



museo de la solidaridad chile

DONACION DE LOS ARTISTAS AL GOBIERNO POPULAR

**FRATERNIDAD
ARTE
POLITICA**
1971 - 1973

MUSEO DE LA SOLIDARIDAD POR CHILE **40 AÑOS**

FRATERNIDAD, ARTE Y POLITICA
1971 -1973

INDICE

Un Modelo Cultural Experimental para el Mundo, Claudia Zaldívar	08
Una Bandera es una Trama, Carla Macchiavello	28
El Ejercicio Crítico de la Libertad, Dore Ashton	48
Tiempos de Solidaridad: Conversación con Dore Ashton	546
Colección Solidaridad: Gesto Político y Fraternal, Carla Miranda	108

Catálogo Razonado Colección Museo de la Solidaridad (1971 – 1973)

Envío Argentina	140
Envío Brasil	152
Envío Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur	152
Envío Cuba	154
Envío Ecuador	160
Envío España	162
Envío Estados Unidos	170
Envío Francia	174
Envío Italia	193
Envío México	201
Envío Polonia	246
Envío Uruguay	247
Obras Sin Antecedentes de Procedencia	259
Casos Especiales	261
Obras del Museo de la Solidaridad en Otras Colecciones	262
Envío Gran Bretaña	270
Índice	282
English Texts	289

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

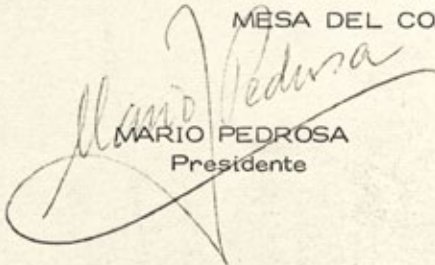
- 2 -

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
Presidente


DANILO TRELLES
Secretario

UN MODELO CULTURAL EXPERIMENTAL PARA EL MUNDO

CLAUDIA ZALDIVAR

DIRECTORA MUSEO DE LA SOLIDARIDAD SALVADOR ALLENDE

El Museo de la Solidaridad se fundó en 1972, y a cuarenta años de su inauguración celebramos su existencia con la exposición *40 años Museo de la Solidaridad por Chile: Fraternidad, Arte y Política*. Es en ese contexto que hemos realizado esta publicación, que se centra en la primera etapa del Museo de la Solidaridad, que va de 1971 a 1973, desde el momento de su fundación, cuando se piensa y se gesta como un modelo artístico cultural único para el mundo, hasta el Golpe Militar en Chile, cuando el Museo se clausura, logrando rearmarse nuevamente en el extranjero años después. Asimismo, presentamos un catálogo razonado inédito de la Colección Solidaridad, que corresponde a las obras donadas en estos años y que dan cuenta de uno de los aspectos más importantes de la historia de este Museo, el gesto solidario y sin precedentes de muchos de los artistas más connotados de la época.

Esa matriz fundadora solo puede comprenderse por el momento político. En 1970 asumió la Presidencia de Chile Salvador Allende, el candidato de la Unidad Popular que se convirtió en el primer socialista en asumir el poder por vía electoral. Si bien en varios países de América Latina surgían dictaduras militares de corte derechista, el socialismo cubano aún era un modelo político viable y admirable en parte de un mundo dividido en dos bloques antagónicos. La ‘Vía Chilena al Socialismo’, entonces, fue observada y admirada. Es la razón por la cual los artistas que simpatizaban con la izquierda de la época donaron sus obras para un Museo que, junto con ser un gesto solidario de apoyo al gobierno de Allende, estaba además concebido para acercar el arte al pueblo, sacándolo de la exclusividad de las elites.

El Museo de la Solidaridad surgió gracias a varias miradas visionarias. La idea fundacional se produjo en marzo de 1971 en el marco de la “Operación Verdad”, un encuentro de intelectuales y artistas internacionales invitados por el Presidente Allende para observar las transformaciones impulsadas por su gobierno. El crítico de arte español José María Moreno Galván y el senador italiano Carlo Levi lanzaron la iniciativa de promover en los medios artísticos europeos donaciones de obras de arte que permitieran al gobierno crear un museo para el pueblo de Chile, a través de una movilización solidaria de los artistas que lo apoyaban. El paso siguiente fue nombrar un Comité Ejecutivo, que quedó bajo la presidencia de Mario Pedrosa, destacado crítico de arte brasileiro exiliado en Chile, quien fue el gran gestor, articulador y fundador del Museo de la Solidaridad.

A pesar de que en 1972 el gobierno de Allende ya enfrentaba una fuerte oposición interna, los planes para crear el Museo continuaron adelante. A finales de 1971

se había constituido el Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile (CISAC)¹, integrado por artistas, críticos de arte y directores de museos de diferentes capitales de Europa y América, confluyendo allí una red internacional de importantes intelectuales que dejaron su impronta con distintas miradas y tendencias. Fue gracias a su capacidad visionaria, a sus contactos, a la amplitud de países que representaban, que este Museo se formó con éxito.

Igual de visionario fue el Presidente Salvador Allende, quien creyó firmemente en este proyecto y supo comprender su envergadura histórica, posibilitando las condiciones institucionales para alojar la gestión del Museo en el Instituto de Arte Latinoamericano de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile (IAL). Así, José Balmes, director de la Escuela de Bellas Artes de esa Universidad, junto a Miguel Rojas Mix, director del IAL, pasaron a ser los coordinadores chilenos del Movimiento de Solidaridad Artística con Chile, para respaldar la labor del CISAC. El Instituto de Arte Latinoamericano era el centro donde funcionaba el Comité Ejecutivo, el que trabajó como ente legal del Museo hasta que éste se estableciera y coordinó el traslado de las obras al país, en conjunto con el Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile.

La inauguración del Museo de la Solidaridad se realizó el 17 de mayo de 1972 en el Museo de Arte Contemporáneo de la Quinta Normal, paralelamente al Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur, organizado también por el IAL. En su discurso inaugural, el Presidente Allende señaló: “Los artistas del mundo han sabido interpretar este sentido profundo del estilo chileno de lucha por la liberación nacional y, en un gesto único en la trayectoria cultural, han decidido, espontáneamente, obsequiar esta magnífica colección de obras maestras para el disfrute de ciudadanos de un lejano país que, de otro modo, difícilmente tendrían acceso a ella. ¿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?”².

Al momento de su inauguración, ya estaban definidas las características que debía tener este Museo: pertenecer al Estado, pero ser autónomo; debido a su objetivo y filosofía únicos, no podía pasar a acrecentar el acervo artístico de otra institución. El Museo se debía mantener como un todo inseparable, en un lugar estable de exposición. Debía ser no solo artístico, ya que estaba sustentado en un ideal político-ideológico y por tanto se debían buscar nuevos modelos culturales que respondieran a los cambios históricos que se querían impulsar. Debía ser un Museo vivo, dinámico, al servicio del pueblo de Chile, con fines culturales y educativos,

[1] Mario Pedrosa se refiere así a la formación del CISAC: “La primera resolución nuestra fue que el Comité estuviera compuesto solamente por personalidades extranjeras. Las donaciones servirían para organizar un museo nuevo en un Chile nuevo. Así se destacaba la espontaneidad de la idea solidaria. Danilo Trelles y yo, por no ser ciudadanos chilenos y estar radicados en Chile, pasamos a formar inmediatamente el núcleo del Comité. De inmediato hicimos varias llamadas internacionales a personalidades relevantes del mundo artístico para que se integraran al Comité. Conseguimos la adhesión entusiasta de quienes hoy lo constituyen”. VIDAL, Virginia. “Museo de la Solidaridad no tiene precedentes”, en *El Siglo*, 12 de abril 1972, p.10)

[2] Catálogo de la Primera Inauguración del Museo de la Solidaridad. Santiago: Ed. Quimantú, 1972, pp. 1- 2.

de total participación y acceso a la comunidad. Como las donaciones eran para el pueblo de Chile, se debía constituir una fundación dirigida por sus representantes, por las organizaciones sociales.

El Museo de la Solidaridad se proyectaba como el Museo de Arte Moderno y Experimental más importante de América Latina, representativo de una época histórica y que a futuro se seguiría incrementando con nuevas donaciones, que es, hasta hoy, la forma de adquisición del Museo.

A 40 AÑOS

La exposición *40 Años Museo de la Solidaridad por Chile: Fraternidad, Arte y Política*, se inauguró el 17 de mayo de 2012, para conmemorar la fundación del Museo e incluyó diferentes gestos de rescate de la historia. Se exhibieron más de 100 obras, que mostraron la diversidad y amplitud de la primera etapa de la colección (1971-1973). Se recuperó una parte significativa de los archivos administrativos³ de esa época, lo que posibilitó realizar una investigación específica, mediante la cual se encontró, por ejemplo, un documento desconocido del artista brasileño Antonio Dias, en el que estipulaba la donación de una obra conceptual, que finalmente no pudo realizarse. Solo 40 años después, en mayo de 2012, esa obra, una gran bandera roja, se izó en la entrada del Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

40 Años también representó un homenaje al grupo de fundadores del Museo, especialmente a Mario Pedrosa, quien pensó y desarrolló este nuevo modelo de museo con una amplia mirada ética y estética, incentivando, a su vez, la participación y compromiso de una amplia red de colaboradores internacionales. Quisimos hacer gestos simbólicos, siendo uno de ellos la invitación a Dore Ashton, crítica de arte y miembro del CISAC, figura clave en la donación de obras desde Estados Unidos, quien no pudo asistir a la inauguración de 1972. La invitamos a conocer el Museo y a participar del proyecto *40 Años*. En su entrevista testimonial, que es parte de esta publicación, Ashton resalta el significado político de la Colección. Sus memorias fueron compartidas por otros protagonistas de la historia del Museo: José Balmes, Lautaro Labbé, Pedro Mira, Guillermo Núñez, Virginia Vidal, Carmen Waugh, y María Eugenia Zamudio. Sus testimonios fueron convertidos en entrevistas audiovisuales, como registro histórico de los años fundacionales y de las redes de compromiso y solidaridad que le dieron forma. Asimismo, en la idea de fomentar el debate social, político y cultural, se organizó un ciclo de conversaciones que abarcó temáticas centrales de los años 70's y que siguen vigentes hasta hoy.

[3] La recuperación de los archivos ha sido difícil, debido a que quedaron desperdigados tras el Golpe Militar de 1973. Algunos los tienen sus autores, otros están sin clasificar, de otros aún se desconoce su paradero.

A 40 años, este catálogo busca poner en valor al Museo, su historia y colección, compensando una deuda de años al darle el lugar natural de importancia dentro de la historia artística e institucional latinoamericana. Con ello, pretendemos realizar un acto de agradecimiento tanto a los fundadores como a los artistas, que hicieron posible la constitución de una de las mejores colecciones de arte de Latinoamérica, tanto por la calidad de sus obras como por el gesto utópico implicado en su gestión, así como por la intrínseca convicción de sus fundadores en la viabilidad de este proyecto en un momento histórico determinante.

La presente publicación, por tanto, no solo incluye una importante revisión sobre la historia fundacional del Museo de la Solidaridad, reuniendo por primera vez un catálogo razonado de las obras que componen nuestra Colección, sino también nos brinda un significativo análisis del contexto histórico en el que se constituyó. Este panorama es presentado por Carla Macchiavello, una de las curadoras de la exhibición *40 años*, en su texto “Una bandera es una Trama”. En él, Macchiavello realiza una revisión del contexto histórico en relación al período de la Colección Solidaridad, de donde nace la curaduría de la exhibición, y analiza la vinculación entre arte y política desde una trama de relaciones, compromisos y convicciones que llevaron a la fundación del Museo y su permanencia hasta nuestros días.

Asimismo, en su texto “El ejercicio crítico de la libertad”, Dore Ashton nos ofrece desde una mirada más íntima una visión del contexto político en el que se formó el Museo y cómo este afectó a los miembros que lo fundaron, destacando el rol y la perseverancia de Mario Pedrosa para llevar adelante este proyecto, fundando un espacio museístico que constituye un legado para América Latina. Por otra parte, en “Tiempos de Solidaridad”, Carla Macchiavello y Dore Ashton conversan, con más detalle, sobre los aspectos que determinaron las donaciones internacionales y la formación del Museo de la Solidaridad, así como sobre las dificultades enfrentadas para llevar a cabo un proyecto de tal envergadura en un contexto político y social complejo y determinante.

Por otro lado, en el texto “Colección Solidaridad: Gesto Político y Fraternal” la historiadora de arte Carla Miranda, conservadora de la Colección del Museo de la Solidaridad Salvador Allende, nos ofrece una revisión de la Colección a partir de los aspectos que determinaron cada uno de los envíos de obras por países, presentándonos la dinámica de su constitución y las características más emblemáticas de las obras que la componen, introduciéndonos a la revisión de la Colección para dar paso así al catálogo razonado en el que es posible apreciar la calidad e importancia de las obras que forman parte de este Museo.

La relación de fraternidad, arte y política, que es el origen del Museo de la Solidaridad, es lo que mandata nuestra misión: el trabajar de forma permanente y contemporánea revisando y actualizando ese diálogo. La puesta en valor de nuestra Colección y el gesto histórico que la funda se mantienen dinámicos en la medida en que se potencien y generen lecturas y operaciones actuales. Para el Museo es fundamental mantener esta estrategia de relacionar el arte y el acontecer histórico como elemento central de su producción simbólica. La Colección al ser patrimonio del Estado, del pueblo de Chile, necesita de una participación activa, en donde el arte incida en la construcción del discurso público. Si algo estaba en la filosofía de sus fundadores es que el Museo se mantuviera vivo y contingente, en un diálogo permanente.

*Declaración Necesaria,
del Comité Internacional de Solidaridad Artística por Chile,
Santiago, Noviembre 1971*



INSTITUTO DE ARTE LATINOAMERICANO

FACULTAD DE BELLAS ARTES - UNIVERSIDAD DE CHILE

COYANCURA N° 2241 - TELEFONO 460207

SANTIAGO - CHILE

DECLARACION NECESARIA

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

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



INSTITUTO DE ARTE LATINOAMERICANO

FACULTAD DE BELLAS ARTES - UNIVERSIDAD DE CHILE

COVANCURA N° 2241 - TELEFONO 4603207

SANTIAGO - CHILE

-2-

3.-Los artistas no pueden mirar con indiferencia que sus pinturas, sus esculturas, sus creaciones sean monopolizadas para el goce estético de coleccionistas privilegiados que las pueden comprar; al contrario aspiran a que estén allí donde su acceso al público sea el más amplio y las condiciones de apreciación las más fáciles. Aspiran también a que sus obras no se queden confinadas en el área metropolitana de los países ricos y adelantados del hemisferio nor-occidental, sino que en profusión lleguen a las grandes áreas desprivilegiadas del Tercer Mundo. Chile es representativo de todo ese mundo subdesarrollado y, en su sagrada revolución contra la submisión, pretende ofrecer las condiciones, las mejores para tornarse en un centro cultural auténtico al servicio de su pueblo y de los pueblos hermanos de América Latina.

4.-Los trabajadores de la cultura de casi todos los países vublvense por eso mismo para el Chile de hoy lleno de esperanzas. "La vía chilena del socialismo", tal como fue definida por el Presidente Allende, es lo que mueve a la mayoría de ellos a regalar al pueblo de Chile con los frutos de su poder creativo. Y lo hacen sin ninguna opción de partidismo político o sectario. Si hay política en su acción, es política en el más alto sentido del vocablo, es decir, en un sentido eminentemente ético, humanista y x libertario.



INSTITUTO DE ARTE LATINOAMERICANO

FACULTAD DE BELLAS ARTES - UNIVERSIDAD DE CHILE

COYANCURA N° 2241 - TELEFONO 460297

SANTIAGO - CHILE

-3-

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

Santiago, Noviembre de 1971





Antonio Dias
Bandera, 1972 - 2012



"ES PARA MI UN HONOR, MUY SIGNIFICATIVO, RECIBIR A NOMBRE DEL PUEBLO DE CHILE ESTAS MUESTRAS, ESTOS CUADROS, ESTAS OBRAS QUE NOS ENVÍAN, COMO EXPRESIÓN SOLIDARIA, ARTISTAS DE LOS DISTINTOS CONTINENTES."

"ESTE NO SERÁ UN MUSEO MÁS. ESTE DEBE SER EL MUSEO DE LOS TRABAJADORES, PORQUE PARA ELLOS FUE DONADO (...) QUEREMOS QUE ESTA TORRE (UNICIDAD) SEA ENTREGADA, Y ASÍ LO PROPONDRÉ, A LAS MUJERES Y A LOS NIÑOS CHILENOS Y QUEREMOS QUE LA PLACA SEA LA BASE MATERIAL DEL GRAN INSTITUTO NACIONAL DE LA CULTURA Y, DÓNDE MEJOR QUE ALLÍ ESTARÁN ESTOS CUADROS, ESTAS TELAS, ESTAS OBRAS."

Discurso del Presidente Salvador Allende al inaugurar el Museo de la Solidaridad
Museo de Arte Contemporáneo, Quinta Normal, Santiago, 17 mayo 1972

"TODAS LAS IDEAS O ESTILOS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO DEL MUNDO ESTÁN AQUÍ REPRESENTADAS. Y USTEDES VERÁN DESDE LA LÍNEA LÍRICA Y CREATIVA DE MIRÓ, HASTA LAS OBRAS QUE NO PIDEN MÁS CONTEMPLACIÓN PERO SON UN LLAMADO A LA ACCIÓN REVOLUCIONARIA"

Discurso de Mario Pedrosa, en inauguración del Museo de la Solidaridad
Museo de Arte Contemporáneo, Quinta Normal, Santiago, 17 mayo 1972

"APLAUDO ENTUSIASTAMENTE SU SUGERENCIA PÚBLICA DE AYER DE HACER CONSTRUIR UN MUSEO DE LA SOLIDARIDAD EN EL PARQUE O'HIGGINS REMODELADO PARA CULTURA DEL PUEBLO. ES EL JUSTO SITIO PARA EL JUSTO MUSEO"

Telegrama de Mario Pedrosa al Presidente Salvador Allende, 30 julio 1972

"COMO NOTARÁN EL MUSEO DE ARTE MODERNO Y
"MUSEO DE LA SOLIDARIDAD", COMO UNA EXTENSIÓN
DE LA CULTURA A LA VIDA DEL PUEBLO DE LA
PRESIDENTE ALLENDE, LA INICIACIÓN DEL PUEBLO
HASTA FINALES DE JUNIO, LA INICIACIÓN DEL PUEBLO
CONDOMINIO, TRABAJADORES Y MUJERES Y MUJERES
MANERA EN QUE ESTOS PERSONAS SIGUAN HABIENDO
MUNDO, ATENDIENDO, CUBRIENDO, A VECES IN
ENTRADA ES GRATIS, Y EL APACHE Y EL CARIJANA
PARQUE EN UN BARRIO POPULAR."

Carta de Mario Pedrosa al crítico inglés Sir Robert
relatándole la inauguración del Museo de la Solidaridad
Santiago, 31 mayo 1972

"DURANTE LA REALIZACIÓN DE LA OPERACIÓN VERNADO QUE TUVO LUGAR EN SANTIAGO DE CHILE ENTRE EL MES DE MARZO DE 1971, EL COMITÉ ESPAÑOL, DON AMAR MENDO GARCÍA Y EL GOBIERNO Y ARTISTA ARGENTINO CARLOS LÓPEZ, LANZARON LA ACCIÓN DE PROMOVER UN MUSEO EN LOS PUEBOS PLATEADOS INTERCOMUNALES PARA DONAR A CHILE UN CONJUNTO DE OBRAS REPRESENTATIVAS QUE SIRVIERAN DE BASE PARA LA CREACIÓN DE UN MUSEO DE ARTE MODERNO Y EXPERIMENTAL."

Documento del CSAC en relación a la formación del museo
Santiago, 11 abril 1972

"(.) 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"
"(.) Aspiran también a que sus obras no se queden confinadas en el área metropolitana de los países ricos y adelantados del hemisferio nor-occidental, sino que en profusión lleguen a las grandes áreas desprivilegiadas del Tercer Mundo"
"(.) 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 omnipotente ético, humanista y libertario"

Carta de Manuel Ponce de León al CSAC, Santiago, noviembre 1971

"DE ACUERDO A NUESTRO PUNTO DE VISTA, NINGUNA TENDENCIA, ESCUELA, ESTILO O GÉNERO DEBERÍA SER EXCLUIDO. ES POR ESO QUE AHORA NOS REFERIMOS A UN MUSEO DE "ARTE MODERNO Y EXPERIMENTAL"."

Carta de Mario Pedrosa
Presidente del CSAC a Gino Ardito
Santiago 9 mayo 1972

"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 LA HISTORIA"

Documento del CSAC que decide el lugar y nombre del Museo de la Solidaridad
Santiago mayo 1972



"PODER REUNIR EN SANTIAGO OBRAS REPRESENTATIVAS DONADAS A CHILE POR SUS CREATORES EN LA OCASIÓN DE LA INAUGURACIÓN DE LA CONFERENCIA DE LAS AMÉRICAS SOBRE COMERCIO Y DESARROLLO MANIFIESTA DE LA SOLIDARIDAD CONTEMPORÁNEA CON UN NUEVO MUNDO MEJOR OCASIÓN PARA LANZAR EL MUSEO MODERNO Y EXPERIMENTAL EN UNA ÉPOCA EN UN CAMBIO HISTÓRICO. LA PREGUNTA QUE NOS HACER CON ESTAS OBRAS, SERÁN MUY DIVERSAS, MUY DIFERENTES, NOSOTROS ESTAMOS CONJUNTOS SERÁ MUY CONTINUA QUE HACER, ES CONTRADICCIÓN"

Carta de Mario Ponce de León al CSAC, Santiago, noviembre 1971

UN NÚMERO IMPORTANTE DE
EL ARTE DE NUESTRO SIGLO
ADADORES Y PRESENTARLAS
URACIÓN DE LA UNIDAD III
NACIONES UNIDAS SOBRE
DI. ESTA SERÍA LA PRUEBA
AD DEL MUNDO ARTÍSTICO
VO CHILE SOCIALISTA. "HAY
ZAR LA IDEA DE UN NUEVO
ITAL DEL ARTE DE NUESTRA
HILE DE TRANSFORMACIÓN?
S HACEMOS. QUE VAMOS A
OBRAS QUE SEGURAMENTE
CIENTES. SABEMOS QUE EL
RADICTORIO. PERO NO HAY
EL SÍMBOLO MISMO DE LA
CULTURAL Y ARTÍSTICA DE
TODO EL SIGLO."

edrova a Eduard de Wilde
Stedelijk Museum, Amsterdam
Santiago 30 enero 1972

**"ESTAMOS MUY CONMOVIDOS POR LA CONFIANZA QUE TU NOS
ENTREGAS Y ESTAMOS DISPUESTOS A DAR TODA NUESTRA
COLABORACIÓN PRÁCTICA Y TÉCNICA PARA LA EXPERIENCIA ARTÍSTICA
QUE SE ESTÁ DESARROLLANDO EN EL NUEVO GOBIERNO EN CHILE "**

Carta de Eduard de Wilde, director Stedelijk Museum, Amsterdam
y Joan Leymarie, director Musée National d'Art Moderne, París,
a Mario Pedrosa, París, 17 enero 1972



Memorial de
Salvador Allende

*Al hombre
y sus utopías*

PRESIDENTE DE LA REPÚBLICA (1970-1973)
Salvador Allende Gossens

MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES (1972-1973)
Director de Difusión Cultural
Cristián Casanova
Alicia Alcalde, Patricio Dávila, Horacio del Valle

Embajadas de Chile en
Argentina, Rumania, Cuba, España, Estados Unidos, Francia,
Inglaterra, Italia, México y Uruguay

UNIVERSIDAD DE CHILE
Decano Facultad de Artes
Pedro Mira
Director Escuela de Bellas Artes
José Balmes

INSTITUTO DE ARTE LATINOAMERICANO

Director
Miguel Rojas Mix
Coordinadora
María Eugenia Zamudio
Relacionadora pública
Carmen Waugh
Encargada de Prensa
Virginia Vidal
Investigadores
Mario Pedrosa, Manuel Miranda, Aldo Pellegrini
Comisión de Extensión
Pedro Mira, José Balmes, Ricardo Mesa, Cesar Correa,
Roberto Campos, Mario González y Daisy Peccinini

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Directores
Guillermo Núñez (1971-1972)
Lautaro Labbé (1972-1973)

COMITÉ INTERNACIONAL DE
SOLIDARIDAD ARTÍSTICA CON CHILE / CISAC
(1971-1973)

Presidente Comité Ejecutivo

Mario Pedrosa

Crítico de arte brasileño y organizador de dos bienales de São Paulo
(1953 y 1961), exiliado en Chile por la dictadura
del General Emilio Garrastazu Médici

Secretario Comité Ejecutivo

Danilo Trelles

Cineasta, consultor del Departamento de Bellas Artes de la Unesco

MIEMBROS DEL CISAC

Rafael Alberti, poeta y artista español

Louis Aragon, poeta francés, director de Les Lettres Françaises

Dore Ashton, crítica de arte y profesora en The Cooper Union
for the Advancement of Science and Art, Nueva York

Giulio Carlo Argan, crítico de arte y ex presidente de la
Asociación Internacional de Críticos de Arte

Eduard de Wilde, director Museo de Arte Moderno de Amsterdam

Xavier Andrés Flores, coleccionista español radicado en Suiza

Jean Leymarie, director Museo de Arte Moderno de París

Carlo Levi, escritor, pintor y senador comunista italiano

José María Moreno Galván, crítico de arte español

Aldo Pellegrini, escritor y crítico de arte argentino

Sir Roland Penrose, artista, poeta e historiador inglés

Mariano Rodríguez, pintor cubano, subdirector

Casa de las Américas, Cuba

Juliusz Starzyński, profesor y crítico de arte polaco

Harald Szeemann, historiador del arte, director

Kunsthalle de Berna y curador independiente de Documenta 5

COLABORADORES

Fernando Alegria, agregado cultural Embajada de Estados Unidos

Guy Brett, crítico inglés

Pablo Burchard, agregado cultural en España

Homero Julio, embajador en Rumanía

Pablo Neruda, embajador en Francia

José de Rockha, agregado cultural en México

Carlos Vasallo, embajador en Italia

Embajadas de Chile en Brasil y Suiza



A LOS ARTISTAS DEL MUNDO

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

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

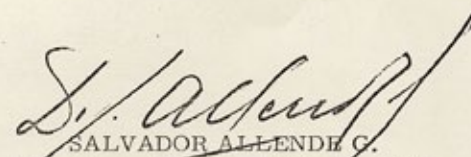
Los artistas del mundo han sabido interpretar ese sentido profundo del estilo chileno de lucha por la liberación nacional y, en un gesto único en la trayectoria cultural, han decidido, espontáneamente, obsequiar esta magnífica colección de obras maestras para el disfrute



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

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

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


SALVADOR ALLENDE G.
Presidente de la República de Chile.

UNA BANDERA ES UNA TRAMA

CARLA MACCHIAVELLO

Carla Macchiavello. Nacida en Santiago de Chile (1978). Licenciada en Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Magíster y Doctorado en Historia y Crítica del Arte en Stony Brook University, Nueva York, USA. Fue becaria Fulbright y ha ejercido como profesora adjunta en Historia del Arte en Stony Brook University, Suffolk Community College y St. Joseph's College, Nueva York. Desde 2010, trabaja como profesora asistente en Historia del Arte en la Universidad de Los Andes, Bogotá, Colombia. Ha realizado curadurías en torno al arte actual de América Latina, entre las que destacan: *Unlikely Savages* en el AC Institute de Nueva York (2011); *Operación Delsy* en el Instituto Chileno-Norteamericano de Santiago (2007), y *Acts of Translation*, SAC Gallery, NY (2006). Sus publicaciones se han centrado en el arte de América Latina desde 1960, enfocándose en el performance, video, arte conceptual y artes gráficas.

El vínculo entre arte y política rara vez se analiza a partir de la amistad, sino que tiende a articularse según diferencias, tensiones y conflictos. Palabras como vanguardia y retaguardia, revolución y tradición sugieren fuerzas en pugna más que vínculos afectivos. Sin embargo, el Museo de la Solidaridad se formó entre 1971 y 1973 en Santiago de Chile a partir de una trama compleja de relaciones intelectuales, políticas y artísticas que entrecruzaron la historia de un proyecto social revolucionario con un museo de arte internacional y reunieron a una serie de intelectuales y artistas que se sintieron convocados y movidos por estas ideas. Ocupó la palabra ‘movidos’, ya que el afecto va más allá del cariño sentido entre distintos individuos, pues alude también a una sensación casi corpórea, vital, que une a las personas y las transforma. El arte responde de cierta manera a su entorno y actúa en él por medio del afecto, apelando a algo más que el discurso y el raciocinio. Este ensayo intenta trazar algunas de las conexiones de fraternidad, política y expresión que se urdieron durante los inicios del Museo de la Solidaridad y que lo tornaron en un ejemplo de que el arte opera no solo a través de mensajes e intereses diversos, sino también por medio de tramas de afectos.

Fueron en gran medida los vínculos de amistad, política y sintonía artística los que llevaron al artista brasileño Antonio Dias a enviar desde Nueva York, en febrero de 1972, una carta a Chile al crítico Mario Pedrosa (1900-1981) con la propuesta de una obra para el patio del Museo de la Solidaridad que se erigiría en Santiago¹. En su carta, Dias explicaba que estaba experimentando con la pintura, tratando de ir más allá de los límites impuestos por los medios convencionales y por el concepto de ‘objeto’ preservado para la eternidad en un museo. Su interés iba por el lado de las experiencias, lo que hacía eco de las posiciones de Pedrosa en torno al arte más revolucionario de la época, que él pensaba se rehusaba a participar en un sistema de consumo por medio de acciones, gestos, no-objetos y ambientes efímeros². La propuesta de Dias parecía responder a esos preceptos: una simple bandera roja, sin diseños ni inscripciones, pero tan grande (5 x 8 metros) como para que fuese “visible para todo el pueblo”, mezclándose con los signos cotidianos de la ciudad, como las banderas de otros colores ideológicos³. La obra enlazaba lo conceptual con lo material: una bandera es una tela con pigmento, una tela con pigmento es pintura, una pintura es un signo al igual que una bandera. Sin embargo, a diferencia del análisis semiótico que proponían otras obras con banderas, como la de Jasper Johns, la de Dias se instalaría por fuera de la institución artística, confundándose con la vida diaria y ondeando en un ambiente cargado de emblemas y discursos políticos.

[1] A lo largo del presente ensayo solo incluiré las fechas de nacimiento y muerte de los miembros del CISAC.

[2] PEDROSA, Mario. Transcripción de mesa redonda en Instituto de Arte Latinoamericano. *Cuadernos de la Escuela de Arte*, n. 4, octubre 1997, p. 92. Ver también FIORI ARANTES, Otilia Beatriz. *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*. Cosac Naify: São Paulo, 2004, p. 162.

[3] DIAS, Antonio. Carta a Mario Pedrosa, 17 de febrero 1972. En su carta, Dias mencionaba que la reproducción de la obra en una postal formaba parte de la obra. Archivo Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

El color rojo escogido por Dias tenía una evidente resonancia política al aludir a uno de los polos de influencia que marcaron la Guerra Fría: el comunismo. La bandera alzaría en Chile el espectro marxista en un mundo que después de la Segunda Guerra Mundial se dividió imaginaria, física e ideológicamente a partir de la influencia económica y bélica de Estados Unidos de América y la Unión Soviética sobre otros países y regiones. La pugna ideológica entre esas potencias se manifestó tanto en las purgas internas de cada bloque de elementos contrarios al régimen en control (basta pensar en el senador Joseph McCarthy y su cacería de brujas en Estados Unidos en los años 40's y 50's) como en la intervención internacional que cobró mayor resonancia en los conflictos armados de Corea (1950-1953); la ocupación norteamericana de la República Dominicana (1965); la Guerra de Vietnam (1965-1974), y la invasión soviética de Afganistán (1980). Esa batalla se trasladó también al campo de la ciencia; la tecnología (la carrera espacial); los deportes (los Juegos Olímpicos de Moscú boicoteados en 1980); la vida cotidiana y la cultura popular, emergiendo en películas de espionaje como *The Manchurian Candidate* (1962), hasta la irónica visión de una guerra nuclear en *Dr. Strangelove* de Stanley Kubrick (1964) y la influencia del libro rojo de Mao en jóvenes intelectuales franceses en *La Chinoise* de Jean-Luc Godard (1967). La intrusión en 1962 de la crisis de los misiles de Cuba en el espacio cotidiano, a través de los mensajes televisivos (además de los radiales) instalaba nuevas formas de percibir y visualizar la amenaza de un desastre nuclear, generando un ambiente de temor y recelo global que no amainaría sino hasta el final de los años 80's.

Cuba misma había marcado un cambio en el mapa de las relaciones internacionales. La Revolución Cubana de 1959 liderada por Fidel Castro había creado un foco comunista en el Caribe, que a ojos estadounidenses amenazaba con extender la influencia soviética a lo largo de Latinoamérica. En 1948, un año después de la firma del Tratado Interamericano de Asistencia Recíproca, se había creado la Organización de Estados Americanos (OEA) en un intento norteamericano por contener la diseminación del comunismo en América Latina, seguido por la Alianza por el Progreso y los millones de dólares en programas de ayuda y desarrollo económico que ésta proveyó a distintos países del continente. Mientras la Cuba de Castro era aislada a través de embargos y penalizaciones, la CIA apoyaba encubiertamente a distintos gobiernos autocráticos y dictaduras militares (y eventualmente contraguerrillas) en América Latina para desestabilizar la influencia comunista. Sin embargo, el descontento con los gobiernos locales, la injusticia continua y la pobreza, entre otros factores, fueron consolidando a lo largo de los años 60's tanto a acti-

vistas y movimientos sociales como a insurgencias, partidos políticos y gobiernos democráticos que se oponían a la influencia norteamericana, al capitalismo y a las oligarquías dominantes. Guiados por discursos anti-imperialistas que iban desde distintas versiones del marxismo, pasando por el manual del guerrillero del Che Guevara, hasta la filosofía de la liberación y el cristianismo comprometido con la justicia social, estos movimientos imaginaban otro camino al desarrollo, uno teóricamente autodeterminado, más justo y atento a las necesidades locales.

Con la elección de Salvador Allende el 4 de septiembre de 1970 como Presidente de Chile (decisión que tuvo que ser ratificada por el Congreso en noviembre del mismo año, debido a la falta de mayoría absoluta), se instalaba un foco socialista en el cono sur. Para entonces el continente estaba dividido en dos bloques políticos: el eje La Habana-Lima (que reunía a varios países andinos y al que se sumó Santiago) y el eje Washington-Brasilia, que reunía a la dictadura militar brasileña con los gobiernos derechistas de Bolivia, Paraguay y Uruguay. A pesar de declararse como un pluralismo político, el gobierno de Chile inmediatamente restableció relaciones diplomáticas con Cuba, para luego hacerlo con la República Popular China. Pese a que la delegación chilena había manifestado diferencias con Cuba en el Congreso de la Organización Latinoamericana de Solidaridad (OLAS), celebrado en La Habana en 1967, los acuerdos de crear nuevas relaciones hemisféricas, establecidos en agosto de 1971 entre las dos naciones, culminaron con la visita de Castro a Chile en noviembre de ese año y con su abierto apoyo al proceso socialista chileno⁴.

Fue en ese contexto polarizado y efervescente que el crítico de arte y activista político brasileño Mario Pedrosa llegó exiliado a Chile. En Brasil, Pedrosa había sido acusado de difamación por haber difundido información en el extranjero sobre las violaciones de derechos humanos cometidas por la dictadura brasileña. El 9 de marzo de 1972, el *The New York Review of Books* publicó una carta abierta dirigida al General Emílio Garrastazu Médici, entonces Presidente de Brasil, firmada por los artistas Alexander Calder; Henry Moore; Cristiane du Parc; Carlos Cruz-Diez; Jovénal Ravelo; Jacques Vagmarsky; Zao Wou Ki; Agam; Eduard Pignon; Pablo Picasso; Max Bill; Pierre Soulages; Luc-Alain Bois, entre otros⁵. En ella los artistas condenaban la orden de encarcelamiento de Pedrosa y declaraban responsable al gobierno brasileño del bienestar de este crítico que describían como “una de las expresiones más notables de un país que él siempre ha representado y ha sabido defender con intransigencia y coraje”⁶. Pedrosa pidió asilo en la embajada chilena y llegó al país en octubre de 1970, incorporándose como profesor e investigador en la Facultad

[4] Ver “Chile-Cuba el meridiano de la solidaridad”, en *Ahora*, n. 17, 10 de agosto, 1971, p. 54. Para las relaciones con otras naciones latinoamericanas y apoyo de Fidel Castro, ver KAUFMAN, Edy. *Crisis in Allende's Chile*. Praeger: New York, 1988, pp. 40-43.

[5] La carta escrita en francés (firmada solamente por Pignon, Picasso, Moore y Calder) fue reproducida en el artículo de Virginia Vidal, “Más prisa para el Museo de la Solidaridad”, publicada en *El Siglo*, 25 de abril 1973. Según Vidal la carta se publicó en 1970, pero apareció recién el 9 de marzo de 1972 en *The New York Review of Books* bajo el título “The Case of Mario Pedrosa” con las firmas de otros 25 artistas latinoamericanos residentes en París.

[6] *The New York Review of Books* publicó el 11 de marzo de 1971 un artículo de Dore Ashton titulado “Protest in Brazil”. En él la autora contaba que Pedrosa (de paso por Nueva York camino a Nueva Delhi) le había traído un artículo del diario chileno *La Segunda* donde se mencionaba que una serie de periodistas e intelectuales brasileños (incluyendo a Pedrosa) habían sido acusados de entregar a Amnistía Internacional y otras personas información sobre casos de tortura en una prisión brasileña. Pedrosa creía que la protesta de los intelectuales estadounidenses podía tener cierta influencia sobre el gobierno brasileño y Ashton incitaba a los lectores de la publicación a escribir cartas en señal de apoyo y protesta.

de Bellas Artes y en el recientemente formado Instituto de Arte Latinoamericano (IAL) de la Universidad de Chile⁷.

Pedrosa llegó a Chile en un momento de cambios profundos en el sector cultural y su presencia contribuiría en acelerar el mismo. La Reforma Universitaria de 1969 había propiciado una serie de transformaciones en la educación superior, que llevaron a una mayor toma de conciencia por parte de los estudiantes y la facultad sobre la relación entre la producción cultural y la vida social a nivel local e internacional⁸. En octubre de ese año, la Facultad de Bellas Artes decide protestar contra la persecución de artistas e intelectuales generada por el gobierno actual de Brasil, retirando su envío de obras a la Bienal de São Paulo⁹, y sumándose en 1971 a las Jornadas de Solidaridad con la Lucha del Pueblo Brasileño, que reunieron en el Museo de Arte Contemporáneo a artistas chilenos en la creación de un lienzo firmado en contra de la “Bienal Gorila” y a exiliados brasileños que narraban sus experiencias en el contexto dictatorial¹⁰. El museo también comenzó a cambiar con la Reforma, vinculando un espíritu revolucionario y de protesta con un interés renovado por la identidad latinoamericana. En octubre de 1969 se hizo una exposición en homenaje al líder vietnamita Ho Chi Minh, seguido por una exposición de vallas cubanas y por la muestra *América no invoco tu nombre en vano*, realizada a comienzos de 1970 y que convocaba a una selección de obras plásticas que tuvieran “como tema un aspecto de la realidad americana, que signifiquen una toma de conciencia de la realidad y su equivalente artístico”¹¹. Los estudiantes chilenos se unían de esta forma a los movimientos de protesta en contra de la Guerra de Vietnam, que habían aumentado a partir de 1967 a nivel mundial, así como al activismo y al espíritu contracultural de la época que culminaría en mayo de 1968 en Francia.

Durante la dirección de Guillermo Núñez, el Museo de Arte Contemporáneo intentó expresamente abrir sus puertas a la calle y dirigirse a las clases populares, vinculándose directamente con el Gobierno de la Unidad Popular. A través de exposiciones de la Brigada Ramona Parra (abril 1971), de grabados de los pobladores de La Granja (mayo 1971), y de la muestra de trabajo colectivo *Las 40 Medidas* (julio 1971), el museo abría sus puertas a expresiones que acentuaban la creación colectiva y el arte popular. Para Núñez, el museo debía dejar su posición elitista de cultura cerrada y acercarse al pueblo, extendiendo la calle en su interior y abriendo sus puertas a la misma, e incluso llegaba a afirmar que “si este museo tiene olor a cebolla, será fantástico”¹². Tal apertura se manifestó a su vez en las exposiciones itinerantes del año anterior, realizadas en carpas (*El pueblo tiene arte con Allende*) y trenes (*el Tren de la Cultura*¹³), que buscaron sacar literalmente el arte a la calle y a

[7] En el número 3 de la Revista *Cormorán* (noviembre 1969) se anunció que la facultad, en su intento por aplicar el espíritu de la reforma universitaria, había integrado sus distintos departamentos y formado un Centro de Estudios de Arte Latinoamericano.

[8] En su reseña sobre las Jornadas de Estudio del Partido Comunista en torno al arte, Fernando García describía la salida de la universidad hacia el mundo externo como una que había dejado atrás la actitud paternalista. Ver GARCÍA, Fernando, “Informe a las Jornadas de Estudio sobre Arte”, en *Apuntes*, n. 4, enero-febrero 1973, pp. 24-33.

[9] “Bellas Artes”, *Cormorán*, n. 3, noviembre 1969, p. 7.

[10] Ver NÚÑEZ, Guillermo. *Guillermo Núñez. Retrato hablado, una retrospectiva*. Museo de Arte Contemporáneo: Santiago, Universidad de Chile, 1993, p. 81.

[11] *Op. cit.*, “Bellas Artes”.

[12] Guillermo Núñez citado en: SAÚL, Ernesto. “Museo abierto”, en *Ahora*, n. 2, 27 de abril 1971, p. 45.

[13] *El Tren de la Cultura* fue un tren que recorrió distintas ciudades y pueblos del sur de Chile con “un grupo teatral, cantantes populares, bailarines, poetas, escritores y una exposición preparada por el Comité de Artistas Plásticos de la U.P. y que después fue exhibida en el Museo. En cada localidad se agregaban los artistas locales que discutían el proyecto del INAC (Instituto Nacional de la Cultura) y hacían proposiciones”. NÚÑEZ, *op. cit.* La medida cuarenta del plan de Allende contemplaba la creación de un Instituto Nacional de la Cultura.

las provincias más lejanas, así como en la creación de Casas de la Cultura, ocupando viejas casas patronales¹⁴.

Pese a los esfuerzos de popularización de la cultura, la difusión de estos eventos se encontraba concentrada en unos pocos medios de información masiva que reflejaban la creciente polarización política dentro de Chile. La oposición a Allende dominaba los medios de prensa con mayor circulación¹⁵ en los que era común ver un ataque continuo al gobierno y un silencio en torno a sus logros, mientras que las publicaciones pro-gobierno acusaban a sus contrapartes de estar concertados en una “vergonzosa alianza contra el periodismo”¹⁶. Ante lo que la *Revista Ahora* llamó un “cerco noticioso” que desvirtuaba la información sobre Chile reproducida en los medios foráneos, se implementó en abril de 1971 la “Operación Verdad”, una invitación a intelectuales, políticos, músicos y artistas extranjeros, ligados al activismo político, a visitar el país y conocer los cambios impulsados por el gobierno de Allende para luego difundir su experiencia en el exterior¹⁷. Si bien algunas de las ‘estrellas’ del momento faltaron a la cita (como las actrices Jane Fonda y Melina Mercouri, así como el escritor francés Louis Aragon), la “Operación Verdad” contó con la participación de importantes figuras internacionales: el senador comunista italiano y también pintor Carlo Levi (1902–1975); el ex alcalde de la ciudad de Florencia el demócrata cristiano Giorgio La Pira; el escritor, dramaturgo y activista español Alfonso Sastre; el psiquiatra y escritor español Carlos Castilla del Pino; el crítico de arte español José María Moreno Galván (1923–1981); 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 se encontraba en Chile asesorando al gobierno en materias comunicacionales. La importancia dada a las comunicaciones no solo se manifestó en la entrevista que le realizó a Allende el cineasta Roberto Rossellini en mayo de 1971, a instancias de su hijo, para difundir el ‘camino chileno al socialismo’ en Europa, sino en la presencia en Chile de figuras como la de Danilo Trelles, cineasta, productor uruguayo y redactor de la *Revista Marcha*, que se había convertido en uno de los asesores de comunicaciones de Allende¹⁸.

Pero fue el encuentro de Moreno Galván con el senador Levi, José Balmes y Pedrosa, lo que daría inicio a la idea de un gesto solidario de carácter artístico que manifestaría el apoyo internacional al gobierno socialista¹⁹. Por medio de donaciones de obras de reconocidos artistas del mundo, se formaría un Museo de Arte Moderno y Experimental que sería el ejemplo concreto de la fraternidad artística

[14] En el artículo “Un engaño llamado cultura” se menciona que la Casa de la Cultura de La Granja ocupaba una vieja casa patronal del fundo La bandera. “Un engaño llamado cultura”, en *Ahora*, n. 6, 25 de mayo 1971, p. 41. El Museo Nacional de Bellas también intentaba renovarse bajo la dirección de Nemesio Antúnez a través de arte más experimental (desde instalaciones y ambientes, a muestras audiovisuales), una cafetería y salas renovadas.

[15] En 1971, el número de copias en circulación de *El Clarín*, el principal periódico asociado al gobierno de Allende, era de 220.000, el mismo número que *La Tercera*. Sin embargo, la circulación de *El Siglo*, el cual difundió principalmente la información sobre el Museo de la Solidaridad, era de 29.000, mientras que un periódico como *El Mercurio*, donde escribía el crítico de arte Antonio Romera, tenía una circulación de 126.000 copias. Ver la tabla con información sobre la prensa en 1971 en KAUFMAN, *op. cit.* p. 91, y su análisis del número de artículos publicados por *El Mercurio* en contra del gobierno de la Unidad Popular.

[16] “Vergonzosa alianza contra el periodismo”, en *Ahora*, n. 18, 17 de agosto 1971, pp. 2-4.

[17] “Abrelatas necesario”, *Ahora*, n. 2, 27 de abril 1971, pp. 5-6.

[18] La película de Rossellini se tituló “La forza e la ragione: Intervista a Salvatore Allende”, la cual contó con la dirección de Helvio Soto. Ver la sección de filmografía en GALLAGHER, Tag. *The Adventures of Roberto Rossellini*. Da Capo Press: Nueva York, 1998, p. 702.

[19] Si bien hay distintas versiones sobre quiénes fueron parte de esta reunión, había un precedente chileno para la idea de solidaridad de la cual estaba consciente Balmes: una Comisión de Solidaridad se había formado en 1969 para ayudar a la Escuela de Bellas Artes tras el incendio que había afectado al recinto por medio de la donación y venta de obras de arte. “Bellas Artes. Exposición en escombros”, *Cormorán*, n. 1, agosto 1969.

y del respaldo político al nuevo Chile y su camino revolucionario. Pedrosa fue instrumental en darle una forma específica al Museo. En conjunto con el IAL de la Universidad de Chile, Pedrosa comenzó a esbozar un Comité de Solidaridad Artística con Chile (CISAC) conformado por críticos, curadores y directores de museos internacionales que pudiesen comprometerse con esta causa artístico-política²⁰. Para finales de 1971, el Comité estaba compuesto de una serie de figuras internacionales que Pedrosa había conocido a través del AICA (Asociación Internacional de Críticos de Arte, creada en 1949 en Francia) y sus labores como director de la Bienal de São Paulo, y su selección respondía estratégicamente a su vinculación artística y política. A los creadores europeos de la idea de solidaridad artística, como Moreno Galván y Levi, se sumaron los nombres de Jean Leymarie (1919-2006), director del Museo Nacional de Arte Moderno en París, y Edward de Wilde (1919-2005), director del Stedelijk Museum de Amsterdam, ambos asociados a una renovación de los museos europeos en los años 60's²¹. A ellos se unieron Louis Aragon (1897-1982), poeta y novelista francés asociado al surrealismo y miembro del Partido Comunista francés; Giulio Carlo Argan (1909-1992), historiador del arte italiano, miembro del AICA (y presidente de la Asociación en 1963) y político asociado al comunismo²²; Rafael Alberti (1902-1999), poeta español de la generación del 27, militante del Partido Comunista y amigo de Neruda, y Juliusz Starzynsky, profesor de crítica de arte y teoría en el Instituto de Historia del Arte de la Universidad de Varsovia y miembro del AICA.

En una reunión del AICA celebrada en Varsovia en septiembre de 1960, Pedrosa conoció a quien sería uno de los miembros más activos del Comité: la crítica de arte y activista política Dore Ashton. Conocida en Estados Unidos de América como una crítica radical que había apoyado desde sus inicios al Expresionismo Abstracto, Ashton se había involucrado en una serie de causas políticas durante los años 60's: participó en la organización del *Angry Arts Week*, una semana de acciones de protesta y exposiciones en contra de la guerra de Vietnam realizadas en Nueva York en 1967, además de curar la exposición *Social Comment in America* de 1968 y participar en una marcha por la paz en Washington D.C., que se había financiado a través de la donación de obras de arte²³. Incluso antes de ser parte del CISAC, Ashton pensaba realizar un festival de artistas simpatizantes de la revolución chilena y después del Golpe Militar en Chile continuó trabajando para recuperar las obras de arte donadas, conmemorar a Orlando Letelier y ayudar a las víctimas afectadas por la Dictadura Militar a través del USLA (*USA Committee for Justice in Latin America*).

[20] En un memorándum de noviembre de 1971, aparecían como miembros del Comité Miguel Rojas Mix y Aldo Pellegrini además del poeta Pablo Neruda y los pintores Roberto Matta y José Balmes, junto a los nombres de G. C. Argan, Jean Leymarie, Edward de Wilde y Dore Ashton. Los nombres de los artistas chilenos y miembros del IAL fueron tachados, quedando solo los internacionales como miembros del Comité (a los cuales se sumaron las figuras de Louis Aragon y Rafael Alberti), con Pedrosa y Trelles como miembros del Comité Ejecutivo. Archivo del Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

[21] Leymarie fue director del Museo Nacional de Arte Moderno de París entre 1968 y 1973. Edward de Wilde fue director del Stedelijk Museum de Amsterdam entre 1963 y 1985, donde realizó retrospectivas de reconocidos artistas modernos como Calder, Picasso y Dubuffet y exposiciones colectivas de nuevas tendencias.

[22] Argan había participado como jurado en una serie de concursos y bienales en Latinoamérica durante los 60's (en el Instituto Torcuato di Tella, por ejemplo) y comienzos de los 70's (II Bienal Coltejer de Medellín).

[23] Ver FRASCINA, Francis. *Art, politics and dissent: aspects of the art left in sixties America*. Manchester University Press: Manchester y Nueva York, 1999, pp. 162-200.

El bloque americano del Comité se completaba con Mariano Rodríguez (1912-1990), pintor cubano y vice-presidente de la Casa de las Américas desde 1970 y Aldo Pellegrini (1903-1973), escritor y crítico argentino que estaba contratado en el Instituto de Arte Latinoamericano como investigador. Rodríguez había estado en Chile en 1970 para la toma de posesión presidencial de Allende y en colaboración con el IAL había comenzado a establecer un eje cultural entre Chile y Cuba por medio de exposiciones, viajes y la firma en conjunto de la Declaración de La Habana por artistas cubanos y chilenos en 1971. El IAL se convirtió en el centro de las discusiones sobre anti-imperialismo, vinculando los discursos de la época sobre la dependencia cultural en Chile y Latinoamérica con el rol que debía jugar el artista en la revolución social. A través de la gestión de Pellegrini y de la galerista chilena Carmen Waugh, quien se uniría al Museo de la Solidaridad como su relacionada pública, el IAL comenzó a traer artistas argentinos como Carmelo Carrá y Luis Felipe Noé a participar de exposiciones y mesas redondas en Santiago, las que desembocarían en el Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur en mayo de 1972. Este coincidió con la apertura de la primera exposición del Museo de la Solidaridad y varios de los artistas argentinos y uruguayos que participaron en el Encuentro donaron obras al Museo.

Desde el IAL, Pedrosa comenzó a finales de 1971 a enviar las primeras cartas a los miembros del Comité Internacional para que contactaran a otros curadores, críticos y artistas que pudiesen simpatizar con la causa del Museo y así conseguir la donación de obras. Aunque varios de los artistas que Pedrosa sugería en sus listas se habían asociado con anterioridad a la lucha contra la injusticia y la protesta ante la guerra y el fascismo, los organizadores apelaban a un sentimiento general de una comunidad artística internacional dedicada “al ideal de una sociedad más justa, más libre y más humana que la que prevalece actualmente en la mayor parte del mundo”²⁴. En la *Declaración Necesaria* del CISAC donde se describía el proyecto, ese sentimiento de solidaridad era vinculado con el socialismo en general como “bandera natural de las clases proletarias, la de artistas, cientistas, intelectuales” y con la lucha del tercer mundo contra el imperialismo y la marginalización cultural en particular. La *Declaración* retomaba algunos de los principios expuestos en la Declaración de La Habana al afirmar que los artistas sentían que la monopolización y mercantilización de sus trabajos desvirtuaba su sentido y deseaban en cambio que sus obras llegasen a personas y lugares “desprivilegiados” por fuera de los grandes ejes metropolitanos del hemisferio noroccidental²⁵. Los artistas habían decidido donar sus obras a Chile para formar una colección “destinada a permitir la

[24] Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile, *Declaración Necesaria*, noviembre 1971, p. 1. Archivo Museo de la Solidaridad Salvador Allende (en adelante se abreviará el archivo como Archivo MSSA).

[25] *Ibid.*, p. 2.

participación de los países en desarrollo en el patrimonio artístico internacional”²⁶, ya que éste era un representante ejemplar del tercer mundo en su lucha contra “la submisión (sic)”²⁷. En sus cartas, Pedrosa constantemente describía a Chile como un país pequeño y pobre, un David “permanentemente amenazado por el gigante imperialista Goliath”, que pese a las dificultades a las que se enfrentaba representaba una esperanza no solo para Latinoamérica sino para el mundo entero²⁸.

El discurso que proyectaban los organizadores del Museo apelaba a un concepto de fraternidad que iba más allá de cualquier afiliación política específica. En la *Declaración Necesaria* se enfatizaba que el gesto de donación no estaba asociado a un partido, sino que la política implícita en la acción de los artistas “es política en el más alto sentido del vocablo, es decir, en un sentido eminentemente ético, humanista y libertario”²⁹. Sin proponérselo directamente, el Museo seguía en el campo artístico el modelo de democracia pluralista de Allende, en cuanto albergaría todas las tendencias del arte actual, sin realizar exclusiones³⁰. Sin embargo, Pedrosa estaba consciente de que tal ideal de inclusión implicaría una serie de problemas prácticos e ideológicos. Por una parte, la colección reunida sería contradictoria y heterogénea, con obras de calidad, estilos y temáticas disímiles. Pero estas diferencias se podían entender no tanto como un quiebre entre un arte autónomo puramente formal y un arte político panfletario, sino que, como le explicaba Pedrosa a De Wilde en una carta, esa diversidad permitiría reflejar la misma “contradicción cultural y artística de todo el siglo”³¹. Así el Museo daría cuenta de que cuando el arte se une a la política puede adoptar las formas más diversas y que la fraternidad puede albergar también la diferencia. Por otra parte, la idea de crear un Museo de Arte Moderno y Experimental incluía una distinción histórica que separaba a las obras de los artistas de renombre pertenecientes a las corrientes más importantes del arte moderno europeo de las de los artistas más jóvenes y experimentales³². Si bien el Museo sería representativo del arte del siglo XX, Pedrosa consideraba que las obras modernas correspondían a un arte más convencional, alejado de las experiencias más vivas del arte contemporáneo. Pedrosa identificaba este último con una tendencia mundial de sustituir al arte por actividades creativas que no fueran objeto de consumo, acciones similares a la vida misma que ejemplificaban las obras de Helio Oiticica, Ferreira Gular y Antonio Dias, y que Pedrosa llamaba “posmodernas”³³. La presencia en el Museo de nombres reconocidos del arte moderno correspondía a una ‘primera fase táctica’ que permitiría atraer a la opinión pública favorablemente y Pedrosa esperaba poder contar con experiencias más abiertas, como la bandera roja de Dias.

[26] PEDROSA, Mario. Documento sin título fechado 11 de abril 1972. Archivo MSSA.

[27] Idem.

[28] PEDROSA, Mario. Carta a Dore Ashton, 15 de junio 1972. Traducción de la autora. Archivo MSSA.

[29] Op. cit. *Declaración Necesaria*, p. 2.

[30] En su carta a Dore Ashton fechada 2 de enero de 1972, Pedrosa le mencionaba que pese a enviarle una lista de sugerencias, “ninguna tendencia, escuela, estilo o ismo debe ser excluido”. Traducción de la autora. Archivo MSSA.

[31] PEDROSA, Mario. Carta a Edward de Wilde, 10 de enero 1972. Traducción de la autora. Archivo MSSA. En una carta a Carmen Gloria Morales, fechada 27 de julio 1972, Pedrosa le comenta que el envío italiano hecho por el senador Levi “no representa todavía la compleja realidad artística italiana”.

[32] En una carta a Argan, fechada el 6 de enero de 1972, Pedrosa mencionaba: “En nuestra lista hay viejos maestros como Marino, otros de la generación de pos guerra como Dorazio, Vedova, Afro y también los más jóvenes de otras generaciones como Pistoletto, Munari, Colombo, Adami, etc.” Traducción de la autora. Archivo MSSA.

[33] Ver la intervención de Mario Pedrosa en la mesa redonda del IAL transcrita en *Cuadernos de la Escuela de Arte*, n. 4, 4 de octubre, 1997, pp. 67-71 y pp. 92-93. También ver carta de Pedrosa a Helio Oiticica, 9 de junio 1972. Archivo MSSA.

Sin embargo, la recolección de obras planteó una serie de problemas. Pedrosa intentó conseguir obras de Brasil por medio de sus contactos con la directora del Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro, Niomar Muniz, y con el consulado chileno en esa ciudad, pero las presiones políticas hicieron imposible conseguir donaciones que vinieran desde ese país. Por otra parte, una porción considerable de los artistas que enviaron sus obras desde Francia a través de la gestión del embajador Pablo Neruda eran latinoamericanos que vivían en París y no artistas europeos³⁴. Si bien algunos artistas franceses como Jean Dewasne y Jean Helión habían participado con anterioridad en manifestaciones de solidaridad política, enviado obras para la construcción *Artists' Tower of Protest* realizada en Los Ángeles en 1966 en contra de la guerra de Vietnam, la representación local era escueta, y fue evidenciada por Georges Boudaille en la reseña de la primera exposición del Museo que escribió para *Lettres Françaises*, en la cual se quejaba de esa carencia mientras conminaba a sus compatriotas a participar en el Museo³⁵. Varios artistas que se esperaba respondieran favorablemente al llamado solidario pusieron resistencia y se negaron a participar, ya fuese por encontrarse en situaciones políticas delicadas o por sostener una postura más irónica frente al compromiso político. Esto sucedió particularmente con algunos artistas contactados por Dore Ashton en Estados Unidos, quien recibió negativas de Philip Guston, Claes Oldenburg y Willem de Kooning, entre otros³⁶. Si bien varios artistas habían apoyado abiertamente las causas políticas en los 60's, el ímpetu que había caracterizado la década anterior parecía comenzar a decaer y Ashton notaba en algunos un desgaste y una falta de preocupación por los problemas políticos³⁷.

Desde otros países la respuesta fue masiva y rápida. La gestión de Moreno Galván en España fue una de las más eficaces: para las primeras semanas de abril había llegado a Chile un grupo de obras abstractas e informalistas de artistas con los que el crítico había trabajado en la Sala Darro de Madrid, muchos de los cuales eran abiertamente anti-franquistas. Estilísticamente el envío era una suerte de resumen de las distintas manifestaciones de lo que Moreno Galván había llamado en 1969 la “segunda vanguardia” española³⁸: el informalismo de Barcelona (Modest Cuixart y Josep Guinovart solamente, ya que —como notaba Pedrosa— aún faltaba Antoni Tàpies); el de Madrid (Manolo Millares); el informalismo involuntario de José Cabañero; el “independiente” de Lucio Muñoz; la investigación abstracta derivada de la geometría (con Jorge Oteiza a la cabeza, seguido por Eduardo Chillida), el realismo social marcado por las tendencias informalistas del Equipo Crónica y Rafael Canogar. A ellas se sumó una pintura de Joan Miró hecha especialmente para el Museo,

[34] “Donaron obras de arte para edificio UNCTAD en Chile”, *La Nación*, 2 de marzo 1972. Entre los donantes estaban Matta y Marta Colvin, los artistas argentinos Nicolás García Urriburu, Antonio Seguí y Julio Le Parc, la escultora Alicia Peñalba y los franceses Titus Carmel, Bernard Tancillac y Edouard Pignon.

[35] BOUDAILLE, Georges. “Le grand rêve généreux des artistes chiliens”, *Les Lettres Françaises*, 2 de agosto 1972, pp. 23-24. La incitación de Boudaille tuvo resultados concretos: en una carta a Pedrosa, el artista francés Hervé Fischer le contaba que había leído el artículo en *Les Lettres Françaises* y había decidido donar una obra a este proyecto.

[36] Ver las cartas de Dore Ashton a Pedrosa, de enero 19 y febrero 17, 1972. Archivo MSSA.

[37] En su carta a Pedrosa de enero 18, 1972, Ashton le mencionaba que quizás se encontrarían con problemas, ya que varios artistas conocidos habían exhibido en España, pese al franquismo, y otros se habían negado a enviar obras a Cuba inclusive antes que estallara el caso Padilla. En su carta del 9 de junio 1972, Ashton incluso hablaba de dejar Estados Unidos debido a la impotencia que sentía en las marchas en que participaba. Archivo MSSA.

[38] La primera vanguardia era el Surrealismo. MORENO GALVÁN, José María. *La última vanguardia de la pintura española*. Magius: Barcelona, 1969. Sobre la llegada de las obras españolas, ver VIDAL, Virginia. “Museo de la Solidaridad no tiene precedentes”, en *El Siglo*, 12 de abril 1972.

que fue transportada por el pintor y agregado cultural Pablo Burchard, convirtiéndose en la ‘vedette’ propagandística del proyecto³⁹. A través del agregado cultural José de Rokha se gestionó la participación de artistas mexicanos que desde una variedad de técnicas y posturas respondieron al llamado solidario. Las obras mexicanas iban desde la crítica anti-fascista y la denuncia de abusos políticos, como en el caso del Taller de La Gráfica Popular, pasando por la abstracción geométrica de Manuel Felguérez, hasta llegar a los murales expandidos de Kazuya Sakai y de la artista rumana residente en México, Myra Landau. La red solidaria que se extendía parecía responder tanto al espíritu crítico y humanitario de la época, como a la resonancia que encontraban las experiencias políticas personales de los artistas participantes a través de distintos contextos: Felguérez, Gustavo Arias Murueta y José Luis Cuevas, habían participado de los movimientos estudiantiles de 1968 creando junto a otros artistas un mural colectivo, así como Balmes y Matta participarían de la creación de murales junto a la Brigada Ramona Parra, entre otros artistas.

De Rokha también había recibido en diciembre de 1971 una carpeta de grabados basada en el *Canto General* de Neruda hecha por David Alfaro Siqueiros, quien había establecido una relación de amistad con el poeta en París y luego durante su consulado en México (afecto que le costaría a Neruda su puesto diplomático). La conexión con Neruda, la literatura y la diplomacia se extendía hacia Europa, primero a través de sus contactos en Madrid forjados en los años 30’s (ejemplificado en la obra gráfica mandada por Rafael Alberti y la pintura de José Caballero, otro amigo del poeta) y en los años 70’s a través de sus labores como agregado cultural en París. Fueron los vínculos afectivos, artísticos y políticos que se entrecruzaban entre Neruda, el Surrealismo, la Escuela de París y el Partido Comunista, los que permitieron concebir proyectos como el traslado del *Guernica* de Picasso del Museo de Arte Moderno en Nueva York al Museo de la Solidaridad en Chile, proyecto que sin embargo no llegó a término⁴⁰. A diferencia de otros intentos internacionales por conseguir la obra de Picasso para apoyar causas anti-bélicas, la propuesta chilena enarbolaba la bandera de la solidaridad con un Chile socialista, “esperanza del continente del Che Guevara” en su lucha contra el imperialismo, para luego argumentar que el país donde se encontraba la obra no era merecedor de ella debido a haberse convertido “en el más grande productor de Guernicas de la historia”. Si Pedrosa ocupaba símiles bíblicos, la carta a Picasso también tenía un tono místico al realizar un paralelo entre la peregrinación cristiana a Santiago de Compostela y la nueva peregrinación artística que convergería en Santiago de Chile.

[39] Ver “Destacada labor de agregados culturales chilenos en el extranjero”, *La Nación*, 4 de mayo 1972, y “Pablo Burchard: proceso chileno hace vibrar a los artistas españoles”, en *El Siglo*, 4 de mayo 1972. Varios de los nombres en el primer catálogo de la exposición revelan una serie de interconexiones entre los artistas: además de Lucio Muñoz participó su esposa, la pintora Amalia Aria, mientras que Néstor Basterretxea era amigo y vecino de Jorge Oteiza, y el artista francés René Bertholo (parte del Pop art parisino de *La Figuration Narrative*) estaba casado con Lourdes Castro de Brasil.

[40] Ver el memorándum y la carta dirigida a Picasso de parte de los artistas latinoamericanos donantes del Museo de la Solidaridad, fechada en julio de 1972, y la carta de Xavier-Andrés Flores a Pedrosa del 20 de agosto de 1972, donde le explica los contactos fallidos que ha intentado hacer con cercanos a Picasso. El proyecto contemplaba tener la carta firmada en París para el 15 de septiembre de 1972 sin embargo, en su carta a Moreno Galván fechada el 2 octubre de 1972, Pedrosa menciona que para conseguir la participación de Picasso podrían poner en marcha el aparato PC en Francia con Aragón, Pignon y Neruda. Archivo MSSA.

Si bien el *Guernica* no dejó Nueva York, el recientemente nombrado Museo de la Solidaridad (bautizado así en abril del año 1972 por el Presidente Allende^[41]) tenía su propia estrella: el gallo pintado por Joan Miró. Para la inauguración del miércoles 17 de mayo de 1972 en el Museo de Arte Contemporáneo de Quinta Normal, los discursos de Allende y Pedrosa tomaron al gallo miroviano como un símbolo del canto a la “nueva alborada” de un país que, según Allende, era antes dependiente pero ahora se liberaba para derrotar el subdesarrollo enfrentándose a los “grandes poderes”^[42]. La mención que hacía Allende al subdesarrollo no era gratuita. La primera exposición del Museo de la Solidaridad se planeó desde un inicio para coincidir con la Tercera Conferencia de las Naciones Unidas de Comercio y Desarrollo (UNCTAD III), que se celebró entre abril y mayo en Santiago en un nuevo edificio construido especialmente para ella. Para Pedrosa, la reunión serviría de plataforma mediática para exponer ante el mundo el gesto de fraternidad artística con el proceso revolucionario chileno y en sus cartas enfatizaba el impacto que tendría la exposición si se realizaba en conjunto con la UNCTAD. Algo similar pensaba el gobierno, ya que los gestos de propaganda se multiplicaron en esas fechas. El 15 de mayo el Presidente inauguró a un costado del Museo de Arte Contemporáneo la *Chilexpo 72*, una feria patrocinada por la Corporación de Fomento de la Producción, que mostraría a los delegados de la UNCTAD y al público en general el desarrollo de Chile a través de su gente, organizaciones y estructuras educativas, tecnológicas y artísticas^[43]. El progreso material por la ‘Vía Socialista’ se unía al progreso artístico a través de la conjunción de estas muestras, así como el propio edificio de la UNCTAD revelaba la importancia otorgada a las artes en la colaboración entre arquitectos, obreros y artistas en sus decoraciones.

El gallo de Miró representaba también la heterogeneidad del Museo y la visualidad que podía tomar el apoyo político, en cuanto permitía leer sus formas abstractas a partir del lirismo surrealista sin un contenido social evidente o como “un llamado a la acción revolucionaria”^[44]. El conjunto de obras seleccionadas daba cuenta de la tensión entre autonomía del arte y el compromiso político manifestado por medio de contenidos, un conflicto que resonaba en la época a nivel mundial. Mientras filósofos como Theodor Adorno o el crítico Clement Greenberg defendían la integridad formal del arte en los años 60’s, un crítico y teórico norteamericano como Harold Rosenberg notaba que la posición entre los pintores norteamericanos y sus contrapartes latinoamericanas tenían visiones discrepantes en torno a cuáles eran los problemas artísticos de la época: para los primeros sería una cuestión atada a la forma de la pintura, mientras que para los latinoamericanos, el problema

[41] Las relaciones de los representantes del Comité en Chile con Allende fueron cercanas y visitaron al Presidente en varias ocasiones para comunicarle los avances y necesidades del Museo de la Solidaridad. Ver “Gran Museo Internacional funcionará en la UNCTAD”, en *El Siglo*, 24 marzo 1972.

[42] 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.

[43] “Multitudes han visitado en solo dos días la *Chilexpo 72*”, *La Nación*, 18 de mayo 1972.

[44] Palabras de Mario Pedrosa para la inauguración del Museo de la Solidaridad, Archivo MSSA.

recaería sobre el “imperialismo Yankee”⁴⁵. Sin embargo, la exposición del Museo mostraba que habían muchos matices dentro de esta división, ya que una obra abstracta enfocada en las vibraciones ópticas, como la del cubano Salvador Corratge, parecía estar lejos de responder a un llamado revolucionario desde su tierra natal. No obstante, la abstracción que predominaba en las salas que agrupaban las obras del Op Art podía también aludir a la política, en cuanto a que en varios experimentos abstractos comenzaba a aparecer una crítica al objeto estático y a la mirada pasiva, así como un deseo de activar al espectador y generar conciencia de sus propias acciones en el espacio.

Aunque los organizadores celebraron la asistencia multitudinaria del público a la primera exposición, ésta no estuvo exenta de críticas. Por una parte, la prensa favorable al gobierno se quejaba de la falta de atención prestada por los medios de oposición, argumentando que la inauguración del Museo más importante de América Latina no “conmovía” a los medios de masas, los cuales lo tildaban de “‘comunista’, como si la obra de arte pudiera ser catalogada políticamente”⁴⁶. La única reseña que recibió la exposición desde el periódico *El Mercurio* fue la de Antonio Romera, quien si bien mencionaba que la travesía hasta el Museo valía la pena, ya que la muestra sacaba al público chileno de su “provincialismo” y habían unas cuantas obras de notable calidad (como las obras de Tomasello, Cruz-Diez, Vasarely y Miró, o la representación argentina que pasaba “por un buen momento”), ésta pecaba de “exceso” solidario⁴⁷. Pese a que ‘a caballo regalado no se le mira el diente’, según Romera lo que abundaba eran obras “mediocres” y demasiados ejemplos del “kitsch”, además de varias obras menores de artistas reconocidos (como Pignon) que formaban un “conjunto desigual” como diría en su resumen del estado del arte de fin de año⁴⁸. Otras críticas vinieron desde dentro del CISAC, Ashton le decía a Pedrosa que el catálogo de la exposición la había “deprimido” debido al desprolijo diseño y los múltiples errores presentes en los nombres⁴⁹. Pedrosa se hacía responsable de las falencias, pero argumentaba que las condiciones en que se había hecho el catálogo no eran normales, ya que nadie en el IAL recibía un pago por la labor que realizaba para el Museo. Indirectamente, Pedrosa le espetaba a Ashton el hecho de vivir en una nación pudiente (y de ser una neoyorkina impaciente), ya que no entendía lo que significaba habitar un “país subdesarrollado” y pobre donde todo, incluyendo un catálogo, debía hacerse sin “ostentación”⁵⁰. La premura del proyecto que habían criticado con anterioridad Leymarie y De Wilde, y las carencias físicas que tenía (como la falta de un espacio físico propio y un estatuto legal), eran para Pedrosa precisamente una expresión del subdesarrollo que

[45] La reunión a la que se refería Rosenberg en su artículo fue el IV Simposio de la Fundación Interamericana para las Artes, celebrado en Caracas entre el 6 y 10 de noviembre de 1967. Ver ROSENBERG, Harold. “Art of Bad Conscience”, en *Artworks and Packages*. The University of Chicago Press: Chicago and London, 1969, p. 162.

[46] “El Museo de la Solidaridad con Chile”, *El Siglo*, 17 de mayo 1972.

[47] ROMERA, Antonio. “Museo de la Solidaridad”, *El Mercurio*, 28 de mayo 1972. Romera argumentaba que la idea de la solidaridad como base de un museo no era original y que varias colecciones del mundo se habían formado así, a lo que José Balmes respondió: “No debemos confundirnos cuando algunos voceros de la prensa reaccionaria pretenden hacer creer que las donaciones que se hacen en algunos países capitalistas, por medio de la creación de fundaciones y que son, en el fondo, una forma de evadir impuestos, puede tener el mismo sentido que la donación de los propios artistas, directamente a un pueblo y a un proceso revolucionario”. José Balmes, citado en “Cuando el arte no es patrimonio de los menos”, *La Nación*, 25 de junio 1972.

[48] ROMERA, Antonio. “Balance de las artes plásticas 1972”, *El Mercurio*, 31 de diciembre 1972. Según Romera, esta exposición había sido lo único destacable del Museo de Arte Contemporáneo, el cual consideraba estaba “muriendo por consunción”.

[49] ASHTON, Dore. Carta a Pedrosa, 9 de junio 1972. Archivo MSSA.

[50] PEDROSA, Mario. Carta a Dore Ashton, 15 de junio 1972. Archivo MSSA.

el proyecto revolucionario chileno pretendía acabar y al cual podría colaborar una “empresa quijotesca” como la del Museo.

Pedrosa no estaba simplemente defendiéndose. Si bien utilizaba el concepto del tercer mundo para explicar los problemas formales del catálogo, la situación social en Chile se estaba complicando para el gobierno y estos problemas afectaban directamente al Museo. Danilo Trelles, encargado de las traducciones y vínculo con el Presidente, había tenido que irse de Chile, la correspondencia con Moreno Galván se había cortado, dado que el crítico español había sido encarcelado y las comunicaciones con los demás miembros europeos del Comité estaban estancadas, aún cuando se había agregado a la lista de contribuyentes Harald Szeemann, Sir Roland Penrose y Xavier Flóres⁵¹. Más importante aún era el estado de desorden y protesta que vivía Chile entonces. En junio de 1972, Pedrosa describía la situación como “una forma especial de guerra civil sin armas, pero con toda clase de trucos, legales e ilegales, por reaccionarios de toda índole, la alta burguesía, los grandes negocios americanos, la CIA, la policía brasileña y boliviana que intentan detener la maquinaria del Estado y la economía del país mientras el gobierno está ocupado tratando de expropiar negocios y medios financieros para poder introducir las reformas profundas que se necesitan”. A pesar de las manifestaciones en contra del gobierno y de los problemas de abastecimiento que se acrecentaron en octubre y noviembre de 1972, cuando los camioneros hicieron un paro “liderado por una mafia al estilo Hoffa”⁵², el espíritu utópico de Pedrosa seguía vivo y celebraba la ‘creatividad’ del pueblo en su lucha libre y pacífica por formular un nuevo tipo de orden social que esperaba se convirtiese en modelo para otras naciones. En una carta de junio de ese año, Pedrosa acaba disculpándose por la transgresión hacia lo contingente, pero concluía que en ese momento “todo se conecta con todo” y que “el arte y la política son hoy inseparables”.

Para octubre de 1972 ya había llegado el envío norteamericano, el cual había sufrido una complicada historia de retrasos y malos entendidos, sobre todo con las obras más conceptuales. La participación de una representación norteamericana en el Museo de la Solidaridad era de importancia, ya que representaba un gesto de cercanía entre dos países que se veían enfrentados en el área política. El envío reflejaba los cambios por los que había pasado la abstracción en Estados Unidos desde los años 50’s, comenzando por el expresionismo abstracto más contenido de Adja Yunkers, para continuar con el acercamiento de la abstracción gestual a la simplicidad del minimalismo, en el caso de Jake Berthot. La tendencia a la simpli-

[51] PEDROSA, Mario. Carta a José María Moreno Galván, 28 de junio 1972, y carta a Harald Szeemann, 22 de noviembre 1972. La colaboración de Szeemann consistió en invitar a los artistas de la V Documenta de Kassel a participar en el Museo de la Solidaridad. Archivo MSSA.

[52] PEDROSA, Mario. Carta a Dore Ashton, 6 de noviembre 1972. Pedrosa mencionaba también que se había formado un nuevo gabinete con militares para poder detener el paro, y en general confiaba en que las Fuerzas Armadas se abstendrían de alzarse en contra del gobierno. Archivo MSSA.

ficación, la opticalidad y la serialidad se manifestaba de formas diversas en la presencia expansiva de la “tela recortada” (*shaped canvas*) de Frank Stella, así como en la estructura minimalista a gran escala de Harvey Quaytman y los estudios en torno al color, la textura y la luz de Robert Israel. Debido a la tardía aceptación de artistas como Philip Guston, Robert Motherwell y Nancy Graves, el conjunto presentaba una fuerte tendencia al formalismo alto modernista, siendo notoria la ausencia de las expresiones figurativas y de las nuevas vanguardias del momento. Lo más radical en la muestra fue lo menos comprendido, al punto que no llegó a mostrarse: la obra conceptual enviada por Sol LeWitt. En un momento Pedrosa pensó que la estructura de LeWitt no había llegado a Chile y que la compañía de carga la había confundido con otra obra, ya que el artista había mandado separadas las piezas cuadradas de madera y plástico que la componían. Tras una intensa correspondencia, entre octubre de 1972 y abril de 1973, se logró aclarar cómo se armaba la pieza con un modelo enviado por el artista, aunque para ese entonces la segunda exposición de las obras del Museo estaba a punto de comenzar⁵³.

En marzo de 1973, a un mes de inaugurarse dos muestras paralelas, la situación del Museo de la Solidaridad seguía siendo precaria aunque optimista. Mientras Ashton se quejaba de la falta de compromiso de los artistas estadounidenses, Pedrosa la consolaba diciendo que para ellos, los críticos de la vieja guardia, ésta era una opción política y ética que implicaba ser parte de algo más grande que las preocupaciones de uno mismo⁵⁴. Pedrosa terminaba contándole de la victoria en las elecciones que había tenido el gobierno recientemente, así como de los planes futuros para el Museo: una instalación física permanente en una casona del Parque O’Higgins, muestras de la colección en minas de cobre para llevar aún más lejos la idea de acercar el arte a las clases desprivilegiadas y los trabajadores, y una reunión internacional en Chile con los miembros del CISAC y los artistas donantes. No parecían haber razones para deprimirse: cuando se abrieron las muestras el 19 de abril en el Museo de Arte Contemporáneo y el 25 de abril en el edificio de la UNCTAD —actual Centro Cultural Gabriela Mistral— se habían sumado a la colección obras provenientes de Rumania, Suiza, Alemania e Italia y estaban en camino envíos desde Japón, Canadá e Inglaterra⁵⁵. En el MAC el envío norteamericano se mostró junto una serie de carteles de protesta enviados en préstamo desde California y un móvil de Calder, mientras que en el ex edificio de la UNCTAD se mostraba gráfica y pinturas. La crítica de oposición seguía siendo indiferente, tibia o irónica: Ana Helfant sugería que si bien varios artistas importantes habían donado por un sentimiento de “verdadera simpatía con Chile”, los menos conocidos lo habían hecho

[53] El 31 de enero de 1973, Pedrosa le escribe a Ashton resolviendo el misterio sobre la obra de LeWitt y le pide que solicite al artista un modelo para poder armar la estructura correctamente. En la misma carta, Pedrosa expresa su molestia ante el rechazo a participar manifestado por Guston, pero ya para marzo el artista había cambiado de opinión. El modelo enviado por LeWitt está fechado 9 de abril 1973. Archivo MSSA.

[54] PEDROSA, Mario. Carta a Dore Ashton, 27 de marzo 1973. Archivo MSSA.

[55] Un memorándum del 23 de mayo anuncia que se había recibido en el IAL un paquete desde Canadá del artista Ian Murray y solo seis días después recibían grabados desde Italia. El envío desde Inglaterra estuvo montado en el ICA de Londres entre julio y agosto de 1973 antes de partir a Santiago. Archivo MSSA.

por vanidad o siguiendo órdenes de partido⁵⁶. Ante la indiferencia de los medios, Edmundo Olivares comentaba desde el periódico *La Nación* el 3 de mayo de 1973: “Pasarán los años y los chilenos iremos tomando conciencia cabal de lo que nos ha tocado en suerte de asistir a uno de esos raros y prodigiosos acontecimientos que hacen historia y que, paradójicamente, suelen carecer, en un primer instante, de la repercusión y divulgación que con justicia merecen”.

El optimismo de los organizadores se vería pronto enfrentado a una espiral de conflictos que culminarían con el Golpe Militar del 11 de septiembre de 1973. Si bien este acontecimiento desmembró al Museo, las redes de solidaridad siguieron en pie. Desde su exilio en México, Pedrosa seguía preocupado del proyecto y en una carta le pedía ayuda a Moreno Galván para realizar su siguiente proyecto: reintegrar el Museo fuera de Chile, recuperando las obras donadas⁵⁷. Este sería parte del impulso que llevó a una segunda etapa del Museo de la Solidaridad en el extranjero y forma parte de la trama de amistades, compromisos y convicciones políticas, nuevas y viejas, que permiten que hoy, a cuarenta años de distancia, la bandera roja de Antonio Dias pueda al fin materializarse.

[56] HELFANT, Ana. “El pincel solidario”. *Ercilla*, 2 al 8 de mayo 1973, pp. 43-44. En su artículo en *El Siglo* titulado “Hoy se inaugura segunda exposición del Museo de la Solidaridad”, 19 de abril 1973, Virginia Vidal notaba que solo tres periodistas habían asistido a la conferencia de prensa organizada por Pedrosa.

[57] Según Pedrosa, trescientas obras habían quedado en bodega en la UNCTAD además de cuarenta que se encontraban expuestas, mientras que otras trescientas habían sido puestas en bodega en el Museo Nacional de Bellas Artes por los militares y una última parte había quedado detenida en la Aduana Marítima de Valparaíso. PEDROSA, Mario. Carta a José María Moreno Galván, octubre 1973. Archivo MSSA.

*Carta de Mario Pedrosa a Dore Ashton,
Santiago, 15 de junio 1972.*

Santiago, this 15 th. June, '72

Dearest Dore

Finally I got your letter. As I was expecting, it was a relief and a depression. I was relieved because here is the list of the American artists you selected since the beginning added to with some new names of post-popart art as Carl Andre, whom I knew going to India in the same plane as I for the Triennale of New Delhi, Sol LeWitt whom I do not know personally, but I do know about his work. I do not know much about Jake Berthot, Harvey Quaytman and Robert Israel, But I trust you on all concerns. I was surprised too about the negative result of your previous consultations to the 15 artists on the list you sent to me by february or march. It is the first time such things have happened, for the general mood of the artists consulted is that of complacency. They are sympathetic to Chile, such a small, poor and undevelopped country that is in fight or permanently threatened by the Giant Goliah imperialist. But I am relieved -your list is there, the embassy finally was reached, and the artists have reserved their works for our Museo de la Solidaridad. I am glad, as I told you before, very pleased with the names of the painters you invited; all of them I admire and one has my friendship, beside the deep admiration for his art. (I remember Adja's painting of which you talk, hanging over you phonograph. It is a splendid painting and I will be proud to have it in our Museum.). I am going to put all pressure we can on the high people of the Foreign Affairs. I have had hints sometimes -in view of your silence- that that could be caused by the inefficiency of the embassy (of all embassies!). However I think that the Ambassador himself is a first class man in relation to his own business and politics. Probably he put your list in his pocket and forgot about it. The problems he had to tackle with you Government-Foreign Delet, ITT and Unctad III- were enough to absorb him and make him oblivious of our poor business, paintings, sculptures and so on. I am sure that now we will get someone in the embassy to take care of the works, collect them and ship them down here to us, and all this in time before the dispersal of summer days. It means now in this current month.

Now, let me express to you my depressed feeling in face of your hard and rash criticisms. As I am responsible for the good things, I must be responsible for the bad ones. I agree entirely with you about the slopiness of the typography and the pooriness of the desing, not mentioning the miss-spellings. Many of them I noticed when I saw it printed. Of course, in "normal" conditions these errors could be, most of them, avoided; "normal" conditions, that is, if I and Mary could read it in galleys. Everything here was done graciously; nobody was paid for any special work. We never had one single penny for nothing. The personnel of the Instituto de Arte Latino Americano gave us the help they could. When Trelles went out of the country the difficulties grew, for as a public relations of S.A.S. and Salitre Co. he could

with your job
understand
the point?

.2.

are going on; and since when? Since February of this year.

What you do not understand, my love, is the meaning of being an "under developed country" in a very far corner of the world. We were here so glad to have prepared, and in time, a catalogue, an affiche and an exposition with the donated works that I confess I overlooked the many deficiencies of the catalogue and I felt happy about what was done. The exhibition was good concerning the division of space, distribution of the works and meaning of the whole thing. And still more so in regard to the crowds of people coming to the exhibition held in a proletarian carter: workers, common people, students by thousands, and sometimes I am afraid for the integrity of the pieces shown. It was really a democratic affair, starting with the entrance which is free to the visitors. They calculate that up to now we approach the 100,000 mark. This is much for Santiago. The exhibition will be closed by the end of the month.

I hope the American works will be here by that time or on the first days of July. They will be kept with the other works in our bodega in Unctad edifice. And then we will go on with the work for installing the museum. I hope that this work will be done in a decent way though with nothing ostentatious like in Rio or Sao Paulo. Modest. The country is poor, the people are poor and the government knows it and wants to act consequently.

We are living here in a special kind of civil war without weapons but with all kinds of tricks, legally and illegally, by reactionnaires of all acabit, gros bourgeois, American big business, CIA, Brazilian and Bolivian polices to stop the state machinery and the economy of the country while the Government is busy trying to expropriate their trades and financial means in order to introduce the deep reforms demanded. In spite of everything the people of this small and poor country have a kind of political genius. The experience they are doing here with hardships, errors, and persistently, in complete freedom and in a quite peaceful way, might be tomorrow a model for other countries, including some big ones in Europe and somewhere else.

I have no more places to go. We don't believe that the government can be overthrown by some military reactionnaires like in Brazil. Anything approaching tentatively to that point will mean with no doubt an open civil war. And most military men will recoil from that. Mary and I we are here and we will stay. Mary is working hard on Finnegans Wake and getting some good encouragement from people who know better about it. She herself is now one of the most competent experts about Joyce's work. And I am integrated in the Instituto and now have in front of me this delicate and tragically difficult project of building a museum for modern art and experimental cultural artistic activities in a country moving in a transitional stage for a kind of model of socialism not yet tried.

.3.

ty, are taken sometimes by the idea of moving to somewhere else where you will certainly be more frustrated than you are depressed in your own country. Art and politics are today inseparable. It might be that we feel this more acutely than in any other country. Our Museum of Solidarity could not even have been thought of without the consciousness of that idea.

But, please, don't look down at Chile, like a fine, intelligent New-yorker, impatient with our sometimes scandalous deficiencies of a poor undeveloped country, embarked however in a revolutionary process. But what for? For overcoming precisely this undevelopment.

Our best greetings to Adja

Love for you

P.S. We have just received a very nice Calder. Wonderful guy! Latest news: the Government is going to print a series of new stamps with some paintings of our museum. The selection, of course, will be ours.

EL EJERCICIO CRITICO DE LA LIBERTAD

DORE ASHTON

Dore Ashton es una de las críticas de arte contemporáneo de mayor influencia en el mundo, cuya investigación abarca una rica historia del movimiento de arte abstracto y una larga trayectoria en la que destacan importantes libros teóricos y biografías de artistas. Editora Asociada en *Art Digest*; crítica de arte en el *New York Times*; y Profesora en la Cooper Hewitt and Scholar de la New York School of Art; Pratt Institute de Brooklyn, NY. Ganó el Premio Frank J. Mather por mejor Crítica del Arte del College Art Association en 1963, seguido por la Beca Guggenheim en 1964. Ashton recibió el reconocimiento del National Endowment for the Humanities en 1980. En 2002 fue nombrada Crítica Principal en Pintura y Grabado en Yale University.

«Después de sufrir salvajes abusos —escribe Peter Kornbluh en su indispensable libro *Pinochet: los archivos secretos*¹— un buen número de prisioneros fue ejecutado. Los cadáveres fueron enterrados en lugares secretos, lanzados al río Mapocho, arrojados al mar o abandonados por la noche en las calles de la ciudad. El celebrado cantautor Víctor Jara corrió una suerte semejante tras ser recluso en el Estadio Chile. Su cuerpo, descubierto en un inmundo canal “con las manos y el rostro desfigurados en extremo, tenía cuarenta y cuatro agujeros de bala”...».

Tales eran las noticias que se filtraban hacia el norte y que llegaban a aquellos que habíamos aplaudido con fervor el singular experimento de socialismo democrático de Salvador Allende.

No mucho después del fatídico Golpe Militar de Pinochet, recibí una carta de un general chileno —si mal no recuerdo llamado General Heitman—, declarándome ‘persona non grata’. Me había ganado la distinción debido a mi amistad con uno de los hombres más extraordinarios que he conocido: Mario Pedrosa. Se puede decir que Mario era un idealista, aunque la palabra ha adquirido un matiz un tanto condescendiente en los últimos años. Lo cierto es que Pedrosa era un idealista que, desde su primera juventud, perseveró implacablemente en sus extravagantes ideales y a menudo los alcanzó con éxito. Ciertamente, uno de sus experimentos más notables en la acción socialista genuina fue la creación del Museo de la Solidaridad. Su asociación con Salvador Allende se tradujo en una institución sin precedentes, que hasta el día de hoy no tiene comparación.

Revisando documentos de la emocionante época de 1972, cuando el Museo de la Solidaridad fue concebido, noto un marcado acento en la palabra dignidad. Aprendí que entusiasmo y dignidad podían combinarse cuando me integré al increíble Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile de Pedrosa, dedicado a adquirir obras representativas del arte contemporáneo mundial para un Museo que reflejaría ‘La Vía Chilena al Socialismo’ como la definía Allende. Si hay una política en la acción de los artistas internacionales que donaron “los mejores frutos de su poder creativo”, declaró Pedrosa, “es una política en el más alto sentido de la palabra, es decir, en un sentido eminentemente ético, humanístico y libertario”.

Había muy pocos historiadores del arte o directivos de museos que tuvieran algún interés en las condiciones de trabajo de la clase obrera, o a quienes les preocupara instruirlos sobre sus colegas artistas. La más asombrosa excepción era Mario Pedrosa. Tuve la suerte de conocerlo cuando era una joven crítica de arte que via-

[1] HORNBLUH, Peter. *Pinochet: los archivos secretos*. Traducción al castellano de David León Gómez. Ed. Crítica: Barcelona, 2004.

jaba con un singular grupo de miembros de la Asociación Internacional de Críticos de Arte. Entre ellos había dos hombres que, al igual que yo, se interesaban por el ‘socialismo’ en un sentido no ideológico: Mario Pedrosa y Giulio Carlo Argan. Viajábamos a Polonia, que en esa época acababa de establecer un sistema comunista y tenía una actitud inusualmente abierta a la pintura de vanguardia. Durante los largos viajes en bus de Varsovia a Zakopane, con Mario nos sentábamos juntos y comparábamos notas. Desde el comienzo nos entendimos bien. Ambos creíamos, tal vez ingenuamente, que podíamos llevar lo mejor del arte moderno a las clases trabajadoras y exhibirlo de un modo que no fuera alienante.

De hecho, años después, esas fantásticas conversaciones derivaron en las incansables campañas de Mario para llevar el arte contemporáneo al Chile socialista. Mario escribió a todos sus conocidos en museos y revistas en Europa y Estados Unidos, pidiendo donaciones. En cada país nombró a un representante para recolectar las obras donadas, asumiendo (correctamente) que los artistas estarían felices de ofrecer un tributo a quienes, en otras circunstancias, nunca verían un trabajo de alguno de sus colegas.

En mi juventud, yo había leído a Ortega y Gasset, quien me enseñó a reconocer su propio aforismo: “Yo soy yo y mi circunstancia”. Cuando Mario me designó como su representante en Norteamérica, rápidamente evalué mis posibilidades, pues la palabra ‘socialismo’ no era vista con buenos ojos, incluso por los pintores que trabajaban en Estados Unidos. Mario puso a prueba mi lealtad al pedirme que solicitara donaciones incluso a los artistas recelosos de tal palabra. Pero esas eran mis circunstancias. Comencé a fastidiar y hostigar a mis amigos artistas de Nueva York, y eventualmente tuve un embarque lleno de excelentes obras de artistas conocidos. Entre tanto, Mario había organizado un extraordinario Comité Internacional de excelentes directores de museos y críticos, a todos los cuales había conocido en sus frecuentes peregrinaciones a través del mundo occidental. Nadie que conociera a Mario, con sus ojos inmensamente expresivos, podía resistirse a sus peticiones, mucho menos yo. Mantuve contacto con otros miembros del Comité Internacional, y sentí que estaba comprometida con la idea progresista de una labor socialista. Debo admitir que aún me siento así.

Poco después de ser designada por Pedrosa como la miembro norteamericana del Comité Internacional dedicado al establecimiento de un Museo de Solidaridad con la revolución chilena, fui contactada por Orlando Letelier, embajador de Allende en Washington, quien resultó ser otro entusiasta inspirado por nuestro

proyecto. La voz de Orlando me mantenía atenta a la causa, y me hacía sentir que participaba de una gloriosa tarea, y trabajé celosamente para que diera resultado. A menudo, cuando llegaba a mi oficina a las 8:30 a.m. para alguna clase, el teléfono ya estaba sonando. Era Orlando, ansioso por saber qué tesoros había podido adquirir para el Museo de la Solidaridad. Recuerdo haberlo llevado a visitar a otro simpatizante del experimento chileno, el renombrado fotógrafo Richard Avedon. Era un día lluvioso, pero Avedon quería hacer un retrato de Orlando al aire libre. Como resultado, Orlando sale retratado con un largo abrigo negro y una expresión sombría que nunca he olvidado y que ahora me parece ominosa. La CIA seguía los pasos de Orlando desde 1960, y años más tarde su asesinato tuvo lugar a catorce cuadras de la Casa Blanca.

Después del Golpe Militar, aquellos que estuvimos comprometidos con encontrar apoyo para el experimento socialista de Allende, nos mantuvimos informados en gran parte por rumores que surgían de fuentes clandestinas en Chile. Gradualmente fue emergiendo un cuadro espeluznante, particularmente con respecto a los eventos ocurridos en el infame Estadio Nacional. Entre otros rumores inverificables, estaban aquellos que concernían a ciudadanos de los Estados Unidos (en ese entonces no sabíamos que la CIA colaboraba con la policía secreta de Pinochet). Solo varios años después del Golpe Militar me enteré del asesinato de Charles Herman, uno de los ciudadanos estadounidenses que estuvo detenido en el Estadio. Sus padres fueron informados por el propio Kissinger, quien firmó un telegrama reclamando novecientos dólares para devolver su cuerpo, en un cajón de madera.

Menciono estos terribles hechos solo para recordar a los contemporáneos que la existencia del Museo de la Solidaridad hoy en día es casi un milagro que debe ser cuidado atentamente. Paseando hace tan poco por las calles de Santiago, me pareció difícil imaginar que una vez albergaron a los asesinos de Pinochet, y que hubo un tiempo en que algo conocido como la ‘Caravana de la Muerte’ fue establecida con orgullo para eliminar a los llamados ‘extremistas’ o ‘marxistas’. Yo hubiera sido una de ellos, claro, tal como lo era mi querido amigo Mario Pedrosa.

Todavía hay mucha gente, especialmente artistas en Latinoamérica, que recuerdan la famosa frase de Mario “o exercício experimental da liberdade”: el ejercicio experimental de la libertad. En esa frase tantas veces repetida, Mario defendía una postura que pocos han sido capaces de mantener, sin embargo, siempre ha habido quienes no olvidan. Si bien Mario se consideraba a sí mismo marxista, nunca fue un ideólogo. Su ejercicio crítico de la libertad le permitía ver múltiples

horizontes. Nunca, nunca, fue dogmático, y siempre pude discutir con él, a veces con éxito, sobre nuestros compromisos comunes. Es por esta razón que quiero recordarles, una vez más, cuánto significaron sus esfuerzos titánicos para el actual Museo de la Solidaridad, y aprovecho esta ocasión para expresar mi asombro y gratificación al reconocer uno de los pocos finales felices de mi experiencia política: la existencia hoy, bajo la notable dirección de Claudia Zaldívar, del Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

address incl
September 1st :

314 Three Mile Harbor Rd.
East Hampton, L. I.
New York 11937

July 8, 1972

Dearest Mario:

Your letter was marvelous. It was wholly merited, moreover. Don't think I am not grateful to you for taking the time to write at such length, and with such a delicate tone. You are right. I am, in spite of my earnest spiritual struggle, tainted by my ambience, and narrowed by it as well. I am trying very hard, always, to remain in contact with the promptings of my imagination, but the circumstances of my existence are apparently overwhelming at times. I love you Mario dear for caring enough for me and my well-being to teach me. Rare are the teachers, for they must have profound affection for the student. Curiously, your gentle chastisement braced my spirit. Ever since your letter, I have felt somehow better. The sickening malaise has retreated. And it is an appropriate time in my life also, for I have been recently more honored and esteemed than before and could very easily have slipped into a sophisticated but cross sense of importance — in my case, at least that would be a tragic error. Now that "they" esteem me, I must reach my own standards. Yes beloved friend, I thank you and hope you will always be my mentor, if it is not a burden.

The works are being collected now. I only hope the artists
have not all gone to the country! Shall I begin gathering
more? I believe I could solicit quite a few more
artists of good quality within the next two
months. Will you give me my instructions by
return mail? Here in East Hampton I can
personally engage the interest of some serious artists
if you answer me right away. and I am
most eager to function further in our
quixotic enterprise. Much love to you both
Love

FIRST FOLD
DO NOT USE TAPE OR STICKERS TO SEAL
NO ENCLOSURES PERMITTED

314 Three Mile Harbor Rd.
East Hampton, L. I.
N. Y. 11937

SECOND FOLD

VIA AIR MAIL • PAR AVION



Maria Rodman

Love

Ashton

TIEMPOS DE SOLIDARIDAD: CONVERSACION CON DORE ASHTON

Esta conversación entre Carla Macchiavello y Dore Ashton, se hizo en el contexto de la exposición *40 años Museo de la Solidaridad por Chile: Fraternidad, Arte y Política*, exhibición que conmemoró los años de fundación del Museo de la Solidaridad Salvador Allende. En ella se realizó una serie de entrevistas audiovisuales con el fin de dar a conocer y homenajear al grupo de protagonistas que estuvieron ligados a la formación del Museo, entre los que se encuentra Dore Ashton.

¿Cómo llegó a ser invitada a participar en el Comité Internacional de Solidaridad con Chile?

Es extraño, pero no recuerdo exactamente cómo sucedió. Yo era, y soy, una socialista con ‘s’ pequeña, nunca he pertenecido a algún partido político ni a nada, soy más bien una anarquista de espíritu. Cuando Allende resultó elegido fue impresionante para nosotros ‘progresistas en el resto del mundo’, del mundo occidental, ver que por primera vez en la historia un socialista era elegido Presidente. El tema de una elección era, por supuesto, muy importante. Los líderes socialistas de esa época no eran elegidos, pero Allende fue elegido, y eso lo celebramos. Fue un gran momento para nosotros, que como dije, creíamos en el socialismo con ‘s’ pequeña y por lo mismo éramos mirados peyorativamente, porque si creías en educación pública, en seguro de salud gratuito, y cosas de ese tipo, eras considerado un radical, y además no eras muy bienvenido en mi país.

Cuando recibió la carta de Pedrosa invitándole a ser parte del Comité ¿qué hizo? ¿Cómo inició el trabajo de recolección de obras e invitación a diversos artistas?

Cuando me propusieron integrar el Comité Internacional de este Museo yo vivía en Nueva York y fui designada como la representante norteamericana. Inmediatamente me contacté con aquellos artistas que consideraba importantes y que pensé traerían prestigio al Museo. Como le comenté en una carta a Mario Pedrosa, en un principio ellos no estaban muy entusiasmados respecto de hacer una donación, especialmente de una buena obra, y yo no iba a aceptar un trabajo menor. Siempre me aseguré de que lo que se enviara a este Museo fuera de la mejor calidad y tuvimos cuidado en eso.

¿Mario Pedrosa le envió nombres de artistas que quería que estuvieran en el Museo? ¿Usted entró en contacto con ellos?

No exactamente. Mario y yo estuvimos por largo tiempo enviándonos correspondencias y yo le sugerí nombres de grandes artistas que le traerían prestigio al Museo, pero también le propuse conseguir obras de artistas jóvenes que no eran tan famosos en la época, algunos de los cuales han adquirido relevancia hoy.

¿Cómo se escogió a los miembros del Comité?

El Comité Internacional era muy distinguido, Mario eligió muy bien. Por diversas razones él era muy respetado por todos, de modo que estaba integrado por personas muy destacadas, como el director del Museo de Arte Moderno de París, por ejemplo.

Da la impresión de que el envío norteamericano es el más consistente en términos de estilo, en la elección de las piezas. ¿Hizo algunas selecciones estilísticas?

¿Elecciones personales dices? (risas) En ese tiempo por supuesto que mis intereses personales guiaron la petición de obras, pero también sirvió como base para mi elección, como recuerdo que me dejó muy claro Mario, la idea de no tener un carácter sectario. Mis prejuicios personales no tendrían lugar y me esforcé en aquello. Por otra parte, los que considerábamos como grandes artistas en Estados Unidos eran, en su mayoría, artistas abstractos, por tanto elegí artistas abstractos y hoy se exhiben aquí.

¿Tuvo dificultades para conseguir que los artistas participaran?

De hecho, sí. Tienes que recordar que en ese tiempo, Estados Unidos giraba en torno a Nueva York, era observado desde ahí y desde las artes visuales como uno de los lugares más importantes del mundo, y yo diría, a nivel general, que la mayoría de los pintores y escultores que yo conocía sabían muy poco sobre Allende y la revolución, y no les entusiasmaba hacer donaciones, dar de manera gratuita una obra de arte a un museo en Chile. Confieso que los presioné un poco para que cedieran y para ellos fue difícil decirme que no, ya que en ese momento yo era una crítica de arte bastante conocida y no era bueno tenerme como adversaria... Fue un proyecto muy delicado.

Como se sabe, Chile tenía un representante en Washington, Orlando Letelier, que estaba muy entusiasmado con el proyecto. Yo era catedrática en Cooper Union e impartía una clase a las nueve de la mañana, llegaba a la oficina a las ocho y media y el teléfono estaba sonando... Era Orlando diciendo “¿Qué conseguimos? ¿Encontraste algo bueno?”. Él era muy entusiasta y de hecho hay algo que este Museo debería tener.... Disponíamos, en mi opinión, de un gran fotógrafo llamado Richard Avedon, a quien en ese entonces le hablé sobre Orlando, y me pidió que lo llevara para tomarle una fotografía. Era un día lluvioso y Richard quiso tomar las fotografías en el exterior, así que tuve que sostener un paraguas en la terraza. Orlando era diplomático, por tanto llevaba un abrigo negro de ‘estilo diplomático’, pero recuerdo además que estaba un poco pálido. De algún modo esa fotografía fue para mí como una premonición terrible. Él se veía muy ofuscado... Ese momento con Orlando fue muy significativo en mi vida.

¿Cómo ocurrió la donación de los artistas? ¿Ellos tuvieron que ir a la embajada con las obras?

Orlando y yo acordamos, si mal no recuerdo, ya que mi memoria no es tan buena con ese tipo de detalles, creo que convenimos que las obras serían llevadas

a la Embajada de Chile en Washington y luego enviadas a Chile. Creo que es así como sucedió pero como se sabe, y a mí me da gusto decirlo, parte del cargamento nunca llegó...

Una vez que se produjo el Golpe Militar yo estaba muy preocupada por el hecho de que un gánster como Pinochet pudiera destruir las obras de arte. Escuché que destruyó algunas, pero nunca pude confirmarlo.

¿Cómo se sintió siendo parte de todo esto?

Para mí fue un gran logro. Siempre le agradecí a Mario Pedrosa el haberme considerado para formar parte del primer Museo de arte abstracto, un arte que es de difícil acceso para ‘el pueblo’. Como Mario siempre dijo y lo comprobó... Por lo que he leído entiendo que la primera exposición de las obras que recopilamos la dedicó a los mineros del cobre en el Norte, y desde entonces mi experiencia ha sido que si te aproximas de manera correcta a personas de clase trabajadora, que desconocen el arte abstracto, no es difícil y lo aceptan, pero frecuentemente no es así, no de esa manera en mi país. En Nueva York, ellos no pueden siquiera ir al Museo, no pueden pagar la entrada... Es terrible...

La mayoría de los artistas que donaron sus obras simpatizaban con la idea de un museo gratuito para todos, que mostrara lo que llamamos ‘arte progresista’, en otras palabras, un arte que personas de clase trabajadora encontrarían difícil de comprender, sin embargo, nuestra visión era que si a los trabajadores se les hacen sentir bienvenidos, se les presenta el arte con respeto y no se les cobra una entrada, generalmente colaboran y quieren aprender. Esa fue mi experiencia y me dijeron que aquí sucedió de esa manera ¿verdad?

En una carta a Pedrosa, usted hace una serie de críticas a la edición del primer catálogo de la exhibición en el Museo.

(Risas) ¡Sí! Mario estaba muy molesto... Pero ése era mi trabajo. El Museo de la Solidaridad tenía que presentar todo al más alto nivel: el catálogo y la ortografía debían ser correctos, tenía que haber un corrector de pruebas. Le escribí a Mario bastante molesta cuando recibí un trabajo lleno de errores.

Recuerdo que dije “¡no! no se puede hacer eso, tiene que estar perfecto” y él me contestó como si le hablara con pena a una niña: “No sabes nada sobre el tercer mundo, no sabes lo difícil que es para nosotros hacer esto aquí, mientras tú estás en Nueva York”. De cierta forma me regañó, por supuesto, porque yo era mucho más joven que él y él tenía cierta figura paternal.

Cómo fue el espíritu utópico de los años 70' en la práctica real... Por ejemplo, ¿cómo entró en contacto con el 'tercer mundo'?

Bueno, yo había viajado y siempre fui una persona muy curiosa... Creo que puedo decir que era en ese momento la única norteamericana en ser llamada realmente 'crítica de arte'. En la atmósfera artística que se vivía ninguna persona ponía realmente mucha atención en otros países, incluso aquellos más cercanos que producían excelente arte en ese momento, como por ejemplo México, no eran considerados. Yo me revelaba contra eso, y puedo decir que fui la única que puso su atención a otros grandes países como Brasil y Argentina, por ejemplo, que tenían excelentes artistas. Naturalmente Mario, estaba de acuerdo con esa postura. Por tanto, cuando llegó el momento de idear cómo debería ser este Museo, teníamos eso en mente y yo era probablemente la única persona con quien Mario hubiera podido trabajar en ese momento, porque compartíamos puntos de vista, incluso políticos, a pesar de que él tenía ciertas convicciones ligadas a partidos y yo en realidad siempre fui anarquista. Mario era un hombre de mentalidad abierta y trabajamos juntos porque él, a pesar de ser más bien social demócrata, estaba por sobre una manera pequeña y sectaria de pensar... y por supuesto yo estaba de acuerdo también con eso.

¿Cómo fue su colaboración para el segundo envío desde Estados Unidos?

El segundo envío nunca llegó a Chile. Como te mencioné con el primer envío estuvo todo bien, pero con el segundo hubo problemas. Creo que la razón fue que justo ocurrió el Golpe Militar. Las obras fueron recolectadas en la Embajada de Chile en Washington, pero nunca llegaron al Museo.

Después del Golpe Militar ¿cómo se involucró para tratar de recuperar esas obras?

No estoy segura de recordar todo sobre cómo me involucré para intentar recuperar las obras y para que no llegaran a manos de Pinochet, pero una cosa que sí recuerdo es haber escrito a un senador estadounidense que era más bien progresista, pero cuyo nombre no recuerdo... Le escribí contándole lo que había sucedido y pidiéndole ayuda para recuperar las obras. El intentó ayudar, pero luego recibí una carta de un tal General Heitman, un nombre alemán creo, H-e-i-t-m-a-n, nunca olvidaré aquello, declarándome 'persona non grata' en Chile¹. Tengo esa carta en Nueva York, la guardé porque pensé que era de esas historias del Siglo XX, y por supuesto, yo y mis amigos teníamos el corazón destrozado al pensar que alguien como el General Heitman estaba a cargo.

[1] General de la Fuerza Aérea, Walter Heitman, quien además fue embajador de Chile en Washington después del Golpe Militar.

¿Pudo hacer algo? En ciertas cartas usted menciona que trataría de llevar algunas obras a México, al Museo... ¿eso funcionó?

Hablé por teléfono con un amigo en México y pensamos que quizás podríamos reconstruir el Museo de la Solidaridad en Ciudad de México. Él estaba muy entusiasmado y conversamos mucho sobre esa posibilidad, pero nunca se concretó. Creo que el gobierno mexicano estaba muy interesado originalmente, pero no recuerdo las vicisitudes que se dieron después.

¿Usted también fue integrante de USLA en 1973 (Comité Norteamericano de Justicia para Latinoamérica)?

Sí, fui fundadora de ese Comité. Me sorprende que lo sepas... Propuse mi nombre a propósito, porque estaban sucediendo muchas cosas en los países de América del Sur, en Argentina, en Brasil, en Chile, por tanto había mucho trabajo por hacer en ese tiempo. Eso me servía para hacer cosas que no eran las exactamente esperadas por mi gobierno, pero ellos me encontraron de todos modos... Ellos intervinieron mi teléfono... Por lo tanto, pasé por bastante peligro. Incluso un día, estaba casi anocheciendo cuando yo y no recuerdo exactamente quién, pero sé que era alguien de Chile que estaba refugiado en Nueva York y tenía un departamento en los suburbios de la ciudad, estábamos de pie en la sala cerca de una gran ventana cuando una bala entró y pasó entre nosotros... En esa época yo ya tenía dos niños, y ese fue el momento en el que me di cuenta de que no podía seguir actuando de la misma forma, porque tenía obligaciones de madre. Fue un tiempo bastante terrorífico...

¿Sabe usted qué ocurrió con Mario Pedrosa cuando dejó Chile?

Él se fue... Bueno, supe que se refugió en la Embajada de Francia aquí en Santiago y lo sacaron del país... La última vez que vi a Mario fue en París, él y su esposa estaban muy pobres, vivían en Belleville que en ese momento era un barrio no muy agradable, y yo estaba allí y me preocupé de invitarlos a cenar seguido porque me daba la impresión de que ni siquiera tenían suficiente para comer. ¿Te imaginas? ¡Increíble! Con Mario hablamos mucho sobre el pasado y las experiencias que compartimos, fue muy emocionante.

Finalmente, regresó a Brasil pero nunca lo vi allá. La última vez que lo vi fue en París.

¿Él seguía trabajando en arte?

Creo que cuando vi a Mario por última vez, él estaba escribiendo. No creo que estuviera organizando exposiciones y Brasil tampoco lo estaba tratando bien, si

piensas en todo lo que él le dio... Fue una historia triste. Pero él regresó allá... y murió en Rio de Janeiro, si no me equivoco.

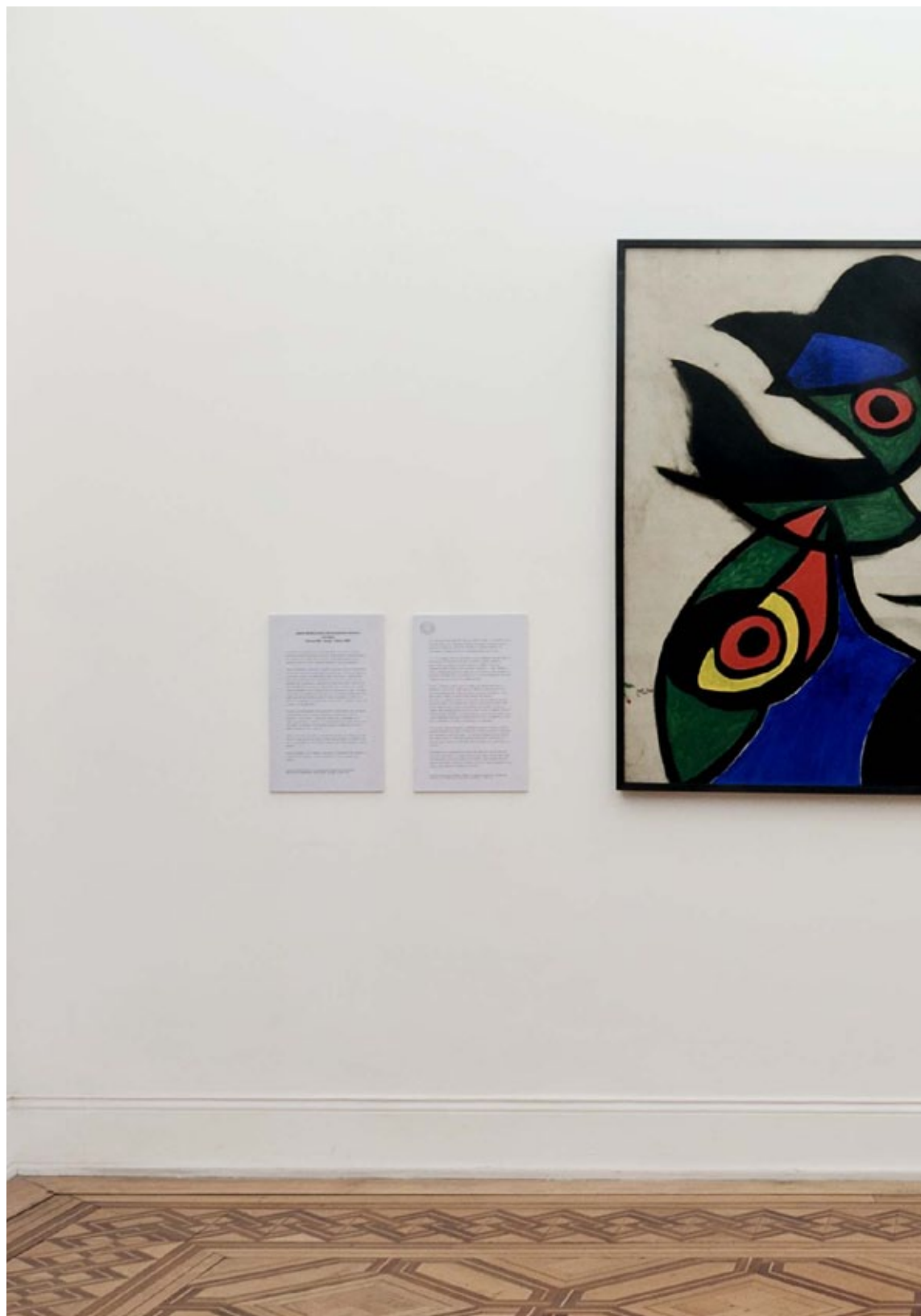
¿Cuál es su impresión del proyecto de Solidaridad hoy? Mirando hacia atrás, con mayor distancia.

¿Cuál es mi impresión del Museo de la Solidaridad hoy? Mirando hacia atrás, todavía es, desafortunadamente, el único caso de un museo que está hecho por y para la gente, artistas incluidos, así es que en cierta forma es único, lo que es bueno para ustedes pero no para el mundo, porque fue creado como un prototipo y debería haber ‘Museos de la Solidaridad’ en todo el mundo, y los artistas dejarían de estar cautivos por el sistema capitalista y aquellos comerciantes de obras y por personas ricas que las compren. Según mi experiencia, la mayoría de los pintores y escultores, y también quienes trabajan a gran escala, como Alfredo Jaar, no quieren ser prisioneros del sistema capitalista y no les agrada que sus obras estén colgadas en casas de millonarios sino que preferirían que estuvieran en museos como éste, que es para todos y que es único ¿Cierto?

Por otra parte, pienso que el rol de Mario Pedrosa fue muy importante y que todavía no se conoce lo suficiente su trabajo, sus escritos, su visión amplia y tolerante... En contra de sus propias convicciones políticas trabajó con un comunista para fundar este Museo y eso fue muy significativo. Creo que es un gran ejemplo a seguir, me gustaría que los jóvenes aquí en Chile, en todas partes, supieran sobre un hombre como él... Estuvo en prisión, siempre escapando, apenas logró huir de Chile, tuvo suerte de que la Embajada de Francia lo acogiera y lo sacara del país. Fue un hombre que corrió riesgos y también conmovió el hecho de que se mantuviera firme a sus convicciones, a pesar de que era muy inteligente y estaba consciente de que muchas de ellas nunca se realizarían. Fue valiente y eso es admirable, y en cierta forma me gustaría ser como él, pero por supuesto no a ese nivel... Ese hombre fue realmente una figura muy importante. Se le debería rendir un homenaje aquí. Estoy segura de que en algún lugar debe haber alguien vivo que lo haya conocido... en Brasil ¿No?... Seguro que hay alguien, sería interesante saberlo.

SALA MARIO PEDROSA

Joan Miró
Carmelo González
Jean Lurçat
Fernando García Ponce
Luigi Guardigli





PISSO (1881-1973)
LES FEMMES D'ALGER (O),
1935, OIL ON CANVAS



ARTIST'S NAME
TITLE
MATERIALS





Salvador Dalí, 'The Siege of Belgrade', 1964, oil on canvas, 100 x 150 cm, Museum of Modern Art, New York.

SALA
JOSE MARIA MORENO GALVAN

Frank Stella
Victor Vasarely
Adja Yunkers
Jake Berthot
Harvey Quaytman
Robert Israel
Sol LeWitt





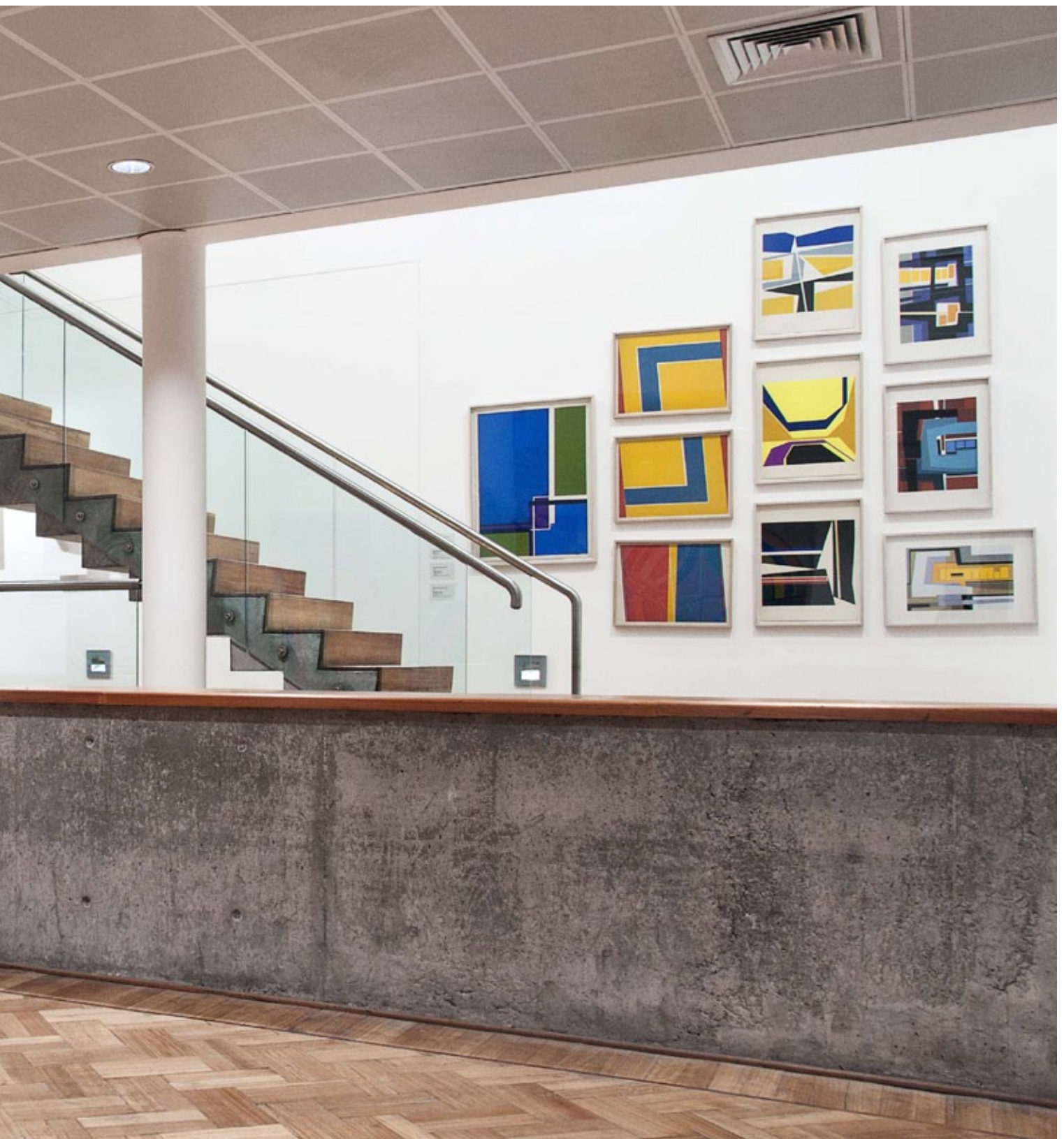




ZOCALO

Myra Landau
Kazuya Sakai
Eduardo Terrazas
Luis Tomasello
Carlos Cruz-Diez
Lygia Clark
Sergio Camargo
Sérvulo Esmeraldo
Arthur-Luiz Piza
Gualterio Nativi
Jorge Pérez Vega
Ofelia Alarcón Villegas
Arturo Vásquez Pastrana
Jorge Oteiza

















HALL SEGUNDO PISO

Equipo Crónica
Juan Carlos Distéfano
José Gamarra
Luis Felipe Noé
Raúl Martínez
Carmelo Carrá
Alejandro Marcos
Jorge Nieto
Alberto Carol
Liberio Badií









SALA 1

Roberto Matta
David Alfaro Siqueiros
Rafael Alberti
Ladislav Kijno





Hagámosnos la guerrilla
para parir un
int
hon



snos la guerrilla interior
parir un hombre nuevo





SALA 2

Franz Krajcberg
Pablo Serrano
Eduardo Chillida
Manolo Millares
Modesto Cuixart
Lucio Muñoz





Small, illegible text label, likely an artist or title tag.

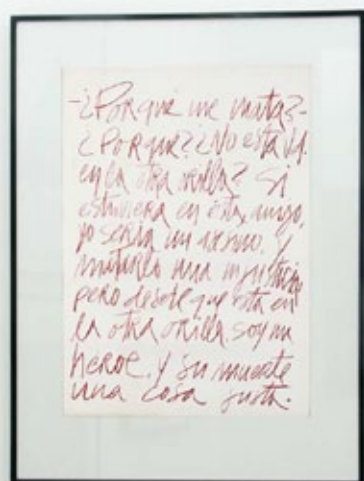






SALA 3

Rafael Canogar



El hombre en la guerra
por el arte
de la guerra
de la guerra

SALA 4

Leonor García M.
Leonilda González
Inés Agüero
Jesús Álvarez Amaya
Gerardo Cantú
Sarah Jiménez Vernis
Raúl Anguiano
Octavio Bajonero
Antonio Berni
José Luis Cuevas
Pilar Castañeda





Small text label, likely a title or description of the artwork.



Butterfly
by [illegible]
[illegible]

[illegible]
by [illegible]
[illegible]



[illegible]
by [illegible]
[illegible]







SALA 5

Oswaldo Guayasamín
Pedro Figari
Amelia Peláez
Joaquín Torres-García
René Portocarrero



Two figures under a tree, 1911
Oil on canvas
100 x 100 cm
Museum of Modern Art, New York

Two figures under a tree, 1911
Oil on canvas
100 x 100 cm
Museum of Modern Art, New York



Marc Chagall
A Street in Paris
1911
Oil on canvas





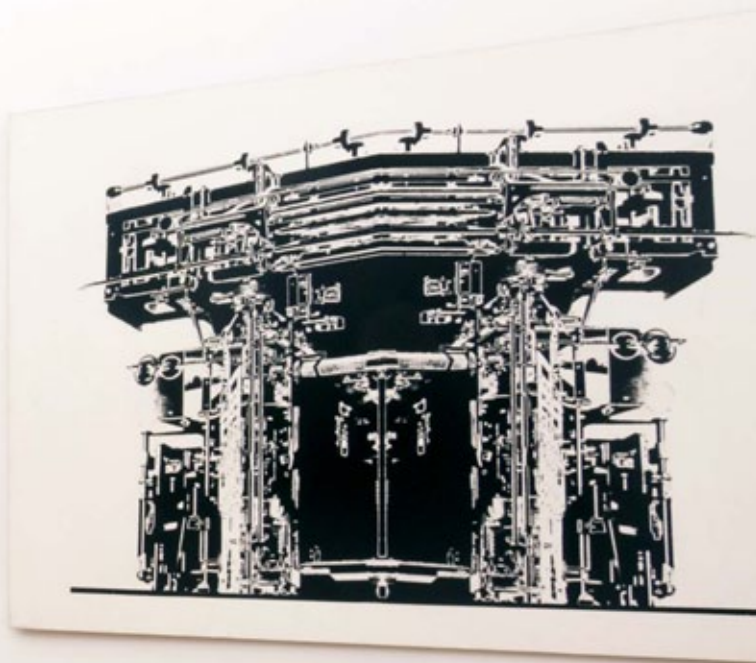
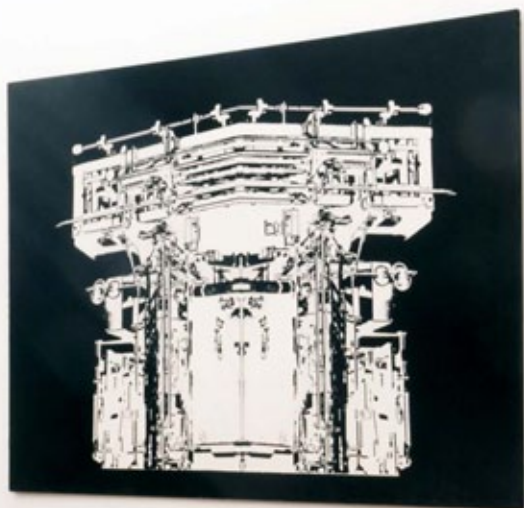
ABSTRACT COMPOSITION
Painted on canvas, 2011
100 x 150 cm (39 3/8 x 59 1/8 in.)
Edition 1/10 + 1 AP

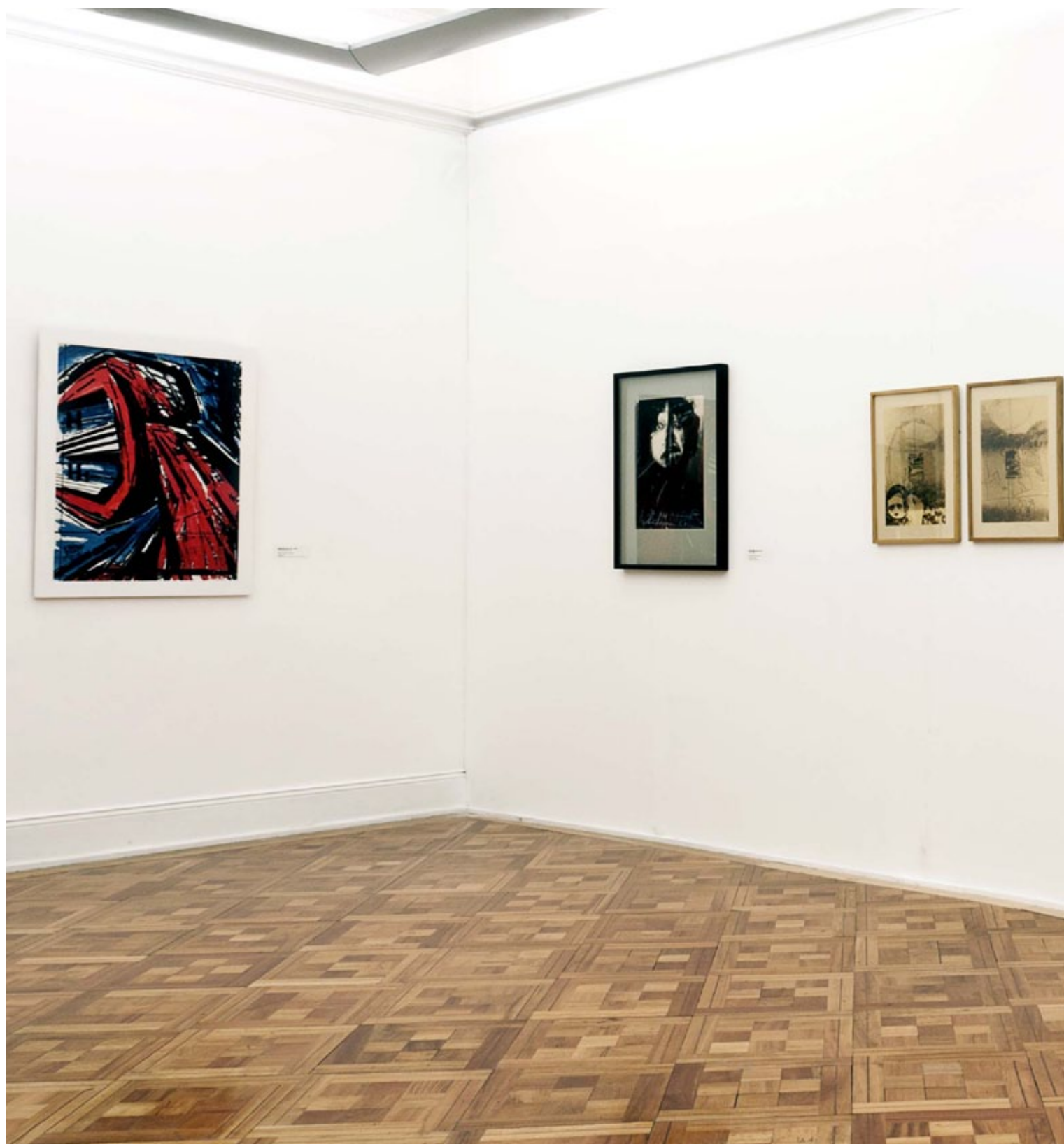
ABSTRACT COMPOSITION
Painted on canvas, 2011
100 x 150 cm (39 3/8 x 59 1/8 in.)
Edition 1/10 + 1 AP

SALA 6

André Marfaing
Hans Glauber
Arnulf Rainer
Pierre Dmitrienko
Vinicio Berti
Joan Rabascall









ARTIST'S NAME
TITLE





SALA 7

Juan Vázquez Martín
Rómulo Macció



COLECCION SOLIDARIDAD: GESTO POLITICO Y FRATERO

CARLA MIRANDA

Carla Miranda. Nacida en Santiago de Chile (1975). Licenciada en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile; cursó Master en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chile y Master en Museografía de la Universidad Andrés Bello. Ha trabajado en la documentación de colecciones patrimoniales. Desde el año 2005 se desempeña como conservadora de la colección del Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Ha sido asistente de curaduría en la exposición *Estéticas, sueños y utopías de los artistas del mundo por la libertad* (2007) y de *Homenaje y Memoria*, centenario de Salvador Allende (2008).

¿Cuáles son los derechos de los escritores y de los artistas revolucionarios o no revolucionarios? Dentro de la revolución: todo; contra la revolución ningún derecho.

Juan Goytisolo¹

La Colección Solidaridad² es un corpus de obras cuya articulación tiene como coyuntura el gesto político, solidario y fraterno, en apoyo de los intelectuales y artistas a la ‘Vía Chilena al Socialismo’. Ese compromiso ideológico-artístico reunió, entre 1972 y 1973, una Colección en la que se cruzan y yuxtaponen distintas vanguardias de mitad del siglo XX en Europa, Latinoamérica y Estados Unidos.

En este corpus de obras se refleja el proceso de ajuste entre la vanguardia internacional, abstracta, geométrica e informal —que tuvo como referente directo a Mario Pedrosa— en oposición al realismo socialista latinoamericano, que recogió sus vínculos con el arte popular, indigenista y americanista, cuyo referente fue primero la Revolución Mexicana (1910) y luego la Revolución Cubana (1959) con la instalación del imaginario de corte guevarista, que tuvo como emisor en la gestión del Museo al Instituto de Arte Latinoamericano (IAL) de la Universidad de Chile. Su director fue Miguel Rojas Mix, acompañado por dos protagonistas fundacionales: el artista catalán José Balmes, refugiado en Chile desde 1939³, y el crítico de arte español José María Moreno Galván, que fue parte de la resistencia intelectual anti franquista entre 1960 y 1975. Ambos españoles, ambos comunistas.

Para la gestión de las obras se organizó, en 1971, el Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile (CISAC) que estuvo presidido por Mario Pedrosa, quien convocó a artistas, intelectuales y críticos comprometidos políticamente y relacionados con los creadores más importantes de la segunda mitad del siglo XX. Los miembros del Comité fueron: Louis Aragón; Jean Leymarie; Giulio Carlo Argan; Edward de Wilde; Dore Ashton; Rafael Alberti; Carlo Levi; José María Moreno Galván; Aldo Pellegrini; Juliusz Starzynski; Mariano Rodríguez; Danilo Trelles, y Harald Szeemann.

La formación del CISAC se fundó en cuatro principios a los que dedicaron sus obras los artistas plásticos: el ideal de una sociedad más justa, más libre y más humana; que el socialismo es la bandera natural de los artistas; que la creaciones y su goce estético no deben ser monopolio de los coleccionistas; y que el acto de donación no es una opción de partidismo político, sino una acción política⁴.

[1] Revista de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba; n. 3, año III, julio-septiembre 1964.

[2] El concepto ‘solidaridad’ tiene como antecedente la Organización Latinoamericana de Solidaridad, realizada en La Habana, Cuba, entre junio-agosto de 1967, que tuvo entre sus temas “La solidaridad de los pueblos. Latinoamérica en la lucha de liberación”. Este encuentro tuvo su origen en la Conferencia Tricontinental de los pueblos de Asia, África y América Latina, también realizado en La Habana en 1966, donde Salvador Allende propuso crear una rama propia de países latinoamericanos, convirtiéndose en el Director de OLAS. La delegación chilena estuvo formada por Clodomiro Almeyda, Carlos Altamirano y Pablo Neruda. Ver referencias en www.salvadorallende.cl/biografia/Allende_en_la_prensa/allende2.pdf

[3] José Balmes, pintor de origen español que llega a Chile en el Winnipeg en 1939. Fue Director de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile en 1962 y su Decano en 1972. Fue parte de la organización del Museo de la Solidaridad en 1971 y su director entre 2006 y 2010.

[4] A.A.V.V. *Catálogo Museo de la Solidaridad*. Donación de los artistas del mundo al gobierno popular de Chile. Instituto de Arte Latinoamericano, Universidad de Chile, Santiago, Chile, 1972.

Los envíos de los artistas se organizaron a través del Instituto de Arte Latinoamericano y las Embajadas de Chile en el extranjero. Pedrosa tenía una amplia red de contactos que permitió la donación directa de obras con los artistas, además de solicitar sugerencias a sus pares, tales como a Dore Ashton y Aracy Amaral, con quienes elaboró —de acuerdo a la documentación existente— nóminas de artistas para la Colección. A lo anterior, se sumó la convocatoria internacional realizada por los embajadores y agregados culturales, que permitió la entrega directa en las embajadas. Eso significó que la Colección Solidaridad albergara obras dispares en relación a su calidad e importancia en la historia del arte; que existiera en el envío de algunos países un volumen mayor de obras —que dependió del entusiasmo de transmitir la convocatoria a las embajadas—, y que los formatos de las obras fueran más numerosos en grabados y menores en esculturas, debido al traslado vía valija diplomática.

La Colección Solidaridad está agrupada por el origen de los países que enviaron obras, de acuerdo a las actas de recepción realizadas por IAL y a partir de documentación acerca del Museo recientemente recuperada.

MEXICO

El ajuste entre dos estilos artísticos y su vinculación política tiene especial protagonismo en la colección mexicana, un territorio donde las confrontaciones entre el realismo socialista y ‘la independencia del arte’ fueron más latentes y obvias que en otros envíos. Compuesto por 184 obras, este envío fue el primero en organizarse a fines de 1971, convocado por los artistas José Zúñiga; Guillermo Cenicerros; Esther González, y Octavio Bajonero. Ese último, Director del Molino de Santo Domingo —espacio que desde 1969 fue el taller de grabado de los aprendices de Santo Domingo de Tacubaya.

[5] Exposición *Molino de Santo Domingo*. Primer Envío Mexicano de Arte Moderno Santiago de Chile, 26 de noviembre 1971. Quienes donan posteriormente son: Jesús Álvarez Amaya; Francisco Beckern; Ángel Bracho; Luis Chacón; Fermín Chávez; Manuel Corpus; Mario Cruz Fuentes; Carlos Finck; Elba Garma; José Hernández Delgadillo; Helena Huerta; Francisco Icaza; Jerezalde (sic); Carlos Gaytan; Mendarozqueta (sic); Eliseo Mijangos; Víctor Muñoz Vega; J. Perinetti (sic); T. Prada (sic); Antonio Ramírez; Gilberto Ramírez; Eduardo Terrazas; R. Ruiz (sic); Ramón Sosamontes; René Villanueva; Enrique Volverg, y José Zúñiga. Este envío fue organizado por la embajada y los artistas, y no tuvo relación con el CISAC.

Bajonero coordinó el traslado de las obras al IAL en Santiago junto con el agregado cultural de la Embajada de Chile en México, José de Rokha. En noviembre de 1971, en la exposición *Molino de Santo Domingo*, ellos convocaron a sesenta y seis artistas⁵. Los donantes pertenecieron a diferentes generaciones y tendencias, tanto políticas como artísticas, no obstante las obras retratan la antigua contienda entre arte y política desarrollada en México. Por un lado, estaban aquellos artistas que recogieron las directrices de la III Internacional Comunista, que instalaba la temática nacionalista, izquierdista y revolucionaria como imaginario hegemónico de

la Escuela Mexicana de Pintura⁶. Por otro, los que promulgaban la independencia partidista del arte. Bajo el primer alero se encontraban los veteranos del muralismo, como David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero, y los integrantes del Taller de Gráfica Popular Mexicana (1938), quienes pertenecieron tanto al Partido Comunista Mexicano (PCM) como al Partido Popular Socialista (PPS).

Es importante señalar que el Taller de Gráfica Popular Mexicana no aparece en el catálogo del Molino de Santo Domingo, sino en el Acta I (12 abril 1972) del IAL⁷. Esta carpeta de 146 estampas sobre la lucha del pueblo mexicano (1960), fue parte de una carpeta mayor denominada *Estampas de la Revolución Mexicana*, publicada en 1947 en México. Se sumaban dentro de esa misma línea los artistas Jesús Álvarez Amaya; Raúl Anguiano; Angel Bracho (sic); Fany Rabel; Fermín Chávez; Pablo O'Higgins; Luís Chacón; Arturo García Bustos; Helena Huerta; Sarah Jiménez; Adolfo Quinteros, y Ramón Sosamontes.

En el ámbito de la pintura es importante destacar a José Hernández Delgadillo, quien fue parte del Salón de la Plástica Mexicana y muralista oficial. No obstante, como muchos después de la matanza de Tlatelcoco de 1968, ese artista se alejó del gobierno de Luis Echeverría y con ello del arte público de México, formando el grupo Arte Colectivo de Acción (ACA). Delgadillo envió como donación al Museo una tela de gran formato (1971), que pudo ser parte de lo que los críticos de su obra llamaron “la nueva presencia” del cuerpo en la pintura, ya que se encuentra en el límite de la abstracción expresionista con reminiscencias indigenistas. Su pintura no ha sido exhibida. Su obra, sin título, es parte de un grupo de telas recibidas en rollos⁸.

Siqueiros donó un grabado al estilo de la Escuela Nacional de Pintura Mexicana, *Bilbao y Galvarino* (1945), cuya imagen es parte del mural *Muerte al invasor* pintado por el artista en Chile⁹; y un segundo trabajo que forma parte de la carpeta *Canto General* (1968), enviado al Museo de la Solidaridad en 1971, y que rompe con la línea de corte figurativo para adentrarse en los gestos de la independencia del arte. El contenido de esta carpeta podría ser parte de la obra realizada por Siqueiros en 1936 en Estados Unidos, donde tuvo un taller experimental en el que Jackson Pollock aprendió *action painting y dripping*¹⁰. Sin embargo, las contradicciones se traspasan a todo el corpus de obra de Siqueiros, ya que como artista de la revolución se vio sometido a la figuración, pero —y como sucede en la carpeta *Canto General*— apela al arte independiente alejado del realismo socialista. Pugna política y estética que se manifiesta como acción real en la vida de Siqueiros en su fallido intento de asesinar a León Trotsky en México¹¹.

[6] A partir del decreto de reconstrucción de las organizaciones literarias y artísticas, promulgado por Stalin en 1932.

[7] Ver: ICAA 826862. Estatutos del Taller de Gráfica Popular Mexicana, 17 de marzo 1938.

[8] En este grupo de telas se encuentran los artistas: Jaime Mejías; Gilberto Ramírez; María Luisa Novelo; Mario Cruz Fuente; Alberto Cavazos; René Villanueva; Carlos Maytan; Daniel Manrique; Fernando Caballero; Mendarozqueta (sic), y Hernández Delgadillo (sic).

[9] Este mural (1941-1942) se compone de dos obras: una de Siqueiros y otra de Xavier Guerrero, *De México a Chile*. Ambas formaron parte de la ayuda de México a Chile tras el terremoto de 1939.

[10] HERNER DE LARREA, Irene. *Siqueiros, del paraíso a la utopía*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004.

[11] Al producirse el triunfo de Stalin, Siqueiros se alineó firmemente con éste. Rivera, por el contrario, se vinculó a opositores. En 1936 la gestión de Rivera fue decisiva para lograr que el Presidente Cárdenas diera su visa a Trotsky. lo alojó en su casa y se sumó a la Oposición Internacional. Por su parte, Siqueiros combinaba sus dotes artísticas con la actividad militante. Conocía personalmente a Stalin y, su adhesión al estalinismo y el ambiente de persecución calumniosa contra Trotsky lo llevaron a encabezar un grupo de asalto coordinado entre el PC local y la policía secreta de Moscú para matar al exiliado. Ver en línea: “Siqueiros quiso matar a León Trotsky”. En *El Socialista*. Buenos Aires, n. 168, 16 de junio 2010.

Las obras que representan el quiebre de la Escuela Mexicana de Pintura —a fines de los años 60's, tras el cual nacieron la Generación de la Ruptura y el Primer Salón Independiente (1968)^[12]— también componen el primer envío al Museo Solidaridad. Esos artistas no trabajaban en grupos, ni mantenían ideas similares, pero obedecían a una consigna común: “Dejar de lado el vocabulario del arte con su mensaje implícito en el realismo social, para vincularse a las tendencias internacionales”^[13]. De ese modo, la colección mexicana se ramificó hacia las tendencias internacionales: la abstracción tuvo como hito a Manuel Felguérez, con su obra en relieve *El espíritu ocupa cualquier recipiente*, y a Fernando García Ponce con *Composición en gris* (1970). Se establecieron también en esa corriente puntos de encuentro vinculados al arte e industria, como ocurre con la obra de Kazuya Sakai, artista japonés-argentino, que residió en México desde 1964 y donó al Museo una pintura de gran formato, no titulada.

La vertiente neofigurativa de ruptura tuvo como principal exponente a José Luis Cuevas, con el dibujo a tinta *El dolor humano*, serie *Homenaje a Quevedo* (1969). Al centro de ambas corrientes, podemos encontrar a los artistas que experimentaron con ambas tendencias, destacando Guillermo Ceniceros con una acuarela y tinta con marcada influencia de la obra de Siqueiros abstracto, y con una pintura (1968), donde la figura humana se esconde tras la abstracción.

CUBA

A diferencia de México, la colección cubana realiza el proceso inverso al que se instala con la revolución de 1910. En Cuba, los primeros artistas de vanguardia fueron los que a través de una cierta abstracción proveniente del cubismo impusieron la identidad cubana a través del color, la luz y el ritmo.

Esta colección cuenta con una serigrafía *Sin Título* (1963) de Amelia Peláez, en la que utiliza líneas negras que sirven de unión y límite con las zonas planas, tan característico de su pintura; y dos obras enviadas por René Portocarrero, que corresponden a paisajes de la catedral de La Habana (1970 y 1971), en los que se pueden encontrar visiones sobre la ciudad^[14].

La abstracción, con todas sus derivaciones de independencia con la academia, se generó con el Grupo de los Once (1953-1955), que no formó una unidad estilística sino más bien un rompimiento con las generaciones anteriores para concebir una apertura internacional, cuyo eje de referencia era el informalismo abstracto

[12] El fenómeno comenzó en 1968, cuando el gobierno invitó a los artistas más reconocidos (La Ruptura) a exponer en ocasión de los Juegos Olímpicos celebrados en México. Los creadores convocados se negaron a participar y a validar al régimen que por debajo de las aguas internacionales reprimía al ya consolidado movimiento social del 68'.

[13] DEL CONDE, Teresa. *La aparición de la Ruptura. Un siglo de arte mexicano 1900-2000*. Instituto Nacional de Bellas Artes. Italia: LAN-DUCCL 1999, p. 191.

[14] *Paisaje de La Habana N° 2* (1971), asociada al Acta II, 4 mayo 1972, mientras que la otra obra no cuenta con documento de envío.

que tuvo su propio lenguaje cubano a partir de los años 60's¹⁵. Fueron parte de esa ruptura René Avila, que donó dos obras (1971) y cuya abstracción de carácter neoplasticista inicial derivó en formas orgánicas; y Luis Pedro Martínez, quien realizó en 1955 la primera exposición de arte concreto en Cuba. La obra *Otros signos del mar* (1972) enviada por Martínez es una abstracción lírica, de intenso color, que pertenece a la serie *Signos del mar*.

Por otra parte, la abstracción concreta está representada por Salvador Corratge, quien fue miembro de los diez pintores concretos de Cuba y aparece en el Acta II del 4 de mayo de 1972 con dos pinturas: *Movimiento 1* y *Movimiento 2*. Ambas son acrílicos sobre madera (1971), en las que se plasman líneas expresionistas libres y construcciones verticales de colores puros, correspondiente a la herencia del arte concreto.

La figuración militante del realismo socialista, que debía reflejar artísticamente las transformaciones del triunfo y la primera etapa de consolidación de la Revolución Cubana, está representada por el artista Carmelo González. Entre los grabadores y pintores, González fue el mayor cronista de la Revolución, destacando en su envío dos telas: *Dos mundos* (1967), en la que se proyecta simbólicamente la Guerra Fría y la conmemoración de los nueve años de la Revolución Cubana; y *Testimonio en el espacio de este-colmo* (1968), con el mismo carácter simbolista.

Entre los vínculos políticos directos de Chile con Cuba, a través de la Casa de las Américas, se encuentra el trabajo de Mariano Rodríguez, que fue invitado a la toma de posesión del Presidente Salvador Allende en 1970 y posteriormente participó en la organización del Primer Encuentro de Artistas Latinoamericanos en Cuba en 1972, al que asistió José Balmes y Miguel Rojas Mix. Las obras donadas por Mariano Rodríguez al Museo corresponden a dos pinturas de la serie *Frutas y realidad* (1970), expuestas en Cuba en 1971 y donadas en el año 1972 por el artista.

Dentro de esa línea, pero con mayor independencia política, está la obra de Raúl Martínez. Si bien ese artista tiene su origen en la abstracción, por su adhesión al Grupo de los Once, derivó finalmente al arte Pop. La tela *Repeticiones de Martí* (1968) es parte de su serie *Fotomentira* (1966), en la que retrata a personajes como Camilo Cienfuegos, Ernesto Che Guevara, y Fidel Castro. En todos los retratos su composición consiste en reiterar la imagen icónica en un movimiento lineal, generando una visión cinematográfica.

En ese grupo de artistas el imaginario revolucionario de corte castrista-guevarista operó de manera independiente al bloque de la Unión Soviética, lo que significó en la

[15] Esta apertura también se generó entre los artistas por la exposición de la Escuela de París en el Palacio de Bellas Artes de La Habana. Boletín de Artes Visuales n. 1, Unión Panamericana, junio 1956 – junio 1957.

práctica un eje de influencia que además de incorporar la acción militante tenía como principio combatir el valor de cambio de la obra de arte. Ese concepto se había instalado a través del Boletín de Artes Visuales de la Unión Panamericana, vitrina del nascente mercado artístico latinoamericano y estratégicamente utilizado por la Alianza para el Progreso¹⁶ para combatir la influencia cultural de Cuba en Latinoamérica.

ARGENTINA

Casa de las Américas tuvo un rol de influencia fundamental en los envíos latinoamericanos de la Colección Solidaridad, a través del IAL. En esa etapa de la historia, la Universidad de Chile tuvo importantes vínculos con Cuba generando encuentros artísticos en los dos países: el Primer Encuentro de Artistas Latinoamericanos en Cuba (1972), y el Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur. Este último se realizó en Santiago, en mayo de 1972, en los mismos días en que se inauguró el Museo de la Solidaridad. La coincidencia, más la cercanía política, fomentó la donación de los artistas participantes. Por la proximidad geográfica, además, el Encuentro fue visita obligada de uruguayos y argentinos.

Los argentinos Carmelo Carrá y Jorge Santa María donaron sus obras al Museo. El primero, relacionado directamente con el crítico Aldo Pellegrini que era investigador del IAL y cercano a Mario Pedrosa, ya había exhibido en Chile *C. Carrá: gouaches - dibujos - pinturas* en la Galería de Arte Central en 1971. Carrá donó cuatro obras: dos grabados (1971) y dos dibujos a témpera (1969 y 1971). En ellas, utilizó la imagen como una explosión que después es recompuesta como un rompecabezas, produciendo un “documento de la inestabilidad de lo visible”¹⁷.

Otros importantes artistas que participaron —sea como invitados u observadores— y que donaron importantes obras al Museo fueron: Ernesto Deira; Américo Castilla; Ignacio Colombres; Leopoldo Presas; Antonio Berni; Oscar Smoje; Ricardo Carpani; Luis Felipe Noé; Josefina Robirosa, y Eduardo Rodríguez¹⁸.

El Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur tuvo como objetivo generar una reflexión entorno a las relaciones del arte y la construcción de una nueva sociedad, alentando la participación activa en pos del cambio político y social, cuyo referente no era solo la Revolución Cubana sino la ‘Vía Chilena al Socialismo’. Allí, como sucedió en México, el debate reprodujo la dinámica entre la creación libre, la disyuntiva del arte comprometido, y el lenguaje plástico formal, en pos de la instrumentalización —o no— a la causa del proletariado. Las reflexiones prácticas expresadas

[16] Programa de ayuda económica, política y social de Estados Unidos para América Latina entre 1961 y 1970.

[17] PELLEGRINI, Aldo. “El mundo de Carmelo Carrá”. En *C. Carrá: gouaches-dibujos-pinturas*. Catálogo. Santiago de Chile: Galería Central de Arte, 1971. Registro ICAA 745055.

[18] A.A.V.V. Catálogo *Dos encuentros: Artistas del Cono Sur*, Santiago, Chile 1972 y *Plástica Latinoamericana*. Habana: Archivo Graciela Carnevale, 1972.

en las obras de los argentinos, uruguayos y cubanos asistentes, fue principalmente la figuración como forma poética de construir la realidad. En el caso de Argentina, ésta se desprendió del informalismo de manos de Luis Felipe Noé, en el sentido de la libertad pictórica y “la idea de buscar una nueva forma de representar al hombre y todo cuanto le rodeaba”¹⁹. La obra donada por Noé, *Introducción a la comprensión de la civilización occidental y cristiana* (1962), se convirtió en una bisagra entre el informalismo y la nueva figuración, relacionándose a su vez con otras obras suyas, como *La anarquía del siglo XX* (1961) y la *Introducción a la esperanza* (1963), ambas pertenecientes a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

Asimismo, es importante destacar la obra de Josefina Robirosa y Marta Peluffo. La primera participó en el Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur como observadora del Comité de Significación Ideológica del Arte, y en su quehacer artístico fue parte del grupo BOA (1958), filial del movimiento internacional Phases fundado en París y que fusionó el surrealismo y la abstracción lírica en Argentina. La pintura de Robirosa, *Cada mañana* (1968), manifiesta esos principios. No obstante, es parte de una investigación posterior en relación al uso del color y al estilo del Op Art, en la que hay progresiones cromáticas que se insertan con su temática de perfiles y cabezas, que forma parte de la tela donada al Museo.

El envío de Marta Peluffo, *Espejo de exterminio* (1965), que aparece ingresado en la Acta II, evidencia la crisis entre la pintura y el arte objetual. Ella misma expresa en 1966 en Caracas: “Hago uso de la realidad para no representarla [...] parto del objeto, pero no del objeto como una propiedad física, sino como una posibilidad de la representación”²⁰.

El tríptico de Juan Carlos Distefano *Tres versiones* (1966) es otra de las obras notables del envío argentino, que participó en la Tercera Bienal Americana de Arte (IKA) realizada en Córdoba en 1966 y en la Bienal de São Paulo, Brasil, en 1967. Es una obra en la que el volumen es penetrado por el color, manteniendo aún la bidimensionalidad para poner en tensión la contingencia de lo humano²¹.

La abstracción está representada en pintura por Ary Brizzi; Manuel Espinoza; Rogelio Polesello, y Clorindo Testa; y en escultura por Ennio Iommi y Aldo Pappalardo. Destaca entre ellos una abstracción de vertiente más constructivista en las esculturas de Ennio Iommi —una obra en aluminio, sin fecha y sin título— y en la pintura de Manuel Espinoza, llamada *Blabaklud/Blabakhud* (1969). Ambos artistas, participaron de la asociación de Arte Concreto-Invencción de 1946 y a través de su

[19] MENDEZ, Víctor Hernán. *La nueva figuración argentina, origen y planteamiento. Propuesta de renovación*. Universidad de Extremadura, diciembre 2008, BCN.

[20] Para mayor información ver www.marthapeluffo.com, en la que se encuentran archivos de prensa como referentes.

[21] DISTEFANO, Juan Carlos. *Obras 1958-2010*. Buenos Aires: Catálogo Fundación Osde, 3 de junio- 24 de julio 2010.

Manifiesto Invencionista citaron al Suprematismo ruso y la dinámica del arte comprometido, poniendo en relación la libertad formal versus el realismo socialista impuesto desde el Partido Comunista. Dice su manifiesto: “El arte concreto habilita al hombre a la relación directa con las cosas y no con las ficciones de las cosas [...] A una estética precisa, una técnica precisa. La función estética contra el ‘buen gusto’. La función blanca. Ni buscar, ni encontrar: Inventar”²².

La otra cara de la abstracción está representada por Clorindo Testa, quien adhirió en 1957 al grupo de los Siete Pintores Abstractos, en oposición a los abstractos geométricos fríos²³. Testa rescata la posibilidad de la expresión informal en su obra *Ondulación I* (1965), en la que se evidencia un uso expresivo del volumen proveniente de sus vínculos con la arquitectura brutalista y la pintura informal.

El grabado en Argentina, al igual que en México, tuvo un carácter popular de adoctrinamiento y fue una expresión del arte proletario en el régimen capitalista²⁴. Esa declaración muestra claramente la influencia de Siqueiros como promotor político entre los artistas latinoamericanos y también en la Mutualidad de Artistas Plásticos de Rosario.

El envío argentino de grabados está compuesto por nueve obras. Destacan autores como Inés Agüero; Antonio Frasconi; Italo Grassi; la española Teté Vargas Machuca; además de dibujos de Marta Marchetti y Eduardo Bendersky. Hay que señalar también la *Carpeta Zero*, donde se ilustran los cuentos de Ernesto Sábato; Miguel Alascio Cortázar; Oscar Peyrou, y Fernando R. Moreno, con la impresión de tacos originales de grabados de Antonio Berni; Italo Grassi; Claudia Leiguarda; Omar Brachetti, y Nélida Agüero.

Antonio Berni donó al Museo un grabado y lo tituló *El Obispo* (1962), aunque la misma obra fue incluida por el propio artista, dos años después, en el imaginario de la serie *Ramona Montiel*, con el título *Confesor de Ramona*. El grabado de Berni utiliza la técnica de xilo-collage y el relieve, recurriendo a su vez a elementos reciclados para aludir directamente a la marginalidad de sus personajes.

URUGUAY

En esta curaduría, *40 Años del Museo de la Solidaridad. Fraternidad, Arte y Política*, están representados dos artistas uruguayos que son parte fundamental de la historia del arte latinoamericano: Pedro Figari y Joaquín Torres García. La obra de Torres García

[22] Véase en línea: Centro de Arte Virtual Arte Concreto de Buenos Aires: www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/arteargentino

[23] Este grupo estuvo formado por Osvaldo Borda; Víctor Chab; Josefina Miguens; (luego firmó Josefina Robirosa); Rómulo Macció; Martha Peluffo; Kazuya Sakai (quien donó desde México), y Clorindo Testa.

[24] BERNI, Antonio. “Siqueiros y el arte de masas”. En *Nueva Revista I*. Buenos Aires: n. 3, enero, 1935.

fue gestionada por el coleccionista Emilio Ellena con su viuda Manolita Piña²⁵. Ambas obras fueron enviadas por el agregado cultural de la Embajada de Chile en Uruguay.

La obra de Figari, *La Tentación*, es parte de la serie *Trogloditas* realizada en los años 20's, en la que el artista retrata a humanos como seres primitivos²⁶. Enriqueciendo la colección uruguaya y en diálogo opuesto, se encuentra un trabajo Sin Título (1942) de Torres García, que forma parte de los trabajos en los que retrata la ciudad y el paisaje urbano, asociado a la joven modernidad latinoamericana. Esa obra resume el concepto del 'hombre universal', manifestado en una serie de simbologías ubicadas en el espacio superior del cuadro: el 'hombre universal' abstracto, invariable de todos los tiempos y culturas, acompañado de los signos de los principios naturales y eternos, el sol y la luna; luego el pez, un símbolo recurrente en su trabajo y asociado a la vida, a la fecundidad y a la figura de Cristo, que desempeña un rol central en la antroposofía, corriente a la que Torres García adscribió²⁷.

En general, tanto la obra de Figari como la de Torres García, retratan el binomio 'barbarie y civilización' que se arrastra en Latinoamérica desde su período de emancipación. Al igual que otros países latinoamericanos, la abstracción estuvo representada en la Asociación de Arte Constructivo (AAC), fundada en 1934 por Torres García, quien presentó en Montevideo el primer número de la revista *Círculo y Cuadrado* en la que se publicó el primer mapa de América del Sur invertido²⁸.

El eje de influencia de Torres García fue inevitable en la donación uruguaya al Museo con artistas como Luis Arbono; Ángel Damian; Elena Finocchio; Oscar García Reino; Ruben Gary; Vicente Martín; Amalia Nieto; Jorge Nieto; Dumas Oruro; Trini Pairo; Amalia Polleri; Alceu Ribeiro, y Denry Torres.

ENVÍO FRANCÉS Y EL COMPLEJO CASO DE LA OBRA DE MATTÁ

El envío francés es uno de los más importantes de la Colección del Museo, por que reúne obras de artistas de diferentes nacionalidades que conformaron la llamada Escuela de París. Por esa vía entraron a la Colección los chilenos residentes en Francia, pues la convocatoria solo estaba abierta a extranjeros y el Museo tenía su énfasis en la solidaridad internacional. Los chilenos que donaron desde Francia fueron: Roberto Matta; Carlos Aresti; Francisco Ariztía; Camilo Córdor; Antonia Ferreiro y Matilde Pérez. De esta última, sería parte de la colección del Museo una obra —*Alturas*, realizada con ensamble y collage sobre madera pintada— que está ratificada en un registro de préstamo con fecha 5 de diciembre de 1972, para ser ex-

[25] VIDAL, Virginia. "El Museo de la Solidaridad". En *Punto Final*. Santiago: n. 757, 11 de mayo 2012.

[26] ROCCA, Pablo Thiago. *El ser primario, el hombre primordial*. Uruguay: Museo Figari, MEC, 2010.

[27] CRISPIANI, Alejandro. "Las raíces latinoamericanas del invencionismo". En *Objetos para transformar el mundo*. Santiago: ARQU, 2011.

[28] Cercle et carré, movimiento fundado en París en 1929 por el escritor Michel Seuphor y el pintor Torres García. Promovieron las tendencias constructivistas del arte abstracto en oposición al surrealismo, a pesar de su corta vida (1930), su propuesta fue retomada por el grupo Abstraction-Création.

puesta y devuelta posteriormente. Según una publicación de la revista *Ercilla*, del 8 de mayo de 1973, Matilde Pérez exponía en París la muestra *Des grands et des jeunes* y fue invitada por un funcionario diplomático a donar su obra al Museo. A pesar de la existencia de esos documentos que acreditan la donación, *Alturas* nunca regresó a la Colección, muy probablemente debido al Golpe Militar.

Roberto Matta, también a través del envío francés, donó al Museo de la Solidaridad dos pinturas de gran formato: *Fango original, ojo con los desarrolladores* (1972), y *Hagamos la guerrilla interior para parir un hombre nuevo* (1970), que se exhibieron en el edificio de la UNCTAD, Tercera Conferencia Mundial de Comercio y Desarrollo, realizada en Santiago de Chile. Esas obras aparecen señaladas en el Acta I, del 12 de abril de 1972 del IAL, y se encontraban en ese edificio para el Golpe Militar, por lo que sufrieron los mismos embates que el resto de las obras del Museo de la Solidaridad: clandestinidad, desaparición y mal trato. Se produjo así una disgregación de la Colección y los dos lienzos de Matta pasaron a ser parte del inventario del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile.

La recuperación de una de estas importantes pinturas, *Hagamos la guerrilla interior para parir un hombre nuevo*, se inició el 26 de agosto de 1992 y terminó con éxito cuatro años después. Por indicación de Isabel Allende, Carmen Waugh (Directora del Museo entre 1991 y 2005) envió la primera solicitud de traspaso dirigida a Ricardo Lagos, entonces Ministro de Educación y quien el año 2000 sería Presidente de la República. Esa carta incluía una copia del certificado de autenticidad y propiedad de la obra²⁹. Con ese trámite, la viuda del artista, Germana Matta, solicitó también que se restituyera en la tela la frase del pintor que da origen al título de la obra, “Hagamos la guerrilla interior para parir un hombre nuevo”, que había sido eliminada por censura política. Esa condición se cumplió en 2005, bajo el trabajo de restauración de Lilia Maturana.

Sin embargo, a pesar de años de gestiones, el Museo no pudo recuperar *Ojo con los desarrolladores*, y en cuanto a *Hagamos la guerrilla interior...* solo consiguió una entrega en comodato. El 10 de marzo de 2000, la Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos (DIBAM) estipuló: “La DIBAM es dueña de la pintura y en virtud de la sesión ordinaria con fecha 1 de marzo del 2000 y de acuerdo a la orden N° 0979 la DIBAM da en comodato o préstamo de uso por un plazo de 99 años a contar de la fecha, para que la pintura sea exhibida al público de manera permanente”.

[29] Certificat d'authenticité, Archives de l'Oeuvre de Matta, 28 agosto 1991. La obra se encuentra en el archivo del catálogo general con el número 70/3. Archivo MSSA.

Hagamos la guerrilla interior para parir un hombre nuevo (1970), forma parte de un conjunto de obras que tienen su punto de partida en 1957-58 con la obra *Questión Djamila*, pintura que relata las opresiones y torturas en la guerra entre Argelia y Francia. Matta se aleja de las morfologías psicológicas de la pintura surrealista, para poner en escena su compromiso político, que atraviesa la contingencia y la historia. Es así como sus personajes, como él mismo señala: “Pasan de las formas imaginarias, propias de los vertebrados, de los animales desconocidos y de las formas raras que exprimían mis sentimientos, a expresiones culturales, totémicas de la civilización... Permaneciendo siempre en el campo de las leyes morfológicas, no se trata de un organismo que me simbolizará, sino de la formación de culturas en confrontación con paisajes sociales: campos de batallas donde se enfrentan sentimientos e ideas, el todo concluido en un vértice en el cual el ego y el mundo estaban en conflicto a un nivel cósmico”³⁰.

LOS LATINOAMERICANOS QUE USAN LA RUTA FRANCESA

A pesar de la política de Estados Unidos destinada a convertir Nueva York en el nuevo eje de influencia cultural del mundo, Francia no perdió su importancia al menos para los artistas latinoamericanos, muchos de los cuales se radicaron allí. El envío francés agrupa a artistas latinoamericanos de diferentes nacionalidades y conforma un crisol de estilos disímiles, que van desde el surrealismo, la nueva figuración, el pop, la abstracción cinética y el op art, por mencionar solo algunos.

Los argentinos fueron Cristina Martínez; Luis Tomasello; Leopoldo Torres Agüero; Jack Vanarsky, y Antonio Seguí. Este último donó una importante tela de gran formato, que es parte de la serie *Caja con señores* (1963), en donde las figuras humanas aparecen encajadas unas sobre otras como piezas de rompecabezas, ocupando la totalidad del espacio; a diferencia de *Caja con señores III*, en la que se deja un ángulo desocupado.

Solo un peruano, Gerardo Chávez —ligado al surrealismo—, participó en la donación pese a la insistencia epistolar de Mario Pedrosa con el crítico de arte José Miguel Oviedo, Director del Instituto de Cultura de Perú³¹. Chávez donó tres grabados y una pintura titulada *El nacimiento de Neptuno* (1970). De acuerdo a una entrevista con Miguel Rojas Mix, director del IAL, la participación de los países andinos, Perú, Bolivia y Ecuador, fue escasa debido a que formaban un marco geográfico y cultural más ‘ajeno’ a las tradiciones del resto del Cono Sur³². Sin embargo, el ecuatoriano

[30] OYARZUN, Pablo; MUÑOZ, María Elena; ACCATINO, Sandra; ALVAREZ, Guadalupe. *Tentativas sobre Matta*. Santiago: Ed. Delirio Poético 2002, p. 65.

[31] Carta de Mario Pedrosa a José Miguel Oviedo, 22 de febrero 1972. Archivo MSSA

[32] Entrevista audiovisual realizada a Miguel Rojas Mix en septiembre de 2012. Archivo MSSA.

Oswaldo Guayasamín donó tres serigrafías, dos grabados de la serie *La edad de la ira*³³ (1968), y un tercer grabado Sin Título (1950), cuyo tema es la ciudad de Quito³⁴. La influencia de Guayasamín es casi absoluta en el envío de los artistas ecuatorianos: Leonor García, Gerardo Chiki, y Cesar Tacco³⁵.

Entre la donación de otros artistas ecuatorianos de corrientes abstractas, resalta la pintura de corte informal matérica de Francisco Coello y la obra de Carlos Vicente Andrade: pintor, escultor y poeta, que fue miembro emblemático de la generación de la Escuela de Bellas Artes de Quito.

BRASIL Y LA INFLUENCIA DE MARIO PEDROSA

Los artistas brasileños que se incorporaron a la Colección, también desde París, lo hicieron determinados por la influencia de Mario Pedrosa, quien fue uno de los principales gestores del Museo de la Solidaridad.

El crítico de arte brasileño llegó exiliado a Chile en 1970, huyendo de una orden de prisión emitida por el régimen del dictador Emílio Garrastazu Médici. Su persecución política convocó a artistas de gran renombre, como Pablo Picasso, Henry Moore, Alexander Calder, y Ernest Pignon, quienes redactaron una carta de apoyo a Pedrosa, definiéndolo “como una de las expresiones más notables de la inteligencia de un país”³⁶.

El acoso de la dictadura brasileña fue tan determinante, que Pedrosa no logró replicar en su país lo que hizo en otras partes: organizar la donación de artistas para el Museo a través de la creación de un Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile. De hecho, una carta consular chilena le señala que organizar un envío desde Brasil “se prestará a vincularla (la donación) —con el criterio que tienen los milicos acá— a movimientos subversivos”³⁷. Este consejo obliga a Pedrosa a reformular la invitación a los artistas brasileños, por lo que tuvo que situarla en el marco de la UNCTAD III y del homenaje a Chile, país sede de la Conferencia. A pesar de ese intento, no pudo concretar la invitación a los 80 artistas que había considerado inicialmente³⁸.

El importante listado de artistas que Pedrosa quiso incorporar a la Colección está en una carta a la crítica de arte brasileña Aracy Amaral³⁹. Allí menciona a Tarsila do Amaral; Mira Schendel; Amelia Toledo; Libio Abramo; Claudio Tozzi; Luis Baravelli; Yolanda Moholi, y Tomie Ohtake. Pedrosa agrega también a otros brasileños radicados en el extranjero: Rubens Gerchman; Antonio Dias; Helio Oiticica; Lígia Clark; Arthur-Luiz Piza; Sergio Camargo; Franz Krajberg; Flavio Shiro Tanaka;

[33] *La edad de la Ira*, es un conjunto de obras compuesta por 260 obras que se agrupan por series (*Las manos, Cabezas, El rostro del hombre, Los campos de concentración, Mujeres llorando*).

[34] Acta II, 4 mayo, 1972, Instituto de Arte Latinoamericano, Universidad de Chile. Archivo MSSA.

[35] Todos los artistas ecuatorianos donaron desde su país de origen, de acuerdo al acta Acta II, 4 mayo 1972, Instituto de Arte Latinoamericano. Archivo MSSA.

[36] VIDAL, Virginia. “No solo de pan. Marta Jara y lo trascendente del acontecer humano”. En *El Siglo*, 25 de octubre 1972.

[37] Carta a Mario Pedrosa del Consulado General de Chile en Río de Janeiro, 15 de marzo 1972. Archivo MSSA.

[38] Idem.

[39] Copia de la carta de Pedrosa a Aracy Amaral, 16 de abril 1972. Archivo MSSA.

Edival Ramosa; Antonio Maia, y Raimundo Colares. De ese listado, los que finalmente donaron desde Francia, de acuerdo Acta I del 12 abril de 1972 del IAL, fueron Ligia Clark; Arthur-Luiz Piza; Sergio Camargo; Franz Krajberg, y Flavio Shiro Tanaka. Desde Brasil solo se logró la donación de Mauricio Lima Nogueira y Vera Ilce.

Para la reciente exposición *40 Años del Museo de la Solidaridad. Fraternidad, Arte y Política* se realizó una investigación destinada a recuperar los archivos del Museo. Así se encontró una carta de Antonio Dias, enviada desde Nueva York a Mario Pedrosa el 17 de febrero de 1972, con las indicaciones y un boceto de una obra pensada para instalar en el edificio Defensa de la Raza, donde entonces se planeaba situar el Museo⁴⁰. Se trataba de una gran bandera que se pondría en la entrada del edificio. La obra, que entonces quedó como proyecto, hoy forma parte de la Colección y se vincula directamente con el cuerpo de obra de Antonio Dias, *Project for a People's flag* (1972) y *O país inventado* (1976).

OTROS ARTISTAS

Desde Francia se mantuvo el nivel de donaciones. Desde allí llegó la obra *Phy-sicromie Nr. 591,1* (1972), del venezolano Carlos Cruz-Diez: una estructura modular que comenzó a realizar en 1959 y cuyo desarrollo hasta la fecha ha tenido grandes cambios formales y materiales⁴¹.

La obra de Victor Vasarely, *Dess* (1964), también se inscribe dentro de esa realidad autónoma. Generando módulos visuales, esa obra forma parte de una experimentación con unidades plásticas derivadas de las figuras básicas de la geometría, como el círculo y el cuadrado, en la que el artista juega con escalas de color y produce efectos ópticos diversos.

Radicado desde 1930 en París, Alexander Calder donó al Museo un móvil *Sin título* (1972), que constituye la maqueta de una escultura mayor y que tiene su antecedente en la obra *Grand Crin Kly* (1971). Esa pieza es una de las fundamentales de la Colección.

Por otra parte, el catalán Joan Miró realizó especialmente una obra —*Sin Título* (1972)— como regalo para el gobierno de la Unidad Popular. El Presidente Salvador Allende le agradeció enviando con Pablo Burchard Aguayo, agregado cultural de Chile en España, la medalla de la Legión del Mérito. El ‘gallo de la victoria’, como la tituló José Moreno Galván, se convirtió en la obra icónica de la solidaridad con Chile.

[40] El Edificio Defensa de la Raza fue construido entre 1939 y 1941, proyecto de los arquitectos Gabriel Rodríguez (arquitecto proyectista) y Jorge Aguirre (arquitecto asesor). El encargo del edificio Hogar Modelo Parque Cousiño formó parte del plan de acciones inmediatas de la Institución Defensa de la Raza y Aprovechamiento de las Horas Libres, creada en 1939 por iniciativa del presidente del Frente Popular, Pedro Aguirre Cerdá.

[41] CRUZ-DIEZ, Carlos. *Obras sobre el muro*. Barcelona: Catálogo Galería Barbié, 1973.

En una fotografía de prensa de 1973 incluso aparece acompañada de un texto museográfico que realza su ícono: “Homenaje de Miró a todos los artistas donantes”⁴².

LOS ARTISTAS FRANCESES

Al igual que en todos los envíos, las corrientes figurativas y abstractas están presentes en las obras de los artistas. En la figuración destaca Jean Helió⁴³, conocido en sus inicios por la abstracción relacionada con Theo Van Doesburg y la revista *Art Concret*. Hacia fines de los años 30's, Helió comenzó a transformar su pintura hacia una figuración que derivaba de la construcción y composición cubista. En su obra *Theatre en Mai* (1968), mantiene las líneas fuertes que delimitan el dibujo y la gama fría de colores.

Derivada de una abstracción más industrial y objetual, con *L'Homme Nouveau* (1969) Claude Bellegarde incorpora a la Colección el uso de otros materiales, como pintura a base de polímeros sintéticos sobre superficies de poliéster o persianas. Ese trabajo se relaciona con las cabinas de color y los tipogramas, que permitieron generar una relación entre arte y terapia (1964-1970).

Otro de los artistas que sale del formato común, por el uso de otros materiales, es Jean Dewasne —que fue contactado por Harlad Szeemann⁴⁴— y se caracterizó por adherir a la abstracción concreta y ser parte de los miembros iniciales del Salón Réalités Nouvelles (1946), grupo que estuvo formado por Jean Arp; Gilbert Benetton; Sonia Delaunay; Albert Gleizes; Jean Gorin, y Antoine Pevsner. Dewasne, dona a la Colección el bajo relieve *Adán* (1971-72), realizado en pintura esmaltada sobre plástico.

La abstracción lírica está representada por James Pichette, quien luego de su estadía en Nueva York en los años 60's, adquirió un carácter figurativo, influenciado directamente por una pintura gestual. *L'écrit de L'espace* (1968), es parte de sus trabajos desarrollados sobre papel, cuya composición siempre es en torno al círculo.

De una abstracción saturada en su superficie por el color, Gerard Titus-Carmel donó una gran tela llamada *Bleu Sur Grand'or* (1969)⁴⁵. Por otra parte, dueños del gesto expresionista abstracto André Marfaing junto con Pierre Soulage, se convirtieron en los artistas del negro⁴⁶. El manquín sobre papel (1970) forma parte de los trabajos creados en 1963, y destaca por su tamaño en comparación con otras obras realizadas con la misma técnica durante ese período.

[42] Fotografía *Revista Ercilla* en artículo “El Pincel Solidario”. Santiago, Chile, 2 - 8 de mayo 1973.

[43] Es importante señalar que Helió conoció el cubismo a través de Joaquín Torres García en 1926 y fue miembro de la agrupación American Abstract Artist, organizada en 1936, que tenía como objetivo fomentar la comprensión pública del arte abstracto.

[44] Carta de Marie Françoise Carolus Barré a Mario Pedrosa, 21 diciembre 1972. Expediente del artista. Archivo MSSA.

[45] Artista que compartió taller con Antonio Seguí a fines de los 70's en Francia.

[46] Pierre Soulage, artista que donó una obra en 1977 al Museo de la Resistencia en París, Francia.

La obra de Gerard Gosselin *La Fin de L'Hiver* (1972), se caracteriza por una pintura de corte informal con una mancha expresiva y poética. Lo interesante de ese artista en la Colección fueron sus vínculos: formó la Unión de Artes Plásticas de St. Etienne du Rouvrayen en 1963 y tuvo lazos con los artistas que formaron este envío —como con Eduard Pignon, un pintor comprometido políticamente desde sus inicios y quien adhirió a CGTU⁴⁷ en 1931, al Partido Comunista en 1933, y fue parte de la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios en 1936. Pignon estuvo atento a la violencia de la Segunda Guerra Mundial en Europa, lo que se convirtió en eje de su trabajo. Su lenguaje pictórico es de carácter expresionista y la obra que donó *Tête de guerrier* (1970), es parte de una serie iniciada en 1964 destinada a los ‘señores de la guerra’.

Otro de los cercanos a Gosselin fue Ladislav Kijno, artista polaco residente en Francia desde 1958. Kijno estuvo relacionado con Louis Aragón y otros poetas. Su pintura es un trabajo de reflexión que evidencia las divergencias entre la figuración y la abstracción, creando una mitología que une ambos conceptos. La obra donada al Museo *Stele... Bertolt Brecht* (1972), subraya la poesía y la búsqueda por un arte comprometido con las ideas, alejado de la catarsis estética.

Se debe destacar la presencia de la escultura en la Colección, la que por tamaño y dificultad de traslado es menor en los diferentes envíos. En el caso de Francia, destaca la presencia de Albert Féraud, cuya escultura incorpora el uso de materiales de deshecho de la metalurgia, creando libremente con las formas que esos elementos le designan. Su trabajo se encuentra influenciado por Germaine Richier y Giacometti.

De gran importancia para la Colección es la obra de Jean Lurçat, maestro del tapiz contemporáneo. *Janus* está realizada en una técnica tradicional de tapicería aubusson, que consiste en traspasar fielmente a un tejido a telar una imagen previamente preparada sobre un cartón pintado. El tejido se efectúa a mano y utiliza hilos de lana teñidos artesanalmente. Esa obra se inserta dentro de los trabajos realizados después de la Segunda Guerra Mundial (1945 y 1960), en los que Lurçat incorpora el tema político, incluyendo principalmente —y de manera simbólica— la representación del gallo asociado al vigor, a la valentía y al orgullo. Según la prensa de 1973, *Janus* se encontraba perdida frente a la avalancha de donaciones pero la viuda de Jean Lurçat investigó personalmente cuál había sido el destino del tapiz hasta que lo encontró⁴⁸.

[47] Confederación Unitaria del Trabajo Francés, que existió entre 1921-1936, adhirió a la Internacional Sindical Roja y se vinculó al Partido Comunista Francés.

[48] Revista *Ercilla*, Santiago, 2-8 mayo 1973.

ESPAÑA

En una carta del 28 de junio de 1972, Mario Pedrosa le habla a José María Moreno Galván de la inauguración del Museo y la necesidad de darle forma jurídica y física. Agrega además, que necesita “no solo tu presencia sino tu colaboración y entusiasmo”. Sobre el envío español, Pedrosa le comenta: “Ahora permíteme preguntarte qué pasa en realidad con la omisión de los artistas como (Antoni) Tapiès o (Carlos) Saura, tan amigos nuestros pero que no están entre los que donaron obras. Tapiès no tenía nada en el momento, porque había prometido una obra para Chile. También con relación a Picasso hubo aquí un rumor que había prometido obra para Chile”.

El arte español que recibe el Museo de la Solidaridad está supeditado principalmente a las conexiones de Moreno Galván, crítico e intelectual que promovió la idea de donación entre los españoles en plena dictadura de Francisco Franco, lo que significó siempre una suerte de clandestinidad, tal como se sugiere en la carta escrita por Pedrosa: “Espero que encuentres una dirección segura para nuestra correspondencia”.

De acuerdo al Acta I, del 12 de abril de 1972, el envío español también se inscribe dentro de las tendencias que oscilan entre la figuración y la abstracción. Pese al encierro cultural de la dictadura, el arte español moderno también tuvo esa dinámica que subyace en corrientes que a fines de los años 50's se proyectaron desde la abstracción en dos vertientes: la informal, con el Grupo el Paso; y la indagación constructivista con el Equipo 57. La figuración en la Colección, en cambio, estará marcada por el realismo crítico vinculado al Pop, con una gran ausencia de artistas de la Estampa Popular, que se desarrolló en diferentes ciudades de España y que fue fundamental por su lógica de organización política, artística y pedagógica, para reflejar la realidad social con la unión, contenidos y formas realistas⁴⁹.

[49] El proyecto Estampa Popular había colaborado durante la Segunda Guerra Mundial con la Resistencia, en especial con la Union des Arts Plastiques en Francia. Su herramienta de trabajo, el grabado, retomaba las experiencias colectivas del TGP mexicano y la Gravura Portuguesa. Fue con el Fronte Nazionale delle arti in Italia, quienes debatieron y actualizaron el concepto de realismo. Ver: NÚÑEZ LAI-SECA, Mónica. *Arte y Política en España del desarrollismo 1962-1968*. Madrid: CSIC, 2006.

[50] RODRIGUEZ, Cesáreo. *Antología española de arte contemporáneo*. Barcelona: Omega, 1955. En Revista Cuadernos Hispanoamericanos, n. 233, mayo, 1963.

A LA ESPALDA DE FRANCO

La obra de Josep Guinovart es un puente entre el realismo del objeto, la abstracción informal y el realismo crítico. Ese artista envía *Operación retorno* (1970), un relieve en madera pintada de gran formato, en el que incorpora otros elementos, generando una “esculto-pintura, con fuerte carga icónica o de crítica social”⁵⁰. *Operación Retorno* cita al *Guernica* y se convierte, por ello, en un anticipo al intento del Museo de la Solidaridad de traer a Chile la obra de Pablo Picasso, que estaba entonces en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Los integrantes del

CISAC, junto a Ernest Pignon y Roland Penrose, intentaron traer *Guernica* e incluso escribieron un borrador de carta a Picasso para convencerlo de las razones por las que el cuadro debía estar en Chile⁵¹.

Más ligada al Pop, la obra del Equipo Crónica *El arrastre* (1971) es una ‘denuncia’ de gran formato que utiliza la técnica gráfica del afiche en el uso del tratamiento de los colores planos. Iconográficamente utiliza citas de la historia del arte, tanto en la composición de los personajes —al modo de *Descendimiento de la cruz*— como en cita directa —como el *Buey desollado* de Rembrandt y la expresión pictórica de Francis Bacon.

Rafael Canogar utilizará la fuerza de la imagen por medio del grabado, reproduciendo el discurso visual de los mass media para interpelar la sociedad. La *Carpeta la Violencia* (1969), es un conjunto de ocho litografías realizadas en el Tamarind Lithography Workshop, que llegaron a Chile directamente desde Los Ángeles, Estados Unidos⁵². Este artista formó parte del grupo El Paso y, en su ruptura provocada por el informalismo, utilizó ciertos procedimientos de acción cuyo objetivo describe con sus propias palabras: “Consistía en la traducción de un estado de ánimo, con la cual se inscribía en la corriente activista derivada del existencialismo. El gesto era afirmación vitalista, comunicación elemental establecida a nivel inconsciente”⁵³. De ese período inicial se traspasará el gesto vitalista, puesto que esa introspección pictórica va a dar paso a la realidad exterior, y en ese tránsito se encuentra con las imágenes de los mass media, cuya objetividad de datos y desprendimiento de elementos iconográficos, abrieron un nuevo rumbo en su trabajo, que derivó en una voluntaria contradicción. En ese sentido, la *Carpeta la Violencia* resume el trabajo pictórico realizado entre 1967-1972, pues en las litografías estampa temáticas que —de acuerdo a Javier Herrera— se agrupan en intencionalidad política (revolucionarios, manifestantes, contestatarios, detenidos, prisioneros); la legalización de la violencia (soldados caídos, escenas de tumulto, persecuciones, carceleros); y escenas de masas (descrita principalmente por imágenes urbanas)⁵⁴.

De la abstracción informal, la Colección cuenta con la obra *Antropofauna* (1971) de Manolo Millares, que forma parte de los trabajos de los años 70’s *Antropofaunas* o *Neanderthalios*, referidos a su preocupación histórica por los antiguos habitantes canarios. Esta obra tiene doble valor, ya que fue uno de los últimos trabajos realizados por el artista —que falleció meses después de la inauguración del Museo— pero además, es una pieza excepcional en la que Millares utiliza arpilleras y construye formas a partir de las posibilidades que le brinda ese material, desgarrándolo, co-

[51] En la *Revista Artes Plásticas*, n. 13. Madrid: diciembre, 1976; aparece una entrevista a distintos políticos PSOE, PTE, PSC, sobre el retorno de *Guernica* a España. Respecto de la carta a Picasso no hay constancia que haya sido enviada.

[52] Tamarind Lithography Workshop fue fundada en Los Ángeles en 1960, en un momento en que los artistas norteamericanos rechazaban la impresión litográfica en pos de las posibilidades del expresionismo abstracto. Este espacio fue financiado por la Fundación Ford hasta su filiación a la Universidad de Nuevo México en 1970.

[53] AGUILERA CERDI, Vicente. Canogar *Catálogo general*. Santiago: Ed. 2000, 1992.

[54] GARCIA TIZÓN, Antonio. Canogar *Catálogo general*. Santiago: Ed. 2000, 1992.

siéndolo de manera expresiva, y en cuyo gesto torturado de la pintura sobre el soporte denuncia preocupaciones sociales y políticas: “Mis desgarrados trapos —para bien de la esperanza— tienen su callejón y su salida erigidos en barricadas, como lo tienen igualmente —por fortuna para el arte— todos los artistas de hoy que miran más a la grama que a las nubes”⁵⁵.

La obra de Lucio Muñoz, *No... No* (1970) forma parte de los trabajos en madera iniciados en 1958 en la exposición del Ateneo de Madrid en los que utiliza como técnica el relieve y madera quemada. Después del Golpe Militar, Lucio Muñoz realiza una serie de obras dedicada al Presidente Salvador Allende.

Otro de los artistas informales de este envío es José Caballero, uno de los pocos artistas españoles que deriva desde el surrealismo al informalismo. La pintura que dona a la Colección, *La guerra es fango* (1968), forma parte inicial de sus trabajos de los años 70’s en los que plantea temas relacionados con la Guerra Civil Española⁵⁶, evidenciando materialidades expresivas cuyo eje central es la geometría: pirámides, rombos y círculos, elementos fundamentales de su composición.

La indagación constructivista del arte español estuvo ligada a Jorge Oteiza, fundador del Equipo 57⁵⁷ y miembro del Equipo Forma⁵⁸. En 1958 el artista fijó su residencia en el País Vasco, donde comenzó una búsqueda por la interpretación estética del alma de ese pueblo, y de la cual surgió el trabajo *Quousque tandem*, en el que se despliega un manifiesto en relación a la postura del artista: “Al su- perar la fase de creación de objetos estéticos, el artista asume su responsabilidad como provocador de inquietudes, políticas históricas sociales y estéticas en el pueblo al que pertenece”⁵⁹. La escultura de Oteiza *Desocupación espacial del cubo* (1956), formó parte de sus ‘reflexiones escultóricas’ enviadas a la Bienal de São Paulo (1957), espacio artístico que influenció en su obra principalmente por el contacto con los artistas Franz Weisman, Amilcar de Castro y Lygia Clark⁶⁰. En esa escultura, Oteiza utiliza las nociones *Euskéricas de Huts* (vacío-puro) y *Aska* (recipiente-hueco), eliminando la corporeidad física en pos de una experiencia plástica que alcance un sentido metafísico⁶¹. Este concepto es contrario al de otro artista vasco que donó obra al Museo, se trata de Eduardo Chillida, quien utilizó el concepto *Tarte* definido como límite, el juego de la continuidad y discontinui- dad en este caso de la línea y no del volumen, puesto que no envía una escultura sino un collage, planteando en el plano la problemática espacial desarrollada en la escultura.

[55] MILLARES, Manolo. “Destrucción-Cons- trucción en mi pintura”. En *Acento Cultural*, del SEU 1961, n. 12-13. Catálogo con motivo de la exposición Manolo Millares. Madrid: Galería Edurne, 1974.

[56] Ver obras: *La gran Vigilia* de 1936; *La noche de los vencidos*; *El sol negro de los campesinos andaluces*.

[57] Fundado en París en 1957, estuvo com- puesto por Luis Aguilera, Ángel Duarte, José Duarte, Juan Serrano, Agustín Ibarrola.

[58] Equipo Forma, fundado en Barcelona en 1957. Formado por artistas, escultores y arquitectos: Manuel Benet Novellas; Jacinto Esta Grewe; Néstor Basterretxea, y el arquitecto Roberto Puig. Ver: ÁLVAREZ, Soledad. *Jorge Oteiza. Razón y Pasión*. Madrid: Ed. Nerea, 2003.

[59] *Ibíd.*, p. 36.

[60] Oteiza fue representante oficial de España, junto a Tapiès, Millares, Canogar y Chillida, y parte del selecto grupo de vanguardia que la dictadura utilizó en su política cultural ideada por Ruiz Giménez, Manuel Fraga, y Fernández del Amo. Ver: MARTÍNEZ GORRIARÁN, Manuel y AGUIRRE, Imanol. *Estética de la diferencia: El arte vasco y el problema de la identidad 1882- 1966*. Madrid: Alberdania, 1995, p. 270.

[61] *Ibíd.*

Ligado a Oteiza en la organización de la Escuela Vasca y miembro del Grupo Gaur, la obra de Néstor de Basterretxea también es parte de la Colección. La obra titulada *Usoa* (Paloma para Arantzazu) es una escultura en bronce de pequeño formato, de carácter abstracto, que juega con la entrada y salida de los volúmenes macizos. Esta escultura fue parte de un segundo proyecto realizado en 1969 para la Basílica de Arantzazu y formó parte de un conjunto monumental compuesto por las cabezas de San Ignacio Loyola y San Francisco Javier, mientras que al centro se ubicaba la escultura de *Usoa*⁶². Este proyecto no fue realizado, pero quedaron los bocetos de las cabezas talladas en madera y el pequeño vaciado de bronce que pertenece a nuestra Colección. El primer proyecto de Basterretxea es de 1955 y fue eliminado de la Basílica por orden del Vaticano.

La Colección vasca también está integrada por otras dos esculturas: la primera, de Vicente Larrea Gayarre *Elemento para un organismo* (1972), en la que —a diferencia de Basterretxea— despliega el volumen de manera liviana y horizontal, y cuya apariencia vegetal y orgánica permite un juego de claros y oscuros⁶³; y la segunda de José de Ramón Carrera, quien fue parte del Grupo Emen y que en su pieza *Obrero metalúrgico* desarrolló una abstracción en la que concentra el lenguaje de su trabajo: “un activo —cinético— diálogo de complementarios que juega con el volumen y la oquedad, lo cóncavo y lo convexo”⁶⁴.

En el presente catálogo razonado del envío español, se ha separado el proveniente del pueblo Euskaldum, a manera de reivindicación histórica, ya que Oteiza es quien organiza desde la Escuela de Deba el envío Euskadi al pueblo chileno, que no fue representado en el catálogo inaugural⁶⁵.

ITALIA

Luigi Guardigli, Leonardo Cremonini, y M. Peverelli⁶⁶ fueron los únicos italianos que expusieron sus obras en la inauguración del Museo de la Solidaridad en mayo de 1972⁶⁷. La donación de los artistas italianos aparece registrada en el Acta III de desembalaje del 30 junio de 1972⁶⁸, y llegó en tres bultos: el primero integrado por Ugo Attardi, con *Vola L' assassins sulle rive del Tevere* (1967); Serge Vacchi, con *Ventaglio del Pavone* (1971); Carlo Levi con *A.L. 17 71.915* y con dos litografías dedicadas al Presidente Allende; Liliana Petrovic con *Composizione* (1970); Carlo Quattrucci con *Presaggio Mexicano* (1972); Ermanno Leinardi con *Tensione Vaziata* (1972); Ettore De Conciliis con *Esplosione del Capitalismo* (1971); Vinicio Berti con

[62] AGUIRRE, Peio y GONZALEZ, Begoña. “Néstor Basterretxea: forma y universo”. En Bilboko Arte Ederren Museo, Bilbao, España 25 de febrero – 19 mayo de 2013.

[63] Vicente Larrea Gayarre, se integrará en el grupo Emen, correspondiente a Bizkaia, y participará en 1966 en la exposición que celebran conjuntamente los grupos Gaur y Emen en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

[64] Laureano Muñoz Viñarás define así la obra del escultor en el periódico *Hierro*, Madrid, 8 de diciembre 1973.

[65] Archivo Fundación Jorge Oteiza. Documento E-116/3.

[66] No hay referencias del nombre del artista.

[67] A.A.V.V. Donación de los artistas del mundo al gobierno popular de Chile. Catálogo Museo de la Solidaridad. Instituto de Arte Latinoamericano, Universidad de Chile, 1972. Archivo MSSA.

[68] Realizada en el edificio de la UNCTAD con obras provenientes directamente de Roma, en ella se señala la presencia de Mario Pedrosa y funcionarios del IAL, Daisy Peccinini y Amalia Cassous. El primer bulto contenía 10 telas y 7 grabados.

Grande antagonista (1970-71); Aldo Turchiaro con *Tensione* (1970); Ennio Calabria con *Stalin, memoria presente* (1965); Gualtiero Nativi con tres serigrafías, y Rafael Alberti⁶⁹ con *Los ojos de Picasso IV* (1966). El segundo bulto, registrado en misma acta de envío y procedente también de Roma, contenía las obras de Sergio Scatizzi con *Terre* (1964); Arturo Puliti con *Composición* (1969); Ugo Guidi con *Figure* (1969); Antonio Bueno con *Il Supertite* (1943); Giovanni Bruzzi con *L'Elmo* (1969); Ernesto Treccani y Gabriele Ricceri con *La collera di Ulisse* (1972).

Un artista mencionado en las actas y que no se encuentra actualmente en la Colección es Francesco Punice, quien le regaló al Presidente Allende el óleo sobre tela *La spiaggia* (1971). Otros trabajos mencionados, en Acta IV de ingreso, son dos grabados de Luciano Martinis, quien hizo una donación en forma personal en Santiago que se menciona en un memorándum del IAL, con fecha 29 mayo de 1973, para que sea inventariado e ingresado a la Colección⁷⁰. De ambas obras se desconoce su destino.

De acuerdo a la documentación encontrada a través de la correspondencia del embajador en Roma, Carlos Vasallo (con fecha 10 de abril de 1972)⁷¹, el envío italiano tiene dos orígenes. El primero, proveniente de la Galleria de Arte d'Indiano de Florencia, dirigida por Paolo Marini y Piero Santi, a quien se agradece “la labor suya en la tarea de obtener y recoger algunos cuadros de destacados pintores italianos”⁷², como Gualtiero Nativi; Vinicio Berti; Sergio Scatizzi; Arturo Puliti; Ugo Guido; Giovanni Bruzzi; Gabriele Ricceri, y Antonio Bueno. El segundo, proveniente de aquellos artistas acopiados de acuerdo al criterio de Carlo Levi.

El nexo entre algunos de los artistas preexistió, como por ejemplo entre Antonio Bueno, Vinicio Berti y Gualtiero Nativi, quienes formaron parte de la Nueva Figuración Italiana y tuvieron una exposición colectiva en La Strozzi de Florencia en 1961. Posteriormente, junto a otros artistas, este grupo expuso por más de tres años en la Galería Quadrante, que fue dirigida por Antonio Bueno. Entre las importantes exposiciones que montaron, y que fueron apoyadas por Giulio Carlo Argan quien integraría después el CISAC, destaca la realizada en Florencia en 1962 en las salas del Palacio Strozzi⁷³. Luego, en 1964, Antonio Bueno participó en la exposición *España libre*, organizada por Giulio Carlo Argan, José María Moreno Galván, y Vicente Aguilera Cerni⁷⁴.

De la colección italiana destacan tres artistas que contextualizan el panorama del arte europeo durante y después de la Segunda Guerra Mundial. El primero es Corrado

[69] Durante esta época el poeta Rafael Alberti se encontraba exhibiendo en la galería romana Rondanini. El grabado *Los ojos de Picasso*, es parte del poema con grabados y dibujos en color en homenaje a Pablo Picasso, realizado en 1966.

[70] Archivo MSSA.

[71] Archivo MSSA. Carpeta de artista Giovanni Bruzzi.

[72] *Ibid.*, n. 72.

[73] Para mayor información ver página web del artista, en la que se encuentran archivos referentes a la exhibición: www.antonio bueno.it

[74] *España libre* 1964-1965 fue una exposición organizada en Italia para conmemorar el Vennennale de la Resistenza y que itineró por diferentes ciudades de ese país.

Cagli, quien a fines de 1938 se radicó en París por la persecución fascista y hasta su regreso a Italia, en 1947, vivió en Nueva York. Artista abstracto que donó una tela *Sin Título* (1971) donde experimenta con una abstracción de carácter orgánico, en la que convergen ciertas posturas del arte italiano post Segunda Guerra Mundial, como las propuestas del Grupo Forma, artistas —autoproclamados formalistas y comunistas—, y los miembros del Fronte Nuovo delle Arti que promulgaban un nuevo realismo social. El segundo artista es Ugo Attardi, miembro del Grupo Forma I, quien donó *Vola L'Assassins sulle Rive del Tevere* (1967), obra en la que se aprecia una derivación de estilos, que se inicia en la abstracción y concluye en el expresionismo.

Por último, está Vinicio Berti, con su pintura *Grande antagonista* (1970–71), que recorre desde la figuración realista y expresionista hasta la abstracción clásica. En esta tela de Berti hay una relectura del cubismo y el futurismo, que rescata el gesto gráfico del arte Pop.

El envío italiano estuvo gestionado principalmente por Carlo Levi, a quien Pedrosa le escribe el 5 de julio de 1972 contándole acerca de la llegada de las obras. No obstante, le señala la necesidad de generar otros contactos con artistas como Marino Marini, para enriquecer la Colección.

OTROS FORMATOS

Los artistas Jorge Santa María y Joan Rabascall incorporaron a la Colección la fotografía como técnica expresiva, cuyo antecedente es el collage a través del gesto de pegar o ensamblar sobre un soporte plano una ‘otra imagen’ extraña. De Jorge Santa María, quien estuvo en el Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur, se encuentra el fotomontaje *Represión* (1972), donado de acuerdo al Acta II del 15 mayo 1972 del IAL. Obra que responde, al igual que las de Joan Rabascall, *Foule et Objets* (1969) y *Mai 1968* (1968) —que ingresaron a Chile desde Francia— a la visualidad política e ideológica que tiene su punto de partida en la vanguardia rusa con los trabajos de Gustav Klutssis, quien instaló el collage como elemento de propaganda. No obstante, tanto Santa María como Rabascall, resignifican el fotomontaje desde el espacio del arte pop: el primero desde Latinoamérica y el segundo desde Europa.

En relación a las técnicas fotográficas hay dos artistas que enriquecen este fondo. El primero, Hans Glauber, artista, sociólogo y ecologista austriaco que expuso *De la Ciudad Mecánica* en el Museo Nacional de Bellas Artes en Chile (junio-julio 1972)⁷⁵ y que donó los trabajos fotográficos N° 6 (1968) y la serie N° 89 y N° 90 (1971),

[75] Referencia carta de Mario Pedrosa a Hans Glauber, oct-nov 1972, viendo la posibilidad de llevar la exposición *De la ciudad Mecánica* a Brasil. Archivo MSSA.

obras que “son el resultado de un proceso técnico, mediante un proceso fotoquímico de solarización, se ponen en relieve las líneas y contornos. Este proceso de abstracción hace surgir una formación estructural, un modelo rígido de relaciones funcionales. Con esto, la forma visible de la máquina se disuelve y su corporeidad es considerablemente reprimida”⁷⁶. Hay en sus trabajos un gesto de desarticulación de la máquina como productora de mercancías, para convertirla en un objeto estético desvinculado y extraviado de su función, al ser traducida técnicamente en una sombra heliográfica.

La experimentación de la fotografía como registro de la performance también se encuentra en la Colección, a través del trabajo de Arnuld Rainer con *Sueño representativo* (1968-69), que se inscribe en la serie de fotografías autorretratos, donde la mueca y el pintarrajeo de su cara es el foco de la composición de la obra, mirada que evoca estados emocionales extremos, cuya herencia proviene en sus inicios del surrealismo y posteriormente de su experimentación con drogas alucinógenas.

LA LAMENTABLE PERDIDA DEL ENVIO RUMANO Y LA DONACION BRITANICA

Diversos documentos comprueban que existió un envío rumano desde la Embajada de Chile en Bucarest⁷⁷. Un oficio del embajador, de 1972, da cuenta de que se enviaron pinturas y esculturas al Museo de la Solidaridad, donadas por el gobierno rumano y los respectivos artistas. Aún se desconoce el destino final de esas obras, pero hay referencia de su llegada a Chile por un documento de la Empresa Marítima del Estado. Este documento es una boleta de cobro del traslado, pero está datada el 25 de septiembre de 1973⁷⁸, cuando el Museo había sido cerrado por los militares. Los artistas rumanos que donaron, fueron parte de la Unión de Artistas Plásticos de la República Socialista, “quienes son incuestionablemente las principales figuras vivas de la plástica rumana”⁷⁹. De acuerdo al documento de la embajada, los artistas que participaron en respuesta al llamado del Comité Internacional fueron: Corneliu Baba, Ciucurencu Alejandro; Lilutza Constantin; Geza Vida; Maitec Ovidio, y Acostu George.

Otra donación que fue invisibilizada por situación política de 1973 fue la de los artistas británicos, organizada por el crítico y artista Sir Roland Penrose, miembro del CISAC. Entre julio y agosto de 1973, Penrose realizó una exposición con estas donaciones en The Institute of Contemporary Art of London, de la cual publicó un catálogo⁸⁰. Entre los artistas estaban Dereck Boshier; R.B. Kitaj; Henry Moore,

[76] GLAUBER, Hans. *De la ciudad mecánica*. Santiago: Catálogo Museo Nacional de Bellas Artes, junio-julio, 1972.

[77] Oficio 184/59 del 23 de octubre de 1972, a cargo del embajador Julio Homero y oficio 130/38 del 10 de julio 1972. Archivo MSSA.

[78] Archivo MSSA.

[79] Embajada de Chile en Bucarest, oficio 175/ 55 con fecha 9 de octubre 1972. Archivo MSSA.

[80] A.A.V.V. *Catálogo Chile Museo Nacional de la Solidaridad*. Julio - Agosto 1973. Londres: Institut of Contemporary Arts London. Archivo MSSA.

y Eduardo Paulozzi, entre otros. No obstante, en el presente catálogo razonado de la Colección Solidaridad, aparecen mencionados individualmente, como un gesto reivindicativo de la solidaridad artística que se vio truncada por la historia, ya que las obras nunca llegaron a Chile debido al Golpe Militar.

En relación a esta colección que no llegó a destino, es importante resaltar la gestión realizada por la entonces Directora del Museo, Carmen Waugh, quien en 1993 volvió a contactar a los artistas británicos para recuperar su donación⁸¹. Los artistas que se incorporaron entonces, en la década del 90's, fueron: Derek Boshier; Denis Bowen; Stephen Buckley; Colin Cina; Prunella Clough; Frost Terry; Adrian Heath; Antony Hill; John Hoyland; Peter Kalkhof; Ronald Kitaj; Michael Michaelides; John Plumb, y William Pye.

LOS ARTISTAS POLACOS MENOSPRECIADOS POR LA CRÍTICA

Entre abril y mayo de 1972 se realizó en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile la Exposición Internacional UNCTAD III, una muestra de 85 pinturas provenientes de los 30 países que participaron en la Conferencia Mundial de Santiago. Los polacos que participaron dejaron sus obras en Chile y las donaron directamente al Museo de la Solidaridad: Stefan Gierowski, con *Warszawa* (1968); Dominik Tadeusz, *Kamienie* (1969), y Jan Tarasin, *Koleckcja* (1971), todos ellos inscritos en la abstracción. Lamentablemente, no merecieron ninguna crítica ni referencia en la prensa local, e incluso el crítico de arte chileno Vittorio di Girolamo los denominó: “Los souvenirs de la Unctad III”, sesgo que da el pulso político de la época⁸².

CURADURIAS ESPECÍFICAS

Si bien los envíos al Museo han respondido en cierta manera a los comités organizados por los respectivos países, es importante recalcar la intervención de curadurías específicas que, gestionadas por Mario Pedrosa, fueron complementadas por José María Moreno Galván en España; Carlo Levi y Giulio Carlo Argan en Italia; Roland Penrose en Gran Bretaña; Jean Leymarie en Francia; Edward de Wilde en Holanda, Aldo Pellegrini en Argentina; Juliusz Starzynski en Polonia, y Mariano Rodríguez en Cuba. Sin embargo, no hay documentos precisos que señalen los artistas que cada uno convocó.

[81] De acuerdo a documentos revisados de la reapertura del Museo, Carmen Waugh acude al Embajador de Chile en Reino Unido, Hernán Errázuriz y Florencia Varas, agregada de cultura y prensa, para intentar reunir y traer las obras de algunos artistas que donaron en los inicios del Museo.

[82] Recorte de Prensa, Biblioteca Museo Nacional de Bellas Artes, sin referencia. “La buena pintura Chilena y los Souvenirs de UNCTAD III”, Santiago, 1972.

En relación a este tipo de vínculo, hay que destacar a Harald Szeemann⁸³ y Dore Ashton. En una carta, del 14 de julio de 1972, Pedrosa invitó a Szeemann a participar en el CISAC⁸⁴. Szeemann respondió un mes más tarde afirmando que su participación podía ser como Secretario General de Documenta 5. Lamentablemente, no existe la nómina de artistas a los que él convocó pero, por una carta enviada a Dore Ashton, se sabe que contactó a más de cuatrocientos artistas de Documenta 5. A pesar del desconocimiento sobre tal convocatoria, es relevante para la construcción de la historia de la Colección el interés manifestado por Szeemann en el Museo de la Solidaridad, ya que es posible encontrar varios documentos e incluso cartas manuscritas en las que él quiere informarse sobre el curso del Museo y escribir a los artistas contactados. Después del Golpe Militar, Szeemann escribió, con fecha 19 de diciembre de 1973, una última carta a Pedrosa, que se encontraba en México. En ella, manifestaba su preocupación por el destino y propiedad de las obras enviadas⁸⁵.

EL ENVIO INCOMPLETO: LA DONACION NORTEAMERICANA

Siguiendo ese mismo tipo de relación, la donación norteamericana fue posible gracias a la gestión de Dore Ashton, crítica de arte que ayudó a Pedrosa en la selección de curadores y directores de museos que formaron el CISAC. Ese envío, de acuerdo a la nómina de artistas propuestos por Dore Ashton está en parte descrito en una carta del 17 de febrero de 1972, y conformado por: “Robert Motherwell, Adya Junkers, Phillip Guston, Frank Stella, Robert Israel. Absolutamente no de Kooning y Diebenkor”; se señala además que está realizando la gestión para contactar a Robert Rauschenberg; Jasper Johns; Saul Steinberg; Lee Bontecou; Lousie Nevelson; Sol LeWitt; Roy Lichtenstein, y James Rosenquist⁸⁶. Sin embargo, la nómina final de artistas registrados con obras comprometidas, y de acuerdo a los documentos emitidos por IAL en 1972 (sin fecha) fueron: Jack Youngerman; Philip Guston; Jake Berthot; Harvey Quaytman; Robert Israel; Sol LeWitt; Frank Stella, y una escultura de Dolly Perutz que ingresa por la Embajada de Chile. Meses más tarde Pedrosa le comenta a Ashton: “Sin embargo, hay un problema: recibimos solo la mitad de tu selección, y aquí anoto las faltantes: Motherwell, Guston, Youngerman, S. LeWitt y Carl André. Desconozco lo que haya sucedido”⁸⁷.

En enero de 1973, Pedrosa le escribe a Ashton: “Desafortunadamente no puedo decirte que todas las obras de tu lista fueron recibidas. Un télex de la embajada nos

[83] Harald Szeemann (1933-2005), Historiador del Arte, Director de la Kunsthalle de Berna, Suiza (1933-2005); Director Artístico de Documenta 5 de Kassel, Alemania; y Director de la 48 y 49 Bienal de Venecia.

[84] La incorporación de Szeemann al CISAC, fue a través de la sugerencia de Dore Ashton, carta enviada por Ashton a Pedrosa, 18 de enero 1971. Archivo MSSA.

[85] Carta de Harald Szeemann a Mario Pedrosa, 19 de diciembre 1973. Archivo MSSA.

[86] En esta nómina se mencionan también los nombres de Marisol y Wiley de quienes no tenemos referencias.

[87] Carta de Pedrosa a Dore Ashton, 6 de noviembre 1972. Trad. Carla Machiavello. Archivo MSSA.

informó que Motherwell, André y Youngerman están en la embajada en Nueva York esperando para ser embarcadas a Santiago; en la misma situación se encuentran dos nuevas donaciones de N. Graves (dos dibujos) y una de E. Ramírez (escultura). Con respecto a S. LeWitt, su donación fue enviada en el primer cargo en la misma caja en la que venía la pintura grande de Quaytman, pero sin indicación de autor o instrucciones para ensamblar las dos piezas: dos cuadrados y tres tiras de plástico. De acuerdo con el télex, el cuadrado grande contenía un cuadrado pequeño y ambos iban atados por las tiras, pero nada decía sobre cómo arreglar las tiras y dónde ubicarlas en los cuadrados”⁸⁸.

La contingencia histórica y la falta de un cuerpo institucional que supervisara los envíos desde el extranjero, provocó que ciertas obras quedaran en tránsito sin un destino final, aparentemente entre la aduana y las embajadas⁸⁹. Después del Golpe Militar la Colección quedó clandestinamente guardada en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de la Universidad de Chile. Esta situación en cierta medida protegió las obras, pero también permitió que el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile (MNBA) pasara a su inventario obras de la Colección Solidaridad que se encontraban tanto en la Aduana como en la UNCTAD. Del envío norteamericano⁹⁰, del suizo⁹¹ y del envío de Armando Zegrí⁹², existe la certeza de que las obras pasaron al Museo Nacional de Bellas Artes, por un documento que señala el listado de obras del Museo de la Solidaridad, que están en propiedad del Museo Nacional de Bellas Artes, del 16 de enero de 1991⁹³. Este listado está encabezado con la fecha de donación de la Embajada de Suiza y sus respectivos artistas, del 2 de marzo de 1975, y de los artistas norteamericanos, del 2 de marzo de 1974.

Carmen Waugh como Directora del Museo en la época, fue tajante en escribir una carta el 30 septiembre de 1993 a Marta Cruz Coke, entonces Directora de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), solicitando la devolución de las obras pertenecientes a la Colección Solidaridad que se encontraban en propiedad del Museo Nacional de Bellas Artes. Años más tarde, en septiembre de 1996, Waugh volvió a intentar la devolución, esta vez con una gestión directa con el Ministro de Educación de la época, Sergio Molina. No obstante, por medio del Decreto n°192, del 7 de mayo de 1987, se habían declarado ‘Monumentos Históricos’ las colecciones pertenecientes a los museos de la DIBAM, lo que significó, en la práctica, la imposibilidad de devolver las obras al Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

[88] Idem.

[89] ZALDÍVAR, Claudia. *Museo de la Solidaridad*. Memoria para optar al grado de Licenciado en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile, 1992. Archivo MSSA.

[90] Las obras pertenecientes al envío norteamericano que estarían en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, corresponderían a los artistas: Jack Youngerman, Robert Motherwell, y Nancy Graves.

[91] Xavier Andrés Flores, español, republicano y coleccionista de arte, ayuda desde Suiza a convocar a los artistas de ese país. Referencia cartas enviadas entre el 1 de septiembre y el 14 de diciembre de 1972. Archivo MSSA. Las obras que se encuentran en el Museo Nacional de Bellas Artes son: Albert Laussez; Gerald Ducimetierre; Julian Smelling; Arnold Gross; Ángel Duarte, y Paul Delapotiére.

[92] Armando Zegrí fue el seudónimo de Armando Céspedes, escritor, periodista y galerista chileno, que vivió en Nueva York. Estuvo relacionado con los grupos de vanguardia mexicanos, como el grupo Estridentista. Desconocemos su relación específica con la formación del Museo, ya que no se cuenta con documentos asociados a él. Zegrí aparece citado en el documento de Carmen Waugh de septiembre de 1993 y 1996.

[93] Documento N° 765-766. Archivo MSSA.

COLECCION SOLIDARIDAD

A 40 años de la exposición inaugural realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Quinta Normal, en Santiago de Chile, no podemos olvidar las palabras del Presidente Salvador Allende en relación al gesto político-artístico del 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, será el primero en un país del tercer mundo, que por voluntad de los propios artistas, acerque las manifestaciones más altas de la plástica contemporánea a las masas populares”⁹⁴.

En esas palabras del Presidente Allende subyacen dos reflexiones fundamentales que marcan la Colección. La primera está relacionada con la expectativa de que el arte contemporáneo superaría su aislamiento, por estar vinculado principalmente a las elites, produciéndose la contradicción entre lo culto del lenguaje plástico de vanguardia y lo popular de los receptores, proceso que sería alentado por la transformación cultural del Estado Social propiciado por la ‘Vía Chilena al Socialismo’. La segunda, es que la relación entre obra de arte y público no tendría mediadores, lo que significaba acabar con el monopolio de los especialistas.

Ese discurso anticipó, no solo en el aspecto museográfico, la fórmula comunicacional de los contenidos que permitieran masificar el entendimiento entre el espectador y la obra de arte, sino también —y de manera más radical— definió la necesidad de arrancar las obras de los museos y las galerías para llevarlos a espacios desacralizados⁹⁵. Ambas reflexiones enmarcadas dentro de la política cultural de la Unidad Popular⁹⁶.

La democratización cultural planteaba acercar las obras de arte contemporáneo de primera línea a través de una colección, originada y entendida por los artistas, ‘para el pueblo de Chile’. El paradigma de la democracia cultural consideraba a los propios receptores del arte y pensaba que éstos lograrían comprender el arte, a través de la educación, la difusión y los saberes especializados.

Este recorrido por los movimientos y los artistas de la Colección Solidaridad, tiene como epílogo la discusión sobre arte y compromiso político, cuya disyuntiva en el transcurso del siglo XX fue la discusión en torno del arte como instrumento de la causa del proletariado, la que conforme a un mayor o menor aporte, ya sea desde la abstracción o la figuración, debía educar políticamente. Es en ese sentido que la Colección Solidaridad es un hito dentro de la modernidad. En ella se reproduce la reflexión principalmente en torno a la libertad y el derecho a la creación, porque es en esa libertad de expresión donde radica la rebelión del artista contra el orden existente.

[94] *Ibíd.*, n. 68.

[95] GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós, 2001.

[96] SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia de Las Ideas y de la Cultura en Chile*. Vol. 3. Santiago: Ed. Universitaria, 2004.





CATALOGO RAZONADO

COLECCION SOLIDARIDAD
1971 - 1973

INES AGÜERO (Argentina)

Tu historia, 1971

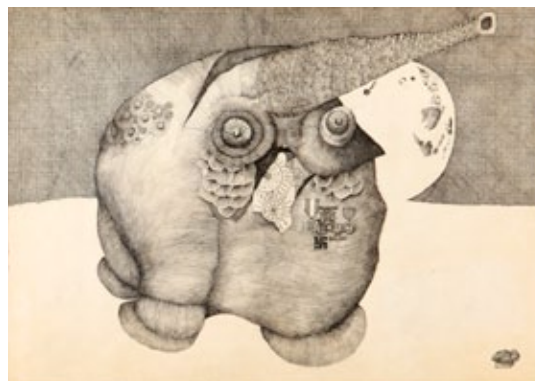
Xilografía, 1/10, 60,2 x 46 cm.
N° Inventario Histórico: 2388
N° Inventario Sur: 0419
Procedencia: Argentina
Documento asociado: Acta II 4 mayo 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



INES AGÜERO (Argentina)

El elefante, 1970

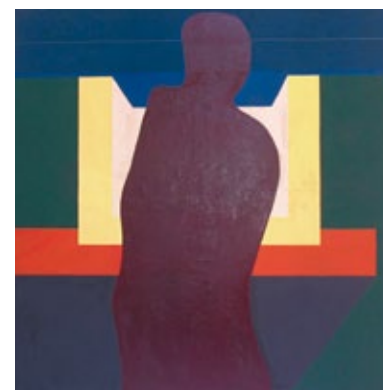
Dibujo tinta, 29,7 x 42 cm.
N° Inventario Histórico: 1840
N° Inventario Sur: 0139
Procedencia: Sin antecedentes
Documento asociado: Sin antecedentes



MANUEL ALVAREZ (Argentina, 1923)

El ciudadano o el que no quiere creer, 1969

Oleo s/ tela, 148 x 148 cm.
N° Inventario Histórico: 1075931-5
N° Inventario Sur: 0627
Procedencia: Argentina
Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



ANTONIO ARTALOITIA (Argentina)

S/T, 1971

Oleo s/ tela, 70 x 50 cm.
N° Inventario Histórico: 1889
N° Inventario Sur: 0603
Procedencia: Argentina
Documento asociado: Acta II 4 mayo 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



LIBERO BADII (Italia, 1916 – Argentina, 2001)*Tres perfiles, bandera N° 2, 1970*

Escultura madera pintada, 30 x 30 x 30 cm.

N° Inventario Histórico: 1075451-8

N° Inventario Sur: 0748

Procedencia: Argentina

Documento asociado: Acta II 4 mayo 1972.

Instituto de Arte Latinoamericano

**JULIO BARRAGAN (Argentina, 1916 - 2008)***Llanura, sin fecha*

Oleo s/ tela, 35 x 53 cm.

N° Inventario Histórico: 1075941-2

N° Inventario Sur: 0514

Procedencia: Argentina

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972.

Instituto de Arte Latinoamericano

**LUIS BARRAGAN (Argentina, 1914 - 2009)***Dragón marino, 1969*

Oleo s/ tela, 45 x 35 cm.

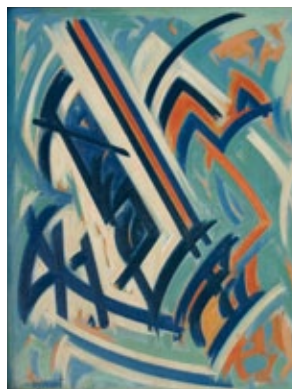
N° Inventario Histórico: 1877

N° Inventario Sur: 0518

Procedencia: Argentina

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972.

Instituto de Arte Latinoamericano

**EDUARDO BENDERSKY (Argentina, 1932 - 1993)***S/T, 1971*

Dibujo grafito, 34 x 23 cm.

N° Inventario Histórico: 1842

N° Inventario Sur: 0492

Procedencia: Argentina

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972.

Instituto de Arte Latinoamericano



ANTONIO BERNI (Argentina, 1905 - 1981)

El obispo, 1962

Xilografía, collage, relieve s/ papel, 2/11, 90 x 57 cm.

N° Inventario Histórico: 2251

N° Inventario Sur: 0525

Procedencia: Argentina

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



OSVALDO BORDA (Argentina, 1929)

Etapas, 1971

Oleo s/ tela, 50 x 70 cm.

N° Inventario Histórico: 1878

N° Inventario Sur: 0519

Procedencia: Argentina

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



ARY BRIZZI (Argentina, 1930)

Participación I, 1971

Acrílico s/ tela, 76 x 76 cm.

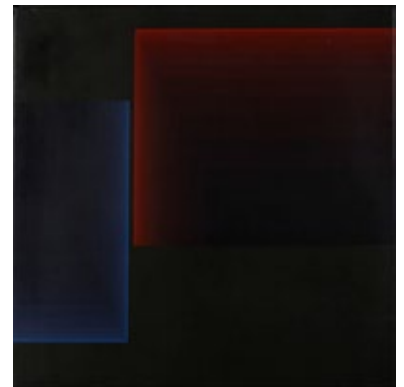
N° Inventario Histórico: 2142

N° Inventario Sur: 0760

Procedencia: Argentina

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



FEDERICO BROOK (Argentina, 1933)

S/T, sin fecha

Escultura acrílica, 19 x 19 cm.

N° Inventario Histórico: 1075444-5

N° Inventario Sur: 0749

Procedencia: Sin antecedentes

Documento asociado: Sin antecedentes



JUAN CAMPODONICO (Argentina, 1937)*Algunos vicios sin redención posible, 1970*

Oleo s/ tela, 70 x 60 cm.

N° Inventario Histórico: 1924

N° Inventario Sur: 0596

Procedencia: Argentina

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**CARLOS CAÑAS (Argentina, 1928)***Presentación, 1970*

Oleo s/ tela, 55 x 46 cm.

N° Inventario Histórico: 1928

N° Inventario Sur: 0513

Procedencia: Argentina

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**RICARDO CARPANI (Argentina, 1930 - 1997)***Por una patria socialista, 1968*

Oleo s/ tela, 92 x 151 cm.

N° Inventario Histórico: 1075844

N° Inventario Sur: 0538

Procedencia: Argentina

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**JUAN CARLOS CASTAGNINO (Argentina, 1908 - 1972)***Sudario testimonio, 1970*

Acrílico s/ tela, 120 x 100 cm.

N° Inventario Histórico: 1075872-6

N° Inventario Sur: 0530

Procedencia: Argentina

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

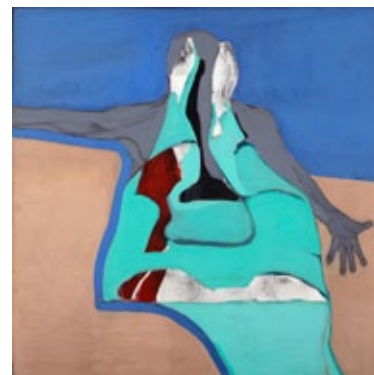
Instituto de Arte Latinoamericano



JUAN AMERICO CASTILLA (Argentina, 1942)

Por encima de toda sospecha, 1971

Acrílico s/ tela, 154 x 154 cm.
N° Inventario Histórico: 2031
N° Inventario Sur: 0537
Procedencia: Argentina
Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



VICTOR CHAB (Argentina, 1930)

Bárbara dorada, 1970

Oleo s/ tela, 65 x 81 cm.
N° Inventario Histórico: 2143
N° Inventario Sur: 0543
Procedencia: Argentina
Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



IGNACIO COLOMBRES (Argentina, 1917 - 1996)

Tres mujeres, 1971

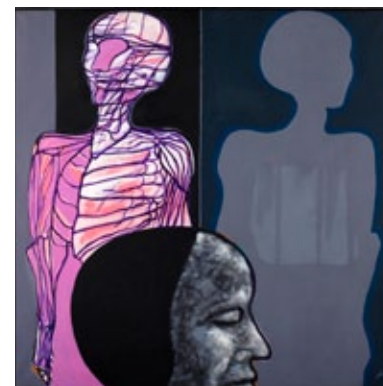
Técnica mixta, 150 x 200 cm.
N° Inventario Histórico: 2024
N° Inventario Sur: 0556
Procedencia: Argentina
Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



ERNESTO DEIRA (Argentina, 1928 - Francia, 1986)

Contrafiguras a las cárceles, homenaje a Solma, 1986

Acrílico s/ tela, 150 x 150 cm.
N° Inventario Histórico: 2010
N° Inventario Sur: 0546
Procedencia: Argentina
Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



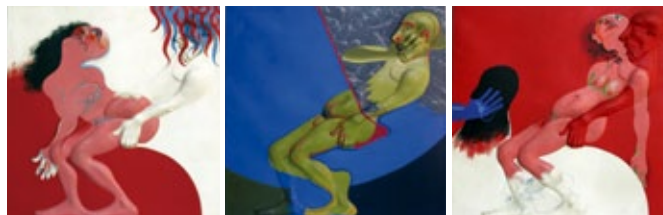
JUAN CARLOS DISTEFANO**(Argentina, 1933)***Tres versiones, 1966*

Tríptico, técnica mixta, 150 x 450 cm.

N° Inventario Histórico: 6535, 6536, 6537

N° Inventario Sur: 0550, 0552, 0553

Procedencia: Argentina

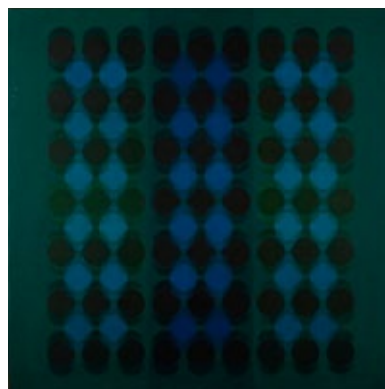
Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano**MANUEL ESPINOZA (Argentina, 1912 - 2006)***Blabaklud/Blabakhud, 1969*

Oleo s/ tela, 100 x 100 cm.

N° Inventario Histórico: 1075561-1

N° Inventario Sur: 0766

Procedencia: Argentina

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano**FLORENCIO GARAVAGLIA (Argentina, 1916)***Allá lejos y hace 25 años. Oh! Hiroshima, 1970*

Oleo s/ tela, 81 x 100 cm.

N° Inventario Histórico: 1987

N° Inventario Sur: 0586

Procedencia: Argentina

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano**NOEMI GERSTEIN (Argentina, 1908 - 1996)***Retrato del lobo feroz, 1963*

Escultura hierro, 64 x 45 x 20 cm.

N° Inventario Histórico: 1075405-4

N° Inventario Sur: 0742

Procedencia: Argentina

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano

ITALO GRASSI (Argentina, 1928 - 2008)

Caballo I, serie Del Apocalipsis, 1969

Pintura s/ papel, s/ madera, 100 x 69 cm.

N° Inventario Histórico: 1075317-1

N° Inventario Sur: 0574

Procedencia: Argentina

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



ENNIO IOMMI (Argentina, 1926)

S/T, sin fecha

Escultura metal, 75 x 70 x 50 cm.

N° Inventario Histórico: 1075460-7

N° Inventario Sur: 0751

Procedencia: Argentina

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



KENNETH KEMBLE (Argentina, 1923 - 1996)

De cómo un par de negros, 1966

Acrílico s/ tela, 150 x 150 cm.

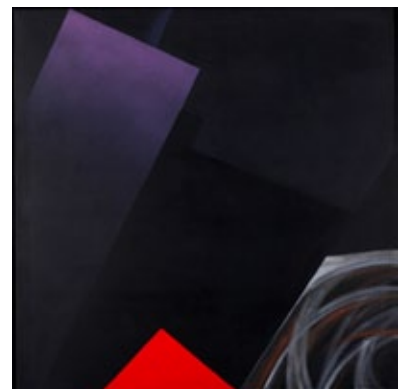
N° Inventario Histórico: 1075758-4

N° Inventario Sur: 0547

Procedencia: Argentina

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



AURELIO MACCHI (Argentina, 1916 - 2010)

S/T, 1968

Escultura madera, 144 x 25 x 27 cm.

N° Inventario Histórico: 1075480-1

N° Inventario Sur: 0741

Procedencia: Argentina

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



ROMULO MACCIO (Argentina, 1931)*Escalas*, 1968

Acrílico s/ tela, 160 x 160 cm.

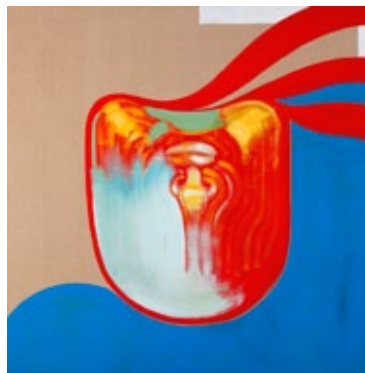
N° Inventario Histórico: 2022

N° Inventario Sur: 0549

Procedencia: Argentina

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**RICARDO MAMPAEY (Argentina)***S/T*, 1969

Oleo s/ tela, 105 x 80 cm.

N° Inventario Histórico: 1075797-5

N° Inventario Sur: 0582

Procedencia: Argentina

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**MARTA MARCHETTI (Argentina)***S/T*, 1970

Dibujo carboncillo, 58 x 80 cm.

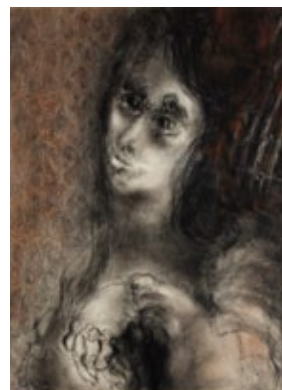
N° Inventario Histórico: 1867

N° Inventario Sur: 0637

Procedencia: Argentina

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**JOSE MANUEL MORAÑA (Argentina, 1917 - 2005)***Autorretrato*, sin fecha

Oleo s/ tela, 90 x 100 cm.

N° Inventario Histórico: 1986

N° Inventario Sur: 0583

Procedencia: Argentina

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



LUIS FELIPE NOE (Argentina, 1933)

Introducción a la comprensión de la civilización occidental y cristiana, 1962

Técnica mixta s/ tela, 130 x 194 cm.
N° Inventario Histórico: 1999
N° Inventario Sur: 0558
Procedencia: Argentina
Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



ALDO PAPARELLA (Italia, 1920 - Argentina, 1977)

S/T, serie Asépticos con progresividad, 1969

Escultura aluminio, 198,5 x 43 x 25 cm.
N° Inventario Histórico: 1075477-1
N° Inventario Sur: 0740
Procedencia: Argentina
Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



MARTHA PELUFFO (Argentina, 1921 - 1979)

Espejo de exterminio, 1965

Oleo s/ tela, 180 x 120 cm.
N° Inventario Histórico: 1998
N° Inventario Sur: 0535
Procedencia: Argentina
Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



ROGELIO POLESELLO (Argentina, 1939)

S/T, 1972

Acrílico s/ tela, 51 x 51 cm.
N° Inventario Histórico: 1879
N° Inventario Sur: 0515
Procedencia: Argentina
Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



PEDRO PONT VERGES (Argentina, 1924 - 2003)*La memoria*, 1969

Oleo s/ tela, 30 x 24 cm.

N° Inventario Histórico: 1075930-7

N° Inventario Sur: 0516

Procedencia: Argentina

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**LEOPOLDO PRESAS (Argentina, 1915 - 2009)***La vedette, la pobre ofrece todo lo que tiene a sus prostituidos admiradores*, 1960

Oleo s/ madera, 122 x 153 cm.

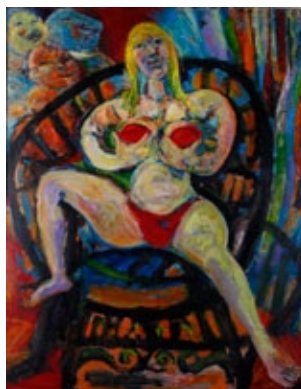
N° Inventario Histórico: 1997

N° Inventario Sur: 0533

Procedencia: Argentina

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**JOSEFINA ROBIROSA (Argentina, 1932)***Cada mañana*, 1968

Oleo s/ tela, 150 x 150 cm.

N° Inventario Histórico: 1075901-3

N° Inventario Sur: 0540

Procedencia: Argentina

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**ABEL RODRIGUEZ (Argentina)***Viejas cadencias*, 1971

Acuarela, 39 x 60 cm.

N° Inventario Histórico: 1075294-9

N° Inventario Sur: 0590

Procedencia: Argentina

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



EDUARDO RODRIGUEZ (Argentina, 1934)

Ojo, 1971

Estructura, acrílico, luz, 75 x 75 x 25 cm.
N° Inventario Histórico: 1075482-8
N° Inventario Sur: 0743
Procedencia: Argentina
Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



LUIS SEOANE (Argentina 1910 - España, 1979)

S/T, 1968

Oleo s/ tela, 100 x 81 cm.
N° Inventario Histórico: 1075589-1
N° Inventario Sur: 0541
Procedencia: Argentina
Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



OSCAR SMOJE (Argentina, 1939)

Oid mortales, 1972

Oleo s/ tela, 100 x 100 cm.
N° Inventario Histórico: 1988
N° Inventario Sur: 0531
Procedencia: Argentina
Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



CLORINDO TESTA (Italia, 1923 - Argentina, 2013)

Ondulación, 1965

Oleo s/ tela, 150 x 150 cm.
N° Inventario Histórico: 6516
N° Inventario Sur: 0755
Procedencia: Argentina
Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



TETE VARGAS MACHUCA (España, 1949)*Mujer*, sin fecha

Dibujo carboncillo, 110 x 74 cm.

N° Inventario Histórico: 1075380-5

N° Inventario Sur: 1469

Procedencia: Argentina

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**ARTIGRAF, ARGENTINA***Carpeta Cero*, 1970 - 71

Impresos con tacos originales. 26 x 21 cm. Prosas

de Ernesto Sábato, M. Alascio Cortázar, Oscar

Peyrou y Fernando R. Moreno.

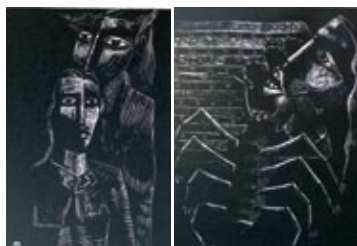
N° Inventario Histórico: 2215

**NELIDA AGÜERO***Actitud*

N° Inventario Sur: 0371

**ANTONIO BERNI***El fantasma de Alejandra de Ernesto Sábato*

N° Inventario Sur: 0372

**OMAR BRACHETTI***Último viaje de Miguel Alascio Cortázar*

N° Inventario Sur: 0374

**ITALO GRASSI***Preguntas sobre Carlos Serrano de Oscar Peyrou*

N° Inventario Sur: 0373

**CLAUDIA LEIGUADA***Unos sueños de Fernando R. Moreno*

N° Inventario Sur: 0375-a, 375-b

ENVIO **BRASIL**

MAURICIO LIMA NOGUEIRA (Brasil, 1930 - 1999)

S/T, 1971

Serigrafía P/A, 70,7 x 49,6 cm.

N° Inventario Histórico: 2434

N° Inventario Sur: 0144

Procedencia: Brasil

Documento asociado: Acta III, mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



ILCE VERA CRUZ (Brasil, 1942)

S/T, 1972

Serigrafía P/A N° V, 32,8 x 31,7 cm.

N° Inventario Histórico: 2597

N° Inventario Sur: 0431

Procedencia: Brasil

Documento asociado: Acta III, mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



ILCE VERA CRUZ (Brasil, 1942)

S/T, 1972

Serigrafía P/A N° IV, 31,7 x 32,8 cm.

N° Inventario Histórico: 2587

N° Inventario Sur: 0432

Procedencia: Brasil

Documento asociado: Acta III, mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



ENVIO **ENCUENTRO DE ARTISTAS PLASTICOS CONO SUR**

CARMELO CARRA (Italia, 1945)

La mano en la trampa, 1971

Gofrado 1/25, 35,7 x 56 cm.

N° Inventario Histórico: 2268

N° Inventario Sur: 0133

Procedencia: Donación artistas argentinos, Encuentro de
Artistas Plásticos del Cono Sur

Documento asociado: Acta II, 15 mayo 1972, Instituto de Arte
Latinoamericano



CARMELO CARRA (Italia, 1945)*L'Metro*, 1971

Serigrafía 5/30, 65,5 x 50,3 cm.

N° Inventario Histórico: 2262

N° Inventario Sur: 0496

Procedencia: Donación artistas argentinos, Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur

Documento asociado: Acta II, 15 mayo 1972, Instituto de Arte Latinoamericano

**CARMELO CARRA (Italia, 1945)***S/T*, 1971

Dibujo témpera, 73 x 51 cm.

N° Inventario Histórico: 1075342-2

N° Inventario Sur: 0151

Procedencia: Donación artistas argentinos, Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur

Documento asociado: Acta II, 15 mayo 1972, Instituto de Arte Latinoamericano

**CARMELO CARRA (Italia, 1945)***S/T*, 1969

Témpera, 76,5 x 57 cm.

N° Inventario Histórico: 1075341-4

N° Inventario Sur: 0150

Procedencia: Donación artistas argentinos, Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur

Documento asociado: Acta II, 15 mayo 1972, Instituto de Arte Latinoamericano

**JORGE SANTA MARIA (Argentina)***Represión*, 1972

Fotografía, 101 x 64 cm.

N° Inventario Histórico: 6188

N° Inventario Sur: 0502

Procedencia: Donación artistas argentinos, Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur

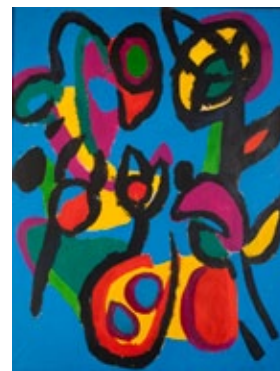
Documento asociado: Acta II, 15 mayo 1972, Instituto de Arte Latinoamericano



EDUARDO ABELA ALONSO (Cuba, 1932)

Pintura N° 1, 1970

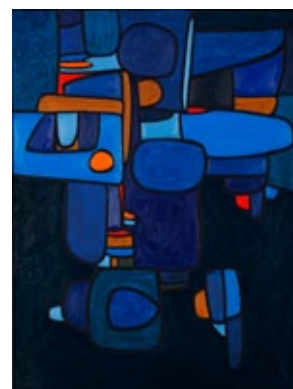
Oleo s/ papel, 90 x 121 cm.
N° Inventario Histórico: 1075825-4
N° Inventario Sur: 0506
Procedencia: Sin antecedentes
Documento asociado: Sin antecedentes



RENE AVILA (Cuba, 1926 - 1990)

Pintura, 1971

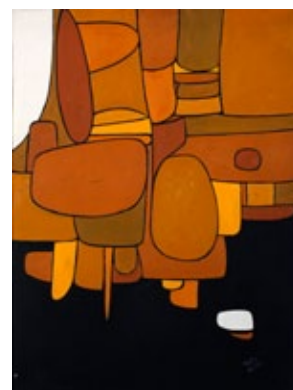
Oleo s/ tela, 101 x 76 cm.
N° Inventario Histórico: 1075833-5
N° Inventario Sur: 0665
Procedencia: Cuba
Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



RENE AVILA (Cuba, 1926 - 1990)

Pintura, 1971

Oleo s/ tela, 101 x 76 cm.
N° Inventario Histórico: 1075800-9
N° Inventario Sur: 0666
Procedencia: Sin antecedentes
Documento asociado: Sin antecedentes



ADIGIO BENITEZ (Cuba, 1924)

Paisaje para un héroe, 1971

Acrílico s/ tela, 121 x 180 cm.
N° Inventario Histórico: 1075915-3
N° Inventario Sur: 0689
Procedencia: Cuba
Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



ADIGIO BENITEZ (Cuba, 1924)*Paisaje después de la lluvia, 1971*

Acrílico s/ tela, 121 x 180 cm.

N° Inventario Histórico: 1075802-5

N° Inventario Sur: 0685

Procedencia: Sin antecedentes

Documento asociado: Sin antecedentes

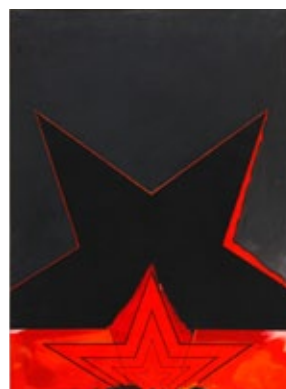
**ALBERTO CAROL (Cuba, 1945)***Heroísmo de cada día, 1971*

Témpera s/ papel, 74,7 x 54,7 cm.

N° Inventario Histórico: 1836

N° Inventario Sur: 1459

Procedencia: Cuba

Documento asociado: Acta II 4 mayo 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano**ALBERTO CAROL (Cuba, 1945)***David y Goliath, 1971*

Témpera s/ papel, 74,5 x 55 cm.

N° Inventario Histórico: 1835

N° Inventario Sur: 1470

Procedencia: Sin antecedentes

Documento asociado: Sin antecedentes

**SALVADOR CORRATGE (Cuba, 1928)***Movimiento N° 1, 1971*

Acrílico s/ madera, 85 x 110 cm.

N° Inventario Histórico: 1075855-6

N° Inventario Sur: 0677

Procedencia: Cuba

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano

SALVADOR CORRATGE (Cuba, 1928)

Movimiento N° 2, 1971

Acrílico s/ madera, 85 x 110 cm.
N° Inventario Histórico: 1974
N° Inventario Sur: 0678
Procedencia: Sin antecedentes
Documento asociado: Sin antecedentes



CARMELO GONZALEZ (Cuba, 1920 – 1990)

Dos mundos, 1967

Oleo s/ tela, 158 x 136 cm.
N° Inventario Histórico: 1075880-7
N° Inventario Sur: 0620
Procedencia: Cuba
Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



CARMELO GONZALEZ (Cuba, 1920 – 1990)

Testimonio en el espacio de este-colmo, 1968

Oleo s/ tela, 164 x 140 cm.
N° Inventario Histórico: 1075881-5
N° Inventario Sur: 0623
Procedencia: Sin antecedentes
Documento asociado: Sin antecedentes



ERNESTO GONZALEZ PUIG (Cuba, 1912 – 1988)

Sol 38, 1971

Oleo s/ tela, 90 x 117 cm.
N° Inventario Histórico: 1075876-9
N° Inventario Sur: 0668
Procedencia: Cuba
Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



ERNESTO GONZALEZ PUIG (Cuba, 1912 – 1988)*Sol 46, 1971*

Oleo s/ tela, 90 x 117 cm.

N° Inventario Histórico: 1075919-6

N° Inventario Sur: 0667

Procedencia: Sin antecedentes

Documento asociado: Sin antecedentes

**LUIS MARTINEZ PEDRO (Cuba, 1910 - 1989)***Otros signos del mar / signos del mar, 1970*

Oleo s/ tela, 222 x 178 cm.

N° Inventario Histórico: 2026

N° Inventario Sur: 0561

Procedencia: Cuba

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano**RAUL MARTINEZ (Cuba, 1927 - 1995)***Repeticiones de Martí, 1968*

Oleo s/ tela, 147 x 126 cm.

N° Inventario Histórico: 1994

N° Inventario Sur: 0686

Procedencia: Cuba

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano**AMELIA PELAEZ (Cuba, 1897 - 1968)***S/T, 1963*

Serigrafía, 24 x 32 cm.

N° Inventario Histórico: 2513

N° Inventario Sur: 1352

Procedencia: Sin antecedentes

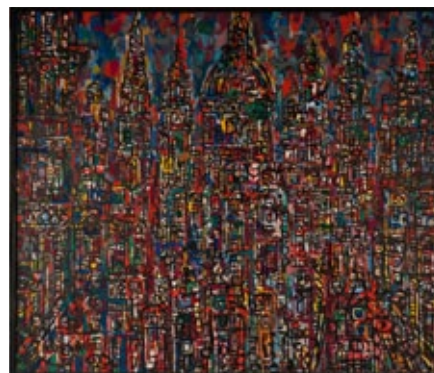
Documento asociado: Sin antecedentes



RENE PORTOCARRERO (Cuba, 1912 – 1986)

Paisaje de La Habana N° 1, 1970

Oleo s/ papel, s/ tela, 100 x 132 cm.
N° Inventario Histórico: 1075752-5
N° Inventario Sur: 0675
Procedencia: Cuba
Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



RENE PORTOCARRERO (Cuba, 1912 – 1986)

Paisaje de La Habana, 1971

Oleo s/ papel, s/ tela, 100 x 132 cm.
N° Inventario Histórico: 1075864-5
N° Inventario Sur: 0770
Procedencia: Sin antecedentes
Documento asociado: Sin antecedentes



MARIANO RODRIGUEZ (Cuba, 1912 – 1988)

Frutas y realidad, 1970

Oleo s/ tela, 150 x 200 cm.
N° Inventario Histórico: 2004
N° Inventario Sur: 0545
Procedencia: Cuba
Documento asociado: Acta II 4, mayo 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



MARIANO RODRIGUEZ (Cuba, 1912 – 1988)

Frutas y realidad, 1970

Oleo s/ tela, 150 x 200 cm.
N° Inventario Histórico: 2002
N° Inventario Sur: 0559
Procedencia: Sin antecedentes
Documento asociado: Sin antecedentes



JUAN VAZQUEZ MARTIN (Cuba, 1940)*Formas, 1968*

Oleo s/ tela, 150 x 150 cm.

N° Inventario Histórico: 1075832-7

N° Inventario Sur: 0619

Procedencia: Cuba

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**JUAN VAZQUEZ MARTIN (Cuba, 1940)***Interior con verde, 1968*

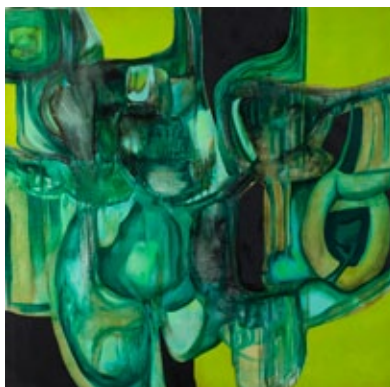
Oleo s/ tela, 150 x 150 cm.

N° Inventario Histórico: 2023

N° Inventario Sur: 0622

Procedencia: Sin antecedentes

Documento asociado: Sin antecedentes

**LESBIA VENT DUMOIS (Cuba, 1932)***Mira la novia, 1968*

Oleo s/ tela, 150 x 200 cm.

N° Inventario Histórico: 1075882-3

N° Inventario Sur: 0621

Procedencia: Cuba

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**LESBIA VENT DUMOIS (Cuba, 1932)***Evítame...me, 1970*

Oleo s/ tela, 150 x 200 cm.

N° Inventario Histórico: 2003

N° Inventario Sur: 0624

Procedencia: Sin antecedentes

Documento asociado: Sin antecedentes



CARLOS VICENTE ANDRADE (Ecuador, 1915 – 2004)

Mística y memoria de acultla, 1968

Pintura s/ cholguán, 122 x 73 cm.

N° Inventario Histórico: 1888

N° Inventario Sur: 0577

Procedencia: Ecuador

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



GERARDO CHIKI (Ecuador)

Su excelencia, 1970

Oleo, témpera s/ madera, 100 x 70 cm.

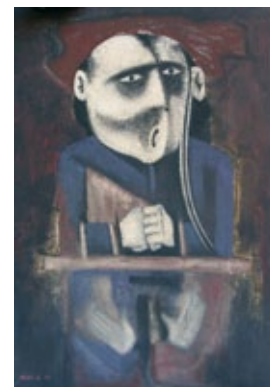
N° Inventario Histórico: 1896

N° Inventario Sur: 0600

Procedencia: Ecuador

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



FRANCISCO COELLO (Ecuador, 1933)

Peces incaicos, sin fecha

Técnica mixta, 122 x 120 cm.

N° Inventario Histórico: 1075913-7

N° Inventario Sur: 0633

Procedencia: Ecuador

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



LEONOR GARCIA M. (Ecuador)

S/T, 1971

Tinta s/ papel, 54,5 x 74,5 cm.

N° Inventario Histórico: 1075329-5

N° Inventario Sur: 0366

Procedencia: Ecuador

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



LEONOR GARCIA M. (Ecuador)

S/T, 1971

Tinta s/ papel, 54,5 x 74,7 cm.

N° Inventario Histórico: 1075328-7

N° Inventario Sur: 0368

Procedencia: Ecuador

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**LEONOR GARCIA M. (Ecuador)**

S/T, 1971

Tinta s/ papel, 55 x 74,6 cm.

N° Inventario Histórico: 1075327-9

N° Inventario Sur: 0367

Procedencia: Ecuador

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**OSWALDO GUAYASAMIN****(Ecuador, 1919 - E.E.U.U., 1999)**

S/T, sin fecha

Serigrafía, 59 x 218 cm.

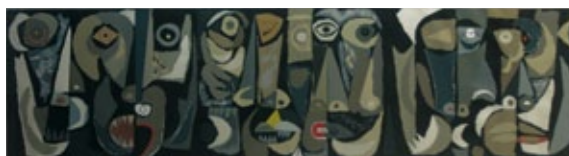
N° Inventario Histórico: 1076333-9

N° Inventario Sur: 1488

Procedencia: Ecuador

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**OSWALDO GUAYASAMIN****(Ecuador, 1919 - E.E.U.U., 1999)**

S/T, sin fecha

Serigrafía 26/40, 59,5 x 88,5 cm.

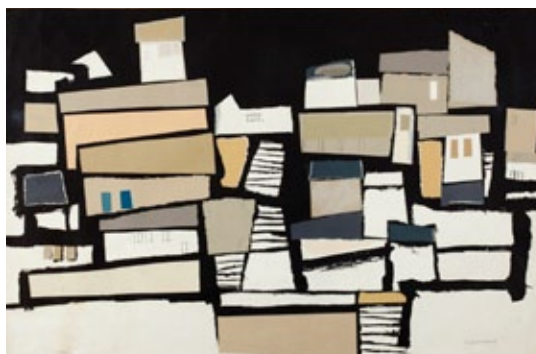
N° Inventario Histórico: 1076308-8

N° Inventario Sur: 0500

Procedencia: Ecuador

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

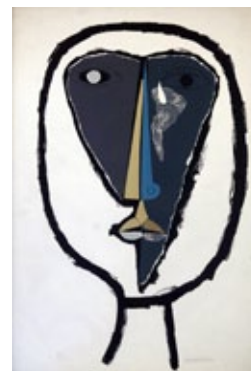
Instituto de Arte Latinoamericano



OSWALDO GUAYASAMIN (Ecuador, 1919 - E.E.U.U., 1999)

S/T, sin fecha

Serigrafía 9/20, 88,5 x 59,5 cm.
N° Inventario Histórico: 1076313-4
N° Inventario Sur: 0528
Procedencia: Ecuador
Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



CESAR TACCO (Ecuador, 1918 - 2004)

S/T, 1970

Acuarela, 35 x 50 cm.
N° Inventario Histórico: 1831
N° Inventario Sur: 0462
Procedencia: Ecuador
Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



CESAR TACCO (Ecuador, 1918 - 2004)

S/T, 1971

Dibujo, 50 x 35 cm.
N° Inventario Histórico: 1872
N° Inventario Sur: 0463
Procedencia: Ecuador
Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



ENVIO **ESPAÑA**

RAFAEL AMENGUAL (Argentina, 1938)

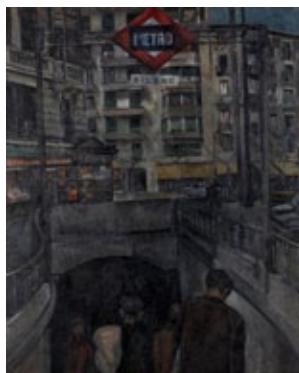
Pintura, 1969

Oleo s/ tela, 114 x 146 cm.
N° Inventario Histórico: 1075807-6
N° Inventario Sur: 0693
Procedencia: España
Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano

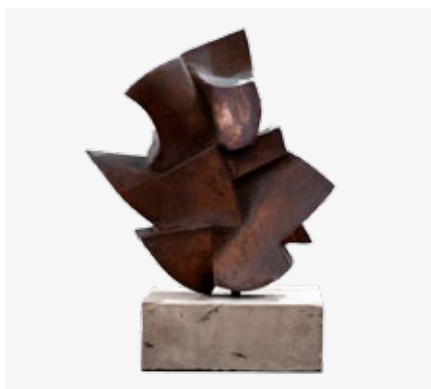


AMALIA AVIA (España, 1930 – Madrid, 2011)*El metro*, 1972

Oleo s/ tela, 100 x 80 cm.
 N° Inventario Histórico: 1075947-1
 N° Inventario Sur: 0694
 Procedencia: España
 Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
 Instituto de Arte Latinoamericano

**NESTOR BASTERRETxea (España, 1924)***Usoa (paloma para Arantzazu)*, sin fecha

Escultura metal, 25 x 23,5 x 10 cm.
 N° Inventario Histórico: 1075432-1
 N° Inventario Sur: 0794
 Procedencia: Euskadi
 Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972
 Instituto de Arte Latinoamericano

**DIONISIO BLANCO (España, 1927 - 2003)***Art. 19 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos*, 1968

Oleo s/ madera, 87 x 71 cm.
 N° Inventario Histórico: 1998
 N° Inventario Sur: 0697
 Procedencia: Euskadi
 Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
 Instituto de Arte Latinoamericano

**JOSE CABALLERO (España, 1916 - 1992)***La guerra es fango*, 1968

Técnica mixta s/ tela, 89 x 130 cm.
 N° Inventario Histórico: 1075922-6
 N° Inventario Sur: 0796
 Procedencia: España
 Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
 Instituto de Arte Latinoamericano



JOSE DE RAMON CARRERA (España, 1935)

Obrero metalúrgico, sin fecha

Relieve aluminio, 25 x 44 x 11 cm.

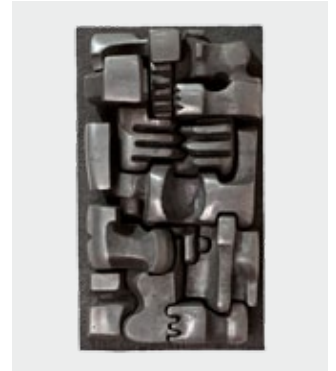
Nº Inventario Histórico: 1075428-3

Nº Inventario Sur: 0739

Procedencia: Euskadi

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



EDUARDO CHILLIDA (España, 1924 – 2002)

S/T, sin fecha

Collage, 100 x 70 cm.

Nº Inventario Histórico: 2401

Nº Inventario Sur: 0785

Procedencia: Euskadi

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



EQUIPO CRONICA (España, 1963 - 1981)

Juan Antonio Toledo (1940 - 1995),

Rafael Solbes (1940 - 1981) y Manolo Valdés (1942)

El arrastre, serie Policía y cultura, 1971

Oleo s/ tela, 201 x 201 cm.

Nº Inventario Histórico: 2027

Nº Inventario Sur: 0790

Procedencia: España

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



MODESTO CUIXART (España, 1925)

Pintura, 1971

Técnica mixta s/ tela, 130 x 97 cm.

Nº Inventario Histórico: 1075720-7

Nº Inventario Sur: 0792

Procedencia: España

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



JUANA FRANCES (España, 1927 - 1990)*Un hombre en la ciudad, 1962*

Pintura s/ tela, 116 x 90 cm.

N° Inventario Histórico: 1075903-K

N° Inventario Sur: 0575

Procedencia: España

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**JOSEP GUINOVART (España, 1927 - 2007)***Operación retorno, 1970*

Relieve madera pintada, 220 x 185 cm.

N° Inventario Histórico: 2028

N° Inventario Sur: 1489

Procedencia: España

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**JOSE HERNANDEZ (España, 1944)***Malestar, 1972*

Oleo s/ tela, 65 x 81 cm.

N° Inventario Histórico: 1075770-3

N° Inventario Sur: 0795

Procedencia: España

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**ANTONIO HIDALGO SERRALVO (España)***Microscopio, 1973*

Pintura s/ madera, 88 x 76 cm.

N° Inventario Histórico: 1075811-4

N° Inventario Sur: 0581

Procedencia: Sin antecedentes

Documento asociado: Sin antecedentes



AGUSTIN IBARROLA (España, 1930)

Grito entre tochos / Tochos, sin fecha

Oleo s/ tela, 184 x 95 cm.

Nº Inventario Histórico: 1995

Nº Inventario Sur: 0626

Procedencia: Euskadi

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



VICENTE LARREA GAYARRE (España, 1934)

Elemento para un organismo, 1972

Escultura bronce, 26,5 x 33 x 20 cm.

Nº Inventario Histórico: 1075438-0

Nº Inventario Sur: 1182

Procedencia: Euskadi

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



GERARD MATAS (España, 1945)

S/T, sin fecha

Oleo s/ tela, 130 x 162 cm.

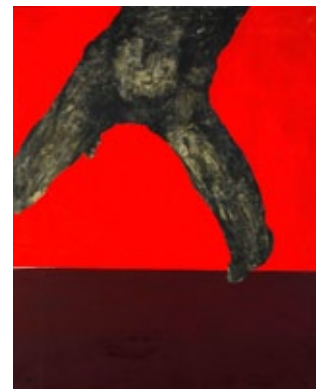
Nº Inventario Histórico: 2000

Nº Inventario Sur: 0692

Procedencia: España

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



T. MAUS (España)

S/T, sin fecha

Oleo s/ tela, 100 x 150 cm.

Nº Inventario Histórico: 1075873-4

Nº Inventario Sur: 0617

Procedencia: Sin antecedentes

Documento asociado: Sin antecedentes



REMIGIO MENDIBURU MIRANDA**(España, 1931 – 1990)***S/T, sin fecha*

Escultura, madera, 33 x 32 x 14 cm.

N° Inventario Histórico: 1075446-1

N° Inventario Sur: 0745

Procedencia: Euskadi

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**CARLOS MENSA (España, 1936 – 1982)***Torero, 1970*

Oleo s/ tela, 131 x 97 cm.

N° Inventario Histórico: 1979

N° Inventario Sur: 0718

Procedencia: España

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**MANOLO MILLARES (España, 1926 – 1972)***Antropofauna, 1971*

Técnica mixta s/ tela, 160 x 160 cm.

N° Inventario Histórico: 1075765-7

N° Inventario Sur: 0786

Procedencia: España

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**RITCH MILLER (E.E.U.U., 1921 – España, 1991)***Diálogo, 1969*

Tríptico. Oleo s/ tela, 73 x 180 cm.

N° Inventario Histórico: 1075858-0

N° Inventario Sur: 0681

Procedencia: España

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



FERNANDO MIRANTES MARTIN (España, 1943)

Composición, 1972

Técnica mixta, 100 x 85 cm.

Nº Inventario Histórico: 1984

Nº Inventario Sur: 0696

Procedencia: Euskadi

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



MANUEL HERNANDEZ MOMPO (España, 1927 – 1992)

Pueblo unido, 1968

Oleo s/ tela, 150 x 150 cm.

Nº Inventario Histórico: 2005

Nº Inventario Sur: 0787

Procedencia: España

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



LUCIO MUÑOZ (España, 1929 – 1998)

OH ... NO, 1970

Relieve madera pintada, 114 x 125 cm.

Nº Inventario Histórico: 1075565-4

Nº Inventario Sur: 0695

Procedencia: España

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



JORGE OTEIZA (España, 1908 – 2003)

Desocupación espacial del cubo, 1956

Escultura fierro, 36 x 36 x 36 cm.

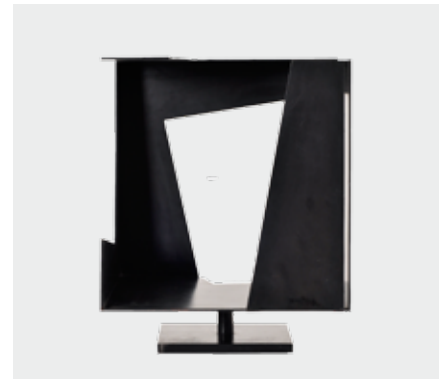
Nº Inventario Histórico: 1075431-3

Nº Inventario Sur: 0791

Procedencia: Euskadi

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



ALEJANDRO RUBIO DALMATI**(Chile, 1913 – España, 2009)***El sueño de las piedras, sin fecha*

Relieve, aluminio, 45 x 67 x 5 cm.

N° Inventario Histórico: 1075415-1

N° Inventario Sur: 0797

Procedencia: España

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**EUSEBIO SEMPERE (España, 1923 – 1985)***Del cuadrado al círculo, 1971*

Témpera s/ papel, 45 x 47 cm.

N° Inventario Histórico: 1075578-6

N° Inventario Sur: 0793

Procedencia: España

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**PABLO SERRANO (España, 1910 – 1985)***El y sus dos espacios, 1962-63*

Escultura bronce, 71 x 45 x 57 cm.

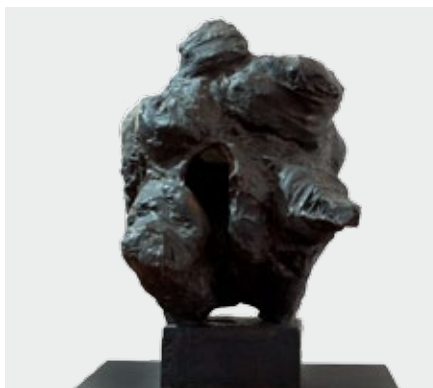
N° Inventario Histórico: 1075412-7

N° Inventario Sur: 0789

Procedencia: España

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**MARIA TERESA SPINOLA (España, 1943)***Constelación, 1971*

Oleo s/ madera, 66 x 82 cm.

N° Inventario Histórico: 1944

N° Inventario Sur: 0610

Procedencia: España

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



JOHN ULBRICHT (Cuba, 1926 - España, 2006)

S/T, 1971

Oleo s/ tela, 140 x 144 cm.
 N° Inventario Histórico: 2021
 N° Inventario Sur: 0687
 Procedencia: España
 Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
 Instituto de Arte Latinoamericano



ANGELA VON NEUMANN (E.E.U.U., 1928 – España, 2010)

Mariposa azul, 1971

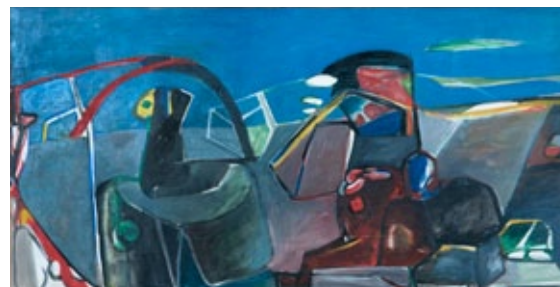
Oleo s/ tela, 101 x 65 cm.
 N° Inventario Histórico: 1993
 N° Inventario Sur: 0605
 Procedencia: España
 Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
 Instituto de Arte Latinoamericano



JOSE LUIS ZUMETA (España, 1939)

S/T, 1971

Oleo s/ tela, 82 x 161 cm.
 N° Inventario Histórico: 1972
 N° Inventario Sur: 0700
 Procedencia: Euskadi
 Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
 Instituto de Arte Latinoamericano



ENVIO
ESTADOS UNIDOS

JAKE BERTHOT (E.E.U.U., 1939)

S/T, sin fecha

Acrílico s/ tela, 183 x 264 cm.
 N° Inventario Histórico: 2170
 N° Inventario Sur: 1481
 Procedencia: Washington
 Documento asociado: Acta V, 8 octubre 1972,
 Instituto de Arte Latinoamericano



DOLLY PERUTZ (Checoslovaquia, 1908 - E.E.U.U., 1979)*Dialogue nocturne, sin fecha*

Escultura bronce, 32 x 22 x 20 cm.

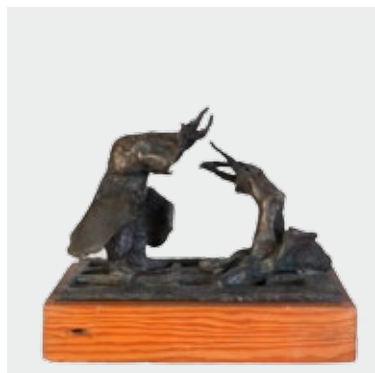
N° Inventario Histórico: 1075479-8

N° Inventario Sur: 0744

Procedencia: Washington

Documento asociado: Acta V, 8 octubre 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**HARVEY QUAYTMAN (E.E.U.U., 1937 – 2002)***Hookline, 1968*

Pintura s/ tela, 320 x 272 cm.

N° Inventario Sur: 0764

Procedencia: Washington

Documento asociado: Acta V, 8 octubre 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**FRANK STELLA (E.E.U.U., 1935)***Isfahan III, 1968*

Acrílico s/ tela, 315 x 615 cm.

N° Inventario Histórico: 6527

N° Inventario Sur: 0763

Procedencia: Washington

Documento asociado: Acta V, 8 octubre 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**ADJA YUNKERS (Rusia, 1900 - E.E.U.U., 1983)***Blue white stripes on blue, 1969*

Acrílico, collage s/ tela, 195 x 163 cm.

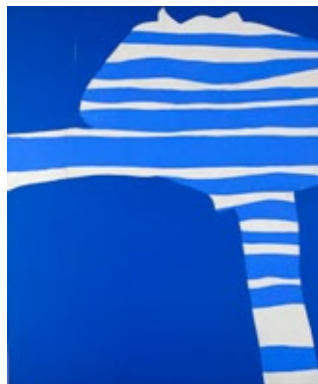
N° Inventario Histórico: 2025

N° Inventario Sur: 0762

Procedencia: Washington

Documento asociado: Acta V, 8 octubre 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



ROBERT ISRAEL (E.E.U.U.)

Carpeta S/T, 1970

8 Serigrafías, 101 x 56 cm.

Nº Inventario Histórico: 1076258-8/1

Nº Inventario Sur: 0168 - 0175

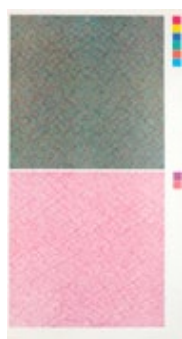
Procedencia: Washington

Documento asociado: Acta V, 8 octubre 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



Nº Inventario Sur: 0168



Nº Inventario Sur: 0176



Nº Inventario Sur: 0170



Nº Inventario Sur: 0171



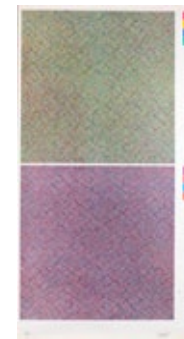
Nº Inventario Sur: 0172



Nº Inventario Sur: 0173



Nº Inventario Sur: 0174



Nº Inventario Sur: 0175

RAFAEL CANOGAR (España, 1934)*Carpeta La Violencia* 4/20, 1969

Litografía 11/20, 56 x 76 cm.

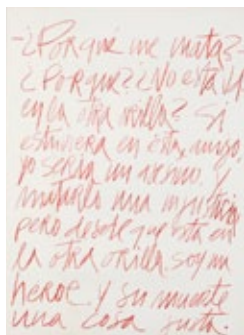
Tamarind Workshop, Los Angeles

N° Inventario Histórico: 1076124-7

Procedencia: Los Angeles

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



Texto

N° Inventario Sur: 0377



El muerto

N° Inventario Sur: 0499



La violencia

N° Inventario Sur: 0378



Los revolucionarios

N° Inventario Sur: 0382



La pelea

N° Inventario Sur: 0380



Los prisioneros

N° Inventario Sur: 0376



El herido

N° Inventario Sur: 0381



Descolorida paz preciosa guerra

N° Inventario Sur: 0379

ROBERTO ALVAREZ RIOS (Cuba, 1932)

Mundos rodantes, 1963-69

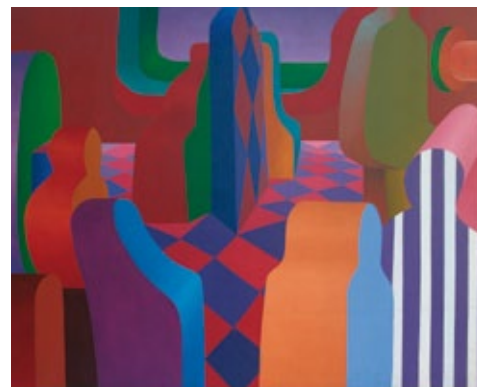
Oleo s/ tela, 103 x 146 cm.
N° Inventario Histórico: 1075689-8
N° Inventario Sur: 0618
Procedencia: Francia
Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



CARLOS ARESTI (Chile, 1944)

Espace interieurs, 1971

Oleo s/ tela, 130 x 161 cm.
N° Inventario Histórico: 1075798-3
N° Inventario Sur: 0548
Procedencia: Francia
Documento asociado: Acta I, abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



FRANCISCO ARIZTIA (Chile, 1943)

Dime con quién sueñas y te dire de dónde vienes,
sin fecha

Oleo s/ tela, 162 x 130 cm.
N° Inventario Histórico: 1075938-2
N° Inventario Sur: 0616
Procedencia: Francia
Documento asociado: Acta I, abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



FRAÇOISE BAGOT (Francia)

S/T, 1972

Lápiz, acuarela s/ cartón, 71,7 x 82,5 cm.
N° Inventario Histórico: 1075340-6
N° Inventario Sur: 0160
Procedencia: Sin antecedentes
Documento asociado: Sin antecedentes



CLAUDE BELLEGARDE (Francia, 1927)*L'Homme Nouveau*, 1969

Pintura s/ lámina metal, 100 x 64 cm.

N° Inventario Histórico: 1075784-3

N° Inventario Sur: 0710

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**RENE BERTHOLO (Portugal, 1935 - 2005)***Fair and Unchanging*, 1966

Serigrafía P/A, 34 x 51 cm.

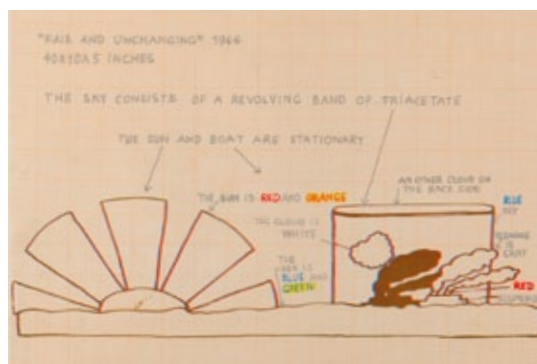
N° Inventario Histórico: 2249

N° Inventario Sur: 0143

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**ALEXANDER CALDER (E.E.U.U., 1898 - 1976)***S/T*, 1972

Escultura móvil, latón, 93 x 120 x 142 cm.

N° Inventario Histórico: 1075408-9

N° Inventario Sur: 0761

Procedencia: Francia

Documento Asociado: Acta VI, 2 junio 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**SERGIO CAMARGO (Brasil, 1930 - 1990)***S/T*, 1970

Estructura madera pintada, 86 x 36 x 34 cm.

N° Inventario Histórico: 1075445-3

N° Inventario Sur: 0776

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



LOURDES CASTRO (Portugal, 1930)

S/T, sin fecha

Grabado en plexiglás, 56 x 56 cm.
N° Inventario Histórico: 1076127
N° Inventario Sur: 0109
Procedencia: Francia
Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



MICHEL CHARPENTIER (Francia, 1927)

Sculteur, 1966

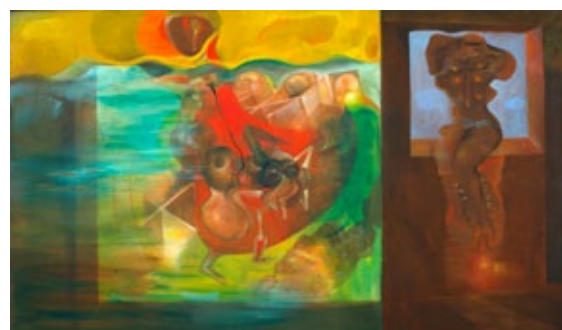
Acuarela, tinta, 101,5 x 76,7 cm.
N° Inventario Histórico: 1075322-8
N° Inventario Sur: 0166
Procedencia: Francia
Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



GERARDO CHAVEZ (Perú, 1937)

Nacimiento de neptuno, 1970

Oleo s/ tela, 195 x 114 cm.
N° Inventario Histórico: 2001
N° Inventario Sur: 0564
Procedencia: Francia
Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



GERARDO CHAVEZ (Perú, 1937)

Silla de cuero, 1972

Litografía, 49 x 65 cm.
N° Inventario Histórico: 2267
N° Inventario Sur: 0503
Procedencia: Francia
Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



GERARDO CHAVEZ (Perú, 1937)*Un gran mueble, 1972*

Litografía, 76 x 56 cm.

N° Inventario Histórico: 2265

N° Inventario Sur: 0769

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**LYGIA CLARK (Brasil, 1920 - 1988)***S/T, serie Bicho, sin fecha*

Escultura aluminio, dimensión variable

N° Inventario Histórico: 1075449-6

N° Inventario Sur: 0779

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**CAMILO CONDOR (Chile, 1935 - Francia, 2005)***S/T, sin fecha*

Oleo s/ tela, 130 x 165 cm.

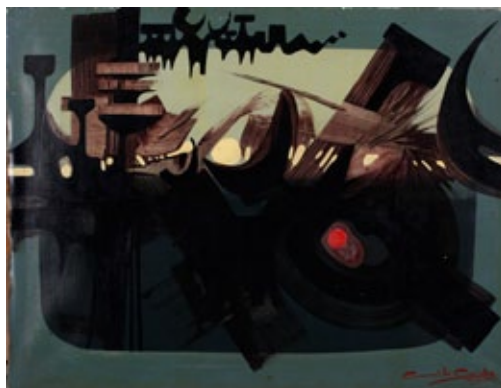
N° Inventario Histórico: 2161

N° Inventario Sur: 0580

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**LEONARDO CREMONINI
(Italia, 1925 - Francia, 2010)***Colin maillard, 1968*

Serigrafía XII/XX, 50 x 75 cm.

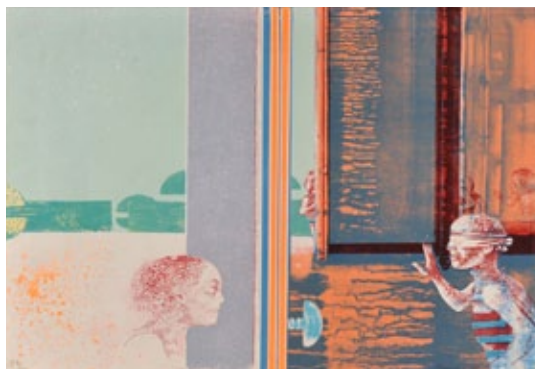
N° Inventario Histórico: 2398

N° Inventario Sur: 0105

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



LEONARDO CREMONINI (Italia, 1925 – Francia, 2010)

Dehors le nuit, 1969

Serigrafía V/XI, 65 x 47 cm.

N° Inventario Histórico: 2399

N° Inventario Sur: 0106

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



LEONARDO CREMONINI (Italia, 1925 – Francia, 2010)

Le parc le nuit, 1970

Serigrafía 100/125, 83 x 63,5 cm.

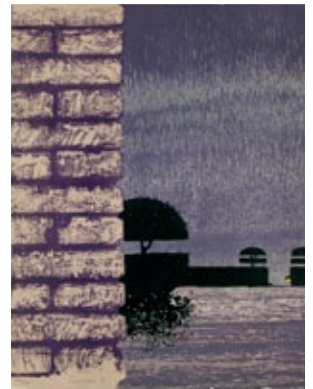
N° Inventario Histórico: 1076260-k

N° Inventario Sur: 0524

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



CARLOS CRUZ-DIEZ (Venezuela, 1923)

Physicromie Nr. 591, 1972

Estructura metal, plástico, 61,5 x 121,5 cm.

N° Inventario Histórico: 1075743-6

N° Inventario Sur: 0765

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



HUGO DEMARCO (Argentina, 1932 - París, 1995)

Volumen Virtuel Blue, 1970

Escultura, latón, 30 x 21 x 21 cm.

N° Inventario Histórico: 1075450-K

N° Inventario Sur: 0750

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



JEAN DEWASNE (Francia, 1921 - 1999)*Adán*, 1971-72

Bajo relieve, pintura esmaltada s/ plástico 23/130, 61 x 70 x 13 cm.

N° Inventario Histórico: 2013

N° Inventario Sur: 0733

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**PIERRE DMITRIENKO (Francia, 1925 - 1974)***C'est a L'Aube*, 1970

Oleo s/ tela, 130 x 165 cm.

N° Inventario Histórico: 1996

N° Inventario Sur: 0753

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**SERVULO ESMERALDO (Brasil, 1929)***Excitable 7007*, 1971

Escultura táctil, 152 x 100 cm.

N° Inventario Histórico: 6301

N° Inventario Sur: 0778

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**ALBERT FERAUD (Francia, 1921 - 2008)***S/T*, sin fecha

Escultura aluminio, 39 x 23,5 x 14,5 cm.

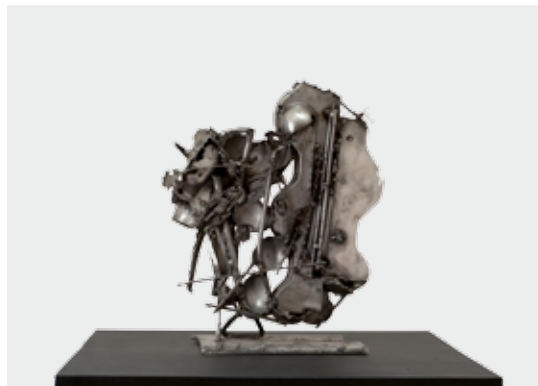
N° Inventario Histórico: 1075434-8

N° Inventario Sur: 0746

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



ANTONIA FERREIRO (Chile, 1940)

Le montgol fier, 1971

Oleo s/ tela, 100 x 100 cm.

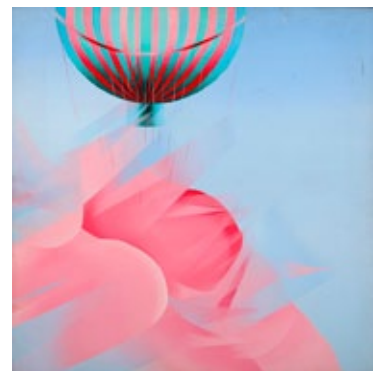
N° Inventario Histórico: 1075854-8

N° Inventario Sur: 0542

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



JOSE GAMARRA (Uruguay, 1934)

Estudio para un paisaje de América Latina, 1971

Oleo s/ tela, 170 x 200 cm.

N° Inventario Histórico: 1075883

N° Inventario Sur: 0773

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



GERARD GOSSELIN (Francia)

La Fin de L'Hiver, 1972

Oleo s/ tela, 73 x 92 cm.

N° Inventario Histórico: 1992

N° Inventario Sur: 0712

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



LUIGI GUARDIGLI (Italia, 1926 – Francia, 2008)

Dos passge de dantzing, 1972

Acrílico s/ tela, 73 x 60 cm.

N° Inventario Histórico: 1883

N° Inventario Sur: 1329

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



HERNAN GUIRAUD (Argentina, 1949)*Programación, 1972*

Acrílico s/ tela, 46 x 38 cm.

N° Inventario Histórico: 1929

N° Inventario Sur: 0714

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**JEAN HELION (Francia, 1904 - 1987)***Theatre en Mai, 1968*

Acrílico s/ tela, 162 x 114 cm.

N° Inventario Histórico: 1075862

N° Inventario Sur: 0703

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**GOTTFRIED HONEGGER (Suiza, 1917)***S/T, 1962-63*

Oleo s/ metal, 70 x 70 cm.

N° Inventario Histórico: 1075937-4

N° Inventario Sur: 0767

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**JEAN PIERRE JOUFFRAY (Francia)***Grand Affrontement entre une Dame de Mai et un General de División, 1968*

Oleo s/ tela, 97 x 131 cm.

N° Inventario Histórico: 1973

N° Inventario Sur: 0629

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972, Instituto de Arte Latinoamericano



LADISLAS KIJNO (Polonia, 1921)

Stele... Bertolt Brecht, 1972

Acrílico s/ tela, 130 x 97 cm.

N° Inventario Histórico: 1075868-8

N° Inventario Sur: 0719

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



FRANS KRAJCBERG (Polonia, 1921)

Flores, 1967

Escultura arcilla s/ madera, 103 x 103 x 42 cm.

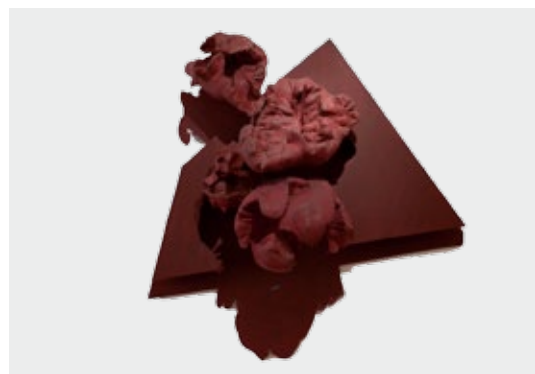
N° Inventario Histórico: 1075485-2

N° Inventario Sur: 0771

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



P. LA FOUCRIERE (Francia)

Jusqu' a... toi, Cité, Radieuse, 1969

Oleo s/ tela, 81 x 60 cm.

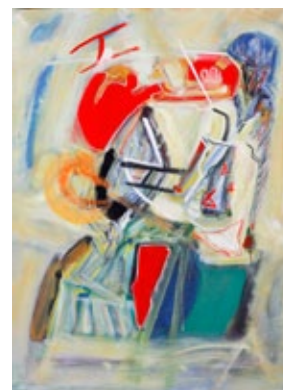
N° Inventario Histórico: 1075776-2

N° Inventario Sur: 0713

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



JEAN LURÇAT (Francia, 1892 - 1966)

Janus, sin fecha

Tapiz Aubusson, 148 x 100 cm.

N° Inventario Histórico: 6509

N° Inventario Sur: 1262

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta II, 27 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



ALEJANDRO MARCOS (España, 1937)*Mis obsesiones*, 1971

Serigrafía 10/30, 80 x 79,8 cm.

N° Inventario Histórico: 2470

N° Inventario Sur: 0164

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano**ALEJANDRO MARCOS (España, 1937)***Mis obsesiones*, 1971

Serigrafía 10/30, 80 x 79,8 cm.

N° Inventario Histórico: 2470

N° Inventario Sur: 0165

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano**ANDRE MARFAING (Francia, 1925 – 1987)***S/T*, 1970

Nanking s/ papel, 105 x 75 cm.

N° Inventario Histórico: 1075287-6

N° Inventario Sur: 0167

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano**CRISTINA MARTINEZ (Argentina, 1938)***S/T*, 1971

Oleo s/ tela, 114 x 163 cm.

N° Inventario Histórico: 6469

N° Inventario Sur: 1023

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano

ROBERTO MATTA (Chile, 1911 – Italia, 2002)

*Hagámonos la guerrilla interior para
parir un hombre nuevo, 1970*

Oleo s/ tela, 200 x 490,5 cm.

Obra en Comodato del Museo Nacional de Bellas Artes, Chile

N° Inventario Museo Nacional de Bellas Artes: 816

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



JOAN MIRO (España, 1893 – 1983)

S/T, 1972

Oleo s/ tela, 130 x 195 cm.

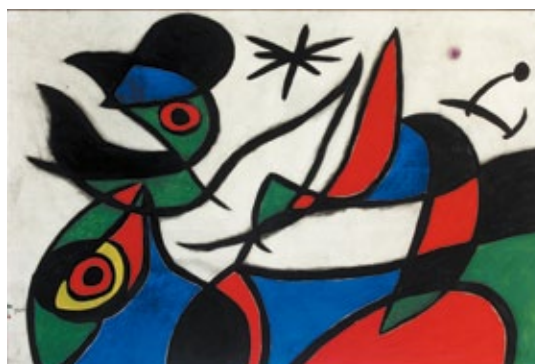
N° Inventario Histórico: 1075715-0

N° Inventario Sur: 0784

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



MICHEL MTYZBLAT (Holanda)

Bitecyleclop, 1971

Oleo s/ tela, 92 x 73 cm.

N° Inventario Histórico: 1969

N° Inventario Sur: 0716

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



GINA PELLON (Cuba, 1926)

Los jardineros de la luna, sin fecha

Oleo s/ tela, 130 x 97 cm.

N° Inventario Histórico: 1075874-2

N° Inventario Sur: 0772

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



ALICIA PEÑALBA (Argentina, 1918 - 1982)

S/T, sin fecha

Escultura bronce, 110 x 66 x 60 cm.
 N° Inventario Histórico: 1075403-8
 N° Inventario Sur: 0783
 Procedencia: Francia
 Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
 Instituto de Arte Latinoamericano

**IRVIN PETLIN (E.E.U.U., 1934)***Calcium garden*, 1969

Oleo s/ tela, 50 x 77 cm..
 N° Inventario Histórico: 2145
 N° Inventario Sur: 673
 Procedencia: Francia
 Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
 Instituto de Arte Latinoamericano

**CESARE PEVERELLI (Italia, 1922 – Francia, 2000)**

S/T, 1972

Oleo s/ tela, 73 x 63 cm.
 N° Inventario Histórico: 1075769-K
 N° Inventario Sur: 0708
 Procedencia: Francia
 Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
 Instituto de Arte Latinoamericano

**JEAN PICART LE DOUX (Francia, 1902 – 1982)**

S/T, sin fecha

Témpera, 40 x 55 cm.
 N° Inventario Histórico: 2012
 N° Inventario Sur: 0699
 Procedencia: Francia
 Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
 Instituto de Arte Latinoamericano



JAMES PICHETTE (Francia, 1920 – 1996)

L'ecrit de L'espace, sin fecha

Acrílico s/ papel, 78 x 102,5 cm.
N° Inventario Histórico: 1971
N° Inventario Sur: 0698
Procedencia: Francia
Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



EDOUARD PIGNON (Francia, 1905 - 1995)

Tête de guerrier (jaune-rouge), 1970

Oleo s/ tela, 97 x 130 cm.
N° Inventario Histórico: 1075747-9
N° Inventario Sur: 0704
Procedencia: Francia
Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



ARTHUR-LUIZ PIZA (Brasil, 1928)

S/T, sin fecha

Grabado metal E/A, 76 x 56 cm.
N° Inventario Histórico: 1076047-K
N° Inventario Sur: 0095
Procedencia: Francia
Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



ARTHUR-LUIZ PIZA (Brasil, 1928)

S/T, sin fecha

Grabado metal E/A, 76,2 x 57 cm.
N° Inventario Histórico: 1076048-8
N° Inventario Sur: 0780
Procedencia: Francia
Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



ARTHUR-LUIZ PIZA (Brasil, 1928)*S/T*, sin fecha

Grabado metal E/A, 71,2 x 57,5 cm.

N° Inventario Histórico: 1076049-6

N° Inventario Sur: 0130

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**ARTHUR-LUIZ PIZA (Brasil, 1928)***S/T*, sin fecha

Relieve, madera, poliéster múltiple, 37/200, 65 x 54 cm.

N° Inventario Histórico: 1075455-0

N° Inventario Sur: 0799

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**ARTHUR-LUIZ PIZA (Brasil, 1928)***Composición*, sin fecha

Grabado metal E/A, 76 x 56 cm.

N° Inventario Histórico: 1076060-7

N° Inventario Sur: 01487

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**JOAN RABASCALL (España, 1935)***Foule et Objets*, 1969

Litografía, técnica mixta, 35/70, 42 x 52 cm.

N° Inventario Histórico: 2532

N° Inventario Sur: 0340

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



JOAN RABASCALL (España, 1935)

Mai 1968, 1968

Litografía, técnica mixta, 65/100, 56 x 47 cm.

Nº Inventario Histórico: 2533

Nº Inventario Sur: 0507

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



ALICE RAHON-PAALEN (Francia, 1914 - México, 1987)

S/T, 1967

Oleo s/ tela, 75 x 56,5 cm.

Nº Inventario Histórico: 6482

Nº Inventario Sur: 0656

Procedencia: Sin antecedentes

Documento asociado: Sin antecedentes



JEAN PAUL REVEL (Francia, 1922 - 1983)

L'Envoutement, 1968

Oleo s/ tela, 130 x 196 cm.

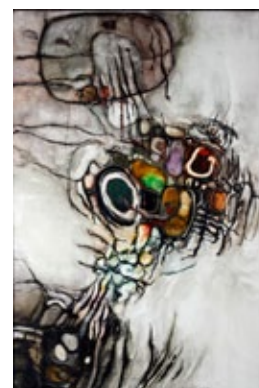
Nº Inventario Histórico: 1075830-0

Nº Inventario Sur: 0572

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



FAVIO RIET (Francia)

Réve, 1967

Dibujo s/ masonite, 68 x 105 cm.

Nº Inventario Histórico: 1075393-7

Nº Inventario Sur: 0609

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



ANTONIO SEGUI (Argentina, 1934)*Caja con señores, 1963*

Oleo s/ tela, 250 x 195 cm.

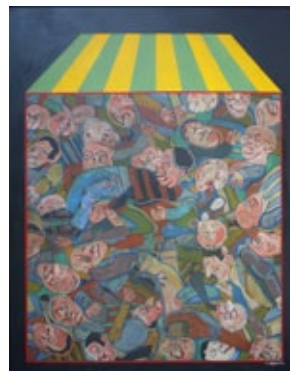
N° Inventario Histórico: 6473

N° Inventario Sur: 0571

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**FLAVIO SHIRO (Japón, 1928)***Contemporain, 1972*

Acuarela y carboncillo, 76 x 55 cm.

N° Inventario Histórico: 1075296-5

N° Inventario Sur: 0347

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**PIERRE SKIRA (Francia, 1938)***Ultra blue, 1971*

Oleo s/ tela, 150 x 150 cm.

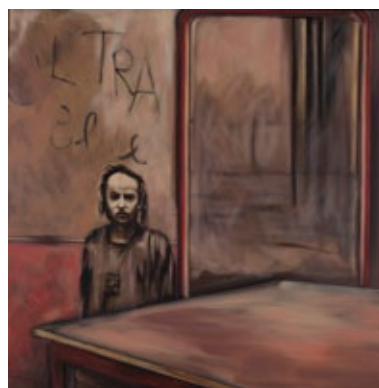
N° Inventario Histórico: 1075857-2

N° Inventario Sur: 0720

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**GERARD TITUS-CARMEL (Francia, 1942)***Bleu Sur Grand'or, 1969*

Oleo s/ tela, 195 x 195 cm.

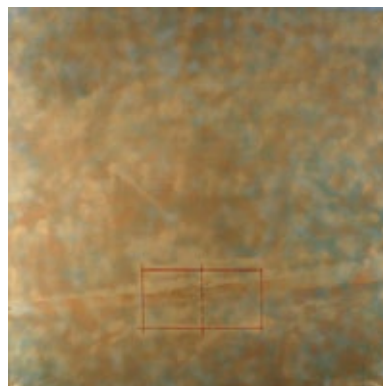
N° Inventario Histórico: 1075916-1

N° Inventario Sur: 0554

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



LUIS TOMASELLO (Argentina, 1915)

Atmosphere Chromoplastique Nr. 249, 1970

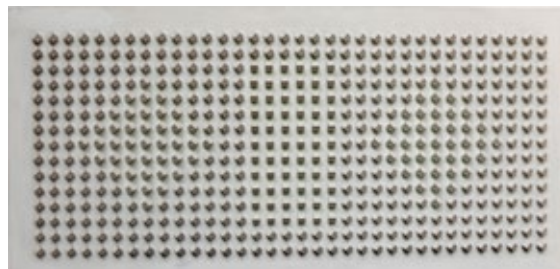
Relieve de madera pintado, 63 x 130 cm.

N° Inventario Histórico: 1075687-1

N° Inventario Sur: 0758

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



LEOPOLDO TORRES AGÜERO (Argentina, 1924 – Francia, 1995)

El estanque, 1971

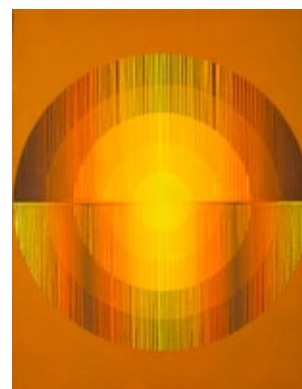
Acrílico s/ tela, 114 x 141 cm.

N° Inventario Histórico: 1075863-7

N° Inventario Sur: 0536

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



IVAN TOVAR (República Dominicana, 1942)

Le miroir de la fiancée, 1971

Pintura s/ tela, 97 x 130 cm.

N° Inventario Histórico: 1075871-4

N° Inventario Sur: 0775

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



N. TROUDE (Francia)

Composición 71, 1971

Oleo s/ tela, 97 x 111 cm.

N° Inventario Histórico: 1975

N° Inventario Sur: 0715

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



JACK VANARSKY (Argentina, 1936 – Francia, 2006)*Muy preocupados que andamos, 1967*

Litotinta 10/10, 40 x 45 cm.

N° Inventario Histórico: 2391

N° Inventario Sur: 0332

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**JACK VANARSKY (Argentina, 1936 – Francia, 2006)***Te estamos mirando, 1967*

Litotinta 4/10, 40 x 45 cm.

N° Inventario Histórico: 2395

N° Inventario Sur: 0329

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**JACK VANARSKY (Argentina, 1936 – Francia, 2006)***A la carga, 1967*

Litotinta 2/10, 40 x 45 cm.

N° Inventario Histórico: 2393

N° Inventario Sur: 0328

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**JACK VANARSKY (Argentina, 1936 – Francia, 2006)***Con bronca, 1967*

Litotinta 10/10, 40 x 45 cm.

N° Inventario Histórico: 2392

N° Inventario Sur: 0330

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I del abril de 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



JACK VANARSKY (Argentina, 1936 – Francia, 2006)

No quiere lola, 1967

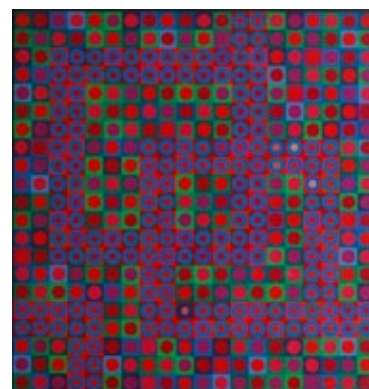
Litotinta 8/10, 40 x 45 cm.
N° Inventario Histórico: 2394
N° Inventario Sur: 0331
Procedencia: Francia
Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



VICTOR VASARELY (Hungría, 1908 - Francia, 1997)

Dess, 1964

Collage, 210 x 200 cm.
N° Inventario Histórico: 1075718-5
N° Inventario Sur: 0759
Procedencia: Francia
Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



**MARIA HELENA VIERA DA SILVA
(Portugal, 1908 – Francia, 1992)**

S/T, sin fecha

Litografía, 65 x 51 cm.
N° Inventario Histórico: 1076353-3
N° Inventario Sur: 0326
Procedencia: Francia
Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



**MARIA HELENA VIERA DA SILVA
(Portugal, 1908 – Francia, 1992)**

S/T, sin fecha

Litografía s/ tela P/A, 64 x 49,5 cm.
N° Inventario Histórico: 1076351-7
N° Inventario Sur: 0521
Procedencia: Francia
Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



MARIA HELENA VIERA DA SILVA (Portugal, 1908 – Francia, 1992)*S/T, sin fecha*

Litografía 70/75, 65 x 45 cm.

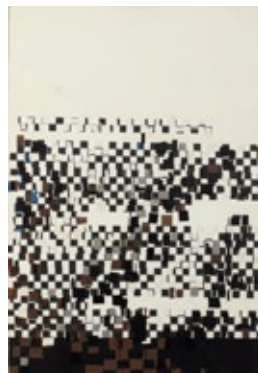
N° Inventario Histórico: 1076351-7

N° Inventario Sur: 0504

Procedencia: Francia

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**RAFAEL ALBERTI (España, 1902 – 1999)***Los ojos de Picasso IV, 1966*

Grabado metal 9/50, 42 x 33 cm.

N° Inventario Histórico: 1076272-3

N° Inventario Sur: 0938

Procedencia: Roma

Documento asociado: Acta III, 30 junio de 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



ENVIO ITALIA

UGO ATTARDI (Italia, 1923 - 2006)*Vola L'Assassins sulle rive del Tevere, 1967*

Oleo s/ tela, 95,5 x 115 cm.

N° Inventario Histórico: 1962

N° Inventario Sur: 0800

Procedencia: Roma

Documento asociado: Acta III, 30 junio 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**VINICIO BERTI (Italia, 1921 – 1991)***Grande antagonista, 1970-71*

Témpera s/ tela, 90,2 x 70,5 cm.

N° Inventario Histórico: 1901

N° Inventario Sur: 0707

Procedencia: Roma

Documento asociado: Acta III, 30 junio 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



GIOVANNI BRUZZI (Italia, 1936)

L'Elmo, 1969

Oleo s/ tela, 60 x 50 cm.

N° Inventario Histórico: 1075834-3

N° Inventario Sur: 0509

Procedencia: Roma

Documento asociado: Acta III, 30 junio 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



ANTONIO BUENO (España, 1918 - Italia, 1984)

Il Superstite, 1943

Oleo s/ tela, 44 x 59 cm.

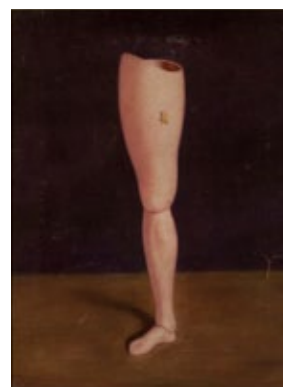
N° Inventario Histórico: 1075878-5

N° Inventario Sur: 0544

Procedencia: Roma

Documento asociado: Acta III, 30 junio 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



CORRADO CAGLI (Italia, 1910 – 1976)

S/T (Composizione), 1971

Oleo s/ tela, 200 x 166 cm.

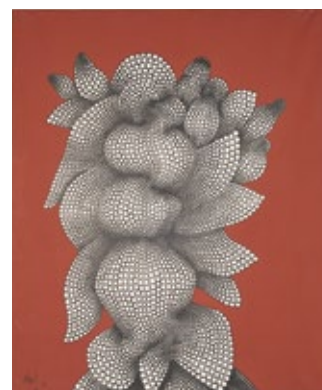
N° Inventario Histórico: 1075551-4

N° Inventario Sur: 0752

Procedencia: Italia

Documento asociado: Acta IV, 25 octubre 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



ENNIO CALABRIA (Italia, 1937)

Stalin, memoria presente, 1966

Oleo s/ tela, 121 x 84 cm.

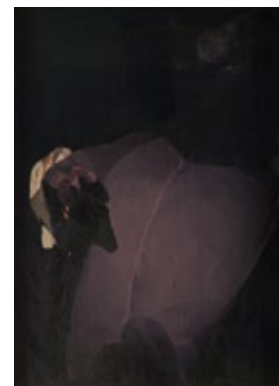
N° Inventario Histórico: 1075948-K

N° Inventario Sur: 0579

Procedencia: Roma

Documento asociado: Acta III, 30 junio 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



PIETRO CAMPUS L. (Italia)*Osmosis*, 1971

Oleo s/ tela, 80 x 65 cm.

N° Inventario Histórico: 1075778-9

N° Inventario Sur: 0702

Procedencia: Italia

Documento asociado: Acta IV, 25 octubre 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano**ETTORE DE CONCILIIS (Italia, 1941)***Esplosione del Capitalismo*, 1971

Oleo s/ madera, 50 x 40 cm.

N° Inventario Histórico: 1922

N° Inventario Sur: 0588

Procedencia: Roma

Documento asociado: Acta III, 30 junio 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano**N. DISTEFANO (Italia)***Composizione*, 1971

Monotipo, 70 x 50 cm.

N° Inventario Histórico: 1075308-2

N° Inventario Sur: 0369

Procedencia: Italia

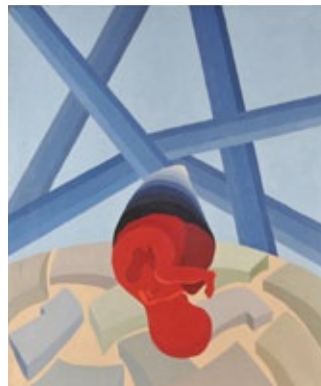
Documento asociado: Acta IV, 25 octubre 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano**ANGELO FATTORI (Italia)***Natividad*, 1971

Oleo s/ tela, 120,5 x 100 cm.

N° Inventario Histórico: 1989

N° Inventario Sur: 0612

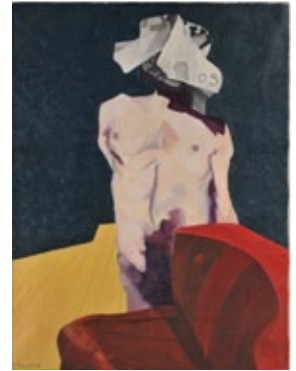
Procedencia: Italia

Documento asociado: Acta IV, 25 octubre 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano

LUIGI FERRANTI (Italia)

Personaggio, 1971

Oleo s/ tela, 80 x 60 cm.
N° Inventario Histórico: 1075822-K
N° Inventario Sur: 0599
Procedencia: Italia
Documento asociado: Acta IV, 25 octubre 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



FRANCO FERRARI (Italia)

Composizione con Mani, 1972

Oleo s/ tela, 85,2 x 90 cm.
N° Inventario Histórico: 1991
N° Inventario Sur: 0607
Procedencia: Italia
Documento asociado: Acta IV, 25 octubre 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



GIUSEPPE FRATTALI (Italia)

Dimensione futuro, 1970

Oleo s/tela, 50,5 x 70 cm.
N° Inventario Histórico: 1075775-4
N° Inventario Sur: 0709
Procedencia: Italia
Documento asociado: Acta IV, 25 octubre 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



PAOLO GANNA (Italia)

Periferia, 1971

Oleo s/ tela, 65 x 82 cm.
N° Inventario Histórico: 1075777-0
N° Inventario Sur: 0601
Procedencia: Italia
Documento asociado: Acta IV, 25 octubre 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



UGO GUIDI (Italia, 1912 – 1977)*Figure, 1969*

Dibujo s/ papel, 50 x 35 cm.

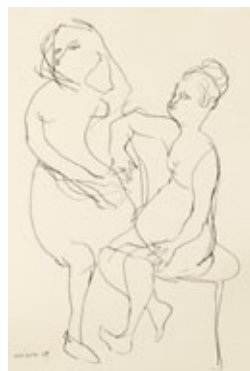
N° Inventario Histórico: 1075364-3

N° Inventario Sur: 0491

Procedencia: Roma

Documento asociado: Acta III, 30 junio 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**ERMANNIO LEINARDI (Italia, 1933 – 2006)***Tensione Vaziata, 1972*

Acrílico s/ tela, 94,5 x 95 cm.

N° Inventario Histórico: 2156

N° Inventario Sur: 0706

Procedencia: Roma

Documento asociado: Acta III, 30 junio 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**CARLO LEVI (Italia, 1902 – 1975)***A.L. 17 71.915, sin fecha*

Oleo s/ tela, 73 x 92 cm.

N° Inventario Histórico: 1075533-6

N° Inventario Sur: 0756

Procedencia: Roma

Documento asociado: Acta III, 30 junio 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**GUALTIERO NATIVI (Italia, 1921 – 1999)***S/T, sin fecha*

Serigrafía 60/60, 70 x 50 cm.

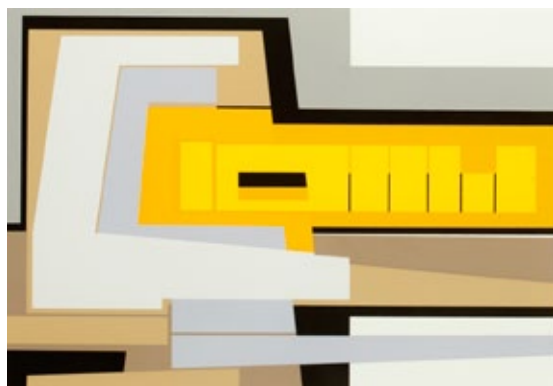
N° Inventario Histórico: 1076216-2/A

N° Inventario Sur: 0134

Procedencia: Roma

Documento asociado: Acta III, 30 junio 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



GUALTIERO NATIVI (Italia, 1921 – 1999)

S/T, sin fecha

Serigrafía 60/60, 70 x 50 cm.

N° Inventario Histórico: 1076216-2/B

N° Inventario Sur: 0135

Procedencia: Roma

Documento asociado: Acta III, 30 junio 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



GUALTIERO NATIVI (Italia, 1921 – 1999)

S/T, sin fecha

Serigrafía 47/60, 50 x 70 cm.

N° Inventario Histórico: 1076216-2

N° Inventario Sur: 0136

Procedencia: Roma

Documento asociado: Acta III, 30 junio 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



LILIANA PETROVIC

Composizione, 1970

Oleo s/ tela, 100 x 145 cm.

N° Inventario Histórico: 1978

N° Inventario Sur: 0628

Procedencia: Roma

Documento asociado: Acta III, 30 junio 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



ARTURO PULITI (Italia, 1942)

Composizione, 1969

Acrílico s/ madera, 69 x 50 cm.

N° Inventario Histórico: 1923

N° Inventario Sur: 0177

Procedencia: Roma

Documento asociado: Acta III, 30 junio 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



CARLO QUATRUCCI (Italia, 1932 – 1980)*Presaggio messicano, 1972*

Oleo s/ tela, 70 x 50 cm.

N° Inventario Histórico: 2144

N° Inventario Sur: 0595

Procedencia: Roma

Documento asociado: Acta III, 30 junio 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**LUIGI QUINTILI (Italia, 1946)***Amante, 1970*

Oleo s/ tela, 100 x 80 cm.

N° Inventario Histórico: 1970

N° Inventario Sur: 0606

Procedencia: Italia

Documento asociado: Acta IV, 25 octubre 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**GABRIELE RICCERI (Italia)***La collera di Ulisse, 1972*

Pintura s/ lámina plata, 104,5 x 74 cm.

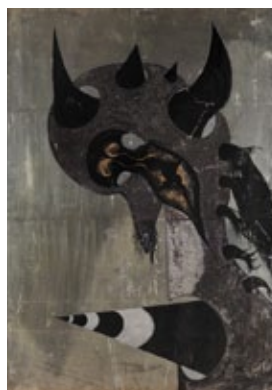
N° Inventario Histórico: 2157

N° Inventario Sur: 0576

Procedencia: Roma

Documento asociado: Acta III, 30 junio 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**SERGIO SCATIZZI (Italia, 1918)***Terre, 1964*

Oleo s/ tela, 50 x 60 cm.

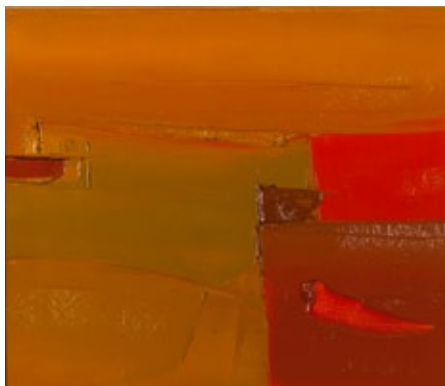
N° Inventario Histórico: 1075657-K

N° Inventario Sur: 0701

Procedencia: Roma

Documento asociado: Acta III, 30 junio 1972,

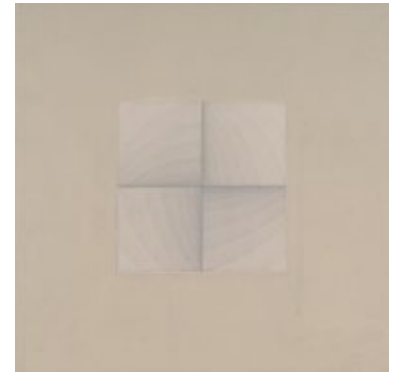
Instituto de Arte Latinoamericano



HUGO STRAZZA (Italia, 1922)

S/T, 1971

Grabado 3/19, 69 x 69 cm.
N° Inventario Histórico: 2207
N° Inventario Sur: 0349
Procedencia: Roma
Documento asociado: Acta III, 30 junio 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



ERNESTO TRECCANI (Italia, 1920 – 2009)

S/T, sin fecha

Dibujo, 50,7 x 70 cm.
N° Inventario Histórico: 1873
N° Inventario Sur: 0508
Procedencia: Roma
Documento asociado: Acta III, 30 junio 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



ALDO TURCHIARO (Italia, 1929)

Tensione, 1970

Oleo s/ tela, 100 x 100 cm.
N° Inventario Histórico: 1985
N° Inventario Sur: 1480
Procedencia: Roma
Documento asociado: Acta III, 30 junio 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



SERGIO VACCHI (Italia, 1925)

Ventaglio del Pavone, 1971

Oleo s/ tela, 90 x 100 cm.
N° Inventario Histórico: 1990
N° Inventario Sur: 0768
Procedencia: Roma
Documento asociado: Acta III, 30 junio 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



GILBERTO ACEVES NAVARRO (México, 1931)*S/T, 1970*

Oleo s/ tela, 155 x 155 cm.

N° Inventario Histórico:

N° Inventario Sur: 0688

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**LEO ACOSTA FALCON (México, 1932)***Dos continentes, 1971*

Litografía 13/16, 46 x 56 cm.

N° Inventario Histórico: 1076273-1

N° Inventario Sur: 0416

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**LEO ACOSTA FALCON (México, 1932)***Dos formas, 1971*

Litografía P/A, 30 x 42 cm.

N° Inventario Histórico: 2211

N° Inventario Sur: 0452

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**OFELIA ALARCON VILLEGAS (México, 1926)***Composición II, 1971*

Serigrafía 8/10, 95 x 70,2 cm.

N° Inventario Histórico: 1076271-5

N° Inventario Sur: 0158

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



OFELIA ALARCON VILLEGAS (México, 1926)

Yellow Submarine, 1971

Díptico. Serigrafía, 8/10, 3/10. 65 x 50 cm. c/u

N° Inventario Histórico: 1076277-4

N° Inventario Sur: 0159

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



DAVID ALFARO SIQUEIROS (México, 1896 - 1974)

Bilbao y Galvarino, 1946

Litografía, 89 x 66 cm.

N° Inventario Histórico: 1076019-4

N° Inventario Sur: 0885

Procedencia: Sin antecedentes

Documento asociado: Sin antecedentes



JESUS ALVAREZ AMAYA (México, 1925 - 2010)

Bombas sobre Vietnam, sin fecha

Xilografía, 70,5 x 94,5 cm.

N° Inventario Histórico: 1076275-8

N° Inventario Sur: 0162

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



JESUS ALVAREZ AMAYA (México, 1925 - 2010)

Autorretrato, sin fecha

Xilografía, 57 x 72,1 cm.

N° Inventario Histórico: 1076269-3

N° Inventario Sur: 0142

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



JESUS ALVAREZ AMAYA (México, 1925 – 2010)*Angela*, sin fecha

Xilografía, 86 x 56 cm.

N° Inventario Histórico: 2208

N° Inventario Sur: 0152

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**JESUS ALVAREZ AMAYA (México, 1925 – 2010)***Zafra*, sin fecha

Xilografía, 95 x 70,4 cm.

N° Inventario Histórico: 2213

N° Inventario Sur: 0163

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**JESUS ALVAREZ AMAYA (México, 1925 – 2010)***Bertrand Russel*, sin fecha

Xilografía, 94,7 x 70,2 cm.

N° Inventario Histórico: 2212

N° Inventario Sur: 0161

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**JESUS ALVAREZ AMAYA (México, 1925 – 2010)***Cárdenas*, 1954

Linoleografía, 56,8 x 44,4 cm.

N° Inventario Histórico: 2214

N° Inventario Sur: 0101

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



RAUL ANGUIANO (México, 1915 – 2006)

20 de Julio acá en la Tierra, 1969

Aguafuerte, aguatinta 4/75, 59 x 44,5 cm.

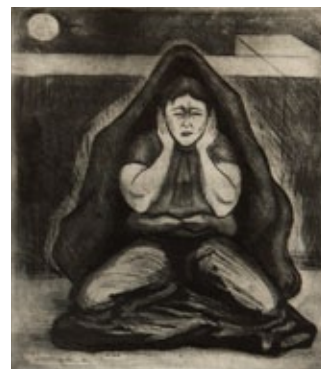
N° Inventario Histórico: 2210

N° Inventario Sur: 0102

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



RAUL ANGUIANO (México, 1915 – 2006)

Desarrollo de Venus, 1969

Aguafuerte, aguatinta 14/75, 51 x 40,7 cm.

N° Inventario Histórico: 2209

N° Inventario Sur: 0484

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



ALBERTO ANTUNA BELTRAN (México, 1940)

E.S.S.T.B.M., 1971

Serigrafía 6/12, 65,2 x 50,3 cm.

N° Inventario Histórico: 1076276-6

N° Inventario Sur: 0157

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



ALBERTO ANTUNA BELTRAN (México, 1940)

Q.H.C.T.B.M., 1971

Serigrafía, 7/12, 65,2 x 50,3 cm.

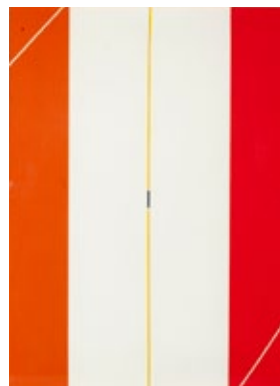
N° Inventario Histórico: 1076276-6

N° Inventario Sur: 0153

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



ALBERTO ANTUNA BELTRAN (México, 1940)*P.L.M.H.D.L.M., 1971*

Serigrafía 3/12, 63,6 x 50,3 cm.

N° Inventario Histórico: 1076276-6

N° Inventario Sur: 0154

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**ALBERTO ANTUNA BELTRAN (México, 1940)***M.B.M., 1971*

Serigrafía 4/12, 65,2 x 50,2 cm.

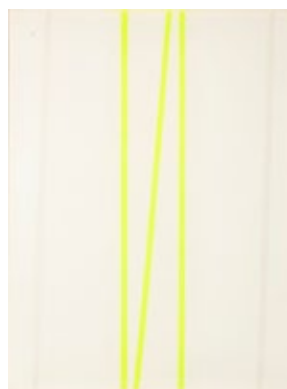
N° Inventario Histórico: 1076276-6

N° Inventario Sur: 0155

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**ALBERTO ANTUNA BELTRAN (México, 1940)***E.S.S.T.B.M., 1971*

Serigrafía 6/12, 95 x 70,2 cm.

N° Inventario Histórico: 1076276-6

N° Inventario Sur: 0156

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**OCTAVIO BAJONERO (México, 1940)***La medium, sin fecha*

Xilografía 10/25, 70,2 x 95,5 cm.

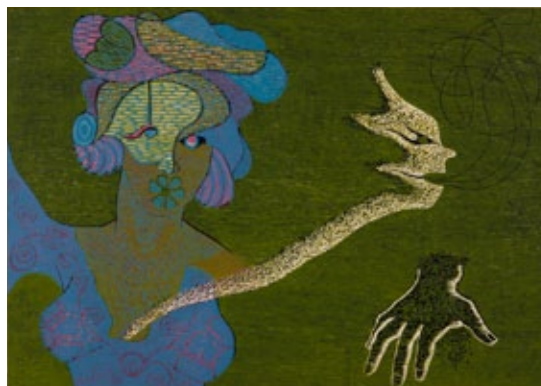
N° Inventario Histórico: 2485

N° Inventario Sur: 0410

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



OCTAVIO BAJONERO (México, 1940)

Chalchiuatl Meztli, sin fecha

Xilografía 6/25, 95,2 x 70,5 cm.
N° Inventario Histórico: 2486
N° Inventario Sur: 0411
Procedencia: México
Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



FRANCISCO BECKERN (México)

Metamorfosis, 1970

Serigrafía 1/20, 65,5 x 50,2 cm.
N° Inventario Histórico: 2245
N° Inventario Sur: 0412
Procedencia: México
Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



ANGEL BRACHO (México, 1911 - 2005)

Ricardo Flores Magón, sin fecha

Linoleografía, 64 x 49,8 cm.
N° Inventario Histórico: 1076213-8
N° Inventario Sur: 0145
Procedencia: México
Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



ANGEL BRACHO (México, 1911 - 2005)

General Heriberto Jara, sin fecha

Linoleografía, 57 x 44,4 cm.
N° Inventario Histórico: 1076212-K
N° Inventario Sur: 0146
Procedencia: México
Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



ANGEL BRACHO (México, 1911 - 2005)*México, Oaxaca 1948, sin fecha*

Linoleografía, 71 x 65,2 cm.

N° Inventario Histórico: 2248

N° Inventario Sur: 0148

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**ANGEL BRACHO (México, 1911 - 2005)***José Martí, sin fecha*

Xilografía, 65 x 55 cm.

N° Inventario Histórico: 1076209-K

N° Inventario Sur: 0520

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**ANGEL BRACHO (México, 1911 - 2005)***V. Lombardo Toledano, sin fecha*

Xilografía, 61 x 50 cm.

N° Inventario Histórico: 2247

N° Inventario Sur: 0147

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**FERNANDO CABALLERO SILVA (México)***Escala cósmica, sin fecha*

Técnica mixta, 73,5 x 58 cm.

N° Inventario Histórico: 6487

N° Inventario Sur: 0729

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



GERARDO CANTU (México, 1934)

S/T, 1971

Oleo s/ tela, 125 x 110 cm.
N° Inventario Histórico: 6477
N° Inventario sur: 0838
Procedencia: México
Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



GERARDO CANTU (México, 1934)

Niño con pescado, 1970

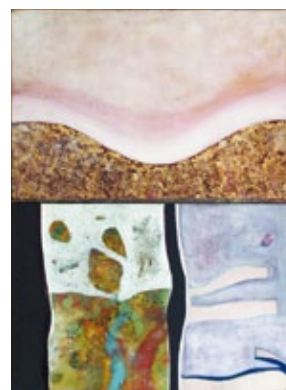
Acrilografía 11/30, 50,5 x 61 cm.
N° Inventario Histórico: 1076136-0
N° Inventario Sur: 0115
Procedencia: México
Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



ALFREDO CARDONA (México, 1948)

Icono de la esperanza, 1970

Técnica mixta, 83 x 62 cm.
N° Inventario Histórico:
N° Inventario Sur: 0650
Procedencia: México
Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



JUAN CASTAÑEDA (México, 1942 - 2011)

Cada quien, 1971

Técnica mixta s/ tela, 90 x 120 cm.
N° Inventario Histórico: 1075867-K
N° Inventario Sur: 0672
Procedencia: México
Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



JUAN CASTAÑEDA (México, 1942 - 2011)*Variaciones negras* N° 4, 1970

Tinta, collage, 33,7 x 23 cm.

N° Inventario Histórico: 1075318-K

N° Inventario Sur: 0112

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**PILAR CASTAÑEDA (México, 1941)***Tótem II*, 1971

Grabado 2/30, 101,5 x 58 cm.

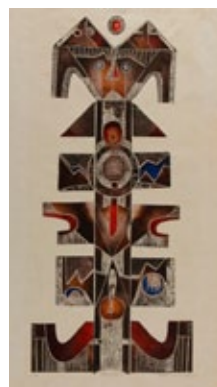
N° Inventario Histórico: 1076135-2

N° Inventario Sur: 0409

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**PILAR CASTAÑEDA (México, 1941)***Capricho floral*, 1969

Aguafuerte 8/25, 58,4 x 51,4 cm.

N° Inventario Histórico: 1076132-8

N° Inventario Sur: 0415

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**ALBERTO CAVAZOS (México, 1939)***Mujer*, 1970

Acrílico s/ tela, 121,8 x 82,7 cm.

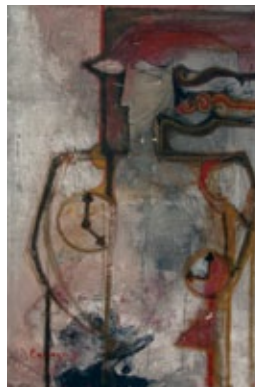
N° Inventario Histórico: 2159

N° Inventario Sur: 0725

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

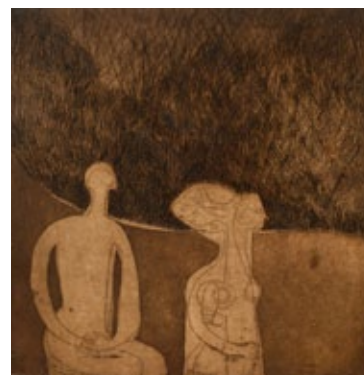
Instituto de Arte Latinoamericano



ALBERTO CAVAZOS (México, 1939)

Hombre y mujer, 1971

Aguafuerte P/A, 50 x 35 cm.
N° Inventario Histórico: 2266
N° Inventario Sur: 0113
Procedencia: México
Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



GUILLERMO CENICEROS (México, 1939)

S/T, sin fecha

Acrílico s/ tela, 126 x 99 cm.
N° Inventario Histórico: 6478
N° Inventario Sur: 0107
Procedencia: México
Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



GUILLERMO CENICEROS (México, 1939)

S/T, 1968

Acuarela, tinta, témpera s/ papel 3/25, 50 x 65 cm.
N° Inventario Histórico: 1075319-8
N° Inventario Sur: 0676
Procedencia: México
Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



LUIS CHACON (México, 1934)

Juárez y Margarita, 1972

Xilografía, 57 x 56 cm.
N° Inventario Histórico: 2270
N° Inventario Sur: 1531
Procedencia: México
Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



LUIS CHACON (México, 1934)*10 de Junio, 1971*

Litografía 15/23, 41,5 x 56,3 cm.

N° Inventario Histórico: 2271

N° Inventario Sur: 0108

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano**FERMIN CHAVEZ (México)***Autorretrato, 1971*

Litografía 16/16, 51 x 33 cm.

N° Inventario Histórico: 2263

N° Inventario Sur: 0104

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano**ARISTIDES COEN (México)***S/T, 1970*

Témpera, pastel, 78 x 57,5 cm.

N° Inventario Histórico: 1823

N° Inventario Sur: 0149

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano**ARISTIDES COEN (México)***S/T, 1970*

Témpera, 15 x 21,5 cm., 20 x 20 cm.

N° Inventario Histórico: 1822 / 1821

N° Inventario Sur: 0110

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano

FIDEL CORPUS (México)

La silla, 1971

Acrílico s/ madera, 78 x 61 cm.
N° Inventario Histórico: 1075587
N° Inventario Sur: 0608
Procedencia: México
Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



JOSE LUIS CUEVAS (México, 1934)

El dolor humano, serie Homenaje a Quevedo, 1969

Acuarela, tinta s/ papel, 132 x 122 cm.
N° Inventario Histórico: 6549
N° Inventario Sur: 0505
Procedencia: México
Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



JUAN MANUEL DE LA ROSA (México, 1945)

Reflejo flexible y simétrico, sin fecha

Grabado, técnica mixta E/A, 49 x 34 cm.
N° Inventario Histórico: 1076352
N° Inventario Sur: 0370
Procedencia: México
Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



JUAN MANUEL DE LA ROSA (México, 1945)

Eroticalidoscopio, sin fecha

Aguafuerte 3/25, 43,3 x 33,3 cm.
N° Inventario Histórico: 2308
N° Inventario Sur: 0447
Procedencia: México
Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



MANUEL FELGUERREZ (México, 1928)

Figura en Relieve (El espíritu ocupa cualquier recipiente), sin fecha

Madera, cuero pintado, 68 x 102 x 14,5 cm.

N° Inventario Histórico: 1075486-0

N° Inventario Sur: 0736

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano

**CARLOS FINCK (México)**

Conjunción genética, sin fecha

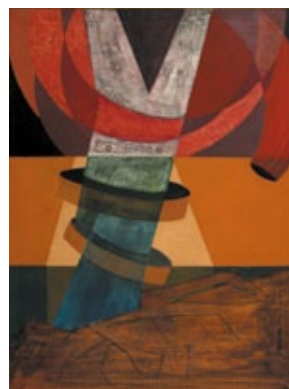
Acrílico s/ tela, 120 x 90 cm.

N° Inventario Histórico: 107568-K

N° Inventario Sur: 0671

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano

**ALBERTO FLORES (México)**

Marejada, 1971

Aguafuerte 1/5, 33 x 20,3 cm.

N° Inventario Histórico: 2349

N° Inventario Sur: 0443

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano

**ALBERTO FLORES (México)**

Tacaná, 1971

Aguafuerte, 45,7 x 31,3 cm.

N° Inventario Histórico: 2348

N° Inventario Sur: 0444

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



FERNANDO FLORES SANCHEZ (México, 1944)

S/T, 1971

Díptico. Grabado s/ láminas metal, 46 x 39,7 cm.

N° Inventario Histórico: 2350

N° Inventario Sur: 0137

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



MARIO FUENTES CRUZ (México)

Reunión, 1970

Técnica mixta s/ tela, 95 x 119,5 cm.

N° Inventario Histórico: 6498

N° Inventario Sur: 0724

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



VICENTE GANDIA (España, 1935 – México, 2009)

Beso con pájaros, sin fecha

Aguafuerte 9/100, 42,5 x 41 cm.

N° Inventario Histórico: 2272

N° Inventario Sur: 0430

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



VICENTE GANDIA (España, 1935 – México, 2009)

Bodegón Nr. 7, sin fecha

Aguafuerte 1/100, 29,5 x 29,2 cm.

N° Inventario Histórico: 2400

N° Inventario Sur: 0433

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



ARTURO GARCIA BUSTOS (México, 1926)*Batallones rojos, sin fecha*

Xilografía 1/30, 48,1 x 38 cm.

N° Inventario Histórico: 2250

N° Inventario Sur: 0455

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**ARTURO GARCIA BUSTOS (México, 1926)***Zapata en campaña, sin fecha*

Xilografía 1/20, 26 x 39 cm.

N° Inventario Histórico: 2246

N° Inventario Sur: 0451

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**CARLOS GARCIA ESTRADA (México, 1934 – 2009)***Cataratas, 1966*

Aguafuerte 6/20, 48,5 x 37,6 cm.

N° Inventario Histórico: 1076122-0

N° Inventario Sur: 0442

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**CARLOS GARCIA ESTRADA (México, 1934 – 2009)***Anhelos, 1970*

Aguafuerte 4/8, 50 x 33 cm.

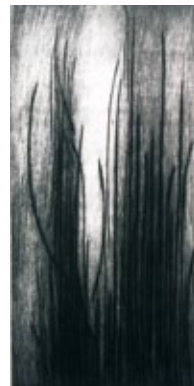
N° Inventario Histórico: 1076126-3

N° Inventario Sur: 0446

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



FERNANDO GARCIA PONCE (México, 1933 - 1988)

Composición en gris, 1970

Oleo s/ masisa, 76 x 80 cm.

N° Inventario Histórico: 1967

N° Inventario Sur: 0754

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



ELVA GARMA ISLAS (México, 1943)

Quién sabe, 1968

Técnica mixta s/ tela, 115 x 92 cm.

N° Inventario Histórico: 1075846-7

N° Inventario Sur: 0630

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



ELVA GARMA ISLAS (México, 1943)

Añorada niñez, transformada en ilusiones del pasado, 1971

Escultura, 63 x 32 x 19 cm.

N° Inventario Histórico: 1075461-5

N° Inventario Sur: 01486

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



CARLOS GAYTAN (México, 1940)

Brevedad, 1970

Acrílico s/ tela, 82 x 89,4 cm.

N° Inventario Histórico: 6489

N° Inventario Sur: 0727

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

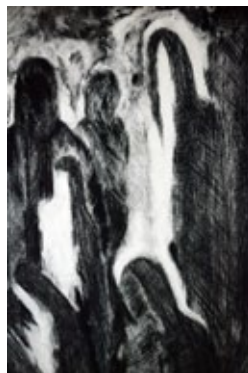
Instituto de Arte Latinoamericano



VICENTE GENOVESE (México)

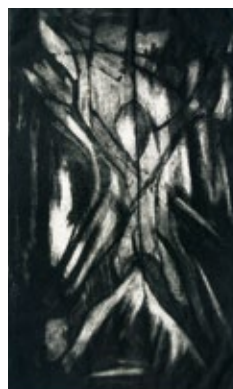
S/T, 1966

Aguafuerte 12/12, 56,7 x 35 cm.
 N° Inventario Histórico: 1076125-5
 N° Inventario Sur: 0466
 Procedencia: México
 Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
 Instituto de Arte Latinoamericano

**VICENTE GENOVESE (México)**

S/T, 1966

Aguafuerte 4/8, 57 x 34,5 cm.
 N° Inventario Histórico: 1076128-K
 N° Inventario Sur: 0467
 Procedencia: Sin antecedentes
 Documento asociado: Sin antecedentes

**ESTHER GONZALEZ (México, 1936)***Muro del Quijote, serie Los Muros, 1971*

Xilografía, 101 x 68,5 cm.
 N° Inventario Histórico: 1076233-2
 N° Inventario Sur: 0387
 Procedencia: México
 Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
 Instituto de Arte Latinoamericano

**ESTHER GONZALEZ (México, 1936)***Muro cardenillo II, 1971*

Aguafuerte 3/25, 56 x 75,5 cm.
 N° Inventario Histórico: 2363
 N° Inventario Sur: 0414
 Procedencia: México
 Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
 Instituto de Arte Latinoamericano



ESTHER GONZALEZ (México, 1936)

Metamorfosis de la iguana, 1971

Aguafuerte 3/25, 51 x 62 cm.

N° Inventario Histórico: 2389

N° Inventario Sur: 0361

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



JOSE ANTONIO HERNANDEZ (México)

Espectador, 1970

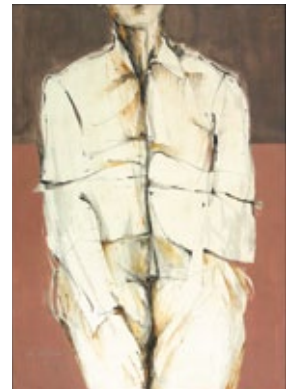
Oleo s/ tela, 112 x 80 cm.

N° Inventario Histórico: 6491

N° Inventario Sur: 0831

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



JOSE ANTONIO HERNANDEZ (México)

S/T, 1971

Dibujo tinta, 27 x 32 cm.

N° Inventario Histórico: 1864

N° Inventario Sur: 1482

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



JOSE ANTONIO HERNANDEZ (México)

S/T, 1971

Dibujos tinta, 28 x 20,5 cm. c/u

N° Inventario Histórico: 1863 / 1862

N° Inventario Sur: 1483 / 1482

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



JOSE HERNANDEZ DELGADILLO (México, 1928 - 2000)*S/T, 1971*

Oleo s/ tela, 255 x 245 cm.

N° Inventario Histórico: 6505

N° Inventario Sur: 0844

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**ELENA HUERTA (México, 1908 - 1990)***Paz, sin fecha*

Xilografía, 35 x 47,5 cm.

N° Inventario Histórico: 2386

N° Inventario Sur: 0454

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**ELENA HUERTA (México, 1908 - 1990)***Jaramillo, sin fecha*

Xilografía, 46 x 70 cm.

N° Inventario Histórico: 2385

N° Inventario Sur: 0364

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**ELENA HUERTA (México, 1908 - 1990)***Pozo del mezquital, sin fecha*

Linoleografía, 35,5 x 47,5 cm.

N° Inventario Histórico: 2383

N° Inventario Sur: 0453

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



ELENA HUERTA (México, 1908 – 1990)

Llevando agua (en el mezquital), sin fecha

Linoleografía, 47,5 x 70 cm.

N° Inventario Histórico: 2384

N° Inventario Sur: 0363

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



ELENA HUERTA (México, 1908 – 1990)

Mayakosky, sin fecha

Xilografía, 70 x 59 cm.

N° Inventario Histórico: 1076203-0

N° Inventario Sur: 0365

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



ELENA HUERTA (México, 1908 – 1990)

S/T, 1971

Dibujo lápiz, 65,5 x 50 cm.

N° Inventario Histórico: 1075366-K

N° Inventario Sur: 0362

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



FRANCISCO ICAZA (México, 1930)

S/T, sin fecha

Dibujo, 52 x 60 cm.

N° Inventario Histórico: 1865

N° Inventario Sur: 0005

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



**C. JARAZALDE (México)***Mañana, 1965*

Grabado 9/15, 50,5 x 32,5 cm.

N° Inventario Histórico: 2390

N° Inventario Sur: 0449

Procedencia: Sin antecedentes

Documento asociado: Sin antecedentes

**SARAH JIMENEZ VERNIS (México, 1927)***Mujer del mezquital, 1969*

Aguatinta 4/30, 50,5 x 33 cm.

N° Inventario Histórico: 2563

N° Inventario Sur: 0448

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**SARAH JIMENEZ VERNIS (México, 1927)***Guyen van Troy, 1966*

Xilografía, 69,5 x 66 cm.

N° Inventario Histórico: 2569

N° Inventario Sur: 0402

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**HERIBERTO JUAREZ (México, 1932 – 2008)***Mujeres, sin fecha*

Aguafuerte, punta seca 2/4, 43,5 x 60,5 cm.

N° Inventario Histórico: 2404

N° Inventario Sur: 0403

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

MYRA LANDAU (Rumania, 1926)

Ritmo Nr. 7, 1970

Díptico. Escultura cartón s/ madera, 226 x 202 cm., 226 x 199 cm.

N° Inventario Histórico: 6302

N° Inventario Sur: 1024

Procedencia: México

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



JOSE LAZCARRO TOQUERO (México, 1941)

La rosa negra, 1969

Grabado 6/30, 64,5 x 50 cm.

N° Inventario Histórico: 1076289-8

N° Inventario Sur: 0121

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



RINA LAZO (Guatemala, 1923)

Celda, sin fecha

Litografía 2/20, 35 x 49,5 cm.

N° Inventario Histórico: 2430

N° Inventario Sur: 0122

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



RINA LAZO (Guatemala, 1923)

Retrato, sin fecha

Aguafuerte 5/20, 54,5 x 38 cm.

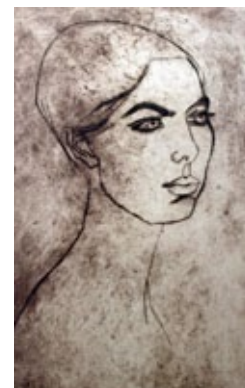
N° Inventario Histórico: 2431

N° Inventario Sur: 0120

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

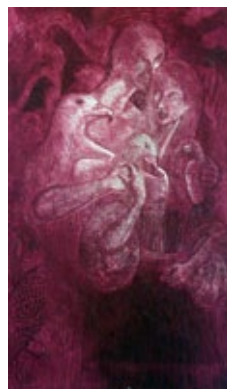


LUIS LEMUS (México)*Metamorfosis, 1970*

Grabado 13/50, 33,5 x 46,5 cm.
 N° Inventario Histórico: 2433
 N° Inventario Sur: 0123
 Procedencia: México
 Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
 Instituto de Arte Latinoamericano

**LUIS LEMUS (México)***Idilio, 1970*

Grabado 11/50, 67 x 33,5 cm.
 N° Inventario Histórico: 2432
 N° Inventario Sur: 0124
 Procedencia: México
 Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
 Instituto de Arte Latinoamericano

**LEONEL MACIEL (México, 1939)***Tallas y botas, 1971*

Oleo s/ tela, 109 x 109 cm.
 N° Inventario Histórico: 6496
 N° Inventario Sur: 0661
 Procedencia: México
 Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
 Instituto de Arte Latinoamericano

**LEONEL MACIEL (México, 1939)***Amarrados, 1970*

Oleo s/ tela, 80 x 100 cm.
 N° Inventario Histórico: 6495
 N° Inventario Sur: 0676
 Procedencia: México
 Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
 Instituto de Arte Latinoamericano



DANIEL MANRIQUE ARIAS (México, 1939 – 2010)

Espacio férreo, sin fecha

Acrílico s/ tela, 79,5 x 100 cm.
N° Inventario Histórico: 6480
N° Inventario Sur: 0728
Procedencia: México
Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



DANIEL MANRIQUE ARIAS (México, 1939 – 2010)

Perro onírico, 1970

Acuarela, tinta, 32,3 x 25 cm.
N° Inventario Histórico: 1075382-1
N° Inventario Sur: 0434
Procedencia: México
Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



DANIEL MANRIQUE ARIAS (México, 1939 – 2010)

Fauno, 1971

Acuarela, tinta, 32,3 x 24 cm.
N° Inventario Histórico: 1075383-K
N° Inventario Sur: 0435
Procedencia: México
Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



BENJAMIN MANZO (México, 1939)

Perro preHistórico, 1969

Oleo s/ tela, 81 x 113 cm.
N° Inventario Histórico: 10775859-9
N° Inventario Sur: 0584
Procedencia: México
Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



JAIME MEJIA (México)*Sinfonía en rojo*, sin fecha

Acrílico s/ tela, 70 x 90 cm.

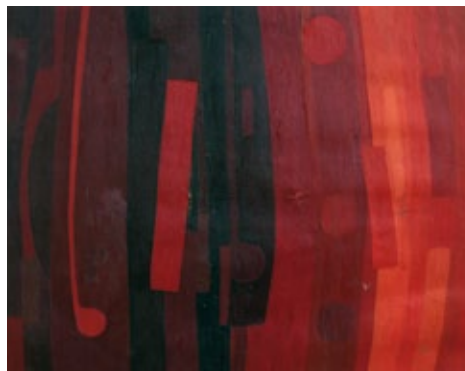
N° Inventario Histórico: 6486

N° Inventario Sur: 0721

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**JAIME MEJIA (México)***S/T*, 1971

Acuarela, tinta s/ cartulina, 32 x 45 cm.

N° Inventario Histórico: 10753001-5

N° Inventario Sur: 0440

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**JOSE MENDAROSQUETA (México)***S/T*, 1966

Acrílico s/ tela, 64,5 x 50 cm.

N° Inventario Histórico: 6483

N° Inventario Sur: 0730

Procedencia: México

Documento asociado: Sin antecedentes

**JOSE MENDAROSQUETA (México)***Neutle nauta*, 1972

Litografía 2/6, 40,5 x 54, 5 cm.

N° Inventario Histórico: 2466

N° Inventario Sur: 0459

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



BENITO MESSEGUER VILLORO
(España, 1930 – México, 1982)
S/T, 1971

Aguafuerte P/A, 37,6 x 56,5 cm.
N° Inventario Histórico: 1075982-K
N° Inventario Sur: 0128
Procedencia: México
Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



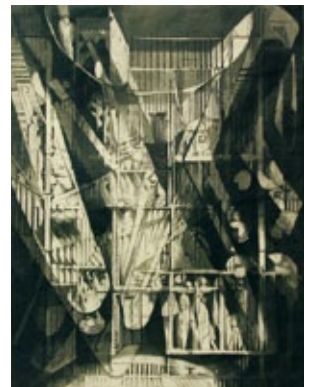
ELISEO MIJANGOS DE JESUS (México)
Metamorfosis, 1971

Acrílico s/ cartón, 37,7 x 51 cm.
N° Inventario Histórico: 1827
N° Inventario Sur: 0472
Procedencia: México
Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



FRANCISCO MORENO CAPDEVILLA
(España, 1926 – México, 1995)
Otro mundo, 1970

Aguafuerte P/A, 56 x 47,3 cm.
N° Inventario Histórico: 2467
N° Inventario Sur: 0114
Procedencia: México
Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



VICTOR MUÑOZ VEGA (México)
83, 1971

Oleo s/ tela, 130 x 110 cm.
N° Inventario Histórico: 6488
N° Inventario Sur: 0843
Procedencia: México
Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



VICTOR MUÑOZ VEGA (México)

S/T, 1971

Litografía, 48 x 51 cm.

N° Inventario Histórico: 2468

N° Inventario Sur: 0383

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**CARLOS NAKATANI (México, 1934 – 2004)***Niña*, sin fecha

Grabado 10/50, 32,6 x 25 cm.

N° Inventario Histórico: 2477

N° Inventario Sur: 0125

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**CARLOS NAKATANI (México, 1934 – 2004)***Gladiator*, 1970

Aguafuerte 4/100, 44 x 34,8 cm.

N° Inventario Histórico: 1075995-1

N° Inventario Sur: 0127

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**CARLOS NAKATANI (México, 1934 – 2004)***Pájaro Mecánico*, sin fecha

Grabado 7/30, 32,5 x 50,3 cm.

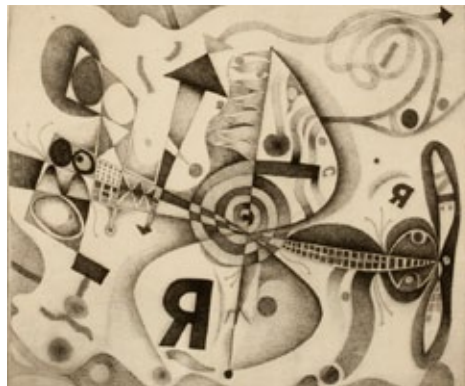
N° Inventario Histórico: 1075993-5

N° Inventario Sur: 0482

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



CARLOS NAKATANI (México, 1934 – 2004)

Mosquito, 1970

Grabado 14/50, 49,7 x 35,2 cm.

N° Inventario Histórico: 2478

N° Inventario Sur: 0126

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



MARIA LUISA NOVELO (México)

Fragmentos, 1971

Oleo s/ tela, 115 x 81 cm.

N° Inventario Histórico: 6481

N° Inventario Sur: 0723

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



LETICIA OCHARAN (México, 1942)

La primavera, 1971

Linoleografía 15/25, 70,5 x 24 cm.

N° Inventario Histórico: 2483

N° Inventario Sur: 0388

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



LETICIA OCHARAN (México, 1942)

Germinal, 1971

Litografía 22/22, 51 x 33 cm.

N° Inventario Histórico: 1868

N° Inventario Sur: 0469

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



PABLO O'HIGGINS (E.E.U.U., 1904 – México, 1983)

S/T, sin fecha

Litografía 2/50, 50 x 70 cm.

N° Inventario Histórico: 2487

N° Inventario Sur: 0129

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**TOMAS ORTIZ (México)**

S/T, 1970

Oleo s/ madera, 114 x 80 cm.

N° Inventario Histórico: 1075831-9

N° Inventario Sur: 0578

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**TOMAS ORTIZ (México)***Coleóptero*, 1971

Xilografía 9/11, 35 x 47,5 cm.

N° Inventario Histórico: 1076082-8

N° Inventario Sur: 0389

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**TOMAS ORTIZ (México)***Nacimiento*, 1971

Xilografía 9/12, 35 x 47,5 cm.

N° Inventario Histórico: 1076083-6

N° Inventario Sur: 0390

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



TOMAS OSORIO (México)

S/T, 1970

Gofrado s/ papel metálico 7/15, 35 x 27 cm.

N° Inventario Histórico: 2484

N° Inventario Sur: 0438

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



TOMAS OSORIO (México)

Medallones, sin fecha

Gofrado 12/15, 101 x 66 cm.

N° Inventario Histórico: 1076240-5

N° Inventario: 0399

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



TOMAS OSORIO (México)

Sotomanía, sin fecha

Gofrado 10/15, 101 x 66 cm.

N° Inventario Histórico: 1076253-7

N° Inventario Sur: 0398

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



MARIA LUISA PARRAGUIRRE (México)

Ausencia infinita, 1971

Aguafuerte 2/4, 25 x 76 cm.

N° Inventario Histórico: 2510

N° Inventario Sur: 0392

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



MARIA LUISA PARRAGUIRRE (México)*Tristeza de siglos sostengo en mis manos*, 1971

Aguafuerte 6/6, 35 x 50,5 cm.

N° Inventario Histórico: 2508

N° Inventario Sur: 0470

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**FRANÇOIS PASSOT DE ZAMORA (Francia)***Conception*, 1971

Litografía 1/4, 50 x 65 cm.

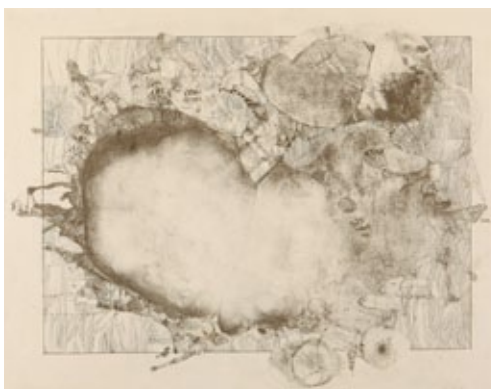
N° Inventario Histórico: 2509

N° Inventario Sur: 0132

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**FRANÇOIS PASSOT DE ZAMORA (Francia)***Variations en Sores Sol*, 1971

Litografía 4/16, 48,5 x 61,2 cm.

N° Inventario Histórico: 2511

N° Inventario Sur: 0131

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**LUIS PEREZ FLORES (México)***Rojo de Marte*, sin fecha

Pintura s/ tela, 40 x 80 cm.

N° Inventario Histórico: 1075926-9

N° Inventario Sur: 0735

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



JORGE PEREZ VEGA (México, 1946)

S/T, 1971

Serigrafía 1/8, 50,5 x 65,2 cm.

N° Inventario Histórico: 1076051-8

N° Inventario Sur: 0096

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



JORGE PEREZ VEGA (México, 1946)

Contrapunto (parte I), 1971

Serigrafía 1/8, 50,5 x 65,2 cm.

N° Inventario Histórico: 1076051-8

N° Inventario Sur: 0098

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



JORGE PEREZ VEGA (México, 1946)

Contrapunto (parte II), 1971

Serigrafía 1/8, 50,5 x 65,2 cm.

N° Inventario Histórico: 1076051-8

N° Inventario Sur: 0099

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



JORGE PEREZ VEGA (México, 1946)

Reposo, 1971

Serigrafía 1/8, 50,5 x 65,2 cm.

N° Inventario Histórico: 1076051-8

N° Inventario Sur: 0100

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



JORGE PEREZ VEGA (México, 1946)*Reposo II, 1971*

Serigrafía 1/6, 50,5 x 65,2 cm.

N° Inventario Histórico: 1076051-8

N° Inventario Sur: 0097

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**J. PERINETTI (México)***Pintura N° 2, 1962*

Tinta, pastel, 63 x 44,5 cm.

N° Inventario Histórico: 1075291-4

N° Inventario Sur: 0094

Procedencia: Sin antecedentes

Documento asociado: Sin antecedentes

**T. PRADA (México)***S/T, sin fecha*

Oleo s/ tela, 140 x 169 cm.

N° Inventario Histórico: 6507

N° Inventario Sur: 0731

Procedencia: Sin antecedentes

Documento asociado: Sin antecedentes

**ADOLFO QUINTEROS (México, 1927 – 1994)***Protesta bajo el sol, 1971*

Aguafuerte 10/25, 46 x 35 cm.

N° Inventario Histórico: 2518

N° Inventario Sur: 0341

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



ADOLFO QUINTEROS (México, 1927 – 1994)

Por una reforma agraria integral auténtica, 1965

Linoleografía, 92 x 65,3 cm.

N° Inventario Histórico: 2519

N° Inventario Sur: 0350

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



FANNY RABEL (Polonia, 1924 – México, 2008)

S/T, sin fecha

Litografía, 60,6 x 45,7 cm.

N° Inventario Histórico: 1076000-3

N° Inventario Sur: 0342

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



FANNY RABEL (Polonia, 1924 – México, 2008)

S/T, sin fecha

Litografía, 60 x 45 cm.

N° Inventario Histórico: 1076001-1

N° Inventario Sur: 0343

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



Atribuido a:

ANTONIO RAMÍREZ (México)

Sueño metálico, 1970

Oleo s/ tela, 157 x 198 cm.

N° Inventario Histórico: 6506

N° Inventario Sur: 0732

Procedencia: Sin antecedentes

Documentos asociados: Sin antecedentes



GILBERTO RAMIREZ (México)

S/T, 1971

Oleo s/ tela, 111 x 80 cm.
 N° Inventario Histórico: 6485
 N° Inventario Sur: 0722
 Procedencia: México
 Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
 Instituto de Arte Latinoamericano

**MARIO REYES (México, 1926)***Y yo tan solo*, sin fecha

Grabado P/A, 60 x 42,7 cm.
 N° Inventario Histórico: 2531
 N° Inventario Sur: 0460
 Procedencia: México
 Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
 Instituto de Arte Latinoamericano

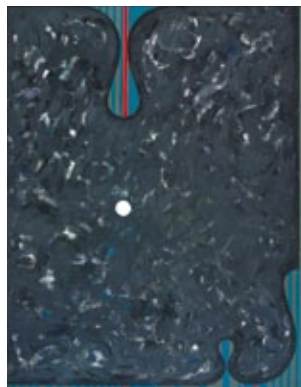
**MARIO REYES (México, 1926)***Hacer el amor, no la guerra*, sin fecha

Aguafuerte A/37, 50,5 x 41 cm.
 N° Inventario Histórico: 2593
 N° Inventario Sur: 0464
 Procedencia: México
 Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
 Instituto de Arte Latinoamericano

**RICARDO ROCHA (México, 1937)**

S/T, 1970

Oleo s/ tela, 145 x 113 cm.
 N° Inventario Histórico: 6499
 N° Inventario Sur: 0839
 Procedencia: Sin antecedentes
 Documento asociado: Sin antecedentes



TEODULO ROMULO (México, 1943)

Liberación, 1970

Grabado 2/10, 66 x 101 cm.

N° Inventario Histórico: 1076101-8

N° Inventario Sur: 0395

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



TEODULO ROMULO (México, 1943)

Orgías, 1970

Aguafuerte 4/10, 60,5 x 67,7 cm.

N° Inventario Histórico: 1076109-3

N° Inventario Sur: 1485

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



TEODULO ROMULO (México, 1943)

Orgías, 1970

Aguafuerte 3/10, 60,5 x 77 cm.

N° Inventario Histórico: 1076108-5

N° Inventario Sur: 0396

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



R. RUIZ (México)

S/T, 1971

Oleo s/ cartón, 40 x 55,4 cm.

N° Inventario Histórico: 6544

N° Inventario Sur: 0344

Procedencia: Sin antecedentes

Documento asociado: Sin antecedentes



KAZUYA SAKAI (Argentina, 1927 – E.E.U.U., 2001)*S/T, sin fecha*

Acrílico s/ tela, 217 x 693 cm.

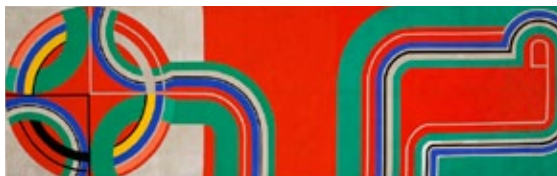
Nº Inventario Histórico: 2158

Nº Inventario Sur: 1477

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**ANDRES SALGOZ (México)***Idolos e ideas, serie Don Quijote en el siglo XX, 1971*

Oleo s/ tela, 200 x 200 cm.

Nº Inventario Histórico: 1075886-6

Nº Inventario Sur: 0625

Procedencia: Sin antecedentes

Documento asociado: Sin antecedentes

**JAVIER SANCHEZ TREVIÑO (México, 1940)***Herencia humana, 1967*

Fotomontaje 1/7, 26,2 x 34,6 cm.

Nº Inventario Histórico: 2564

Nº Inventario Sur: 0441

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**JAVIER SANCHEZ TREVIÑO (México, 1940)***Paisaje de la villa de Santiago, 1970*

Oleo s/ tela, 79 x 100 cm.

Nº Inventario Histórico: 6484

Nº Inventario Sur: 0604

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



NUNIK SAURET (México, 1951)

S/T, 1969

Gofrado, 33 x 25,4 cm.

N° Inventario Histórico: 2562

N° Inventario Sur: 0436

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



NUNIK SAURET (México, 1951)

S/T, 1970

Grabado, 50,7 x 34 cm.

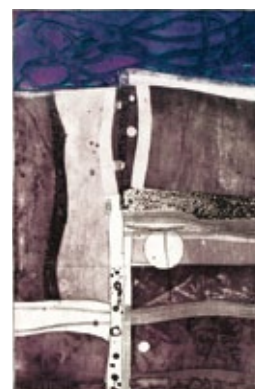
N° Inventario Histórico: 1076021

N° Inventario Sur: 0457

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



MARIA LUISA SEÑORET (Chile, 1920)

Génesis II, sin fecha

Grabado 2/20, 38 x 46 cm.

N° Inventario Histórico: 2567

N° Inventario Sur: 0346

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



MARIA LUISA SEÑORET (Chile, 1920)

Génesis V, sin fecha

Aguafuerte 2/20, 37 x 46 cm.

N° Inventario Histórico: 2565

N° Inventario Sur: 0394

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



MARIA LUISA SEÑORET (Chile, 1920)*Vuelo inesperado*, sin fecha

Aguatinta P/A, 23 X 60 cm.

N° Inventario Histórico: 2568

N° Inventario Sur: 0393

Procedencia: México

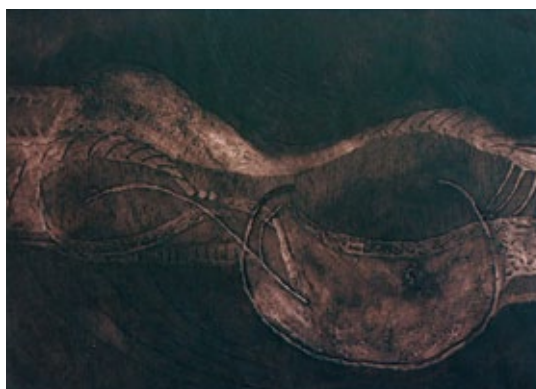
Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano**MARIA ISABEL SERRANO (México)***Conjunción*, sin fecha

Grabado 5/6, 30 x 40 cm.

N° Inventario Histórico: 2560

N° Inventario Sur: 0456

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano**MARIA ISABEL SERRANO (México)***Fuga*, 1969

Litografía 2/5, 33 x 28 cm.

N° Inventario Histórico: 2565

N° Inventario Sur: 0439

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano**RAMON SOSAMONTES (México, 1911)***El poeta*, 1970

Linoleografía, 49,3 x 43,2 cm.

N° Inventario Histórico: 2561

N° Inventario Sur: 0483

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano

RAMON SOSAMONTES (México, 1911)

Acapulqueña, 1971

Linoleografía, 56,5 x 47 cm.

N° Inventario Histórico: 2559

N° Inventario Sur: 0345

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



EDUARDO TERRAZAS (México, 1936)

Serie Deconstrucción de la imagen Nr. 4, 1972

Laca automotiva con barniz mate s/ madera, 199,5 x 266 cm.

N° Inventario Histórico: 2169

N° Inventario Sur: 0895

Procedencia: Sin antecedentes

Documento asociado: Sin antecedentes



MARIA TERESA TORAL (México)

Tu has visto la honda gruta donde fabrica su cristal mi sueño,
1970

Grabado 6/60, 38 x 32,3 cm.

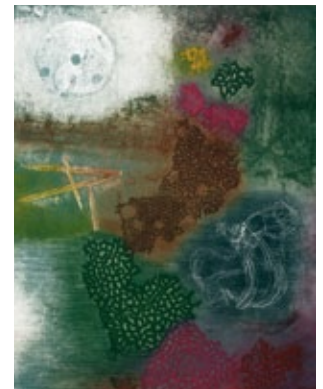
N° Inventario Histórico: 1076100-K

N° Inventario Sur: 0437

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



MARIA TERESA TORAL (México)

Juegos (8) Homenaje a Trinká (Teatro de marionetas), 1970

Grabado 2/80, 75,6 x 43 cm.

N° Inventario Histórico: 1076079-8

N° Inventario Sur: 0397

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



ZALATHIEL VARGAS (México, 1941)*Chapopote*, 1970

Díptico. Oleo, tinta, pastel, 190 x 70 cm.

N° Inventario Histórico: 1832

N° Inventario Sur: 0428

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**ARTURO VASQUEZ PASTRANA (México)***S/T*, 1971

Serigrafía 5/10, 50 x 65 cm.

N° Inventario Histórico: 1076050-K

N° Inventario Sur: 0333

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I del 12 de abril de 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**ARTURO VASQUEZ PASTRANA (México)***S/T*, 1971

Serigrafía 4/12, 65 x 50 cm.

N° Inventario Histórico: 1076050-K

N° Inventario Sur: 0334

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**ARTURO VASQUEZ PASTRANA (México)***S/T*, 1971

Serigrafía 3/12, 50 x 65 cm.

N° Inventario Histórico: 1076050-K

N° Inventario Sur: 0335

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



ARTURO VASQUEZ PASTRANA (México)

S/T, 1971

Serigrafía 5/12, 65 x 50 cm.
N° Inventario Histórico: 1076050-K
N° Inventario Sur: 0336
Procedencia: México
Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



ARTURO VASQUEZ PASTRANA (México)

S/T, 1971

Serigrafía 6/12, 65 x 50 cm.
N° Inventario Histórico: 1076050-K
N° Inventario Sur: 0337
Procedencia: México
Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



RENE VILLANUEVA (México, 1933 - 2001)

Los innombrables, 1969

Oleo s/ tela, 80 x 100 cm.
N° Inventario Histórico: 6490
N° Inventario Sur: 0726
Procedencia: México
Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



ENRIQUE VOLBERG (México)

Idolo, sin fecha

Agua fuerte, aguatinta P/A, 46 x 37 cm.
N° Inventario Histórico: 1076103-4
N° Inventario Sur: 0327
Procedencia: México
Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



ENRIQUE VOLBERG (México)*Idolo de la mordida, sin fecha*

Aguafuerte, aguatinta P/A, 37 x 46 cm.

N° Inventario Histórico: 2588

N° Inventario Sur: 0458

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**EDUARDO ZAMORA (México, 1942)***S/T, 1970*

Dibujo lápiz, 50 x 32 cm.

N° Inventario Histórico: 1075368-6

N° Inventario Sur: 0338

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**EDUARDO ZAMORA (México, 1942)***Krakov (I), 1970*

Dibujo lápiz, 56 x 38 cm.

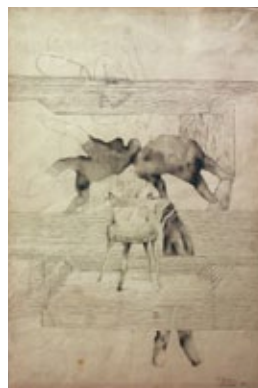
N° Inventario Histórico: 1075370-8

N° Inventario Sur: 0348

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**EDUARDO ZAMORA (México, 1942)***Krakov (II), 1970*

Dibujo lápiz, 64 x 50 cm.

N° Inventario Histórico: 1075371-6

N° Inventario Sur: 0481

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



RAFAEL ZEPEDA (México, 1938)

Introspección II, 1970

Grabado 1/6, 66,2 x 48,5 cm.
N° Inventario Histórico: 2269
N° Inventario Sur: 0339
Procedencia: México
Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



RAFAEL ZEPEDA (México, 1938)

Human vitae II, 1971

Grabado, 75,6 x 53,5 cm.
N° Inventario Histórico: 2264
N° Inventario Sur: 0386
Procedencia: México
Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



JOSE ZUÑIGA (México, 1937)

S/T, 1968

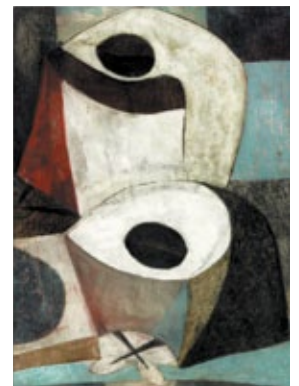
Oleo s/ tela, 112 x 79 cm.
N° Inventario Histórico: 6479
N° Inventario Sur: 0585
Procedencia: México
Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



JOSE ZUÑIGA (México, 1937)

Clotilde / Grupo N. 1, sin fecha

Pastel, carboncillo s/ papel, 54 x 40 cm.
N° Inventario Histórico: 1075309-0
N° Inventario Sur: 0888
Procedencia: México
Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



DAVID ALFARO SIQUEIROS (México, 1896 - 1974)*Carpeta, Canto General de Pablo Neruda*

S/T, 1968

Taller de Fernand Mourlot

Litografía 30/200, 60 x 104 cm.

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



N° Inventario Histórico: 1076018-6

N° Inventario Sur: 0357



N° Inventario Histórico: 1076023-2

N° Inventario Sur: 0352



N° Inventario Histórico: 1076026-7

N° Inventario Sur: 0353



N° Inventario Histórico: 1076024-0

N° Inventario Sur: 0351



N° Inventario Histórico: 1076028-3

N° Inventario Sur: 0355



N° Inventario Histórico: 1076017-8

N° Inventario Sur: 0356



N° Inventario Histórico: 1076027-5

N° Inventario Sur: 0354



N° Inventario Histórico: 1076022-4

N° Inventario Sur: 0358



N° Inventario Histórico: 1076016-k

N° Inventario Sur: 0359



N° Inventario Histórico: 1076025-9

N° Inventario Sur: 0501

TALLER GRAFICA POPULAR (México)

Carpeta 450 años de lucha, 1960

146 estampas.

Xilografías y Linoleos, 40 x 27 cm.

N° Inventario Histórico: 1079390-4

N° Inventario Sur: 0185 - 0325

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



PABLO O'HIGGINS (E.E.UU., 1904 - México, 1983)

Carpeta 20 apuntes, sin fecha

Grabados, 35 x 28,5 cm.

N° Inventario Histórico: 2488

N° Inventario Sur: 0360

Procedencia: México

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



ENVIO POLONIA

STEFAN GIEROWSKI (Polonia, 1925)

Warszawa / Obras CCLXVIII, 1968

Oleo s/ tela, 99,5 x 80 cm.

N° Inventario Histórico: 1982

N° Inventario Sur: 0711

Procedencia: Polonia

Documento asociado: Acta II 4, mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



DOMINIK TADEUZ (Polonia, 1928)

Kamienie, 1969

Acrílico s/ tela, 89 x 89 cm.

N° Inventario Histórico: 1980

N° Inventario Sur: 0705

Procedencia: Polonia

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



JAN TARASIN (Polonia, 1926 – 2009)*Koleckcja*, 1971

Oleo s/ arpillera, 92,5 x 63,5 cm.

N° Inventario Histórico: 1943

N° Inventario Sur: 1369

Procedencia: Polonia

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**EDUARDO AMEZAGA (Uruguay, 1911 – 1977)***S/T*, sin fecha

Oleo s/ tela, 130,5 x 90 cm.

N° Inventario Histórico: 1075823-8

N° Inventario Sur: 0613

Procedencia: Uruguay

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

ENVIO **URUGUAY****LUIS ARBONDO (Uruguay, 1939 – 2006)***S/T*, 1969

Pintura s/ madera, 90 x 70 cm.

N° Inventario Histórico: 1885

N° Inventario Sur: 0734

Procedencia: Uruguay

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**LUIS ARBONDO (Uruguay, 1939 – 2006)***S/T*, sin fecha

Témpera, tinta s/ papel, 67,5 x 46 cm.

N° Inventario Histórico: 1071350

N° Inventario Sur: 1022

Procedencia: Sin antecedentes

Documento asociado: Sin antecedentes



ARMANDO PARODI (ARPA) (Uruguay)

S/T, 1972

Dibujo tinta, 49,7 x 39,5 cm.
N° Inventario Histórico: 6293
N° Inventario Sur: 0450
Procedencia: Uruguay
Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



AYAX BARNES (Argentina, 1926)

Las bellas palabras, 1971

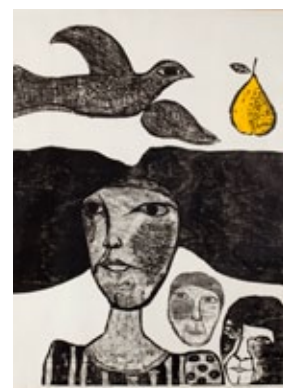
Dibujo, 35 x 50 cm.
N° Inventario Histórico: 6273
N° Inventario Sur: 0111
Procedencia: Uruguay
Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



MIGUEL BRESCIANO (Uruguay, 1937 – 1979)

Adela colecciona momentos, 1969

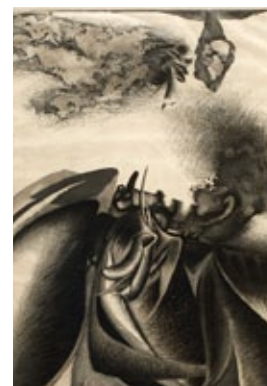
Xilografía 5/15, 88,5 x 67,7 cm.
N° Inventario Histórico: 1076214-6
N° Inventario Sur: 0523
Procedencia: Uruguay
Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



RIMER A. CARDILLO (Uruguay, 1944)

Otro traje aldase, 1971

Aguafuerte, aguainta, buril 16/30, 72,2 x 48 cm.
N° Inventario Histórico: 1076130
N° Inventario Sur: 0413
Procedencia: Uruguay
Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



ANGEL DAMIAN (Uruguay, 1922 - 1971)*S/T, sin fecha*

Dibujo tinta, 57 x 38 cm.

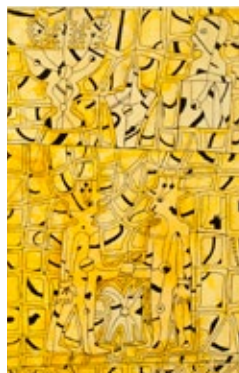
N° Inventario Histórico: 1075353-8

N° Inventario Sur: 0497

Procedencia: Uruguay

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**JORGE DAMIANI U. (Italia, 1931)***S/T, 1968*

Oleo s/ tela, 92 x 73 cm.

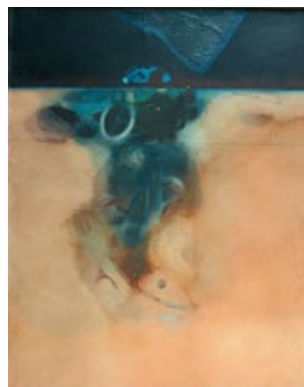
N° Inventario Histórico: 2039

N° Inventario Sur: 0662

Procedencia: Uruguay

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**PEDRO FIGARI (Uruguay, 1861 - 1938)***La tentación, sin fecha*

Oleo s/ cartón, 40 x 49 cm.

N° Inventario Histórico: 1075575-1

N° Inventario Sur: 0655

Procedencia: Uruguay

Documento asociado: Acta II, 15 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**ELENA FINOCCHIO (Uruguay)***Composición, 1959*

Pintura s/ papel, 100 x 70 cm.

N° Inventario Histórico: 1075320-1

N° Inventario Sur: 0801

Procedencia: Sin antecedentes

Documento asociado: Sin antecedentes



EDUARDO FORNASARI (Uruguay)

S/T, 1971

Dibujo tinta, 64 x 100 cm.

N° Inventario Histórico: 1075358-9

N° Inventario Sur: 0573

Procedencia: Sin antecedentes

Documento asociado: Sin antecedentes



HUMBERTO FRANGELLA (Uruguay, 1904 - 1965)

Pintura, 1960

Acrílico s/ madera, 63 x 46 cm.

N° Inventario Histórico: 1075590-5

N° Inventario Sur: 0594

Procedencia: Uruguay

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



ANTONIO FRASCONI (Argentina, 1919)

S/T, sin fecha

Xilografía, 53 x 37 cm.

N° Inventario Histórico: 2347

N° Inventario Sur: 0493

Procedencia: Uruguay

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



ANTONIO FRASCONI (Argentina, 1919)

Biografía, 1971

Xilografía 7/75, 96 x 66 cm.

N° Inventario Histórico: 1076382

N° Inventario Sur: 0529

Procedencia: Uruguay

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



OSCAR GARCIA REINO (Uruguay, 1907 – 1993)

S/T, sin fecha

Oleo s/ tela, 61 x 50 cm.

N° Inventario Histórico: 1946

N° Inventario Sur: 0593

Procedencia: Uruguay

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**RUBEN GARY (Uruguay)**

S/T, 1961

Collage, dibujo carboncillo, 103 x 70 cm.

N° Inventario Histórico: 1977

N° Inventario Sur: 0636

Procedencia: Uruguay

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**LEONILDA GONZALEZ (Uruguay, 1923)***Novias revolucionarias XII*, sin fecha

Xilografía, 90 x 56 cm.

N° Inventario Histórico: 2362

N° Inventario Sur: 0527

Procedencia: Uruguay

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**ANHELO HERNANDEZ (Uruguay, 1922 – 2010)**

S/T, 1972

Oleo s/ tela, 116 x 80 cm.

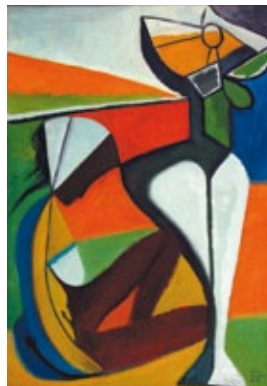
N° Inventario Histórico: 1983

N° Inventario Sur: 0664

Procedencia: Uruguay

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



JOSE LUIS INVERNIZZI (Uruguay, 1918 – 2001)

La empecinada flor, 1962

16 linoleografías s/ madera, 70 x 193 cm.
N° Inventario Histórico: 6390
N° Inventario Sur: 0631
Procedencia: Uruguay
Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



OSVALDO LEITE (Uruguay, 1943)

Calle Bartolomé Mitre, 1971

Oleo s/ tela, 61 x 50 cm.
N° Inventario Histórico: 1075820-3
N° Inventario Sur: 0592
Procedencia: Uruguay
Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



BRENDA LISSARDY (Uruguay, 1907 – 1992)

La máscara y el rostro, 1968

Oleo s/ madera, 85 x 52 cm.
N° Inventario Histórico: 1935
N° Inventario Sur: 0602
Procedencia: Uruguay
Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



ANTONIO LISTA (Uruguay, 1910)

S/T, 1969

Oleo s/ cartón, 36 x 32 cm.
N° Inventario Histórico: 2148
N° Inventario Sur: 0517
Procedencia: Uruguay
Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,
Instituto de Arte Latinoamericano



HUGO LONGA (Uruguay 1934 - 1990)

S/T, 1971

Acrílico s/ tela, 61 x 46 cm.

N° Inventario Histórico: 1921

N° Inventario Sur: 0652

Procedencia: Uruguay

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**HILDA LOPEZ (Uruguay, 1922 - 1996)**

S/T, 1968

Acrílico s/ madera, 71,5 x 91,4 cm.

N° Inventario Histórico: 1968

N° Inventario Sur: 0598

Procedencia: Uruguay

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**VICENTE MARTIN (Uruguay, 1911 - 1998)**

S/T, 1971

Oleo s/ tela, 100 x 81 cm.

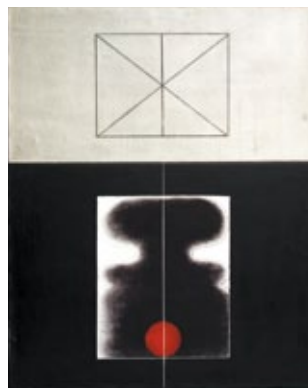
N° Inventario Histórico: 1075856-4

N° Inventario Sur: 0663

Procedencia: Uruguay

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**JONIO MONTIEL (Italia, 1924 - Uruguay 1986)**

S/T, sin fecha

Oleo s/ arpillera, 150 x 90 cm.

N° Inventario Histórico: 1976

N° Inventario Sur: 0614

Procedencia: Uruguay

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



AMALIA NIETO (Uruguay, 1910 – 2003)

Espacio, forma, color N. XVII, 1968

Oleo s/ tela, 130 x 100 cm.

N° Inventario Histórico: 1075865-3

N° Inventario Sur: 0674

Procedencia: Uruguay

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



JORGE NIETO (Uruguay)

Después de la vigilancia la paz será nuestra, 1971

Técnica mixta s/ papel, 70 x 70 cm.

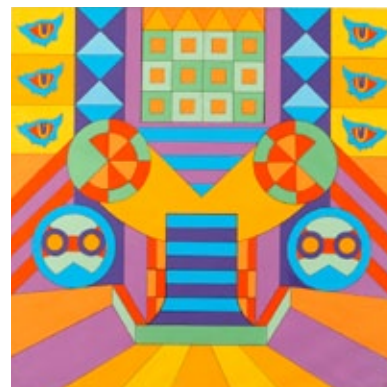
N° Inventario Histórico: 2011

N° Inventario Sur: 0495

Procedencia: Uruguay

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



ADOLFO NIGRO (Argentina, 1942)

S/T, 1971

Dibujo acuarela, 35 x 55 cm.

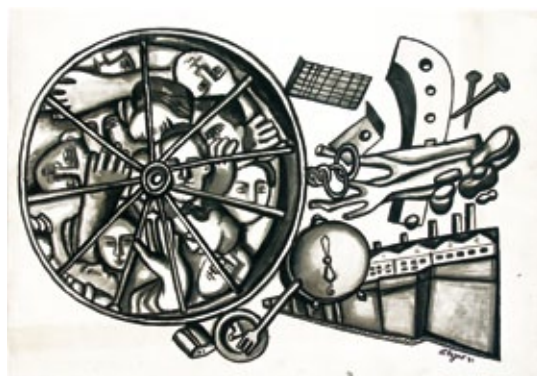
N° Inventario Histórico: 1075386-4

N° Inventario Sur: 0471

Procedencia: Uruguay

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



GASTON OLALDE (Uruguay, 1925 – 2003)

Pintura, 1972

Oleo s/ tela, 39 x 47 cm.

N° Inventario Histórico: 1075572-7

N° Inventario Sur: 0654

Procedencia: Uruguay

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



EVA OLIVETTI (Alemania, 1924)

S/T, 1971

Oleo s/ cartón, 40 x 50 cm.

N° Inventario Histórico: 6543

N° Inventario Sur: 1471

Procedencia: Uruguay

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**DUMAS ORURO (Uruguay)**

S/T, 1971

Pintura s/ arpillera, 130 x 90 cm.

N° Inventario Histórico: 2164

N° Inventario Sur: 0632

Procedencia: Uruguay

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**TRINI PAIRO (Uruguay)**

S/T, sin fecha

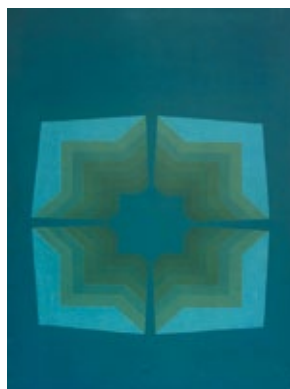
Acrílico s/ tela, 116 x 88 cm.

N° Inventario Histórico: 1075594-8

N° Inventario Sur: 0669

Procedencia: Sin antecedentes

Documento asociado: Sin antecedentes

**CARLOS PALLEIRO (Uruguay, 1945)***Hábitat igual*, sin fecha

Dibujo plumón, 60 x 42,6 cm.

N° Inventario Histórico: 1075391-0

N° Inventario Sur: 0391

Procedencia: Uruguay

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

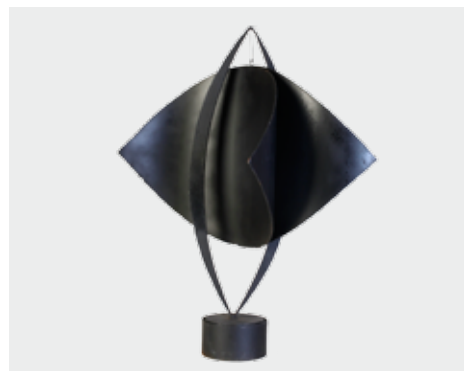
Instituto de Arte Latinoamericano



OCTAVIO PODESTA (Uruguay, 1929)

S/T, sin fecha

Escultura hierro, 90 x 54 x 51 cm.
 N° Inventario Histórico: 1075409-7
 N° Inventario Sur: 0782
 Procedencia: Uruguay
 Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,
 Instituto de Arte Latinoamericano



AMALIA POLLERI (Uruguay, 1909 – 1996)

S/T, 1972

Oleo s/ madera, 110 x 80 cm.
 N° Inventario Histórico: 1982
 N° Inventario Sur: 0777
 Procedencia: Uruguay
 Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,
 Instituto de Arte Latinoamericano



MARIA DEL CARMEN PORTELA (Uruguay)

La paloma herida, 1971

Aguafuerte 2/8, 57 x 36 cm.
 N° Inventario Histórico: 2465
 N° Inventario Sur: 0468
 Procedencia: Uruguay
 Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,
 Instituto de Arte Latinoamericano



RAUL RIAL (Uruguay, 1936)

Base roja, 1972

Oleo s/ madera, 81 x 66 cm.
 N° Inventario Histórico: 1916
 N° Inventario Sur: 0591
 Procedencia: Uruguay
 Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,
 Instituto de Arte Latinoamericano



ALCEU RIBEIRO (Uruguay, 1919)

S/T, sin fecha

Collage, tinta s/ cartulina, 65,3 x 89 cm.

N° Inventario Histórico: 1075298-1

N° Inventario Sur: 0384

Procedencia: Uruguay

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**EDGARDO RIBEIRO (Uruguay, 1921 – 2006)**

Artigas, 1971

Relieve madera pintada, 53,1 x 35,1 x 11,5 cm.

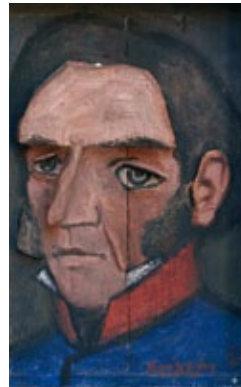
N° Inventario Histórico: 6528

N° Inventario Sur: 0717

Procedencia: Uruguay

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**CARLOS RODRIGUEZ COSTA (Brasil, 1954)***O homen massificado (Hombre masificado)*, 1972

Acuarela, témpera, tinta s/ papel, 65 x 50 cm.

N° Inventario Histórico: 1075321-K

N° Inventario Sur: 0418

Procedencia: Uruguay

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**A. RUBIO (Uruguay)**

S/T, 1971

Oleo s/ madera, 45 x 73 cm.

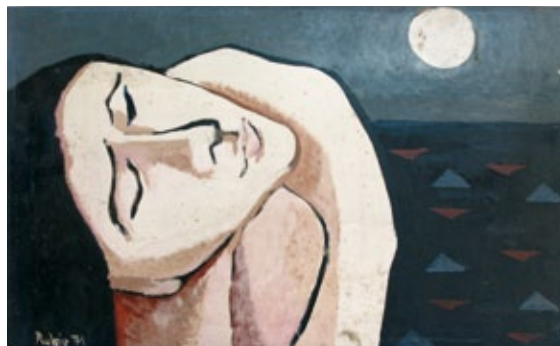
N° Inventario Histórico: 1945

N° Inventario Sur: 0589

Procedencia: Uruguay

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



OCTAVIO SAN MARTIN (Uruguay)

Estampación, 1970

Monocopia, 80 x 60 cm.

N° Inventario Histórico: 2573

N° Inventario Sur: 0498

Procedencia: Uruguay

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



J. ARIEL SEVERINO (Uruguay)

S/T, 1971

Dibujo, 50 x 35 cm.

N° Inventario Histórico: 6272

N° Inventario Sur: 0445

Procedencia: Uruguay

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



DENRY TORRES (Uruguay, 1983)

Galpones, 1963

Oleo s/ tela, 65 x 95 cm.

N° Inventario Histórico: 2160

N° Inventario Sur: 0597

Procedencia: Uruguay

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



JOAQUIN TORRES-GARCIA (Uruguay, 1874 – 1949)

S/T, 1942

Oleo s/ cartón, 70,5 x 81 cm.

N° Inventario Histórico: 1075534-4

N° Inventario Sur: 0757

Procedencia: Uruguay

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



TERESA VILA (Uruguay, 1931 – 2009)*Divisas, 1970*

Litografía 7/12, 51,7 x 40 cm.

N° Inventario Histórico: 2397

N° Inventario Sur: 0461

Procedencia: Uruguay

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano

**TERESA VILA (Uruguay, 1931 – 2009)***S/T, 1970*

Litografía 4/12, 50 x 40,7 cm.

N° Inventario Histórico: 2396

N° Inventario Sur: 0465

Procedencia: Uruguay

Documento asociado: Acta II, 4 mayo 1972,

Instituto de Arte Latinoamericano



OBRAS
SIN ANTECEDENTES
DE PROCEDENCIA

ANTONIO CALDERARA (Italia, 1903 – 1978)*S/T, 1973*

Tríptico. Acuarela, 15 x 15 cm. c/u

N° Inventario histórico: 2206

N° Inventario Sur: 0798

Procedencia: Sin antecedentes

Documento asociado: Sin antecedentes

**URBAN JANOS (Suiza)***A letter from Menzonio, 1972*

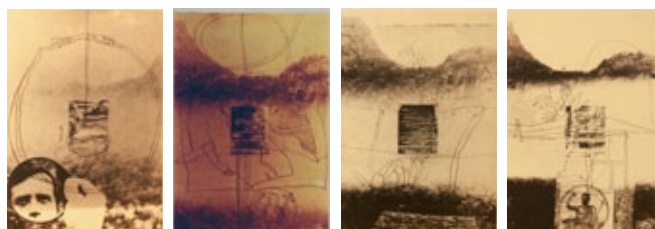
4 heliografías 8/12, 42 x 30 cm. c/u

N° Inventario histórico: 1076106-9

N° Inventario Sur: 0486, 0487, 0488, 0489

Procedencia: Sin antecedentes

Documento asociado: Sin antecedentes



URBAN JANOS (Suiza)

Bar Italia y The Meeting, serie Parallel Times, 1972

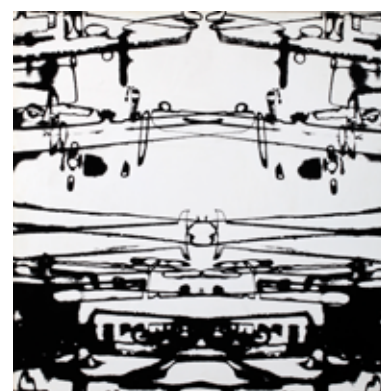
2 heliografías, 42 x 30 cm. c/u
N° Inventario histórico: 1076106-9
N° Inventario Sur: 490, 494
Procedencia: Sin antecedentes
Documento asociado: Sin antecedentes



HANS GLAUBER (Italia, 1933)

N° 6, 1964

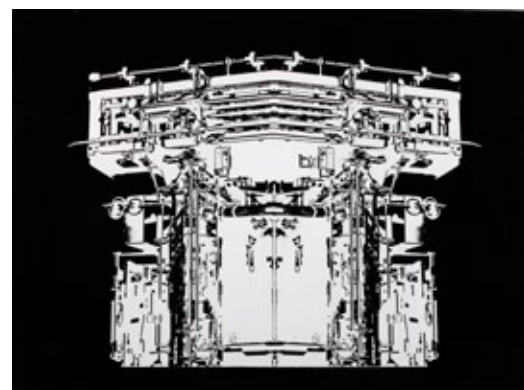
Fotografía, 120 x 117 cm.
N° Inventario histórico: 6765
N° Inventario Sur: 0532
Procedencia: Sin antecedentes
Documento asociado: Catálogo *La ciudad mecánica*, 1971,
Museo Nacional de Bellas Artes, Chile



HANS GLAUBER (Italia, 1933)

N° 89, 1971

Fotografía, 120 x 165 cm.
N° Inventario histórico: 6205
N° Inventario Sur: 0511
Procedencia: Sin antecedentes
Documento asociado: Catálogo *La ciudad mecánica*, 1971,
Museo Nacional de Bellas Artes, Chile



HANS GLAUBER (Italia, 1933)

N° 90, 1971

Fotografía, 120 x 165 cm.
N° Inventario histórico: 6206
N° Inventario Sur: 0512
Procedencia: Sin antecedentes
Documento asociado: Sin antecedentes



GITI NEUMAN (República Checa, 1941)

S/T, sin fecha

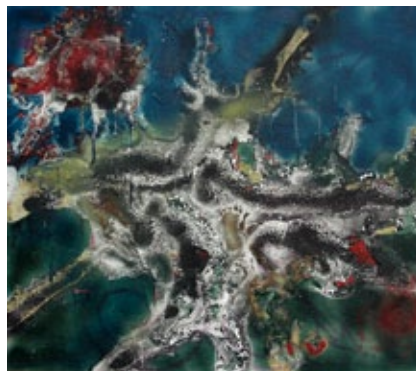
Oleo s/ tela, 50 x 56 cm.

N° Inventario histórico: 1915

N° Inventario Sur: 0587

Procedencia: Sin antecedentes

Documento asociado: Sin antecedentes

**ARNULF RAINER (Austria, 1929)**

Sueño presentativo, sin fecha

Fotografía intervenida, 53 x 43 cm.

N° Inventario histórico: 6189

N° Inventario Sur: 0480

Procedencia: Sin antecedentes

Documento asociado: Sin antecedentes

**CASOS ESPECIALES****ANTONIO DIAS (Brasil, 1944)**

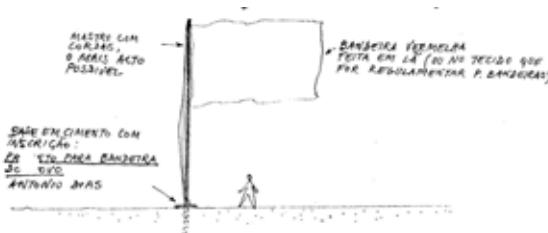
Bandera, 1972

Instrucciones para crear una bandera s/mástil, dimensiones variables

N° Inventario Sur: 2671

Procedencia: Nueva York

Documento asociado: Carta de Antonio Dias a Mario Pedrosa, Nueva York, 17 febrero 1972, Archivo MSSA.



En 1972, Antonio Dias envía un boceto de instrucciones escritas para construir su obra: una bandera emplazada afuera de lo que sería el Museo de la Solidaridad, en el Parque O'Higgins. En 2012 este documento es encontrado y en mayo del mismo año, es izada en la fachada del actual Museo.

SOL LEWITT (E.E.U.U., 1928 - 2007)

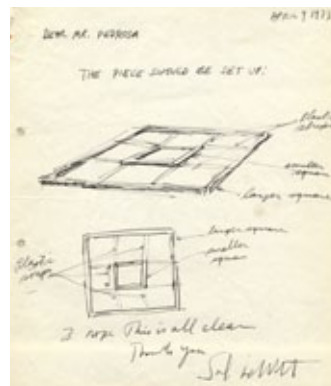
Internal security and military power, 1972

Estructura aluminio, 2 cuadrados acrílicos, 4 cintas plásticas

Obra desaparecida

Procedencia: Washington

Documento asociado: Acta V, 8 octubre 1972, Instituto de Arte Latinoamericano; Carta de Mario Pedrosa, 31 enero 1973, Archivo MSSA; Carta de Mario Pedrosa a Ashton, 27 marzo 1973, Archivo MSSA; Carta de Sol LeWitt a Mario Pedrosa, 9 abril 1973, Archivo MSSA.



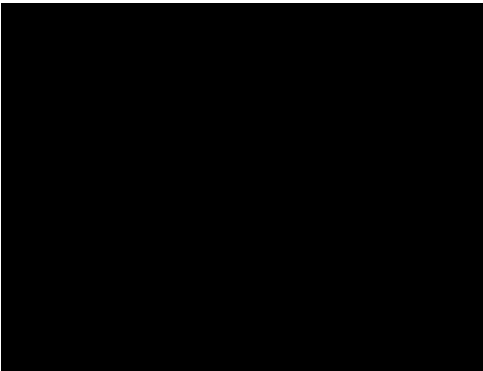
En 1972 el Museo de la Solidaridad recibe la donación de obras desde Estados Unidos, que incluía una escultura de Sol LeWitt cuyas piezas debían ser ensambladas. Debido a la complejidad de su montaje, LeWitt envía, posteriormente, este boceto con las indicaciones. La obra en sí desaparece, subsistiendo solo este boceto.

OBRAS DEL
MUSEO DE LA
SOLIDARIDAD
**EN OTRAS
COLECCIONES**

Estas obras del Museo de la Solidaridad fueron inventariadas en colecciones pertenecientes a otros museos nacionales, por motivo del Golpe Militar de 1973.

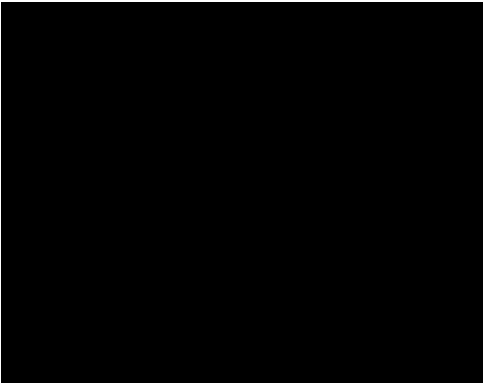
NANCY GRAVES (E.E.U.U., 1939 - 1995)
Composición

Oleo s/ tela, 76 x 56 cm.
Nº Inventario MNBA: E-735
Documentos asociados: Museo Nacional de Bellas Artes, Donaciones año 1974 y 1975, 4 febrero 1976, Archivo MSSA; Obras Museo de la Solidaridad, Propiedad Museo Nacional de Bellas Artes, 16 enero 1991, Archivo MSSA; Carta de directora del MSSA a directora de la DIBAM, 30 septiembre 1993, Archivo MSSA.
Procedencia: Estados Unidos



NANCY GRAVES (E.E.U.U., 1939 - 1995)
Fossil cells

Dibujo, 70 x 57 cm.
Nº Inventario MNBA: DE-212
Documentos asociados: Museo Nacional de Bellas Artes, Donaciones año 1974 y 1975, 4 febrero 1976, Archivo MSSA; Obras Museo de la Solidaridad, Propiedad Museo Nacional de Bellas Artes, 16 enero 1991, Archivo MSSA; Carta de directora del MSSA a directora de la DIBAM, 30 septiembre 1993, Archivo MSSA.
Procedencia: Estados Unidos



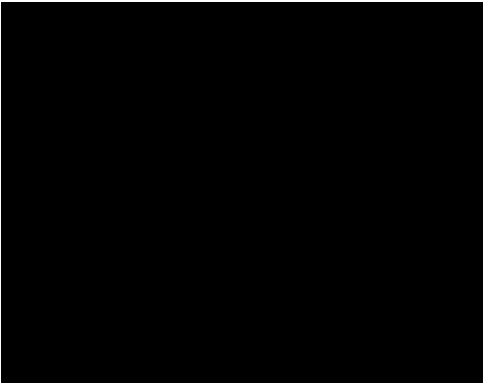
ROBERT MOTHERWELL (E.E.U.U., 1915 - 1991)
S/T

Grabado, 41 x 51 cm.
Nº Inventario MNBA: GE-473
Documentos asociados: Museo Nacional de Bellas Artes, Donaciones año 1974 y 1975, 4 febrero 1976, Archivo MSSA; Obras Museo de la Solidaridad, Propiedad Museo Nacional de Bellas Artes, 16 enero 1991, Archivo MSSA; Carta de directora del MSSA a directora de la DIBAM, 30 septiembre 1993, Archivo MSSA.
Procedencia: Estados Unidos



JACK YOUNGERMAN (E.E.U.U., 1925)
Composición

Grabado, 81 x 61 cm.
Nº Inventario MNBA: GE-479
Documentos asociados: Museo Nacional de Bellas Artes, Donaciones año 1974 y 1975, 4 febrero 1976, Archivo MSSA; Obras Museo de la Solidaridad, Propiedad Museo Nacional de Bellas Artes, 16 enero 1991, Archivo MSSA; Carta de directora del MSSA a directora de la DIBAM, 30 septiembre 1993, Archivo MSSA.
Procedencia: Estados Unidos



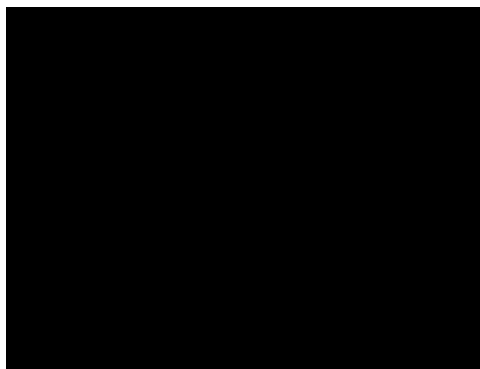
ROBERTO MATTA (Chile, 1911 - Italia, 2011)*Fango original, ojo con los desarrolladores, 1972*

Oleo s/ tela, 206 x 485 cm.

Nº Inventario MNBA: 58

Documento asociado: Acta I, 12 abril 1972, Instituto de Arte Latinoamericano

Procedencia: Francia

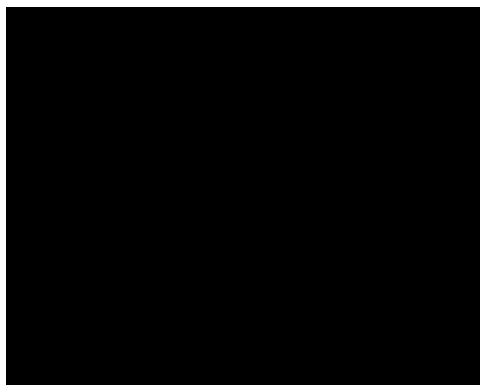
**RODOLFO ABULARACH (Guatemala, 1933)***Sueño*

Grabado, 74 x 57 cm.

Nº Inventario MNBA: GE-444

Documentos asociados: Artistas Latinoamericanos, Colección Armando Zegri, 20/02/74, Archivo MNBA; Museo Nacional de Bellas Artes, Donaciones año 1974 y 1975, 4 febrero 1976, Archivo MSSA; Carta de directora del Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA) a directora de la Dirección de Biblioteca Archivos y Museos (DIBAM), 30 septiembre 1993, Archivo MSSA; Carta de directora de MSSA a Ministro de Educación, Sergio Molina, septiembre 1996, Archivo MSSA.

Procedencia: Armando Zegri

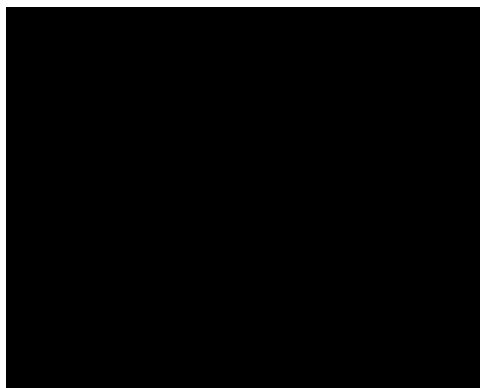
**ARNOLD BELKIN (Canadá, 1930)***Monitor III*

Oleo s/tela, 71 x 61 cm.

Nº Inventario MNBA: E-715

Documentos asociados: Artistas Latinoamericanos, Colección Armando Zegri, 20/02/74, Archivo MNBA; Museo Nacional de Bellas Artes, Donaciones año 1974 y 1975, 4 febrero 1976, Archivo MSSA; Carta de directora del MSSA a directora de la DIBAM, 30 septiembre 1993, Archivo MSSA; Carta de directora del MSSA a Ministro de Educación, Sergio Molina, septiembre 1996, Archivo MSSA.

Procedencia: Armando Zegri

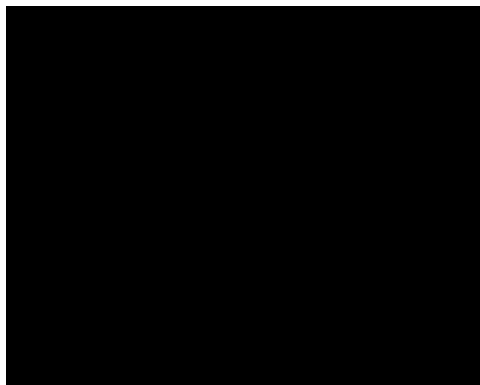
**MARCELO BONEVARDI (Argentina, 1929)***S/T*

Dibujo, 41 x 29 cm.

Nº Inventario MNBA: DE-125

Documentos asociados: Artistas Latinoamericanos, Colección Armando Zegri, 20/02/74, Archivo MNBA; Museo Nacional de Bellas Artes, Donaciones año 1974 y 1975, 4 febrero 1976, Archivo MSSA; Carta de directora del MSSA a directora de la DIBAM, 30 septiembre 1993, Archivo MSSA; Carta de directora del MSSA a Ministro de Educación, Sergio Molina, septiembre 1996, Archivo MSSA.

Procedencia: Armando Zegri



JORGE L. DUCET

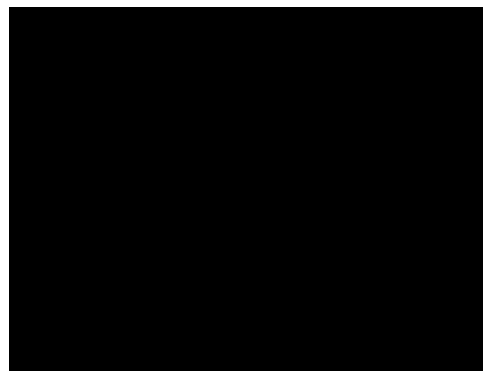
Bacilo de la alegría

Dibujo, 17 x 14 cm.

Nº Inventario MNBA: DE-137

Documentos asociados: Artistas Latinoamericanos, Colección Armando Zegri, 20/02/74, Archivo MNBA; Museo Nacional de Bellas Artes, Donaciones año 1974 y 1975, 4 febrero 1976, Archivo MSSA; Carta de directora del MSSA a directora de la DIBAM, 30 septiembre 1993, Archivo MSSA; Carta de directora del MSSA a Ministro de Educación, Sergio Molina, septiembre 1996, Archivo MSSA.

Procedencia: Armando Zegri



VITA GIORGI

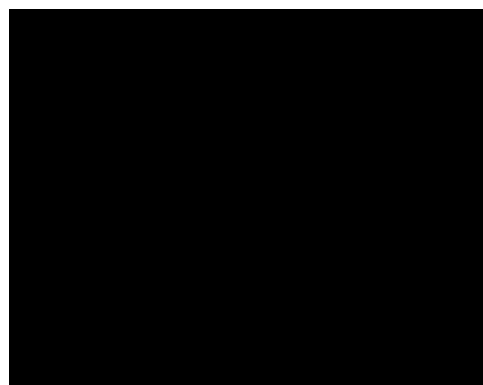
Imagen negra

Pintura, 75 x 65 cm.

Nº Inventario MNBA: E-729

Documentos asociados: Artistas Latinoamericanos, Colección Armando Zegri, 20/02/74, Archivo MNBA; Museo Nacional de Bellas Artes, Donaciones año 1974 y 1975, 4 febrero 1976, Archivo MSSA; Carta de directora del MSSA a directora de la DIBAM, 30 septiembre 1993, Archivo MSSA; Carta de directora del MSSA a Ministro de Educación, Sergio Molina, septiembre 1996, Archivo MSSA.

Procedencia: Armando Zegri



LEONEL GONGORA (Colombia, 1932)

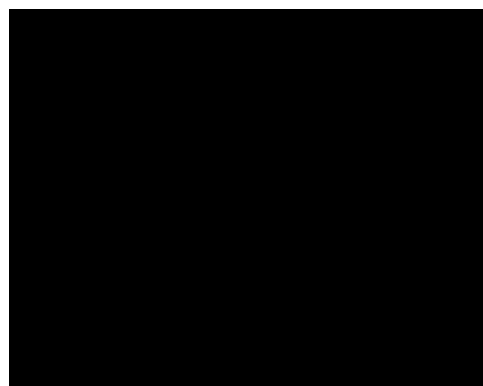
Composición

Pintura, 88 x 55 cm.

Nº Inventario MNBA: E-730

Documentos asociados: Artistas Latinoamericanos, Colección Armando Zegri, 20/02/74, Archivo MNBA; Museo Nacional de Bellas Artes, Donaciones año 1974 y 1975, 4 febrero 1976, Archivo MSSA; Carta de directora del MSSA a directora de la DIBAM, 30 septiembre 1993, Archivo MSSA; Carta de directora del MSSA a Ministro de Educación, Sergio Molina, septiembre 1996, Archivo MSSA.

Procedencia: Armando Zegri



LAURA MARQUEZ (Paraguay, 1929)

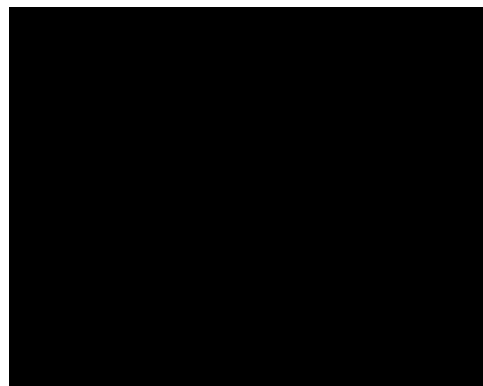
Composición

Oleo s/tela, 100 x 100 cm.

Nº Inventario MNBA: E-740

Documentos asociados: Artistas Latinoamericanos, Colección Armando Zegri, 20/02/74, Archivo MNBA; Museo Nacional de Bellas Artes, Donaciones año 1974 y 1975, 4 febrero 1976, Archivo MSSA; Carta de directora del MSSA a directora de la DIBAM, 30 septiembre 1993, Archivo MSSA; Carta de directora del MSSA a Ministro de Educación, Sergio Molina, septiembre 1996, Archivo MSSA.

Procedencia: Armando Zegri



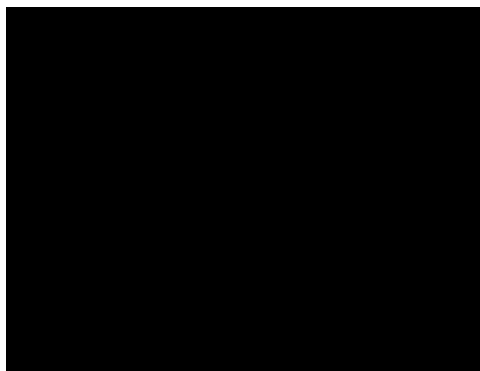
OCAMPO*S/T*

Grabado, 43 x 36 cm.

Nº Inventario MNBA: GE-275

Documento asociados: Artistas Latinoamericanos, Colección Armando Zegri, 20/02/74, Archivo MNBA; Carta de directora del MSSA a directora de la DIBAM, 30 septiembre 1993, Archivo MSSA; Carta de directora del MSSA a Ministro de Educación, Sergio Molina, septiembre 1996, Archivo MSSA.

Procedencia: Armando Zegri

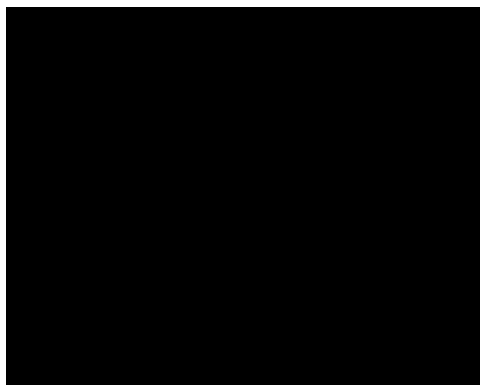
**MARIA LUISA PACHECO (Bolivia, 1919 - 1982)***Composición*

Pintura, 71 x 71 cm.

Nº Inventario MNBA: E-748

Documentos asociados: Artistas Latinoamericanos, Colección Armando Zegri, 20/02/74, Archivo MNBA; Museo Nacional de Bellas Artes, Donaciones año 1974 y 1975, 4 febrero 1976, Archivo MSSA; Carta de directora del MSSA a directora de la DIBAM, 30 septiembre 1993, Archivo MSSA; Carta de directora del MSSA a Ministro de Educación, Sergio Molina, septiembre 1996, Archivo MSSA.

Procedencia: Armando Zegri

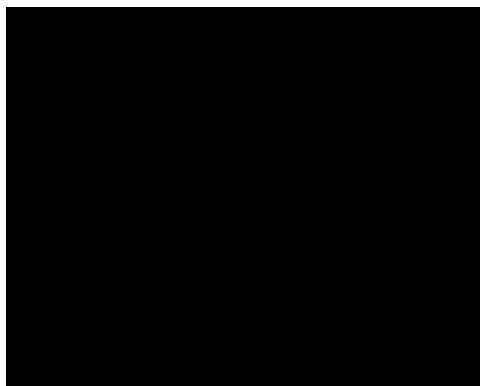
**CESAR PATERNOSTO (Argentina, 1931)***Modelo para armar*

Técnica mixta, 101 x 76 cm.

Nº Inventario MNBA: DE-175

Documentos asociados: Artistas Latinoamericanos, Colección Armando Zegri, 20/02/74, Archivo MNBA; Museo Nacional de Bellas Artes, Donaciones año 1974 y 1975, 4 febrero 1976, Archivo MSSA; Carta de directora del MSSA a directora de la DIBAM, 30 septiembre 1993, Archivo MSSA; Carta de directora del MSSA a Ministro de Educación, Sergio Molina, septiembre 1996, Archivo MSSA.

Procedencia: Armando Zegri

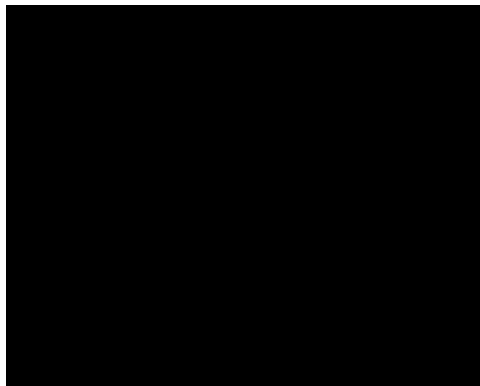
**LILIANA PORTER (Argentina, 1941)***S/T*

Grabado, 56 x 39 cm.

Nº Inventario MNBA: GE-316

Documentos asociados: Artistas Latinoamericanos, Colección Armando Zegri, 20/02/74, Archivo MNBA; Museo Nacional de Bellas Artes, Donaciones año 1974 y 1975, 4 febrero 1976, Archivo MSSA; Carta de directora del MSSA a directora de la DIBAM, 30 septiembre 1993, Archivo MSSA; Carta de directora del MSSA a Ministro de Educación, Sergio Molina, septiembre 1996, Archivo MSSA.

Procedencia: Armando Zegri



LILIANA PORTER (Argentina, 1941)

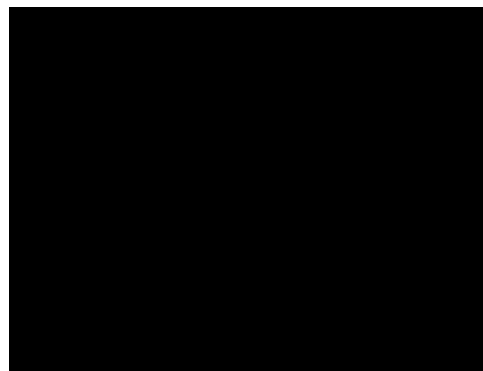
S/T

Grabado, 56 x 39 cm.

Nº Inventario MNBA: GE-317

Documentos asociados: Artistas Latinoamericanos, Colección Armando Zegri, 20/02/74, Archivo MNBA; Museo Nacional de Bellas Artes, Donaciones año 1974 y 1975, 4 febrero 1976, Archivo MSSA; Carta de directora del MSSA a directora de la DIBAM, 30 septiembre 1993, Archivo MSSA; Carta de directora del MSSA a Ministro de Educación, Sergio Molina, septiembre 1996, Archivo MSSA.

Procedencia: Armando Zegri



LUIS SOLARI (Uruguay, 1918 - 1993)

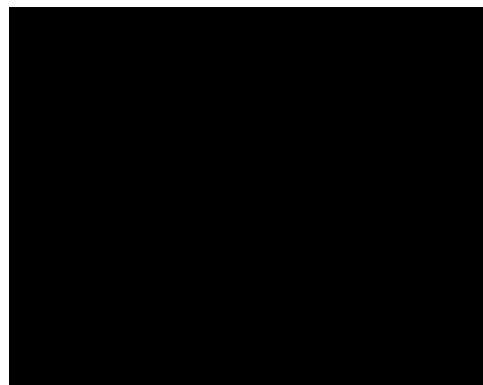
Alegoría y muertes felices

Grabado, 70 x 55 cm.

Nº Inventario MNBA: GE-372

Documentos asociados: Artistas Latinoamericanos, Colección Armando Zegri, 20/02/74, Archivo MNBA; Museo Nacional de Bellas Artes, Donaciones año 1974 y 1975, 4 febrero 1976, Archivo MSSA; Carta de directora del MSSA a directora de la DIBAM, 30 septiembre 1993, Archivo MSSA; Carta de directora del MSSA a Ministro de Educación, Sergio Molina, septiembre 1996, Archivo MSSA.

Procedencia: Armando Zegri



OMAR RAYO (Colombia, 1928 - 2010)

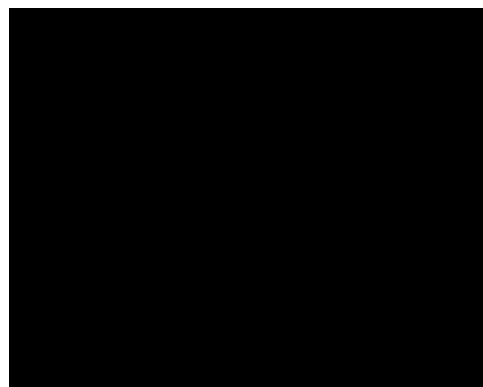
Scissors

Grabado, 77 x 56 cm.

Nº Inventario MNBA: GE-340

Documentos asociados: Artistas Latinoamericanos, Colección Armando Zegri, 20/02/74, Archivo MNBA; Museo Nacional de Bellas Artes, Donaciones año 1974 y 1975, 4 febrero 1976, Archivo MSSA; Carta de directora del MSSA a directora de la DIBAM, 30 septiembre 1993, Archivo MSSA; Carta de directora del MSSA a Ministro de Educación, Sergio Molina, septiembre 1996, Archivo MSSA.

Procedencia: Armando Zegri



OMAR RAYO (Colombia, 1928 - 2010)

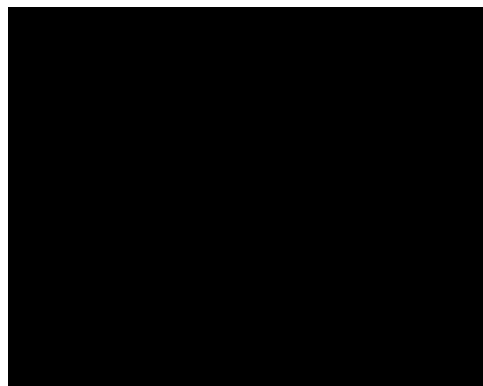
The Hischock tool

Grabado, 77 x 56 cm.

Nº Inventario MNBA: GE-341

Documentos asociados: Artistas Latinoamericanos, Colección Armando Zegri, 20/02/74, Archivo MNBA; Museo Nacional de Bellas Artes, Donaciones año 1974 y 1975, 4 febrero 1976, Archivo MSSA; Carta de directora del MSSA a directora de la DIBAM, 30 septiembre 1993, Archivo MSSA; Carta de directora del MSSA a Ministro de Educación, Sergio Molina, septiembre 1996, Archivo MSSA.

Procedencia: Armando Zegri



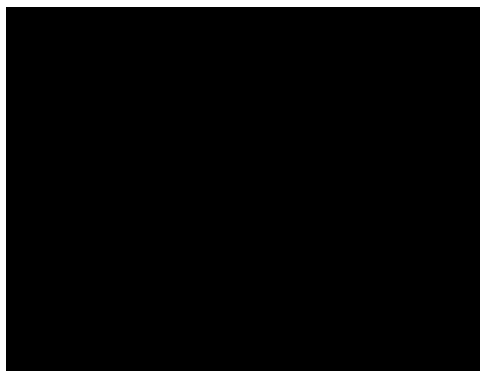
MARIO BIARGE*Composición, sin fecha*

Oleo s/ madera, 130 x 86 cm.

Nº Inventario MNBA: E-716

Documentos asociados: Obras Museo de la Solidaridad, Propiedad Museo Nacional de Bellas Artes, 16 enero 1991, Archivo MSSA; Carta de directora del MSSA a directora de la DIBAM, 30 septiembre 1993, Archivo MSSA; Carta de directora del MSSA a Ministro de Educación, Sergio Molina, septiembre 1996, Archivo MSSA.

Procedencia: Suiza

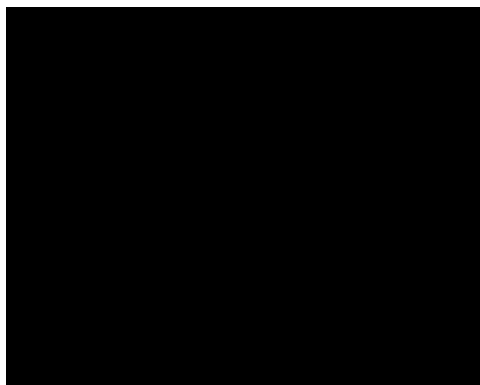
**SERGE BRIGNONI (Suiza, 1913 - 2002)***Composición*

Oleo s/ tela, 54 x 80 cm.

Nº Inventario MNBA: E-718

Documentos asociados: Museo Nacional de Bellas Artes, Donaciones año 1974 y 1975, 4 febrero 1976, Archivo MSSA; Obras Museo de la Solidaridad, Propiedad Museo Nacional de Bellas Artes, 16 enero 1991, Archivo MSSA; Carta de directora del MSSA a directora de la DIBAM, 30 septiembre 1993, Archivo MSSA; Carta de directora del MSSA a Ministro de Educación, Sergio Molina, septiembre 1996, Archivo MSSA.

Procedencia: Suiza

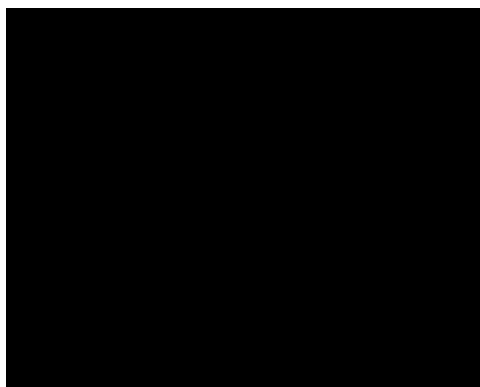
**SERGE BRIGNONI (Suiza, 1913 - 2002)***Composición*

Grabado, 51 x 37 cm.

Nº Inventario MNBA: GE-451

Documentos asociados: Museo Nacional de Bellas Artes, Donaciones año 1974 y 1975, 4 febrero 1976, Archivo MSSA; Obras Museo de la Solidaridad, Propiedad Museo Nacional de Bellas Artes, 16 enero 1991, Archivo MSSA; Carta de directora del MSSA a directora de la DIBAM, 30 septiembre 1993, Archivo MSSA; Carta de directora del MSSA a Ministro de Educación, Sergio Molina, septiembre 1996, Archivo MSSA.

Procedencia: Suiza

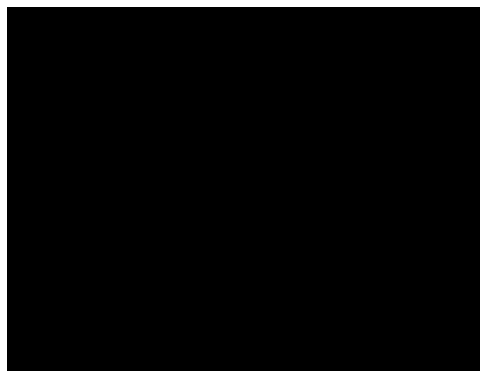
**GRACIELA ARANIS BRIGNONI****(Chile, 1908 - Suiza, 1996)***Ritmos y formas II*

Témpera, 80 x 62 cm.

Nº Inventario MNBA: E-719

Documentos asociados: Museo Nacional de Bellas Artes, Donaciones año 1974 y 1975, 4 febrero 1976, Archivo MSSA; Obras Museo de la Solidaridad, Propiedad Museo Nacional de Bellas Artes, 16 enero 1991, Archivo MSSA; Carta de Directora del MSSA a directora de la DIBAM, 30 septiembre 1993, Archivo MSSA; Carta de directora del MSSA a Ministro de Educación, Sergio Molina, septiembre 1996, Archivo MSSA.

Procedencia: Suiza



GRACIELA ARANIS BRIGNONI

(Chile, 1908 - Suiza, 1996)

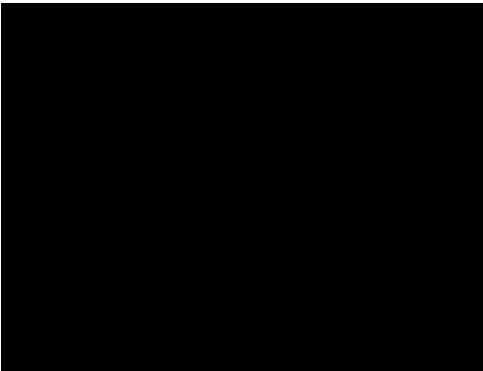
Aimable transformation

Dibujo, 21 x 14 cm.

Nº Inventario MNBA: DE-211

Documentos asociados: Obras Museo de la Solidaridad, Propiedad Museo Nacional de Bellas Artes, 16 enero 1991, Archivo MSSA; Carta de directora del MSSA a directora de la DIBAM, 30 septiembre 1993, Archivo MSSA; Carta de directora del MSSA a Ministro de Educación, Sergio Molina, septiembre 1996, Archivo MSSA.

Procedencia: Suiza



GRACIELA ARANIS BRIGNONI

(Chile, 1908 - Suiza, 1996)

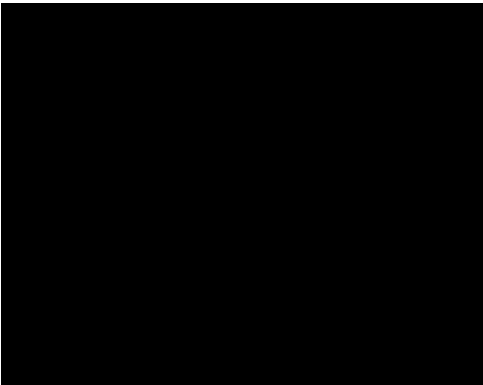
Composición

Grabado, 37 x 51 cm.

Nº Inventario MNBA: GE-450

Documentos asociados: Obras Museo de la Solidaridad, Propiedad Museo Nacional de Bellas Artes, 16 enero 1991, Archivo MSSA; Carta de directora del MSSA a directora de la DIBAM, 30 septiembre 1993, Archivo MSSA; Carta de directora del MSSA a Ministro de Educación, Sergio Molina, septiembre 1996, Archivo MSSA.

Procedencia: Suiza



JACQUES DE FELINE

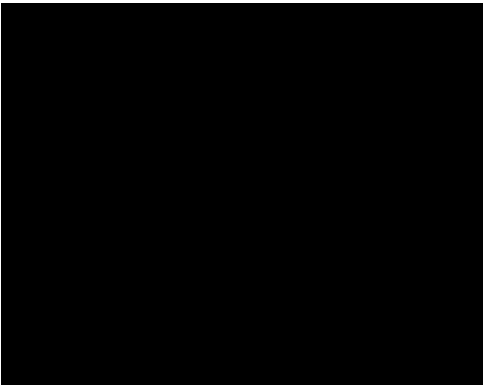
Murianette

Oleo s/ tela, 74 x 60 cm.

Nº Inventario MNBA: E-722

Documentos asociados: Museo Nacional de Bellas Artes, Donaciones año 1974 y 1975, 4 febrero 1976, Archivo MSSA; Obras Museo de la Solidaridad, Propiedad Museo Nacional de Bellas Artes, 16 enero 1991, Archivo MSSA; Carta de directora del MSSA a directora de la DIBAM, 30 septiembre 1993, Archivo MSSA; Carta de directora del MSSA a Ministro de Educación, Sergio Molina, septiembre 1996, Archivo MSSA.

Procedencia: Suiza



M. S. DELAPOTERIE

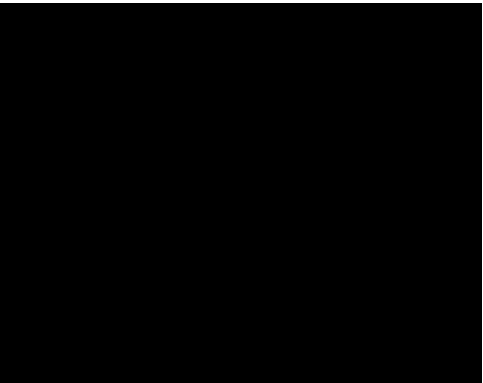
Mecánica vestida

Témpera, 24 x 31 cm.

Nº Inventario MNBA: E-780

Documentos asociados: Obras Museo de la Solidaridad, Propiedad Museo Nacional de Bellas Artes, 16 enero 1991, Archivo MSSA; Carta de directora del MSSA a directora de la DIBAM, 30 septiembre 1993, Archivo MSSA; Carta de directora del MSSA a Ministro de Educación, Sergio Molina, septiembre 1996, Archivo MSSA.

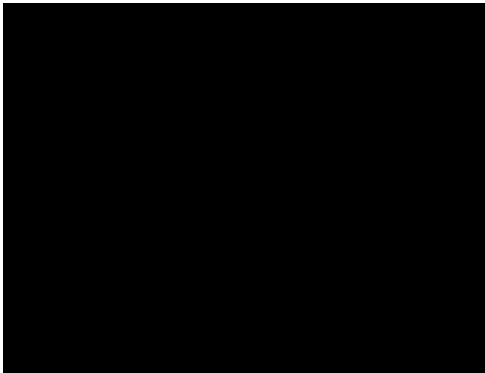
Procedencia: Suiza



M. EIGENHEER (Suiza)

S/T

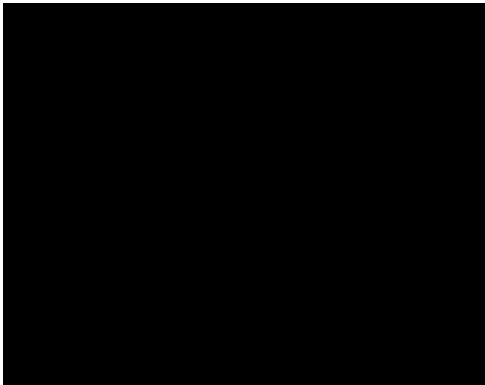
Dibujo, 24 x 34 cm.
Nº Inventario MNBA: DE-138
Documentos asociados: Obras Museo de la Solidaridad, Propiedad Museo Nacional de Bellas Artes, 16 enero 1991, Archivo MSSA; Carta de directora del MSSA a directora de la DIBAM, 30 septiembre 1993, Archivo MSSA; Carta de directora del MSSA a Ministro de Educación, Sergio Molina, septiembre 1996, Archivo MSSA.
Procedencia: Suiza



M. EIGENHEER (Suiza)

S/T

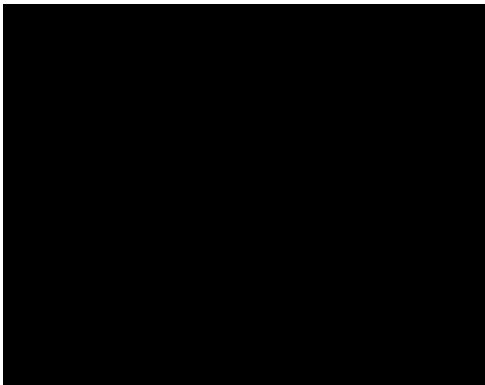
Dibujo, 23 x 22 cm.
Nº Inventario MNBA: DE-139
Documentos asociados: Obras Museo de la Solidaridad, Propiedad Museo Nacional de Bellas Artes, 16 enero 1991, Archivo MSSA; Carta de directora del MSSA a directora de la DIBAM, 30 septiembre 1993, Archivo MSSA; Carta de directora del MSSA a Ministro de Educación, Sergio Molina, septiembre 1996, Archivo MSSA.
Procedencia: Suiza



REMY GAY

Composición

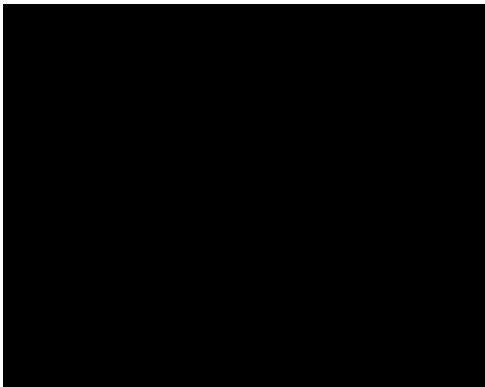
Oleo s/ tela, 75 x 60 cm.
Nº Inventario MNBA: E-726
Documentos asociados: Museo Nacional de Bellas Artes, Donaciones año 1974 y 1975, 4 febrero 1976, Archivo MSSA; Obras Museo de la Solidaridad, Propiedad Museo Nacional de Bellas Artes, 16 enero 1991, Archivo MSSA; Carta de directora del MSSA a directora de la DIBAM, 30 septiembre 1993, Archivo MSSA;
Procedencia: Suiza



FEDOR GANZ (Suiza, 1910 - 1984)

Composición

Oleo s/ tela, 93 x 73 cm.
Nº Inventario MNBA: E-727
Documentos asociados: Museo Nacional de Bellas Artes, Donaciones año 1974 y 1975, 4 febrero 1976, Archivo MSSA; Obras Museo de la Solidaridad, Propiedad Museo Nacional de Bellas Artes, 16 enero 1991, Archivo MSSA; Carta de directora del MSSA a directora de la DIBAM, 30 septiembre 1993, Archivo MSSA; Carta de directora del MSSA a Ministro de Educación, Sergio Molina, septiembre 1996, Archivo MSSA.
Procedencia: Suiza



ALBERT LASSEUR (Suiza)

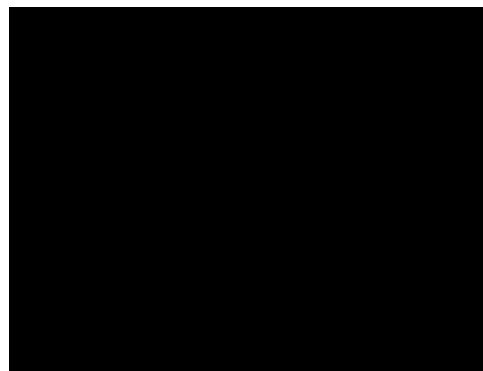
Composición

Pastel, 40 x 60 cm.

Nº Inventario MNBA: E-739

Documentos asociados: Museo Nacional de Bellas Artes, Donaciones año 1974 y 1975, 4 febrero 1976; Obras Museo de la Solidaridad, Propiedad Museo Nacional de Bellas Artes, 16 enero 1991; Carta de directora del MSSA a directora de la DIBAM, 30 septiembre 1993; Carta de directora del MSSA a Ministro de Educación, Sergio Molina, septiembre 1996, Archivo MSSA.

Procedencia: Suiza



ENVIO

GRAN BRETAÑA

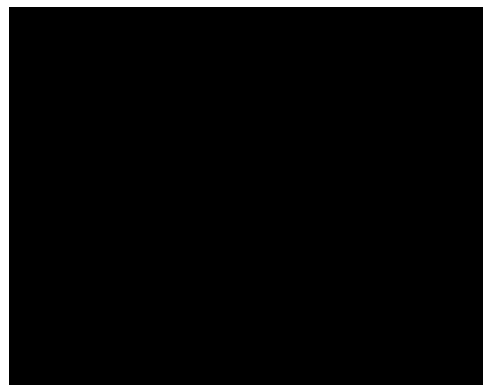
Las obras de este envío fueron retornadas a sus respectivos autores debido a que se encontraban en la Embajada de Chile en Gran Bretaña en el momento del Golpe Militar de 1973.

ANTHEA ALLEY (Malasia, 1927 - 1993)

Grand Ziggurat

Escultura, 38 x 15 x 8 cm.

Documento asociado: Catálogo Chile Britain, ICA, Londres, julio- agosto 1973.

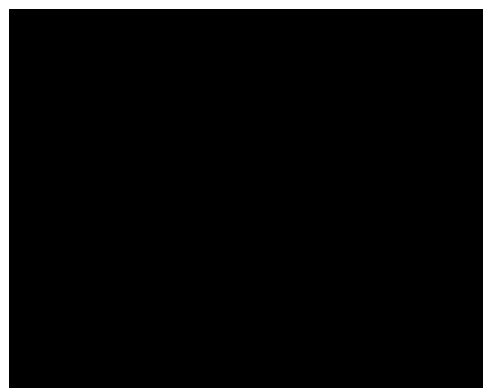


KENNETH ARMITAGE (Inglaterra, 1916 - 2002)

Bed, version 3, 1968

Escultura, aluminio fundido, 49,5 x 26 x 4 cm.

Documento asociado: Catálogo Chile Britain, ICA, Londres, julio- agosto 1973.

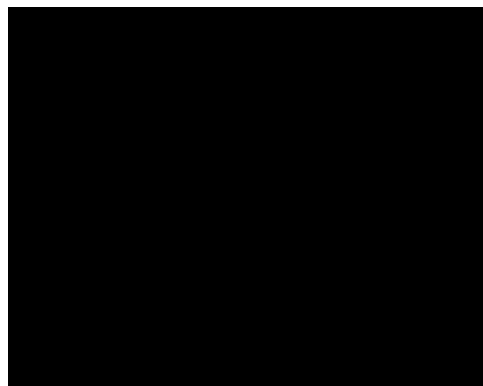


GILLIAN AYRES (Inglaterra, 1930)

Painting, 1973

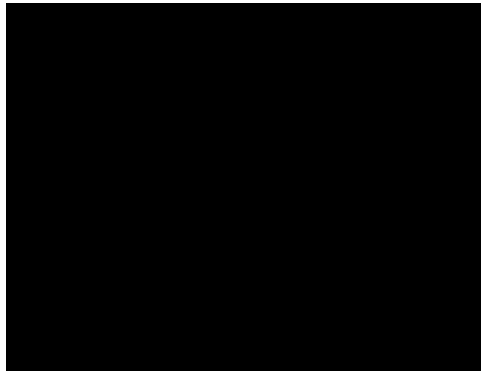
Acrílico, 42 x 19,5 cm.

Documento asociado: Catálogo Chile Britain, ICA, Londres, julio- agosto 1973.

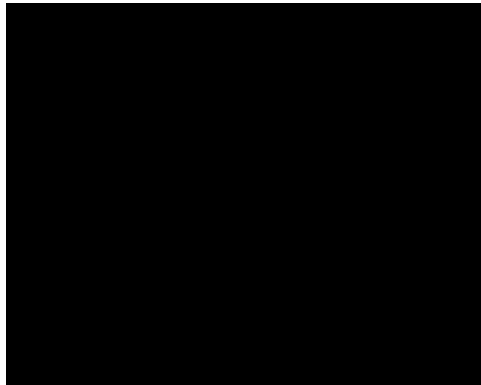


DEREK BOSHIER (Inglaterra, 1937)*16 Situations*, 1971

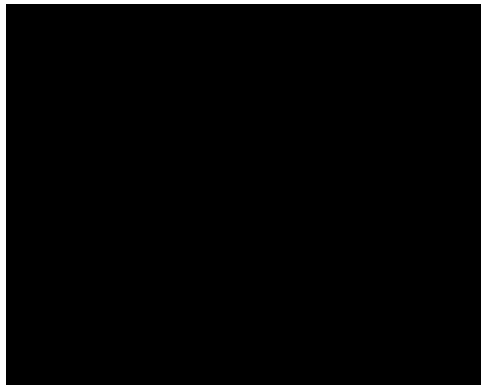
Escultura, plexiglás. Cubo 5 x 5 x 5 cm., columnas 10 x 11 cm.
Documento asociado: Catálogo Chile Britain, ICA, Londres,
julio- agosto 1973.

**DENIS BOWEN (Sudáfrica, 1921 - 2006)***Silver Plant*, 1968

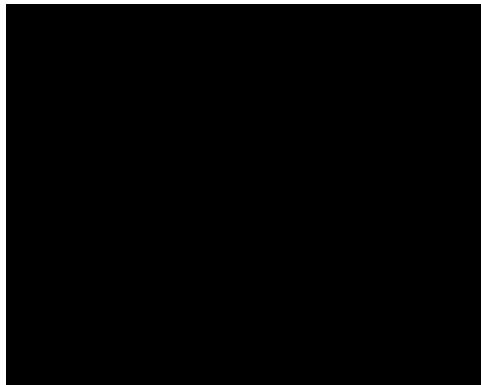
Pintura, 71 x 71 cm.
Documento asociado: Catálogo Chile Britain, ICA, Londres,
julio- agosto 1973.

**ANTANAS BRAZDYS (Lituania, 1939)***S/T*, 1967

Escultura, acero soldado, 93 x 96,5 cm.
Documento asociado: Catálogo Chile Britain, ICA, Londres,
julio- agosto 1973.

**STEPHEN BUCKLEY (Inglaterra, 1944)***City life*, 1970

Pintura, 183 x 122 cm.
Documento asociado: Catálogo Chile Britain, ICA, Londres,
julio- agosto 1973.

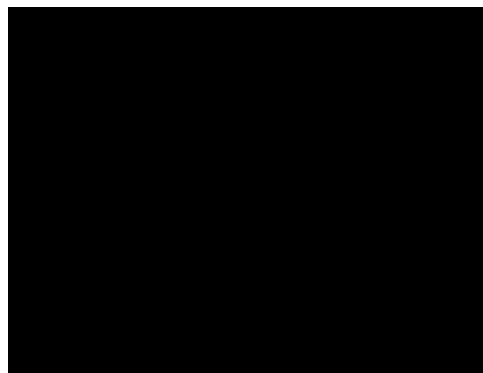


COLIN CINA (Escocia, 1943)

MH/27, 1972

Acrílico s/ tela, 213 x 213 cm.

Documento asociado: Catálogo Chile Britain, ICA, Londres,
julio- agosto 1973.

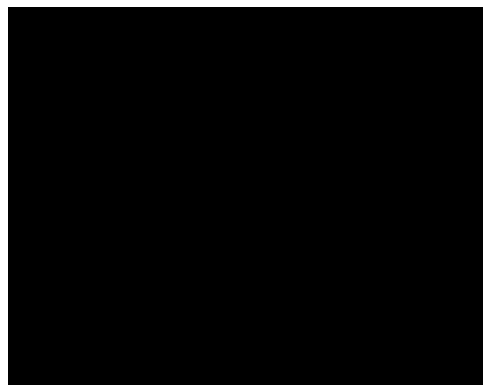


PAMELA CLARKSON (Inglaterra, 1946)

River, 1972

Pintura, algodón, 197 x 183 cm.

Documento asociado: Catálogo Chile Britain, ICA, Londres,
julio- agosto 1973.

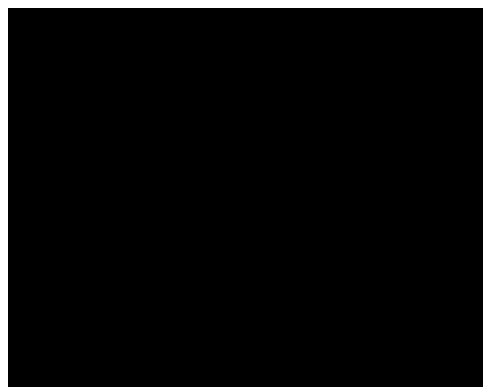


PRUNELLA CLOUGH (Inglaterra, 1919 - 1999)

Red Garden II, 1969

Oleo s/ tela, 89 x 76 cm.

Documento asociado: Catálogo Chile Britain, ICA, Londres,
julio- agosto 1973.

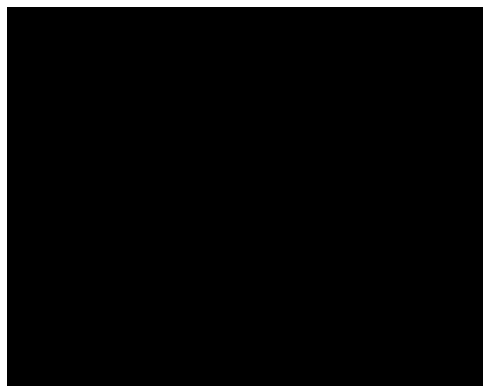


BILL CROZIER (Escocia, 1930 - 2011)

Portrait

Aguafuerte, 18 x 14 cm.

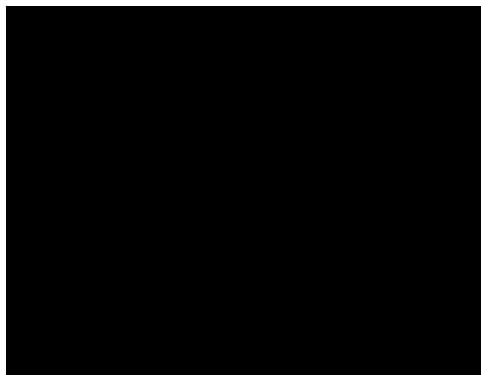
Documento asociado: Catálogo Chile Britain, ICA, Londres,
julio- agosto 1973.



ROBYN DENNY (Inglaterra, 1930)*A trim to edge of colour, 1971*

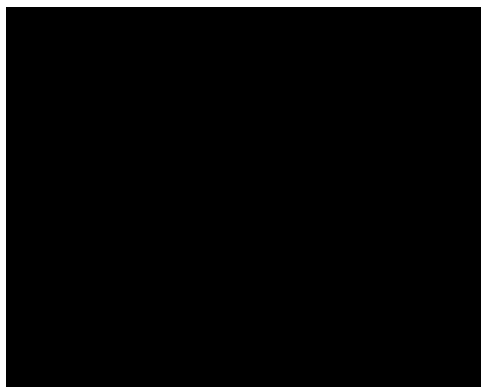
5 grabados, 75 x 81 cm.

Documento asociado: Catálogo Chile Britain, ICA, Londres, julio- agosto 1973.

**TERRY FROST (Inglaterra, 1915 - 2003)***Yellow, 1969*

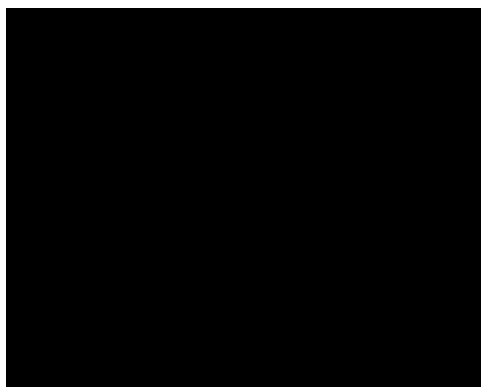
Pintura, 93 x 71 cm.

Documento asociado: Catálogo Chile Britain, ICA, Londres, julio- agosto 1973.

**ALAN GREEN (Inglaterra, 1932 - 2003)***Blocking out, 1972*

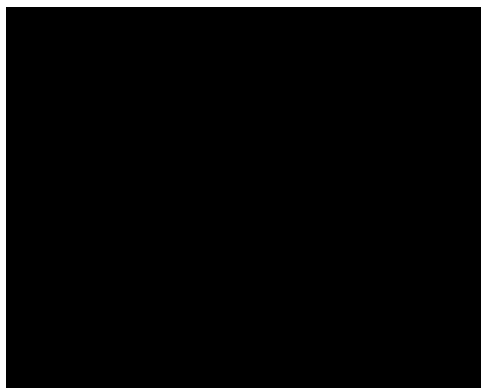
Acrílico s/ tela, 152 x 152 cm.

Documento asociado: Catálogo Chile Britain, ICA, Londres, julio- agosto 1973.

**ADRIAN HEATH (Inglaterra, 1920 - 1992)***Mawlaik, 1970*

Acrílico s/ tela, 173 x 183 cm.

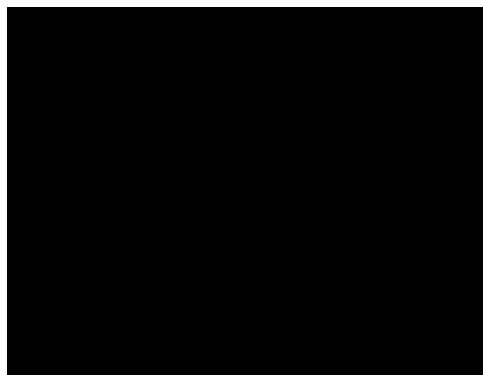
Documento asociado: Catálogo Chile Britain, ICA, Londres, julio- agosto 1973.



PATRICK HERON (Inglaterra, 1920 - 1999)

Silk screen, 1973

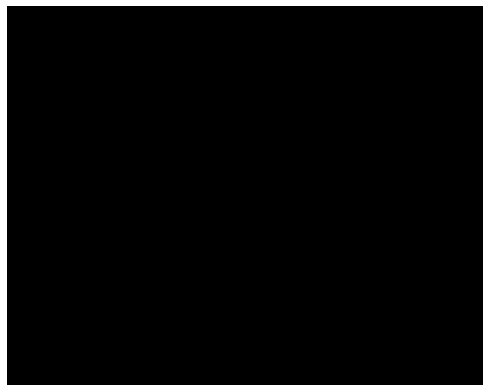
Documento asociado: Catálogo Chile Britain, ICA, Londres,
julio- agosto 1973.



JAMES HEWARD (Inglaterra, 1931)

S/T

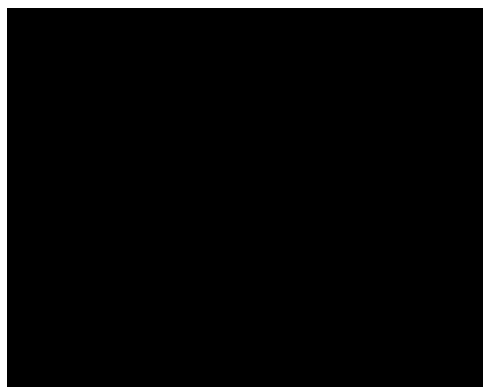
Pintura
Documento asociado: Catálogo Chile Britain, ICA, Londres,
julio- agosto 1973.



PETER HIDE (Inglaterra, 1944)

Red fence, 1968

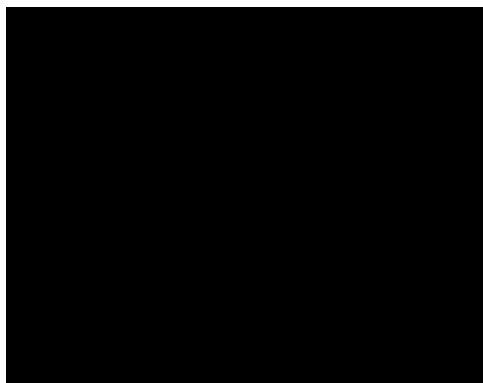
Escultura, 305 x 366 x 366 cm.
Documento asociado: Catálogo Chile Britain, ICA, Londres,
julio- agosto 1973.



ANTHONY HILL (Inglaterra, 1930)

Relief construction G1, 1955 - 56

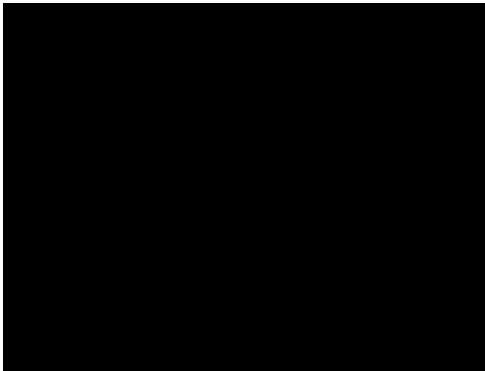
Escultura, metal y plástico, 84 x 84 cm.
Documento asociado: Catálogo Chile Britain, ICA, Londres,
julio- agosto 1973.



DAVID HOCKNEY (Inglaterra, 1937)

S/T

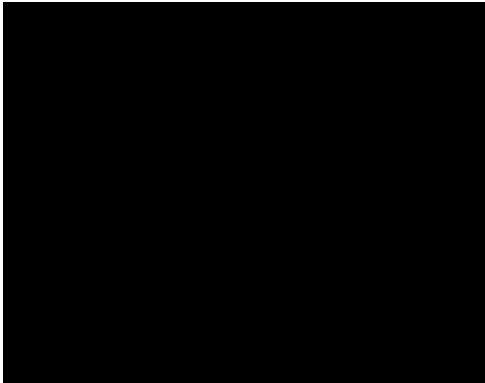
Documento asociado: Catálogo Chile Britain, ICA, Londres, julio- agosto 1973.



JOHN HOYLAND (Inglaterra, 1934 - 2011)

11.5.72

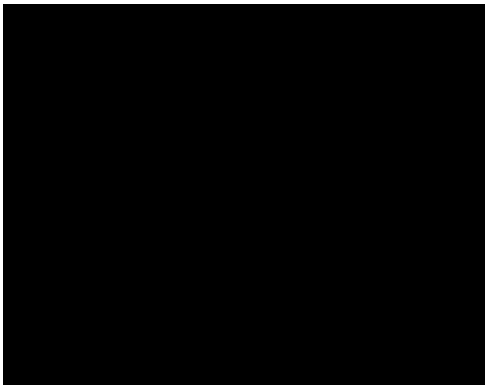
Pintura, 234 x 315 cm.
Documento asociado: Catálogo Chile Britain, ICA, Londres, julio- agosto 1973.



PATRICK HUGHES (Inglaterra, 1939)

Man looking, 1970

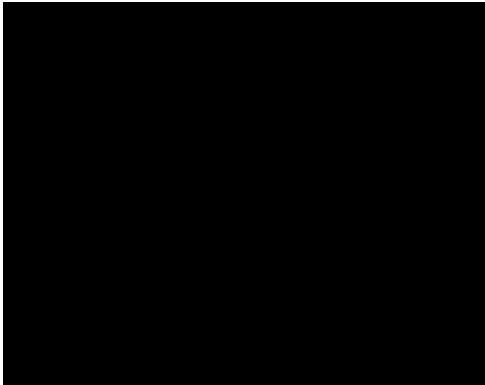
Pintura, 96 x 126 cm.
Documento asociado: Catálogo Chile Britain, ICA, Londres, julio- agosto 1973.



PETER KALKHOF (Alemania, 1933)

Space relation, 1969

Acrílico s/ tela, 195 x 206 cm.
Documento asociado: Catálogo Chile Britain, ICA, Londres, julio- agosto 1973.

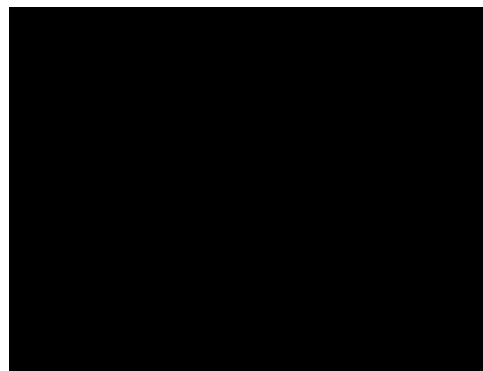


PHILLIP KING (Túnez, 1934)

S/T

Escultura

Documento asociado: Catálogo Chile Britain, ICA, Londres,
julio- agosto 1973.

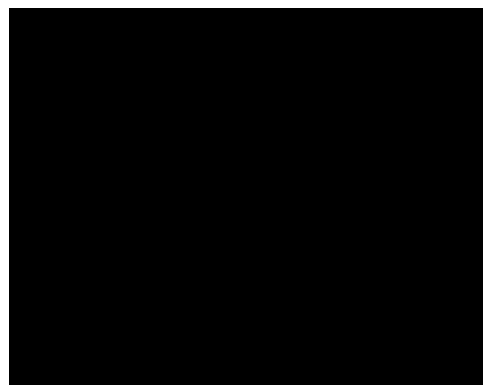


RONALD B. KITAJ (E.E.U.U., 1932 - 2007)

Book cover

Pintura, 61 x 83 cm.

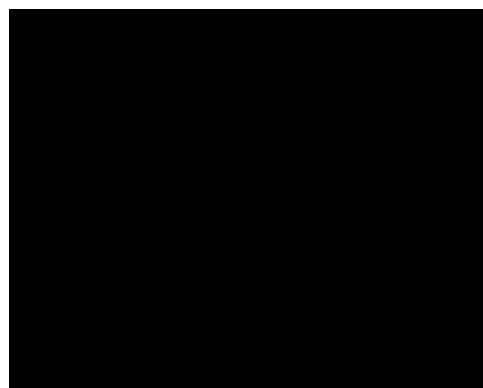
Documento asociado: Catálogo Chile Britain, ICA, Londres,
julio- agosto 1973.



JOHN LATHAM (Zambia, 1921 - 2006)

S/T

Documento asociado: Catálogo Chile Britain, ICA, Londres,
julio- agosto 1973.

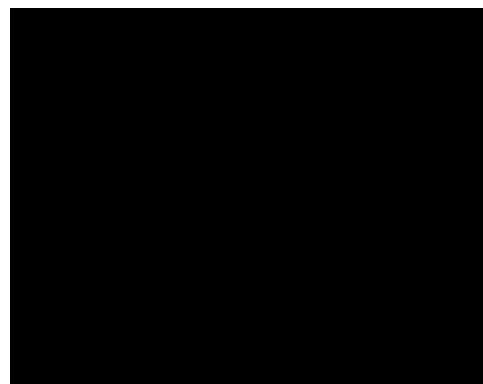


RUDOLF LOEW

Coloured tubular, 1968

Escultura, 488 x 488 x 92 cm.

Documento asociado: Catálogo Chile Britain, ICA, Londres,
julio- agosto 1973.

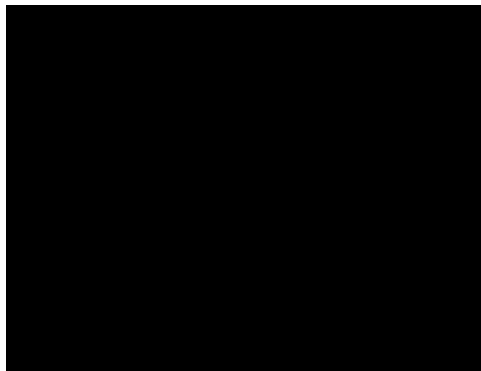


KENNETH MARTIN (Inglaterra, 1905-1984)

Screw mobile, 1953

Escultura, 66 x 29 cm.

Documento asociado: Catálogo Chile Britain, ICA, Londres, julio- agosto 1973.

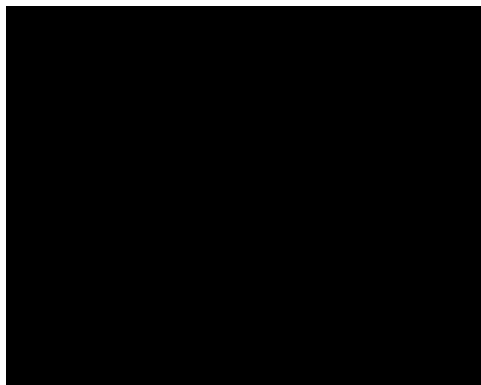


**MICHAEL MICHAELEDES
(Egipto, 1927 - Inglaterra, 1992)**

White relief, 1969

Relieve, 305 x 214 x 16 cm.

Documento asociado: Catálogo Chile Britain, ICA, Londres, julio- agosto 1973.

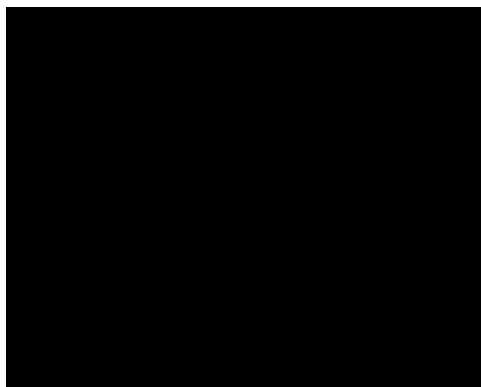


HENRY MOORE (Inglaterra, 1898 - 1986)

S/T

Escultura

Documento asociado: Catálogo Chile Britain, ICA, Londres, julio- agosto 1973.

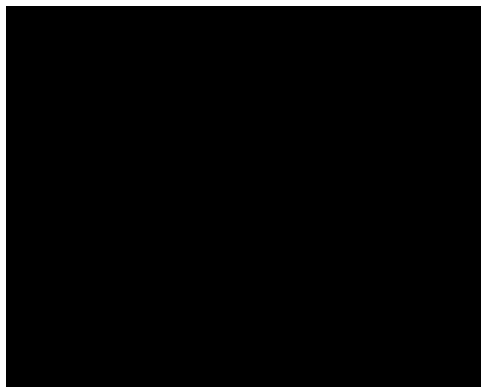


EDUARDO PAOLOZZI (Escocia, 1924 - 2005)

Ariina, 1968

Escultura, 91 x 131 x 18 cm.

Documento asociado: Catálogo Chile Britain, ICA, Londres, julio- agosto 1973.

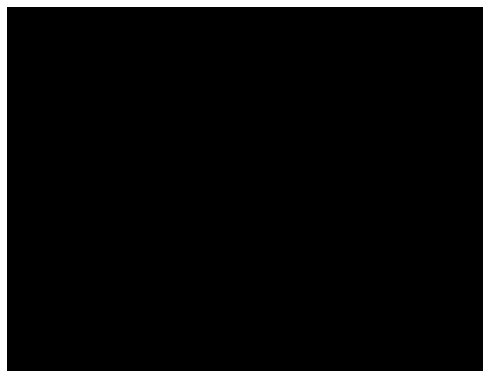


ROLAND PENROSE (Inglaterra, 1900 - 1984)

S/T

Pintura

Documento asociado: Catálogo Chile Britain, ICA, Londres,
julio- agosto 1973.

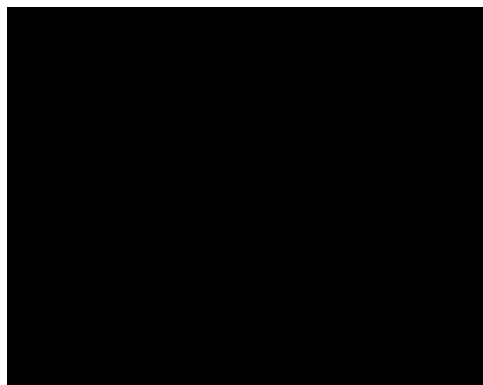


TOM PHILLIPS (Inglaterra, 1937)

A human document 331, 1971

Pintura, 122 x 153 cm.

Documento asociado: Catálogo Chile Britain, ICA, Londres,
julio- agosto 1973.

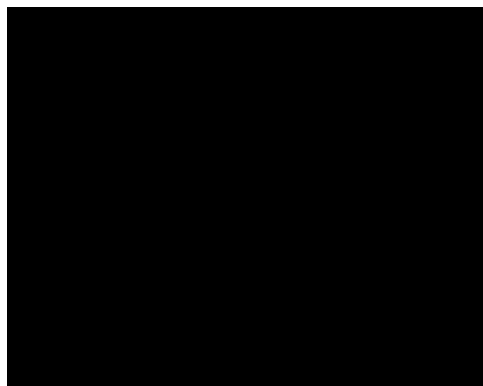


JOHN PLUMB (Inglaterra, 1927 - 2008)

Colour Barrier N° 14, 1972

Pintura, 305 x 214 cm.

Documento asociado: Catálogo Chile Britain, ICA, Londres,
julio- agosto 1973.

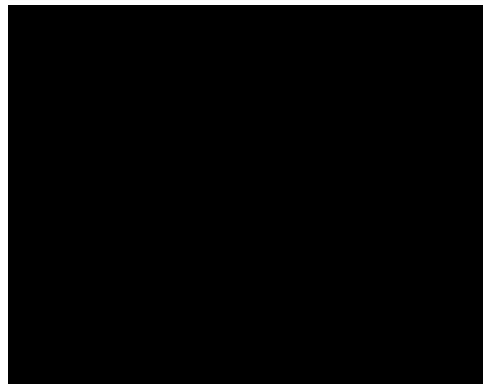


PATRICK PROCKTOR (Irlanda, 1936 - 2003)

Pea soup

Aguafuerte, aguatinta coloreada, 51 x 61 cm.

Documento asociado: Catálogo Chile Britain, ICA, Londres,
julio- agosto 1973.

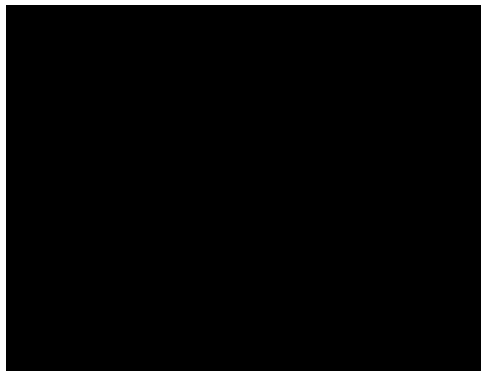


WILLIAMS PYE (Inglaterra, 1938)

S/T, 1966

5 serigrafías, 59 x 92 cm.

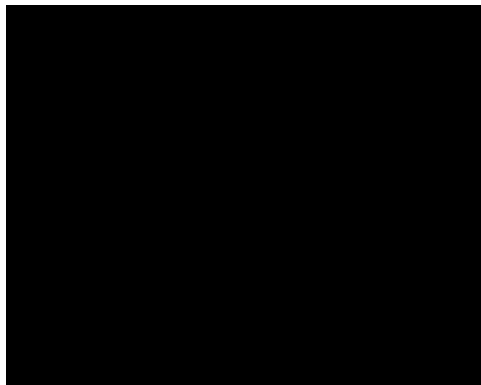
Documento asociado: Catálogo Chile Britain, ICA, Londres, julio- agosto 1973.



BRIDGET RILEY (Inglaterra, 1931)

S/T

Documento asociado: Catálogo Chile Britain, ICA, Londres, julio- agosto 1973.

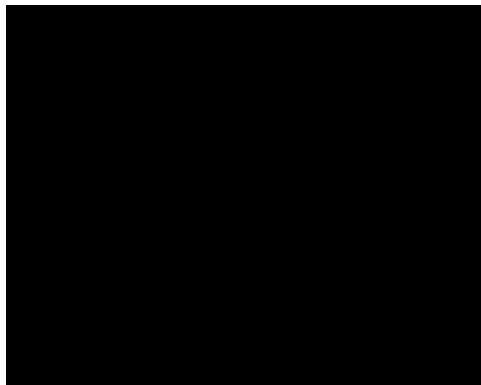


PETER RUSSELL (Inglaterra, 1942)

Small painting, 1973

Pintura, 102 x 168 cm.

Documento asociado: Catálogo Chile Britain, ICA, Londres, julio- agosto 1973.

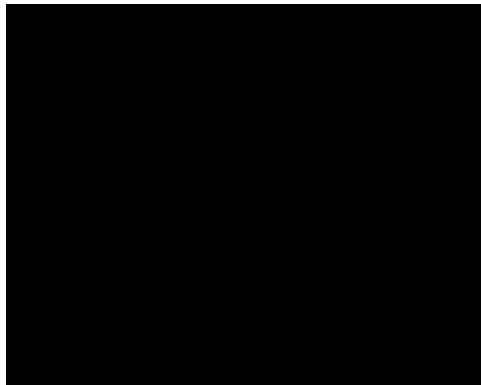


WILLIAM SCOTT (Inglaterra, 1913 – 1989)

S/T, 1963

Pintura, 56 x 76 cm.

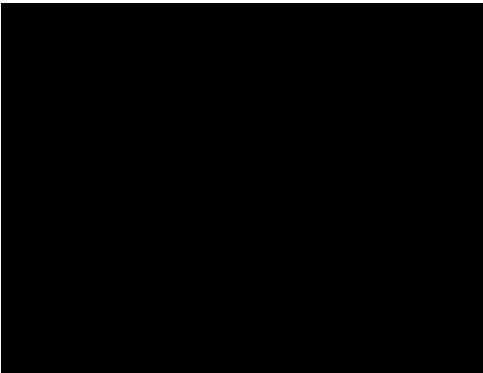
Documento asociado: Catálogo Chile Britain, ICA, Londres, julio- agosto 1973.



ANTONIO SENA (Portugal, 1941)

Pintura, 1967

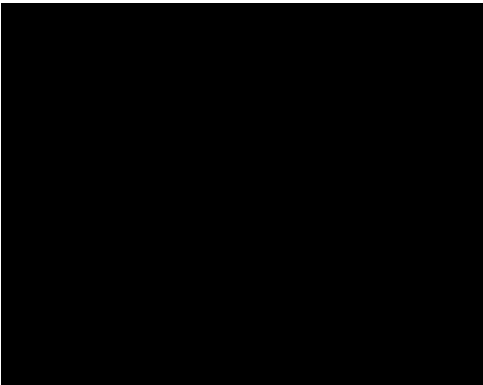
Spray s/ tela, 91 x 122 cm.
Documento asociado: Catálogo Chile Britain, ICA, Londres,
julio- agosto 1973.



RICHARD SMITH (Inglaterra, 1931)

Revolval

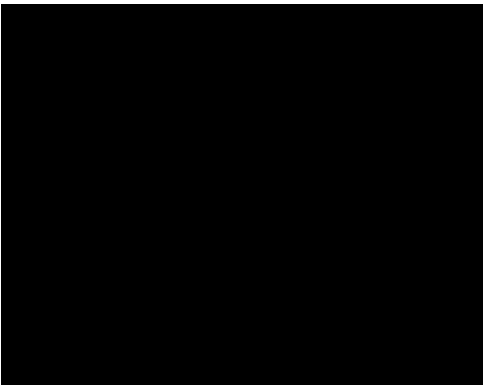
Pintura, 244 x 244 cm.
Documento asociado: Catálogo Chile Britain, ICA, Londres,
julio- agosto 1973.



JOE TILSON (Inglaterra, 1928)

Transparency Che Guevara B

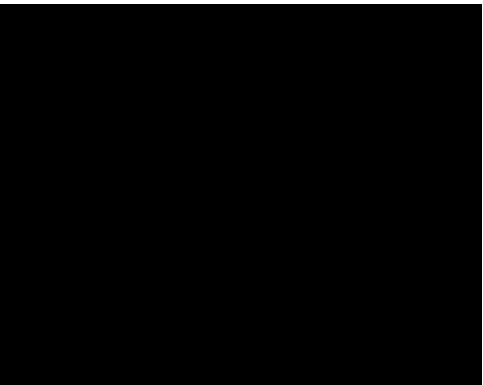
Pintura, 122 x 122 cm.
Documento asociado: Catálogo Chile Britain, ICA, Londres,
julio- agosto 1973.



AMIKAM TOREN (Israel, 1945)

Hammered wood, 1973

Escultura
Documento asociado: Catálogo Chile Britain, ICA, Londres,
julio- agosto 1973.



INDICE	ARTISTA	PAGINA	ARTISTA	PAGINA
	A			
	ABELA ALONSO, EDUARDO	152	BROOK, FEDERICO	140
	ABULARACH, RODOLFO	261	BRUZZI, GIOVANNI	192
	ACEVES NAVARRO, GILBERTO	199	BUCKLEY, STEPHEN	270
	ACOSTA FALCON, LEO	199	BUENO, ANTONIO	192
	AGÜERO, INES	138	C	
	AGÜERO, NELIDA	149	CABALLERO SILVA, FERNANDO	205
	ALARCON VILLEGAS, OFELIA	199 - 200	CABALLERO, JOSE	161
	ALBERTI, RAFAEL	191	CAGLI, CORRADO	192
	ALFARO SIQUEIROS, DAVID	200 - 243	CALABRIA, ENNIO	192
	ALLEY, ANTHEA	268	CALDER, ALEXANDER	173
	ALVAREZ AMAYA, JESUS	200 - 201	CALDERARA, ANTONIO	257
	ALVAREZ RIOS, ROBERTO	172	CAMARGO, SERGIO	173
	ALVAREZ, MANUEL	138	CAMPODONICO, JUAN	141
	AMENGUAL, RAFAEL	160	CAMPUS L, PIETRO	193
	AMEZAGA, EDUARDO	245	CANOGAR, RAFAEL	171.
	ANGUIANO, RAUL	202	CANTU, GERARDO	206
	ANTUNA BELTRAN, ALBERTO	202 - 203	CAÑAS, CARLOS	141
	ARANIS BRIGNONI, GRACIELA	266	CARDILLO, RIMER A.	246
	ARBONDO, LUIS	245	CARDONA, ALFREDO	206
	ARESTI, CARLOS	172	CAROL, ALBERTO	153
	ARIZTIA, FRANCISCO	172	CARPANI, RICARDO	141
	ARMITAGE, KENNETH	268	CARRA, CARMELO	150 - 151
	ARTALOITIA, ANTONIO	138	CASTAGNINO, JUAN CARLOS	141
	ATTARDI, UGO	191	CASTAÑEDA, JUAN	207
	AVIA, AMALIA	161	CASTAÑEDA, PILAR	207
	AVILA, RENE	152	CASTILLA, JUAN AMERICO	142
	AYRES, GILLIAN	269	CASTRO, LOURDES	174
	B		CAVAZOS, ALBERTO	208
	BADII, LIBERO	139	CENICEROS, GUILLERMO	208
	BAGOT, FRANÇOISE	172	CHAB, VICTOR	142
	BAJONERO, OCTAVIO	203 - 204	CHACON, LUIS	209
	BARNES, AYAX	246	CHARPENTIER, MICHEL	174
	BARRAGAN, JULIO	139	CHAVEZ, GERARDO	174 - 175
	BARRAGAN, LUIS	139	CHAVEZ, FERMIN	209
	BASTERRETXEA, NESTOR	161	CHIKI, GERARDO	158
	BECKERN, FRANCISCO	204	CHILLIDA, EDUARDO	162
	BELKIN, ARNOLD	261	CINA, COLIN	270
	BELLEGARDE, CLAUDE	173	CLARK, LYGIA	175
	BENDERSKY, EDUARDO	139	CLARKSON, PAMELA	270
	BENITEZ, ADIGIO	152 - 153	CLOUGH, PRUNELLA	270
	BERNI, ANTONIO	140 - 149	COELLO, FRANCISCO	158
	BERTHOLO, RENE	173	COEN, ARISTIDES	209 - 210
	BERTHOT, JAKE	168	COLOMBRES, IGNACIO	142
	BERTI, VINICIO	191	CONDOR, CAMILO	175
	BIARGE, MARIO	265	CORPUS, FIDEL	210
	BLANCO, DIONISIO	161	CORRATGE, SALVADOR	153 - 154
	BONEVARDI, MARCELO	261 - 262	CREMONINI, LEONARDO	175 - 176
	BORDA, OSVALDO	140	CROZIER, BILL	271
	BOSHIER, DEREK	269	CRUZ-DIEZ, CARLOS	176
	BOWEN, DENIS	269	CRUZ, ILCE VERA	150
	BRACHETTI, OMAR	149	CUEVAS, JOSE LUIS	210
	BRACHO, ANGEL	204 - 205	CUIXART, MODESTO	162
	BRAZDYS, ANTANAS	269	D	
	BRESCIANO, MIGUEL	246	DAMIAN, ANGEL	247
	BRIGNONI, SERGE	265	DAMIANI U., JORGE	247
	BRIZZI, ARY	140	DE CONCILIIS, ETTORE	193
			DE FELINE, JACQUES	266

ARTISTA	PAGINA	ARTISTA	PAGINA
DE LA ROSA, JUAN MANUEL	210 - 211	GONZALEZ PUIG, ERNESTO	154 - 155
DE RAMON CARRERA, JOSE	162	GONZALEZ, CARMELO	154
DEIRA, ERNESTO	142	GONZALEZ, ESTHER	215 - 216
DEL CARMEN PORTELA, MARIA	254	GONZALEZ, LEONILDA	249
DELAPOTERIE, M. S.	267	GOSSELIN, GERARD	178
DEMARCO, HUGO	176	GRASSI, ITALO	144 - 149
DENNY, ROBYN	271	GRAVES, NANCY	260
DEWASNE, JEAN	177	GREEN, ALAN	271
DIAS, ANTONIO	259	GUARDIGLI, LUIGI	178
DISTEFANO, JUAN CARLOS	143	GUAYASAMIN, OSWALDO	159 - 160
DISTEFANO, N.	193	GUIDI, UGO	195
DMITRIENKO, PIERRE	177	GUINOVART, JOSEP	163
E		GUIRAUD, HERNAN	178
EIGENHEER, M.	267	H	
EQUIPO CRONICA	163	HEATH, ADRIAN	272
ESMERALDO, SERVULO	70 - 187	HELION, JEAN	179
ESPINOZA, MANUEL	143	HERNANDEZ DELGADILLO, JOSE	217
F		HERNANDEZ MOMPO, MANUEL	166
FATTORI, ANGELO	193	HERNANDEZ, ANHELO	249
FELGUEREZ, MANUEL	211	HERNANDEZ, JOSE	164
FERAUD, ALBERT	177	HERNANDEZ, JOSE ANTONIO	216 - 217
FERRANTI, LUIGI	194	HERON, PATRICK	272
FERRARI, FRANCO	194	HEWARD, JAMES	272
FERREIRO, ANTONIA	177	HIDALGO SERRALVO, ANTONIO	164
FIGARI, PEDRO	247	HIDE, PETER	272
FINCK, CARLOS	211	HILL, ANTHONY	273
FINOCCHIO, ELENA	247	HOCKNEY, DAVID	273
FLORES SANCHEZ, FERNANDO	212	HONEGGER, GOTTFRIED	179
FLORES, ALBERTO	211 - 212	HOYLAND, JOHN	273
FORNASARI, EDUARDO	248	HUERTA, ELENA	217 - 218
FRANCES, JUANA	163	HUGHES, PATRICK	273
FRANGELLA, HUMBERTO	248	I	
FRASCONI, ANTONIO	248	IBARROLA, AGUSTIN	164
FRATTALI, GIUSEPPE	194	ICAZA, FRANCISCO	219
FROST, TERRY	271	INVERNIZZI, JOSE LUIS	250
FUENTES CRUZ, MARIO	212	IOMMI, ENNIO	144
G		ISRAEL, ROBERT	170
GAMARRA, JOSE	178	J	
GANDIA, VICENTE	212 - 213	JANOS, URBAN	257 - 258
GANNA, PAOLO	194	JARAZALDE, C.	219
GANZ, FEDOR	268	JIMENEZ VERNIS, SARAH	219
GARAVAGLIA, FLORENCIO	143	JOUFFRAY, JEAN PIERRE	179
GARCIA BUSTOS, ARTURO	213	JUAREZ, HERIBERTO	220
GARCIA ESTRADA, CARLOS	213 - 214	K	
GARCIA M., LEONOR	158 - 159	KALKHOF, PETER	274
GARCIA PONCE, FERNANDO	214	KEMBLE, KENNETH	144
GARCIA REINO, OSCAR	249	KIJNO, LADISLAS	179
GARMA ISLAS, ELVA	214	KING, PHILLIP	274
GARY, RUBEN	249	KITAJ, RONALD B.	274
GAY, REMY	267	KRAJCBERG, FRANS	180
GAYTAN, CARLOS	215	L	
GENOVESE, VICENTE	215	L. DUCET, JORGE	262
GERSTEIN, NOEMI	143	LA FOUCRIERE,	180
GIEROWSKI, STEFAN	244	LANDAU, MYRA	220
GIORGI, VITA	262	LARREA GAYARRE, VICENTE	164
GLAUBER, HANS	258	LASSEUR, ALBERT	268
GONGORA, LEONEL	262	LATHAM, JOHN	274

ARTISTA	PAGINA	ARTISTA	PAGINA
LAZCARRO TOQUERO, JOSE	220	NIETO, AMALIA	252
LAZO, RINA	220 - 221	NIETO, JORGE	252
LEIGUADA, CLAUDIA	149	NIGRO, ADOLFO	252
LEINARDI, ERMANNO	195	NOE, LUIS FELIPE	146
LEITE, OSVALDO	250	NOVELO, MARIA LUISA	226
LEMUS, LUIS	221	O	
LEVI, CARLO	195	O'HIGGINS, PABLO	227 - 244
LEWITT, SOL	259	OCAMPO	263
LIMA NOGUEIRA, MAURICIO	150	OCHARAN, LETICIA	226
LISSARDY, BRENDA	250	OLALDE, GASTON	252
LISTA, ANTONIO	250	OLIVETTI, EVA	253
LOEW, RUDOLF	275	ORTIZ, TOMAS	227
LONGA, HUGO	251	ORURO, DUMAS	253
LOPEZ, HILDA	251	OSORIO, TOMAS	228
LURÇAT, JEAN	180	OTEIZA, JORGE	163
M		P	
MACCHI, AURELIO	144	PACHECO, MARIA LUISA	263
MACCIO, ROMULO	145	PAIRO, TRINI	253
MACIEL, LEONEL	221 - 222	PALLEIRO, CARLOS	253
MAMPAEY, RICARDO	145	PAOLOZZI, EDUARDO	276
MANRIQUE ARIAS, DANIEL	222	PAPARELLA, ALDO	146
MANZO, BENJAMIN	223	PARODI, ARMANDO	246
MARCHETTI, MARTA	145	PARRAGUIRRE, MARIA LUISA	228 - 229
MARCOS, ALEJANDRO	180 - 181	PASSOT DE ZAMORA, FRANÇOIS	229
MARFAING, ANDRE	181	PATERNOSTO, CESAR	263
MARQUEZ, LAURA	263	PELLAEZ, AMELIA	155
MARTIN, KENNETH	275	PELLON, GINA	182
MARTIN, VICENTE	251	PELUFFO, MARTHA	146
MARTINEZ PEDRO, LUIS	155	PENROSE, ROLAND	276
MARTINEZ, CRISTINA	181	PEÑALBA, ALICIA	182
MARTINEZ, RAUL	155	PEREZ FLORES, LUIS	229
MATAS, GERARD	165	PEREZ VEGA, JORGE	230 - 231
MATTA, ROBERTO	181 - 261	PERINETTI, J.	231
MAUS, T.	165	PERUTZ, DOLLY	169
MEJIA, JAIME	223	PETLIN, IRVIN	183
MENDAROZQUETA, JOSE	223 - 224	PETROVIC, LILIANA	196
MENDIBURU MIRANDA, REMIGIO	165	PEVERELLI, CESARE	183
MENSA, CARLOS	165	PHILLIPS, TOM	276
MESSEGUER VILLORO, BENITO	224	PICART LE DOUX, JEAN	183
MICHAELEDES, MICHAEL	275	PICHETTE, JAMES	183
MIJANGOS DE JESUS, ELISEO	224	PIGNON, EDOUARD	184
MILLARES, MANOLO	166	PIZA, ARTHUR-LUIZ	184 - 185
MILLER, RITCH	166	PLUMB, JOHN	276
MIRANTES MARTIN, FERNANDO	166	PODESTA, OCTAVIO	254
MIRO, JOAN	182	POLESELLO, ROGELIO	146
MONTIEL, JONIO	251	POLLER, I AMALIA	254
MOORE, HENRY	275	PONT VERGES, PEDRO	147
MORAÑA, JOSE MANUEL	145	PORTER, LILIANA	264
MORENO CAPDEVILLA, FRANCISCO	206	PORTOCARRERO, RENE	156
MOTHERWELL, ROBERT	260	PRADA, T.	231
MTYZBLAT, MICHEL	182	PRESAS, LEOPOLDO	147
MUÑOZ VEGA, VICTOR	224 - 225	PROCKTOR, PATRICK	277
MUÑOZ, LUCIO	167	PULITI, ARTURO	196
N		PYE, WILLIAMS	277
NAKATANI, CARLOS	225 - 226	Q	
NATIVI, GUALTIERO	195 - 196	QUATRUCCI, CARLO	197
NEUMAN, GITI	259	QUAYTMAN, HARVEY	169

ARTISTA	PAGINA	ARTISTA	PAGINA
QUINTEROS, ADOLFO	231 - 232	T	
QUINTILI, LUIGI	197	TACCO, CESAR	160
R		TADEUZ, DOMINIK	244
RABASCALL, JOAN	185 - 186	TALLER GRAFICA POPULAR	244
RABEL, FANNY	232	TARASIN, JAN	245
RAHON-PAALLEN, ALICE	185	TERRAZAS, EDUARDO	234
RAINER, ARNULF	259	TESTA, CLORINDO	148
RAMIREZ, ANTONIO	232	TILSON, JOE	278
RAMIREZ, GILBERTO	233	TITUS-CARMEL, GERARD	187
RAYO, OMAR	264 - 265	TOLEDO, JUAN ANTONIO	163
REVEL, JEAN PAUL	186	TOMASELLO, LUIS	188
REYES, MARIO	233	TORAL, MARIA TERESA	238
RIAL, RAUL	254	TOREN, AMIKAM	279
RIBEIRO, ALCEU	255	TORRES AGÜERO, LEOPOLDO	188
RIBEIRO, EDGARDO	255	TORRES-GARCIA, JOAQUIN	256
RICCERI, GABRIELE	197	TORRES, DENRY	256
RIET, FAVIO	186	TOVAR, IVAN	188
RILEY, BRIDGET	277	TRECCANI, ERNESTO	198
ROBIROSA, JOSEFINA	147	TROUDE, N.	188
ROCHA, RICARDO	233	TURCHIARO, ALDO	198
RODRIGUEZ COSTA, CARLOS	255	U	
RODRIGUEZ, ABEL	147	ULBRICHT, JOHN	168
RODRIGUEZ, EDUARDO	148	V	
RODRIGUEZ, MARIANO	156	VACCHI, SERGIO	198
ROMULO, TEODULO	234	VALDÉS, MANOLO	163
RUBIO DALMATI, ALEJANDRO	162	VANARSKY, JACK	189 - 190
RUBIO, A.	255	VARGAS MACHUCA, TETE	149
RUIZ, R.	235	VARGAS, ZALATHIEL	239
RUSSELL, PETER	277	VASARELY, VICTOR	190
S		VASQUEZ PASTRANA, ARTURO	239 - 240
SAKAI, KAZUYA	235	VAZQUEZ MARTIN, JUAN	157
SALGOZ, ANDRES	235	VENT DUMOIS, LESBIA	157
SAN MARTIN, OCTAVIO	256	VICENTE ANDRADE, CARLOS	158
SANCHEZ TREVIÑO, JAVIER	235 - 236	VIERA DA SILVA, MARIA HELENA	190 - 191
SANTA MARIA, JORGE	151	VILA, TERESA	257
SAURET, NUNIK	236	VILLANUEVA, RENE	240
SCATIZZI, SERGIO	197	VOLBERG, ENRIQUE	240 - 241
SCOTT, WILLIAM	278	VON NEUMANN, ANGELA	168
SEGUI, ANTONIO	186	Y	
SEMPERE, EUSEBIO	167	YOUNGERMAN, JACK	260
SENA, ANTONIO	278	YUNKERS, ADJA	169
SEÑORET, MARIA LUISA	236 - 237	Z	
SEOANE, LUIS	148	ZAMORA, EDUARDO	241
SERRANO, MARIA ISABEL	237	ZEPEDA, RAFAEL	242
SERRANO, PABLO	167	ZUMETA, JOSE LUIS	168
SEVERINO, J. ARIEL	256	ZUÑIGA, JOSE	242
SHIRO, FLAVIO	187		
SKIRA, PIERRE	187		
SMITH, RICHARD	278		
SMOJE, OSCAR	148		
SOLARI, LUIS	264		
SOLBES, RAFAEL	163		
SOSAMONTES, RAMON	238		
SPINOLA, MARIA TERESA	167		
STELLA, FRANK	169		
STRAZZA, HUGO	198		

AN EXPERIMENTAL CULTURAL MODEL FOR THE WORLD

CLAUDIA ZALDIVAR
DIRECTOR MUSEO DE LA SOLIDARIDAD
SALVADOR ALLENDE

The Museo de la Solidaridad Salvador Allende was founded in 1972, and forty years of its existence we celebrate with the exhibition *40 Years of the Museo de la Solidaridad For Chile: Brotherhood, Art and Politics*. It is in this context that this publication is conceived, which focuses on the first stage of the Museo de la Solidaridad, from 1971 to 1973, from its establishment as a unique cultural artistic model, until the Chilean military coup when the Museum was shut down, to be re-opened only years later abroad. We also presenting an unprecedented catalogue of the Solidarity Collection and the works donated to it, which are testimony to one of the most significant aspects of the Museum namely the extraordinary and supportive gesture of many of the best-known artists of the time.

The way in which the Collection was established can only really be understood within the political context of the times. In 1970 Salvador Allende, the Unidad Popular candidate was sworn in as president of Chile, becoming the first socialist leader in the world to assume power via electoral means. Even though various countries in South America did experience short-lived right wing dictatorships, the Cuban model of socialism was still a viable and admirable political model in a world divided into two antagonistic camps. The 'Chilean Path to Socialism' was much observed, and widely admired. Left-leaning artists of the time donated their works to this Museum, which was conceived as a gesture of support for President Allende and as a project that aimed to take art out of the exclusive circles of the elite and bring it closer to the people.

The Museo de la Solidaridad was born out of the visionary impetus of a handful of individuals. The founding idea was articulated in March 1971 during "Operation Truth", an encounter between intellectuals and international artists invited by President Allende to observe the transformations begun by his government. The Spanish art critic José Moreno Galván and the Italian senator Carlo Levi launched the initiative to promote the donation of works among European artistic communities that would enable the Chilean government to form a museum for the people of Chile through the supportive mobilization of sympathetic artists. The next step was to form an Executive Committee, which was presided over by Mario Pedrosa, a well-known Brazilian art critic living in exile in Chile. Pedrosa was an excellent founder, manager and organizer of the Museo de la Solidaridad.

Despite the fact that Allende's government was in 1972 already facing strong internal opposition, the plans to create the Museum went ahead. At the end of 1971 the International Committee of Artistic Solidarity with Chile (CISAC)¹ was founded, including in its number artists, art critics and museum directors from different European and American capitals, establishing a network of important

international intellectuals who left their stamp with their varying perspectives and creative tendencies. The Museum was successfully established thanks to the committee's visionary capacity, its wide network of contacts and the many countries it represented.

President Salvador Allende himself was equally visionary and he firmly believed in the project, understood its historical significance and facilitated the institutional conditions for the organization of the Museum and the Instituto de Arte Latinoamericano (IAL) at the Arts Faculty of the Universidad de Chile. José Balmes, director the Escuela de Bellas Artes at the Universidad de Chile, together with Miguel Rojas Mix, the director the IAL, became the Chilean coordinators of the Movement of Artistic Solidarity with Chile, supporting the work of the CISAC. The IAL was where the Executive Committee worked, and it functioned as the legal entity of the Museum until it was founded and the works were transported to the country, together with the Ministry of Foreign Affairs of Chile.

The Museo de la Solidaridad was inaugurated on 17 May 1972 in the Museo de Arte Contemporáneo in the Quinta Normal, at the same time as the Meeting of Cono Sur Plastic Artists, also organized by the IAL. In his inaugural speech President Allende stated that "the artists of the world have understood how to interpret the profound meaning of the Chilean style of the battle for national liberation, and have, in a gesture unique to the history of culture, decided spontaneously to donate this magnificent collection of masterworks to the people of a far-off country who would otherwise have no access to them.

¹ Mario Pedrosa writes about CISAC: "Our first resolution was that the Committee should only be made up of foreigners. The donations would establish a new museum for a new Chile. This is where the idea of solidarity came from. Danilo Trelles and I, because neither of us was a Chilean but both lived in Chile, became members of the inner circle of the Committee. We immediately contacted important people in the international art world to join us on the Committee. Those who gave us their enthusiastic support at that moment are still with us on the Committee today". VIDAL, Virginia. "Museo de la Solidaridad no tiene precedentes", ("The Museo de la Solidaridad is Unprecedented") in *El Siglo*, 12 April 1972, p.10.

How can we not feel, at the same time as a burning emotion and a deep gratitude, that we have entered into a solemn commitment and the obligation to live-up to that solidarity?"².

At the moment of its inauguration the characteristics that should define the Museum had already been established: it should be state-owned but autonomous; because of its unique objective and philosophy it should not be used to build up the artistic heritage of any other institution: the Museum must be maintained as a separate entity in a stable exhibition venue; given that it was anchored in a political-ideological ideal it should not be only artistic, but must also develop new cultural models to respond to the historical changes which were being implemented; it must be a living Museum, dynamic and at the service of the Chilean people, with cultural and educative ends and facilitating total participation of and access for the community. As the donations were made to the Chilean people a Foundation was to be formed, run by representatives of the people and by social organizations.

The Museo de la Solidaridad projected itself as the most important Museum of modern and experimental art in South America, representative of a period of history, and which would in the future continue to grow with new donations. This is the model of acquisition the Museum still adheres to.

A 40 YEARS

The exhibition *Museo de la Solidaridad For Chile: Brotherhood, Art and Politics*

² Catalogue of the first inauguration of the Museo de la Solidaridad. Santiago: Ed. Quimantú, 1972, pp. 1- 2.

was inaugurated on 17 May 2012 to commemorate the founding of the Museum, and it includes several aspects that address the history of the Museum. More than 100 works were exhibited testifying to the diversity and scope of the first step of the collection (1971-1973). An important part of the administrative archives from that period were also recovered³, meaning that specific investigative work could be carried out through which, for example, a previously undiscovered letter from the Brazilian artist Antonio Dias was found in which he offered to donate a conceptual work, which he was unfortunately unable to undertake. It was only 40 years later in May 2012 that this work, a large red flag, was hoisted above the entrance to the Museo de la Solidaridad Salvador Allende. 40 Years is also an act of homage to the group who founded the Museum, in particular Mario Pedrosa, who thought and developing this new museum model with an open and ethics and aesthetics look, encouraging the participation and engagement of a broad network of international partners. We wanted to make symbolic gestures, one of which was to invite Dore Ashton, the art critic and member of CISAC, the key organizational body in the donation of works from the US, who had been unable to attend the Museum's inauguration in 1972. We invited her to come and see the Museum and participate in the 40 Years project. In her written interview, which is included in this publication, Ashton emphasizes the political significance of the Collection. Her memories

³ The recovery of the archives has been complicated by the fact that the material was scattered after the 1973 military coup. Some archives indicate the author, other are unclassified, and the location of much of the archive material is still unknown.

were shared by other protagonists from the Museum's history: José Balmes, Lautaro Labbé, Pedro Mira, Guillermo Núñez, Virginia Vidal, Carmen Waugh, and María Eugenia Zamudio. The interviews were turned into video documentaries as a historical record of the foundational years and the network of support and solidarity that was established. Additionally, with the aim of provoking social, political and cultural debate, a cycle of discussions about subjects central to the 1970s and still relevant today was organized within the frame of the *40 Years*.

After 40 years this catalogue aims to showcase the Museum, its history and its collection, repaying a debt of many years by finally giving it its place of natural importance within the artistic and institutional history of South America. We intend this as a gesture of thanks to the founders as well as the artists, who made possible the creation of one of the finest art collections of Latin America, in terms of the quality of its works, the utopic gesture implied in its organization and the intrinsic conviction of its founders in the viability of this project at such a critical historical moment.

Consequently this publication not only includes an important review of the founding history of the Museo de la Solidaridad, bringing together for a first time an elucidative catalogue of the works which make up our Collection, it also gives us an important analysis of the historical context in which it was established. This outlook is presented by Carla Macchiavello, one of the curators of the exhibition *40 Years* in her text "Una Bandera es una Trama" ("A Flag is a Weave"). In the article Macchiavello not only under-

takes a review of the historical context in relation to the period of the Solidarity Collection in which the curatorship of the exhibition is born, she also analyzes the connection between art and politics from the perspective of the interrelated relationships, engagements and convictions which lead to the foundation of the Museum and which persist to this day.

Additionally, in her text "El Ejercicio Crítico de la Libertad" ("The Critical Exercise of Freedom") Dore Ashton offers a more intimate view of the political context in which the Museum was founded and how that affected those who founded it. She highlights the role played by Mario Pedrosa, and his perseverance in taking the project forward, establishing a museological space which is a legacy for South America. On the other hand, in "Tiempos de Solidaridad" ("Solidarity Times") Carla Macchiavello and Dore Ashton discuss in greater detail the aspects which influenced the international donations and the formation of the Museo de la Solidaridad, as well as the difficulties faced in bringing to fruition a project of such scale in the complex and decisive political and social context of the time.

In the text "Colección Solidaridad: Gesto Político y Fraternal" ("The Solidarity Collection: A Political and Brotherly Gesture") the art historian Carla Miranda, conservator of the Collection of the Museo de la Solidaridad Salvador Allende, offers a review of the Collection from the perspective of the explanations behind each shipment of works from the various countries, discussing the dynamics of how they were assembled, and the most emblematic characteristics of the works which made up each shipment, introducing

us to a review of the Collection as a step towards the elucidative catalogue which makes it possible to appreciate the quality and importance of the works that make up the Museum.

The connection between brotherhood, art and politics is at the origin of the Museo de la Solidaridad, and that shapes our mission: the permanent and contemporary task of revising and maintaining this dialogue up-to-date. As long as they continually promote new readings and interactions with the works, the showcasing of our Collection and the historical gesture that went into its foundation are kept alive. For the Museum the connection of art and historical events as the central element of its symbolic production is a key strategy. As heritage belonging to the state and the people of Chile, the Collection needs an active participation in which art can impact on the development of political discourse. If there was a philosophical aim of the founders of the Museum, it was that the Museum should stay alive and contingent, in a permanent flux of dialogue.

A FLAG IS A WEAVE

CARLA MACCHIAVELLO

Carla Machiavello. Born in Santiago, Chile in 1978. She holds an undergraduate degree in Aesthetics from the Pontificia Universidad Católica de Chile; a Master's Degree and a Doctorate in Art History and Criticism from Stony Brook University, New York. She was the recipient of a Fulbright scholarship and worked as an adjunct professor in art history at Stony Brook University, Suffolk Community College and St. Joseph's College, New York, from 2007 to 2010. Since August 2010 she has held the position of Associate Professor of art history at the Universidad de los Andes, in Bogotá, Colombia. She was the curator of a number of exhibitions of contemporary Latin American art, among which: Unlikely Unlikely Savages, at the AC Institute in New York (2011); Operación Deisy at the Instituto Chileno-Norteamericano in Santiago (2007); and Acts of Translation, SAC Gallery, New York (2006). She also participated on the selection committee for La Otra Feria in Bogotá. Her publications are centered on Latin American art since 1960, with a focus on performance art, video, conceptual art and graphic arts.

The link between art and politics is rarely analyzed from the perspective of friendship. In point of fact, it is usually articulated through differences, tensions and conflicts. Words like avant-garde and rearguard, revolution and tradition seem to suggest forces at war rather than bonds of affection. The Museo de la Solidaridad, however, came of age between 1971 and 1973 in Santiago¹, Chile, as the result of a complex network of intellectual, political, and artistic relationships that wove together the history of a revolutionary social movement with an international art museum, and gathered together a group of intellectuals and artists who felt inspired and moved by these ideas. I use the word 'moved' because their feelings went beyond the kind of affection that one individual feels for another; the word 'moved' also alludes to the kind of corporeal, dynamic sensation that unites and transforms people. Art responds in a certain way to its environment and acts in it through bonds of affection, appealing to something beyond discourse and reason. This essay will attempt to identify some of the fraternal, political and expressive connections that were drawn in the early days of the Museo de la Solidaridad and that transformed it into a manifestation of the notion that art operates not just through diverse kinds of messages and interests, but through narratives of affection as well.

To a large degree, bonds of friendship, politics, and artistic understanding were what led the Brazilian artist Antonio Dias to write a letter in February 1972

1 Throughout this essay I will include only the birth and death dates for those members of CISAC that I mention in the text.

to the critic Mario Pedrosa (1900-1981) in Chile, with the proposal of creating a work of art for the patio of the Museo de Solidaridad that was soon to be built in Santiago. In his letter, Dias explained that he was experimenting with painting, trying to push past the limits imposed by conventional media and the concept of the 'object' preserved for all eternity in a museum. His interests had more to do with experiences, echoing Pedrosa's positions regarding the more revolutionary art of the era, which for him meant refusing to participate in a consumerist system through actions, gestures, non-objects and ephemeral environments². Dias's proposal seemed to respond to these beliefs: a simple red flag, without design, without inscriptions, but big enough (5 x 8 meters) to be "visible to the populace", blending in with the everyday signs of city life as well as the flags of other ideological colors³. The work connected the conceptual with the material: a flag is a fabric with pigment; a fabric with pigment is a painting, a painting is a sign, just like a flag. However, unlike the semiotic analysis prompted by other works of art with flags, such as that of Jasper Johns, Dias's flag would be installed outside the art institution, blending in with everyday life and undulating away in an atmosphere charged with political discourses and emblems.

² PEDROSA, Mario. *Transcription of a round table discussion at Instituto de Arte Latinoamericano, Cuadernos de la Escuela de Arte*, n. 4, October, 1997, p. 92. For further reading, see FIORI ARANTES, Otilia Beatriz. *Mario Pedrosa: Itinerário Crítico*. Cosac Naify: São Paulo, 2004, 1962

³ DIAS, Antonio. *Letter to Mario Pedrosa, 17 February 1972*. In his letter, Dias mentioned that the reproduction of the work in a postcard was part of the work itself. Archive Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA Archive).

The color red that Dias chose for this work quite clearly generated political resonance through its allusion to one of the poles of influence that shaped the Cold War era: Communism. In Chile, the flag would raise the Marxist specter in a world that, following World War II, would find itself divided physically, ideologically and mentally by the economic and military influences that the United States and the Soviet Union exerted upon a great many countries and regions. The ideological battle between these two superpowers would manifest itself in both the internal purges that were carried out on both sides of the divide to eliminate those elements that dissented with the governing regime (we need look no further than Senator Joseph McCarthy's witch hunts in the United States of the 1940s and 50's) and the international interventions that resounded thunderously in the armed conflicts with Korea (1950-53); the US invasion of the Dominican Republic (1965); the Vietnam War (1965-74); and the Soviet Union's invasion of Afghanistan (1980). This battle extended into the realms of science, technology (particularly the quest to conquer outer space), sports (the boycotted 1980 Olympic Games in Moscow), everyday life and popular culture, emerging in espionage-oriented films like *The Manchurian Candidate* (1962), Stanley Kubrick's ironic vision of a nuclear war in *Dr. Strangelove* (1964), or Jean-Luc Godard's *La Chinoise* (1967) which featured a group of young French intellectuals influenced by Mao's red book. The Cuban missile crisis of 1962 and the televised invasion of people's everyday space established new forms of perceiving and visualizing the threat of a nuclear holocaust, fomenting a global

atmosphere of fear and dread that would linger on until the late 1980s.

Cuba itself effected a sea-change on the map of international relations. The Cuban Revolution of 1959, led by Fidel Castro, created a Communist focal point in the Caribbean, which the US government saw as a threat capable of spreading the influence of the Soviet Union throughout Latin America. In 1948, one year after the Inter-American Treaty of Reciprocal Assistance was signed, the Organization of American States (OAS) was established in an effort, on the part of the US, to contain the dissemination of Communism in Latin America. This initiative was followed by the creation of the Alliance for Progress, which would channel millions of dollars in economic development and aid programs to different countries in the Americas. As Castro's Cuba was isolated through embargos and penalizations, the CIA covertly supported various autocratic governments and military dictatorships (and, ultimately, counter-guerrilla movements) in Latin America, once again to destabilize the Communist influence. Over the course of the 1960s, dissatisfaction with local governments, continued injustice and poverty, among other factors, galvanized activists and social movements as well as insurgencies, political parties and democratic governments that opposed the influence of the United States, capitalism and dominant oligarchies. Guided by the anti-imperialist discourses that ranged in nature from variations on Marxism and the manuals of guerrilla Che Guevara to liberation theology and Christian social justice movements, all of these endeavors envisioned another path toward development, one that was theoretically self-

determined, fairer and more attuned to local needs.

When Salvador Allende was elected President of Chile on 4 September 1970 (a decision that had to be ratified by Congress in November of that same year, due to Allende's failure to achieve an absolute majority), a Socialist node was established in the Southern Cone of South America. By that time, the continent was divided into two political blocs: the Havana-Lima axis (comprised of several Andean countries and joined by Chile) and the Washington-Brasilia axis, which grouped the Brazilian military dictatorship with the right-wing governments of Bolivia, Paraguay and Uruguay. Despite its statements of political pluralism, the Chilean government immediately re-established diplomatic relations with Cuba, and then with the People's Republic of China. Despite the fact that the Chilean delegation had expressed differences with Cuba at the meeting of the Organization of Latin American Solidarity (OLAS), held in Havana in 1967, Chile and Cuba sealed a series of agreements in 1971 aimed at establishing new hemispheric relations, which culminated in Fidel Castro's visit to Chile in November 1971. During this visit the Cuban leader openly expressed his support of the Chilean socialist process⁴.

It was in this polarized, volatile context that the Brazilian art critic and political activist Mario Pedrosa arrived in Chile, exiled from his home country. In Brazil, Pedrosa had been accused of defamation for having disseminated information

4 See "Chile-Cuba el meridiano de la solidaridad". In *Ahora*, n. 17, 10 August, 1971, p. 54. Regarding relations with other Latin American nations and the support of Fidel Castro, see KAUFMAN, Edy, *Crisis in Allende's Chile*. Praeger: New York, 1988, pp. 40-43.

internationally about the human rights violations committed by the Brazilian dictatorship. On 9 March 1972 *The New York Review of Books* published an open letter to General Emílio Garrastazu Médici, president of Brazil at the time, signed by the artists Alexander Calder; Henry Moore; Cristiane du Parc; Carlos Cruz-Diez; Jovenal Ravelo; Jacques Vagmarsky; Zao Wou Ki; Agam; Eduard Pignon; Pablo Picasso; Max Bill; Pierre Soulages; Luc-Alain Bois, and others⁵. In this letter the artists condemned Pedrosa's detainment order and declared the Brazilian government responsible for the well-being of Pedrosa, whom they described as "one of the most notable expressions of a country that he has always represented and defended with steadfastness and courage"⁶. Pedrosa requested asylum at the Chilean embassy and in October 1970 arrived in Santiago, where he began working as a professor and researcher at the Fine Arts Department of the recently-established Latin American Art Institute (IAL, according to its initials

in Spanish) at the Universidad de Chile⁷.

Pedrosa arrived in Chile at a moment in which profound changes were taking place in the cultural sphere, and his presence helped accelerate that process. The University Reform of 1969 had prompted a series of transformations in higher education that led both students and faculty to become increasingly aware of the relationship between cultural production and social life, on both the local and international level⁸. In October of that same year, the Fine Arts Department decided to protest the Brazilian government's persecution of artists and intellectuals by withdrawing the artwork it had planned to present at the São Paulo Biennial⁹, and by joining the Symposium of Solidarity with the Struggle of the Brazilian People in 1971. At this event, held at the Museo de Arte Contemporáneo, a group of Chilean artists created a communal canvas in protest of the "Gorilla Biennial" and a number of Brazilian exiles told the story of their experiences in the dictatorial context¹⁰. The museum also began to change with the educational reform, espousing a revolutionary, protesting spirit and a renewed interest

5 The letter written in French (which was signed only by Pignon, Picasso, Moore and Calder) was reproduced in an article by Virginia Vidal, "Más prisa para el Museo de la Solidaridad" published in *El Siglo*, 25 April, 1971. According to Vidal the letter was published in 1970 but it seems to have first appeared on 9 March, 1972 in *The New York Review of Books* under the title "The Case of Mario Pedrosa" and with the accompanying signatures of 25 Latin American artists living in Paris at the time.

6 On 11 March 1971 *The New York Review of Books* published an article by Dore Ashton entitled "Protest in Brazil" in which the author told of how Pedrosa (passing through New York on his way to New Delhi) had shown her an article from the Chilean newspaper *La Segunda* that told of how a number of Brazilian journalists and intellectuals (including Pedrosa) had been accused of giving Amnesty International and others information regarding cases of torture that had been carried out in a Brazilian prison. Pedrosa believed that the Brazilian government might respond if American intellectuals protested this publicly and Ashton urged readers of the magazine to write letters of support and protest.

7 In the third issue of the magazine *Cormorán*, November 1969, it was announced that the department, in an effort to fulfill the spirit of university reform, had integrated its various departments and created a center for the study of Latin American Art.

8 In his review of the Communist Party's *Jornadas de estudio sobre arte* (seminars for reflection and study on art), Fernando García described leaving the university and entering the outside world as a process of leaving behind the paternalistic structure. See GARCÍA, Fernando, "Informe a las Jornadas de Estudio sobre Arte". In *Apuntes*, n. 4, January-February 1973, pp. 24-33.

9 "Bellas Artes", *Cormorán*, n. 3, November, 1969, p. 7.

10 NÚÑEZ, Guillermo. Guillermo Núñez. Retrato hablado, una retrospectiva. Museo de Arte Contemporáneo: Santiago, Universidad de Chile, 1993, p. 81.

in the Latin American identity. In October 1969 an exhibition was held in honor of the Vietnamese leader Ho Chi Minh, followed by an exhibition of Cuban billboards and the exhibition *América no invoco tu nombre en vano* (America, I do not use your name in vain), held in early 1970. This show featured a selection of visual works that revolved around the theme of “an aspect of the American reality, representing an active awareness of reality and its artistic equivalent”¹¹. It was in this manner that Chilean students began joining the protest movements against the Vietnam War, which had gained momentum all over the world starting in 1967, and it was in this context that they connected to the activism and counterculture zeitgeist that would culminate in France in May 1968.

As director of the Museo de Arte Contemporáneo, Guillermo Núñez made a very explicit attempt to open its doors to the ‘street’ and extend its message to the popular classes by connecting the institution directly to the Unidad Popular government in power at the time. Through exhibitions such as the one focusing on the Brigada Ramona Parra (April 1971); another which featured prints by residents of La Granja (May 1971); and the group show entitled *Las 40 Medidas* (July 1971), the museum opened its doors to expressions that channeled collective creation and popular forms of art. For Núñez, the museum needed to abandon the elitist position of regarding culture as something open to a select few. He believed that the museum had to reach the masses by bringing the street into its gallery space and opening the doors of the museum, and was quoted at one point as

saying “If this museum smelled like onions, that would be terrific”¹². This new attitude was also evident in the creation of Casas de Cultura, cultural centers that occupied old stately homes¹³ and in the traveling shows of the previous year carried out in tents (*El pueblo tiene arte con Allende*, the people have art with Allende) and trains (*El Tren de la Cultura*, the culture train¹⁴), which sought to bring art quite literally into the street and to remote provinces.

Despite efforts to popularize culture, the dissemination of these events was concentrated among a small handful of mass media outlets that reflected Chile’s growing political polarization. The opposition to Allende dominated the media outlets with the highest circulation, frequently criticizing the government on the one hand, and consistently remaining silent about its achievements¹⁵. The pro-

12 Guillermo Núñez as quoted in SAUL, Ernesto. “Museo Abierto”. In *Ahora*, n. 2, 27 April, 1971, p. 45.

13 The article “Un engaño llamado cultura” mentions that the Casa de Cultura of La Granja occupied an old mansion belonging to the estate known as La Bandera. “Un engaño llamado cultura”. In *Ahora*, n. 6, 25 May 1971, p. 41. The Museo Nacional de Bellas Artes also attempted to revitalize its proposal under the stewardship of Nemesio Antúnez, through more experimental forms of art such as installations, project rooms and audio-visual shows, and with renovated galleries and a new café.

14 *El Tren de la Cultura* was a train that traveled to a number of different cities and towns in the south of Chile with a theater group, popular singers, dancers, poets, writers and an exhibition prepared by the Committee of Visual Artists of the Unidad Popular which was held later at the Museum. In each locality local artists joined in to discuss the National Cultural Institute (Instituto Nacional de la Cultura, INAC), and to make proposals. Núñez, op. cit. Item 40 of Allende’s plan contemplated the creation of a National Cultural Institute.

15 In 1971, *El Clarín*, the principal newspaper associated with the Allende government, boasted a circulation of 220,000, as did the newspaper *La Tercera*. The circulation of *El Siglo*, however, which was the primary source of news on the Museo de la Solidaridad, was 29,000, while the newspaper *El Mercurio*, which featured Antonio Romera’s art cri-

11 “Bellas Artes”, Cormorán, p. 7.

government media, for their part, accused their peers of conspiring in a “shameful alliance against journalism”¹⁶. Given the situation that the magazine *Ahora* called a “news ghetto”, in which distorted information on Chile continually appeared in the foreign press, “*Operación Verdad*” was implemented in April 1971, an initiative that invited foreign intellectuals, politicians, musicians and artists known for some degree of political activism to visit Chile and learn about the changes being undertaken by the Allende government, in the hope that they might talk about their experiences outside of Chile¹⁷. While some contemporary luminaries failed to make the date (among them the actresses Jane Fonda and Melina Mercouri, and the French writer Louis Aragon), “*Operación Verdad*” enjoyed the participation of such important international figures as Italian painter and Communist senator Carlo Levi (1902-1975); Christian Democrat and former mayor of Florence, Giorgio La Pira; Spanish writer, playwright and activist Alfonso Sastre; Spanish psychiatrist and writer Carlos Castilla del Pino; Spanish art critic José María Moreno Galván (1923-1981); Spanish journalist José Antonio Gurriarán; Greek singer and songwriter Mikis Theodorakis; Italian theologian and poet David Turoldo, and film producer Renzo Rossellini, who was in Chile at the time advising the government on matters of communications. The government

took its communications quite seriously, as was manifested by work such as director Roberto Rossellini’s filmed interview with Salvador Allende in May 1971, which the filmmaker did thanks to the insistence of his son, in the hope of disseminating the ‘Chilean path to Socialism’ in Europe, and by the presence in Chile of figures such as Danilo Trelles, the Uruguayan director, producer and writer of the magazine *Marcha*, who had become one of Allende’s advisors in the area of communications.¹⁸

But it was Moreno Galván’s encounter with Senator Levi, José Balmes and Pedrosa that conceived the idea of an international gesture of artistic solidarity in support of the socialist government¹⁹. Through the donation of works of art by celebrated international artists, a Museum of Modern and Experimental Art would be established, to eventually become the concrete example of the artistic fraternity felt for the new Chile and the political support aimed at helping the country on its revolutionary path. Pedrosa was instrumental in giving shape to the Museum. In collaboration with the IAL, the Latin American Art Institute at the Universidad de Chile, Pedrosa began to envision a Committee for Artistic Solidarity with Chile (CISAC, according to its initials in Spanish), comprised of

ticism, had a circulation of 126,000. For further reading see the diagram of 1971 media information in KAUFMAN, op. cit., p. 91, and its analysis of the number of articles protesting the Unidad Popular government published by *El Mercurio*.

16 “Vergonzosa alianza contra el periodismo”. In *Ahora*, n. 18, 17 August, 1971, pp. 2-4.

17 “Abrelatas necesario”. In *Ahora*, n. 2, 27 April, 1971, pp. 5-6.

18 The Rossellini movie was entitled “*La forza e la ragione: Intervista a Salvatore Allende*”, and featured the direction of Helvio Soto. For more information see the filmography section of GALLAGHER, Tag. The Adventures of Roberto Rossellini. Da Capo Press: New York, 1998, p. 702.

19 While there are different versions of the story about who was present at this meeting, the idea of solidarity did have a Chilean precedent that Balmes knew about: in 1969 a Solidarity Commission had been founded to aid the Fine Arts School in the aftermath of the fire that had affected its installations, in the form of the donation and sale of artwork. “*Bellas Artes. Exposición en escombros*”, *Cormorán*, n. 1, August, 1969.

critics, curators and directors of international museums who might commit to this artistic-political cause²⁰. By late 1971, the Committee was comprised of a number of international figures that Pedrosa had met through the International Association of Art Critics (AICA, according to its initials in Spanish), established in 1948 in France, and also through his work as the director of the São Paulo Biennial. His selection responded strategically to his artistic and political connections: in addition to the European progenitors of the idea of artistic solidarity, such as Moreno Galván and Levi, names such as Jean Leymarie (1919-2006), director of the Musée National d'Art Moderne in Paris, and Edward de Wilde (1919-2005), Director of the Stedelijk Museum in Amsterdam, both associated with having revived European museums in the 1960s²¹. They were joined by Louis Aragon (1897-1982), the French poet and novelist associated with Surrealism and member of the French Communist party; Giulio Carlo Argan (1909-1992)²², an Italian art historian, AICA member (and Presi-

dent, in 1963), and politician associated with Communism; Rafael Alberti (1902-1999), Spanish poet of the Generation of '27, Communist party militant and friend of Pablo Neruda; and Juliusz Starzynsky, AICA member and professor of art criticism and theory at the Institute for the History of Art at the University of Warsaw.

At an AICA meeting held in Warsaw in September 1960, Pedrosa met Dore Ashton, who would go on to become one of the most active Committee members. Known in the United States as a radical critic who had supported Abstract Expressionism from the very beginning, Ashton had become involved in a number of political causes during the 1960s: in 1967 she participated in the organization of Angry Arts Week, a week of actions and exhibitions in New York in protest of the Vietnam War that took place; in 1968 she curated the exhibition *Social Comment in America* and participated in a peace march in Washington DC that had been financed through the donation of artwork²³. Even before becoming part of CISAC, Ashton had thought of organizing a festival of artists sympathetic to the Chilean revolution, and after the military coup in Chile she continued working to recover the donated works of art; to commemorate Orlando Letelier and to help the victims of the military dictatorship through the USLA (USA Committee for Justice in Latin America).

The American bloc of the Committee was rounded out by Cuban painter Mariano Rodríguez (1912-1990), who was the Vice President of Casa de las Américas from 1970 onward, and Aldo Pellegrini (1903-1973), Argentine writer and critic

20 In a memorandum dated November 1971, Miguel Rojas Mix and Aldo Pellegrini, as well as poet Pablo Neruda and painters Roberto Matta and José Balmes appear listed as members of the committee, along with G.C. Argan, Jean Leymarie, Edward de Wilde and Dore Ashton. The names of all Chilean artists and IAL members were erased, so that only the international figures remained as members of the committee (to which Louis Aragon and Rafael Alberti were added soon thereafter), with Pedrosa and Trelles as members of the Executive Committee. MSSA Archive.

21 Leymarie was the Director of the Musée National d'Art Moderne in Paris from 1968 to 1973. Edward de Wilde was Director of the Stedelijk Museum in Amsterdam from 1963 to 1985, during which time he organized retrospectives of renowned modern artists such as Calder, Picasso and Dubuffet, as well as group shows featuring new trends.

22 Argan had served as a judge in a series of contests and biennials in Latin America during the 1960s (at the Instituto Torcuato di Tella, among others) and the early 70s (2nd Coltejer Biennial in Medellín).

23 See FRASCINA, Francis. *Art, politics and dissent: aspects of the art left in sixties America*. Manchester University Press: Manchester and New York, 1999, pp. 162-200.

who worked at the IAL as a researcher. Rodríguez had been in Chile in 1970 for Allende's inauguration as President of Chile, and in collaboration with the IAL he had begun to establish a cultural axis between Chile and Cuba through exhibitions, trips, and the Havana Declaration, which was collectively signed by Cuban and Chilean artists in 1971. The IAL became a focal point for debates on anti-imperialism and cultural dependence in Chile, connecting the contemporary discussions on cultural dependence in Latin America to the role that the artist needed to play in the social revolution. Through the efforts of Pellegrini and the Chilean gallery owner Carmen Waugh, who would become involved in the Museo de la Solidaridad as its public relations officer, the IAL began to bring Argentine artists such as Carmelo Carrá and Luis Felipe Noé to participate in round tables and exhibitions in Santiago, which would culminate in the Southern Cone Visual Artists' Conference in May 1972. This coincided with the opening of the Museo de la Solidaridad's first exhibition, and several of the Argentine and Uruguayan artists who participated in the Conference donated works to the Museum.

From the IAL, in late 1971 Pedrosa began to send out his first letters to the members of the International Committee, urging them to contact other curators, critics and artists who might be sympathetic to the cause of the Museum and, as such, to the idea of donating works. Though a number of the artists Pedrosa identified in his lists had previously been associated with the struggle against injustice and the protests against the war and fascism, the organizers appealed to a more general sentiment of an interna-

tional art community devoted "to the ideal of a society that is more just, more free, and more humane than the one we live in today in most parts of the world"²⁴. In CISAC's *Declaración Necesaria* (Necessary Declaration), which described the project, that sentiment of solidarity was linked to socialism in general as 'the natural flag of the proletarian classes, artists, scientists, and intellectuals' as well as to the third world's struggle against imperialism and cultural marginalization in particular. The Declaration reclaimed some of the principles set forth in the *Havana Declaration* by affirming that the artists felt that the monopolization and mercantilization of their work violated their meaning and that they in fact wished their works would reach people and places that were 'underprivileged' and beyond the great metropolitan axes of North-West hemisphere²⁵. The artists had decided to donate their works to Chile in order to establish a collection "aimed at allowing developing countries to participate in the international artistic patrimony"²⁶ since this was an exemplary representative of the Third World in its fight against "submission"²⁷. In his letters, Pedrosa was constantly describing Chile as a small, poor country, a David "permanently threatened the giant imperialist Goliath" that represented a hope not just for Latin America but for the entire world despite the difficulties it faced²⁸.

²⁴ Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile, *Declaración Necesaria*, November, 1971, p.1. (MSSA Archive)

²⁵ *Ibid.*, p. 2

²⁶ PEDROSA, Mario. Letter to Dore Ashton. Dated 2 January 1972. Translated by the author. (MSSA Archive).

²⁷ *Idem.*

²⁸ PEDROSA, Mario. Letter to Dore Ashton. 15 June 1972. Translated by the author. (MSSA Archive).

The discourse projected by the Museum's organizers appealed to a concept of fraternity that went beyond any specific political affiliation. The text of the *Necessary Declaration* emphasized that the gesture of donation did not signify alignment with one political party over another, but that the implicit political angle of the artists' action involved "politics in the highest sense of the word—that is, in an eminently ethical, humanistic and libertarian sense"²⁹. Without specifically intending to do so, the Museum brought the model of Allende's pluralistic democracy to the artistic realm, in the sense that the museum would serve as a home for all contemporary art trends, without exclusions³⁰. Yet Pedrosa was certainly aware that such an inclusive ideal would bring with it a series of problems both practical and ideological. On the one hand, the Collection to be assembled would be heterogeneous and contradictory, with works of dissimilar quality, styles, and themes. But these differences might be understood as more than just a rupture between a purely formal autonomous art and a pandering political art. As Pedrosa explained to DeWilde in a letter, this diversity was something that would be capable of reflecting "the artistic and cultural contradictions of an entire century"³¹. In this way the Museum proved that when art and politics come

together, art can take on the most diverse forms imaginable and fraternity can also offer a space for differences. On the other hand, the idea of creating a Museum of Modern and Experimental Art entailed an historical distinction that separated the works of renowned artists who belonged to the most important movements of modern European art from those of younger and more experimental artists³². And while the museum would be representative of 20th century art, Pedrosa felt that the modern works were of a rather conventional sort of art, removed from the more intense experiences of contemporary art, which Pedrosa identified with an international trend of replacing art with creative activities that were not the object of consumption, actions similar to life itself, and that were exemplified by the work of Hélio Oiticica, Ferreira Gular and Antonio Dias, which Pedrosa deemed "postmodern"³³. The presence of recognizable and celebrated names at the Museum represented a 'first tactical phase' that would attract positive public opinion, following which Pedrosa hoped to include more open experiences such as Dias's red flag.

The process of gathering works of art, however, raised a number of problems. Pedrosa attempted to procure works from Brazil through his connection to the director of the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Niomar Muniz, and the Chilean consulate

29 Op. cit., *Declaración Necesaria*, p. 2

30 In his letter to Dore Ashton dated 2 January 1972, Pedrosa noted that, despite the fact of sending her a list of suggestions, "no trend, school, style or 'ism' should be excluded". Translated by the author, MSSA Archive.

31 PEDROSA, Mario. Letter to Edward de Wilde, 10 January 1972. Translated by the author. MSSA Archive. In a letter to Carmen Gloria Morales dated 27 July 1972, Pedrosa mentioned that the Italian works sent by Senator Levi "still do not reflect the complex artistic reality of Italy".

32 In a letter to Argan dated 6 January 1972, Pedrosa mentioned that "In our list we have old masters like Marino, others from the postwar generation such as Dorazio, Vedova, and Afro as well as artists of the younger generations like Pistoletto, Munari, Colombo, Adami, etc." Translated by the author, MSSA Archive.

33 For more information see Mario Pedrosa's contribution to the IAL round table discussion transcribed in *Cuadernos de la Escuela de Arte*, n. 4, October, 1997, pp. 67-71 and 92-93; and Pedrosa's letter to Helio Oiticica, 9 June, 1972, MSSA Archive.

in Rio, but political pressure ultimately kept him from securing donations from Brazil. A considerable number of the artists who sent works from France, on the other hand, thanks to the intervention of Chilean ambassador Pablo Neruda, were Latin Americans living in Paris, not European artists³⁴. While some French artists such as Jean Dewasne and Jean Heli6n had previously participated in manifestations of political solidarity, sending works to the Artists' Tower of Protest, built in Los Angeles in 1966 to express opposition to the Vietnam War, local representation was scant. Georges Boudaille observed this in his review of the Museum's first exhibition in *Lettres Françaises*, and he complained about this lack of representation and urged his compatriots to participate in the Museum³⁵. A number of artists who had been expected to respond favorably to this appeal to solidarity resisted and ultimately declined to participate, either because they found themselves in politically delicate situations or because they took a more ironic stance regarding political commitments. This occurred, in particular, with some of the artists Dore Ashton contacted in the United States, among them Philip Guston, Claes Oldenburg and Willem De Kooning, who chose not to send works to Chile³⁶. While

a number of artists had openly supported political causes in the 1960s, the impetus that had characterized the previous decade seemed to be on the wane, and among some of the artists she contacted Ashton noted a sense of burnout and a lack of concern for political problems³⁷.

From other countries the response was swift and emphatic. Moreno Galván's lobbying in Spain was among the most efficient: by the first weeks of April a group of abstract and informalist works had arrived in Chile, by artists the critic had worked with at Madrid's Sala Darro, many of whom were openly anti-Franco. Stylistically this group of works was a kind of compendium of the different manifestations of what Moreno Galván had called 'the second Spanish avant-garde' in 1969³⁸: informalism from Barcelona (only Modest Cuixart and Josep Guinovart; as Pedrosa noted, Antoni Tàpies had yet to send anything); informalism from Madrid (Manolo Millares); the unwitting informalism of José Caballero; the 'independent' work of Lucio Muñoz; geometrically-derived abstract investigations (starting with Jorge Oteiza and followed by Eduardo Chillida); the social realism tinged with informalist tendencies of Equipo Crónica and Rafael Canogar. In addition to all this Joan Miró donated

34 "Donaron obras de arte para edificio UNCTAD en Chile" in *La Nación*, 2 March 1972. The donor artists included Roberto Matta and Marta Colvin; Argentine artists Nicolás García Uriburu, Antonio Seguí and Julio Le Parc; sculptor Alicia Peñalba; and French artists Titus Carmel, Bernard Tancillac and Edouard Pignon.

35 BOUDAILLE, Georges. "Le grande rêve généreux des artistes chiliens". *Les Lettres Françaises*, 2 August 1972, pp. 23-24. Boudaille's exhortation produced concrete results: in a letter to Pedrosa, the French artist Hervé Fischer told him that he had read the article in *Les Lettres Françaises* and had decided to donate a work to this project.

36 For more information, see the letters from Dore Ashton to Pedrosa dated between 19 January and 17 February 1972

37 In her letter to Pedrosa dated 18 January 1972, Ashton mentioned that perhaps some of them might run into trouble, since a number of well-known artists had exhibited work in Spain despite the Franco regime, and others had refused to send works to Cuba, even before the Padilla case exploded onto the scene. In her letter dated 9 June 1972, Ashton actually suggested leaving the United States out of the project due to the impotence she felt in the protest marches she participated in. MSSA Archive.

38 The first avant-garde was Surrealism. MORENO GALVÁN, José María. *La última vanguardia de la pintura española. Magius: Barcelona, 1969. Regarding the arrival of the Spanish pieces, see VIDAL, Virginia. "Museo de la Solidaridad no tiene precedentes". In *El Siglo*, 12 April 1972.*

a work made expressly for the museum, and which he transported himself, with the aid of the cultural attaché Pablo Buchard, who became the propaganda 'star' of the project³⁹. The work of cultural attaché José de Rokha secured the participation of Mexican artists, who responded to the appeal to solidarity through a variety of techniques and positions. The Mexican pieces ranged from anti-Fascist critiques and denunciations of political abuse, as in the case of Taller de La Gráfica Popular, to the geometric abstraction of Manuel Felguérez, to the expanded murals of Kasuya Sakai and Romanian artist Myra Landau, who lived in Mexico. This expanding network of solidarity was forged, on the one hand, by the critical and humanitarian spirit of the age but also because many of the artists who participated found some kind of resonance with their own personal political experiences, in a variety of different contexts: Felguérez, Gustavo Arias Murueta and José Luis Cuevas had participated in the student movements of 1968, creating a collective mural with other artists, and Balmes and Matta, similarly, would participate in the creation of murals with the Brigada Ramona Parra, among other artists.

In addition to this, in December 1971, De Rokha had received a portfolio of prints by David Alfaro Siqueiros, based on Pablo Neruda's *Canto General*. Siqueiros had

become friends with the Chilean poet in Paris, and then again during Neruda's time as consul in Mexico; it was a friendship that would ultimately cost Neruda his diplomatic post. The connection with Neruda, literature and diplomacy extended out toward Europe, first through the poet's contacts in Madrid, which had been forged in the 1930s (which procured the graphic work sent by Rafael Alberti and the painting by José Caballero, another friend of Neruda's) and in the 1970s through his efforts as cultural attaché in Paris. These were bonds of art, politics and affection that connected Neruda, Surrealism, the Paris school and the Communist Party, and they facilitated the genesis of endeavors such as the transfer of Pablo Picasso's *Guernica* from the Museum of Modern Art in New York to the Museo de la Solidaridad in Chile, a project which was ultimately thwarted before it could be carried out⁴⁰. Unlike other international efforts to procure the work of Picasso in support of anti-war causes, the Chilean proposal brandished the flag of solidarity with Socialist Chile as the 'aspirations of the continent of Che Guevara' in its struggle against imperialism, and went on to argue that the country in which the painting resided at the time did not deserve it for having become 'the greatest producer of *Guernicas* in history'. Pedrosa may have used Biblical allusions,

39 For more information see "Destacada labor de agregados culturales chilenos en el extranjero" in *La Nación*, 4 May 1972 and "Pablo Burchard: proceso chileno hace vibrar a los artistas españoles". In *El Siglo*, 4 May 1972. Several of the names in the first exhibition catalogue reveal a series of connections between the artists: both Lucio Muñoz and his wife, the painter Amalia Aria are featured; Néstor Basterretxea was a friend and neighbor of Jorge Oteiza; and French artist René Bertholo (part of the Parisian Pop Art scene of *La Figuration Narrative*) was married to Brazilian Lourdes Castro.

40 For more information see the memorandum and the letter sent to Pablo Picasso by the Latin American artists who had donated works to the Museo de la Solidaridad dated July 1972, and the letter from Xavier-Andrés Flores to Pedrosa dated 20 August 1972, in which Flores explained the unsuccessful contacts made with people in Picasso's circle. The project envisioned having the letter signed in Paris by 15 September 1972, though in his letter to Moreno Galván dated 2 October 1972, Pedrosa mentioned that to secure the participation of Picasso they might need to activate the Communist party machine in France with Aragon, Pignon and Neruda. MSSA Archive.

but his letter to Picasso also established a mystical tone by drawing a parallel between the Christian pilgrimage to Santiago de Compostela and the new artistic pilgrimage that would presumably converge at Santiago, Chile.

As fate would have it, *Guernica* did not leave New York, but the recently inaugurated Museo de la Solidaridad (baptized as such in April 1972 by President Allende)⁴¹ did have its own star centerpiece: the rooster painted by Joan Miró. For the opening on Wednesday 17 May 1972 at the Museo de Arte Contemporáneo at Quinta Normal, in their speeches both Allende and Pedrosa spoke of Miró's rooster as a symbol of the song of the "new dawn" of a country that, Allende noted, was once dependent but was now free to defeat underdevelopment by standing up to the "great powers"⁴². Allende's remark about underdevelopment was not gratuitous. The first exhibition of the Museo de la Solidaridad had been planned originally to coincide with the third United Nations Conference on Trade and Development (UNCTAD III) that was held between April and May in Santiago, in a new building erected especially for the occasion. For Pedrosa the conference would serve as a massive communica-

tions platform for telling the world about the gesture of artistic fraternity with the Chilean revolutionary process, and in his letters he underscored the impact that the exhibition could have if it was held in conjunction with the UNCTAD conference. The government felt similarly, judging by its exponential increase in gestures of well-timed propaganda. On 15 May, in one wing of the Museo de Arte Contemporáneo, the President inaugurated *Chilexpo'72*, a fair underwritten by Chile's Production Development Corporation (CORFO, according to its initials in Spanish) that was aimed at showcasing, for the benefit of the UNCTAD delegates and the general public, the development of Chile through its citizens, organizations and educational, technological and artistic structures⁴³. And so material progress through the Socialist path was linked to artistic progress through the coordination of these exhibitions, just as the UNCTAD building revealed the importance ascribed to the arts in the collaboration between architects, workers and artists in the decoration of the building.

Miró's rooster also represented the heterogeneity of the museum and the visual form that its political support might take on, insofar as it permitted reading its abstract forms either as Surrealist lyricism without evident social content or as "a call to revolutionary action"⁴⁴. The collection of works selected revealed the tension between the autonomy of art and the political commitment manifested through the works' contents, a conflict that was occurring all over the world at that time.

41 The representatives of the Committee in Chile enjoyed a close relationship with Allende and visited the president on several occasions to update him on both the advances and the requirements of the Museo de la Solidaridad. For more information see "Gran Museo Internacional funcionará en la UNCTAD". In *El Siglo*, 24 March 1972.

42 These are the words spoken by President Allende at the inauguration of the Museo de la Solidaridad, MSSA Archive. For the second exhibition at the Museo de Arte Contemporáneo, Miró's painting was placed on an easel alongside a poster that read 'homage to Miró and artists all over the world' and on the wall next to it hung Lurçat's tapestry. For more information see the photograph that accompanied the article "Respaldo de los artistas del mundo a la revolución chilena". In *La Nación*, 22 April 1973.

43 "Multitudes han visitado en solo dos días la Chilexpo'72". In *La Nación*, 18 May 1972.

44 Words spoken by Mario Pedrosa at the inauguration of the Museo de la Solidaridad, MSSA Archive

While philosophers like Theodor Adorno and art critics like Clement Greenberg defended the formal integrity of art in the 1960s, American critic and theorist Harold Rosenberg noted that American and Latin American painters had opposing visions of the artistic issues of the age: for the former, the big issue was related to the form of painting, while the Latin Americans were concerned about “Yankee Imperialism”⁴⁵. Yet the Museum’s exhibition revealed that there were a number of important subtle differences within this division, given that an abstract piece focusing on optical vibrations, like that of Cuban artist Salvador Corratge, might not seem to really respond to a revolutionary appeal from its native territory. Yet the abstraction that predominated in the galleries featuring Op Art work could be seen as alluding to politics in the sense that in several abstract experiments it was possible to sense a critique of the static object and the passive gaze, and a desire to activate the viewer and generate an awareness of the viewer’s own actions in the exhibition space.

While the organizers congratulated themselves on the massive audience that attended the Museum’s first exhibition, the event did receive its fair share of criticism. On one hand, the pro-government media complained about the lack of attention the exhibition received from the opposition news sources, and argued that the opening of the most important museum in Latin America did not “move” the mass media,

which had labeled it “‘Communist’, as if it was possible to assign artwork a political label”⁴⁶. The one review of the exhibition published in the newspaper *El Mercurio* was by Antonio Romera, who did note that the trip to the museum had been worth the effort, since the exhibition had succeeded in yanking Chilean audiences out of their “provincialism”, but he then went on to say that though the exhibition included several works of notable quality (such as those by Tomasello, Cruz-Diez, Vasarely and Miró, and the Argentine collection which was “at the top of its game”), the solidarity on display had revealed “excesses”⁴⁷. Despite the fact that “one shouldn’t look a gift horse in the mouth”, Romera believed that the exhibition overflowed with “mediocre” and “kitschy” works, and that there were too many minor works by renowned artists (such as Pignon), which created an “uneven collection” as he stated in his year-end summary of the art scene⁴⁸. Criticism was also voiced from within the CISAC. Ashton confessed to Pedrosa that she found the catalogue of the exhibition “depressing” because of its sloppy design and the many

46 “El Museo de la Solidaridad con Chile”. In *El Siglo*, 17 May, 1972.

47 ROMERA, Antonio. “Museo de la Solidaridad”. In *El Mercurio*, 28 May, 1972. Romera argued that the idea of solidarity as the basis for a Museum was not original, given that various collections around the world had been established with this same objective. In response, José Balmes declared that “We should not become confused when a representative of the reactionary press attempts to lead us to believe that donations made in certain capitalist countries (through the creation of foundations that are, in essence, a ploy for evading taxes) have the same meaning as the donation of a work by the artist who created it, directly to a nation and a revolutionary process”. José Balmes, cited in “Cuando el arte no es patrimonio de los menos”. In *La Nación*, 25 June, 1972.

48 ROMERA, Antonio. “Balance de las artes plásticas 1972”. *El Mercurio*, 31 December 1972. According to Romera this exhibition had been the only remarkable show to have come out of the Museo de Arte Contemporáneo, which in his view was “dying of consumption”.

45 The meeting to which Rosenberg referred in his article was the 4th Symposium of the Inter-American Foundation for the Arts, held in Caracas from 6 to 10 November 1967. For more information see ROSENBERG, Harold. “Art of Bad Conscience” in *Artworks and Packages*. The University of Chicago Press: Chicago and London, 1969, p. 162.

errors in the spelling of names⁴⁹. Pedrosa took responsibility for these errors, but argued that the catalogue had been produced under conditions that were far from normal, considering that nobody at IAL had been paid for the work performed on behalf of the Museum. In an indirect way, Pedrosa was skewering Ashton for living in a wealthy country (and for being an impatient New Yorker), when he said that she did not understand what it meant to live in a poor, “underdeveloped” country where everything—including art catalogues—had to be done without “frills”⁵⁰. The haste that characterized the project, which Leymarie and De Wilde had previously criticized, as well as its very real and tangible shortcomings (such as the lack of a proper physical space and legal statutes) were, for Pedrosa, an expression of precisely the kind of underdevelopment that the Chilean revolutionary project sought to end, and which a ‘Quixotic enterprise’ like the Museum might help to change.

Pedrosa was not just defending his territory. And if he used the concept of the Third World to explain the technical problems of producing the exhibition catalogue, the social situation in Chile was indeed becoming increasingly complicated for the government, and these problems affected the Museum directly. Danilo Trelles, who oversaw the translations and served as the liaison with the president, had had to leave Chile; correspondence with Moreno Galván was suddenly cut short when the Spanish critic was jailed; and communications with the other European members of the Com-

mittee were on hold, even as names such as Harald Szeemann, Sir Roland Penrose and Xavier Flores were added to the list of contributing artists⁵¹. The unrest and protests in Chile at the time was an even more significant factor. In June 1972, Pedrosa described the situation as “a particular kind of civil war without weapons, but with all sorts of chicanery, legal and illegal, undertaken by reactionaries of all stripes, the haute bourgeoisie, big business in the United States, the CIA, and the Brazilian and Bolivian police who attempt to stop the state machinery and the country’s economy while the government is busy trying to expropriate businesses and financial means in order to introduce the lasting reforms that are needed”. Despite the anti-government protests and the supply problems that only grew worse in October and November 1972 with a truckers’ strike “led by a Hoffa-style mafia”⁵², Pedrosa’s utopian spirit remained alive and celebrated the “creativity” of the people in their open, peaceful struggle to formulate a new kind of social order that, he hoped, would become a model for other nations. Pedrosa ended his June letter by apologizing for the transgression of focusing on the immediate current events at play, but concluded that at that moment in time “everything was connected to everything”, and that “art and politics are, right now, inseparable”.

51 PEDROSA, Mario. Letter to José María Moreno Galván, 28 June, 1972, and letter to Harald Szeemann, 22 November, 1972. Szeemann contributed by inviting the artists at Documenta 5 in Kassel to participate in the Museo de la Solidaridad.

52 PEDROSA, Mario. Letter to Dore Ashton, 6 November, 1972. Pedrosa also mentioned that a new cabinet with members of the military had been established in order to break the strike, and in general trusted that the Armed Forces would abstain from rising up against the government. MSSA Archive.

49 ASHTON, Dore. Letter to Pedrosa, 9 June, 1972. MSSA Archive.

50 PEDROSA, Mario. Letter to Dore Ashton, 15 June, 1972. MSSA Archive.

By October 1972 the works of art from the US arrived, having endured a complicated journey filled with delays and misunderstandings, particularly with the most conceptual of the pieces. The participation of a US contingent at the Museo de la Solidaridad was especially significant, for it represented a gesture of rapprochement between two countries that were so embattled politically. The collection of works sent from the US, moreover, reflected the changes that American abstraction had experienced since the 1950s, starting with the more contained Abstract Expressionism of Adja Yunkers, and moving into the realm of gestural abstraction and the simplicity of minimalism in the case of Jake Berthot. The trend toward simplification, opticality and serialization manifested itself in diverse forms in the expansive presence of Frank Stella's 'shaped canvas'; in Harvey Quaytman's large-scale minimalist structure and Robert Israel's studies of color, texture and light. Thanks to the last-minute inclusion of works by Philip Guston, Robert Motherwell, and Nancy Graves, the collection exhibited a strong tendency of high modernist formalism, with a notable absence of figurative expressions and contemporary avant-garde works. The most radical work of the group, a conceptual piece sent by Sol LeWitt, was also the least understood, to the point that it was not even exhibited. At one point Pedrosa believed that LeWitt's structure had not arrived in Chile and that the shipping company had confused it with another work, a confusion that arose because LeWitt had sent the square pieces of plastic and wood that comprised the work in separate packages. Following an intense round of letters between October 1972 and April 1973, the artist sent a maquette of the

work to Chile, which resolved the mystery of how the piece was to be assembled, although by that point the second exhibition of the Museum's works was on the eve of its inauguration⁵³.

In March 1973, a month before the inauguration of two parallel shows, the situation of the Museo de la Solidaridad remained precarious but optimistic. As Ashton complained about the lack of commitment from the US artists, Pedrosa consoled her by saying that for them, the critics of the old guard, this was an ethical and political option that implied being part of something larger than one's own preoccupations⁵⁴. Pedrosa went on to tell her of the government's victory in the recent elections, and of the Museum's plans for the future: a permanent physical home in a rambling old mansion in the Parque O'Higgins; a project that would bring works from the Collection to copper mines in an effort to continue to bring art to the working and underprivileged classes; and an international meeting in Chile with members of CISAC and donor artists. There seemed to be few reasons to be depressed: by the time the exhibitions opened on 19 April at the Museo de Arte Contemporáneo and 25 April at the UNCTAD headquarters, works from Romania, Switzerland, Germany and Italy had been incorporated into the Collection, and works were on their way from Japan.

⁵³ On 31 January 1973, Pedrosa wrote to Ashton, resolving the mystery regarding LeWitt's work, and asking her to persuade the artist to send a model so that they might assemble the structure correctly. In the same letter, Pedrosa expressed his irritation at Guston's refusal to participate in the Museum, but by March Guston had changed his mind. The maquette sent by LeWitt is dated 9 April, 1973. MSSA Archive.

⁵⁴ PEDROSA, Mario. Letter to Dore Ashton, 27 March 1973. MSSA Archive.

Canada and England⁵⁵. At the MAC, the works from North America were exhibited alongside a series of protest posters sent on loan from California and a mobile by Calder, while at the former UNCTAD headquarters, graphic works and paintings were on display. The opposition newspaper critics continued to be indifferent, lukewarm or ironic: Ana Helfant suggested that while several important artists had donated works out of a feeling of “true sympathy for Chile”, the lesser-known artists had done so out of vanity or because they were following party orders⁵⁶. On 3 May 1973 in the newspaper *La Nación*, Edmundo Olivares offered the following reflection on the indifference of the media: “The years will go by and Chileans will begin to truly appreciate the great fortune we have had to witness one of those rare and exceptional occurrences that make history and that at first, paradoxically, tend not to achieve the impact or recognition that they deserve”.

The optimism of the organizers would soon be forced to confront a spiral of conflicts that would culminate in the military coup of 11 September 1973. While the coup indeed dismembered the Museum, the solidarity networks remained active. From his exile in Mexico, Pedrosa continued his work on the project, and in a letter to Moreno

Galván he asked the Spaniard for help in re-establishing the Museum outside of Chile, recovering the works donated⁵⁷. This would be, in part, the impetus that led the Museo de la Solidaridad into a second phase of existence outside of Chile, and it is an inextricable part of the story of those friendships, commitments and political convictions —old and new— that helped Antonio Dias’s flag to finally see the light of day, forty years later.

55 A memorandum dated 23 May indicated that the IAL received a shipment from Canada from the artist Ian Murray, and just six days later, a shipment of prints from Italy. The collection from England was displayed at the ICA in London between July and August 1973 before being sent on to Santiago. MSSA Archive.

56 HELFANT, Ana. “El pincel solidario”. In Ercilla, 2-8 May, 1973, pp. 43-44. In her article in *El Siglo* entitled “Hoy se inaugura segunda exposición del Museo de la Solidaridad” dated 19 April, 1973, Virginia Vidal noted that only three journalists had attended the press conference Pedrosa had organized.

57 According to Pedrosa, 300 works had been left in the warehouse of the UNCTAD headquarters, in addition to 40 more that were on exhibit, while another 300 had been placed in storage at the Museo Nacional de Bellas Artes by members of the military, and yet another group of works had been detained at the Maritime Customs office in Valparaíso. PEDROSA, Mario. Letter to José María Moreno Galván, October, 1973, MSSA Archive.

THE CRITICAL EXERCISE OF FREEDOM

DORE ASHTON

Dore Ashton is one of the contemporary art critics with most influential in the world, whose scholarly work is treasury of research on the abstract art movement. Her many profesional achievements also include important theoretical works as well as biographies on a number of different artists. Ashton has been Associate Editor of Art Digest; art critic at The New York Times; Scholar of the New York School of Art, at Pratt Institute in Brooklyn, New York; and professor at the Cooper-Hewitt, the School of Visual Arts and the Cooper Union in New York, NY. In 1963 the College Art Association awarded Ashton with the Frank J. Mather award for Best Art Critic, and one year later she was awarded a Guggenheim fellowship, followed by a grant from the National Endowment for the Humanities in 1980. In 2002, she was named Senior Critic in Painting and Printmaking at Yale University.

«After savage abuse —writes Peter Kornbluh in his indispensable book *The Pinochet File*¹—, “numerous prisoners were executed, their bodies buried in secret graves, thrown into the Mapocho River, dropped in the ocean, or dumped at night on city streets. The acclaimed Chilean folk singer Victor Jara met such a fate after being imprisoned at the Chile Stadium. His body, discovered in a dirty canal “with his hands and face extremely disfigured, had forty-four bullet holes”»

Such was the news that filtered northward and reached those of us who had, with great fervour, welcomed Salvador Allende's unique experiment in democratic socialism.

Not long after Pinochet's deadly coup, I received a letter from a Chilean general, who —if my memory serves me was General Heitman— declaring me 'persona non grata'. I had gained that distinction through my friendship with one of the most remarkable men of my lifetime, Mario Pedrosa.

Mario might have been called an idealist, although the word has acquired a slightly condescending overtone in recent years. But Pedrosa was an idealist who, with extravagant ideals from his earliest youth, pursued them relentlessly and more often than not, succeeded. Certainly one of his most remarkable experiments in genuine socialist action was the establishment of the Museo de la Solidaridad. His association with Salvador Allende resulted in a unique institution never before or since equalled.

Looking over past documents from that exhilarating moment in 1972, when the Museo de la Solidaridad was conceived,

¹ KORNBLUH, Peter. *The Pinochet File*. Trad. David León Gómez. Barcelona: Crítica, 2004.

I notice a pronounced accent on the word 'dignity'. Enthusiasm can be combined with dignity, as I learned when I became a member of Pedrosa's amazing International Committee, dedicated to acquiring distinctive contemporary art from the whole world for a museum that would reflect 'la Vía Chilena del Socialismo' as defined by Allende. If there is a politics in the action of the artists of the world who donated "the best fruits of their creative power", as Pedrosa declared, "it is a politics in the highest sense of the word, that is to say, in an eminently ethical, humanistic and libertarian sense".

There were very few art historians and museum officials who had any interest in the circumstances under which working people labored, or who cared to enlighten them about their fellow artists. The one amazing exception was Mario Pedrosa. I had the good fortune to encounter him when I was a young art critic travelling with a singular group of members of the International Art Critics Association. Among them were two men who, like me, were interested in 'socialism' in a non-ideological sense: Mario Pedrosa and Giulio Carlo Argan. Our trip was to Poland —at that time a newly established communist country with an unusually open attitude to avant-garde painting. During the long bus rides from Warsaw to Zakopane, Mario and I stayed together and compared notes. From the very beginning we understood each other. Both of us (perhaps naively) believed that the very best of modern art could be brought to the working classes and displayed in a way that did not alienate them.

In fact, those fanciful conversations on the bus would, years later, eventuate

in Mario's tireless campaigns to bring contemporary art to socialist Chile. Mario wrote letters to everyone he knew in museums and at magazines in Europe and the United States, asking for donations. In each country he appointed a representative to collect donations, assuming (rightly so) that artists would be happy to offer a tribute to those who, under other circumstances, would never see a work by one of their fellows.

I myself had, in my youth, read Ortega y Gasset. He taught me to recognize his own aphorism: "I am myself plus my circumstances". Once Mario designated me as the North American representative, I quickly reviewed the possibilities. The word 'socialism' was not kindly regarded, even by working painters in the United States. Mario tested my loyalty by forcing me to request donations from artists who were wary of that word. But they were my circumstances. I proceeded to annoy and bully my friends among New York's artists, and did eventually have a shipment of outstanding works by artists I knew. Meanwhile, Mario had put together an extraordinary International Committee of outstanding museum directors and critics, all of whom he had met in his frequent peregrinations throughout the Western world. No one who ever knew Mario, with his immensely expressive eyes, could resist his appeals, least of all me. I stayed in touch with others on the International Committee, and felt I was committed to the progressive's idea of a socialist undertaking. I admit that I still feel that way.

When Pedrosa appointed me the North American member of the International Committee dedicated to the establishment of a Museum of Solidarity with the Chilean

revolution, I was soon contacted by Allende's representative in Washington, Orlando Letelier, who proved to be another inspired enthusiast for our proposed Museum. Often, when I arrived at my office at 8:30 A.M. for a class, the phone would be ringing. It was Orlando, eager to know what kind of treasures I had been able to acquire for the Museo de la Solidaridad. The voice of Orlando keeping me attentive to the cause, I felt that I was participating in a glorious undertaking and worked zealously to bring it to fruition. I remember had taken him to visit another sympathiser with the Chilean experiment, the renowned photographer Richard Avedon. It was a rainy day, but Avedon wanted to make Orlando's portrait out of doors. Consequently, Orlando was portrayed wearing a long black overcoat and a somber expression, which I have never forgotten, and which now seems to me portentous. The CIA was following the footsteps of Orlando since 1960, and years later his assassination took place fourteen blocks from the White House.

Those of us who were engaged in finding support for the Allende socialist experiment were later, after the coup, kept informed largely by rumors emanating from clandestine sources in Chile. Gradually a horrifying picture emerged, particularly about the events in the infamous Estadio Nacional. Among other unverifiable rumors were those concerning United States citizens. (We did not know at the time about the CIA's collaboration with Pinochet's secret police.) I learned only many years after the coup about the murder of Charles Horman, who had been one of the U.S. citizens detained at the Estadio. His parents had been informed by Kissinger himself, who signed a tele-

gram demanding nine hundred dollars for the return of his body, in a slatted wooden crate.

I mention these depressing facts only to remind contemporaries that the existence of the Museo de la Solidaridad today is something of a miracle, and one that must be vigilantly guarded. Strolling so recently in Santiago's streets, I found it difficult to imagine that they had once harbored Pinochet's murderers, and that once upon a time, something known as the Caravan of Death was proudly established to eliminate those who were always referred to as 'extremists' or 'Marxists'. I would have been one of them, of course, as my beloved friend Mario Pedrosa certainly was.

There are still many people, especially artists in Latin America, who remember Mario's celebrated phrase "o exercício experimental da liberdade": the experimental exercise of freedom. In this oft-repeated phrase, Mario advocated a stance that few have been able to maintain, but there have always been some who do not forget. Although Mario considered himself a Marxist, he was never an ideologue. His critical exercise of freedom permitted him to see multiple horizons. He was never, never dogmatic, and I could always argue with him, sometimes successfully, about our common undertakings. It is for this reason that I remind you, yet again, how much his titanic efforts meant to the current Museo de la Solidaridad, and I take this occasion to express my amazement and gratification to acknowledge one of the few happy endings of my own somewhat political life – the existence today, under the remarkable direction of Claudia Zaldívar, of the Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

SOLIDARITY TIMES: CONVERSATION WITH DORE ASHTON

This interview, between Carla Macchiavello and Dore Ashton, took place within the context of the exhibition 40 años Museo de la Solidaridad por Chile: Fraternidad, Arte y Política, held in commemoration of the 40th anniversary of the foundation of the Museo de la Solidaridad Salvador Allende. In honor of this occasion a series of audio-visual interviews was produced to celebrate and pay tribute to the core group of advocates connected to the creation of the Museum, one of those advocates was Dore Ashton.

How did you come to be invited to participate in the International Committee for Artistic Solidarity with Chile?

It's odd, I don't remember exactly how it came about. I was and am a socialist with a small 's': not a party member, ever, of anything, more an anarchist in spirit. When Allende was elected, it was an amazing thing for us progressives elsewhere in the world—the Western world, at any rate—to see a socialist elected president for the first time. The idea of an election was, of course, very important; most socialist leaders at that time were not elected, and Allende was elected. That's what we celebrated. It was a great moment for those of us who believed in socialism, as I said, with a small 's'. For that reason we were pejoratively referred to as [supporters of] a welfare state but if you believed in public education and free health insurance in my country, you were considered a radical and not very welcome.

When you received the letter from Mario Pedrosa inviting you to join the Committee, what did you do? How did you approach assembling a collection of artwork and inviting so many different artists to contribute?

When I was asked to become a member of the Committee for this Museum, I was living in New York City and was designated the United States representative. I immediately got in touch with those artists that I felt were really significant and would bring prestige to the museum. As I mentioned in a letter to Mario Pedrosa, at first they weren't always that enthusiastic about giving away works of art, especially good ones, but I wouldn't accept minor pieces. I always made sure to see the pieces

before they went out, because everything I sent to the Museo de la Solidaridad had to be of the highest quality. I was careful about that.

Did Mario Pedrosa send you a list of names, of artists he wanted for the museum? Did you get in touch with all of them?

Not exactly. Mario and I corresponded over a long period of time, during which I would suggest names of important artists that I felt would bring prestige to the Museum. I also urged Mario to acquire works by young artists that were not so famous in those days, some of whom some are quite relevant today.

How were the Committee members chosen?

The International Committee was very distinguished, and Mario chose those members very well. As you know, Mario was highly regarded by everyone for many reasons, so the International Committee was made up of major figures, like the Director of the Museum of Modern Art in Paris.

It seems that the North American collection is the most consistent in terms of style and selection. Did you make many stylistic decisions?

Do you mean personal decisions? (Laughs). In those days, my personal interests would of course have guided my requests for works but I also bore in mind something that Mario had made very clear to me: that this was to be non-sectarian, that my personal prejudices mustn't enter, and I tried very hard to do that. On the other hand, almost all the artists that in the United States we regarded as major artists were doing abstract work, so I did

choose the abstract artists whose work hangs in the Museum today.

Did you have a hard time getting artists to participate?

Oh, yes. You have to remember that in those days the United States revolved around New York, it was viewed from that vantage point and in the visual arts it was perceived as one of the most important places in the world. I would say, on the whole, that of the painters and sculptors I knew, the majority knew very little about Allende and the revolution, and so they weren't very enthusiastic about donating works of art to a museum in Chile. I confess, I put pressure on them—I twisted their arms and it was a little hard for them to say no to me because at the time I was quite well-known as a so-called art critic and it wasn't good to make me an enemy. It was a very delicate project.

Now, as you know, Chile had a representative in Washington, Orlando Letelier, and Orlando was very enthusiastic about the project. I remember, I was a professor at the Cooper Union at the time and had a nine o'clock class. I would arrive at my office at eight-thirty and the phone would already be ringing. It was always Orlando, asking "What did we get? Have you found good things?" He was extremely enthusiastic, and as a matter of fact, there is something that this museum should have. We had someone available to us who, in my opinion, was a great photographer, Richard Avedon. One day I told Richard about Orlando and he invited me to bring Orlando so that he could take his photograph. It was a rainy day, and Richard wanted to take the photograph outside, and he asked me to hold the umbrella

outside on the terrace and we took the photographs in the rain. Orlando, being a diplomat, was wearing a black diplomatic kind of overcoat and he was rather pale. The photograph to me, in the end, was like a terrible premonition, he looked so grim. That moment with Orlando was a very important moment in my life.

How did the artists make their donations, in practical terms? Did they have to bring their work to the embassy in person?

I might be wrong —my memory about this kind of detail is not great—but I believe that Orlando and I arranged for the works to be brought to the Chilean Embassy in Washington and then shipped to Santiago. I think that's how it worked. And as you know, I am glad to say, part of the shipment never got to Santiago because after the coup, I was very worried that a gangster like Pinochet might destroy works of art. And in fact, I did hear that he destroyed some, but I never found out if that was really true.

How did it feel to be part of all this?

Oh, for me it was a great accomplishment. I was always very grateful to Mario Pedrosa for including me and for being able to be part of the first-ever Museum of abstract art, an art that was considered difficult for 'el pueblo'. I believe the first exhibition of the works that we gathered for this Museum was held for the copper miners in the North, and as my own experience has shown me, if you approach working class people who are unfamiliar with abstract art in the right way, it doesn't have to be difficult, they accept it. Of course, things don't usually happen that way, certainly not in my country. In New

York, they can't even go to a museum—they can't afford the entrance fees! It's terrible.

Most of the artists whose works I sent were sympathetic to the idea of a museum that was free of charge for everyone and that would show what we call progressive art—in other words, art that most of the working class would find difficult to understand. Our vision was that if you present it with respect for the workers and make them feel welcome, and don't charge them a fee to come in, they would respond well, and would want to learn. That was my experience and I was told that this was the experience that you had in Chile, isn't that right?

In a letter you wrote to Pedrosa, you were quite critical of the editing job on the Museum's first exhibition catalogue.

(Laughter) Yes! Mario was very bothered about that. But that was my job. The Museo de la Solidaridad had to present everything at the highest level: the catalogue had to be correct, the spelling had to be correct, there had to be somebody proofreading, and so on. So I wrote to Mario, very annoyed, because the text he sent me was full of mistakes, and I just said no, no. I remember telling him "You can't do this, it has to be perfect!" And as I remember, he wrote back in a rather pitying tone of voice, a childlike kind of voice and said to me: "You know nothing about the Third World, you don't know how difficult it is for us to do this in the Third World, while you sit there in New York". More or less he scolded me, and of course, I was much, much younger than him, he was something of a father figure.

What was that 1970s utopian spirit like, in real terms? How did you begin to dialogue with the so-called Third World?

Well, I had traveled a lot and I was always a very inquisitive person... I think it's fair to say that at that time I was the only American woman you could really call an art critic. In the artistic scene back then, nobody paid much attention to what was going on in other countries, even neighboring countries that were producing truly excellent art, like Mexico. They just weren't considered in any way. I rebelled against that, and I can tell you that I was the only person who did that, who paid attention to other great countries like Brazil and Argentina, for example, that had superb artists.

Naturally, Mario and I agreed on that. As we thought about what this Museum should be, we kept that very much in mind. In that respect, I was probably the only person that Mario could have worked with back then because I shared his point of view, even with regard to politics, although I believe Mario had certain convictions that were attached to political parties, and I never did. I was always, in the real sense, an anarchist. But he was a very broad-minded man, sort of a social democrat. We worked together because he was above that petty, sectarian way of thinking, which of course was fine with me.

How were you involved in the second shipment of artwork from the United States?

The second shipment never made it to Chile. As I mentioned before, everything went well with the first shipment, but there were problems with the second one. I think this was because it was right around the time of the coup. The works were gathered

at the Chilean embassy in Washington but never made it to the Museum.

After the military coup, were you involved in the efforts to recover the works?

I am not sure I recall the details of how I got involved trying to get the works back, so that they would never get to Pinochet, but one thing I do remember is I wrote to a U.S. senator who was somewhat progressive; I can't recall his name but I do recall telling him what had happened and asking for help to get the works back. He tried to help, and some time afterward I received a letter from somebody called General Heitman, a German name, H-e-i-t-m-a-n, declaring me persona non grata in Chile¹. I'll never forget that, and in fact I still have the letter in New York. I kept it because I thought it was such a 20th century story and, of course, my friends and I were heartbroken to think that somebody like General Heitman was in charge now.

Were you able to do anything? In some letters you spoke of taking some works out of Chile to Mexico, to a museum there. Did that work?

I spoke on the phone with a friend of mine in Mexico and we thought that maybe we could reconstitute the Museo de la Solidaridad in Mexico City. He was extremely enthusiastic about it, and we talked a lot about the possibilities, but it never happened. I think the Mexican government was quite interested at first, but I don't remember what ended up happening in the end.

¹ Walter Heitman was an Air Force general who, after the coup, became the Chilean ambassador in Washington.

You were also a member of the US Committee for Justice to Latin American in 1973, isn't that right?

Yes, I was a founder of that Committee. I'm surprised you know about it. I proposed my name on purpose, of course, because so much was happening in South America—in Argentina, Brazil, Chile—so there was a lot of work to be done back then. It helped me do things that were not exactly what my country's government wanted me to be doing, but they found their way to me anyway. They had my phone tapped, and as a result I found myself in a fair amount of danger. One day, just as the sun was setting, I was with someone—I don't remember who, but it was a Chilean exiled in New York, and he had an apartment in the suburbs outside the city. We were standing in his living room, next to a big window, when suddenly a bullet shot through the window between the two of us. I had two small children at the time, and I believe that was the moment I realized I couldn't continue working in that vein, because I had obligations as a mother. It was a very frightening time.

Do you know what became of Mario Pedrosa after he left Chile?

He left... well, as I understand, he sought refuge in the French Embassy in Santiago and I believe the French flew him out, to Paris. The last time I ever saw Mario was in Paris. He and his wife were living in Belleville, which at that time was not a very pleasant neighborhood, and they had very little money. I was there, and I made a point of inviting them to dinner a lot because I felt they weren't even getting enough to eat—can you imagine such a thing? It's unthinkable! Mario and I would

talk a lot about the past, what we had been through together; it was all very moving. Eventually, you know, he did get back to Brazil but I never saw him there. The last time I saw him was in Paris.

Did he continue working in art?

When I last saw Mario I believe he was writing. I don't think he was doing any exhibitions and Brazil wasn't being that nice to him either. And when you think of everything he gave his country, you know, it was a sad story. But he went back, and he died in Rio de Janeiro, if I'm not mistaken.

Looking back on things now, what is your impression of the Solidaridad project today?

What is my impression of the Museo de la Solidaridad? Looking back now, unfortunately it's still the only example of a museum made by and for the people, artists included. In a way it's unique, which is good for you but not good for the world because we meant it to be a prototype to be replicated all over the world, so that there would be museums of solidarity, so that artists would no longer be captives of the capitalist system and those merchants, the art dealers, and the wealthy people that buy their work. In my experience, most painters and sculptors, as well as people who do larger pieces like Alfredo Jaar, do not want to be captive to the capitalist system. They really are not that happy to be hanging in the house of very rich men. They would rather be in a museum like this, which is for everyone, but as far as I know this is still the only one of its kind.

I believe Mario Pedrosa's role was very important, and I also believe that

not enough is known about his work, his writing, and his point of view, which was extremely broad and tolerant. He worked against his own political convictions with a communist to establish this museum, which is a very significant detail. So I believe he is a great model, and I wish young people here in Chile, and all over the world, knew more about this man... a man who was jailed, who was always on the run and in fact just barely escaped from Chile. He was lucky that the French embassy took him in and flew him out. He was someone who took chances, who had convictions and even though he was very intelligent and knew that many of his convictions would never be realized, he held on to them. I find that very moving. He was courageous and I admire him for that, and in a certain way I aspire to be like him—though of course not on his level. He had a vast range, he was such an important figure. He really deserves a tribute in Chile. I am sure that somewhere there must be someone alive who knew him...in Brazil? No? There must be, it would be interesting to try and find out.

THE SOLIDARITY COLLECTION: A POLITICAL AND BROTHERLY GESTURE

CARLA MIRANDA

Carla Miranda. Born in Santiago de Chile (1975). Degree in Theory and History of Art at the University of Chile; Master in Latin American Studies at the University of Chile and Master of Museology, University Andrés Bello. She has worked in the documentation of heritage collections, and since 2005 she is the conservator of the collection of Museo de la Solidaridad Salvador Allende. She has been curator assistant in the exhibition show Estéticas, sueños y utopías de los artistas del mundo por la libertad (2007) and Homenaje y Memoria, centenario de Salvador Allende (2008).

What rights do revolutionary or non-revolutionary artists and writers have?

Within the revolution: everything;

against the revolution: no rights at all.

Juan Goytisolo¹

The Solidarity Collection² of the Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA) is a body of work articulated around the political, supportive and fraternal gesture of intellectuals and artists in support of the 'Chilean Path to Socialism'. Between the years 1972 and 1973 this ideological-artistic commitment served to build an art collection that exemplifies the juxtapositions, conflicts, and harmonies to be observed among many of the avant-garde movements of Europe, Latin America and the US of the mid-20th century.

This body of work, whose point of reference is Mario Pedrosa, reflects the process of adjustment undergone by the international Abstract, Geometrical and Informalist avant-garde in contrast to Latin American social realism with its connection to popular, indigenous and American-centric art forms, whose references were initially the Mexican Revolu-

¹ Revista de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba; n.3, Year III, July-September, 1964.

² The concept of 'solidarity' finds its origins at the Organization of Latin American Solidarity (OLAS), established in Havana, Cuba between June and August 1967, and which included among its precepts "the solidarity among nations. Latin America in the struggle for liberation." This meeting was organized after the Conferencia Tricontinental, the tricontinental conference of African, Asian and Latin America nations, which took place in Havana in 1966. At this encounter Salvador Allende proposed the creation of a specifically Latin American branch, and became the director of OLAS. The Chilean delegation included Clodomiro Almeyda, Carlos Altamirano and Pablo Neruda. For further reference see: www.salvador-allende.cl/biografia/Allende_en_la_prensa/allende2.pdf

tion (1910), then the Cuban Revolution (1959) with the cultivation of a Che Guevara aesthetic whose promoter in the development of this Museum was the Instituto de Arte Latinoamericano (IAL) of the Universidad de Chile. The director of the IAL was Miguel Rojas Mix, who was aided by two key supporters: the Catalan artist José Balmes, who came to Chile as an exile in 1939³, and the Spanish art critic José María Moreno Galván who was part of the intellectual anti-Franco resistance between 1960 and 1975. Both were Spanish, both were communists.

In 1971 the International Committee of Artistic Solidarity with Chile (CISAC) was established to procure and administer the works. CISAC was chaired by Mario Pedrosa, who brought together politically engaged artists, intellectuals and critics connected to the most significant artists of the second half of the 20th century. The Committee members were: Louis Aragón; Jean Leymarie; Giulio Carlo Argan; Edward DeWilde; Dore Ashton; Rafael Alberti; Carlo Levi; José María Moreno Galván; Aldo Pellegrini; Juliusz Starzynski; Mariano Rodríguez; Danilo Trelles, and Harald Szeemann.

The establishment of the CISAC was based on four principles to which the visual artists dedicated their work: the ideal of a fairer, freer and more humane society; the notion of socialism as the natural home for artists; the belief that works of art and their aesthetic enjoyment should not be confined to collectors; and the act of donation not

as a gesture of political partisanship but as a political action in itself ⁴.

The process of obtaining and shipping the works was organized through the Instituto de Arte Latinoamericano (IAL) and Chilean embassies around the world. Thanks to Pedrosa's wide network of contacts, many artists donated their work directly, and he also took advice from peers such as Dore Ashton and Aracy Amaral with whom, according to the existing documentation, he devised lists of artists for the collection. Direct donation by the artist was also encouraged by embassies and cultural attachés who called for works to be given directly to the embassies. Consequently the Collection contains a wide range of works both in terms of quality and relevance to art history; some countries are significantly better represented, depending on the enthusiasm with which the invitations to participate were made; and engravings and paintings are more numerous than statues, as the former are easier to transport in the diplomatic pouch.

The Solidarity Collection is arranged by the country of origin from which the works were sent, according to the IAL's certifications of receipt and the documentation about the Museum recently recovered.

MEXICO

The connection between two artistic styles and their political links has particular prominence in the Mexican collection, as the clash between social realism and 'the independence of art' was more latent and apparent in the art coming

³ José Balmes, Spanish painter who arrived in Chile in 1939 on the *Winnipeg*. He was made director of the Faculty of Arts at the Universidad de Chile in 1962 and became the deacon in 1972. He was part of the organizing body of the MSSA in 1971 and was its director between 2006 and 2010.

⁴ A.A.V.V. *Catalogue of the Museo de la Solidaridad. Donations from artists around the world to the people's government of Chile. Instituto de Arte Latinoamericano, Universidad de Chile, 1972.*

from Mexico than in works sent from other countries. Made up of 184 pieces, this shipment was the first part of the collection to be organized, towards the end of 1971, by the artists José Zúñiga, Guillermo Ceniceros, Esther González and Octavio Bajonero, who was director of the *Molino de Santo Domingo*, founded in 1969 as a printmaking workshop for the apprentices of Santo Domingo of Tacubaya.

Bajonero and the Chilean cultural attaché in Mexico at the time, José de Rokha, coordinated the transfer of the works to the IAL in Santiago. In November 1971 for the exhibition *Molino de Santo Domingo* they brought together sixty-six artists⁵. The participating artists represented a range of different political and artistic generations and alignments, yet the works exhibited clearly reflected the familiar battle between art and politics that had long since existed in Mexico. On the one side were the artists who accepted the directives of the Third Communist International, which promoted the nationalist, left-leaning, revolutionary thematic as the hegemonic visual world of the Mexican School of Art⁶. On the other side were those who promoted the partisan independence of

art. Among the first group were the veterans of muralism such as David Alfaro Siqueiros and Xavier Guerrero and the members of the *Taller de Gráfica Popular Mexicana* (1938) who belonged to the Mexican Communist Party or the Popular Socialist Party.

It is worth pointing out that the *Taller de Gráfica Popular Mexicana* does not appear in the *Molino de Santo Domingo* catalogue but rather in Certificate I dated 12 April 1972 of the IAL⁷. This series of 146 illustrations of the struggle of the Mexican people (1960) was part of a larger series called *Estampas de la Revolución Mexicana* (Illustrations of the Mexican Revolution) published in 1947 in Mexico. Working along these same lines were the artists Jesús Álvarez Amaya; Raúl Anguiano; Ángel Bracho (sic); Fany Rabel; Fermín Chávez; Pablo O'Higgins; Luís Chacón; Arturo García Bustos; Helena Huerta; Sarah Jiménez; Adolfo Quinteros, and Ramón Sosamontes.

Of note among the painters is the inclusion of work by José Hernández Delgadillo who was both an official muralist and member of the *Salón de la Plástica Mexicana*, (Mexican Visual Arts Salon). However, like many other artists, after the Tlatelolco massacre in 1968, he distanced himself from the government of Luis Echeverría and Mexican public art, to form the *Arte Colectivo de Acción* (Collective Art Action). In 1971, for his donation to the Museum Delgadillo sent a large-format canvas, which might be considered as pertaining to what critics of his work call the "new presence" of the

⁵ *Exposición Molino de Santo Domingo, Primer Envío Mexicano de Arte Moderno Santiago de Chile, November 1971. Those who donated later were: Jesús Álvarez Amaya; Francisco Beckern; Ángel Bracho; Luís Chacón; Fermín Chávez; Manuel Corpus; Mario Cruz Fuentes; Carlos Finck; Elba Garma; José Hernández Delgadillo; Helena Huerta; Francisco Icaza; Jerezalde (sic); Carlos Gaytan; Mendarozqueta (sic); Eliseo Mijangos; Víctor Muñoz Vega; J. Perinetti (sic); T. Prada (sic); Antonio Ramírez; Gilberto Ramírez; Eduardo Terrazas; R. Ruiz (sic); Ramón Sosamontes; René Villanueva; Enrique Volverg, and José Zúñiga. This shipment was organized by the embassy and the artists, and had nothing to do with the CISAC.*

⁶ After the decree ordering the restructuring of the literary and artistic organizations, enacted by Stalin in 1932.

⁷ See ICAA 826862. *Estatutos del Taller de Gráfica Popular Mexicana*, 17 March 1938.

body in painting, for it is at the very edge of the Expressionist Abstract while also revealing traces of indigenous influence. His painting has not been exhibited. His work, *Untitled*, is part of a selection of canvases that were received rolled-up⁸.

Siqueiros donated *Bilbao y Galvarino* (1945), a print in the style of the Escuela Nacional de Pintura Mexicana, the Mexican painting school. This image is part of the mural *Muerte al invasor* (Death to the Invader) painted by the artist in Chile⁹. He also donated a second piece that is part of the series *Canto General* (1968) sent to the MSSA in 1971, which breaks with the Figurative style and inches toward an independence of art. The content of this series might belong to the body of work Siqueiros developed in 1936 in the US, where he had an experimental workshop in which Jackson Pollock learned his action and drip painting¹⁰. However, the entire body of Siqueiros' art is rife with contradiction, because as an artist of the revolution he founded himself subjected to Figuration but—as we see in *Canto General*—he appeals to independent art distanced from social realism. This political and aesthetic battle within his work also manifested itself in real life, in his failed attempt to assassinate Leon Trotsky in Mexico¹¹.

8 Artists with pieces in this group of works include: Jaime Mejías, Gilberto Ramírez, María Luisa Novelo, Mario Cruz Fuente, Alberto Cavazos, René Villanueva, Carlos Maytan, Daniel Manrique, Fernando Caballero, Mendarozqueta (sic), and Hernández Delgadillo (sic).

9 This mural (1941-1942) consists of two works: one by Siqueiros and the second by Xavier Guerrero, *De México a Chile* (From Mexico to Chile). Both were part of a Mexican aid effort in Chile in the aftermath of the 1939 earthquake.

10 HERNER DE LARREA, Irene. *Siqueiros, del paraíso a la utopía*. Mexico: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004.

11 After Stalin's triumph Siqueiros firmly allied himself with him. Rivera, on the other hand, joined the opposition. In

The works that represent the turning point for the Escuela Mexicana in the late 1960s and led to the Generation of Rupture and the First Independent Salon in 1968¹², were also part of the first works sent to the MSSA. These artists were not working in groups and did not necessarily hold similar views, but they all shared a certain common intention: "to leave aside the vocabulary of art with its implicit message in social realism, and join the international trends"¹³. It was in this way that the Mexican collection branched out toward international trends: abstraction had a landmark occasion with Manuel Felguérez's relief work *El espíritu ocupa cualquier recipiente* (The Spirit Occupies Any Container) and Fernando García Ponce's *Composición en gris* (Composition in Grey) in 1970. Along these lines, points of connection emerged between art and industry, as revealed by the work of Hazuya Sakai, a Japanese-Argentine artist living in Mexico from 1964 onwards, who donated a large untitled painting to the Museum.

1936 Rivera's intervention was crucial to President Cárdenas' decision to give Trotsky a visa; Trotsky stayed in Rivera's house, and the latter joined the International Opposition. For his part Siqueiros complemented his artistic talents with political militancy. He knew Stalin personally, and both his adherence to Stalinism and the atmosphere of slanderous persecution that developed around and against Trotsky led Siqueiros to head an assault group coordinated between the local Communist Party and the Moscow Secret Police to kill the exile. See "Siqueiros wanted to kill Leon Trotsky" in *El Socialista*. Buenos Aires, n. 168, 16 June 2010.

12 The phenomenon began in 1968 when the government invited the most well-known artists (The Rupture) to exhibit their work when the Olympic Games were held in Mexico. The invited artists refused to participate and thus validate the regime which, hidden from international attention, was repressing the already consolidated social movement of 1968.

13 DEL CONDE, Teresa. *La aparición de la Ruptura. Un siglo de arte mexicano 1900-2000*. National Institute of Fine Arts, Italy, Landucelle 1999, p. 191.

The main exponent of the neo-figurative aspect of rupture was José Luis Cuevas who donated the ink drawing *El dolor humano, serie homenaje a Quevedo* (Human Pain, Series in Homage to Quevedo) (1969). At the center of these two trends we find artists who experimented in both; notable contributions in this area include Guillermo Cenicerós's watercolor and ink work which is notably influenced by the Siqueiros abstracts, and one painting (1968) in which the human figure hides behind the abstraction.

CUBA

In contrast with the work from Mexico, the Cuban collection reflects a reverse process from that which was brought on by the 1910 revolution. The first Cuban artists of the avant-garde were those who, through a certain abstraction taken from Cubism, imposed a specifically Cuban identity through the use of color, light and rhythm.

This Collection contains an untitled silkscreen (1963) by Amelia Peláez that uses black lines to both join and separate the flat planes, so characteristic of her work; and two pieces sent by René Portocarrero which depict the cathedral of Havana (1970 and 1971) and include views of the city¹⁴.

Abstract art, with all its consequent independence from academia, was produced by the Grupo de los Once (1953 – 1955) which had no stylistic unity itself, but broke with the earlier generations to give way to an international perspective, and whose axis of reference was the abstract Informalism that began to develop its own

Cuban language in the 1960s¹⁵. Members of this movement included René Ávila, who donated two works (1971) and whose abstracts, initially of a Neoplastic tendency, evolved toward organic forms; and Luis Pedro Martínez, who in 1955 had the first exhibition of concrete art in Cuba. The piece *Otros signos del mar* (Other Signs of the Sea) (1972), sent by Martínez, is a lyrical abstract with intense color, which belongs to the *Signos del mar* series.

Concrete Abstraction is also represented by Salvador Corratge who was a member of the group of 10 concrete Cuban painters and who appears in Certificate II dated 4 May 1972, with two paintings: *Movimiento I* (Movement 1) and *Movimiento 2* (Movement 2). Both are acrylics on wood (1971) in which free expressionist lines and pure-color vertical constructions express themselves in the tradition of Concrete Art.

The militant figuration of socialist realism, which intended to reflect in art the changes achieved through the triumph and the first consolidating phases of the Cuban revolution, is represented in the work of Carmelo González. González, of the printmakers and painters, was the most important chronicler of the revolution, and he sent two works: *Dos mundos* (Two Worlds) (1967) in which the Cold War is symbolically depicted; and *Testimonio en el espacio de este-colmo* (Testimony in the Space of this outrage) (1968), of a similarly symbolic character.

Among the direct political links between Chile and Cuba through the Casa de las Americas is the work of Mariano Rodríguez who was invited to President

14 *Paisaje de la Habana N° 2* (1971), was associated with Certificate II dated 4 May 1972, though the piece had no shipping document attached.

15 This perspective was also cultivated between the artists thanks to the exhibition at the Escuela de Paris in the Palacio de Bellas Artes of Havana. Report from Artes Visuales n. 1, Unión Panamericana, June 1956-June 1957.

Allende's investiture in 1970 and who later took part in the organization of the *Primer Encuentro de Artistas Latinoamericanos* (First Encounter of Latin American Artists) in Cuba in 1972, at which José Balmes and Miguel Rojas Mix were also present. The pieces donated to the Museum by Mariano Rodríguez are two paintings from the series *Frutas y realidad* (Fruit and Reality) (1970), exhibited in Cuba in 1971 and donated by the artist in 1972.

Within this line but showing greater political independence is the work of Raúl Martínez. Although this artist began with abstract work, because of his integration into Grupo de los Once he moved towards Pop Art. The canvas *Repeticiones de Martí* (Martí Repetitions) (1968) is part of his series *Fotomentira* (Photolie) (1966) in which he portrays well-known figures such as Camilo Cienfuegos, Ernesto Che Guevara and Fidel Castro. In each of the portraits the composition consists of reiterating iconic imagery in lineal movement, generating a cinematographic vision.

Among this group of artists the visual world of the revolutionary, Castro-Che Guevara ilk operates independently from the Soviet Union block, which in practice amounted to an axis of influence that not only incorporated militant action but also had as a core principle the need to fight the exchange value of artwork. This concept had been established through the Unión Panamericana's *Boletín de Artes Visuales* or Visual Arts Report, the showcase for the nascent Latin American art market that was strategically used by the Alliance for Progress¹⁶ to combat the cultural influence of Cuba in Latin America.

16 A US program of economic, political and social aid to Latin America in operation between 1961 and 1970.

ARGENTINA

Casa de las Americas played a fundamentally influential role in sending Latin American art to the Solidarity Collection through the IAL. At this point in time the Universidad de Chile had important links to Cuba, generating artists' encounters in the two countries: the *Primer Encuentro de Artistas Latinoamericanos en Cuba* (The First Meeting of Latin American Artists in Cuba) in 1972, and the *Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur* (The Meeting of Cono Sur Visual Artists) held in Santiago in May 1972, just when the MSSA opened. The coincidence and the political proximity of the events encouraged the donations of the participating artists. And because of the geographical proximity, the event was obligatory for Uruguayan and Argentinian artists.

The Argentinians Carmelo Carrá and Jorge Santa María donated their work to the Museum. Carrá, directly linked to the critic Aldo Pellegrini, who had been a researcher for the IAL and was close to Mario Pedrosa, had already had an exhibition in Chile, *C. Carrá: gouaches – dibujos – pinturas* (C. Carrá: Gouaches – Sketches – Paintings) at the Galería de Arte Central in 1971. Carrá gave four pieces to the Museum: two prints (1971) and two tempera paint drawings (1969 and 1971). In the works he uses the image as an explosion, which is then put together again as a puzzle, producing a "document about the instability of the visible"¹⁷.

Other significant artists who participated —either on invitation or as observers— and who gave important works to

17 PELLEGRINI, Aldo. "El Mundo de Carmelo Carrá." In *C. Carrá: gouaches-dibujos-pinturas. Catalogue*. Santiago, Chile: Galería de Arte Central, 1971. ICAA Register 745055.

the Museum were: Ernesto Deira; Américo Castilla; Ignacio Colombres; Leopoldo Prezas; Antonio Berni; Oscar Smoje; Ricardo Carpani; Luis Felipe Noé; Josefina Robirosa, and Eduardo Rodríguez¹⁸.

The *Encuentro de Artistas Latinoamericanos en Cuba* aimed to generate discussions around the relationship between art and the construction of a new society, encouraging active participation in pursuit of political and social change, and the reference here was not only to the Cuban revolution but to the 'Chilean Path to Socialism', as well. Here, just as in Mexico, the debate reproduced the existing dynamic between free creation, the dilemma of engaged art, formal visual language aimed at instrumentalization—or not—on behalf of the proletarian cause. The practical reflections expressed in the works of the participating Argentinians, Uruguayans and Cubans principally used Figurative Art as the poetic form to construct reality. In the case of Argentina this is apparent in the Informalism of Luis Felipe Noé in the sense of pictorial freedom and the "idea of looking for a new way to represent mankind and all that surrounds him"¹⁹. The work donated by Noé, *Introducción a la comprensión de la civilización occidental y cristiana* (Introduction to an Understanding of Western Christian Civilization) (1962) became the hinge between Formalism and the new Figurative Art, relating to other works by the artist such as *La anarquía del siglo XX* (The

Anarchy of the 20th Century) (1961) and *Introducción a la esperanza* (Introduction to Hope) (1963) both of which belong to the collection of the Museo de Bellas Artes in Buenos Aires.

It is also important to highlight the work of Josefina Robirosa and Martha Peluffo. Robirosa took part in the Cono Sur artists' event as an observer from the Comité de Significación Ideológica del Arte (Committee of the Ideological Significance of Art), and in her artistic work was a member of the BOA Group (1958), a movement that fused Surrealism and lyrical Abstraction in Argentina and was affiliated with the international movement Phases, founded in Paris. The painting by Robirosa, *Cada mañana* (Every Morning) (1968) exemplifies these principles. However, part of the work she donated to the Museum reflects her later investigation into the use of color the style of Op Art, which features chromatic progressions that fold into her theme of profiles and heads, which is found on the canvas donated to the Museum.

The piece sent by Martha Peluffo, *Espejo de exterminio* (Mirror of Extermination) (1965), which is registered in Certificate II, bears witness to the crisis between painting and objectual art. In 1966 in Caracas she herself said "I use reality so as not to represent it [...] I begin with the object—not the object in terms of its physicality but rather as a possibility of representation"²⁰.

The triptych by Juan Carlos Distefano, *Tres versiones* (Three Versions) (1966) is another extraordinary work sent from Argentina, which was also included in the

18 A.A.V.V. Catalogue *Dos encuentros: Artistas del Cono Sur*, Santiago, Chile, 1972, and *Plástica Latinoamericana*. Havana: Graciela Carnevale Archive, 1972.

19 MENDEZ, Víctor Hernán. *La nueva figuración argentina, origen y planteamiento. Propuesta de renovación*. Universidad de Extremadura, December 2008, BCN.

20 For more information please consult marthapeluffo.com, on which there are archived reference articles:

Third Biennial of American Art (IRA) in Córdoba in 1966, and in the São Paulo Biennial of 1967. It is a piece in which volume is penetrated by color while maintaining a bi-dimensionality in order to put under tension the eventuality of humankind²¹.

Abstraction is represented in painting by Ary Brizzi, Manuel Espinoza, Rogelio Polesello and Clorindo Testa, and in sculpture by Ennio Iommi and Aldo Paparella. Notable in their work is an abstraction of a more Constructivist nature, in the sculptures of Ennio Iommi—a work in aluminum, without title or date—and in painting through the work by Manuel Espinoza, *Blabaklud/Blabakhud* (1969). Both artists participated in the Asociación de Arte Concreto-Invencción (Concrete Invention Art Association) of 1946, and through its Invention Manifesto they referred to Russian Suprematism and the dynamic of engaged art, pitching formal freedom versus the social realism imposed by the Communist Party. The manifesto states that “Concrete Art habituates man to the direct relationship with things and not with the representation of things [...] A precise aesthetic, a precise technique. The aesthetic function versus ‘good taste’ The blank function. Neither looking, nor finding; inventing”²².

The other face of Abstraction is represented by Clorindo Testa, who in 1957 belonged to the group known as the Siete Pintores Abstractos—the Seven Abstract Painters—who were opposed to the cold

geometrical abstract style²³. In his piece *Ondulación I* (Undulation I) (1965), in which the expressive use of volume is inspired by his connection to Brutalist architecture and Informalist painting, Testa reclaims the possibility of informal expression.

In Argentina, just as in Mexico, print-making as an art form had a popular character of indoctrination and was an expression of proletarian art in the capitalist regime²⁴. This statement clearly reveals the influence of Siqueiros as a political promoter between Latin American artists, and in the Mutualidad de Artistas Plásticos de Rosario (Rosario Union of Visual Artists).

The print collection sent from Argentina is made up of 9 pieces: artists such as Inés Agüero, Antonio Frasconi, Italo Grassi, the Spaniard Teté Vargas Machuca, and the sketches of Marta Marchetti and Eduardo Bendersky stand out. *Carpeta Zero* (File Zero) should also be mentioned, in which the stories of Ernesto Sábato, Miguel Alascio Cortázar, Oscar Peyrou and Fernando R. Moreno were illustrated, and in which the original printing sheets by Antonio Berni, Italo Grassi, Claudia Leiguarda, Omar Brachetti, and Nélida Agüero appear.

Antonio Berni donated a print to the Museum, and gave it the title *El obispo* (The Bishop) (1962), although the same work was later included by the artist himself, two years later, in the visual collection of the series *Ramona Montiel* under

21 DISTEFANO, Juan Carlos. *Obras 1958-2010*. Buenos Aires: Fundación Osde, Catalogue, 3 June - 24 July 2010.

22 See online: Centro de Arte Virtual Arte Concreto de Buenos Aires: www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/arteargentino.

23 This group was formed by Osvaldo Borda, Víctor Chab, Josefina Miguens, (who later changed her name to Josefina Robirosa), Rómulo Macció, Martha Peluffo, Kazuya Sakai (who donated from Mexico), and Clorindo Testa.

24 BERNI, Antonio. “Siqueiros y el arte de masas” in *Nueva Revista I*. Buenos Aires: n.3, January 1935.

the title *Confesor de Ramona* (Ramona's Confessor). Berni's print uses the xilo-collage and relief techniques, occasionally making use of recycled elements in a direct allusion to the marginality of his characters.

URUGUAY

This curatorial effort, *40 Años del Museo de la Solidaridad. Fraternidad, Arte y Política*, includes the work of two Uruguayan artists whose contribution to Latin American art is fundamental: Pedro Figari and Joaquín Torres García. The work of Torres García was handled by the collector Emilio Ellena and the artist's widow Manolita Piña²⁵. Both pieces were sent to the Museum by the Chilean cultural attaché in Uruguay.

Figari's work *La Tentación* (The Temptation) is part of the series *Trogloditas* created in the 1920s, in which the artist portrays humans as a primitive species²⁶. Enriching the Uruguayan collection, and engaged in a completely different discourse, is an untitled work by García Torres (1942) in which the artist depicts the city and the modern urban landscape associated with young Latin American modernity. This piece sums up the concept of the 'universal man,' evidenced in a series of symbols placed in the upper portion of the painting: the abstract 'universal man' unchanging from one culture or era to another and accompanied by the signs of the origins of nature and eternity, the sun and the moon; then a fish, a recurrent symbol in his work which is associated

with life, fecundity, and the figure of Christ, who plays a central role in anthroposophy, a school of thought that Torres García subscribed to²⁷.

Both the piece by Figari and that of Torres García depict the duality of 'barbarism and civilization' discourse present in Latin America since the independence era. As with other countries, Abstract Art was represented by the Association of Constructive Art (AAC), founded in 1934 by Torres García who presented the first edition of the magazine *Círculo y Cuadrado* (Circle and Square) in Montevideo, in which the first inverted map of South America was printed²⁸.

The influence of Torres García was inevitable in the Uruguayan donation to the Museum, which included artists such as Luis Arbono; Ángel Damian; Elena Finocchio; Oscar García Reino; Ruben Gary; Vicente Martín; Amalia Nieto; Jorge Nieto; Dumas Oruro; Trini Pairo; Amalia Polleri; Alceu Ribeiro, and Denry Torres.

THE FRENCH COLLECTION, AND THE COMPLICATED CASE OF MATTÀ'S WORK

The work sent from France constitutes some of the most important material in the Museum's collection because it brings together numerous artists of different nationalities who make up the so-called Paris School. This is how the work of Chileans living in Paris was included in

25 VIDAL, Virginia. "El Museo de la Solidaridad." In *Punto Final*. Santiago: n.757, 11 May 2012.

26 ROCCA, Pablo Thiago. *El ser primario, el hombre primordial*. Uruguay: Museo Figari, MEC, 2010.

27 CRISPANI, Alejandro. "Las raíces latinoamericanas del invencionismo". In *Objetos para transformar el mundo*. Santiago: ARQU, 2011.

28 *Cercle et carré* (Circle and Square) was a movement founded in Paris in 1929 by the writer Michel Seuphor and the painter Torres García. They promoted the constructivist tendencies of Abstract Art in opposition to Surrealism. Despite the short existence of the group (1930) the proposal was taken up by the Abstraction-Création group.

the collection, as the invitation was only addressed to foreigners and the Museum put the emphasis on international solidarity. The Chileans in France who donated works were: Carlos Arestí, Francisco Ariztía, Camilo Córdor, Antonia Ferreiro and Matilde Pérez. The work Pérez sent to the Museum, *Alturas* (Heights), assembly and collage on painted wood, was noted in the register dated 5 December 1972 as being a piece on loan, to be exhibited and later returned. According to the 8 May 1973 edition of the magazine *Ercilla* Matilde Pérez had an exhibition in Paris called *Des grands et des jeunes* (The Old and The Young) and was invited by an embassy official to donate her piece to the Museum. Despite the existence of these documents certifying the donation, *Alturas* was never returned to the Museum collection, probably because of the 1973 military coup.

Roberto Matta donated two large-scale paintings to the Collection, also as part of the shipment sent from France: *Fango original, ojo con los desarrolladores* (Original Mud, Careful with the Developers) (1972) and *Hagamos la guerrilla interior para parir un hombre nuevo* (Let's Fight From Within to Give Birth to the New Man) (1970) which were both exhibited in the UNCTAD building at the Third World Conference on Trade and Development, held in Santiago, Chile. These works are certified in the IAL Certificate I dated 12 April 1972 and were hanging in the building at the time of the military coup, which is why they suffered the same fate as the rest of the works in the MSSA: secrecy, disappearance and maltreatment. The Collection was broken up and the two canvasses by Matta became part of the inventory of the Museo Nacional de Bellas

Artes in Santiago, Chile.

The process of recuperating one of those canvasses, *Hagamos la guerrilla interior para parir un hombre nuevo* began on 26 August 1992 and ended successfully four years later. Following Isabel Allende's suggestions, Carmen Waugh (director of the Museum between 1991 and 2005) sent the first transfer request to Ricardo Lagos, who was Minister for Education at the time and would later be elected President in 2000. The letter included a copy of the work's certificate of authenticity and ownership²⁹. During this procedure the artist's widow, Germana Matta, also requested the restitution, on the canvas itself, of the phrase uttered by Matta that gave rise to the work's title and which had been eliminated by the censors: "*Hagamos la guerrilla interior para parir un hombre nuevo*." This phrase was eventually returned to the canvas in 2005, during the restoration work undertaken by Lilia Maturana.

Despite years of negotiations the Museum has, however, been unable to recover *Fango original, ojo con los desarrolladores*, and as for *Hagamos la guerrilla interior...* the museum was only granted an in use agreement of trusteeship. On 10 March 2000 Chile's Directorate for Libraries, Archives and Museums (DIBAM, according to its initials in Spanish) stipulated that "DIBAM is the owner of the painting and in virtue of the ordinary session dated 1 March 20000 and according to Order No. 0979 the DIBAM gives [the work] in trusteeship or as a loan for a period of 99 years from the present date so that the painting may be displayed for permanent public exhibition".

²⁹ Certificat d'authenticité, Archives de l'Oeuvre de Matta. 28 August 1991. The piece is registered in the archive of the general catalogue under the reference number 70/3. MSSA Archive.

Hagamos la guerilla interior para parir un hombre nuevo (1970) was part of a group of works that began in 1957-58 with the piece *Questión Djamila* (The Djamila Question), a painting about the oppression and use of torture in the war between Algeria and France. Matta distances himself from the psychological morphology of Surrealist painting in order to depict his political engagement that cuts across circumstance and history. As he himself as well as his characters, points out: "they go from the imaginary forms belonging to vertebrates, unknown animals and the strange forms that express my feelings to becoming cultural expressions, totemic of civilization... Yet they always remain within the field of the morphological laws; it's not about an organism that will symbolize me, but rather a formation of cultures in confrontation with social landscapes: battlefields in which feelings and ideas clash, all culminating at a vertex in which the ego and the world were in conflict at a cosmic level"³⁰.

THE LATIN AMERICANS WHO TOOK THE FRENCH ROUTE

Despite US cultural politics aimed at turning New York into the global cultural center of influence, France didn't lose its importance, at least not for the many Latin American artists who settled there. The material sent to the Museum from France brings together Latin American artists of different nationalities that make up a melting pot of varying styles from Surrealism to Figurative Art, Pop Art, Kinetic Abstract Art and Op Art, to mention only a few. The Argentinians were: Cristina Martínez, Luis Tomasello, Leopoldo

Torres Agüero, Jack Vanarsky and Antonio Seguí. Seguí donated a large-scale canvas that was part of the series *Caja con señores* (Box With Gentlemen) (1963), in which human figures appear boxed in on top of one another like pieces from a puzzle, taking up the entire space, in contrast with *Caja con señores III*, in which a corner is left empty.

Only one Peruvian artist, Gerardo Chávez, connected to Surrealism, took part in the donation process, despite Mario Pedrosa's insistent letters to the art critic José Miguel Oviedo, director of the Instituto de Cultura de Perú.³¹ Chávez donated three prints and a painting entitled *El nacimiento de Neptuno* (The Birth of Neptune) (1970). According to an interview given by Miguel Rojas Mix, the director of the IAL, the Andean countries of Peru, Bolivia and Ecuador barely participated because they form a geographical and cultural unit removed from the traditions of the rest of the Cono Sur³². Despite this, the Ecuadorean Oswaldo Guayasamín gave three silkscreens, two prints from the series *La edad de la ira*³³ (The Age of Anger) (1968) and a third untitled print (1950) whose theme is the city of Quito³⁴. The influence of Guayasamín is almost overwhelming in the work of the other Ecuadoreans present: Leonor García, Gerardo Chiki and Cesar Tacco³⁵.

³¹ Letter sent by Mario Pedrosa to José Miguel Oviedo, 22 February 1972. MSSA Archive.

³² Audiovisual interview with Miguel Rojas Mix in September 2012. MSSA Archive.

³³ *La edad de la Ira* is a collection made up of 260 pieces arranged in series (*Las manos, Cabezas, El rostro del hombre, Los campos de concentración, Mujeres llorando*)

³⁴ Certificate II, 4 May 1972, Instituto de Arte Latinoamericano, Universidad de Chile. MSSA Archive.

³⁵ According to certificate II, 4 May 1972, all the Ecuadorean artists' donations came from Ecuador. Instituto de Arte Latinoamericano. MSSA Archive.

³⁰ OYARZUN, Pablo; MUÑOZ, María Elena; ACCATINO, Sandra; ALVAREZ, Guadalupe. *Tentativas sobre Matta. Delirio poético*. Santiago: Ed. 2002, p. 65.

Among the donated works of the other Ecuadorean artists working in the Abstract style, the painting in the Informalist materic style of Francisco Coello and the work of Carlos Vicente Andrade stand out. Painter, sculptor and poet, the latter was an emblematic member of the generation of the Escuela de Bellas Artes de Quito, the Quito School of Fine Arts.

BRAZIL AND THE INFLUENCE OF MARIO PEDROSA

The Brazilian artists whose work was added to the Collection and also came through Paris, took part thanks to the influence of Mario Pedrosa, one of the principal forces behind the MSSA.

The Brazilian art critic arrived in exile to Chile in 1970, fleeing an arrest order on behalf of the regime of the dictator Emilio Garrastazú Médici. The condemnation of the political persecution of Pedrosa united famous artists such as Pablo Picasso, Henry Moore, Alexander Calder and Ernest Pignon, who wrote a letter in support of Pedrosa, defining him as “one of the most exceptional expressions of intelligence of a country”³⁶.

The harassment by the Brazilian regime was so thorough that Pedrosa was unable to repeat in his own country what he had done abroad: that is, organize the donations of artists for the Museum through the creation of a local International Committee of Artistic Solidarity with Chile. In fact, a Chilean consular letter explicitly stated that organizing such a transfer of material from Brazil “would serve to link the donation —according to the criteria of the military here— to sub-

versive movements”³⁷. This advice forced Pedrosa to rethink the invitation to the Brazilian artists and position it within the framework of the UNCTAD III as an homage to Chile, the host country of the conference. Despite this he was unable to extend the invitation to the 80 artists he had initially considered³⁸.

The long list of artists whom Pedrosa had wanted to incorporate into the Collection is found in a letter to the Brazilian art critic Aracy Amaral³⁹. There he mentions Tarsila do Amaral, Mira Schendel, Amelia Toledo, Libio Abramo, Claudio Tozzi, Luis Baravelli, Yolanda Moholi and Tomie Ohtake. To these Pedrosa added other Brazilians living abroad: Rubens Gerchman, Antonio Dias, Helio Oiticica, Lygia Clark, Arthur-Luiz Piza, Sergio Camargo, Franz Krajberg, Flavio Shiro Tanaka, Edival Ramosa, Antonio Maia and Raimundo Colares. According to the IAL Certificate I, dated 12 April 1972, those who finally donated material through France were Lygia Clark, Arthur-Luiz Piza, Sergio Camargo, Franz Krajberg and Flavio Shiro Tanaka. The only donations that were procured directly from Brazil were those from Mauricio Lima Nogueira and Vera Ilce.

For the recent exhibition *40 Años del Museo de la Solidaridad. Fraternidad, Arte y Política* an investigation was carried out with the aim of recovering the archives of the Museum. A letter from Antonio Dias in New York, sent to Mario Pedrosa on 17 February 1972 was found,

³⁷ Letter to Mario Pedrosa from the Chilean Consul General: Rio de Janeiro, 15 March 1972. MSSA Archive.

³⁸ Ibid.

³⁹ Copy of the letter from Pedrosa to Aracy Amaral, 16 April 1972. MSSA Archive.

³⁶ VIDAL, Virginia. “No solo de pan. Marta Jara y lo trascendente del acontecer humano”. In *El siglo*. 25 October 1972.

with instructions and a sketch of a piece which was going to be installed in the Defensa de la Raza building, where the Museum was at that moment meant to be established⁴⁰. Dias's work was a large flag that would hang over the entrance to the building. The piece, which remained as a project, is today part of the Collection and is a direct link between Antonio Dias's body of work *Project For a People's Flag* (1972) and *O país inventado* (The Invented Country) (1976).

OTHER ARTISTS

Donations continued arriving from France. The work *Physicromie Nr. 591,1* (1972), by Venezuelan artist Carlos Cruz-Diez, was a modular structure which he began in 1959 and whose development underwent enormous formal and material changes⁴¹.

The work by Victor Vasarely *Dess* (1964) also pertains to the same autonomous reality. Generating visual modules, the work is part of an experiment with plastic units derived from the basic figures of geometry, like the circle and the square, in which the artist plays with spectrums of color to produce different optical effects.

Living in Paris since 1930, Alexander Calder donated an untitled mobile (1972),

the model for a larger sculpture that finds its precedent in the piece *Grand Crin Kly* (1971). His donation is one of the cornerstones of the Collection.

The Catalan artist Joan Miró created an untitled work (1972) specifically as a gift to the Chilean government of the Unidad Popular. President Salvador Allende thanked him by sending him the Legión de Mérito medal via the Chilean cultural attaché in Spain, Pablo Burchard Aguayo. The "rooster of victory" as José María Moreno Galván called the piece, became an iconic symbol of solidarity with Chile. In a press photo dated 1973 the work even appears with a museum description that calls it "Miró's homage to all the donor artists"⁴².

THE FRENCH ARTISTS

As in all the work sent, the trends of Figurative and Abstract Art are present in the work sent by French artists. One particularly notable work of Figurative Art is that of Jean Hélión⁴³, known for his early abstract efforts related to Theo Van Doesburg and the magazine *Art Concret*. Toward the late 1930s Hélión began to transform his painting, moving towards the Figurative derived from Cubist construction and composition. In his piece *Théâtre en Mai* (Theatre in May – 1968) he maintains the strong lines that delineate the drawing and the cold spectrum of colors.

Developing out of a more industrial and objectual abstraction, with *L'Homme*

40 The *Defensa de la Raza* (Defense of the Race) building was erected between 1939 and 1941, designed by the architects Gabriel Rodríguez (project architect) and Jorge Aguirre (consulting architect). The commission of the Hogar Modelo Parque Cousiño building was part of the immediate plan of action of the *Institución Defensa de la Raza y Aprovechamiento de las Horas Libres* (Institute for the Defense of the Race and Enjoyment of Free Time), formed in 1939 under the initiative of the President of the Frente Popular, Pedro Aguirre Cerda.

41 CRUZ-DIEZ, Carlos. *Obras sobre el muro*. Barcelona: Galería Barbié Catalogue, 1973.

42 Photograph in the magazine *Ercilla* in the article "El Píncel Solidario", Santiago, Chile, 2-8 May 1973.

43 It is important to note that Hélión learned about Cubism through Joaquín Torres García in 1926 and was a member of the American Abstract Artist group, founded in 1936 with the objective of encouraging public understanding of abstract art.

Nouveau (The New Man) (1968) Claude Bellegarde added a piece to the Collection that used different materials such as synthetic polymer paint on surfaces such as polyester or blinds. This work is linked to the color-cabins and typograms which generated a relationship between art and therapy (1964 – 1970).

Jean Dewasne, who was originally contacted by Harald Szeemann⁴⁴, is another donor artist whose use of different materials lends his work an unusual, special quality. Characterized by its adherence to concrete abstraction, Dewasne is one of the founding members of the Salon Réalités Nouvelles (1946) whose other members include Jean Arp, Gilbert Besançon, Sonia Delaunay, Albert Gleizes, Jean Gorin, and Antoine Pevsner. Dewasne's donation to the collection was the bas-relief *Adán* (Adam) (1971 – 1972), enamel on plastic.

Lyrical Abstraction is represented by James Pichette who, after living in New York in the 1960s, began to create more figurative work which was directly influenced by gestural painting. *L'écrit de L'espace* (The Writing of Space) (1968) is part of his series of works developed on paper, whose composition is always based around a circle.

Gerard Titus-Carmel donated *Bleu sur Grand'or* (Blue on Large Gold) (1969),⁴⁵ characterized by an abstraction saturated with color in its surface. On the other hand, the masters of the Abstract Expressionist gesture André Marfaing and Pierre Soulage

became the artists of black⁴⁶. The model on paper (1970) is among their works from 1963 and it stands out because of its size in comparison with the other pieces created using the same technique during that period.

La Fin de L'Hiver (The End of Winter) (1972) by Gerard Gosselin is characterized by an informal style of painting with a strong expressive and poetic brushstrokes. This artist's presence in the collection is especially interesting because of his connections: he set up the Union des Arts Plastiques de St. Etienne du Rouvrayen in 1963 and had ties with the artists who were part of this shipment, such as Eduard Pignon, a politically engaged painter from the start who was a member of the CGTU⁴⁷ in 1931, the Communist Party in 1933, and the Association of Revolutionary Writers and Artists in 1936. Pignon was very affected by the violence of World War II in Europe and ultimately turned this topic into the central axis of his work. His pictorial language is Expressionist in nature and the work he donated to the Collection, *Tête de guerrier* (Warrior's Head) (1970), is part of a series he began in 1964, addressing the 'lords of war.'

Another artist close to Gosselin was Ladislav Rijn, a Polish artist who moved to France in 1958 and had links to Louis Aragón and other poets. His painting is a work of reflection that reveals the divergences between Abstract and Figurative Art, creating a mythology that unites the two concepts. The work he donated to the

44 Letter from Marie Françoise Carolus Barré to Mario Pedrosa, 21 December 1972. Artist's dossier. MSSA Archive.

45 An artist who shared a workshop with Antonio Seguí in France in the late 1970s.

46 Pierre Soulage, artist who donated a piece in 1977 to the Museum of the Resistance in Paris.

47 The French United Confederation of Labor that existed between 1921-1936 and was part of the International Red Trade Union and connected to the French Communist Party.

Collection, Steele... Bertolt Brecht (1972) underscores the poetic element and the search for an art form that is engaged with ideas and not aesthetic catharsis.

The sculptures that were included in the collection deserve mention, although because of their size and difficulties in transporting them they are far outnumbered by paintings in the MSSA collection. Of the work sent from France, one remarkable sculpture by Albert Féraud incorporates waste material from metalurgy, freely creating a piece out of the shapes that these pieces suggest. His work is influenced by Germaine Richier and Giacometti.

Another work that is hugely significant to the collection is *Janus* by Jean Lurçat, master of contemporary tapestry. This piece uses the traditional techniques of Aubusson tapestry, which consists of replicating an image already drawn on painted cardstock on a woven fabric. The tapestry is hand-woven and uses traditionally-dyed wool threads. *Janus* is one of a series of works from after World War II (1945 and 1960) in which Lurçat incorporated political themes, most specifically including, in a symbolist style, the representation of the rooster, associated with vigor, courage and pride. According to the press in 1973, *Janus* was lost in the huge number of donations, but the widow of Jean Lurçat personally searched for the tapestry until she located it.⁴⁸

SPAIN

In a letter dated 28 June 1972 Mario Pedrosa commented to José María Moreno Galván about the inauguration

of the Museum and the need to make it a physical and legal entity. He added that he wanted “not only your presence but also your collaboration and enthusiasm.” With regard to the Spanish donations to the museum, Pedrosa wrote: “Now please allow me to ask you what really happened with artists such as [Antoni] Tapiès or [Carlos] Saura, great friends of ours, who are not among those who donated works. Tapiès had nothing at the time, because he’d promised a work to Chile. And with Picasso there was a rumor going around here that he promised to donate a work to Chile.”

The Spanish art received by the MSSA primarily depended on connections to Moreno Galván, the art critic and intellectual who encouraged the idea of donating among the Spanish artists during the dictatorship of Franco, which of course implied a certain need for secrecy, as the letter from Pedrosa suggests: “I hope that you have found a safe address for our correspondence”.

According to the IAL Certificate I of 12 April 1972, the Spanish material also reflects the trends that wavered between Figurative and Abstract Art. Despite the dictatorship’s heavy censorship of culture, modern Spanish art also experienced the dynamic that underpins the trends that, toward the late 1950s, were projecting themselves from abstraction towards two main characteristics: the Informalist with the Grupo El Paso, and the Constructivist investigations with the Equipo 57 group. On the other hand, the Figurative Art present in this collection is marked by a critical realism linked to Pop Art, with a notable absence of artists from the Estampa Popular which developed

⁴⁸ *Ercilla* magazine, Santiago, 2-8 May 1973.

in various Spanish cities and which was, because of its logic of political, artistic and pedagogic organization, fundamental in reflecting the social reality with its realist content, shapes and association⁴⁹.

BEHIND FRANCO'S BACK

The work of Josep Guinovart is a bridge between the realism of the object, informalism abstraction and critical realism. He donated the piece *Operación retorno* (Operation Return) (1970), a large-scale relief in painted wood in which he incorporates other elements, generating a "sculpture-painting with a strong iconic or socio-critical charge"⁵⁰. *Operación retorno* references *Guernica* and as such preempts the MSSA's attempts to bring Pablo Picasso's piece, which at the time was at the MoMA in New York, to Chile. The members of the CISAC, together with Ernest Pignon and Roland Penrose, made efforts to obtain *Guernica*, drafting a letter to Picasso to convince him of the reasons why the painting should be in Chile⁵¹.

More closely linked to Pop Art, the piece from the Equipo Crónica *El arrastre* (The Drag) (1971) is a large-scale 'denunci-

ation' turning to graphic poster techniques in its use of flat colors. Iconographically it makes reference to great works in the history of art, as much in that composition of its characters —reminiscent of a *Descent from the Cross*— as well as in its direct reference to works like Rembrandt's *The Flayed Ox* and the pictorial expressions of Francis Bacon.

Rafael Canogar used the power of the image through the print, reproducing the visual discourse of the mass media to question society. The *Carpeta la Violencia* (Violence File) (1969) is a collection of eight lithographs made in the Tamarind Lithography Workshop, which arrived in Chile directly from Los Angeles.⁵² Canogar belonged to the El Paso group, and in his rupture which was brought on by Informalism he used certain action procedures whose objective, as he himself described, "consisted of the translation of a mood, that brought me within the activist tendency derived from existentialism. The gesture was a vital affirmation, an elemental communication made at a subconscious level"⁵³. From this initial period the vital gesture would move on, because the pictorial introspection would give way to an exterior reality, a transition during which it would encounter images from the mass media, whose objectivity of information and detachment of iconographic elements opened a new direction in his work which evolved, voluntarily, into contradiction. In this sense *Carpeta la Violencia* resumes

49 During World War II the *Estampa Popular* collaborated with the resistance, especially with the *Union des Arts Plastiques* in France. Its working tool, the print, reclaimed the collective experience of the Mexican TGP and the Portuguese Printmakers. With the *Fronte Nazionale delle arti* in Italy they debated and updated the concept of realism. See: NÚÑEZ LAISECA, Mónica. *Arte y Política en España del desarrollismo 1962-1968*. Madrid: CSIC, 2006.

50 RODRIGUEZ, Cesáreo. *Antología española de arte contemporáneo*. Barcelona: Omega, 1955. In *Revista Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 233, May 1963.

51 In the magazine *Artes Plásticas*, n. 13. Madrid: December 1976, there is an interview with various politicians from the PSOE, PTE, PSC, about the return of *Guernica* to Spain. Concerning the request made to Picasso, there is no documentary evidence of the CISAC's letter, but there is testimonial evidence of such a letter having been written.

52 The Tamarind Workshop was founded in Los Angeles in 1960, at a moment when US artists were rejecting lithographic printing in favor of the possibilities of abstract expressionism. This workshop was financed by the Ford Foundation until it became affiliated with the University of New Mexico in 1970.

53 AGUILERA CERDI, Vicente. *Canogar Catálogo general*. Santiago: Ed. 2000, 1992.

his pictorial work from 1967 to 1972, as the thematic stamp lithographs —according to Javier Herrera— come together in political intentionality (revolutionaries, demonstrators, non-conformists, detainees and prisoners); the legalization of violence (fallen soldiers, scenes of unrest, persecutions, jailers); and scenes of masses (depicted primarily with urban images)⁵⁴.

In terms of Informal Abstraction the Collection has the Manolo Millares's piece *Antropofauna* (1971), which is part of the work from the 1970's *Antropofaunas* and *Neanderthalios* which respond to his historical interest in the ancient inhabitants of the Canary Islands. This piece has a double value not only because it was one of the artist's last works —he died only months after the inauguration of the Museum— but also because it is an extraordinary piece in which Millares uses sack-cloth, constructing shapes inspired by the possibilities of that material, ripping and sewing it in an expressive way so that the tortured gesture of painting on this medium denounces his social and political concerns: "My torn rags —for the sake of hope —show the way out of the present situation in barricades, as do today's artists, whose eyes are on the grass more than the clouds"⁵⁵.

The piece by Lucio Muñoz *No... No* (1970) is one of a number of works in wood begun in 1959 in the Ateneo exhibition in Madrid, in which the techniques used were relief and burnt wood. After the military coup Lucio Muñoz created

a series of pieces dedicated to President Salvador Allende.

Another of the Informalist artists who sent work is José Caballero, one of the few Spanish artists whose work developed from Surrealism into Informalism. The painting he donated to the Collection, *La guerra es fango* (War is Mud) (1968) is part of his earlier group of works from the 1970s in which he explored themes related to the Spanish Civil War⁵⁶, demonstrating expressive materialities whose central axis is geometry: pyramids, rhombuses and circles are the fundamental elements of compositions.

Spanish art's constructivist inquiries were linked to Jorge Oteiza, founder of Equipo 57⁵⁷ and member of the Equipo Forma⁵⁸. In 1958 the artist settled in the Basque country where he embarked on a search for the aesthetic interpretation of the soul of its people, out of which came his work *Quousque tandem* (Until When At Last) which presents a manifesto of the artist's position: "Overcoming the phase of creation of aesthetic objects, the artist takes on the responsibility of being the provocateur of the political, historical, social and aesthetic concerns of the community to which he belongs"⁵⁹. Oteiza's sculpture, *Desocupación espacial del cubo* (Spatially Vacating the Cube)

56 See the works: *La gran Vigilia* (1936); *La noche de los vencidos*; *El sol negro de los campesinos andaluces*.

57 Founded in Paris in 1957, this group was made up of Luis Aguilera, Ángel Duarte, José Duarte, Juan Serrano, and Agustín Ibarrola.

58 Equipo Forma was founded in Barcelona in 1957 by the following artists, sculptors and architects: Manuel Benet Novellas, Jacinto Esta Grewe, Néstor Basterretxea, and the architect Roberto Puig. See: ALVAREZ, Soledad. *Jorge Oteiza. Razón y Pasión*. Madrid: ed. Nerea, 2003.

59 *Ibid.*, p. 36.

54 GARCIA TIZON, Antonio. *Canogar Catálogo general*. Santiago: Ed. 2000, 1992.

55 MILLARES, Manolo. "Destrucción-Construcción en mi pintura". In *Acento Cultural* of the SEU 1961, n. 12-13. Catalogue of the Manolo Millares exhibition. Madrid: Galería Edurne, 1974.

(1956) is one of his 'sculptural reflections' sent to the São Paulo Biennial (1957), an artistic encounter which was principally influential in his work because it put him in touch with artists such as Franz Weisman, Amílcar de Castro and Lygia Clark⁶⁰. In this sculpture Oteiza turns to the Basque notions of *Huts* (pure emptiness) and *Aska* (hollow container) eliminating physical embodiment in favor of an artistic experience that attains a metaphysical meaning⁶¹. This concept is the precise opposite of the work of Eduardo Chillida, another Basque artist who donated work to the Museum, whose *Tarte* is defined as delimitation, as the game of continuity and discontinuity, in this case in terms of the line and not the volume because he donated a collage, not a sculpture, expressing in two dimensions the spatial problematic developed in sculpture.

Connected to Oteiza and the organization of the Basque School, and member of the Gaur Group, the work of Néstor Basterretxea also forms part of the Collection. The piece entitled *Usoa* (Paloma para Arantzazu, Dove for Arantzazu) is a small-scale abstract bronze sculpture which plays on the entrance and exit of solid volumes. This sculpture was part of a second project created in 1969 for the Basilica of Arantzazu, and was included in a monumental ensemble, with the heads

of San Ignacio Loyola and San Francisco Javier placed around the sculpture *Usoa*⁶². The project was never completed but the sketches of the heads sculpted in wood remain, as does the small bronze cast that is in our collection. Basterretxea's first project is dated 1955 and was eliminated from the plans for the Basilica by order of the Vatican.

The Basque part of the Collection also includes two other sculptures: the first is *Elemento para un organismo* (Element for an Organism) (1972) by Vicente Larrea Gayarre, in which –in contrast with Basterretxea– the artist deploys volume in a buoyant and horizontal way, so that the vegetable, organic appearance allows a game of light and dark⁶³. The second is by José de Ramón Carrera, a member of the Emen Group who developed in his piece *Obrero metalúrgico* (Metal Worker), an abstraction focusing on the language of the work: "an active –kinetic– dialogue of complementary elements, that play with volume and cavity, the concave and the convex"⁶⁴.

In this current catalogue raisonné sent from Spain, the work of Basque artists is separated in a gesture of historical recognition, as it was Oteiza who organized the Basque donation to the Chilean people from the Deba School, a fact that was not specified in the inaugural catalogue⁶⁵.

60 Oteiza, along with Tapiés, Millares, Canogar, and Chillida, was an official Spanish representative and part of a select group of avant-garde artists used by the dictatorship in its cultural politics lead by Ruiz Giménez, Manuel Fraga, and Fernández del Amo. See: MARTINEZ GORRIARAN, Manuel and AGUIRRE, Imanol. *Estética de la diferencia: El arte vasco y el problema de la identidad 1882-1966*. Madrid: Alberdania, 1995, p. 270.

61 Ibid.

62 AGUIRRE, Peio y GONZALEZ, Begoña. "Néstor Basterretxea: forma y universo". In *Bilboko Arte Ederren Museo*, Bilbao, Spain, February 25 – May 19, 2013.

63 Vicente Larrea Gayarre joined the group Emen, belonging to Bizkaia, and in 1966 took part in the exhibition jointly organized by the groups Emen, Gaur and the Museo de Bellas Artes de Bilbao.

64 Laureano Muñoz Viñarás defines the sculptor's work in this way in the magazine *Hierro*, Madrid, 8-12-1973.

65 Archives of the Fundación Jorge Oteiza. Document E-116/3

ITALY

Luigi Guardigli, Leonardo Cremonini and M. Peverelli⁶⁶ were the only Italians who exhibited work at the inauguration of the MSSA in May 1972⁶⁷. The donation of the Italian artists is documented in Certificate III, registering the unpacking of the works from three crates on 30 June 1972.⁶⁸ The first crate contains Ugo Attardi's *Vola L'assassins sulle rive del Tevere* (The Flight of the Assassins on the River Tiber) (1967); Serge Vacchi's *Ventaglio del Pavone* (The Peacock's Fan) (1971); Carlo Levi's *A.L. 17 71.915* and two lithographs dedicated to President Allende; Liliana Petrovic's *Composizione* (1970); Carlo Quattrucci's *Presaggio Mexicano* (Mexican Prophecy) (1972); Ermanno Leinardi's *Tensione Vaziata* (Empty Tension) (1972); Ettore De Conciliis's *Esplosione del Capitalismo* (The Explosion of Capitalism) (1971); Vinicio Berti's *Grande antagonista* (Great Opponent) (1970-71); Aldo Turchiaro's *Tensione* (Tension) (1970); Ennio Calabria's *Stalin, Memoria Presente* (Stalin, Present Memory) (1965); Gualtiero Nativi's three silkscreen prints; and Rafael Alberti's *Los ojos de Picasso IV* (The Eyes of Picasso IV) (1966).⁶⁹ The second crate, registered in the same shipment, also from Rome, contained the

following works: Sergio Scatizzi's *Terre* (Earth) (1964); Arturo Puliti's *Composición* (Composition) (1969); Ugo Guidi's *Figure* (1969); Antonio Bueno's *Il Supertite* (The Survivor) (1943); Giovanni Bruzzi's *L'Elmo* (1969); and Ernesto Treccani and Gabriele Ricceri's *La collera di Ulisse* (Ulysses' Anger) (1972).

One artist mentioned in the certificate but whose work cannot be found in the collection is Francesco Punice, who gave President Allende the oil on canvas work *La spiaggia* (The Beach) (1971). Other works mentioned in Certificate IV are two prints by Luciano Martinis, who personally donated the pieces in Santiago, as is mentioned in an IAL memorandum dated 29 May 1973, registering the inclusion of the works in the collection⁷⁰. It is not known where either work is now.

According to documentation found in the correspondence of the Chilean ambassador in Rome, Carlos Vasallo (letter dated 10 April 1972)⁷¹, the Italian shipment came from two places. One shipment was sent from the Galleria de Arte d'Indiano in Florence, whose directors Paolo Marini and Piero Santi are thanked for their "work in finding and collecting the works of the outstanding Italian painters"⁷² such as Gualtiero Nativi; Vinicio Berti; Sergio Scatizzi; Arturo Puliti; Ugo Guidi; Giovanni Bruzzi; Gabriele Ricceri, and Antonio Bueno. The second shipment came from artists chosen by Carlo Levi.

There was already a connection between many of the artists, for example Antonio Bueno, Vinicio Berti and Gualt-

⁶⁶ There is no reference to the artist's first name.

⁶⁷ *Donación de los artistas del mundo al gobierno popular de Chile. Catalogue of the MSSA. Instituto de Arte Latinoamericano, Universidad de Chile, 1972 MSSA Archive, document MS-CH-D-C-003.*

⁶⁸ Undertaken in the UNCTAD building with works arriving directly from Rome. The certificate registers the presence of Mario Pedrosa and the IAL employees, Daisy Peccinini and Amalia Cassous. The first crate contained 10 canvases and 7 prints.

⁶⁹ At that time the poet Rafael Alberti had an exhibition on at the Rome Gallery Rondanini. The print entitled *Los ojos de Picasso* is part of a poem with engravings and color sketches in homage to Pablo Picasso, made in 1966.

⁷⁰ Document MS-CH-D-D-00807. MSSA Archive.

⁷¹ MSSA Archive. File of the artist Giovanni Bruzzi.

⁷² Ibid, n.72

iero Nativi all belonged to the New Italian Figurative Movement and had taken part in a collective exhibition at La Strozzeria in Florence in 1961. Later, together with other artists, this group exhibited for more than three years at the Galleria Quadrante, which was curated by Antonio Bueno. Among the significant exhibitions they organized and which were supported by Giulio Carlo Argan, who later became part of the CISAC, the exhibition mounted in 1962 in the rooms of the Palazzo Strozzi⁷³ is a notable one. In 1964 Antonio Bueno participated in the exhibition *España libre* (Free Spain), organized by Giulio Carlo Argan, José María Moreno Galván and Vicente Aguilera Cerni⁷⁴.

Three artists in particular stand out in the Italian collection for their contextualization of the panorama of European art during and after World War II. The first is Corrado Cagli, who moved to Paris at the end of 1938 to escape persecution by the Fascists, and then lived in New York until his return to Italy in 1947. He is an abstract artist who donated an Untitled canvas (1971) in which he experimented with organic abstraction, bringing together certain positions of postwar Italian art such as the proposals of the Forma-artistas group—self-proclaimed formalists and communists—and members of the Fronte Nuovo delle Arti which promoted a new social realism. The second artist is Ugo Attardi, member of the Forma I Group who donated *Vola L'Assassins sulle Rive del*

Tevere (1967), a piece in which the stylistic derivation, beginning with abstraction and ending in expressionism, is evident.

Finally we find *Grande antagonista* (1970-71) by Vinicio Berti, whose work goes from Realist Figurative Art and Expressionism to classical abstraction. In this piece Berti creates a rereading of Cubism and Futurism that reclaims the graphic gesture of Pop Art.

The Italian shipments were primarily organized by Carlo Levi, to whom Mario Pedrosa wrote on the 5 July 1972 to tell him about the arrival of the shipments. He also suggests the need for establishing a contact with artists such as Marino Marini, to further enrich the Collection.

OTHER FORMATS

The artists Jorge Santa María and Joan Rabascall brought photography as an expressive medium to the Collection, a reminder of the fact that photography's ancestor is collage through the gesture of sticking or including a second 'foreign' image onto the 2-dimensional base. Jorge Santa María, who was at the meeting of Cono Sur visual artists is represented by his photomontage work *Represión* (Repression) (1972) which was, according to the IAL Certificate II donated on 15 May 1972. It is a piece which, like Joan Rabascall's *Foule et objets* (Crowd and Objects) (1969) and *Mai 1968* (1968)—both of which came to Chile from France—responds to the political and ideological visuality which has its beginnings in the Russian vanguard with the work of Gustav Klutss who established collage as an element of propaganda. Santa María and Rabascall however, both rethink photomontage from the point of view of Pop

⁷³ For more information see the artist's webpage on which archive material referring to the exhibition is posted: www.antonibueno.it

⁷⁴ *España libre* 1964-1965 was an itinerant exhibition organized in Italy, visiting several cities, to commemorate the Twenty Years of Resistance.

Art: the first from Latin America and the second from Europe.

In terms of photographic technique there are two artists whose work in particular enriches the collection. The first, Hans Glauber, is the Austrian artist, sociologist and ecologist who exhibited *De la Ciudad Mecánica* (From the Mechanical City) at the Museo de Bellas Artes, in Santiago, Chile in June-July 1972⁷⁵, and who donated the photographs No. 6 (1968) and the series No. 89 and No. 90 (1971), works which are "the result of a technical process, using the photochemical procedure of solarization, that puts the lines and surrounding areas in relief. This process of abstraction allows a structural formation to appear, a rigid model of functional relationships. So the visible shape of the machine dissolves and its corporeality is considerably repressed"⁷⁶. His work reveals a gesture of disarticulation of the machine as the producer of merchandise, transforming it technically into a heliographic shadow and rendering it an aesthetic object disconnected and distanced from its function.

The experimentation of photography as a record of performance art is also represented in the collection through the work of Arnuld Rainer and his *Sueño representativo* (Representative Dream) (1968-69) which belongs to a series of self-portraits in which the make-up and his grimaces are the focal point of the work's composition, giving it a look that

evokes states of extreme emotions, whose origins draw from Surrealism and are ultimately result from his experiments with hallucinogenic drugs.

THE UNFORTUNATE LOSS OF THE ROMANIAN AND BRITISH DONATIONS

Several documents attest to the shipment of material from the Chilean embassy in Bucharest⁷⁷. An official at the embassy notes that in 1972 paintings and sculptures donated by the Romanian government and various artists were sent to the MSSA. It is still not known what happened to those works, but there exists a document from the State Maritime Company that makes reference to their arrival in Chile. This document is a receipt upon payment of the transport, but it is dated 25 September 1973⁷⁸, when the Museum had already been shut by the military. The Romanian artists who donated works were part of the Union of Visual Artists of the Socialist Republic "who are undoubtedly the most eminent living Romanian plastic artists of the day"⁷⁹. According to the document in the embassy, the artists who replied to the invitation from the International Committee were: Corneliu Baba; Ciucurencu Alejandro; Lilutza Constantin; Geza Vida; Maitec Ovidio, and Acostu George.

Another donation that disappeared because of the political situation in 1973 was that of the British artists, organized by the critic and artist Sir Roland Penrose, member of the CISAC. In July and August 1973 Penrose arranged an exhibition of these

⁷⁵ Referenced in a letter from Mario Pedrosa to Hans Glauber, Oct-Nov 1972, considering the possibility of transferring the exhibition *De la ciudad Mecánica* to Brazil. MSSA Archive.

⁷⁶ GLAUBER, Hans. *De la ciudad mecánica*. Santiago: Catalogue from the Museo Nacional de Bellas Artes, June-July 1972.

⁷⁷ Official document 184/59 dated 23 October 1972, in the care of ambassador Homero Julio and official document 130/38 dated 10 July 1972. MSSA Archive.

⁷⁸ MSSA Archive.

⁷⁹ Chilean embassy in Bucharest, official document 175/ 55 dated 9 October 1972. MSSA Archive.

donations at The Institute of Contemporary Art of London, where a catalogue was also published⁸⁰. Among the artists presented were Derek Boshier, R.B Kitaj, Henry Moore and Eduardo Paulozzi. However, in the present catalogue raisonné of the Collection the artists are named individually in a gesture to restore the artistic solidarity that in this case interrupted by historical events as the artworks never arrived in Chile because of the military coup.

With regard to this material that never arrived at its destination, it is important to highlight the efforts of Carmen Waugh, director of the Museum who in 1993 contacted the British artists in order to recuperate the donation⁸¹. The artists who then sent their work, during the 1990s were: Derek Boshier; Denis Bowen; Stephen Buckley; Colin Cina; Prunella Clough; Terry Frost; Adrian Heath; Antony Hill; John Hoyland; Peter Kalkhof; Ronald B. Kitaj; Michael Michaelides; John Plumb, and William Pye.

THE POLISH ARTISTS UNDERRATED BY THE CRITICS

Between April and May 1972 the Museo Nacional de Bellas Artes in Santiago, Chile, organized the exhibition International UNCTAD III, showing 85 paintings from the 30 countries that had participated in the World Conference held in Santiago. The Polish artists who took part, left their works behind and donated them directly to the MSSA, were:

Stefan Gierowski with *Warszawa* (1968), Dominik Tadeusz with *Kamienie* (Stones) (1969), and Jan Tarasin with *Kolekcja* (Collection) (1971); all were working in Abstract Art. Unfortunately there was no mention or review of their work in the contemporary local press, and the Chilean art critic Vittorio di Girolamo even suggested that they were the “souvenirs of the Unctad III,” a bias which gives an idea of the political atmosphere of the day⁸².

SPECIFIC CURATORSHIPS

Although the shipments to the Museum to a certain extent reflect the organizing committee of the respective countries, it is important to highlight the intervention of specific curators who, managed by Mario Pedrosa, were complemented by José María Moreno Galván in Spain, Carlo Levi and Giulio Carlo Argan in Italy, Roland Penrose in the UK, Jean Leymarie in France, Edward de Wilde in Holland, Aldo Pellegrini in Argentina, Juliusz Starzynski in Poland, and Mariano Rodríguez in Cuba. Nonetheless there is no concrete documentation to specify which artists were chosen and invited by which curator.

Of these types of links it is important to highlight Harald Szeemann⁸³ and Dore Ashton. In a letter dated 14 July 1972 Pedrosa invited Szeemann to participate in the CISAC⁸⁴. A month later, Szeemann

80 Catalogue Chile Museo Nacional de la Solidaridad. July-August 1973. London: Institute of Contemporary Arts London. MSSA Archive.

81 According to documents examined at the re-opening of the museum, Carmen Waugh turned to the Chilean ambassador in the UK, Hernán Errázuriz, and his cultural and press attaché Florencia Varas, to try to collect and ship the works of some of those artists who had initially given their work to the museum.

82 Press clipping: Library of the Museo Nacional de Bellas Artes, no reference. *La buena pintura chilena y los Souvenirs de UNCTAD III*, Santiago, 1972.

83 Harald Szeemann (1933-2005), Art historian, Director of the Berne Kunsthalle, Switzerland; Artistic Director of Documenta 5 in Kassel, Germany; and Director of the 1948 and 1949 Venice Biennale.

84 Szeeman was brought into the CISAC, following Dore Ashton's suggestion in a letter Ashton sent to Pedrosa, dated 18 January 1971. MSSA Archive.

replied confirming that he could participate as he did as Secretary General of Documenta 5. Unfortunately there is no list of the artists he invited, but in a letter sent to Dore Ashton it is clear that for Documenta 5 he contacted over four hundred artists. Despite the fact that so little is known about this particular call for art works, the interest shown by Szeemann in the MSSA is relevant to the history of the Collection as there are documents and even letters showing that he wanted to know about the direction the Museum was taking, and to personally contact the artists involved. After the military coup Szeemann wrote a last letter to Pedrosa, dated 19 December 1973, who at the time was in Mexico. In the letter he expressed his concern for the future and safety of the works that had been sent⁸⁵.

AN INCOMPLETE SHIPMENT: THE US DONATION

Following a similar type of relationship, the US donation was made possible thanks to the intervention of Dore Ashton, the art critic who helped Pedrosa in the selection of curators and museum directors that comprised the CISAC. The US shipment, following the recommendations of Dore Ashton and partially described in a letter dated 17 February 1972, consisted of work by the following artists: "Robert Motherwell, Adya Junkers, Philip Guston, Frank Stella, Robert Israel. Absolutely not de Kooning or Diebenkorn". It is also mentioned that Ashton was trying to contact Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Saul Steinberg, Lee Bontecou, Louise Nevelson, Sol LeWitt, Roy Lichtenstein and James

Rosenquist⁸⁶. However, the final list of artists certified according to the IAL documents of 1972 (without a more precise date), as having promised works, was: Jack Youngerman, Philip Guston; Jake Berthot, Harvey Quaytman, Robert Israel, Sol LeWitt, Frank Stella and a sculpture by Dolly Perutz that came via the Chilean Embassy. Months later Pedrosa commented to Ashton: "There is a problem: we only received half of your selection; these are the pieces missing: Motherwell, Guston, Youngerman, S. LeWitt, and Carl André. I don't know what could have happened to them"⁸⁷.

In January 1973 Pedrosa wrote to Ashton: "Unfortunately I can't say that all the works from your list were received. A telex from the embassy informs us that [the works by] Motherwell, André and Youngerman are at the embassy in New York, waiting to be shipped to Santiago; two new donations, by N. Graves (two sketches) and E. Ramírez (sculpture) are in the same situation. Concerning to Sol LeWitt, his donation was sent in the first shipment in the same container as the large painting by Quaytman, but with no indication as to the identity of the artist, nor how to assemble the pieces: two squares and three plastic straps. According to the telex the large square has a smaller square in it and they should be tied together with the straps, but there is nothing to say how the straps should be arranged or where they should be put on the squares"⁸⁸.

The historical context and the absence of an institution overseeing the shipment of

⁸⁵ Letter from Harald Szeemann to Mario Pedrosa, 19 December 1973. MSSA Archive.

⁸⁶ The names Marisol and Wiley are also mentioned, without more detailed information.

⁸⁷ Letter from Pedrosa to Dore Ashton, 6 November 1972. Translated by Carla Machiavello. MSSA Archive.

⁸⁸ *Ibid.*

works from abroad meant that some pieces were lost in transit and never reached their destination; apparently they went missing somewhere between Customs and the embassies⁸⁹. After the military coup the Collection was secretly safeguarded in the Museo de Arte Contemporáneo de Santiago of the Universidad de Chile. To a certain extent that protected the works of the international solidarity movement, but at the same time it allowed Chile's Museo Nacional de Bellas Artes to absorb into its own collection works from the Solidarity Collection which had been left either at Customs or at the UNCTAD. Regarding the shipments from the US⁹⁰, Switzerland⁹¹ and Armando Zegri⁹², there is no doubt that they went to the Museo Nacional de Bellas Artes, as a document dated 16 January 1991⁹³ describes the works of the MSSA that went to the Museo Nacional de Bellas Artes Arts of Chile. At the top of this list is the date that a donation was

made by the Embassy of Switzerland and its respective artists (2 March 1975) and those from the US (2 March 1974).

As Director of the MSSA at the time Carmen Waugh was categorical in her written request, in a letter dated 30 September 1993, to Marta Cruz Coke, then director of the Directorate for Libraries, Archives and Museums (DIBAM). In this letter Waugh insisted upon the return of the works belonging to the Solidarity Collection that were then being held the Museo Nacional de Bellas Artes of Chile. Years later, in September 1996, Waugh renewed her requests, this time appealing directly to the Minister of Education at the time, Sergio Molina. However, by Decree No.192, dated 7 May 1987, the works had been declared "historical monuments", which meant in practice that it was impossible to return them to the MSSA.

SOLIDARITY COLLECTION

40 years after the inaugural exhibition in the Museo de Arte Contemporáneo at Quinta Normal, in Santiago, Chile, we must not forget the words of Salvador Allende in relation to the artistic-political gesture which is the MSSA: "This is undoubtedly an exceptional event, at which we are inaugurating an unprecedented relationship between creators of art and the public, the first of its kind in a third-world country, which is made possible by the donations of the artists themselves, bringing the most exalted manifestations of contemporary plastic art to the people"⁹⁴.

Underlying these words are two fundamental reflections that characterize the spirit of the collection. Firstly, there is the

89 ZALDIVAR, Claudia. *Museo de la Solidaridad. Undergraduate thesis in Theory and History of Art, Universidad de Chile, 1992* MSSA Archive.

90 The pieces belonging to the US shipment which would ultimately reside in Santiago's Museo Nacional de Bellas Artes, are those by the artists Jack Youngerman, Robert Motherwell, and Nancy Graves.

91 Xavier Andrés Flores, a Spanish republican art collector, helped convince artists from Switzerland to donate. There are references to letters sent between 1 September and 14 December 1972, MSSA Archive. The works to be found in the Museo Nacional de Bellas Artes are by: Albert Lausseau, Gerald Ducimetierre, Julian Smelling, Arnold Gross, Ángel Duarte, and Paul Delapotiére.

92 Armando Zegri was the pseudonym of Armando Céspedes, Chilean writer, journalist and gallery owner living in New York. He was linked to groups of Mexican avant-garde artists such as the Estridentista group. His precise role in the establishment of the museum is unknown, as there is no documentation concerning him. Zegri is quoted in documents written by Carmen Waugh dated September 1993 and 1996.

93 Document N° 765-766. MSSA Archive.

94 *Ibid.*, n. 68.

hope that contemporary art can emerge from an isolation that was brought about by its age-old relationship to the world of the elite, a situation that generates a deep contradiction between the intellectual language of avant-garde visual art and the more popular nature of the people who receive it. This is a process that might be improved by the cultural transformation of a Socialist State brought about by the 'Chilean Path to Socialism'. The second reflection is that the relationship between the work of art and the public should have no mediator, which means bringing to an end the monopolizing role of those specialized experts in the field.

This discourse anticipated, not only in its museological intentions, the formula for communicating content that would facilitate a broader understanding between the spectator and the work of art, but also—much more radically—it defined a need to take art out of the museums and galleries and into non-specialized spaces⁹⁵. Both principles are part of the cultural politics of the Unidad Popular⁹⁶.

This process of cultural democratization envisaged bringing first-class contemporary art to the public through a collection, initiated and understood by the artists themselves as being "for the Chilean people". The paradigm of cultural democracy took into account those who would receive the art, and believed that they would understand it through education, exposure and specialized knowledge.

This narrative journey through the

movements and artists of the Solidarity Collection has as its epilogue the discussion about art and political engagement, whose division throughout the 20th century was the debate about art as the instrument of the proletarian cause: whether it is an important or a negligible part of it, whether it is Figurative or Abstract, or whether it has a duty to educate politically. In this sense the MSSA is a landmark of modern times. It embodies the question of liberty and the right to creativity, because it is in freedom of expression that the artist's rebellion against the existing order takes root.

95 GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós, 2001.

96 SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia de Las Ideas y de la Cultura en Chile*. Vol. 3. Santiago: Ed. Universitaria, 2004.

**ESTE LIBRO HA SIDO PUBLICADO CON MOTIVO DE LA EXPOSICION
MUSEO DE LA SOLIDARIDAD 40 AÑOS: FRATERNIDAD, ARTE Y POLITICA, 2012.**

FUNDACION ARTE Y SOLIDARIDAD

Presidenta: Moy de Tohá
Vice Presidenta: María Isabel Castrillo
Tesorero: Pedro Felipe Ramírez
Secretario: Manuel Ignacio Hertz
Consejero: Ignacio Guevara

MUSEO DE LA SOLIDARIDAD SALVADOR ALLENDE

Directora: Claudia Zaldívar
Colección y Archivo: Carla Miranda
Programación: Bárbara Camps
Educación: Alma Molina
Públicos: Brian Smith
Comunicaciones: María Isabel De Martini
Administración: Verónica Vallejos
Asistente Colección: Juan Castro
Encargado de Edificio: Néstor Villalobos
Encargado de Mantención: Ramón Meza

República 475
8320000, Santiago de Chile
Tel. + 56 2 26898761
www.mssa.cl

EXPOSICION

Museo de la Solidaridad 40 Años: Fraternidad, Arte y Política

Museo de la Solidaridad Salvador Allende

17 de mayo – 29 de julio 2012

Curaduría: Carla Macchiavello y Carla Miranda

Entrevistas audiovisuales a: Dore Ashton, José Balmes, Lautaro Labbé, Pedro Mira, Guillermo Núñez, Virginia Vidal, Carmen Waugh, María Eugenia Zamudio

Realización entrevistas audiovisuales: TripioFilms

Asistentes archivos MSSA: Sandra Alfaro, Alejandro de la Fuente, Cristián Vargas

Diseño museografía: Rodrigo Dueñas

Montajistas: Juan Castro, Sebastián González, Ramón Meza, David Soto, Néstor Villalobos y alumnos de Gestión Cultural del Instituto AIEP

Agradecimientos al Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes (FONDART) del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Dirección de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores. A Marcela Alarcón, Dore Ashton, José Balmes, Antonio Dias, Lautaro Labbé, Pedro Mira, Guillermo Núñez, Daniel Palacios, Virginia Vidal, Carmen Waugh, María Eugenia Zamudio, al equipo del Museo de la Solidaridad Salvador Allende y al Instituto AIEP.

CATALOGO

Editora General: Claudia Zaldívar

Asistente Editorial: Bárbara Palomino

Editora Catálogo Razonado: Carla Miranda

Asistente Catálogo Razonado: Alejandro Morales

Textos: Dore Ashton, Carla Macchiavello, Carla Miranda

Traducción: Camila Bralic, Kristina Cordero, Miriam Heard

Diseño Gráfico: Rodrigo Dueñas

Asistentes Diseño: Veronica Ortega y Gabriela González (Muro)

Fotografía Exposición: Ignacio Serrano

Fotografía Catálogo Razonado: Macarena Minguell y archivo MSSA

Fotografía Presidente Salvador Allende: Naúl Ojeda, Archivo Fundación Salvador Allende

Calibración y retoque fotográfico: Andrés García

Impresión: Ograma Impresores

En este catálogo se utilizaron las tipografías y *Andes* y *Sánchez* de Daniel Hernández para Latinotype.

Esta publicación ha sido posible gracias al aporte financiero del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes

© Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Todos los derechos reservados.

Prohibida su reproducción total o parcial.

© Fotografía: sus autores

© Textos: sus autores

© Obras: Museo de la Solidaridad Salvador Allende

La presente edición contempló un tiraje de 1000 ejemplares

N° de Inscripción: xxxxxx. Registro de Propiedad Intelectual

ISBN: xxxxxxxx

Santiago de Chile, Marzo 2013

FSA FUNDACIÓN
SALVADOR
ALLENDE

dibam
DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,
ARCHIVOS Y MUSEOS

MA
MUSEO DE LA SOLIDARIDAD
SALVADOR ALLENDE
ARTE CONTEMPORANEO

Ministerio de
Educación
Gobierno de Chile

DIBAC
Dirección de
Intercambio Exterior
Gobierno de Chile

Consejo
Nacional de
la Cultura y
las Artes
Fondo Nacional de
Desarrollo Cultural
"Los Reyes
Azuarcos"
Gobierno de Chile

RADIO
uno 97.1
MÚSICA CHILENA

GIOTTO

**COMITE INTERNACIONAL DE SOLIDARIDAD ARTISTICA
CON CHILE**

Coyancura 2241 - Santiago - Teléfono 745603

**Organizan:
Dirección de Cultura Presidencia de la República.
Facultad de Bellas Artes Sede Oriente Universidad de Chile.
Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile.**



**MUSEO DE LA SOLIDARIDAD
SALVADOR ALLENDE
ARTE CONTEMPORANEO**

