

O Museu da Solidariedade como exercício experimental dos afetos

*Claudia Zaldívar*¹

Diretora do Museu de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA)

Desde a sua criação, o Museu da Solidariedade Salvador Allende (MSSA) é caracterizado por sua condição atípica e singular, tanto do ponto de vista cultural quanto do político, por conta de seu projeto experimental e visionário, que rompe com o modelo hegemônico, e por conta da filosofia que manteve ao longo dos anos. O MSSA foi fundado a partir da solidariedade de artistas em apoio a um projeto utópico de museu e também de país.

O museu foi concebido, mobilizado e articulado com base em determinadas posições ideológicas, não de um ponto de vista militante e partidário, mas centrado na ideia de, como afirmava Mário Pedrosa, ser um “museu político” no significado mais amplo do termo, inserido numa complexa e diversificada rede de relações artísticas, intelectuais e políticas.

O nascimento do Museu da Solidariedade só pode ser compreendido com base no cenário político-ideológico que se vivia na década de 1970. No contexto da Guerra Fria, que dividia o mundo em dois blocos antagônicos liderados pelos Estados Unidos e pela União Soviética, o museu surge numa América Latina onde eclodiam ditaduras militares de direita e, em uníssono, a experiência cubana de esquerda.

A Revolução Cubana (1959) havia instaurado uma mudança na cartografia das relações internacionais. Para os Estados Unidos, a influência soviética representava uma ameaça para a América Latina. Enquanto embargos e penalizações isolavam Cuba, a Agência Central de Inteligência (CIA) intervinha em diversos governos, ditaduras e grupos de direita ou centro na América Latina com o intuito de desestabilizar a influência comunista. Essa perseguição, contudo, estava consolidando movimentos de oposição, como os anti-imperialistas, anticapitalistas e antifascistas, que projetavam outro modelo de desenvolvimento, em oposição às oligarquias dominantes, com maior autodeterminação e atenção às necessidades do povo.

Em meio a essa efervescência, Salvador Allende, líder da Unidade Popular, assumiu, em 1970, a presidência do Chile, tornando-se o primeiro socialista do mundo a ascender ao poder pela via democrática. Instaurou-se, assim, um novo foco de esquerda na América Latina, que se dividia em dois eixos: Havana-Lima, ao qual se uniu o Chile, e Washington-Brasília, que agrupava a ditadura brasileira e os governos de direita da Bolívia, do Paraguai e do Uruguai.

Dentro desse contexto, a “guinada chilena para o socialismo” foi notada e admirada pelo mundo progressista. Isso motivou artistas a doarem suas obras em apoio ao processo político que o povo chileno estava assumindo, como um gesto solidário ao governo Allende e com o objetivo de aproximar as artes plásticas do povo latino-americano.

¹ Este ensaio foi escrito em 2018 e integra o e-book *Mário Pedrosa Atual*, publicado pelo Museu de Arte do Rio (MAR) no fim de 2019, como resultado do curso de mesmo nome que promoveu entre março e junho desse ano. O ensaio se baseia no artigo “An atypical museum: the Museo de la Solidaridad Salvador Allende”, de Zaldívar e Yasky (In: Khouri, K. e Salti, R. (orgs.). *Past Disquiet: artist, international solidarity and museums in exile*. Varsóvia: Museu de Arte Moderna de Varsóvia, 2018).

A Unidade Popular, decididamente, defendia a cultura como um eixo de desenvolvimento que deveria ser direcionado às classes populares, abandonando, assim, a posição elitista própria a uma cultura hegemônica e fechada. Houve grande efervescência e apoio ao setor cultural no Chile, que estava experimentando mudanças profundas: o povo se sentia em movimento, todos em direção a uma causa comum. Para democratizar o acesso do povo chileno aos livros, é criada, em 1971, a Editora Nacional Quimantú, com tiragens de cinquenta mil exemplares. Além disso, são realizadas emblemáticas exposições itinerantes como *El Pueblo Tiene Arte con Allende*, em 1970, e *Tren de la Cultura*, em 1971, que se propunham a levar a arte às ruas e às províncias mais distantes. Paralelamente, grandes reformas estavam sendo realizadas em diferentes áreas econômicas e sociais, como a nacionalização do cobre e o aprofundamento da reforma agrária.

A ideia de criar o Museu da Solidariedade surge nesse contexto e se desenvolve poucos meses depois de a Unidade Popular ter assumido o poder, no decurso do que ficou conhecido como Operação Verdade, em abril de 1971. O presidente Allende convidou ao Chile diversas personalidades estrangeiras – intelectuais, jornalistas, ativistas e artistas – para que testemunhassem as transformações que o país vivia, a fim de neutralizar a campanha midiática internacional que havia se formado contra ele. Entre as personalidades estavam o crítico de arte espanhol José María Moreno Galván e o escritor e senador italiano Carlo Levi, que propuseram a Allende a iniciativa de promover nos meios artísticos estrangeiros doações de obras de arte, o que estimularia uma mobilização solidária dos artistas do mundo para expressar apoio ao processo político chileno. Por compreender sua dimensão histórica, o presidente acreditou firmemente no projeto e concedeu as condições administrativas e institucionais para implementá-lo.

Assim, foi estabelecido um comitê executivo autônomo, sob a presidência de Mário Pedrosa, influente crítico de arte e ativista político brasileiro. Pedrosa, que fora curador de duas bienais de São Paulo (1953 e 1961), diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1960-1962) e vice-presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte (Aica), estava exilado no Chile desde outubro de 1970 pela ditadura brasileira. Nessa época, já com 70 anos, era professor da Faculdade de Artes da Universidade do Chile e investigador do Instituto de Arte Latino-Americana (IAL).² Como secretário executivo do comitê, nomeou-se Danilo Trelles, cineasta, gestor cultural e jornalista uruguaio, consultor do Departamento de Belas Artes da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) e assessor de comunicação do presidente Allende.

Embora tenha sido um projeto colaborativo, Mário Pedrosa foi o grande gestor, articulador e fundador do Museu da Solidariedade, conceituando-o em uma perspectiva progressista, experimental e revolucionária. Era o mais experiente para dirigir o projeto: renomado especialista em artes visuais, tinha inúmeros contatos com personalidades de destaque no meio artístico internacional e era membro ativo da Aica. Pedrosa viu sua liderança nessa iniciativa como uma possibilidade de participar e contribuir concretamente para o processo revolucionário e democrático que estava sendo vivido, fazendo do museu um espaço fértil para colocar em prática seu modelo museológico e suas linhas de pensamento, que estavam em total concordância com as da Unidade Popular.

No final de 1971, foi formado o Comitê Internacional da Solidariedade Artística com o Chile (Cisac), composto por personalidades de destaque na área da cultura – artistas, críticos de arte e

2 O Instituto de Arte Latino-Americana, criado em setembro de 1970 a partir da fusão entre o Instituto de Extensão de Artes Plásticas e o Centro de Arte Latino-Americana, no contexto da Reforma Universitária de 1969, era associado à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Chile. Seus objetivos eram a pesquisa, o ensino e a extensão de temas vinculados à arte latino-americana e à filosofia da arte.

diretores de museus – oriundas de diferentes capitais da Europa e da América.³ Doze países são representados: Argentina, Brasil, Cuba, Espanha, Estados Unidos, França, Holanda, Inglaterra, Itália, Polônia, Suíça e Uruguai. O comitê tinha como objetivo a promoção do projeto por parte de seus integrantes em seus respectivos países, contatando os artistas para motivá-los a colaborarem e apoiarem a iniciativa mediante a doação de obras. Desse modo, foi tramada uma rede internacional de colaboração entre intelectuais que refletiam diferentes perspectivas e tendências, as quais se evidenciavam nas diversificadas obras que chegavam de cada país. Foi graças a essa capacidade visionária do Cisac, aos seus contatos e à amplitude de países que representava que o Museu da Solidariedade nasceu bem-sucedido. A seleção dos integrantes do Cisac se relacionava estrategicamente à vinculação artística e política do Comitê Executivo. Pedrosa se referiu a essa formação nas seguintes palavras:

Nossa primeira resolução foi a de que o Comitê fosse composto somente por personalidades estrangeiras. As doações serviriam para organizar um novo museu, em um novo Chile. Dessa maneira se destacava a espontaneidade que caracteriza a ideia de solidariedade. Eu e Danilo Trelles, por não sermos cidadãos chilenos e estarmos radicados no país, formamos imediatamente o núcleo do Comitê. Prontamente realizamos várias chamadas internacionais para que relevantes personalidades do mundo artístico se integrassem ao Comitê. Conseguimos a adesão entusiasmada daqueles que hoje o constituem (Pedrosa apud Vidal, 1972d, p. 10).

Concomitantemente, o presidente Allende nomeou Miguel Rojas Mix, então diretor do recém-criado Instituto de Arte Latino-Americana, e José Balmes, diretor da Escola de Belas Artes – ambas instituições integrantes da Universidade do Chile – como coordenadores chilenos do Movimento de Solidariedade Artística com o Chile. O IAL foi o centro de funcionamento do Comitê Executivo, bem como o setor administrativo do museu, enquanto este se constituía legalmente. Por seu turno, o Departamento Cultural da Presidência da Secretaria-Geral do Governo, em colaboração com o Ministério das Relações Exteriores, por intermédio de suas embaixadas, ficou encarregado de coordenar o traslado das obras doadas até o Chile.

Quando o Comitê Executivo convidou os integrantes do Cisac a fazerem parte do Museu de Arte Moderna e Experimental – como foi denominado a princípio –, enviou-lhes uma lista de artistas como proposta e o documento “Declaración necesaria”,⁴ que estabelecia os princípios da

3 Integrantes do Cisac: Rafael Alberti, poeta espanhol; Louis Aragon, poeta francês e diretor da revista *Lettres Françaises*; Giulio Carlo Argan, historiador da arte e ex-presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte; Dore Ashton, crítica de arte estadunidense; Carlo Levi, senador e escritor italiano; Jean Leymarie, diretor do Museu de Arte Moderna de Paris; José María Moreno Galván, crítico de arte espanhol; Aldo Pellegrini, escritor e crítico de arte argentino; Roland Penrose, crítico de arte inglês; Mariano Rodríguez, pintor e vice-diretor da Casa de las Américas, Cuba; Juliusz Starzyński, historiador da arte e crítico polonês; Harald Szeemann, diretor artístico da Documenta V; Edy de Wilde, diretor do Stedelijk Museum de Amsterdã.

4 A “Declaração obrigatória” estabelece que: 1. A doação dos artistas é um “sinal de simpatia às reformas revolucionárias” realizadas no Chile pelo governo Allende e um apoio a “uma sociedade mais justa, mais livre e mais humana do que a que atualmente prevalece na maior parte do mundo”; 2. Que em “sua essência o Socialismo não é somente uma bandeira natural das classes proletárias”, mas também dos artistas, cientistas e intelectuais, que “sentem que as suas produções são de algum modo distorcidas em sua essência e espírito quando, por sua difusão e circulação, são incorporadas como mercadoria no circuito capitalista”; 3. Os artistas desejam que suas obras “estejam onde o acesso ao público seja o mais amplo e as condições de apreciação as mais facilitadas” e “que não se restrinjam às regiões metropolitanas dos países ricos e desenvolvidos do hemisfério norte do Ocidente, mas que sejam difundidas para as grandes áreas desfavorecidas do Terceiro Mundo. O Chile é representativo de todo esse

convocatória solidária. Na carta de convite a Dore Ashton, uma de suas colaboradoras mais próximas, Mário Pedrosa informava:

Conforme comentei com você, organizamos um Comitê Internacional de Solidariedade Artística com o Chile. Como a ideia é promover um movimento internacional de solidariedade e empatia por um novo Chile, decidiu-se que ele deve ser dirigido apenas por estrangeiros. (...) Preparamos uma lista com nomes de artistas que devem ser contatados por nós e por você. Não se trata, certamente, de uma lista final. Pode ser modificada. De acordo com a nossa concepção do Museu, nenhuma tendência, escola ou estilo devem ser excluídos. Por isso que estamos desde já nos referindo a um museu de “arte moderna” e “arte experimental”. (...) Se pudéssemos organizar uma lista com importantes artistas estadunidenses, dos mestres mais reconhecidos até os mais jovens, ela poderia gerar um grande impacto político (Pedrosa, 1972a).

Enquanto os integrantes do Cisac convocavam os mais representativos artistas de seus países para comprometê-los com essa tarefa solidária, que era única na história artística e cultural da contemporaneidade, Mário Pedrosa viajou à Europa para promover a iniciativa e engajar outros artistas e colaboradores entusiastas. Dessa maneira, a ideia foi tomando corpo e se difundindo rapidamente no meio artístico, e em pouco tempo começaram a chegar respostas de artistas e interlocutores culturais que se comprometiam a doar obras e a cooperar com a difusão do projeto. Desse modo informal, iniciou-se a organização da coleção do museu: *“A resposta à convocatória tem sido fabulosa, conforme expressou Mário Pedrosa. (...) Diariamente chegam cartas e telegramas oferecendo mais pinturas e esculturas. Em alguns países, foi necessário realizar uma seleção prévia das obras, para enviar as melhores ao Chile”* (Puro Chile, 1972).

No IAL, um pequeno grupo profissional de mulheres acompanha Mário Pedrosa na gestão do Museu: María Eugenia Zamudio como coordenadora; Virgina Vidal como assessora de comunicação; Carmen Waugh como relações-públicas e Daisy Peccinini como assistente de Pedrosa.

Em abril de 1972, menos de quatro meses após a formação do Cisac, foram recebidas as primeiras doações provenientes do México, da França e da Espanha. Entre os doadores estavam David Alfaro Siqueiros, Myra Landau, Alexander Calder, Victor Vasarely, Lygia Clark, Equipo Crónica e Joan Miró, que pintou especialmente para o governo do Chile um quadro em que representava o galo, símbolo da vitória.

Em sua maioria, as obras eram enviadas ao Chile em malas diplomáticas das embaixadas chilenas e recebidas pelo Ministério das Relações Exteriores, que, por sua vez, as entregava ao IAL. Em outras ocasiões, ingressavam pela alfândega ou os próprios artistas as enviavam por conhecidos que viajavam para o Chile ou ainda entregavam pessoalmente ao instituto. A formação do museu foi feita rapidamente, pois havia uma vontade férrea por transformação histórica, pela qual se deixavam de lado formalidades administrativas como as documentações das doações. Sobre isso, explica o artista chileno Alberto Pérez:

mundo subdesenvolvido (...) e pretende se tornar um autêntico centro cultural a serviço do seu povo e dos povos irmãos da América Latina”; 4. “Os trabalhadores da Cultura se voltam (...) para o Chile atual, repleto de esperança, (...) para presentear o povo chileno com os frutos de seu poder criativo. E o fazem sem qualquer partidarismo político ou sectário. Se há política nessa ação, trata-se da política no mais alto sentido da palavra, isto é, um sentido eminentemente ético, humanista e libertário” (Museu da Solidariedade, 1971).

*Para nós, tratava-se da iniciativa de um povo se mobilizando, foi a primeira vez em toda minha vida que senti que as pessoas seguiam uma única direção, com ideias criadoras, por vezes muito anárquicas (...). Existia uma afirmação de outros valores, pelos quais não levávamos em consideração as burocracias, nós ríamos delas: que importava uma assinatura se estávamos realizando um movimento?*⁵

Apesar do fato de que no primeiro ano de governo da Unidade Popular já houvesse uma forte oposição interna, pressionada pelos interesses transnacionais e com intervenção da CIA, os planos de criação do museu prosseguiram. Em uma carta, Pedrosa comenta a respeito da situação com Dore Ashton:

Estamos vivendo uma espécie de guerra civil sem armas, mas com todo tipo de manobras legais e ilegais por parte de reacionários da pior índole, grandes burgueses, grandes empresas estadunidenses, a CIA e as políticas brasileiras e bolivianas, para deter o Estado e a economia do Chile. O governo está tentando expropriar seus negócios e meios financeiros para introduzir as profundas e exigidas reformas. Apesar de tudo, o povo deste pequeno e pobre país tem uma espécie de genialidade política. A experiência que estão realizando aqui, com dificuldades, erros e persistência, com total liberdade e de modo bastante pacífico, poderia servir de modelo para outros países (...). Arte e política são hoje inseparáveis. É provável que sintamos isto de forma mais aguda aqui do que em qualquer outro país. Nosso Museu da Solidariedade sequer poderia ter sido imaginado sem a consciência dessa inseparabilidade (Pedrosa, 1972a).

Nesse contexto político, inaugura-se o Museu da Solidariedade, em 17 de maio de 1972, no Museu de Arte Contemporânea (MAC) da Universidade do Chile, paralelamente ao Encontro de Artistas Plásticos do Cone Sul – importante instância de intercâmbio ideológico coletivo organizado pelo IAL com apoio da Casa de las Américas de Havana – e à abertura da III Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento (Unctad III), cujos delegados internacionais estiveram presentes na inauguração do museu. O presidente Allende inaugurou o museu com um discurso emocionado em agradecimento aos criadores:

Os artistas do mundo conseguiram interpretar o sentido profundo do estilo chileno de luta pela liberdade nacional e, num gesto singular na trajetória cultural, decidiram, espontaneamente, conceder esta magnífica coleção de obras-primas para serem apreciadas por cidadãos de um país longínquo, que dificilmente teriam acesso às mesmas de outro modo. Como não sentir, juntamente com uma gratidão profunda e uma emoção ardente, que adquirimos um compromisso solene, uma obrigação de corresponder a essa solidariedade? (Museu da Solidariedade, 1972, pp. 1-2)

A exposição, que durou três meses, com entrada franca, gerou um grande interesse no público de Santiago: cem mil pessoas a visitaram e a imprensa oficial destacou o gesto das doações e a relevância das obras dos grandes artistas internacionais. O grande ícone foi a obra de Joan Miró, cuja imagem foi utilizada como capa do catálogo e no cartaz de divulgação.

5 Entrevista de Alberto Pérez à autora.

Nos meses subsequentes, continuaram chegando novas doações oriundas da Polônia, Cuba, Argentina, Uruguai, Estados Unidos, Equador, Espanha, França, México, Itália e Brasil. Já estava evidente que a coleção de obras era eclética, uma vez que a convocatória foi aberta a partir dos diferentes pontos de vista dos membros do Cisac:

Pedrosa estava consciente que esta ideia de inclusão implicaria uma série de problemas de ordem prática e ideológica. Por um lado, a coleção reunida era contraditória e heterogênea, com obras de qualidade, estilo e temática dissimilares. Contudo, essas diferenças poderiam ser entendidas não tanto como uma ruptura entre uma arte autônoma puramente formal e uma arte política panfletária, mas sim, como explicou Pedrosa numa carta a Edy de Wilde, como uma diversidade que permitiria refletir a mesma contradição cultural e artística de todo o século (Macchiavello, 2013).⁶

A projeção do Museu da Solidariedade foi estimulada pela grande adesão ideológica por parte dos artistas internacionais ao processo social que se vivia no Chile. Por isso, devia-se romper com toda a ideia museológica tradicional, o que se evidenciou na visionária concepção que definia o museu: uma entidade cultural do Estado, mas com caráter autônomo, que, por conta de seu objetivo e filosofia específicos, não poderia integrar o acervo artístico de outra instituição, e deveria ser mantida como um todo inseparável, em um mesmo espaço expositivo. Planejou-se também que o museu não deveria ser unicamente artístico, já que estava sustentado num ideal político-ideológico e, portanto, teriam que ser procurados novos modelos culturais que correspondessem às mudanças históricas que desejavam impulsionar. Precisaria ser um museu vivo, dinâmico, a serviço do povo chileno, com finalidades culturais e educacionais, plena acessibilidade, de modo a ser capaz de responder às necessidades de uma nova sociedade, como um meio específico para avançar a integração das artes com a vida – que representava a maior expressão da guinada chilena para o socialismo – e, assim, deveria ser gerido por uma fundação dirigida por representantes do mundo social e cultural (Museu da Solidariedade, 1972, rascunho).

Com o Museu da Solidariedade, Pedrosa colocava em prática o modelo museológico experimental sobre o qual vinha refletindo e escrevendo desde os anos 1950. Em sua prolífica interação com os artistas e membros do Cisac, ele projetou e delineou a missão institucional do museu. Assim escreveu ao seu amigo e artista Antonio Dias:

Pensando o museu em perspectiva, Museu de Arte Moderna e Experimental, o vejo a partir de duas grandes linhas: uma como um museu de arte propriamente moderna e outra como um museu experimental, onde serão desenvolvidas experiências, pesquisas etc. Se esta alternativa não for possibilitada (aqui as coisas não estão fáceis e as pessoas, de modo geral, estão cansadas/irritadas, sem grandes expectativas), eu desenvolverei uma série de revisões no projeto do museu. A experiência deve ser vivenciada dentro da experiência geral, que, bem ou mal, está sendo feita por todo o país (Pedrosa, 1972b).

Na mesma linha de pensamento, Pedrosa definiu, desde o princípio, que as doações deveriam partir tanto de artistas consagrados quanto de jovens artistas. Aos primeiros correspondia expor os diversos caminhos percorridos pela arte moderna e oportunizar o necessário prestígio para que o

6 Carla Macchiavello (2013). “Una bandera es una trama”. En Claudia Zaldívar (Ed.) *Museo de la Solidaridad Chile. Fraternidad, arte y política*. Santiago, 2013.

museu se consolidasse; aos jovens, por sua vez, demonstrar as experiências mais vívidas da arte contemporânea. Assim escreveu Pedrosa ao artista mexicano Mathias Goeritz:

Embora o interesse de nossa coleção deva centrar-se nos jovens talentos e nas pesquisas mais modernas, compreendendo que o Museu da Solidariedade, devido à sua formação e ao momento histórico que representa, deve se voltar para o futuro, não podemos deixar de lado as chamadas “figuras consagradas”, como você bem se refere. Essa gente representa um passado da arte moderna de importância histórica e cultural em nosso século, que não pode ser menosprezado por um museu como o nosso. Ademais, temos que levar em consideração a opinião pública de países como os nossos, que querem ver no museu, para atribuir-lhe todo o prestígio e consagração que merece, justamente essas figuras sagradas (Pedrosa, 1973^a).⁷

Essa linha experimental, jovem e contemporânea torna-se evidente em outubro de 1972, quando Harald Szeemann, diretor artístico da Documenta V, passa a integrar o Cisac e convida os 450 expositores a se somarem ao Museu da Solidariedade. Essa colaboração ajudaria a consolidar ainda mais a proposição experimental, jovem e contemporânea projetada por Pedrosa. A Documenta V marcou uma ruptura com as versões anteriores ao nomear pela primeira vez um diretor artístico e trabalhar com um conceito curatorial. Assim, Pedrosa responde a Yona Friedman, uma das artistas da Documenta V:

Através de uma carta de Harald Szeemann, nosso amigo em comum, fiquei sabendo da maravilhosa iniciativa dele em pedir a você e a outros artistas de muitos países que contribuam com o nosso Museu (...). Não acredito que haja algum impedimento na circunstância que você mencionou, de que não és uma artista criativa como os pintores e escultores. Na arte que produzimos hoje, as ideias podem ser arte e a arte pode ser uma ideia, independentemente do suporte físico da obra (Pedrosa, 1973c).

Dessa maneira, Pedrosa propunha que os projetos fossem incentivados para que a linguagem plástica fosse gradualmente integrada à vida cotidiana, de modo que a arte, como “exercício experimental de liberdade”, cumprisse a função social de reeducar a sensibilidade do homem comum, permitindo-lhe descobrir novas formas de conhecer e se relacionar com o mundo.

Um dos planos de Pedrosa consistia em promover exposições itinerantes por todo o Chile, a fim de ampliar o acesso dos trabalhadores à arte. Em uma carta de março de 1973, o crítico comenta com sua amiga Dore que estava planejando para junho daquele ano a realização de uma exposição em El Teniente, uma das minas de cobre mais importantes do país, o que marcaria o início de um programa de colaboração constante com a classe trabalhadora: “Eu coloco muita esperança nisso e penso que abrirá um novo campo de experiências proveitosas entre os artistas criativos de todas as partes e os mineradores chilenos de cobre.”

O museu também foi projetado como um espaço de experiências, “um paralaboratório”, para o qual artistas seriam convidados para fazer residências de investigação ou para produzir obras *in situ*, no sentido mais amplo da criação artística. “Para Pedrosa, a parte experimental do projeto seria

7 Nota de tradução: No texto original, Pedrosa utiliza a expressão “vacas sagradas”, cujo uso metafórico é comum no espanhol e também no inglês. Como tornou-se obsoleta na língua portuguesa, preferiu-se nesta tradução utilizar o termo “figuras” para remeter às “figuras consagradas” citadas no mesmo excerto.

fundamental para converter o Museu da Solidariedade em um museu vivo, aberto, permeável: ‘O exterior do nosso museu será – esta é minha ideia – tão importante quanto o interior’” (Berríos, 2017).

O Museu da Solidariedade foi projetado como o museu de arte moderna mais importante da América Latina. Representativo de uma época histórica, apresentava curatorialmente duas vertentes, uma de arte moderna e outra de arte latino-americana. Nos anos seguintes continuou sendo incrementado por novas doações, o que viria a ser o seu modo permanente de aquisição, à parte da lógica do mercado capitalista. Não isento de dificuldades que começava a enfrentar, esse era o rumo do museu, cujo esquema de doação permitiu ao povo chileno ter acesso a mais de 650 obras. Informalismo, abstracionismo – especialmente em sua variação geométrica –, arte cinética, neofigurativismo, peças gráficas a serviço da propaganda política, e, em menor volume, peças experimentais e conceituais de artistas bastante diversos e emblemáticos como Roberto Matta, Joaquín Torres-García, Frank Stella, Carlos Cruz-Díez, Josefina Robirosa, Jean Dewasne e Arnulf Rainer, entre outros.

Entretanto, para concluir o projeto se fazia essencial adquirir a constituição legal do museu, bem como uma sede própria, conforme Pedrosa expressou com preocupação em carta enviada ao presidente Allende, em setembro de 1972:

Já se passaram cinco meses da bela festa de abertura da primeira exposição em Quinta Normal, visitada por mais de 100 mil pessoas, e ainda não se deu um passo para a efetivação do Museu, porém os compromissos estabelecidos com os artistas internacionais continuam descumpridos e aumentam (Pedrosa, 1972c).

No início de 1973, o governo compromete-se a solucionar as questões legais e de infraestrutura do museu, porém a tramitação continuou a ser adiada sem atingir sua concretude. Nessa altura, o Chile estava mergulhado numa grande crise econômica e política. Em abril de 1973 foram realizadas, quase simultaneamente, mais duas exposições do Museu da Solidariedade. Lautaro Labbé, diretor do MAC na época, comenta:

Quando ocorreu o forte ataque fascista contra a Unidade Popular, nós decidimos que o apoio internacional precisava ser recuperado e optamos por reinaugurar o Museu da Solidariedade (...). Ele foi reaberto com uma seleção das obras já exibidas na primeira inauguração, além de outras que foram recebidas posteriormente. A inauguração aconteceu paralelamente no MAC e na Unctad, sendo suspensa quando houve o golpe.⁸

O golpe de Estado, que ocorreu no dia 11 de setembro de 1973, teve como primeiro marco o bombardeamento do palácio do governo e a morte do presidente. Imediatamente, aconteceram as primeiras mortes, torturas e sequestros, um aparato repressivo foi consolidado e a delação e prisão das pessoas que apoiavam o regime destituído foi motivada por uma facção militar. Ao mesmo tempo, os espaços do governo foram dominados pela cúpula cívico-militar, que impôs a censura e a autocensura aos meios de comunicação e o término da quase totalidade dos programas socioculturais criados pela Unidade Popular.

O Conselho Militar à frente do novo regime fechou o edifício da Unctad e o MAC, que passaram a funcionar como espaços militares. Lautaro Labbé posteriormente declarou:

8 Entrevista de Lautaro Labbé à autora.

Estive no Museu de Arte Contemporânea até um dia antes do Golpe (...). Quando retornei ao Museu dezesseis dias depois, ele estava transformado num acampamento militar, me pediram a identidade, entreguei e falei com o administrador que morava lá, que me disse: “O que faz aqui? Como conseguiu entrar? A primeira coisa que os militares fizeram foi procurá-lo.” Perguntei o que tinha acontecido com as exposições, e ele me respondeu: “Entraram, inspecionaram tudo, colocaram a milícia para dentro e destruíram por completo a exposição No al Fascismo, no a la Guerra Civil.”⁹ (...) O Museu da Solidariedade estava em perfeitas condições, não vi nada rasgado, nele não tocaram. (...) Esta foi a última vez que vi o Museu e depois não soube de mais nada.¹⁰

Assim, o golpe de Estado de 1973 aniquilou o exercício democrático no Chile, bem como o Museu da Solidariedade, que, com todo seu projeto em processo de concretização, não alcançou três anos de gestão. A ditadura escondeu o museu da opinião pública durante 17 anos, até a recuperação da democracia chilena, que ocorre em 1990.

O museu, caracterizado pela explícita relação com o contexto sociopolítico em que foi concebido, era visto como uma ameaça pelo regime militar por conta de sua forte carga de oposição política, mas, ao mesmo tempo, se reconhecia seu grande valor patrimonial. Enrique Campos Menéndez, assessor cultural do Conselho Militar do Governo de 1973 a 1986, assinala: “(O Museu) instaurava uma situação bastante delicada, por isso tentei mantê-lo parado sem se deteriorar e, ao mesmo tempo, sem aparecer quem se aproveitasse do ‘presente’¹¹ para outras coisas, evitando, assim, qualquer tipo de escândalo internacional.”¹²

Há poucos dias do golpe de Estado, as obras do museu ficaram sob a tutoria da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Chile, que as retirou do prédio da Unctad – onde estava sendo exposta parte do acervo gráfico e que, por sua vez, funcionava como depósito – e as transferiu até o MAC, onde foram agrupadas com as obras que haviam sido expostas. As obras que estavam em processo de integração ao país, correspondentes à parte das doações dos Estados Unidos e de Armando Zegrí, galerista chileno radicado nos Estados Unidos, tinham sido retiradas pelo Museu Nacional de Belas Artes e incorporadas ao seu acervo. Quanto às coleções que ficaram nas embaixadas chilenas, não se sabe que destino tiveram, com exceção da doação da Suíça, que foi enviada ao Chile e também incorporada ao Museu Nacional de Belas Artes, e da doação da Grã-Bretanha, com obras de artistas como Kenneth Armitage e Henry Moore, que foram devolvidas aos seus autores graças ao trabalho de Roland Penrose. Ocorreu, desse modo, uma desagregação da coleção do Museu da Solidariedade, que estamos investigando até os dias atuais.

Muitos dos documentos que se encontravam no IAL ainda estão desaparecidos, e com eles a informação referente às doações das obras que estavam em processo de integração ao país. Felizmente, o Arquivo MSSA, criado em 2004, possui uma documentação valiosa que permitiu iniciar as investigações sobre as obras que foram recebidas e as que foram comprometidas durante o período de instauração do golpe, das quais ao menos algumas foram recuperadas, como é o caso da

9 Nota de tradução: O título original da exposição foi preservado no texto. Sua tradução direta para o português é “Não ao fascismo, não à guerra civil”.

10 Entrevista de Lautaro Labbé à autora.

11 Nota de tradução: Em sentido figurado, Menéndez se refere às obras doadas pelos artistas.

12 Entrevista de Enrique Campos Menéndez à autora.

bandeira de Antonio Dias, das obras que foram devolvidas em 2018 pelo Museu Nacional de Belas Artes e da obra de Carl Andre.

Dias depois do golpe, os fundadores do museu se exilaram na Europa. Mário Pedrosa conseguiu asilo na Embaixada do México, e, após dias em clandestinidade, seguiu para o México, para depois se radicar em Paris. No exílio, os coordenadores do museu trabalharam em rede com o objetivo de recuperar as doações. Pedrosa, em conjunto com membros do Cisac, principalmente Dore Ashton e o diretor do Museu de Arte Moderna do México, Fernando Gamboa, fez acordos com o regime militar do Chile para que as obras fossem transferidas para o México:

É fundamental (...) conseguir recuperar todas as obras que foram doadas por artistas do mundo inteiro. (...) Alguns indivíduos coligados ao Conselho Militar e alçados a cargos de direção artística estão realizando manobras, com toda malevolência, para ficarem com essas obras, não por interesse cultural, mas para neutralizar o propósito de solidariedade dos artistas internacionais com o povo chileno. É preciso evitar isso a todo custo, porque estou certo de que todos os artistas que apoiaram a democracia no Chile repudiam a intromissão dos militares fascistas nesse assunto. Por isso me dirijo a vocês, para solicitar que me ajudem a gerir a recuperação das obras com o intuito de prosseguir a realização do projeto do Museu da Solidariedade com o povo chileno, desta vez fora do Chile. Em virtude do ingresso das obras no território chileno na qualidade de importação temporal, a doação não foi devidamente formalizada e as finalidades para as quais foram reunidas já não existem (Pedrosa, 1973b).

O governo militar chileno tomou proveito da ambiguidade legal com que ingressaram as obras e negou a devolução aos artistas ou a possibilidade de seu traslado para fora do país, deixando-as ocultas para evitar, com isso, qualquer escândalo internacional. Juridicamente, a coleção estava numa “terra de ninguém”, condição que lhe garantiu uma espécie de imunidade paradoxal, que permitia sua proteção e o impedimento de qualquer possibilidade de mudanças tutelares.

Apesar da ocultação que a coleção do museu sofreu durante a ditadura, houve uma série de exposições públicas de suas obras em diferentes ocasiões, nas quais foram exibidas sem a identificação de suas origens, tendo inclusive sido identificadas como patrimônio de outras instituições.¹³

A despeito da situação em que se encontravam as obras do Museu da Solidariedade, fora do país foi possível, no final de 1975, uma rearticulação do museu sob um novo nome, Museu Internacional da Resistência Salvador Allende (Mirsa), mantendo o apelo à solidariedade dos artistas internacionais, mas dessa vez sob a urgência de enfrentar e denunciar a ditadura instaurada no Chile e em apoio aos direitos humanos. Com uma secretaria-geral sediada em Paris, onde se exilaram seus fundadores – Mário Pedrosa, José Balmes, Miguel Rojas Mix e Pedro Miras – e uma coordenação executiva a cargo de Miria Contreras na Casa de las Américas, em Havana, foram formados rapidamente comitês de apoio em diferentes países, constituídos tanto por intelectuais e políticos locais quanto por artistas doadores e chilenos exilados. Esses comitês assumiram com os artistas o compromisso de levar até o Chile as mais de mil obras doadas no exílio, uma vez que se recuperava a democracia.

13 As exposições públicas mencionadas se referem à exposição *Donaciones Año 1974-1975*, que aconteceu no Museu Nacional de Belas Artes em 1976, e a duas mostras organizadas pelo MAC: na ocasião de sua reabertura, em 1982, e a *Exposición Internacional de Plástica Contemporánea*, realizada em 1985 no Instituto Cultural de Las Condes.

Com a retomada da democracia no Chile, durante o governo do presidente Patricio Aylwin, foi realizada no Museu Nacional de Belas Artes a exposição Museu da Solidariedade Salvador Allende, ocasião em que pela primeira vez foram exibidas as obras de ambas as etapas do museu como uma mesma coleção, o que, indubitavelmente, foi impactante para o ambiente nacional, como um ícone do retorno da democracia.

É a partir das lacunas e da fragmentação das origens do museu que, atualmente, trabalhamos numa política de reativação da memória e de recuperação das redes internacionais, tanto institucionais quanto pessoais, que possibilitaram a configuração desta instituição como hoje a conhecemos. Por meio da pesquisa, da curadoria, dos programas públicos e da difusão colocamos em prática as ações e ideias que impulsionaram este projeto, rememorando os que proporcionaram sua articulação.

Hoje, nosso principal objetivo é realizar uma releitura contemporânea e colaborativa deste importante projeto cultural latino-americano, pensado desde a sua fundação como um novo modelo museológico que desafia e questiona o sistema artístico hegemônico, bem como a função política dos museus, graças ao gesto de solidariedade efetivado pelos seus artistas. Na carta a Allende, ele diz:

As ideias felizes são assim: não nascem antes ou depois, mas com o próprio signo da história. O “Museu da Solidariedade” é a expressão mais acabada de um fato que não é conhecido na história cultural dos nossos tempos. Um museu que é criado por meio de doações, espontaneamente, de artistas do mundo todo movidos pela solidariedade para um povo que, situado na periferia do planeta, inicia uma marcha revolucionária ao socialismo por seus próprios meios, de acordo com suas tradições democráticas, suas determinações culturais e sua fidelidade às liberdades essenciais do homem, entre as quais está a liberdade de expressão e de criação. O que inegavelmente une essas doações é justamente um sentimento de fraternidade (...). Os artistas doaram as obras a um Museu (...) [e que ele] permaneça no decorrer dos eventos sendo aquilo para que foi criado, um monumento de solidariedade cultural ao povo chileno, num momento excepcional da sua história (Pedrosa, 1972c).

Referências bibliográficas

BERRÍOS, M. “Por el futuro artístico del mundo. Mário Pedrosa y el Museo de la Solidaridad. In: *Máριο Pedrosa. De la naturaleza afectiva de la forma*. Madrid: MNCARS, 2017.

MACCHIAVELLO, C. “Una bandera es una trama”. In: ZALDÍVAR, C. (Org.) *Museo de la Solidaridad Chile: fraternidad, arte y política*. Santiago, 2013.

MUSEU DA SOLIDARIEDADE. *Catálogo da Primeira Inauguração do Museu da Solidariedade*. Santiago: Quimantú, abr. 1972, pp. 1-2. Arquivo do MSSA.

MUSEU DA SOLIDARIEDADE. “Declaración necesaria”, Santiago, nov. 1971. Arquivo do MSSA.

MUSEU DA SOLIDARIEDADE. Rascunho de um decreto para o Museu da Solidariedade, 1972. Fonte: Arquivo do MSSA.

PEDROSA, M. [Carta] 15 jun. 1972a, Santiago [para] ASHTON, D. Arquivo do MSSA.

_____. [Carta] 6 mar. 1972b, Santiago [para] DIAS, A. Arquivo do MSSA.

_____. [Carta] 20 fev. 1973a, Santiago [para] GOERITZ, M. Arquivo do MSSA.

_____. [Carta] 25 out. 1973b, Santiago [para] ASHTON, D.; PENROSE, R.; ARGAN, G. C.; SZEERMAN, H.; WILDE, E. Arquivo do MSSA.

_____. [Carta] 8 fev. 1973c, Santiago [para] FRIEDMAN, Y. Arquivo do MSSA.

_____. [Carta] set. 1972c, Santiago [para] ALLENDE, S. Arquivo do MSSA.

_____. apud VIDAL, V. “Museo de la Solidaridad no tiene precedentes”. *El Siglo*, 31 mar. 1972d, p. 10. Arquivo do MSSA.

Puro Chile. “Mañana se inaugura el Museo de la Solidaridad”. *Puro Chile*, 16 maio 1972, p. 9. Fonte: Arquivo do MSSA.