

TESIS DE
MEMORIA
2018

TESIS PRESENTADA PARA OPTAR AL GRADO
DE LICENCIADA EN HISTORIA

***El imaginario del Colectivo Acciones de
Arte y su devenir: espacio público, arte
y política (1979-1990)***

TRINIDAD SOBARZO URZÚA

MUSEO DE LA MEMORIA Y
LOS DERECHOS HUMANOS

COLECCIÓN TESIS DE MEMORIA

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

Director de la colección
Francisco Estévez Valencia

Editora
Mireya Dávila

Diseño
Valentina Iriarte

© del texto
Trinidad Sobarzo Urzúa
© de esta edición
Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

Impresión y encuadernación
Andros Impresores

ISBN 978-956-9144-54-7
Santiago, Noviembre 2019

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos
Matucana 501, Santiago, Chile
(562) 2 597 96 00
info@museodelamemoria.cl
www.museodelamemoria.cl

El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos cuenta con el financiamiento del Gobierno de Chile a través de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam).

TESIS DE
MEMORIA
2018

*TESIS PRESENTADA PARA OPTAR AL GRADO
DE LICENCIADA EN HISTORIA*

***El imaginario del Colectivo Acciones de
Arte y su devenir: espacio público, arte
y política (1979-1990)***

TRINIDAD SOBARZO URZÚA

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
Facultad de Humanidades y Comunicación
Historia

Profesor guía:
Antoine Lucien Faure

SANTIAGO, NOVIEMBRE 2019

**MUSEO DE LA MEMORIA Y
LOS DERECHOS HUMANOS**

A la memoria de mi abuelo, Oscar Sobarzo

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, me gustaría agradecer al Centro de Documentación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos por permitirme acceder al Archivo CADA siendo de apoyo para llevar a cabo mi investigación y por darme la posibilidad de publicar el estudio en margen del Concurso de Tesis 2018.

A Carolina Olmedo por guiarme en el estudio sobre el Colectivo Acciones de Arte haciendo posible la conformación de la presente investigación.

A mi profesor guía, Antoine Faure por su disposición a ayudarme ante mis dudas e inquietudes que surgieron en el desarrollo del estudio y por las distintas instancias de aprendizaje a lo largo de las tutorías de tesis.

Y, por último, a mi familia y mis amigos Nicole Requena, Katherine Fuentes, Carlos González, Valentina Arias e Ignacio Valdés, por su constante apoyo y compañía en este largo proceso.

ÍNDICE

<i>Agradecimientos</i>	7
INTRODUCCIÓN	11
METODOLOGÍA	13
MARCO TEÓRICO	15
DISCUSIÓN BIBLIOGRÁFICA	19
CAPÍTULO 1: INTERVENCIONES DEL COLECTIVO ACCIONES DE ARTE: ESPACIO PÚBLICO, ARTE Y POLÍTICA (1979-1985)	27
1.1 Para no morir de hambre en el arte	28
1.2 Inversión de escena	34
1.3 ¡Ay Sudamérica!	38
1.4 NO+	41
1.5 Viuda	43
1.6 El fulgor de la huelga	45
1.7 A la hora señalada	47
1.8 Residuos americanos	48
1.9 La creación de un arte social	50
CAPÍTULO 2: EL IMAGINARIO DEL COLECTIVO ACCIONES DE ARTE: CARACTERIZACIÓN Y DISPUTA (1979-1985)	53
2.1 El imaginario social centrado en los problemas de memoria, segregación, y marginalidad	55
2.1.1 <i>Memoria</i>	55
2.1.2 <i>Marginalidad y segregación</i>	60
2.2 El conflicto simbólico entre el imaginario del Colectivo Acciones de Arte y el imaginario hegemónico de la dictadura	64

2.2.1 <i>El imaginario hegemónico de la dictadura militar</i>	64
2.2.2 <i>La disputa simbólica entre el CADA y la dictadura militar</i>	66
CAPÍTULO 3: LA CONTINUIDAD DEL IMAGINARIO SOCIAL DEL COLECTIVO	
ACCIONES DE ARTE: EL DEVENIR DE LOS INTEGRANTES DEL CADA (1986–1990)	71
3.1 La continuidad del CADA a través de los registros de sus intervenciones	73
3.2 El devenir de los integrantes del CADA	76
3.2.1 <i>Lotty Rosenfeld</i>	76
3.2.2 <i>Raúl Zurita</i>	78
3.2.3 <i>Diamela Eltit</i>	79
3.3 El imaginario que se mantuvo en resistencia	82
CONCLUSIÓN	85
BIBLIOGRAFÍA	89
FUENTES	93
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	97
ANEXOS	99

INTRODUCCIÓN

No es una aldea el sitio desde donde hablamos, no es solo eso, sino un lugar donde los paisajes como la mente y la vida son espacios a corregir.

Fragmento del Discurso "No es una aldea". CADA, 1979.

La presente investigación surge de la intención de crear un estudio completo sobre la lucha del Colectivo Acciones de Arte, más conocido como CADA. Esta agrupación artística no solo reinventó la forma de hacer arte, sino que también logró generar una disputa simbólica a través de la utilización de múltiples espacios públicos en sus intervenciones, lo que generó un conflicto simbólico con el imaginario hegemónico de la dictadura militar.

El CADA se creó en 1979 y estuvo integrado por el sociólogo Fernando Balcells, la escritora Diamela Eltit, el poeta Raúl Zurita, así como los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo. Cada uno de sus integrantes a través de su marco disciplinario aportó en la elaboración de intervenciones que sobrepasaron los márgenes de la obra de arte tradicional. Abarcaron la ciudad y la dinámica cotidiana del ciudadano insertándose en la vida nacional de la sociedad chilena.

La estrategia de intervención social del Colectivo Acciones de Arte proponía cuestionar las condiciones de vida social que se habían vuelto habituales para el ciudadano. Por ello, es imposible separar cada espacio y elemento artístico utilizado del contexto social en que se encontraba el país, convirtiendo el arte del Colectivo en una herramienta de lucha que se antepuso a un sistema que restringía y configuraba al ciudadano bajo su propio concepto de libertad.

El CADA vinculó la función artística (rescate social) mediante el cuestionamiento logrando crear intervenciones con un alto valor simbólico. La utilización de los múltiples espacios públicos es parte fundamental de la acción artística, ya que al ser un espacio cotidiano¹ pueden redefinir y propiciar un cambio al

1 Espacio donde converge el arte y la vida.

momento de generar cuestionamientos. De esta manera, las intervenciones del Colectivo tuvieron múltiples significaciones que dieron cuenta de temas vitales para sus integrantes, los cuales representaron su imaginario social. Siendo este, un "conjunto de significaciones por las cuales un colectivo –grupo, institución, sociedad– se instituye como tal"².

En el año 1985 el CADA se disolvió y, a pesar de su corta duración, las intervenciones llevadas a cabo por el Colectivo lograron repercutir a lo largo de Santiago, al punto que "su acción *NO+* terminó siendo el símbolo de resistencia del plebiscito de 1988"³. Además, cada integrante continuó la resistencia contra la dictadura militar a través de sus obras individuales.

Por lo tanto, el planteamiento y desarrollo de la presente investigación buscó responder la siguiente interrogante: ¿Qué características tiene el imaginario social del Colectivo Acciones de Arte y presenta una continuidad luego de su disolución?

Al centrarse en esta problemática, los márgenes temporales de la investigación van desde el año 1979 hasta 1990, periodo que abarca desde la conformación del Colectivo hasta el devenir de los integrantes del CADA.

Planteamos como hipótesis de que los usos del espacio público en las intervenciones de CADA revelarían un imaginario social que se mantuvo en resistencia luego de la disolución del Colectivo y que se caracterizaría por alentar expectativas de un cambio radical al reflejar los problemas de segregación, marginalidad, memoria entrando en un conflicto simbólico con el imaginario hegemónico de la dictadura.

De este modo, la presente tesis propone caracterizar el imaginario social del Colectivo Acciones de Arte (1979-1985) y explicar la continuidad de este, luego de su disolución (entre 1986 y 1990). Se abordan cuatro objetivos específicos que se desarrollarán a lo largo de la investigación, y que consisten en analizar los elementos artísticos y la utilización del espacio público en las intervenciones del

2 Ana María Fernández, *Las lógicas de la colectividad: imaginarios, cuerpos y multiplicidades*, citado por Pedro Antonio Agudelo, (Des)hilvanar el sentido/los juegos de Penélope Una revisión del concepto imaginario y sus implicaciones sociales, *Uni- Pluri/ Versidad*, Vol.11 n.º3 (2011): 8.

3 Cecilia Katunaric "CADA: un ejemplo de la resistencia del poder cultural chileno bajo dictadura". *Pandora revue d'études hispaniques*, n.º 8 (2008):306.

CADA entre 1979-1985; explicar la disputa simbólica que realizó el CADA al sistema impuesto por la dictadura; detallar el contexto político, cultural y social del cual emerge e interactúa el CADA entre 1979-1985; y, por último, identificar el devenir de los integrantes del Colectivo Acciones de Arte entre 1986-1990.

Dicho esto, la presente investigación es un aporte para exponer una nueva forma de lucha que une el arte y la vida cotidiana a través de un imaginario social que pone en evidencia la resistencia de un grupo de artistas por recuperar el espacio público ocupado por los militares y por denunciar los crímenes cometidos por este régimen. Siendo un estudio que, al caracterizar el imaginario social genera una contextualización de las intervenciones conjugando la Historia del arte con la Historia social chilena.

METODOLOGÍA

El objetivo general de la presente investigación recaen en caracterizar el imaginario social del Colectivo Acciones de Arte junto con explicar la continuidad de este. Por ello, se debieron abordar cuatro objetivos específicos y sus respectivas metodologías.

El primer objetivo específico radica en analizar las intervenciones del CADA desde 1979 hasta 1985. Las fuentes utilizadas fueron cartas, panfletos, discursos, volantes, textos críticos y descriptivos, fotografías y videos. A continuación, se describen los métodos que se ocuparán para analizar cada tipo de fuente.

Respecto a la fuente audiovisual, se analizó por un lado los diferentes elementos artísticos presentes en las intervenciones, y se tomó específicamente en cuenta el enfoque de la cámara hacia la obra y el espectador. Además, se consideró el rol del ciudadano como la interacción de los integrantes del CADA en sus acciones artísticas. Por otro lado, se enfocó en la utilización del espacio público, tomando en cuenta las características de cada espacio utilizado. Lo anterior, con el fin de analizar las intervenciones del CADA de manera minuciosa integrando tanto el espacio público y los elementos artísticos utilizados junto con el rol del ciudadano, para caracterizar el imaginario social que permite visualizar la disputa de este con el imaginario hegemónico de la dictadura militar.

Para llevar a cabo un análisis más detallado en relación con las intervenciones del CADA se complementó el estudio con el análisis de los registros iconográficos que captan el montaje y desmontaje de la intervención. Solo se tuvo en cuenta el enfoque de la escena fotográfica, lo que permitió visualizar de manera detenida al espectador y los elementos artísticos específicos. Además, se revisaron las cartas y certificados de los cuales se consideró en su análisis la fecha en que se emitió cada documento, para quién iba dirigido, la intención de la carta y el espacio que se solicitó, para constatar la participación de las intervenciones del CADA en eventos artísticos internacionales, que propició una mirada crítica a estas, es decir, si les interesaba hacer un llamado de concientización a la sociedad chilena o solo internacional. Además, se identificó la continuidad del imaginario social del colectivo mediante los registros de las intervenciones.

Para abordar el segundo objetivo específico, el cual consiste en explicar la disputa simbólica que realizó el CADA al sistema impuesto por la dictadura, se analizaron los discursos, volantes, textos críticos y descriptivos de las acciones artísticas del CADA mediante su relación simbólica a las intervenciones (unión texto y obra), las ideas principales que planteaban, y hacia dónde va dirigida la acción artística, es decir, ya sea para concientizar a la población o para generar una disputa con la dictadura. De esta manera, se pudo separar las intervenciones mediante su enfoque, y captar la orientación del imaginario social, ya sea para denunciar como concientizar. Esto, para validar que el imaginario del CADA entraba en conflicto con el imaginario dictatorial.

Las fuentes que se han presentado hasta el momento se encuentran en el Centro de Documentación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, específicamente en el fondo 00001421- "Archivo CADA, Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit" y el Sitio web: "Archivos en uso"⁴. Se decidió utilizar principalmente estos dos archivos, ya que presentan una documentación completa en torno a las acciones artísticas del CADA⁵.

4 www.archivoenuso.org.

5 Existen otros archivos que tienen documentación del Colectivo Acciones de Arte, tales como; CEDOC del Centro Cultural La Moneda, catálogo digital del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en España, Recientemente el ICAA (Archivo de Arte Latinoamericano del Siglo XX montado por el Museo de Bellas Artes de Boston), catálogo digital de Conceptualismo Sur y Hemispheric Institute. Sin embargo, los registros al tener carácter único, ya que solo existen la documentación registrada por los integrantes del colectivo, conlleva a que toda la documentación se repita.

Para abordar el tercer objetivo específico que consistió en detallar el contexto político, social y cultural del cual el Colectivo emerge y actúa, se utilizó bibliografía secundaria. Con el fin de contextualizar las intervenciones del CADA y presentar el imaginario hegemónico de la dictadura militar.

El último objetivo específico, que consistió en mencionar el devenir de los integrantes del CADA, se desarrolló a partir de los trabajos individuales de los integrantes que se quedaron en Chile: Lotty Rosenfeld, Raúl Zurita y Diamela Eltit.

Se analizaron los video instalación de Lotty Rosenfeld: *Esta línea es mi arma* (1987), *+/-* (1987) y *Cautivos* (1989). Los proyectos literarios de Diamela Eltit; *Por la Patria* (1986), *El cuarto Mundo* (1988) y *El Padre mío* (1989). Y los de Raúl Zurita: *Canto a su amor desaparecido* (1985) y *El amor de Chile* (1987).

MARCO TEÓRICO

Para la realización de la presente investigación fue necesario aclarar ciertos conceptos claves, debido a sus diversas acepciones. Uno de los ejes principales de esta investigación fue caracterizar el imaginario social del Colectivo Acciones de Arte y explicar la continuidad de este, luego de su disolución. En ello, es necesario dejar en claro qué se comprenderá por imaginario social.

Al incursionar en el concepto de imaginario, Cornelius Castoriadis lo entiende como social porque el individuo se vincula con otros e histórico porque lo imaginario se presenta en espacios y temporalidades determinadas. Por ello, las estructuras de lo imaginario son imaginarias porque son significaciones creadas por el individuo, que sostienen lo imaginario social. Dichas significaciones son representaciones que tiene el sujeto de sí mismo que explican las acciones individuales y colectivas. De esta manera, "el imaginario social, es, primordialmente, creación de significaciones y creación de imágenes o figuras que son su soporte"⁶.

Bajo esta línea se encuentra la definición de Ana María Fernández, quien define imaginario social como un "conjunto de significaciones por las cuales un colectivo –grupo, institución, sociedad– se instituye como tal"⁷.

6 Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad* (Buenos Aires: Tusquets, 2007), 377.

7 Fernández, *Las lógicas de la colectividad: imaginarios, cuerpos y multiplicidades* (citado por Agudelo), 8.

Tanto Fernández como Castoriadis entienden que a partir del imaginario social se pueden identificar las distintas percepciones que los actores sociales tienen de sí mismos y que permite explicar las acciones individuales y colectivas.

En este aspecto, Ezequiel Berlochi menciona que “los imaginarios cumplen una función sumamente relevante al formar una identidad colectiva que será en gran medida la que opere los mecanismos de inclusión y exclusión social. Y dicha identidad colectiva, será aprovechada por el poder para legitimarse”⁸. De esta manera, los imaginarios se conforman como creaciones reguladoras de la vida cotidiana siendo un medio de control social.

Por otro lado, se encuentra la definición de imaginario social de Denis De Moraes como aquellas “representaciones simbólicas que caracterizan y distinguen los valores y creencias de una determinada sociedad”⁹. En este sentido, el elemento de lo simbólico es importante para entender lo imaginario, ya que se visibilizan a través de discursos, objetos, prácticas y acciones sobre la realidad.

Desde esta noción, encontramos la definición de imaginario social por Jorge Fernández:

“Desde los puntos de vista social, político, estético y antropológico se ha intentado restituir nuevos relatos; la crisis de modelos y la pérdida de todas las referencias nos hacen volver a pensar nuestra aspiración de futuro. Él modela el espacio común, nuestras expectativas y las transversalidades comunicativas. Es el repertorio que marca las diferencias y los acercamientos, es donde se van construyendo también las subjetividades colectivas. Entender el imaginario social es detenernos en los trasfondos sociales y ver cómo se mueve el interés común”¹⁰.

8 Ezequiel Berlochi, “El imaginario social del proceso de reorganización nacional: la formación del “otro” en el discurso mediático. Una introducción”, Memoria Académica repositorio institucional de la FaHCE (diciembre. 2014): 3, acceso el 1 de mayo de 2019, http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4420/ev.4420.pdf

9 Denis de Moraes, “Imaginario social, cultura y construcción de la hegemonía”, *Contratiempo* (invierno-otoño, 2007): 1, acceso el 1 de mayo de 2019, http://www.revistacontratiempo.com.ar/moraes_imaginario_cultura_hegemonia.htm

10 Jorge Fernández, “Prácticas artistas e imaginarios sociales”, *ArteSur*, n.º1 (2012): 67.

Jorge Fernández define entonces el imaginario social centrándose en cómo la gente imagina su espacio social y se manifiesta a través de referentes culturales e históricos, así como a la dimensión simbólica que estos adquieren a través del arte.

En la presente investigación se entenderá imaginario social como un conjunto de significaciones por la cual un grupo, sociedad o institución se instituye como tal¹¹. Siendo una representación simbólica que tiene el sujeto de sí mismo y que explican las acciones individuales y colectivas.

Las intervenciones del CADA no solo reflejarían interpretaciones en torno a la sociedad, sino que también, generan una disputa simbólica ante el sistema impuesto. Por esta razón, es necesario presentar el concepto de conceptualismo dado que las acciones artísticas del Colectivo contienen un lenguaje metafórico difícil de comprender.

Luis Camnitzer introduce el término conceptualismo "como arte de sistemas de relación, es la estética que predomina como toda escena de interpretación al planteamiento de un problema en medio de la subjetividad"¹². Por ello, Fernando Davis menciona que "lejos de ceñirse a los márgenes de una operación intelectual o proceso mental, la propuesta conceptual era interpretada como potencial plataforma de intervención desde donde activar una toma de conciencia crítica respecto de las contingencias sociales y políticas del propio contexto"¹³. Por ende, para los dos autores, el conceptualismo es la estética que prioriza en la obra el contexto social y político.

Por otro lado, Ivonne Pini define el conceptualismo como una propuesta para que la obra no se vuelva inaccesible para el espectador, sino que sea un factor motivador para pensar la realidad: "Convertir el arte en una forma de conocimiento abría el espacio para indagar en situaciones que iban más allá del arte como habitualmente se lo concebía, generando interés por un conceptualismo que se volvió una estrategia para enfrentar tanto las instituciones tradicionales

11 Fernández, *Las lógicas de la colectividad: imaginarios, cuerpos y multiplicidades* (citado por Agudelo), 8.

12 Luis Camnitzer, *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano* (España: CENDEAC, 2016), 55.

13 Fernando Davis, "El conceptualismo como categoría táctica", *Ramona*, n.º 82 (2008): 34.

de arte como la situación política que se vivía"¹⁴. En este sentido, Pini propone el conceptualismo como la estética de resistencia que por medio de la subjetividad de la obra evade la censura, permitiendo que el espectador reflexione sobre la realidad.

El sujeto de estudio de la presente investigación realizó intervenciones en las calles de Santiago como forma de protesta y de denuncia ante el sistema dictatorial, utilizando diferentes elementos artísticos y espaciales que convergen con el contexto social. Estas intervenciones problematizaron las condiciones de vida social de la sociedad chilena impuesto por la dictadura de Pinochet. Por lo mismo, para la presente investigación se entenderá el conceptualismo bajo los dichos de Ivonne Pini quien propone una definición que integra la función social del arte.

El Colectivo Acciones de Arte utilizaba como escenario de sus intervenciones el espacio público, definido por Julio Alguacil como "aquel espacio de propiedad pública, y de dominio y uso público. La propiedad pública infiere un sentido político, el dominio público un sentido cultural y el uso público un sentido social"¹⁵. En la misma línea está lo expuesto por Aja Hernández:

"el espacio público, desde la condición de ciudadanía, será aquel en el que se expresan las distintas visiones de la ciudad, en el que se construyen los acuerdos y limitaciones entre los distintos grupos sociales e intereses, en permanente construcción, pero en el que siempre se garantiza la identidad del distinto como garantía de la identidad propia en el que nos podemos encontrar con el resto de los ciudadanos, en el que nadie sobra ni debe ser rechazado"¹⁶.

Para ambos autores, el espacio público es un espacio colectivo donde todo ciudadano tiene derecho a circular.

14 Ivonne Pini, "Anotaciones sobre los inicios del conceptualismo en América latina" *Ensayos. Historia y teoría del arte*. vol. 8, n° 8, (2003): 14.

15 Julio Alguacil, "Espacio público y espacio político. Ciudadanía, ciudadanos y democracia participativa" *Polis*, Vol, 7, n.º20 (2008): 205.

16 Aja Hernández, "Ciudadanía y espacio público: participación o segregación" citado por Julio Alguacil "Espacio público y espacio político. Ciudadanía, ciudadanos y democracia participativa" *Polis*, Vol, 7, n.º20 (2008): 206.

Por otro lado, encontramos una definición arraigada a los medios de comunicación, que sigue la tradición abierta por el filósofo alemán Jürgen Habermas. Así, Gaëtan Tremblay postula que "el espacio público es una abstracción filosófica, una metáfora que reenvía a un proceso de información y de comunicación, el cual toma forma en maneras y lugares múltiples"¹⁷. Para el autor, el espacio público no es un espacio homogéneo, sino un territorio estructurado y moldeado por un conjunto de grupos sociales. Y por ello, es un lugar de debate de ideas, pero también es el lugar en donde "el poder busca continuamente justificar sus orientaciones y decisiones y refundar su legitimidad"¹⁸. Bajo esta misma línea, se encuentra la definición de Jean-Marc Ferry para quién el espacio público corresponde al "marco mediático gracias al cual el dispositivo institucional y tecnológico propio de las sociedades post-industriales es capaz de presentar a un público los múltiples aspectos de la vida social"¹⁹.

Dado que las definiciones presentadas no se acercan integralmente a nuestro sujeto de estudio, se definirá espacio público como espacios múltiples tanto físicos, mediáticos e institucionales donde circulan ideas y, a su vez, generan disputas.

DISCUSIÓN BIBLIOGRÁFICA

El Colectivo Acciones de Arte es una de las resistencias artísticas más estudiadas de la dictadura militar, siendo los estudios más conocidos el de Robert Neustadt y Nelly Richard. Los textos que se consideran en la siguiente discusión bibliográfica, giran en torno a la relación de las intervenciones del CADA con el arte social, lo que da un indicio del imaginario social del Colectivo.

Richard²⁰ es una de las autoras que más ha estudiado y analizado el Colectivo Acciones de Arte. Sus estudios constituyen una matriz de análisis para los otros autores que han investigado al Colectivo. Así, su enfoque analítico se centra en el criterio del desarrollo artístico durante la dictadura militar en Chile, por lo

17 Gaëtan Tremblay, "Economía Política del espacio público y mutaciones mediáticas", *Cuadernos de información y comunicación*, Vol.11 (2006): 230.

18 Tremblay, *Economía Política del espacio público y mutaciones mediáticas*, 230.

19 Jean-Marc Ferry y Dominique Wolton. *El nuevo espacio público* (Barcelona: Gedisa, 1995), 58.

20 Ensayista de crítica cultural y curadora de arte.

anterior, ella define al CADA como un grupo experimental chileno que forma parte de la escena de arte llamada "Escena de Avanzada". Richard expresa que esta renovación artística se "caracteriza por tener un perfil más polémico, debido a su radicalismo crítico en su lenguaje"²¹. En este sentido, afirma que, al encontrarse destruida la historia de un país, se debía crear un dialecto y para ello, "se recurrió a la construcción de lo fragmentario como lenguaje que habitara tanto las imágenes visuales como el texto, esto es, a fin de dar cuenta del estado de 'dislocación' de la historia, ese estado que a su vez ponía fin a la organicidad de la UP."²². Por lo tanto, como el CADA forma parte de la escena de avanzada, sus intervenciones tienden a apuntar al reflejo de la ruptura de la historia y la memoria en Chile, dándonos un cierto imaginario social del Colectivo.

Respecto a ello, Nelly Richard menciona que:

"Se les llamó 'acciones de arte' cuyas estructuras operacionales se mantienen abiertas y cuyos materiales (acontecimientos biográficos, transcurros comunitarios) permanecen inconclusos, garantizando así la no-finitud del mensaje artístico para que el espectador intervenga en la obra y complete su plural de significaciones heterogéneas y diseminadas"²³.

Al utilizar diferentes soportes tanto artísticos como espaciales que convergían con el contexto social, las obras del CADA planteaban la modernización de las formas artísticas para poder expresarse. En este sentido, y siguiendo a Nelly Richard:

"La constelación de obras de la escena de avanzada no solo pretendió re-simbolizar lo social fuera de las coordenadas represivas que lo encadenaban, sino también re-intensificar el deseo individual y colectivo abriendo líneas de fuga en los bloques de identidad y conducta normadas"²⁴.

En otras palabras, se pretendía a través de la interdisciplinariedad articular obras que no solo cuestionen las condiciones de la vida social que se habían vuelto

21 Nelly Richard, *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973* (Santiago: Metales Pesados, 2006), 20.

22 Ibidem, 16.

23 Nelly Richard, *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*, 17.

24 Ibidem, 18.

habituales para el ciudadano, sino también reconfigurar la represión sufrida por este régimen. Y por ello, las obras frecuentemente intentaban generar una disputa simbólica con el imaginario hegemónico de la dictadura que instaló por medio de su proyecto cultural.

Bajo este parámetro, Cecilia Katunaric²⁵ pretende retomar las manifestaciones artísticas subversivas del Colectivo Acciones de Arte para constatar el rol de la acción cultural como fuerza contestataria. Para esto, Katunaric identifica el objetivo político del Colectivo, que apuntaba hacia las intervenciones en el espacio urbano a través de las llamadas "Escenas de Avanzada". Según esta autora eran en su mayoría "prototipos de performances que debido a su espontaneidad exigían la participación de los transeúntes y de este modo, el Colectivo denunciaba la vigilancia y las restricciones que el militar imponía a la población civil y a la esfera pública"²⁶. Katunaric revela que las intervenciones del Colectivo iban destinadas a la denuncia de las restricciones del espacio público que la dictadura imponía. Su análisis está centrado en la utilización del espacio como medio simbólico, sin tomar en cuenta la participación y vinculación del ciudadano con las intervenciones. Prosiguiendo, la autora identifica el objetivo artístico del Colectivo, que era desalojar el arte del museo y trasladarlo a la calle. La autora lo denomina como "una transgresión contextual que pretendía invalidar el carácter ritual, privado y elitista de aquellas manifestaciones artísticas que se veían en los espacios institucionales y canónicos"²⁷, provocando la transformación del espacio urbano en una gran sala de exposición abierta, donde el público pudiera figurar como parte del soporte artístico de la acción misma. En cambio, para Robert Neustadt, el CADA postulaba a la ciudad como un museo abierto para que la sociedad se hiciera parte, como "grupo colaborativo de artistas"²⁸.

Ambos autores presentan dos ideas fundamentales respecto al rescate social del arte y su vínculo con las utilidades de los espacios²⁹. Al querer invalidar el proyecto cultural de la dictadura, el CADA generaba una disputa simbólica en

25 Katunaric, "CADA: un ejemplo de la resistencia del poder cultural chileno bajo dictadura", 297-308.

26 Ibidem, 299.

27 Katunaric, "CADA: un ejemplo de la resistencia del poder cultural chileno bajo dictadura", 300.

28 Robert Neustadt, *Cada día: la creación de un arte social* (Santiago: Cuarto propio, 2001), 16.

29 Espacios públicos múltiples tales como: mediático, institucional, urbano, entre otros.

relación con lo que se considera (o no) arte utilizando el espacio público. Además, al generar una disputa simbólica, estos utilizaban los diferentes espacios como un reflejo simbólico. Sin embargo, Cecilia Katunaric no realiza la vinculación entre simbolismo y espacio público, ella toma estos dos conceptos de manera separada dado su objetivo de estudio. Mientras que Robert Neustadt no genera un análisis que integre todos los elementos que se presentan en las intervenciones del Colectivo, solo se centra en el simbolismo sin integrar la vinculación entre espacio, receptor (público) y actuarios.

Constanza Vega resalta el nexo entre arte y política que se da en la conformación del CADA: "tanto la política como el arte eran dos significantes que representaban modos para mejorar la vida. Por ello, el objetivo era poder crear acción política a través de la acción artística"³⁰, lo que refleja la disputa simbólica mencionada anteriormente. Por lo mismo, Rigoberto Reyes menciona que el Colectivo Acciones de Arte buscaba, a través de diversas estrategias organizativas y mediáticas, signos poético-políticos que expresasen una resistencia al discurso del Régimen"³¹. CADA buscaba transgredir el discurso de la dictadura mediante sus propios discursos que, a través de las intervenciones, reflejasen la percepción de la sociedad. Según Reyes, "no se trató de un proyecto o de un frente de artistas y críticos, más bien éstos coincidían en los pequeños espacios que comenzaban a abrirse"³². Por lo tanto, siguiendo a Rigoberto Reyes, el imaginario social del CADA se va revelando a través de la utilización de los espacios públicos.

La utilización de los espacios públicos en las intervenciones del CADA sustentan el simbolismo complejizando al mensaje de las acciones artísticas. Robert Neustadt expresa que el hermetismo reflejado a través de sus intervenciones llevó a tener una doble intención. Identificadas por Cecilia Katunaric, estas dos intenciones consisten en "edificar, mediante la complejidad del mensaje de oposición, un escudo frente a la invalidación de la censura y transmitir un mensaje

30 Constanza Vega, "El colectivo de Acciones de Arte y su Resistencia Artística contra la dictadura chilena (1979-1985)", *Divergencia*, n.º 3 (2013): 41.

31 Rigoberto Reyes, "Arte, Política y Resistencia durante la Dictadura chilena: del C.A.D.A a Mujeres por la Vida", (tesis de postgrado, estudios latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012), 37.

32 Reyes, "Arte, Política y Resistencia durante la Dictadura chilena: del C.A.D.A a Mujeres por la Vida", 34.

complejo para que el público reflexionara³³. Por su lado, Neustadt manifiesta que la complejidad de las acciones del CADA surgía por la necesidad de generar una “estrategia discursiva”³⁴, es decir, expandir los recursos lingüísticos para superar los límites del arte que por ese entonces eran bastante rígidos.

Tanto Katunaric como Neustadt hacen referencia a cómo las intervenciones del CADA se sumergen en la autocensura con el fin de camuflar el mensaje de oposición. Surge entonces la necesidad de generar una estrategia discursiva reflejando los problemas políticos y sociales mediante la metáfora. En este sentido, las intervenciones del CADA incluían textos que magnificaban el simbolismo de la obra, cuyo mensaje de manera implícita y explícita contenían el discurso antidictatorial del Colectivo. Por ello, la censura estaría en el discurso y no en la obra, creando una gran complejidad para el espectador en entender el simbolismo, el cual ninguno de los autores menciona. Por lo mismo, es necesario rescatar estas intervenciones también de manera crítica.

En este aspecto, Luz María Williamson³⁵ menciona que el arte complejo del Colectivo Acciones de Arte al utilizar el espacio público como escenario de sus intervenciones, “se trataba de una concepción de la ciudad como un museo, de la sociedad como un grupo de artistas, de la vida como una obra de arte que es factible de ser corregida. Su concepción del arte basada en las nociones democráticas de la estética buscaba ante todo crear acción al hacer arte en el espacio urbano de Santiago”³⁶. De esta manera, Bernardita Abarca señala que “la crítica social realizada por el CADA, en el solo acto de hacer que la gente observara de manera interrogativa, estaba provocando una ruptura en las disposiciones del poder gobernante, que mediante el terror mantenía a las personas cegadas y con miedo a mirar lo que le ocurría al vecino. Para este colectivo se hacía necesaria la vinculación del arte a la vida cotidiana, siendo ésta una alternativa de lucha por el cambio social”³⁷. En este sentido, las intervenciones del Colectivo transi-

33 Katunaric, “CADA: un ejemplo de la resistencia del poder cultural chileno bajo dictadura”, 300

34 Neustadt, *Cada día: la creación de un arte social*, 22.

35 Doctora de Historia del arte.

36 Luz María Williamson, “Memoria y amnesia sobre la historia reciente del arte en Chile (1976–2016)” (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2014), 109.

37 Bernardita Abarca, “Tucumán Arde y las acciones del CADA: arte político en las vanguardias latinoamericanas”. *Cátedra de arte*, n.º 9 (2011): 50.

taron en un espacio resignificado por las condiciones de vida que implementaba la dictadura militar. Por lo mismo, Macarena Ortúzar menciona que "el CADA puso el acento sobre la experiencia haciendo transitar por la esfera pública sujetos o acontecimientos que habían sido arrancados del discurso de lo nacional"³⁸. Por ende, el Colectivo manifestaba los problemas en que se encontraba la sociedad más que sus soluciones. Conllevando a que el imaginario social se construyera a partir de los problemas de la sociedad y por ello, alentaran a un cambio radical.

Ignacio Szmulewicz³⁹ propone una historia de la ciudad en Chile desde la perspectiva de las manifestaciones artísticas. Entre ellas, se encuentran los trabajos del Colectivo Acciones de Arte enfocados en la utilización del espacio público. Szmulewicz menciona que las intervenciones del CADA "estuvieron definidas por la tematización de problemas urbanos (marginalidad, memoria, segregación); la complejización del accionar en el entorno urbano, distinto del museo; y la idea de diseminación de la obra abierta"⁴⁰. Por eso mismo, él define las acciones del colectivo con el término "escultura social"⁴¹, creado por Joseph Beuys⁴². No obstante, a pesar de utilizar el concepto, Ignacio Szmulewicz no manifiesta la transformación de la sociedad, solo muestra la irrupción y el volumen de la estética, es decir, el gran valor simbólico de las acciones artísticas: "no existe caso alguno en el arte público internacional o latinoamericano de cruce tan decidido, desmedido y monumental entre lo político y lo estético"⁴³. En este sentido, la transformación de la ciudad va en relación con el simbolismo de la acción artística y por ello, las intervenciones del CADA al utilizar el espacio público presenta un imaginario social que va mostrando una evolución a medida que se va generando una

38 Macarena Ortúzar, "Estéticas del residuo en el Chile del postgolpe. Walter Benjamín y la escena de avanzada", *Acta poética* (2007): 115, acceso el 17 de septiembre del 2017, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30822007000100006&lng=es&

39 Historiador, curador y crítico de arte.

40 Ignacio Szmulewicz, *Arte, ciudad y esfera pública en Chile*, (Santiago: Metales Pesados, 2015), 154.

41 Ilustra la idea del potencial del arte para transformar la sociedad.

42 Artista alemán que se caracterizó por trabajar con varios medios y técnicas como la performance y el happening, entre otros.

43 Szmulewicz, *Arte, ciudad y esfera pública en Chile*, 158.

liberalización del espacio, es decir, muestra el cambio de la sociedad. La propuesta del CADA, en palabras de la historiadora Beatriz Sánchez⁴⁴;

“Anhelaba que el arte pudiera construir lo social, lo comunitario y ello se lograra, a partir de la irrupción de los disensos en los espacios aparentemente comunitarios; una suerte de arte público que buscaba fragmentar o romper los espacios de certezas para establecerlos como espacios de crisis”.⁴⁵

En este sentido, el rescate social del arte se lograría por medio de la irrupción de los espacios aparentemente comunitarios. Es a raíz de esto que Nelly Richard enuncia que “el CADA había elegido responder a la violencia chilena de la desintegración social reforzando la síntesis integradora y cohesionadora del Todo (la sociedad entera como macro-escenario de la revolución artística)”⁴⁶, es decir, el espacio público donde transita la cotidianidad del ciudadano.

Los autores presentados muestran la concepción de la sociedad por parte del CADA sin incluir en sus trabajos el rescate social, presentado en las intervenciones. Por lo mismo, no generan un análisis propio de las acciones artísticas conllevando a la reiteración en las ideas y perdiendo, en parte, varios elementos como la utilización del espacio público. Por lo tanto, es importante integrar en el análisis una mirada crítica a esas intervenciones para poder caracterizar el imaginario social del Colectivo Acciones de Arte y explicar la continuidad de este luego de la disolución del Colectivo.

44 Egresada de Historia UAHC, Licenciada en Estética UC y Magíster en Estudios Latinoamericanos Universidad de Chile.

45 Beatriz Sánchez, “El CADA y su mirada a la historia de postgolpe, una interpretación posible desde Walter Benjamín”, *Poiésis*, n.º 23 (2014): 30.

46 Nelly Richard, *La insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis* (Santiago: Cuarto Propio, 1994), 45.

CAPÍTULO 1: INTERVENCIONES DEL COLECTIVO ACCIONES DE ARTE: ESPACIO PÚBLICO, ARTE Y POLÍTICA (1979-1985)

Al indagar sobre las acciones de resistencia artística durante la dictadura militar en Chile después de 1973 se puede visualizar el universo de las intervenciones en el espacio público realizadas por el Colectivo Acciones de Arte. Estas acciones artísticas que se ejecutaron desde su fundación, en 1979, hasta su ruptura, en 1985, estaban centradas en el margen artístico de la denominada "escena de avanzada", que buscaba a través de su marco interdisciplinario transgredir el discurso de la dictadura⁴⁷. Para ello se empleaba un lenguaje crítico tanto en la imagen visual como en el texto, generando una autocensura de las obras en torno al mensaje.

Las intervenciones del Colectivo Acciones de Arte desbordaron los límites espaciales de la obra de arte tradicional, con la cual se abarcó la ciudad y la dinámica cotidiana del ciudadano que le permitió plasmar su percepción de las condiciones de vida de la sociedad chilena en los espacios públicos ocupados por la dictadura militar y, por tanto, se debe entender dicha utilización como espacios de reapropiación.

La utilización de los múltiples espacios públicos es el factor clave para revelar el imaginario social que el Colectivo desprende en sus intervenciones, ya que el CADA "lo hace convencido que puede plantear una propuesta distinta, por una parte, masiva, que puede llegar a un público que jamás ha estado en contacto con el arte, pero al mismo tiempo que sea una respuesta dramática histórica que está viviendo el país"⁴⁸. Siendo el vínculo con la vida entendida como lo público, fue estructurando su arte designando a cada intervención aspectos específicos, construyendo un imaginario social a partir de los problemas de la sociedad chilena.

El presente capítulo aborda el análisis de las intervenciones del Colectivo Acciones de Arte que se realizaron desde 1979 hasta 1985, poniendo especial énfasis en el espacio público utilizado, en los elementos artísticos ocupados y en el simbolismo presentado.

47 Su política totalizadora y su enfoque privatizador e institucionalista en el ámbito cultural.

48 Testimonio de Milan Ivelic, 1999, pág., 4. <http://archivosenuso.org/cada/accion>

El capítulo se encuentra dividido en nueve subcapítulos, de los cuales los primeros ocho abordan de manera individual las intervenciones del CADA, cuyo orden de presentación van al margen de la utilización del espacio público. De ellos se desprenden los múltiples espacios públicos utilizados por el Colectivo, tales como el espacio mediático, espacio artístico-institucional y espacio urbano. Al identificarlos se presentan diferentes problemáticas en torno a la sociedad chilena que van desde segregación hasta marginalidad y memoria.

Esto se presenta con una serie de imágenes que permiten la comprensión del simbolismo de la acción artística, ya que el CADA manifiesta un lenguaje metafórico difícil de entender en una primera instancia.

El último subcapítulo tiene una dimensión conclusiva y aborda las intervenciones del Colectivo Acciones de Arte mediante el enfoque de la creación de un arte social que propicia una caracterización del imaginario social y una disputa simbólica con el imaginario hegemónico de la dictadura militar mediante la utilización del espacio público.

1.1 PARA NO MORIR DE HAMBRE EN EL ARTE

La primera intervención del Colectivo Acciones de Arte *Para no morir de hambre en el arte* se realizó en varias etapas, las cuales comenzaron a partir del 3 de octubre de 1979 tras la entrega de cien bolsas de medio litro de leche a pobladores de la comuna La Granja en Santiago de Chile. Al entregar la leche pidieron de vuelta las bolsas para utilizarlas como soporte de la obra que realizarían en la Galería Centro Imagen⁴⁹. En paralelo de la entrega de leche a la población, el CADA publicó una inserción en la revista *Hoy*. Por último, pronunciado frente al edificio de la ONU, la CEPAL (Comisión Económica para América Latina) el discurso "No es una aldea"⁵⁰.

La realización de *Para no morir de hambre en el arte* contó con la participación de un grupo de artistas poblacionales anónimos del Centro Cultural Malaquías Concha que sirvieron como contacto entre el CADA y los pobladores.

49 La obra realizada por el CADA en la Galería Centro Imagen estuvo en exposición desde el 4 al 19 de octubre de 1979 tras la realización de un foro en la Galería.

50 "Discurso No es una aldea", 3 de octubre de 1979, <http://archivosenuso.org/cada/accion>.

En cada etapa de la acción artística intervinieron cuatro espacios significativos: centro poblacional, medio de comunicación masivo, frente del edificio de la ONU y la galería de arte, los cuales englobaban la ciudad sitiada por la dictadura militar. Se ocupa la leche como elemento de integración y lectura de las intervenciones.

Los espacios utilizados en la intervención corresponden a espacios que la dictadura mantiene bajo su control mediante organismos institucionales tales como la Central Nacional de Información (CNI) y la Dirección Nacional de Comunicación Social (DINACOS). En este sentido, el CADA al intervenir espacios controlados por los militares presentan la ciudad vigilada con sus márgenes de vulnerabilidad.



Fig. 1: *Acción en la población de La Granja, 1979.*
Fuente: <http://archivosenuso.org/cada/accion>.



Fig. 2: *Acción en la galería de arte Centro Imagen, 1979.* Fuente: <http://archivosenuso.org/cada/accion>.

Los diferentes espacios utilizados permiten mostrar la utilización del espacio público como del privado, reflejado en la figura 1 donde se ve la repartición de la leche a una población alejada del centro de la ciudad, lo que ocurre en pleno día y, con la ejecución de una intervención en la galería de arte ilustrada en la figura 2.

La función de ambos espacios transmite la utilización política de los marcos de lo ilegal con lo legal, donde lo ilegal es utilizar un espacio público que ha sido

controlado por la dictadura. No obstante, al realizar una intervención en una población en pleno día demuestra que la represión y censura tienen márgenes de vulnerabilidad. Esto es confirmado por el Colectivo al momento de realizar la intervención en el marco legal –galería de arte Centro Imagen– cuyo espacio institucional fue usado con el fin de mostrar su oposición ante el proyecto cultural de la dictadura militar

El Colectivo Acciones de Arte al intervenir el centro poblacional y la galería de arte, presentan los márgenes de vulnerabilidad de la represión y censura que ejercía la dictadura militar que constató por un lado hasta qué punto se puede intervenir un espacio público y por otro, la represión y censura estaba enfocado en espacios multitudinarios. Por ello, la utilización del espacio público por parte del CADA consistió en articular varias dimensiones: la física y la mediática, donde al utilizar la revista *Hoy*, se aumenta la cobertura de la recepción del mensaje de protesta.



Fig.3: Bolsas de leches de la acción en la población La Granja, 1979.
Fuente: <http://archivosenuso.org/cada/accion>

Respecto al carácter simbólico de la acción artística el CADA hace un llamado a la concientización de la sociedad por medio del empleo de un objeto común y cotidiano como lo es la leche, la que es convertida en el símbolo de la memoria. Por un lado, la utilización de este elemento permite recordar la medida ejercida

durante el gobierno de la Unidad Popular (1970-1973)⁵¹, que otorgaba la entrega de medio litro de leche a todos los niños del país, pronunciando así el rescate del ideal de justicia social (véase figura 3). Por otro lado, permite traer el recuerdo del arte politizado⁵², práctica que se masificó durante el Gobierno de la Unidad Popular, visualizado en la intervención en la galería de arte.



Fig. 4: *Caja de acrílico en la galería de arte Centro Imagen, 1979.* Fuente: <http://archivosenuso.org/cada/accion>



Fig. 5: *Conversatorio en la galería de arte Centro Imagen, 1979.* Fuente: <http://archivosenuso.org/cada/accion>.

La etapa de la galería de arte que se encuentra representada en la figura 4 consiste en una caja de acrílico cerrada que contiene 30 bolsas de leche e incluye elementos de las otras etapas⁵³. En la obra se realiza una comparación que declara

-
- 51 Durante la campaña presidencial de 1970 el candidato de la Unidad Popular, Salvador Allende, incluyó entre sus 40 medidas la distribución de medio litro de leche para todos los menores de 15 años. Siendo esta, la primera política pública adoptada después de la ratificación de elección de la UP por el Congreso.
- 52 Consiste en que la obra se adhiere a las nociones de pueblo y de revolución con el fin de producir una toma de conciencia.
- 53 Bolsas de leche distribuidas en la población La Granja, la inserción de la revista *Hoy* con la inserción de un texto de CADA, y la cinta del discurso “No es una aldea” que el colectivo dio frente a la CEPAL.

que, al estar encerrado en una institución, el arte sería lo mismo que el proceso de descomposición que tiene la leche dentro de una caja. Por ello, se busca manifestar una crítica contra la dictadura, ya que el espacio del arte institucional que si bien se mantenía alejado del discurso oficialista, vigiló su apoliticismo mediante la censura. Además, se generó una discusión en la galería de arte en torno al arte y de la importancia de este como herramienta de lucha.

El mensaje de protesta en la inserción en la revista *Hoy* dice:

“Imaginar esta página completamente blanca
Imaginar esta página blanca como la leche diaria a consumir
Imaginar cada rincón de Chile privado del consumo diario de
leche como páginas blancas para llenar”⁵⁴.

Existen dos indicadores esenciales “imaginar” y “leche”, que permiten guiar al espectador en su análisis metafórico para identificar el simbolismo. La primera línea del texto *Imaginar esta página completamente blanca* permite visualizar una página sin texto, que a su vez nos hace imaginarnos algo que no se encuentra en la revista, pero que si existiera –es decir, que no hubiera texto– sería blanco como la leche. Hasta ahí el simbolismo apunta a la ausencia. Luego, en la última línea aparece *Imaginar cada rincón de Chile privado del consumo diario de leche como páginas blancas para llenar*, en este sentido apunta a la memoria olvidada que es necesario recordar.

Bajo este mismo parámetro, el discurso *No es una aldea* pone de manifiesto:

“No es una aldea el sitio desde donde hablamos, no es solo eso, sino un lugar donde el paisaje como la mente y la vida son espacios a corregir [...] Cuando el hambre o el terror conforman el espacio natural en el que la aldea se despierta, sabemos que nosotros no somos una aldea; sabemos también que el hombre, el dolor significan todos los discursos del mundo en nosotros [...]”⁵⁵.

Los integrantes del CADA identifican el espacio público como el lugar que redefine la vida y la mente al ser un espacio transitado cotidianamente. Además,

54 “Para no morir de hambre en el arte”, acción del CADA, Revista *Hoy*, 3 de octubre 1979, Santiago de Chile.

55 “Discurso No es una aldea”, 3 de octubre de 1979, <http://archivosenuso.org/cada/accion>.

no solo se dirige de manera nacional, sino que también internacional. Manifestar en su discurso que *cuando el hambre o el terror conforman el espacio natural en el que la aldea se despierta, sabemos que nosotros no somos una aldea*", da cuenta que la situación del país se extiende más allá, siendo una realidad global. Confirmado al mencionar *el dolor significan todos los discursos del mundo en nosotros*.

La acción llegó hasta Colombia y Canadá de la mano de los artistas Cecilia Vicuña y Eugenio Tellez. Cada uno ha realizado la intervención artística de manera diferente conservando el elemento base que era la leche.



Fig. 6: Fotografía de la acción en Colombia, 1979. Fuente: <http://archivosenuso.org/cada/accion>



Fig. 7: Fotografía de la acción en Colombia, 1979. Fuente: <http://archivosenuso.org/cada/accion>

Cecilia Vicuña ató una cuerda a un vaso de leche y la derramó, tal como se presencia en la figura 6 y 7. En cambio, Eugenio Téllez bebió un vaso de leche y leyó un texto frente al edificio del Ayuntamiento⁵⁶.

En las cuatro etapas de la acción artística *Para no morir de hambre en el arte* el ciudadano es quien solventa el simbolismo. En efecto, al realizar la etapa de la entrega de la leche a una población, los ciudadanos son quienes le dan el significado de carencia. En la galería de arte, los artistas concientizan la importancia del arte hacia el público, como herramienta de lucha y, a su vez se convierte en un elemento poderoso en la reestructuración de la sociedad. Con la inserción en la revista *Hoy*, los lectores ayudan a recuperar el espacio mediático robado a través de la censura ejercida por la DINACOS. Por último, con el discurso transmitido al frente de la CEPAL, los funcionarios se convierten en los receptores internacionales de la sociedad chilena.

En síntesis, la primera intervención del Colectivo Acciones de Arte presenta la carencia en productos de primera necesidad, la pérdida de memoria, la disputa del espacio público robado tras el Golpe de Estado y la cultura adoctrinada. Son problemáticas que identifica el CADA y las pone en evidencia hacia la sociedad chilena mediante un lenguaje metafórico, integrando y convirtiendo elementos de la vida cotidiana en arte para representar de manera más directa y radical estas problemáticas. No obstante, no fue una obra realizada de manera invasiva en los espacios públicos, sino que se ejecutó de manera más íntima con el fin de visualizar hasta qué nivel podían proceder con las intervenciones. Por ello, al notar la vulnerabilidad del sistema de represión y censura comenzaron a utilizar el espacio público de manera más directa. Esto se ve reflejado en la acción artística ejercida en *Inversión de escena*.

1.2 INVERSIÓN DE ESCENA

La acción *Inversión de escena* consistió en la llegada de diez camiones de leche al frente del Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago de Chile, para luego cerrar el frontis del museo con un lienzo blanco. Esta intervención se realizó el

⁵⁶ No existen registros de su acción, pero se encuentra evocada en los textos explicativos de la acción *Para no morir de hambre en el arte*.

17 de octubre de 1979, catorce días después de la intervención *Para no morir de hambre en el arte*.

En la realización de esta intervención participó un gran número de artistas tales como Paz Errazuriz, Luz Donoso, Marcela Serrano, Antonio Gil, Juan Carlos Bustamante, José Ignacio León, Ignacio Agüero, Jaime Valenzuela, Hernán Parada, Elías Adasme, Eugenio Brito y Patricia Saavedra, entre otros.

El uso del espacio público en *Inversión de escena* es el tránsito de 10 camiones de leche que debían permanecer en fila durante todo el trayecto desde la fábrica de Soprole hasta el Museo Nacional de Bellas Artes. En este sentido, el CADA utilizó el espacio público urbano como su escenario hasta la llegada al museo, cuyo espacio artístico-institucional se convierte en el soporte de la idea.



Figura 8: Clausura del Museo Nacional de Bellas Artes, 1979. Sitio web: archivo en uso.



Fig.9: *Inversión de Escena*, 1979. Fuente: <http://archivosenuso.org/cada/accion>

El montaje de la acción presentó la utilización directa del espacio público al realizarse de manera instantánea en un espacio expuesto a la vía pública como se puede presenciar en la figura 9, irrumpiendo de manera abrupta el espacio y la sensación del público al momento de ver estacionados diez camiones de leche y el frontis tapado con un lienzo blanco.

Respecto al simbolismo de los elementos artísticos que presentó la intervención, al tapar el frontis con un lienzo blanco se denunció la oposición del CADA a con lo institucional en la práctica artística y, a su vez, el símbolo autoritario que manifiesta la institución en realizar arte en los márgenes impuestos por la dictadura. Los camiones de leche representaron la carencia en la práctica artística, ya que a pesar de haber una empresa que distribuye leche como la Sociedad de Productores de Leche, Soprole, no hay cobertura. Por ende, independiente de que exista una institucionalidad artística, no significa que el arte que se encuentra presente es arte como tal. Al contrario, se muestra que está configurado como arte aceptable por medio de las políticas culturales de la dictadura que fomentaba el mecenazgo. Por lo mismo, la idea era tachar este lugar como símbolo del oficialismo cultural.

“Cuando el grupo CADA, tacha el frontis del Museo, ejerce una doble censura a la institucionalidad artística. Censura su monumento, primero, como Museo (alegoría de la tradición sacralizadora del arte del pasado) y, segundo, como Museo *chileno* (Símbolo del oficialismo cultural de la dictadura). Pero lo hace reclamando a la vez la calle como el verdadero Museo, en la que los trayectos cotidianos de los habitantes de la ciudad pasan a ser –por inversión de la mirada– la nueva obra de arte a contemplar”⁵⁷.

Inversión de escena es la intervención que dominó un lenguaje metafórico tanto en su nombre como en la acción misma. Es una obra que da vuelta a la escena artística que utilizó la ciudad como su escenario. Presentando la singularidad de que el espacio utilizado es el soporte de la obra, ya que se realizó en el espacio público sobre la fachada del museo y no en la institución misma, CADA devolvió el arte a la calle recuperando el espacio público robado, representando así la crítica ante el sistema institucional.

Por otro lado, el Colectivo intervino la fábrica de Soprole a través de un cartel con la frase:

“La ciudad es el museo ofrecida a sí misma en la contemplación de sus carencias”⁵⁸.

57 Neustadt, *Cada día: la creación de un arte social*, 41.

58 Texto explicativo de *Inversión de escena*, 17 de octubre de 1979, http://archivosenuso.org/cada/accion#viewer=/viewer/311%3Fas_overlay%3Dtrue&js=.

En este sentido, la intervención tuvo la intención de irrumpir el espacio que tiende a desplazar la atención del arte y los artistas hacia la vida cotidiana. Convirtiendo el arte del CADA en un arte politizado que genera una reflexión en torno a la cultura fragmentada, haciendo alusión a la estrategia de intervención social del Colectivo, a través de la manifestación de cuestionamientos por medio de sus intervenciones. Por esta razón, la presentación de sus obras debió realizarse principalmente en los espacios abiertos en que transcurría la vida diaria de todos. Conllevando la participación inconsciente del ciudadano y, en el caso de esta acción artística, la participación inconsciente de una empresa: Soprole.

“Los camiones fueron prestados por el gerente de marketing de “Soprole” y con mucho entusiasmo. Diamela y yo le pedimos una entrevista y le dijimos que proyectábamos celebrar los 100 años del Museo de Bellas Artes con la leche como metáfora de la pureza. Él estaba algo desconcertado en un comienzo y luego nos dijo que como propaganda para la empresa le parecía genial... Una semana después que se realizó el trabajo, un abogado de Soprole nos llamó por teléfono con el propósito de comprar las grabaciones que teníamos en video. Nosotros le dijimos que no se vendían. Al día siguiente volvió a llamar y, esta vez, nos dijo que le pusiéramos precio. La respuesta nuestra fue la misma. Luego amenazó con demandarnos. Al cabo de un mes toda la flota de camiones de Soprole fue repintada”⁵⁹.

La acción de CADA al no explicar las verdaderas razones de la utilización de los camiones –si bien, se entiende la razón por la cual no lo hicieron– conlleva a que tanto Soprole como los chóferes de los camiones puedan estar sujetos a represalias por parte del régimen autoritario. Por lo mismo, da cuenta de lo peligroso de la acción de CADA al involucrar al ciudadano donde éste no era consciente, desatando varias críticas en torno al colectivo tanto por su forma de implementar sus acciones artísticas, como de hacer partícipe a los ciudadanos:

“Para la derecha, el CADA sería una manifestación de “locos” jóvenes que necesitaban aprender respeto por el orden y los artistas de izquierda ortodoxa los tachaban de elitistas por su costumbre de emplear nuevas

59 Entrevista a Lotty Rosenfeld, por Robert Neustadt, *CADA día: la creación de un arte social* (mayo–junio: 1998), 50.

tecnologías de la época como el video o el televisor, otros deploraban la práctica del CADA de involucrar a pobladores pobres como parte de sus obras"⁶⁰.

La intervención *Inversión de escena* criticó a las instituciones culturales tachándolas de ser el lugar que representa el oficialismo cultural, trayendo de vuelta el arte a la calle e irrumpiendo directamente en el espacio público urbano y el espacio artístico-institucional. A pesar de no hacer partícipe a ningún transeúnte en la acción artística, logró generar un estado de dislocación en la cotidianidad de los ciudadanos alterando la visión de la fachada del Museo Nacional de Bellas Artes.

Por ello, mayor será la utilización del espacio público por el Colectivo Acciones de Arte, producto de la nula censura que existe hacia sus intervenciones al utilizar la escena de avanzada, que permitió camuflar el mensaje antidictatorial mediante la materialización del simbolismo, es decir, el soporte de la idea. Esto es posible observarlo en la intervención *¡Ay Sudamérica!*

1.3 ¡AY SUDAMÉRICA!

La intervención *¡Ay Sudamérica!* se realizó el 12 de julio de 1981. Consistió en el lanzamiento de 400 mil volantes desde seis aviones sobre la comuna de Santiago. Esta intervención fue financiada por el Instituto de Arte Contemporáneo y contó con la participación de Ignacio Agüero (cineasta), Antonio Gil (poeta) y Eugenio Téllez (artista visual), entre otros.

¡Ay Sudamérica! es la intervención que contiene una gran carga simbólica que une el arte y la vida cotidiana llevándola hacia el pasado. En este sentido, la materialidad de la obra solo adquiere sentido a través del texto, y por ello, la utilización del espacio público va intrínsecamente ligada al simbolismo.

60 Neustadt, *Cada día: la creación de un arte social*, 13.



Fig.10: *¡Ay Sudamérica!*, 1981. Fuente: <http://archivosenuso.org/cada/accion>

La primera línea del primer párrafo del volante *¡Ay Sudamérica!* dice: "cuando usted camina atravesando estos lugares y mira el cielo y bajo las cumbres nevadas reconoce en este sitio el espacio de nuestras vidas: el color piel morena, estatura y lengua, pensamiento"⁶¹. Se dirige al espectador en su presente inmediato en el cual hace uso del símbolo identitario de la cordillera para retomar la identidad colectiva. Luego, en la tercera línea del tercer párrafo declaran: "Nosotros somos artistas, pero cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida es un artista. Lo que significa que digamos el trabajo en la vida como única forma creativa y que digamos, como artistas. No a la ficción en la ficción"⁶². Sostiene que el único arte válido se encuentra directamente en la vida.

Ahora bien, uniendo esto con la materialidad de la intervención y representado con los aviones, se estableció el vínculo con el pasado. Los aviones se convirtieron en la imagen de la pérdida tras el bombardeo del Palacio de la Moneda durante el golpe de Estado en 1973. Y por eso mismo, la caída de los volantes cuyo texto abordó la unión del arte y la vida se convirtió en el espacio de un nuevo comienzo al momento de dirigirse al ciudadano en su presente inmediato.

61 Volante *¡Ay Sudamérica!*, julio 1981, <http://archivosenuso.org/cada/accion>.

62 Ídem.

El uso del espacio público-aéreo convirtió a la intervención en una acción poética en el territorio que ocuparon los militares durante el golpe de Estado, generando así una redefinición del espacio público al convertirlo en un lugar de cambio y al manifestar "No a la ficción en la ficción". Lo anterior, significa que se rechazan las mentiras de la dictadura militar, de esta manera el espectador (ciudadano) se convierte en el protagonista de la acción artística, al ser quien forja el nexo entre arte (vida) y política (espacio público).

Con la caída de los volantes, la intervención *¡Ay Sudamérica!* provocó que el orden hegemónico rompiera de manera más explícita con la cotidianidad del ciudadano. Además, otro elemento fundamental que mostró esta acción es que se puede combatir la dictadura de Pinochet por medio de la legalidad, debido a que el Colectivo consiguió la autorización de vuelo de la Dirección de Aeronáutica y el de la Fuerzas Armadas para filmar y fotografiar desde el aire. Entonces, el Colectivo Acciones de Arte consiguió la autorización de las autoridades para criticar el autoritarismo, lo que crea una cierta paradoja.

¡Ay Sudamérica! es una intervención que contenía una gran carga simbólica con una mucha complejidad en su materialidad artística:

"*¡Ay Sudamérica!* era un verdadero *statement* global del lugar del arte en la sociedad. Que eso haya sido posible a través del arte público contemporáneo fue toda una revelación. No existe caso alguno en el arte público internacional o latinoamericano de cruce tan decidido, desmedido y monumental entre lo político y lo estético"⁶³.

La intervención *¡Ay Sudamérica!* es sin duda la acción artista con la carga simbólica más grande al utilizar el espacio público ocupado por la dictadura para representar uno de los hechos más impactantes en la historia del país, lo que fue el bombardeo del Palacio de La Moneda. Si bien, es difícil saber si los ciudadanos lograron comprender la reconstrucción de este hecho y traerlo devuelta a su memoria, su discurso insertado en los panfletos lo compensa. Así, desde ese momento, las intervenciones de CADA se volvieron radicales en los ámbitos simbólicos y espaciales, magnificándose en sus dos últimas acciones artísticas: *NO+* y *Viuda*.

63 Szmulewicz, *Arte, ciudad y esfera pública en Chile*, 158.

1.4 NO+

La acción artística *NO+* realizada a finales 1983 consistía en rayados en las paredes de Santiago con la oración "NO+".



Fig.11: *NO+*, 1983. Fuente: <http://archivosenuso.org/cada/accion>

La intervención *NO+* mostró la utilización del espacio público en su totalidad donde los ciudadanos comenzaron a formar parte de la intervención de CADA creando diferentes oraciones como: "NO+ dictadura", "NO+ tortura", "No+ CNI". La intervención creó un grafiti en el espacio urbano antidictatorial que se comenzó a utilizar de manera masiva a lo largo de todo Santiago. Esta fue la primera intervención en mostrar de manera directa su oposición ante la dictadura.

La particularidad que tiene la intervención *NO+* es que no tiene una autoría reconocida. El Colectivo Acciones de Arte al integrar el "más" en el NO incentivó al ciudadano a manifestar su descontento ante cualquier acto de dictadura, como se visualiza en la figura 11. Al ser partícipe de esta acción que no es una performance⁶⁴ sino un rayado de muralla, cualquiera puede ser el autor, por ende, desaparece la autoría convirtiendo a los mismos ciudadanos en activistas contra la dictadura. Ante ello, esta intervención se transformó en una frase de resistencia, "siendo el

64 La performance es una práctica que involucra una acción, un hacer; de esto se desprende que hay un cuerpo –el que puede ser individual o colectivo– y que esta acción se posiciona en un espacio-tiempo, o sea en un contexto específico (González, López y Smith, *Performance art en Chile*, 17).

símbolo de resistencia del plebiscito de 1988”⁶⁵. Es más, como lo subraya Robert Neustadt: “En 1990, *NO +* incluso llega a estar escrito en el tablero del Estadio Nacional en la ceremonia pública con la que se inicia el gobierno de Aylwin”⁶⁶.

Es así, como la propuesta de CADA:

“anhelaba que el arte pudiera construir lo social, lo comunitario y ello se lograra, a partir de la irrupción de los disensos en los espacios aparentemente comunitarios; una suerte de arte público que buscaba fragmentar o romper los espacios de certezas para establecerlos como espacios de crisis”⁶⁷.

En este sentido, el Colectivo a través de la acción *NO+* generó un rescate social al hacer partícipe a los ciudadanos para que manifiesten sus propias denuncias ante la dictadura impulsando un cambio radical a la sociedad chilena. En adición, se hizo un llamado internacional para que otros artistas se sumaran a esta denuncia masiva, alcanzando una alta convocatoria⁶⁸. En este sentido, la gran particularidad de las convocatorias que realizaba el CADA era su lenguaje demandante, que pedía respuesta y participación, a la cual respondieron varios artistas latinoamericanos y europeos llegando a inspirar la creación del colectivo *No+* en Rotterdam integrado por sudamericanos y holandeses. De esta manera, el CADA logra difundir sus discursos constituyendo a la vez, “los primeros indicios de una cultura alternativa y contestataria”⁶⁹.

La intervención *NO+* es la representación de la elección del Colectivo Acciones de Arte en responder a la violencia de la dictadura mediante el reforzamiento de la integración del ciudadano. Ante esto, el sentimiento anti-Pinochet tenía presencia en todo el país, en especial en Santiago, visibilizando la crítica y el descontento público en las calles. Llevará luego el CADA a ejercer una denuncia masiva

65 Katunaric, “CADA: un ejemplo de la resistencia del poder cultural chileno bajo dictadura”, 306.

66 Neustadt, *Cada día: la creación de un arte social*, 37.

67 Sánchez, “El CADA y su mirada a la historia de postgolpe, una interpretación posible desde Walter Benjamín”, 30.

68 Testimonio de Eugenia Brito, 1999, http://archivosenuso.org/cada/accion#viewer=/viewer/300%3Fas_overlay%3Dtrue&js=. pág., 8.

69 Ídem.

de los crímenes cometidos contra los derechos humanos a través de los medios de comunicación, exponiendo la cara más dolorosa por medio de *VIUDA*.

1.5 VIUDA

La última intervención del Colectivo Acciones de Arte se realizó en 1985 junto con la agrupación mujeres por la vida⁷⁰ y consistió en el retrato de una mujer apesadumbrada con el rótulo de VIUDA en letras de molde.

VIUDA es la acción solemne, representando el reflejo de la muerte a través de la vida, generando una denuncia por los detenidos desaparecidos utilizando los medios de comunicación de oposición como espacio de su acción.



Fig.12: *VIUDA*, 1985. Fuente: <http://archivosenuso.org/cada/accion>

“Mira con atención a la cara, la cara de los habitantes de nuestro país, para leer en esa presencia irrefutable los gestos y rostros de una narración concreta del trabajo de vivir.

La cara del poder ha reprimido desde su estatuidad pose a la oscuridad, morena, masiva textura de las caras anónimas que llevan inscritas las señas imborrables de su opresión: la condena.

70 Mujeres por la Vida se formó en noviembre de 1983 y estaba integrado por mujeres de diferentes ideologías unidas para poner fin a la dictadura militar.

Por eso proponemos ahora desenmascarar la cara que nos superponen y nos imponen a la mirada, que nos interfieren intentando paralizar el proceso de recuperación de nuestra imagen oscura y móvil.

Traemos entonces a comparecer una cara anónima, cuya fuerza de identidad es ser portadora del drama de seguir habitando un territorio donde los rostros más queridos han cesado.

Mira su gesto extremo y popular.

Prestar atención a su viudez y sobrevivencia.

Entender el pueblo"⁷¹.

El retrato anónimo de la mujer representó a todo un pueblo violentado tras 13 años de dictadura, de aquellos que fueron marginados y victimizados por el régimen de Pinochet. Esta acción artística puso una luz de esperanza por la vida de los que quedan, de los que esperan justicia y "cuya fuerza de identidad es ser la portadora del drama de seguir habitando un territorio donde los rostros más queridos han cesado"⁷². Y por ello, permite la posibilidad de contar la historia de los que fueron silenciados.

En este aspecto, *VIUDA*, al utilizar los medios de comunicación de oposición, permitió expandir el mensaje de denuncia, concientizando a la sociedad chilena al visibilizar a los ciudadanos que vivieron la peor cara de la dictadura.

La radical acción artística creada por Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld pone al escenario la muerte a través de la vida, es decir, la continuidad de la lucha después de aquellos que cesaron y que han sido ocultados y silenciados. Como lo plantea Macarena Ortúzar:

"El CADA puso el acento sobre la experiencia haciendo transitar por la esfera pública sujetos o acontecimientos que habían sido arrancados del discurso de lo nacional"⁷³.

71 Colectivo Acciones de Arte, "Viuda", *Apsi*, 23 de septiembre 1985: 52.

72 *Ídem*.

73 Ortúzar, "Estéticas del residuo en el Chile del postgolpe. Walter Benjamín y la escena de avanzada", 124.

Con esta acción, a su vez, el Colectivo quiebra con la imagen de la muerte y muestra otra forma de resistir al olvido, a través de la presencia de la vida. Además, con el trabajo de *VIUDA*, el CADA interviene la representación del detenido-desaparecido del cual los artistas que ejercen esta denuncia, en sus obras, toman la imagen del hombre. Robert Neustadt concuerda:

“Viuda del CADA utiliza la huella de la imagen del hombre ausente para volver a traer la mirada crítica hacia la figura de la mujer sobreviviente. Y como es sabido, eran los grupos de mujeres que más éxito tuvieron en organizar la resistencia al régimen de la dictadura”⁷⁴.

La acción *VIUDA* es el último trabajo realizado por el Colectivo Acciones de Arte. En él promueve la lucha social a través de la imagen de una mujer anónima, poniéndole un rostro a la sociedad chilena violentada tras 13 años de la dictadura de Pinochet.

Las intervenciones del CADA utilizan diferentes elementos artísticos que marcan la originalidad de sus acciones artísticas. En este sentido, el CADA al utilizar la imagen de una mujer, presenta la vida que continúa después de la muerte, es decir, la mujer sobreviviente. Por lo mismo, surge la necesidad de presentar tres intervenciones del Colectivo Acciones de Arte que no fueron conocidas hasta luego de su disolución en 1985 y que fueron realizadas para participar en festivales artísticos internacionales. No dejan de lado su ideario social. Tal como lo presentan en *El fulgor de la huelga* (1981), *A la hora señalada* (1982) y, por último, *Residuos americanos* (1983).

1.6 EL FULGOR DE LA HUELGA

El fulgor de la huelga se realizó en 1981 en una fábrica de artículos sanitarios ubicada en la comuna de Estación Central que había sido declarada en quiebra debido a la crisis económica que estaba afectando al país. La idea era escenificar una huelga de hambre protagonizada por los mismos integrantes del Colectivo Acciones de Arte y contaba con la participación de Eugenio Téllez.

74 Neustadt, *Cada día: la creación de un arte social*, 38.

Dicho esto, la acción artística consistió en la intervención de la maquinaria de la fábrica, la huelga de hambre de los integrantes del Colectivo por 24 horas y, por último, una performance en la que estos envuelven sus cuerpos en frazadas.

La particularidad que tiene esta intervención es que fue realizada en un espacio cerrado, y por ello, la acción fue registrada en cine por Juan Forch. Sin embargo, el material nunca se mostró y quedó como archivo. De esta manera, "en los medios artísticos locales este trabajo pasó desapercibido hasta que comenzó a exhibirse tras la desaparición del CADA, sin embargo, tiene algunas particularidades interesantes; este trabajo no es, en sentido estricto, una acción, su factura lo acerca más al a video-arte que comenzaba a tener cierto auge en ese momento en la escena local"⁷⁵.



Fig. 13: Escenario de la performance *El fulgor de la huelga*, 1981. Fuente: <http://archivosenuso.org/cada/accion>



Fig. 14: *El fulgor de la huelga*, 1981. Fuente: <http://archivosenuso.org/cada/accion>

Respecto a su carácter simbólico, el Colectivo Acciones de Arte denuncia y concientiza al ciudadano por medio de la escenificación de una huelga de hambre, representada a través de cuerpos tendidos en el suelo cubiertos por frazadas (véase figura 13 y 14), y solventado por el espacio utilizado –fábrica declarada en quiebra–. Por un lado, denuncia las fallas del sistema neoliberal–auge del desempleo– y, por otro lado, concientiza sobre la importancia de la huelga de hambre

75 Reyes, "Arte, Política y Resistencia durante la Dictadura chilena: del C.A.D.A a Mujeres por la Vida", 54.

como herramienta política y de resistencia frente a la política económica de la dictadura de Augusto Pinochet.

1.7 A LA HORA SEÑALADA

La intervención *A la hora señalada* se realizó en abril de 1982 en una fábrica de luces de neón, donde los miembros del CADA Juan Castillo y Raúl Zurita escenifican la película estadounidense "High Noon" cuyo título en Latinoamérica se tradujo como "A la hora señalada". Esta acción consiste en extender entre ellos una línea de neón simulando un duelo. Contó con la participación de la fotógrafa Inés Paulino.

La acción artística se realizó en un espacio cerrado, específicamente en un taller de neones donde los integrantes del CADA registraron la acción artística a través de fotografías y un video a color del cual el registro comienza con la frase "EL NEÓN ES EL ARMA".



Fig. 15: Preparación de la intervención *A la hora señalada*, 1982. Fuente: <http://archivosenuso.org/cada/accion>



Fig. 16: *A la hora señalada*, 1982. Fuente: <http://archivosenuso.org/cada/accion>

La figura 16 presenta la preparación de la acción *A la hora señalada* en la cual, la línea de neón en el suelo reemplaza el arma y separa a los dos contrincantes –Raúl Zurita y Juan Castillo–. La figura 15 muestra la escenificación de la intervención donde la línea de neón representa el duelo en su doble sentido, es decir, el duelo que se está viviendo ante las víctimas de derechos humanos y la lucha por la democracia.

De esta manera, la línea de neón presenta la tensa y peligrosa situación que enfrentaba el país ante la dictadura de Pinochet. No obstante, al ser representado por una línea de neón, hace que la escena artística se ilumine al simbolizar la lucha por la recuperación de la democracia.

1.8 RESIDUOS AMERICANOS

Residuos americanos se realizó entre el 18 de marzo y el 23 abril de 1983 y más que una acción de arte, "fue una instalación presentada con un texto escrito, que el CADA (en esta época sin Fernando Balcells y Juan Castillo) presentó en Washington, D.C. como parte del programa In/ Out: Four Projects By Chilean Artists"⁷⁶, que contó con la participación de los artistas chilenos Alfredo Jaar, Juan Downey y Eugenio Dittborn.



Fig. 17: *Residuos americanos*, 1983. Fuente: <http://archivosenuso.org/cada/accion>

76 Neustadt, Cada día: la creación de un arte social, 35.

La instalación consistió en una pila de ropa americana representada en la figura 17 que había sido enviada a Chile para su venta y, estuvo acompañada por un audio de sonidos quirúrgicos de la extirpación de un tumor cerebral a un indigente. Además, el CADA integró un texto crítico dirigido al circuito artístico norteamericano.

La obra, que se realizó en una galería de arte estadounidense –espacio artístico institucional– que devuelve los residuos americanos a su lugar de origen, provocando la resignificación de este al convertirla en una táctica de denuncia.

El carácter simbólico de la instalación denuncia el desequilibrio socioeconómico entre el Primer y Tercer Mundo a través de dos elementos artísticos; la ropa americana que simbolizó el margen social, mientras que la grabación de sonidos quirúrgicos al cerebro de un indigente mostró “la re–presentación de este ser marginal”⁷⁷. De esta manera, el CADA elabora la problemática en “síntesis de una apariencia de vida concreta”⁷⁸ que presentó el desequilibrio de las condiciones de vida entre los habitantes del Tercer Mundo, Chile, ante los del Primer Mundo, Estados Unidos.

Dicho esto, “en *Residuos y metáforas*, Nelly Richard describe la obra como una revancha paródica”⁷⁹ del cual el CADA restituye los residuos americanos a través del espacio –galería de arte estadounidense– devolviendo la mercancía capitalista.

Por otro lado, la instalación presentó la nueva naturaleza del arte que se estaba desarrollando en Latinoamérica del cual el CADA manifestó:

“Moreover, there is nothing that coul reasonably be called Latin American art which might establish its own standards for a comparative reading of the diverse phenomena and epiphenomena that arise in isolation in Latin America. We are taken directly back to the old issues of usefulness and good sense, although now the context is no longer merely academic.

77 Ídem.

78 IN/OUT. Four projects by chilean artists, 1983, – “Archivo CADA, Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit”. Centro de documentación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

79 IN/OUT. Four projects by chilean artists, 1983, – “Archivo CADA, Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit”. Centro de documentación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

Instead, these issues overflow the field of life and death where questions of art are being discussed (The radical nature of some works absolves this statement from the charge that it is only rhetorical.)⁸⁰.

En este sentido, el CADA planteó que no existe un arte latinoamericano, sino que esta nueva naturaleza del arte surge a partir del propio cuestionamiento del concepto "arte". Por ello, todo fenómeno que surge en esta parte del mundo "*must be approached in the total context of the struggles and developments of our social reality*"⁸¹.

Es así que *Residuos americanos* se presentó como una respuesta ante su presente inmediato que puso en perspectiva el desequilibrio económico y artístico entre el Primer y Tercer Mundo. De esta manera, a pesar de ser una intervención creada para participar en una exposición internacional, el CADA no olvidó su ideario social, siendo este su patrón de acción, es decir, la acción del arte logrando crear un arte social.

1.9 LA CREACIÓN DE UN ARTE SOCIAL

A lo largo del capítulo, se ha visto cómo las intervenciones del Colectivo Acciones de Arte utilizaron múltiples espacios públicos como el urbano (de varias comunas de Santiago de Chile), institucional (museo), artístico-institucional (galería) y mediático (revistas *Hoy*, *Cauce*, *Apsi* y *Análisis*) para promover la denuncia y concientizar tanto a la sociedad chilena como la sociedad internacional sobre los crímenes realizados por la dictadura de Pinochet.

Los problemas que identifica el Colectivo Acciones de Arte van desde la segregación hasta marginalidad y memoria.

El arte del CADA generó una crítica en torno a lo político, lo social y lo cultural. Un claro ejemplo, es la intervención *Para no morir de hambre en el arte* que presentó una crítica en estos tres ámbitos representados por medio de la leche. La carencia y la marginalidad son reflejadas al repartir leche a una población (social). La memoria es representada a través de las bolsas de leche que trae el recuerdo de

80 Ídem.

81 Ídem.

la política del gobierno de la Unidad Popular que otorgaba medio litro de leche a todos los niños del país (político). Y en lo cultural, por medio de una caja de acrílico cerrada con 20 bolsas de leche en su interior que significa la descomposición del arte al estar encerrado en una institución.

Si bien las intervenciones del Colectivo Acciones de Arte tienen una intención política y un claro vínculo con lo político, el CADA tuvo la particularidad que, al volver a unir el nexo entre arte y política en sus acciones artísticas, no lo hacía direccionado a la politización del arte en el sentido de una presentación militante del artista⁸². Más bien, iba dirigido a la vida cotidiana creando un arte reflexivo en función a lo social. Siendo *Para no morir de hambre en el arte, NO+* y *VIUDA* reflejos de ello al convertir al ciudadano en un sujeto contestatario y visibilizado.

El arte del CADA es un arte complejo en el que cada elemento y espacio utilizado conforman el simbolismo de la intervención. Cada propuesta realizada reflejó la propia reflexión sobre su propia práctica artística; *¡Ay, Sudamérica!* se convirtió en la acción donde literalmente el cielo es el límite. Dicha acción posee una carga simbólica significativa al simbolizar la pérdida por medio de la representación del golpe de Estado de 1973. En este sentido, los elementos (aviones y panfletos) y el espacio utilizado (el aéreo) generan una acción reflexiva en torno al espacio público utilizado: pasa de ser un espacio que simboliza la pérdida (aviones) a uno que simboliza esperanza a través del panfleto.

Respecto a esto, el Colectivo Acciones de Arte, mediante la problemática presentada en sus acciones artísticas, propone una resignificación en torno a los elementos y espacios utilizados. Como en el caso de la intervención *Inversión de escena* en la que el Colectivo resignificó la concepción del Museo de Bellas Artes, como la institución oficialista al tapar el frontis del museo con un lienzo blanco o bien, en la intervención *Residuos americanos*, cuyo espacio utilizado –galería de arte estadounidense– restituyó la ropa americana provocando la resignificación de esta al convertirla en una táctica de denuncia.

82 Testimonio de José Joaquín Brunner, 1999, http://archivosenuso.org/cada/accion#viewer=/viewer/298%3Fas_overlay%3Dtrue&js=.

El aporte del Colectivo fue salir a la calle y mostrar la resistencia contra la dictadura, en el afán de mostrar lo que la dictadura ocultaba. Por un lado, implementaron ciertas herramientas como la fotografía y el video en sus obras que cuestionaron las prácticas convencionales al empujar los límites para el arte que eran bastante rígidos. Por otro lado, realizaron convocatorias internacionales para romper las fronteras y el encierro de Chile.

Por lo tanto, la utilización de los múltiples espacios públicos en las intervenciones del CADA da cuenta del deseo de un grupo de artistas por recuperar el espacio público ocupado por los militares, de la necesidad de plasmar el estado de dislocación en que se encontraba el país ante los ojos del ciudadano que se había acostumbrado a las condiciones de vida social impuestos por la dictadura militar y la aspiración de responder ante la violencia del régimen de Pinochet. De esta manera, los usos de los múltiples espacios públicos en las intervenciones del CADA, reveló un imaginario social que se construyó a partir de los problemas de la sociedad chilena y generó que entrara en un conflicto simbólico con el imaginario hegemónico de la dictadura militar que se tratará en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO 2: EL IMAGINARIO DEL COLECTIVO ACCIONES DE ARTE: CARACTERIZACIÓN Y DISPUTA (1979-1985)

Se entiende por imaginario social un “conjunto de significaciones por las cuales un colectivo –grupo, institución, sociedad– se instituye como tal”⁸³, es decir, es aquello que una sociedad, grupo o individuo mantiene como deseable y pensable. Siendo esta una representación que tiene el sujeto de sí mismo y que permite explicar las acciones individuales y colectivas:

“Así, el imaginario cumple una función sumamente relevante, al formar una identidad colectiva que será en gran medida la que opere los mecanismos de inclusión y exclusión social. Y dicha identidad colectiva, será aprovechada por el poder para legitimarse”⁸⁴.

En este aspecto, el régimen autoritario de Pinochet construyó un imaginario hegemónico a través de su proyecto cultural que daba legitimidad a lo ilegítimo.

El régimen autoritario promovió ciertos estilos, rituales y formas de percibir por medio del uso del espacio público, causando que se reprimieran imaginarios que estuvieran en contra del proyecto autoritario, ya que “para lograr las transformaciones anheladas, las dictaduras establezcan múltiples mecanismos de control sobre la actividad artística y cultural de la nación”⁸⁵, dependiendo de los modos de apropiación y uso de los símbolos para unificar su imaginario.

Respecto a ello, al imaginario hegemónico de la dictadura se le denominó el régimen de sentidos por su proyecto cultural que consistió en resaltar el nacionalismo por medio de símbolos patrios a través de ceremonias, discursos e intervención en la prensa. Además, se creó una resignificación del espacio público por medio del cambio de nombres de las calles, la construcción de estatuas y

83 Fernández, *las lógicas de la colectividad: imaginarios, cuerpos y multiplicidades* (citado por Agudelo), 8.

84 Ezequiel Berlochi, “El imaginario social del proceso de reorganización nacional: la formación del “otro” en el discurso mediático. Una introducción”, 3.

85 Luis Hernán Errázuriz y Gonzalo Leiva Quijada, *El golpe estético. Dictadura militar en Chile 1973-1989* (Santiago: ocho libros, 2012), 7.

bustos de héroes de la historia. De esta manera, la misión era dismantelar todo rastro del Gobierno de la Unidad Popular:

“Provocando la destrucción y suplantación de imágenes en muros e impresos, cambiando el nombre de calles, irrumpiendo con nuevos estímulos sonoros y movimientos escénicos propios de las operaciones militares. Es decir, la percepción y configuración estético-social de la ciudad, la de sus calles y escenarios, fue modificada y descontextualizada”⁸⁶.

Bajo este escenario nació el Colectivo Acciones de Arte cuyas intervenciones monumentalizaron el significado de esas rupturas, proyectándolas en el cuerpo social. De esta manera, se instaló en la sociedad chilena convirtiéndose en una profunda incisión en la vida nacional.

Las intervenciones abordaron las problemáticas de memoria, marginalidad y segregación. El CADA por medio de las acciones de arte, las cuales perfilaron y definieron un Estado de dislocación, denunció y concientizó ante los ojos de la ciudadanía lo que estaba atravesando el país.

En este aspecto, cuatro de sus ocho intervenciones presentaron una disputa simbólica con el imaginario hegemónico de la dictadura militar al reapropiarse de espacios ocupados por los militares, reflejando críticas hacia el autoritarismo de dicho régimen.

Es así que el presente capítulo tratará del imaginario social del Colectivo Acciones de Arte a partir de tres subcapítulos que caracterizarán el imaginario a partir de los problemas de memoria, segregación y marginalidad. Luego se explicará la disputa simbólica que realizó el CADA al sistema impuesto por la dictadura a través de la utilización de los múltiples espacios públicos. Por ello, se detallará el contexto político, cultural y social del cual el CADA emerge e interactúa.

El primer subcapítulo “El imaginario social centrado en los problemas de memoria, segregación y marginalidad”, presenta la caracterización del imaginario del CADA y se desarrollará a partir de las interpretaciones de las acciones artísticas realizadas por el Colectivo, enfocadas en los elementos artísticos y espaciales.

86 Errázuriz y Leiva Quijada, *El golpe estético. Dictadura militar en Chile 1973-1989*, 8.

Además, se agrega el contexto social para generar una contextualización general de sus intervenciones. De esta manera, se aborda la perspectiva de la realidad de la sociedad chilena a partir de los ojos del CADA hacia el ciudadano.

En el segundo subcapítulo “Conflicto entre el imaginario del CADA y el imaginario hegemónico de la dictadura”, se presenta el imaginario hegemónico del régimen de Pinochet, luego se muestra la disputa simbólica que realizó el Colectivo al sistema hegemónico de la dictadura militar. Lo anterior, se realiza a partir de la disputa con el espacio público de cuatro intervenciones que se reapropian de espacios ocupados por la dictadura.

2.1 EL IMAGINARIO SOCIAL CENTRADO EN LOS PROBLEMAS DE MEMORIA, SEGREGACIÓN, Y MARGINALIDAD.

2.1.1 MEMORIA

El Colectivo Acciones de Arte surgió como una crítica al proyecto cultural que instauro la dictadura militar, el cual requirió para su implementación “la confiscación de la memoria del temor consecuente y de la apropiación de los espacios intelectuales del pueblo, la jerarquía y la uniformación totalitaria de la vida”⁸⁷. En ello, la proyección del futuro fue negado, modificado y remodelado con el fin de asegurar la permanencia de su imaginario hegemónico, siendo la operación limpieza⁸⁸ la primera medida para “confiscar la memoria de lo colectivo que aun retenía la fuerza ideológica y simbólico-cultural del gobierno de la Unidad Popular”⁸⁹.

En este contexto, “el campo artístico pasa a constituirse en un espacio sustitutivo y compensatorio que posibilita el reagrupamiento de las hablas fracturadas en torno a la memoria de todo lo que el régimen militar quería borrar”⁹⁰. En ello, la memoria entra como acto de preservación identitaria y continuidad de la historia

87 Fundamentación, Colectivo Acciones de Arte, octubre 1979. Archivo CADA, Centro de documentación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos /Chile, pág. 2.

88 “El objetivo era eliminar cualquier vinculación entre la creación artística y las ideologías políticas de manera que el arte y sus creadores, orientados por valores como el bien y la verdad, se transformen en un símbolo clarificador del nuevo espíritu que anima a los chilenos” (Errázuriz y Leiva, *El golpe estético. Dictadura militar en Chile 1973-1989*, 31).

89 Richard, *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*,125.

90 *Ibidem*, 128.

de un pueblo del cual el CADA problematiza poniendo en perspectiva el presente fracturado.

¡Ay Sudamérica! se realizó en 1981, periodo que enmarca la apertura de la lucha política antidictatorial en Chile y año en que Pinochet inicia su período presidencial bajo la Constitución de 1980. Debido a ello, el Palacio de La Moneda tomó un papel protagónico como el símbolo de estabilidad y legitimidad política.

La acción artística *¡Ay Sudamérica!* se presentó como la representación del pasado que no debe ser olvidado, ya que se muestra el bombardeo del Palacio de La Moneda a partir de un lenguaje metafórico utilizando el espacio público aéreo, la implementación de seis aviones y un panfleto.

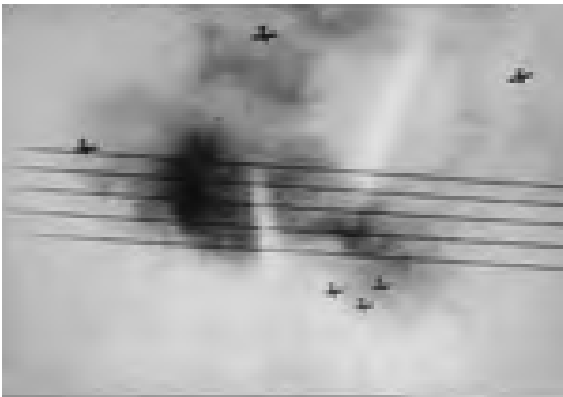


Fig.18: *¡Ay Sudamérica!*, 1981.
Fuente: ©Archivo CADA. Cortesía Museo de la Memoria y los Derechos Humanos /Chile. Donación Lotty Rosenfeld/ Diamela Eltit.



Fig.19: *Avión Hawker Hunter sobre La Moneda*, 1973. Fuente: Cineteca de la Universidad de Chile.

La acción artística reactivó la memoria desbordando un recuerdo colectivo, cuya evocación hacia el presente trae consigo el valor simbólico de la acción vivida en el pasado no tan lejano de su presente inmediato, constatando que se estaba viviendo bajo un gobierno ilegítimo.

En este aspecto, el Colectivo presentó el presente en crisis a través de la memoria e historia presentando lo imposible posible, reapropiarse de un espacio público político de la dictadura militar, cuyo texto resignificó el espacio como un lugar de nuevos comienzos evocando la posibilidad de un cambio que parte de la lucha individual de cada ciudadano por la democracia.

¡Ay Sudamérica! al reactivar la memoria por medio del recuerdo del bombardeo del Palacio de La Moneda, reveló la esperanza de un cambio al utilizar el espacio público político de la dictadura militar, ampliando el espacio de protesta que para ese entonces:

“En los años 1980-82, hay ya un contexto de movilización colectiva, acciones callejeras, mítines relámpagos y otras manifestaciones en los cuales artistas y escritores, así como otras figuras públicas participaban, tratando de buscar formas de protesta y expresión que no motivaran inmediata represión de la dictadura”⁹¹.

El CADA visualiza el espacio público como un escenario en destrucción, donde la cotidianidad del ciudadano se vio afectada. Para el Colectivo, el arte es lo único que puede crear “una nueva forma colectiva de vida”⁹². Esto lo impulsa a criticar las propias prácticas artísticas, incentivando a los artistas a utilizar espacios alternativos y devolver el arte a la calle. Esto, lo lleva a la creación de *Inversión de escena*, que pone en perspectiva la institución artística a través del recuerdo simbólico del arte comprometido o militante que se masificó durante el gobierno de la Unidad Popular:

“los años de la Unidad Popular, el artista pasa a ser “un trabajador de la cultura” en su afán por crear un ‘arte para el pueblo’ y un ‘arte del pueblo’, es decir, un arte “en el cual todos seamos partícipes, que no sea sólo la forma

91 Neustadt, *CADA día: la creación de un arte social*, 34.

92 “Discurso No es una aldea”, 3 de octubre de 1979, <http://archivosenuso.org/cada/accion>.

de entenderse de una elite sino que llegue a todos, sea compartida por todos y sea a la vez expresión íntima de nuestro ser histórico y nacional”⁹³.

En este sentido, el arte comprometido tenía una intensión artístico social centrando en los intereses del pueblo, creando una representación colectiva de la sociedad.

Inversión de escena consistió en la llegada de diez camiones lecheros y tapar con un lienzo blanco el frontis del Museo Nacional de Bellas Arte, el Colectivo censuró la institución artística criticando:

“al elitismo implícito en el arte recluido al interior de galerías y museos y testimoniaba también la necesidad de expandir el espacio de creación y trasladar la obra artística al contexto en que la gente actúa, de manera que la obra misma pudiera interactuar con las personas”⁹⁴.

Es así que la acción artística irrumpió el espacio que tiende a desplazar la atención del arte y los artistas hacia la vida cotidiana, simbolizando inmaterialmente el recuerdo del arte comprometido, al incentivar a los artistas a utilizar espacios alternativos para hacer partícipe al ciudadano y plasmar en la ciudad una serie de imágenes que cuestionan las condiciones de vida de la sociedad chilena. Ejemplo de ello, es la intervención *Para no morir de hambre en el arte*.

93 Osvaldo Aguiló, *Plástica neovanguardista, antecedentes y contextos* citado por Nelly Richard “Lo político en el arte: arte, política e instituciones”, *E-misférica*, 11 de febrero, 2010, 2.

94 Williamson, “Memoria y amnesia sobre la historia reciente del arte en Chile (1976-2016)”, 111.

En palabras de Nelly Richard: “La construcción de *Para no morir de hambre en el arte* ocupa el devenir social como formato creativo de materialización de la obra”⁹⁵. En este sentido, la acción artística trae el recuerdo de la medida ejercida durante el gobierno de la UP que otorgaba la entrega de medio litro de leche a todos los niños del país. En ello, la obra establece el hambre como tema central, simbolizando la carencia del consumo básico de alimentos que ilustra la situación de marginación. De esta manera, se representó una parte de la historia que trae de vuelta el ideal de justicia social.



Fig. 20: Propaganda allendista sobre su política de repartición de leche, 1975. Fuente: Neustadt, 2001: 126



Fig. 21: Estampado de la bolsa de leche de la acción en la población La Granja, 1979. Fuente: <http://archivosenuso.org/cada/>

El Colectivo Acciones de Arte rescató algunos aspectos de la historia reciente del país al incluir en sus obras vestigios del gobierno de la Unidad Popular reactivando la memoria por medio de las intervenciones *¡Ay Sudamérica!*, *Inversión de escena* y *Para no morir de hambre en el arte*, reconfigurando la censura establecida a través de los recuerdos de un pasado que quería ser borrado por la dictadura.

95 Richard, *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*, 66.

El CADA puso en perspectiva la realidad que enfrentaba el país bajo el régimen de Pinochet presentando la crítica hacia la institución artística, la ilegalidad del gobierno militar y la marginalidad social y, al hacerlo, alentó expectativas de un cambio; incentivando a los artistas a utilizar espacios alternativos, al ciudadano a crear espacios de nuevos comienzos y luchar por el ideal de justicia social.

2.1.2 SEGREGACIÓN Y MARGINALIDAD

Uno de los problemas fundamentales a los ojos del Colectivo Acciones de Arte era la segregación y marginalidad en los cuerpos sociales del país, debido a las políticas segregacionistas –urbana e ideológica– y neoliberales. Además, el sistema simbólico y material de producción de miedo⁹⁶ ejercido por el régimen de Pinochet, y denunciado a través de las intervenciones *Para no morir de hambre en el arte*, *Residuos americanos* y *VIUDA*.

En la intervención *Para no morir de hambre en arte*, que comenzó con la entrega de medio litro de leche en la población La Granja, se constató la marginalidad y segregación a partir del espacio en la cual la leche tiene el significado de carencia para el poblador.



Fig.22: Acción en la población de La Granja, 1979. Fuente: <http://archivosenuso.org/cada/accion>

96 La violación sistemática de los Derechos Humanos.



Fig.23: Entrega de bolsa de leche a una pobladora 1979. Fuente: <http://archivosenuso.org/cada/accion>

El Colectivo, al momento de entregar el medio litro de leche, manifiesta un estado de carencia para el poblador, y al tener marcado el $\frac{1}{2}$ de leche en su envase denota la limitación del consumo de un alimento de primera necesidad. Además, al pedirle al poblador que entregue la bolsa, expresa el autoritarismo. Plasmando así las condiciones de vida de la población más vulnerable del país violentada por un sistema simbólico y material de producción de miedo, viéndose sometidos al régimen autoritario dado que:

“las poblaciones de Santiago fueron el foco predilecto de la represión. Bajo la caracterización de que las poblaciones eran ‘dormitorios de delincuentes’ y ‘bases de cultivo para el marxismo’, el régimen militar intentó desarticular todo vestigio de solidaridad y reducir las organizaciones de los pobladores a la insignificancia”⁹⁷.

Respecto a esto, “entre los años 1979 y 1985 se llevó a cabo un amplio proceso de erradicación de poblaciones informales en la ciudad de Santiago, desplazando habitantes pobres desde comunas ricas y áreas urbanas de alto valor hacia la periferia de la ciudad”⁹⁸, ya que “la dictadura requería generar las condiciones para que

97 Manuel Bastias Saavedra, *Sociedad civil en dictadura. Relaciones transnacionales, organizaciones y socialización política en Chile 1973–1993* (Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013), 93.

98 Walter A. Imlan, “Políticas y lucha por la vivienda en Chile: el camino neoliberal”. *Contested cities*, mayo 2016, 5.

el mercado del suelo se desarrollará sin distorsiones para la inversión privada⁹⁹. Siendo La Granja una de las comunas que debió recibir a parte de las poblaciones erradicadas, esto permite caracterizar al espacio como un lugar segregador a partir de las políticas neoliberales y urbanas, ya que se separan los barrios urbanos por los estratos económicos y sociales.

Es así como a través de la intervención *Para no morir de hambre en el arte* el CADA mostró la segregación y marginalidad que afecta al ciudadano por su condición social. Presentó la división a partir del espacio –centro poblacional– y la marginalidad a través de la leche que simbolizó la carencia de un alimento de primera necesidad.

Por otro lado, el Colectivo Acciones de Arte planteó dicha problemática direccionada al sistema neoliberal a partir de la crítica al consumismo por medio de la intervención *Residuos americanos*, que representó la marginalidad y segregación de los habitantes del Tercer mundo –Chile– ante los del Primer mundo –Estados Unidos– denunciando el desequilibrio de condiciones de vida; Chile enfrentaba una crisis económica tras “una caída del PIB de –14,5 por ciento en 1982–1983”¹⁰⁰.



Fig.24: Residuos americanos, 1983. Fuente: <https://hemisphericinstitute.org/en/hidvl-collections/item/504-cada-residuos-americanos.html>

En *Residuos americanos*, la ropa usada simboliza el margen social segregacionista, ya que este tipo de prenda era adquirida por la clase social más baja.

99 Ídem.

100 Carlos Huneeus, *El régimen de Pinochet* (Santiago: taurus,2016),470.

Mientras que la grabación de sonidos quirúrgicos al cerebro de un indigente es “la re-presentación de este ser marginal”¹⁰¹. De esta manera, el CADA elabora la problemática en “síntesis de una apariencia de vida concreta”¹⁰² que obliga a los ciudadanos del Tercer mundo –Chile– a vivir de las sobras de los habitantes del Primer mundo –Estados Unidos–. Presentando el consumismo como crítica hacia el capitalismo.

Por último, el CADA a través de *VIUDA* representó a aquellos que han sido segregados, marginados y victimizados por la dictadura militar y a los ciudadanos que buscan justicia por sus familiares desaparecidos y asesinados por el régimen de Pinochet, en el cual “los muertos se justificaron bajo la consigna de la lucha contra el comunismo, como un intento de justificar el terrorismo de estado y así respaldar las muertes”¹⁰³.



Fig.25: *Publicación de Viuda en el periódico Fortín Mapocho, 1985.*
Fuente: <https://www.museorein-asofia.es/coleccion/obra/viuda-0>.

La imagen de la viuda transmitió la posibilidad de contar la historia de los ciudadanos que fueron silenciados a través de los que quedan y hacer justicia. *VIUDA* se desarrolló bajo una sociedad que se encontraba conmocionada por el caso degollados, el asesinato de tres miembros del Partido Comunista: Santiago

101 Neustadt, *CADA día: la creación de un arte social*, 35.

102 IN/OUT. Four projects by Chilean artists, 1983, Centro de documentación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, fondo 00001421 – “Archivo CADA, Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit”.

103 Beatriz Sánchez, “El CADA y su mirada a la historia de postgolpe, una interpretación posible desde Walter Benjamín”, *Poiésis*, n.º 23 (2014): 33.

Nattino, Manuel Guerrero y José Parada, quienes fueron secuestrados a fines de marzo de 1985; los familiares estaban en la espera de justicia.

La acción artística *VIUDA* al utilizar los medios de comunicación de oposición permite expandir el mensaje de denuncia, concientizando a la sociedad chilena y visibilizando a los ciudadanos marginados y segregados.

2.2 EL CONFLICTO SIMBÓLICO ENTRE EL IMAGINARIO DEL COLECTIVO ACCIONES DE ARTE Y EL IMAGINARIO HEGEMÓNICO DE LA DICTADURA

2.2.1 EL IMAGINARIO HEGEMÓNICO DE LA DICTADURA MILITAR

El imaginario hegemónico de la dictadura se presentó como el régimen de sentidos instalado a través de su proyecto cultural, del cual se entiende para el régimen autoritario que:

“La cultura es un elemento indispensable del desarrollo social y es necesario entenderla no solo como expresión de la creación artística, sino como elemento condicionante de la convivencia social de los individuos. De ahí que la promoción de hábitos, costumbres y tradiciones artísticas de la comunidad, la exaltación de comportamientos positivos de los individuos; el estímulo a la vigilancia de valores morales, tanto personales como colectivos; los sentimientos de amor a los semejantes, a la familia, a la Patria y al territorio que se habita y en el que se convive, constituyan todos manifestaciones propias de una dinámica vida cultural”¹⁰⁴.

En este sentido, la cultura debía representar los nuevos valores de la sociedad chilena que estaban basados en el ideal del régimen de Pinochet, es decir, el deber y el orden. Por ello, “el diagnóstico de la dictadura militar, para que el chileno se reencontrara nuevamente con el “ser nacional” sería primordial la recuperación del patrimonio cultural, el rescate de la chilenidad y, por tanto, de nuestra música, nuestra bandera y símbolos patrios”¹⁰⁵.

104 Política Cultural del Gobierno de Chile, 1974, 74.y s. Editado por la Asesoría Cultural de la Junta de Gobierno y el Departamento Cultural de la Secretaría General de Gobierno.

105 Hernán Errázuriz y Leiva Quijada, *El golpe estético. Dictadura militar en Chile 1973–1989*, 34.

El régimen de sentidos se da a partir de la configuración de la estética del espacio urbano, esto porque el espacio público comienza a ser diseñado a partir de las políticas culturales, de las cuales la recuperación del patrimonio se centró en la preservación de iglesias y monumentos. Mientras que el rescate de la chilenidad se dio a través de la instalación de estatuas de personajes de las Fuerzas Armadas y Carabineros. "Entre estos se destacan el busto del teniente Hernán Merino Correa y los monolitos a soldados fallecidos el 11 de septiembre de 1973"¹⁰⁶. Además, de la inauguración de plazas tales como "La Sargento Candelaria, en la comuna de Renca, como conmemoración al aniversario de la Batalla de Yungay"¹⁰⁷. De esta manera, se comenzó a resaltar la figura de autoridad y de hechos históricos por medio de la utilización del espacio público urbano.

Respecto a esto, la exaltación de los símbolos patrios fue muy importante para que el chileno se reencontrará con el "ser nacional", por ejemplo, la función de la bandera nacional recaía en unificar la identidad nacional. Por ello se dispuso que:

"solo podrá ser izada cuando Intendentes o Gobernadores así lo autoricen, Será, con todo, obligatorio izarla en edificios públicos y privados todos los 18 de septiembre y 21 de mayo. Y cuando se izare deberá hacerse en los términos de estética y dignidad que la legislación establece"¹⁰⁸.

En este sentido, se creó una estética en el espacio público a través de la bandera, debido a que está presente en cada edificio público y privado. Además, de tener que ser izada de manera obligatoria para conmemorar la Primera Junta Nacional de Gobierno y el día de las Glorias Navales. El primero para celebrar el inicio de la Independencia y el segundo para honrar a los caídos. De esta manera, se presentó el nacionalismo a través de la exaltación de la figura de los héroes de la patria.

Es así que la institucionalidad militar comienza a realizar numerosas obras públicas:

"su imagen será consagrada de manera institucional en numerosas obras públicas (como la Alameda del General Libertador Bernardo O'Higgins, la

106 *Ídem*

107 Hernán Errázuriz y Leiva Quijada, *El golpe estético. Dictadura militar en Chile 1973-1989*, 34.

108 "Uso del emblema". *El Mercurio*, 27 de septiembre, 1973, 3.

Base Antártica del mismo nombre, La Escuela Militar, además de la reproducción de su busto en esculturas, monedas y billetes). Con O'Higgins se buscaba representar, de manera inequívoca, la imagen de un gobierno autoritario y centralizado, acorde con los nuevos valores militares que el régimen quería plasmar."¹⁰⁹.

Se creó una especie de estado hegemónico a través del diseño del espacio público reflejando estabilidad, utilizando los discursos, actos cívicos y militares como medidas para dar legitimidad al régimen autoritario, de la cual la exaltación de los héroes de la patria es latente.

La dictadura militar se apropió de la historia del país utilizándola a su conveniencia y centrando el "ser nacional" a partir de la concepción del héroe, que se definió como el salvador de la patria. El imaginario hegemónico de la dictadura se instaló en el espacio público y se apropió de la historia del país, la cual sustentó la figura de autoridad como estabilidad.

Es así que "la dictadura comprendió rápidamente que debía construir un imaginario que identificara sus ideas con la nación y, a través de ello, la población pudiera reconocer un discurso y una intención política clara"¹¹⁰. De esta manera, al instalar su discurso a través de su proyecto cultural y plasmarlo en el espacio público, se hegemonizó su imaginario, causando que se reprimieran todos los actos que disentían del proyecto autoritario. Por ello, el Colectivo Acciones de Arte nació a partir de la crítica cultural y comenzó a utilizar múltiples espacios públicos que se encontraban en disputa para propiciar nuevos comienzos, generando una redefinición del espacio público entrando en un conflicto simbólico con el imaginario hegemónico de la dictadura militar.

2.2.2 LA DISPUTA SIMBÓLICA DEL CADA HACIA LA DICTADURA MILITAR

La intervención *¡Ay Sudamérica!* es la acción artística que reflejó con más fuerza el conflicto simbólico con el imaginario hegemónico de la dictadura. El año

109 Hernán Errázuriz y Leiva Quijada, *El golpe estético. Dictadura militar en Chile 1973-1989*, 80.

110 Robinson Silva "El espacio público dictatorial: edificios y lugares significativos por el poder político", *Revista Urbanismo*, enero-junio de 2014, 27.

en que se realizó la acción artística (1981) coincide con la restablecimiento del Palacio de la Moneda como sede del poder Ejecutivo.

Tras el bombardeo de La Moneda el régimen autoritario comenzó su reconstrucción con la intención de utilizar la antigua casa de gobierno como símbolo de legitimación recuperando la imagen de la democracia. Y por ello, "La Moneda fue significada por la dictadura como un escenario para mostrar el mensaje político e ideológico del régimen"¹¹¹. De esta manera, *¡Ay Sudamérica!* se presentó como la representación del pasado que no debe ser olvidado al mostrar el bombardeo del Palacio de La Moneda.

El uso del espacio público-aéreo convierte a la intervención en una acción poética en el territorio que ocuparon los militares durante el golpe de Estado. Generando una redefinición del espacio público al convertirlo en un lugar de cambio al manifestar:

"Nosotros somos artistas, pero cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida es un artista. Lo que significa que digamos el trabajo en la vida como única forma creativa y que digamos, como artistas. No a la ficción en la ficción"¹¹².

Sostiene que el único arte válido se encuentra directamente en la vida y que cada ciudadano que trabaja por la ampliación de su espacio de vida se convierte en un artista. Y por ello, no formaría parte del engaño de la dictadura militar. De esta manera, el Colectivo Acciones de Arte redefine el espacio público al momento de incentivar al ciudadano a seguir creando su espacio de vida al no creer en las mentiras de la dictadura militar.

Ambos imaginarios presentaron su dimensión a través de la utilización del símbolo del Palacio de La Moneda. El CADA metaforizó ese símbolo por medio del empleo del espacio público aéreo, el cual creó un espacio imaginario redefiniéndolo como un lugar de cambio. Mientras que el de la dictadura es por medio de la imagen, donde el espacio aprovechado, que tiene una alta carga de significaciones políticas, refleja dos ideas. Por un lado, el poder militar representa su fuerza

111 Silva "El espacio público dictatorial: edificios y lugares significativos por el poder político", 21.

112 "¡Ay Sudamérica!", julio 1981, <http://archivosenuso.org/cada/accion>.

al ser capaz de destruir el símbolo de estabilidad institucional y por otro, ser el único que puede instaurar ese orden por medio de su mandato. Convirtiendo el Palacio de la Moneda en el símbolo de la legitimación de la dictadura militar.

El conflicto simbólico que realizó el CADA se magnificó al momento de disputar el espacio público aéreo, que metaforizó el bombardeo del Palacio de La Moneda. Dicho espacio presentó un espacio en crisis el cual el CADA lo redefinió como un lugar de nuevos comienzos, reflejando la ilegalidad de la dictadura militar en contra posición del símbolo de legitimidad que la dictadura quiere dar por medio del espacio público institucional –la casa de gobierno–.

Es así que el Colectivo Acciones de Arte generó una disputa por el espacio público que presentó el conflicto simbólico entre su imaginario y el de la dictadura. Otro ejemplo de ello es a través de la acción artística *Inversión de escena*. Esta intervención transitó desde la fábrica de Soprole hasta el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) convirtiendo la ciudad en su escenario, devolviendo el arte a la calle. De esta manera, el CADA representó su oposición y crítica ante el sistema institucional al utilizar solo la fachada del Museo Nacional de Bellas Artes, que generó una disputa con el espacio público institucional al oponerse al oficialismo cultural que la dictadura militar imponía.

El Museo Nacional de Bellas Artes durante la dictadura militar, estuvo alejado del discurso oficialista, debido a que “la agenda oficial destinada al mundo artístico “profesional” prescindió del encuadramiento nacionalista, pero vigiló siempre su apoliticismo mediante la censura a la crítica explícita o a la referencia izquierdista reconocible”¹¹³. No obstante, la institución estaba dentro de los márgenes neoliberales y “experimentó un *boom* expositivo bajo el mecenazgo privado, signado por los concursos del banco Colocadora Nacional de Valores, las Becas de los Amigos del Arte y las Bienales Universitarias. Tanta actividad hizo que el credo libremercadista pareciera prometedor”¹¹⁴. Si bien, el museo tomó una posición apolítica en torno a las exposiciones que podían ser realizadas, se encontraba inserto en el sistema neoliberal fomentando un arte comercial.

113 Isabel Jara Hinojosa, “Nacionalismo y política artístico-cultural de la dictadura chilena: la secretaría de relaciones culturales”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, (2016): 19, doi: 10.4000/nuevomundo.68967.

114 *Ídem*.

De esta manera, los imaginarios establecen su transmisibilidad en el espacio público institucional. El Colectivo Acciones de Arte lo emplea para devolver el arte a la calle, esto se visualiza al momento de tapar el frontis del MNBA. Mientras que la dictadura militar utiliza la institución con el fin de vigilar cualquier intento de arte que se encuentre en contra del régimen autoritario. De esta manera, el CADA realizó una disputa simbólica con el espacio público institucional al manifestar su oposición y crítica al sistema institucional al tapar el frontis del MNBA, devolviendo el arte a la calle.

El CADA al realizar esta disputa simbólica a través del espacio público lo hace con el fin de "hacer visible cuan custodiada y cuan vigilada era ese discurso urbano"¹¹⁵. Siendo la intervención *Para no morir de hambre en el arte* un claro ejemplo de ello al utilizar tres espacios públicos de carácter mediático, urbano e institucional.

Para no morir de hambre en el arte intervino en un espacio poblacional –espacio público urbano– cuando reparte leche a una población alejada del centro de la ciudad, al ocupar el espacio que ha sido controlado por la dictadura militar, en pleno día demostró que la represión tiene márgenes de vulnerabilidad. Mientras que al realizar la acción en la galería de arte –espacio público institucional– para mostrar su oposición ante el proyecto cultural de la dictadura, presentó los puntos ciegos de la censura que ejerce el régimen autoritario.

Los imaginarios plasmaron su complejidad en el espacio público urbano, institucional y mediático. La dictadura militar lo utilizó para instalar su discurso político para legitimar su régimen autoritario. Mientras que el Colectivo Acciones de Arte emplea los espacios para cuestionar dicho discurso mostrando cuan custodiada y vigilada estaba la ciudad. De esta manera, la disputa simbólica que realizó el CADA en los múltiples espacios públicos, se presentó al momento de recuperarlos momentáneamente al realizar su acción artística, la cual critica a la dictadura en el ámbito social por medio de la leche que refleja la marginalidad y segregación, en lo político por la inexistencia de justicia social, y en lo cultural por convertir al arte en una mercancía.

115 Testimonio de Eugenia Britto, 1999, <http://archivosenuso.org/cada/accion>.

A medida que el Colectivo Acciones de Arte utilizó el espacio público, llevó el conflicto simbólico con el imaginario hegemónico de la dictadura militar de manera radical, como se refleja en la intervención *NO+*.

La acción artística *NO+* como se presentó en el capítulo 1, consistió en rayar las calles de Santiago con la oración "NO +", que impulsa al ciudadano a manifestar su descontento ante el régimen autoritario al complementar la oración, creando un grafiti en el espacio urbano antidictatorial que se comenzó a utilizar de manera masiva.

El CADA, al crear un mensaje que incita a la ciudadanía a manifestar su descontento contra este régimen autoritario, propicia una respuesta ciudadana por medio del "NO+", respondiendo a la violencia de la dictadura mediante el reforzamiento de la integración del ciudadano. Lo que rompe con el imaginario hegemónico de la dictadura que se creó a partir del espacio público, ya que el Colectivo Acciones de Arte se apropió por completo del espacio público a través del *NO+*.

CAPÍTULO 3: LA CONTINUIDAD DEL IMAGINARIO SOCIAL DEL COLECTIVO ACCIONES DE ARTE: EL DEVENIR DE LOS INTEGRANTES DEL CADA (1986–1990)

El imaginario del Colectivo Acciones de Arte se construyó a partir de los problemas de la sociedad chilena. El CADA denunció y concientizó ante los ojos del ciudadano las condiciones de vida social impuestas por la dictadura militar, realizando sus intervenciones en múltiples espacios públicos que generaron un conflicto simbólico con el imaginario hegemónico de la dictadura.

El CADA se disolvió en 1985, siendo su última intervención *VIUDA*. La razón de su disolución no es clara, pero recae por cumplir su misión como Colectivo con la intervención *NO+*¹¹⁶, que incentivó al ciudadano a manifestar su descontento ante cualquier acto de dictadura.

Durante el período activo del CADA, sus integrantes realizaron trabajos individuales en paralelo a las obras del Colectivo. Entre 1979 y 1980 Juan Castillo realizó *Investigación sobre el eriazo*, que consistió en intervenir terrenos baldíos en Santiago y Valparaíso. En 1983 emigra a Europa y se estableció en 1986 en Suecia, donde continuó realizando intervenciones en el espacio público¹¹⁷.

Por otro lado, Lotty Rosenfeld realizó en 1979 la acción *Una milla de cruces sobre el pavimento*, en distintos espacios¹¹⁸ y consistió en la intervención del signo de tránsito convirtiéndolo en un signo +.

Raúl Zurita escribió una serie de poemas: *Purgatorio* (1979), *Las Utopías* (1980), *Pastoral* y *La marcha de las cordilleras* (1981) y *Anteparaíso* (1982).

116 Lotty Rosenfeld en la entrevista del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 2014, menciona que la intervención *NO+* da cierre a la misión del Colectivo.

117 González, López y Smith, *Performance art en Chile*, 101.

118 En las calle Manquehue (1979), en la carretera Panamericana en el Desierto de Atacama (1981), en frente de la Casa Blanca de los Estados Unidos (1982), en las fronteras entre Chile y Argentina (1983). Por otro lado, realizó una cruz como gesto individual de dicha acción frente el Palacio de La Monera y frente a la cárcel pública (1984), en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, Valparaíso y en la Plaza de la Revolución en Cuba (1985).

Además, realizó una intervención en el cielo de Nueva York en 1982 escribiendo versos del poema *La vida nueva*.

Eltit, por su parte, realizó una serie de performances denominadas *Zona de Dolor I* (1980) y *Zonas de Dolor II* (1983). En la primera de ellas, Diamela recorrió prostíbulos de barrios marginales mientras leía un fragmento de su novela *Lumpérica*. Mientras que en la segunda, Eltit besó a un mendigo en la calle.

A partir de 1983, los integrantes Juan Castillo y Fernando Balcells dejaron de formar parte del Colectivo y en 1984, lo hace Raúl Zurita, quedando Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld, quienes decidieron realizar una última intervención junto con el movimiento Mujeres Por la Vida.

El aporte de la resistencia artística del Colectivo fue salir a la calle y expandir los límites del arte. El CADA implementó una serie de herramientas como la fotografía y el video para capturar en su totalidad sus intervenciones efímeras, que, bajo un contexto de represión y opresión social, fueron un acto de resistencia; plasmando la realidad de la sociedad chilena y de América Latina que se resistía a la desmemoria. Estos registros se convertirían en su devenir.

Tras su disolución, los artistas que se quedaron en Chile, Lotty Rosenfeld, Raúl Zurita y Diamela Eltit, continuaron su lucha contra la dictadura a partir de sus obras individuales, presentando la condición de la sociedad chilena en los últimos cinco años de la dictadura de Pinochet.

El presente capítulo tiene como finalidad identificar el devenir de los integrantes del Colectivo Acciones de Arte entre 1986–1990. Se encuentra dividido en tres subcapítulos que presentan la trascendencia del CADA a través de los registros de sus intervenciones y de las obras individuales de los integrantes que se quedaron en Chile.

El primer subcapítulo, denominado “La continuidad del CADA a través de los registros de sus intervenciones”, trata el devenir del Colectivo por medio de los registros realizados por sus integrantes que permitieron la circulación y producción de las acciones como acción política de memoria. El segundo subcapítulo, titulado “El devenir de los integrantes del CADA” presenta los trabajos individuales de los integrantes que se quedaron en Chile: Lotty Rosenfeld, Raúl Zurita y

Diamela Eltit. Por último, el tercer subcapítulo “El imaginario que se mantuvo en resistencia”, tiene un carácter conclusivo y presenta la continuidad del imaginario social del Colectivo Acciones de Arte.

3.1 LA CONTINUIDAD DEL CADA A TRAVÉS DE LOS REGISTROS DE SUS INTERVENCIONES

El Colectivo Acciones de Arte implementó ciertas herramientas como la fotografía y el video en sus acciones artísticas para expandir los límites del arte. Dicha modernización de las formas artísticas conllevó a registrar las intervenciones para integrar algunos de estos registros en una futura acción y así no desperdiciar la realidad social de la sociedad chilena y de América Latina que buscaban plasmar en sus trabajos. De esta manera, el CADA poseía una gran cantidad de documentos escritos, audiovisuales y fotográficos que inclusive circularon en espacios artísticos internacionales en su período activo como Colectivo. Luego, estos conformaron el archivo CADA, que se convertiría en su devenir.

El archivo como devenir “no se trata de recuperar y preservar la memoria, más bien se trata de conservar el olvido y preservar la voz”¹¹⁹, es decir, mantener la memoria como resistencia. El CADA, al realizar sus intervenciones en múltiples espacios públicos ocupados por los militares, permitió que estos adquirieran un carácter político, los cuales son plasmados en sus registros. Y por ello, el archivo se convierte en la memoria en resistencia, cuyos registros permitieron la circulación y producción de las acciones como acción político de memoria.

Los registros permitieron presentar las intervenciones del Colectivo de manera secuencial, plasmando el carácter político de la obra. Para ello, fue propicio que se mantuvieran en circulación, siendo exhibidas en la Bienal de Medellín 1981¹²⁰, en

119 Palazón Mayoral, Rosa María, “La vida feliz, la memoria histórica y su olvido de reserva” citado en Reyes, “Arte, Política y Resistencia durante la Dictadura chilena: del C.A.D.A a Mujeres por la Vida”, 101.

120 Presentación en video de la intervención *Para no morir de hambre en el arte*.

el Museum of Modern Art 1982¹²¹ y en la Galería Inti, centro de arte en Washington D.C., en 1984¹²².

Es así que los registros de las intervenciones del Colectivo Acciones de Arte fueron divulgados en espacios artísticos internacionales, traspasando los márgenes de la censura y del encierro dictatorial.

De acuerdo al aspecto técnico de los registros del CADA, en 1980 y 1981 en el marco de dos bienales de arte del Instituto Chileno Francés de Cultura, el Colectivo entregó ambos textos titulados "La función del video" que explican el uso del video en sus intervenciones.

El Colectivo asevera que la utilización del primer video tiene una doble función:

"Por una parte actúa como registro, es decir memoria o documental de una situación de arte efectuada en y sobre la realidad y por esto mismo, no documenta la realidad, sino una forma de realidad construida de antemano. Por otra parte, dadas las posibilidades tecnológicas que el medio permite, los materiales grabados son susceptibles de ser utilizados una y otra vez mediante variables de su contexto"¹²³.

El video cumple la función de memoria que captura el momento efímero de la acción artística permitiendo la circulación o utilización del material. En este sentido, su carácter de documental radica en los fragmentos que se adquieren a través de los registros que permiten ser usados para crear formas de realidad insertadas en otra acción.

Por ello, en el segundo texto se presenta una reflexión en torno al video del cual el Colectivo alude a la reutilización del material que genera que las mismas prácticas de arte existan, ya que captura la obra propiciando la creación de nuevas acciones de arte.

121 Exhibición del material de la acción artística *¡Ay Sudamérica!*, que tuvo una alta convocatoria. Se realizaron notas de prensa en Village Voice y una mención en el New York Times.

122 Exposición de la intervención *NO+*, se hicieron obras de gráfica visual de alrededor de 30 artistas latinos y estadounidenses representados en serigrafía, litografía, grabado, dibujo, pintura, escultura, bordado, collage, fotografía, grafiti, y hasta hubo una artista que confeccionó un libro usando el *No+* con diversos adjetivos.

123 "La función del video", 1980. Archivo CADA, Centro de documentación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

Los usos del video por parte del Colectivo fueron una forma de registrar sus intervenciones efímeras, reutilizar material y perpetuar las prácticas artísticas. Además, se debe destacar que el Colectivo en 1982 realizó la intervención *A la hora señalada*, cuya particularidad es su carácter de documental.

La intervención *A la hora señalada* se realizó en una fábrica de neones, cuya acción consistió en extender una línea de neón simulando un duelo que representa la tensa y peligrosa situación que enfrentaba el país ante la dictadura de Pinochet. Además, al ser representada por una línea de neón hace que la escena artística se ilumine al simbolizar la lucha por la recuperación de la democracia. Por un lado, la función del video permitió insertar un discurso que se resiste a la desmemoria y, por otro lado, exhibir la intervención que contó con la aprobación del Consejo de Calificación Cinematográfica.

Los usos del video en las intervenciones del Colectivo aseguran la conservación temporal de la acción y mostrar de manera explícita su carácter político. Se convierte el arte del CADA en un arte de memoria y de acción social que dejó un archivo luego de su disolución que puede o no marcar una continuidad del Colectivo. No obstante, la modernización de las formas artísticas del Colectivo Acciones del Arte logró expandir los límites del arte, contribuyendo a la formación artística de aquellos que participaron en sus intervenciones¹²⁴, siendo está la proyección del CADA hacia el futuro.

En relación con la producción como acción política de memoria:

“los archivos intervienen para fracturar la homogeneidad del relato. El documento no como dato en una cronología, sino como un soporte que permite quebrar lecturas instituidas, crear contextos de interpretación nuevos, triangular las perspectivas desde las que se observa una obra, un mismo acontecimiento”¹²⁵.

124 En los testimonios de Luz Donoso, José Joaquín Brunner, Milan Ivelic y Eugenia Briones mencionan que el CADA se convirtió en el gestor de otros pensamientos que van a devenir en las posteriores actividades de aquellos artistas que participaron en sus intervenciones y que debe ser esta, la proyección del CADA hacia el futuro.

125 Sebastián Vidal, *En el principio: arte, archivos y tecnologías durante la dictadura en Chile* (Santiago: metales pesados, 2012), 10.

El archivo CADA permite que se generen nuevas perspectivas de las intervenciones apropiando nuevas lecturas sobre lo sucedido en dictadura.

Por lo tanto, el archivo CADA trae al presente el pasado reciente como memoria en resistencia, cuyas intervenciones permiten la lectura de dicho período a partir de la esperanza, de las expectativas de un cambio radical de un grupo de artistas por recuperar la democracia perdida. Los registros pueden marcar una continuidad del Colectivo al presentar la lucha y esperanza del pasado reciente del país, trayéndolas hacia el presente.

3.2 EL DEVENIR DE LOS INTEGRANTES DEL CADA

Luego de la disolución del Colectivo, Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld y Raúl Zurita, se embarcaron en diferentes proyectos personales enfocados en la realidad social y su transcurso, presentando las condición de la sociedad chilena en los últimos cinco años de la dictadura de Pinochet.

3.2.1 LOTTY ROSENFELD

Los trabajos audiovisuales de Lotty Rosenfeld a partir de 1985 presentan la reelaboración de imágenes sacadas de la televisión utilizando el discurso fónico como tensión. "Así, la voz testimonial se ha interconectado con la voz oficial para, de esa manera, poner en escena la "otra visión", aquella sumergida, manipulada o minimizada por los discursos dominantes"¹²⁶. Las obras de Rosenfeld cuestionan la realidad presentada en la televisión a través del sonido, disputando el discurso que se presenta en los medios oficiales del cual se pretende configurar al ciudadano.

Sus videos instalaciones *Esta línea es mi arma* (1987), *+/-* (1987) y *Cautivos* (1989). cuestionan los sistemas que organizan la realidad, así como también las tensiones y desplome del sistema.

El video instalación *Esta línea es mi arma*, se realizó en 1987 y consistió en la presentación de líneas en el pavimento, imágenes de un grupo de personas

126 Lotty Rosenfeld, antología digital 1979–2003, presentación general acciones de arte. Centro de Documentación de las Artes Visuales.

reunidas, la imagen de un indígena visualizado por la lente de un arma en forma de +, cuyo audio reproduce sonidos de voz diciendo NO con eco.

Lotty Rosenfeld construye una realidad que vive en constante conflicto entre la tensa línea entre democracia y dictadura. Siendo una denuncia y confrontación frente a espacios de poder hegemónicos del cual "la línea se transforma en el arma crítica"¹²⁷.

En su video instalación +/- realizado en 1987, cuyo contenido son fragmentos televisivos presentando diferentes noticias nacionales e internacionales, la primera noticia presenta la captura del presunto autor del asesinato del dirigente poblacional Simón Yévenes, reproducida junto con el sonido de una voz diciendo NO con eco. Luego, el registro de Augusto Pinochet asistiendo a una ceremonia militar y, posteriormente, una noticia que anuncia que con el valor de un año de consumo de droga se puede pagar la deuda externa de todos los países de Latinoamérica. Finalmente presenta una noticia norteamericana sobre la concentración de poder en manos de algunos parlamentarios.

Por lo tanto, el video instalación cuestionan tanto el discurso televisivo y los sistemas que organizan la realidad por medio del sonido de una voz diciendo NO, oponiéndose a la concentración de poder en manos de algunos.

Por último, *Cautivos* realizado en 1989, presentó una serie de imágenes de un hospital que nunca se terminó de construir en Santiago, de un juicio televisivo a un disidente cubano y la caída del muro de Berlín, reproducidas con el audio del plebiscito de 1988. El video finaliza con la imágenes de Karin Eitel, presa política chilena "cautiva desde 1987".

Por un lado, la obra plasma los cambios que estaban teniendo lugar en el mundo que enmarcan la crisis ideológica y el desplome del sistema. Rosenfeld presenta el cautiverio del ser humano ante la ideología y el sistema, convirtiendo los registros televisivos como activismo, al intervenir el discurso oficial emitido.

127 Ídem.

3.2.2 RAÚL ZURITA

Canto a su amor desaparecido fue publicado en 1985 y evoca a uno de los temas más dolorosos, los detenidos desaparecidos.

La obra se centra en la pregunta más desgarradora y difícil de responder: "Ahora Zurita –me largó– ya que de puro verso y desgarró te pudiste entrar aquí, en nuestras pesadillas; ¿tú puedes decirme dónde está mi hijo?"¹²⁸.

A partir de dicha pregunta Zurita recrea en su poemario un escenario de tortura y ejecución relatado por las voces silenciadas por la dictadura militar, presentando un espacio de nichos y muertos.

La obra permite adentrarse en la realidad de cientos de padres en busca de sus hijos y de quienes sufrieron la peor cara de la dictadura, que ya para 1985, movimientos como *Mujeres por la Vida* y el *Movimiento Contra la Tortura Sebastián Acevedo* (MCTSA) denunciaron la tortura practicada por la dictadura y la ausencia de aquéllos que fueron detenidos y no han aparecido.

Garrido señala que "el Canto representa una propuesta poética para la realización del duelo por los desaparecidos y, por tanto, la habilitación de la posibilidad de resolver el desequilibrio social"¹²⁹. En este sentido, la obra intentó dar respuesta a la pregunta *¿tú puedes decirme dónde está mi hijo?*, a través de las voces silencias por la dictadura: "Pero a nosotros nunca nos hallarán porque nuestro amor está pegado a las rocas, al mar y a las montañas. Pegado, pegado a las rocas, al mar y a las montañas"¹³⁰.

En este aspecto, Zurita sensibiliza el cuerpo torturado convirtiéndolo en parte de la naturaleza, negándose a la completa desaparición de las esperanzas y de la identidad de los cuerpos violentados por la dictadura, transformando el canto en un acto de resistencia.

Por otro lado, Zurita le dedicó el libro: "A la Paisesa, A la Madres de la Plaza de Mayo, A la agrupación de Familiares de los que no aparecen, A todos los tortura,

128 Raúl Zurita, *Canto a su amor desaparecido*. (Santiago de Chile: Universitaria, 1985), 7.

129 Edmundo Garrido, "Construir una ciudad para la memoria: Canto a su amor desaparecido de Raúl Zurita" *Revista de Filología Románica* (2008):162, doi <https://doi.org/>-.

130 Zurita, *Canto a su amor desaparecido*, 14.

palomos del amor, países chilenos y asesinos"¹³¹ para poner fin a la división del país y avanzar hacia un futuro prometedor.

Luego de dos años, el poeta publicó *El amor de Chile* (1987), año en que se abren los registros electorales abriendo la posibilidad de un cambio. Zurita se opone a la extrema violencia a partir de la extraordinaria belleza del país para presentar que, a pesar de la "tumultuosa historia que le ha tocado vivir, se abre desde sí mismo para celebrar su propia vida y permanencia"¹³². La obra anuncia la apertura de una nueva etapa a través de la consagración de la belleza de Chile, magnificándolo por medio de fotografías de paisajes del país.

3.2.3 DIAMELA ELTIT

Los proyectos literarios de Diamela Eltit fueron; *Por la Patria* (1986), *El cuarto Mundo* (1988) y *El Padre mío* (1989). La autora trabajó lo marginal, la crítica hacia la oficialidad, la violencia, la nación degradada y la reflexión sobre la identidad latinoamericana.

Por la Patria hace referencia a la parte de la ciudad más atravesada por la dictadura. Es la historia de los habitantes de una población marginal, constantemente vigilada, cercada y amenazada por los militares. La obra aborda los temas de represión, violencia, dominación, conciencia e identidad colectiva relatando la vivencia de una familia indígena integrados por Coya y sus padres propietarios de un bar en el interior mismo de la población.

En el fondo, Diamela Eltit intenta por medio de esta obra:

"ampliar los sentidos que están enmascarados, reprimidos que no son parte del sistema, pero que no son aceptados por él, no están institucionalizados. Están allí las minorías sexuales, el mundo indígena, la mujer, a la que se la integra, pero sin tomar en cuenta su diferencia"¹³³.

131 Ibidem,10.

132 Zurita, *Canto de mi amor desaparecido*, 10.

133 Ana María Foxley, "Me interesa todo aquello que esté a contrapelo del poder", *La Época*, 20 de noviembre 1988, pág. 5.

En este sentido, Eltit presenta el cuerpo social de aquellos que continúan siendo invisibilizados y no aceptados por el sistema que impone la dictadura. Esto se ve reflejado en el inicio de la novela que presenta el problema de género asociado a la etnia. La madre de la protagonista, al no estar inscrita en el ideal de belleza femenino, intentó ocultar su origen indígena tiñéndose el pelo de rubio: "Se ríen de su pelo que asoma entre los pelos que tiene abajo su machi, por no salir rucia...le dicen india putita teñida va a ser"¹³⁴. De esta manera, Diamela presenta el sometimiento del cuerpo de la mujer indígena para pertenecer a la sociedad.

La situación de opresión y represión social son presentados a lo largo del libro, donde los habitantes son víctimas de sucesivas redadas policiales donde, en una de ellas, muere el padre de Coya: "–llegó, vino herido por el hampa y los guardias lo buscan, sí, la noche es que lo trajó y yo tanto tiempo y pisadas escuchando, oyendo abrir mi puerta"¹³⁵.

Por otro lado, la obra plasmó el encierro dictatorial metaforizado a partir de la distribución y reducción del barrio marginal: "vino entonces el ordenamiento. Midieron, cuadraron mediante distribución legal el barrio y seres cultos proclamaron nuestro espacio: tantos metros para unos, tantos para otros, definitivos serían. Reducción eran"¹³⁶. En este sentido, la historia transcurre en diferentes espacios sin salir del barrio marginal del cual Eltit, mostró la precarización ante el sometimiento de un espacio reducido.

Si bien Eltit presentó la violencia institucionalizada hacia una población marginal, en paralelo va desarrollando la toma de conciencia individual y colectiva de sus habitantes. Finalizando la historia con la posibilidad de un futuro esperanzador: "el, fuego, el, fuego, el, fuego y la épica. Volví a sentir: volví a sentir sobre el erial, superpuesta a mi niñez. Todas saltamos el cuerpo y las manos móviles y diestras. Vimos el continente y fuimos otra vez combatientes y hermanas, humanas casi"¹³⁷. En este sentido, la autora presentó la desobediencia ante la ley y hacia los poderes fácticos, fisurando el oficialismo por medio de su escritura.

134 Diamela Eltit, *Por la Patria* (Santiago: Seix Barral, 1976): 9.

135 Eltit, *Por la patria*, 33.

136 *Ibidem*, 147.

137 Eltit, *Por la patria*, 279.

Su obra se estructuró a partir de la experiencia del sujeto marginal como forma de "desborde de lo institucional", es decir, aquellos que no son aceptados por el sistema de poder y quieren desarticular el discurso oficial.

Luego de dos años Eltit publicó su novela *El cuarto mundo* (1988). Se divide en dos partes: "Será irreversible la derrota" y "Tengo la mano terriblemente agarrotada", narradas a partir de la voz masculina y femenina pertenecientes a mellizos desde que están en el útero hasta que entran en el mundo social. Se presentan diversos planos de realidad, el incesto, la dependencia familiar y los estereotipos de géneros del cual Eltit "elabora y estructura un discurso que subvierte, desde la escritura, el discurso oficial y patriarcal"¹³⁸. Además, permite reflexionar sobre la identidad latinoamericana.

Siendo una obra multitemática que tiene como objetivo presentar "las situaciones que oprimen a los seres humanos en el tejido societal en que existen"¹³⁹. La obra se desarrolla a través de una familia latinoamericana cuya primera parte del libro es narrada por la hermana, María Chipia: "ese 7 de abril fui engendrado en medio de la fiebre de mi madre y debí compartir su sueño. Sufrí la terrible acometida de los terrores femeninos"¹⁴⁰. En este sentido, fue concebido por la violación de su padre hacia su madre.

Eltit problematiza el sometimiento de la mujer en su hogar: "a decir verdad, mi madre tenía escasas ideas y, lo más irritante, una carencia absoluta de originalidad. Se limitaba a realizar las ideas que mi padre le imponía, diluyendo todas sus dudas por temor a incomodarlo"¹⁴¹, presentando la subordinación de la mujer ante el hombre cumpliendo con "la mujer debe obedecer al marido". Para luego, subvertir el modelo femenino que promovió el discurso oficial que convirtió a la mujer como "la roca espiritual de la patria" la encargada de defender y transmitir los valores morales.

138 Janet Luttecke, "El cuarto mundo de Diamela Eltit" *Iberoamericana* (1994):1082, doi:10.5195/reviberoamer.1994.6461

139 María Eugenia Rojas, "El discurso del sujeto histórico en la novela *El Cuarto Mundo* de Diamela Eltit", *Revista de Lenguas Modernas*, n° 17, (2012): 42.

140 Diamela Eltit, *El cuarto mundo* (Santiago de Chile: Editorial Planeta Chilena, 2011), 11.

141 *Ibidem*, 15.

La dimensión política de la obra se presentó cuando se hace alusión de lo “sudaca” y la ciudad devastada, colapsada por “la nación más poderosa del mundo”, al entregarse al mercantilismo: “solo el nombre de la ciudad permanece, porque todo lo demás ya se ha vendido en el amplio mercado”¹⁴². Presentando la ciudad degradada por el sistema neoliberal de los países del Tercer Mundo. Así como también, la marginalidad y los estigmas de sus habitantes: “Soy víctima de un turbulento complot político en contra de nuestra raza. Persiguen aislarnos con la fuerza del desprecio”¹⁴³.

Posteriormente, en 1989 publicó *El padre mío*, su primer libro de testimonios que recoge tres encuentros en 1983, 1984 y 1985 con un hombre que llamo el padre mío, donde escribió sobre la corrupción, la violencia y la nación degradada.

3.3 EL IMAGINARIO QUE SE MANTUVO EN RESISTENCIA

A lo largo del capítulo se abordó la continuidad del imaginario social del Colectivo Acciones de Arte a través de las obras de autoría propia de los integrantes Diamela Eltit, Raúl Zurita y Lotty Rosenfeld, quienes presentaron las condiciones de la sociedad chilena en los últimos cinco años de dictadura.

La producción audiovisual de Lotty Rosenfeld consistió en la reelaboración de imágenes sacadas de la televisión, cuestionando la realidad presentada por los espacios hegemónicos trasgrediendo su discurso por medio del sonido, que se antepone a las voces autoritarias. De esta manera, la artista visual puso en escena la “otra visión”, generando una disputa simbólica con el discurso de los medios oficiales oponiéndose ante el sistema adoctrinador.

Por otro lado, Raúl Zurita continuó elaborando discursos poéticos que permitieron adentrarse a la realidad social y la apertura de un futuro esperanzador. Zurita, a través de su obra *Canto a su amor desaparecido*, plasmó la realidad más dolorosa a partir de las voces silenciadas por la dictadura, convirtiendo el canto como acto de resistencia.

142 Eltit, *El cuarto mundo*, 151.

143 *Ibidem*, 127.

El poeta por medio de sus líneas denunció y concientizó la violación de los Derechos Humanos, visibilizando los cuerpos violentados por la dictadura, negándose al olvido de aquellos que querían recuperar la democracia. En ello su obra buscó responder a la pregunta más dolorosa: *¿tú puedes decirme dónde está mi hijo?* Inmortalizando la lucha y esperanzas de quienes vivieron la peor cara de la dictadura por medio de la naturaleza.

En este aspecto, Zurita, en su obra *El amor de Chile*, expone la belleza del país a pesar de la extrema violencia desatada por la dictadura de Pinochet. Por medio de los paisajes de Chile, el poeta reivindicó los espacios del país al depositar sus esperanzas anunciando la apertura de un nuevo comienzo.

Respecto a las proyectos literarios de Diamela Eltit, ella articula sus obras a partir de la experiencia del sujeto marginal. Sus obras *–Por la patria, El cuarto mundo y El padre mío–* presentaron diferentes temas tales como lo marginal, la represión y opresión hacia los cuerpos sociales, la crítica hacia la oficialidad, la violencia y la nación degradada. Visibilizando el mundo indígena y subvirtiendo el modelo femenino que promovió el discurso oficialista.

Las obras literarias de Eltit transcurren en lo marginal, presentando un escenario turbulento creando un discurso que fisura la oficialidad a partir de la visibilización de aquellos que no son aceptados por el sistema de la dictadura. Siendo *Por la patria* la obra que refleja la ciudad más atravesada por la dictadura, que aborda la dominación, represión e identidad colectiva de una familia indígena.

Diamela Eltit más que presentar las condiciones de la sociedad chilena en época de dictadura, quiere desarticular el discurso oficial por medio de la escritura. La obra *El cuarto mundo* trasgrede el modelo femenino. Por otro lado, la obra *El padre mío*, por medio de su lectura incomprensible, alude a la sociedad chilena degradada.

Las obras individuales de los ex integrantes del CADA presentaron diferentes formas de abordar la realidad de la sociedad chilena. Las obras de Eltit se enfocaron en trasgredir el discurso oficial por medio de la escritura, que visibilizó aquellos que no son aceptados por el sistema de la dictadura. Mientras que los trabajos de Rosenfeld se centraron en cuestionar el discurso dominante a través de

los registros televisivos intervenidos, presentando la otra visión, aquella manipulada o minimizada¹⁴⁴. Y, por último, las obras poéticas de Zurita ofrecieron un duelo por los detenidos desaparecidos trasmitiendo las esperanzas de un futuro esperanzador.

144 Lotty Rosenfeld, antología digital 1979–2003, presentación general acciones de arte. Centro de Documentación de las Artes Visuales.

CONCLUSIÓN

El Colectivo Acciones de Arte veía a la ciudad sitiada por la dictadura militar como el escenario de un arte de destrucción, donde la cotidianidad del ciudadano se veía afectada por una continua dislocación. Es así que se propuso irrumpir múltiples espacios públicos, como el urbano (de varias comunas de Santiago de Chile), institucional (museo), artístico-institucional (galería) y mediático (revistas *Hoy*, *Cauce*, *Apsi* y *Análisis*) para otorgar una respuesta ante el drama que estaba viviendo el país.

Las intervenciones del Colectivo aluden a un contexto general de lo que atravesaba el país en el ámbito político, social y cultural a través de un lenguaje contestario, cuya "subjetividad tenía la misión de reconfigurar la represión sufrida por el régimen autoritario"¹⁴⁵. Por medio del arte, el CADA transmitió la realidad desde la sensibilidad, incursionándose en las problemáticas de memoria, marginalidad y segregación.

El Colectivo Acciones de Arte se introdujo en la problemática de memoria convencido de generar una posibilidad de proyección hacia el futuro que le había sido negado, modificado y remodelado al ciudadano. Y por ello, el CADA puso en perspectiva la realidad de la sociedad chilena al reactivar la memoria por medio de ciertos vestigios del gobierno de la Unidad Popular proyectando parte de la historia reciente del país que la dictadura quería borrar.

Las intervenciones *Inversión de escena*, *¡Ay Sudamérica!* y *Para no morir de hambre en el arte*, al enfocarse en la problemática de la memoria, alentaron a los artistas a ocupar espacios alternativos, incentivó al ciudadano a crear espacios de nuevos comienzos y luchar por el ideal de justicia social. De esta manera, el Colectivo intentó reivindicar al ciudadano, como un sujeto consciente de su entorno y el de otros.

145 Romina Arata, "El CADA y Guillermo Cifuentes: las formas de mirar el espacio urbano como objeto de representación artística de la modernidad", *Revista Eltopo*. No.3 (2014): 15.

Para el CADA era importante que el arte generara una reflexión, ya que era lo único que podía crear “una nueva forma colectiva de vida”¹⁴⁶. Por ello, se insertó profundamente en la vida nacional de la sociedad chilena, logrando reconfigurar la represión y opresión social sufrida mediante la visibilización del ciudadano a través de la denuncia.

El CADA problematizó la segregación y la marginalidad sufrida por el ciudadano debido a las políticas segregacionistas –urbana e ideológica– y neoliberales. Además, del sistema simbólico y material de producción de miedo ejercidas por la dictadura militar, reflejadas en las intervenciones *Para no morir de hambre en el arte*, *VIUDA* y *Residuos americanos*.

En dichas acciones artísticas el CADA denunció las condiciones de vida impuestas por la dictadura militar, siendo *VIUDA* el rostro que representa la cara más violenta de dichas condiciones. Sin embargo, el Colectivo, al proyectarlas al cuerpo social transfirió la esperanza de un cambio radical al magnificar las verdaderas condiciones de la sociedad chilena. Siendo *Residuos americanos* el reflejo de ello al presentar el resultado de las políticas neoliberales fallidas del régimen de Pinochet, magnificando que el ciudadano del Tercer mundo –Chile– es obligado a vivir de las sobras consumistas de los habitantes del Primer mundo –Estados Unidos– presentando el consumismo como crítica hacia el capitalismo.

Es así que el CADA sentó un precedente en Chile respecto de la ruptura con la institucionalidad artística y sobre las posibilidades de crear acciones en el espacio público. El Colectivo definía su resistencia artística como:

“La organización, la práctica y la apreciación del arte y de la cultura, vinculados a los más diversos momentos de la vida cotidiana, constituye en estas condiciones una opción necesaria e ineludible en la lucha por la construcción de una historia y de un espacio mejor para la vida de todos”¹⁴⁷.

La resistencia artística del CADA tuvo la particularidad de intentar reivindicar los espacios de la ciudad por medio del arte, provocando que entrara en un

146 “Discurso No es una aldea”, 3 de octubre de 1979, <http://archivosenuso.org/cada/accion>.

147 Fundamentación, Colectivo Acciones de Arte, octubre 1979. Archivo CADA, Centro de Documentación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, pág. 1

conflicto simbólico con el imaginario hegemónico que se instaló por su proyecto cultural, que consistió en resaltar el nacionalismo por medio de símbolos patrios a través de ceremonias, discursos e intervención en la prensa.

La disputa simbólica más significativa fue a través de su acción artística *¡Ay Sudamérica!* metaforizando por medio del espacio público aéreo el bombardeo del Palacio de La Moneda, reflejando la ilegalidad de la dictadura militar en contra posición del símbolo de legitimidad que la dictadura quiere dar por medio del espacio público institucional –la casa de gobierno–.

Al denunciar artísticamente el régimen autoritario, las acciones del Colectivo Acciones de Arte tuvieron el objetivo de comunicar al ciudadano que la resistencia era una lucha posible y efectiva, lográndolo por medio de su intervención *NO+*. De esta manera, el CADA impidió que los crímenes realizados por la dictadura fueran aún más atroces en la indiferencia colectiva.

Luego de la disolución del Colectivo, la lucha contra la dictadura continuó de manera individual por los miembros del CADA, a partir de sus propias creaciones literarias y artísticas. Como en el caso del poeta Raúl Zurita, que abordó el duelo por los desaparecidos. Y por ello, intentando generar una reflexión a través de sus líneas que presentan el dolor, la violencia y muerte.

Por otro lado, las obras literarias de Diamela Eltit visibilizaron aquellos marginados por la dictadura y subvirtieron el discurso oficial y patriarcal. En cambio, Lotty Rosenfeld por medio del cuestionamiento en sus producciones audiovisuales expuso la otra realidad presentada por los espacios hegemónicos, trasgrediendo sus discursos por medio de la intervención de imágenes y del discurso fónico.

El CADA significó una de las primeras expresiones culturales cuya “propuesta planteada desde el terreno del arte, era a su vez una propuesta que le decía algo, que proponía preguntas, que habría horizontes”¹⁴⁸. Y por ello, iniciaron una acción de denuncia simbólica, integrando a la ciudadanía en su labor. De esta manera, los usos del espacio público en las intervenciones de CADA revelaron un imaginario social que se mantuvo en resistencia luego de la disolución del colectivo y que se

148 Testimonio de José Joaquín Brunner, sociólogo, 1999, http://archivosenuso.org/cada/accion#viewer=/viewer/298%3Fas_overlay%3Dtrue&js=

caracterizó por alentar expectativas de un cambio radical al reflejar los problemas de segregación, marginalidad y memoria, entrando en un conflicto simbólico con el imaginario hegemónico de la dictadura.

Es necesario mencionar que la continuidad del Colectivo recae en los registros de sus intervenciones, que permiten la lectura de lo sucedido en dictadura a partir de las esperanzas de un grupo de artistas por recuperar la democracia perdida. Por ello, en las obras revisadas sería primordial la reflexión en torno a la utilización del espacio público como espacio de elección y no de reapropiación. De esta manera, se ahondaría en la importancia de la utilización del espacio público como lugar de resistencia.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

- Castoriadis, Cornelius, *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Tusquets Editores, 2007.
- Camnitzer, Luis. *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano*. España: CENDEAC, 2016.
- Errázuriz, Hernán – Leiva, Gonzalo, *El golpe estético. Dictadura militar en Chile 1973–1989*. Santiago: Ocho libros, 2012.
- Eltit, Diamela. *Por la Patria*. Santiago: Las ediciones del Ornitorrinco, 1986.
- Eltit, Diamela. *El cuarto mundo*. Santiago: Editorial Planeta Chilena, 2011.
- Eltit, Diamela. *El padre mío*. Editado por Francisco Zegers. Santiago: libro, 1989.
- Ferry, Jean Marc y Wolton Dominique. *El nuevo espacio público*. Barcelona: Gedisa, 1995.
- González, Francisco– López, Leonora–Smith, Brian. *Performance art en Chile*. Santiago: Metales Pesados, 2016.
- Huneus, Carlos, *El régimen de Pinochet*. Santiago: Taurus, 2016.
- Neustadt, Robert, *Cada día: la creación de un arte social*. Santiago: Cuarto propio, 2001.
- Pross, Harry, *Estructura simbólica del poder. Teoría y práctica de la comunicación pública*. Barcelona: editorial Gustavo Gill, 1980.
- Richard, Nelly, *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago: Metales Pesados, 2006.
- Richard, Nelly, *La insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Santiago: Cuarto Propio, 1994.
- Szmulewicz, Ignacio, *Arte, ciudad y esfera pública en Chile*. Santiago: Metales Pesados, 2015.
- Saavedra, Manuel, *Sociedad civil en dictadura. Relaciones transnacionales, organizaciones y socialización política en Chile 1973– 1993*, Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.
- Vidal, Sebastián, *En el principio: arte, archivo y tecnología durante la dictadura en Chile*, Santiago: Metales Pesados, 2012.
- Zurita, Raúl. *Canto a su amor desaparecido*. Santiago: Universitaria, 1985.
- Zurita, Raúl. *El amor de Chile*. Santiago: Montt Palumbo, 1987.

ARTÍCULOS

- Abarca, Bernardita. "Tucumán Arde y las acciones del CADA: arte político en las vanguardias latinoamericanas". Cátedra de arte, n°9 (2011): 42–57.
- Alguacil, Julio. "Espacio público y espacio político. Ciudadanía, ciudadanos y democracia participativa", *Polis*, Vol,7 n°20 (2008): 199–223.
- Arata, Romina, "El CADA y Guillermo Cifuentes: las formas de mirar el espacio urbano como objeto de representación artística de la modernidad", *Revista Eltopo*, n°3 (2014): 10–31.

- Agudelo, Pedro Antonio. "(Des)hilvanar el sentido/los juegos de Penélope Una revisión del concepto imaginario y sus implicaciones sociales, *Uni- Pluri/ Versidad* (2011): 1-18.
- Barros, María José. "Chile país torturado: la herida en canto a su amor desaparecido de Raúl Zurita", *Revista de humanidades*, n°34 (2016): 197-223.
- Capardi, Daniel. "Acerca del arte conceptual", *Nombres*, Vol.5, n°6 (1995): 139-150.
- Davis, Fernando. "El conceptualismo como categoría táctica", *Ramona*, n° 82 (2008): 29-40.
- De Moraes, Denis. "Imaginario social, cultura y construcción de la hegemonía", *Contratiempo* (invierno- otoño, 2007): 1. Acceso el 1 de mayo de 2019. http://www.revistacontratiempo.com.ar/moraes_imaginario_cultura_hegemonia.htm
- Donoso, Karen. "El "apagón cultural" en Chile: políticas culturales y censura en la dictadura de Pinochet 1973-1983", *Otros Tiempos*, n°16 (2013): 104-129.
- Errázuriz, Luis Hernán. "Políticas culturales del régimen militar chileno (1973-1976)", *Aisthesis*, n° 40 (2006):62-78.
- Ezequiel Berlochi, "El imaginario social del proceso de reorganización nacional: la formación del "otro" en el discurso mediático. Una introducción", *Memoria Académica repositorio institucional de la FaHCE* (diciembre. 2014): 1-22. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4420/ev.4420.pdf
- Fernández, Jorge. "Prácticas artísticas e imaginarios sociales", *ArteSur*, n°1 (2012): 65-75.
- Garrido, Edmundo. "Construir una ciudad para la memoria: Canto a su amor desaparecido de Raúl Zurita" *Revista de Filología Románica* (2008):161-171. Doi <https://doi.org/->.
- Godoy, Francisco. "Colectivo Acciones de Arte (C.A.D.A), 1979-1985. El arte es la ciudad y los cuerpos ciudadanos desnutridos", *Efímera*, n°8 (2016): 1-7.
- Hernández, Aja. "Ciudadanía y espacio público: participación o segregación", *Polis*, Vol,7 n°20 (2003): 15-40
- Imilan, Walter "Políticas y lucha por la vivienda en Chile: el camino neoliberal". *Working paper series CONTESTED_CITIES. Serie (V) mayo*, 2016:1-20
- Jara, Isabel, "Nacionalismo y política artístico-cultural de la dictadura chilena: la secretaría de relaciones culturales", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, (2016), doi: 10.4000/nuevomundo.68967.
- Katunarić, Cecilia. "CADA: un ejemplo de la resistencia del poder cultural chileno bajo dictadura". *Pandora revue d'études hispaniques*, n°8 (2008): 297-308.
- Luttecke, Janet. "El cuarto mundo de Diamela Eltit" *Revista Iberoamericana* (1994): 1081-1088. Doi: 10.5195/reviberoamer.1994.6461
- Ortúzar, Macarena. "Estéticas del residuo en el Chile del postgolpe. Walter Benjamín y la escena de avanzada", *Acta poética*, n°28 (2007): 111-126.
- Pini, Ivonne. "Anotaciones sobre los inicios del conceptualismo en América latina" *Ensayos. Historia y teoría del arte. vol. 8, n°8, (2003): 9-25.*
- Rojas, María Eugenia. "El discurso del sujeto histórico en la novela El Cuarto Mundo de Diamela Eltit", *Revista de Lenguas Modernas*, n° 17, (2012): 42-59.
- Sánchez, Beatriz. "El CADA y su mirada a la historia de postgolpe, una interpretación

posible desde Walter Benjamín", *Poiésis*,
n°23 (2014): 25-36.

Silva, Robinson, "El espacio público
dictatorial: edificios y lugares significativos
por el poder político", *Revista Urbanismo*,
n°30 (2014): 15-29.

Tremblay, Gaëtan. "Economía Política del
espacio público y mutaciones mediáticas"
Cuadernos de información y comunicación,
Vol.11 (2006): 223-240.

Vega, Constanza. "El Colectivo de Acciones
de Arte y su Resistencia Artística contra la
dictadura chilena (1979-1985)", *Divergencia*,
n°3 (2013): 37-48.

TESIS

Reyes, Rigoberto. "Arte, Política y Resistencia
durante la Dictadura chilena: del C.A.D.A
a Mujeres por la Vida", tesis de postgrado,
estudios latinoamericanos, Universidad
Nacional Autónoma de México, 2012.

Williamson, Luz María. "Memoria y amnesia
sobre la historia reciente del arte en Chile
(1976-2016)", tesis doctoral, Universidad
Complutense de Madrid, 2014.

FUENTES

VIDEOS

Registros audiovisuales de las intervenciones del Colectivo Acciones de Arte. Centro de Documentación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, fondo 00001421–“Archivo CADA, Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit”.

Lotty Rosenfeld, antología digital 1979–2003, presentación general acciones de arte. *Centro de Documentación de las Artes Visuales*.

DIARIOS Y REVISTAS

Colectivo Acciones de Arte, Viuda, *Apsi*, 23 de septiembre 1985.

Colectivo Acciones de Arte. Para no morir de hambre en el arte, *Revista Hoy*, 3 de octubre 1979.

“Uso del emblema”. *El Mercurio*, 27 de septiembre, 1973. *Pag 3*.

Ana María Foxley, “Me interesa todo aquello que esté a contrapelo del poder”, *La Época*, 20 de noviembre 1988.

Colectivo Acciones de Arte, “Para no morir de hambre en el arte”, *Revista Hoy*, 3 de octubre 1979.

DISCURSO

No es una aldea, 3 de octubre de 1979, archivos en uso.

¡Ay Sudamérica!, 12 de julio 1981, archivo en uso.

TESTIMONIOS

Testimonio de José Joaquín Brunner, 1999, http://archivosenuso.org/cada/accion#viewer=/viewer/298%3Fas_overlay%3Dtrue&js=.

Testimonio de Milan Ivelic, 1999, pág., 4. <http://archivosenuso.org/cada/accion>

Testimonio de Eugenia Brito, 1999, http://archivosenuso.org/cada/accion#viewer=/viewer/300%3Fas_overlay%3Dtrue&js=. pág.,

ENTREVISTAS

Entrevista a Lotty Rosenfeld, por Robert Neustadt, *CADA día: la creación de un arte social* (mayo–junio.1998).

Entrevista de Diamela Eltit, por Robert Neustadt, *CADA día: la creación de un arte social* (mayo–junio: 1998).

CARTAS

Carta del Instituto de Arte Contemporáneo, 17 de junio de 1981. *Sitio web; archivo en uso en http://archivosenuso.org/cada/accion#viewer=/viewer/203%3Fas_overlay%3Dtrue*

Carta de Diamela Eltit, 1981. *Sitio web; archivo en uso en http://archivosenuso.org/cada/accion#viewer=/viewer/344%3Fas_overlay%3Dtrue&js=*

Carta de Barbara J, 19 de enero 1982. *Sitio web: archivo en uso en http://archivosenuso.org/cada/accion#viewer=/viewer/338%3Fas_overlay%3Dtrue&js=*

TEXTOS EXPLICATIVOS Y DESCRIPTIVO

Texto explicativo de Inversión de escena, 17 de octubre de 1979, http://archivosenuso.org/cada/accion#viewer=/viewer/311%3Fas_overlay%3Dtrue&js=.

IN/OUT. Four projects by chilean artists, 1983, – "Archivo CADA, Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit". *Centro de documentación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.*

Fundamentación, Colectivo Acciones de Arte, octubre 1979. *Archivo CADA, Centro de documentación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.*

"La función del video", 1980. *Archivo CADA, Centro de documentación del Museo de la memoria y los Derechos Humanos.*

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Figura 1. Acción en la población de La Granja,1979. Sitio web: archivo en uso.	29
Figura 2. Acción en la galería de arte Centro Imagen, 1979. Sitio web: archivo en uso.	29
Figura 3. Bolsas de leches de la acción en la población La Granja, 1979. Sitio web: archivo en uso.	30
Figura 4. Caja de acrílico en la galería de arte Centro Imagen, 1979. Sitio web: archivo en uso.	31
Figura 5. Conversatorio en la galería de arte Centro Imagen, 1979. Sitio web: archivo en uso.	31
Figura 6. Fotografía de la acción en Colombia, 1979. Sitio web: archivo en uso.	33
Figura 7. Fotografía de la acción en Colombia, 1979. Sitio web: archivo en uso.	33
Figura 8. Clausura del Museo Nacional de Bellas Artes, 1979. Sitio web: archivo en uso.	35
Figura 9. Inversión de escena, 1979. Sitio web: archivo en uso.	35
Figura 10. ¡Ay Sudamerica!,1981. Sitio web: archivo en uso.	39
Figura 11. .NO+, 1983. Sitio web: archivo en uso.	41
Figura 12. Viuda,1985. Sitio web: archivo en uso.43	
Figura 13. Escena de la performance el fulgor de la huelga, 1981. Sitio web: archivo en uso.	46
Figura 14. El fulgor de la huelga, 1981. Sitio web: archivo en uso.	46
Figura 15. Preparación de la intervención a la hora señalada, 1982. Sitio web: archivo en uso.	47
Figura 16. A la hora señalada, 1982. Sitio web: archivo en uso.	47
Figura 17. Residuos americanos, 1983. Sitio web: archivo en uso.	48
Figura 18. ¡Ay Sudamérica!, 1981. ©Archivo CADA. Centro de documentación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.	56

Figura 19. Avión Hawker Hunter sobre La Moneda, 1973. Cineteca de la Universidad de Chile.	56
Figura 20. Propaganda allendista sobre su política de repartición de leche, 1975 Neustadt, 2001: 126.	59
Figura 21. Estampado de la bolsa de leche de la acción en la población La Granja, 1979. Sitio web: Archivo en uso.	59
Figura 22. Acción en la población de La Granja, 1979. Sitio web: archivo en uso.	60
Figura 23. Entrega de la bolsa de leche a la población La Granja, 1979. Sitio web: archivo en uso.	61
Figura 24. Residuos americanos, 1983. Sitio web: Hemispheric Institute.	62
Figura 25. Publicación de Viuda en el periódico Fortín Mapocho, 1985. Sitio Web: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.	63

ANEXOS

ANEXO N°1: CRONOLOGÍA DE LAS INTERVENCIONES DEL COLECTIVO ACCIONES DE ARTE

Intervención	Año	Descripción	Simbolismo	Concientizar/ Denunciar	Espacio
Para no morir de hambre en el arte.	1979	Se realizó en cuatro etapas: Repartición de leche en un centro poblacional, intervención en una galería de arte, inserción en la revista Hoy y la exposición del discurso "No es una aldea".	-El rescate del ideal de justicia social. -El recuerdo del arte comprometido. -El arte como herramienta de lucha.	Concientizar/ denunciar.	-Centro poblacional de la comuna La Granja. -Galería de arte "centro imagen". -Revista Hoy. -Frente del edificio de la CEPAL.
Inversión de escena.	1979	Desfile de diez camiones Soprole hasta la entrada del Museo Nacional de Bellas Artes, para luego tapar el frontis del museo con un lienzo blanco.	-Oposición ante la institución artística -Autoritarismo en la práctica artística. -Memoria.	Denunciar.	-Planta de Soprole. -Museo Nacional de Bellas Artes.
Fulgor de la huelga.	1981	Escenificación de una huelga de hambre en una pequeña fábrica de metales, la que había colapsado debido a la crisis económica en Chile, dejando a todos los obreros desempleados.	-Denuncia ante la alta tasa de desempleo. -La huelga de hambre como herramienta de resistencia.	Denunciar/ concientizar.	Fábrica de artículos sanitarios ubicada en la comuna de Estación Central.
¡Ay Sudamérica!	1981	Seis aviones volando sobre Santiago, lanzaron 400.000 volantes que contenían un discurso sobre la relación entre el arte y la sociedad.	-Representación del bombardeo de La Moneda.	Concientizar.	Espacio público Aéreo.

Intervención	Año	Descripción	Simbolismo	Concientizar/ Denunciar	Espacio
A la hora señalada.	1982	Juan Castillo y Raúl Zurita re escenificaron el duelo de la película de "cow boys" estadounidense. Los artistas extendieron entre ellos una línea de neón que iluminaba la escena.	La línea de neón representa el duelo en su doble sentido: -El duelo que se está viviendo ante las víctimas de derechos humanos. -la lucha por la democracia.	Denunciar.	Fábrica de luces de neón.
Residuos Americanos.	1983	Instalación que consiste en una pila de ropa usada norteamericana que había sido enviada a Chile. Estuvo acompañada por un audio de sonidos quirúrgicos.	Representación de la marginalidad y segregación de los habitantes del tercer mundo ante los del primer mundo (desequilibrio de condiciones de vida).	Concientizar.	Instalación realizada en Washington, D.C. como parte del programa In/ Out: Four Projects By Chilean artists.
No +.	1983-1984	Rayado en las paredes de Santiago con la oración "No+".	-Contestación ante la violencia de la dictadura.	Denunciar/ concientizar.	Las calles de Santiago.
Viuda.	1985	Retrato de una mujer apesadumbrada con el rótulo de VIUDA.	-La muerte a través de la vida. -Denuncia por los detenidos desaparecidos.	Denunciar.	Revista Análisis, Cause y Hoy.

Fuente: Elaboración propia.

ANEXO N°2: FUNDAMENTACIÓN DEL COLECTIVO ACCIONES DE ARTE

COLECTIVO DE ACCIONES DE ARTE

Fundamentación :

1.- Hoy, en muchos de nuestros países, la vida sucede descompuesta y reprimida por la empresa de apropiación oligárquica de sus medios de existencia.

El uso material e intelectual del pueblo chileno se sustenta en la ocupación monopólica del discurso ideológico, de la teoría económica y de formas más o menos encubiertas de violencia, como momentos complementarios de la sustitución de la cultura democrática, susceptible de unificar la diversidad de la vida del pueblo en las fundaciones territoriales e históricas de su nacionalidad.

Los distintos modos de represión, tanto como la propaganda individualista elitaria y el negocio, constituyen las modalidades culturales propias de un proyecto que para rediseñar un país a la medida de lo que el proyecto espera y por ende, para perdurar, requiere de la confiscación de la memoria, del temor consecuente y de la apropiación de los espacios intelectivos del pueblo, la jerarquización y la uniformación totalitaria de la vida.

En una sociedad que se homogeniza desde el manipuleo de la fuerza sin unificarse en su diversidad, la lucha por la vida no se desarrolla al interior de una cultura nacional, sino por ella. Precisamente en la medida de su ausencia, de su precariedad agredida, la cultura democrática, contradictoria y consensual, ha pasado a ocupar el lugar de una necesidad fundamental en la vida de los chilenos.

La organización, la práctica y la apreciación del arte y de la cultura, vinculados a los más diversos momentos de la vida cotidiana, constituye en estas condiciones una opción necesaria e ineludible en la lucha por la construcción de una historia y de un espacio mejor para la vida de todos.

2.- Sin embargo, incluso a pesar de su magnitud, el quiebre cultural no parece haber creado aún los signos de su real comprensión ni suscitado las voluntades que requiere su exacta valoración.

Los nuevos procesos culturales, aparecen para algunos como sucesos particulares, desestimables o, en el mejor de los casos, publicitarios o instrumentales. Así, la ruptura de los soportes orgánicos e ideológicos del arte y de sus perspectivas de arraigo popular, provocó una acentuación del disociamiento de la existencia social de intelectuales y artistas. Obligados a vivir y a sobrevivir en momentos contradictorios, el refuerzo de su individualidad aparece como la única actitud posible, como momento perfecto y verdadero.

El individualismo, que es el sistema de ese momento individual, se refuerza en la desarticulación de la colectividad apoyándola enfáticamente. No es extraño, por lo tanto, la proliferación de refugios marginales, de enclaves espirituales o de lugares de "elite" en que se protegen con pretextos de inocencia, las ganancias encubiertas o desembozadas del sistema.

Las aproximaciones "opuestas" a la cultura, como fenómeno subordinado o como entidad autosuficiente, se sustentan ambas en la tradición metafísica que opone el espíritu a la materia, como esencias puras que se relacionan en determinaciones lineales de exterioridad y anterioridad mecánicas.

De ese modo, Materia y Espíritu, son concebidos según la conceptualización de la física pre-relativista y no como momentos dialécticos de un proceso: como vida concreta. Los problemas así planteados asumen recurrentemente la forma de la disputa (también metafísica) sobre la primacía del huevo o de la gallina.

La vida es el proceso de una totalidad estructurada y no hay atajos teóricos que permitan ahorrarse la experiencia de su materialidad histórica.

La transformación de la vida necesita de opciones conceptuales que permitan una práctica correspondiente y adecuada a sus problemas fundamentales. Ni "objetivas" ni "verdaderas", adecuadas. En la situación en que hoy nos encontramos, ello pasa por la definición de una dimensionalidad y una perspectiva cultural para Chile: lugar y trayectoria laberíntica de nuestras vidas.

3.- La nación moderna es una institución de unificación y separación de los pueblos.

Las naciones a la vez el producto institucional de las relaciones sociales de un pueblo nacional, y la plataforma constitutiva de su convivencia y de sus relaciones con otros pueblos.

La nación es la consagración de una interioridad y una exterioridad, de una pertenencia y una no pertenencia a la unidad de un pueblo. El trazado de las fronteras encierra la unidad histórica territorial al interior del cual se ejerce la soberanía (el poder) del pueblo nacional.

La nación supone pues, la unidad del pueblo nacional, e impone en permanencia la unificación del territorio en el que transcurre la historia y la unificación de la historia de la implantación del pueblo en su territorio.

El sentido y las modalidades prácticas e institucionales de la unificación y la diferenciación nacional, la constituye el dominio de la cultura y el Estado nacionales.

Es notorio que las culturas nacionales no son exclusivas y que poseen atributos universales importantes, que corresponden al hecho de que las naciones modernas son creaciones históricas de la expansión y la imbricación mundial del capitalismo. En cada cultura nacional, las tendencias homogenizadoras del capitalismo están presentes en la medida y en la forma que determinan las luchas sociales del pueblo nacional.

Cultura y Estado comparten funciones análogas en la organización de la nación y - en principio - la diferencia entre ellos es del orden de aquella que distingue una ética de su legalidad. Ambas instancias son el producto de las relaciones sociales del pueblo, pero mientras la cultura está presente en dichas relaciones como orientación, el Estado interviene como autoridad y organización.

Sin embargo, la cultura y el estado no poseen necesariamente una existencia simétrica o correspondiente. En naciones dependientes, en proceso de unificación o sometidas a regímenes de facto, la diferencia entre ellos es la que hay entre un proceso social abierto y su claustra arbitraria. En nuestro caso, la cultura vive como una carencia que afecta las bases de la convivencia y existencia nacional. Las fronteras definidas por el Estado pasan hoy por el interior de la historia y el territorio nacional y dejan fuera, exilados o marginados, a una parte sustantiva de los chilenos. El Estado no es representativo de la unidad ni obra por la unificación del pueblo nacional, sino por la homogenización plana, la depuración y la compartimentación que aseguren la dominación oligárquica.

Cada clase social tiene la cultura y la ideología que conquista y que se le impone en los procesos de lucha que la constituyen como tal clase social independiente (y no, la ideología que corresponde a un supuesto e inexistente "interés objetivo" invariable y ahistórico). Toda cultura es un producto social, pero no el producto de una clase, sino la resultante de procesos sociales concretos y complejos, en especial nacionales.

La ideología, las representaciones, el conocimiento y el pensamiento colectivo de una clase social, está hecho del conjunto de sus experiencias y de su práctica social, de su cotidianidad, de sus costumbres, de sus realizaciones artísticas y su situación económica, política, etc. No existen procesos ni instituciones culturales o ideológicas separadas, anteriores o exteriores a su inscripción en los procesos de la totalidad social.

4.- La cultura nacional se organiza sobre la base de las relaciones sociales de apropiación y producción y en especial, en la división social del trabajo que en las sociedades capitalistas, se caracteriza específicamente por la separación entre trabajo intelectual y trabajo manual, con la consiguiente jerarquización de ellos.

Esta separación no debe entenderse en términos técnicos o biológicos, sino como una relación social (de poder), establecida en torno al conocimiento, su producción, su acumulación, organización, comunicación y uso. Lo importante en la separación del trabajador de sus medios de trabajo no es su alienación psicológica, es su separación de la posesión y utilización del saber; de la cultura y su organización. Dicho en otras palabras, es el despojo de los medios que le permitan controlar y proyectar su vida.

El trabajo intelectual es un momento de todo trabajo humano, un aspecto de toda forma de quehacer social y puede ser distinguido del trabajo manual como dos caras de la producción de vida y no como estructuras superpuestas. En la vida como en el conocimiento de la vida, sólo se puede separar lo que se encuentra unido; y esto teniendo presente que la separación implica rupturas, reducción y simplificaciones riesgosas.

En el proceso de in-cultura en que nos encontramos, el trabajo intelectual debe ser asumido como la producción de modos y formas de vida solidarias en su práctica, como proceso de la identidad de un pueblo nacional en el mundo.

5.- Sin perjuicio de particularidades (en todo caso lejanas a nuestras preocupaciones, nos interesa considerar aquí el arte como trabajo intelectual influido en cuanto tal por la situación de la cultura a la que pertenece y que constituye.

La diferencia entre el arte y otras formas de trabajo intelectual se establece, en lo que nos interesa, en el plano de su modo de operación en la historia, más que su naturaleza o estructura interna.

En ese sentido, el arte posee la nacionalidad y la universalidad de la cultura en la cual se inscribe. Su historia es la historia de su operatividad en los modos y orientaciones de la cultura de un pueblo.

La inclusión del arte en la historia se define por la estructura cultural que es el soporte y el destino de su práctica, por lo que la distinción prospectiva entre arte popular y arte elitario deja sin objeto la distinción entre arte nacional de inspiración extranjera y el arte denominado "extranjerizante". Es popular todo arte con operatividad nacional y nacional todo arte con operatividad popular.

En esta perspectiva, el arte ^{/no} es reducible a una disciplina autorreferencial ni a una historia lineal y homogénea. Por ello el arte como trabajo cultural, no constituye por sí "lenguaje", no "conocimiento" ni transferencia emocional, sino se inscribe como experiencia colectiva de apropiación de la vida, esto es, como exploración crítica y creación de situaciones participativas de reconocimiento de dimensiones ocultadas y perspectivas abiertas en la historia.

La historia como manera intelectual de colectivización de la propia experiencia, necesita ser repensada en cada época como antecedente orgánico de los proyectos de vida vigentes. La historicidad del arte debe pues ser asumida no como trascendencia intemporal, sino en la espacialidad cultural de la vida. El sujeto del arte en la historia lo constituye valencialmente, los movimientos culturales que lo soportan.

De esta manera, el arte se inscribe en la historia como proyección y organización de los espacios ideológicos que determinan su participación, sea como intervención crítica o como recuperación mistificadora. Su responsabilidad social no es más (ni es menos), que la de autocontrolar su eficacia como arte en la producción de vida.

En una sociedad estrictamente verticalizada como la nuestra, la presencia del arte en la vida sólo puede ser el producto de situaciones que rompen con el lugar enclaustrado y la función elitaria asignados por la oficialidad. Esta ruptura pasa por la construcción de una perspectiva cultural unificada en su popularidad. Fuera de ella, todo trabajo de arte será inscrito y recuperado como divertimento sociable de la decoración social.

La perspectiva cultural que proponemos, valora en el arte la producción de estructuras de reconocimiento de la identidad contradictoria de la vida. dicho de otra manera, valora en el arte la ampliación y creación de espacios intelectuales que organicen la memoria y el devenir histórico del pueblo nacional. Proponemos entonces un arte que tiene los problemas de su perspectiva en la cultura democrática, que rompe con las facilidades y certezas adjetivas de su historia y recupera su sociabilidad como verificación de su valor en el arte.

Correspondientemente al fenómeno descrito, el Colectivo de Acciones de Arte/Chile, reúne a un grupo de trabajadores culturales que asumen el arte como una práctica científica de producción de vida. Es decir, como un modo operatorio de reasignación de los valores y parámetros socioestéticos a considerar en la creación colectiva de una nueva realidad.

Proponemos entonces el arte como una práctica teórica de intervención en la vida concreta de Chile, lo que significa hacer de los modos y de las exigencias propias de la producción de vida, el antecedente orgánico, el soporte material y el lugar de consumo final del trabajo de arte.

La historia del arte en la vida es la historia de la cultura social que produce y que la sustenta. Definimos entonces la producción de una nueva vida como el sentido de nuestro trabajo, su empaque final.

ANEXO N°3: TEXTOS EXPLICATIVOS DE PARA NO MORIR DE HAMBRE EN EL ARTE

18.-

III

CRONOLOGIA DE ACTIVIDADES

Lunes 1° de Octubre	Encuentro informativo en Centro Imagen
Miércoles 3 de Octubre	Realización de las acciones Sellado de la leche
Jueves 4 y Viernes 5 de Octubre	Entrega a los escritores y artistas de las bolsas de leche vacías repartidas en la Población. Centro Imagen: lugar de entrega
Viernes 12 de Octubre	Ultimo día de entrega de los trabajos efectuados sobre el soporte de la bolsa vacía de leche.
Lunes 15 de Octubre al Viernes 19	Exposición en Centro Imagen de los trabajos realizados
Viernes 19 de Octubre	Encuentro final y Foro en Centro Imagen. Entrega final de los trabajos al Centro Poblacional

La documentación del trabajo permanecerá expuesta en 3 unidades de video, junto con la caja sellada de acrílico en el Centro Imagen, desde el Jueves 4 al Viernes 19 de Octubre.

PARA NO MORIR DE HAMBRE EN EL ARTE

Descripción General:

Este trabajo tomando el arte como práctica específica, constituye la construcción de una cultura social, cuyos componentes se conforman en base a una irrupción de los modos y formas de producción concreta de vida, haciendo de esa producción el soporte real de la obra y el escenario final que consume su lectura.

Es así que tomando como módulo la leche en un medio (el nuestro) que ofrece el panorama de las deficiencias proteicas de su población, se la hace operar en un ámbito poblacional, en un centro de creación de arte, en los medios de comunicación (Revista "Hoy" y Diario "La Tercera") y en un Organismo Internacional (O.N.U.), aplicándose en ellos como el referente vital que organiza y le da lectura al sentido de las carencias que en su perentoria realidad, sustituye la antigua emoción estética por la objetivación de un espacio individual y colectivo, psicológico y social.

La superposición simultánea de estas carencias en las estructuras de sus relaciones sucesivas, constituye el campo compartido en el cual la obra debe leerse como la autopuesta en escena de un país ofrecido en el espectáculo de su propia marginación, de su precariedad, y desde el cual - como la concreción social a la que finalmente apunta este trabajo - se significará como obra de arte válida, la producción colectiva, social y culturalmente significativa, de una nueva realidad, esto es, de una nueva vida.

COLECTIVO DE ACCIONES DE ARTE
CHILE OCTUBRE - 1979

C A D A : TRABAJOS COLECTIVOS

INTEGRANTES : Balcells - Eltit - Castillo - Rosenfeld - Zurita.

I.- "Para no morir de hambre en el arte"

3 de octubre de 1979

4 intervenciones simultáneas en Santiago (Bogotá y Toronto)⁺

1. Comuna La Granja, sector poblacional: Distribución de 100 lts. de leche entre 100 familias del sector.
2. Medio de comunicación masivo, Revista Hoy: Una página como información de arte.
3. Organismo internacional, exterior edificio Naciones Unidas: Emisión del discurso "No es una aldea", en los 5 idiomas oficiales de la ONU.
4. Galería de Arte Centro Imágen: Sellado de una caja de acrílico con 40 bolsas de leche que entran en proceso de descomposición, más una copia magnetofónica del discurso y un ejemplar de la revista Hoy.

+ Los artistas Cecilia Vicuña en Bogotá y Eugenio Tellez en Toronto, realizaron en la misma fecha, trabajos de arte en relación a la leche.
El trabajo "Para no morir de hambre en el arte" se encuentra en proceso.

ANEXO N°4: CONVOCATORIAS ¡AY SUDAMÉRICA! Y NO+

Estimados Compañeros:

Separados hoy por kilómetros de distancia, iniciamos un diálogo, apelando a todo lo que tenemos en común, a nuestra historia/a nuestras esperanzas.

Estamos en Chile, pero sabemos perfectamente de lo sombrío de la audiencia involuntaria. Por eso queremos invitarlos a participar en nuestro trabajo de arte que hemos titulado ¡AY SUDAMÉRICA! y que consiste en el lanzamiento de 400.000 textos que conllevan más que una mera proposición de arte, una proposición creativa: de vida creativa.

Asolados por prácticas individualistas, efectuamos este trabajo colectivo en el que esperamos, como un modo de protesta ante el dictamen unilateral, invitar también a los chilenos exiliados a que, en base al texto recibido, realicen experiencias según sus propias realidades y vivencias, pero teniendo en cuenta que también en Chile ese texto está circulando, siendo leído por miles de personas de los más diversos estratos sociales, por miles de sudamericanos como ustedes: privados. El día 11 de Julio es la fecha.

Compañeros, con profundo cariño los invitamos a realizar actividades relacionadas con nuestra proposición. Nosotros aquí lanzaremos los textos por medio de ocho avionetas, en las comunas más desamparadas de Santiago y algunas radios emitirán todo el día fragmentos del documento, como asimismo lo harán radios de Concepción y Antofagasta.

Es este sólo el inicio del trabajo, pero que esperamos que sea en conjunto. Es un llamado de atención, es una proposición de vida contra la muerte.

Más importante que todas las líneas escritas es todo lo que se debe leer entre líneas.

Esperamos que nos devuelvan a Chile toda clase de documentos relacionados con lo que ustedes han realizado. Serán mostrados, discutidos y analizados en Chile.

Esperamos sus noticias.

les saluda fraternalmente.

CADA - CHILE.

cada (chile)

NO +
NO MORE

A CALL FOR ARTISTS FROM THE COLECTIVE ACTIONS OF ART (CADA CHILE)

CADA / Chile and the democratic artists of our country, make a solidary call to all international artists to create a collective work against the hunger, violence, destruction and the dictatorship exercised upon the remains of our country.

The Dictatorship is extreme, its downfall bloody and inhuman, we therefore call for art to respond massively against death and barbarism.

We have developed a motto that has been incorporated into murals, exhibitions action art, theater, performances and songs. This motto is "NO + " (no mas), no more. This invitation is for international artists to activate in the manner they feel proper and to send their documentation to Chile through the responsible coordinators of each country

This Action in Art was initiated at the start of the 10th year of the military dictatorship and we will sustain it until it ceases.

ANEXO N°5: LA FUNCIÓN DEL VIDEO 1980 Y 1981

LA FUNCION DEL VIDEO

El video cumple para nuestro grupo una doble función: por una parte actúa como registro, es decir memoria o documental de una situación de arte efectuada en y sobre la realidad y por esto mismo, no documenta la realidad, sino una forma de realidad construída de antemano.

Por otra parte, dadas las posibilidades tecnológicas que el medio permite, los materiales grabados son susceptibles de ser utilizados una y otra vez mediante variables de su contexto.

Es así como, la elaboración de un tape, muestra una de las posibles combinatorias de edición y en este sentido es finito, pero siempre los materiales conservan el caracter de tránsito o desplazamiento, en otro tape.

Es así como una totalidad (video-obra) pasa a ser fragmento de otra obra no sólo como cita, sino como presente del presente de ese trabajo.

Creemos que estas valencias hablan, no sólo de las propiedades del medio tecnológico utilizado (el video) sino además de qué tipo de apropiación tecnológica se hace en nuestra realidad latinoamericana, fuera de posibilidades de o permanente "renovación de stocks" o retirados de toda noción de "despilfarro" algo así como la metáfora de las vestimentas de la gente pobre de nuestro país que pasan por una sucesión de personas hasta su destrucción.

La economía, el fragmento, casi los jirones en un proceso creativo de escasos recursos- materiales o intelectuales- en una única y obsesiva obra que se hace plurivalente y por ello dinámica.

Colectivo Acciones de Arte (C.A.D.A.) Chile.

LA FUNCION DEL VIDEO

Trabajamos utilizando el video desde 1979. Inicialmente a manera de registro de determinadas acciones de arte realizadas en espacios públicos que se disolvían con la acción misma. Por esto, el video tuvo para nosotros el carácter de memoria.

Sin embargo derivamos paulatinamente a otra forma de productivizar este medio, y esto nos llevó a reflexionar sobre nuestra situación de tercer-mundista en la cual el uso y re-uso de todo cuanto poseemos es la situación dominante.

Por ejemplo, para nosotros no existe el desperdicio; cada prenda, cada objeto es usado hasta su destrucción, hay así una circulación de nuestras pertenencias, en la re-educación a otros cuerpos a distintos espacios.

De este concepto partimos, para trabajar la edición incorporando la fotografía, el cine traspasado a video, cintas profesionales y caseras. Todo ello confluyendo en una sola pieza de video. Pero además haciendo cada una de sus partes transitorias, susceptibles de reaparecer como parte de un nuevo video y así.

Esta ha sido nuestra modalidad de trabajo: La economía y la creatividad, la suspensión del tiempo en un presente infinito que adviene su futuro.

Diamela Eltit
Lotty Rosenfeld
C.A.D.A./ Chile.

ANEXO N°6: DISCURSO ESTO NO ES UNA ALDEA Y PANFLETO ¡AY SUDAMÉRICA!

NO ES UNA ALDEA

No es una aldea el sitio desde donde hablamos, no es sólo eso, sino un lugar donde el paisaje como la mente y la vida son espacios a corregir.

No hablamos de un sitio olvidado o recordado malamente muchas veces, sino la vida que conforma, de cada signo que estructura la vida que conforma. Cada vida humana en el páramo despojada de esta patria chilena no es sólo una manera de morir, es también una palabra, y una palabra en medio de un discurso. Entender que también somos una palabra a escuchar es entender que no estamos sólo para enfrentar la muerte.

Cuando el hambre o el terror conforman el espacio natural en el que la aldea se despierta, sabemos que nosotros no somos una aldea, que la vida no es una aldea, que nuestras mentes no son una aldea; sabemos también que el hambre, el dolor significan todos los discursos del mundo en nosotros.

Nosotros hablamos de un sitio que no es sólo su pobreza, sino de un cielo y de una pampa que en el norte de Chile se confunde con ese cielo. Nosotros hablamos de un país que se ofrece a sí mismo en el espectáculo de su propia precariedad, de su propia marginación; ir creando las verdaderas condiciones de vida de un país no es sólo un trabajo político o de cada hombre como un trabajo político, no es sólo eso, corregir la vida es un trabajo de arte, es decir, es un trabajo de creación social de un nuevo sentido y de una nueva forma colectiva de vida. Producción de vida no de muerte, de eso hablamos como el único significado que puede tener para nosotros la palabra arte, la palabra ciencia, la palabra política, la palabra técnica. Producción de vida esto es el único significado que puede tener para nosotros la palabra vida.

Hablamos entonces de un país que es una pampa y un cielo y la opción de una nueva vida sobre esa pampa, sobre ese descampado. La opción que desde el hambre y el terror erige un paisaje que no es ni el hambre ni el terror. Aquí, hoy día, el cielo que miramos se contempla desde la basura, no desde las torres de Manhattan ni de Estocolmo.

Fuente: ©Archivo CADA. Cortesía Museo de la Memoria y los Derechos Humanos /Chile. Donación Lotty Rosenfeld/ Diamela Eltit.

AY SUDAMERICA

CUANDO USTED CAMINA ATRAVESANDO ESTOS LUGARES Y MIRA EL CIELO Y BAJO EL LAS CUMBRES NEVADAS RECONOCE EN ESTE SITIO EL ESPACIO DE NUESTRAS VIDAS: EL COLOR PIEL MORENA, ESTATURA Y LENGUA, PENSAMIENTO.

Y ASI DISTRIBUIMOS NUESTRA ESTADIA Y NUESTROS DIVERSOS OFICIOS: SOMOS LO QUE SOMOS; HOMBRE DE LA CIUDAD Y DEL CAMPO, ANDINO EN LAS ALTURAS PERO SIEMPRE POBLANDO ESTOS PARAJES.

Y SIN EMBARGO DECIMOS, PROPONEMOS HOY, PENSARNOS EN OTRA PERSPECTIVA, NO SOLO COMO TECNICOS O CIENTIFICOS, NO SOLO COMO TRABAJADORES MANUALES, NO SOLO COMO ARTISTAS DEL CUADRO O DEL MONTAJE, NO SOLO COMO CINEASTAS, NO SOLAMENTE COMO LABRADORES DE LA TIERRA.

POR ESO HOY PROPONEMOS PARA CADA HOMBRE UN TRABAJO EN LA FELICIDAD, QUE POR OTRA PARTE ES LA UNICA GRAN ASPIRACION COLECTIVA/SU UNICO DESGARRO/UN TRABAJO EN LA FELICIDAD, ESO ES.

"NOSOTROS SOMOS ARTISTAS, PERO CADA HOMBRE QUE TRABAJA POR LA AMPLIACION, AUNQUE SEA MENTAL, DE SUS ESPACIOS DE VIDA ES UN ARTISTA."

LO QUE SIGNIFICA QUE DIGAMOS EL TRABAJO EN LA VIDA COMO UNICA FORMA CREATIVA Y QUE DIGAMOS, COMO ARTISTAS. NO A LA FICCION EN LA FICCION.

DECIMOS POR LO TANTO QUE EL TRABAJO DE AMPLIACION DE LOS NIVELES HABITUALES DE LA VIDA ES EL UNICO MONTAJE DE ARTE VALIDO/LA UNICA EXPOSICION/LA UNICA OBRA DE ARTE QUE VIVE.

NOSOTROS SOMOS ARTISTAS Y NOS SENTIMOS PARTICIPANDO DE LAS GRANDES ASPIRACIONES DE TODOS, PREMIANDO HOY CON AMOR SUDAMERICANO EL DESLIZARSE DE SUS OJOS SOBRE ESTAS LINEAS.

AY SUDAMERICA.

ASI CONJUNTAMENTE CONSTRUIMOS EL INICIO DE LA OBRA: UN RECONOCIMIENTO EN NUESTRAS MENTES; BORRANDO LOS OFICIOS: LA VIDA COMO UN ACTO CREATIVO...

ESE ES EL ARTE/LA OBRA/ESTE ES EL TRABAJO DE ARTE QUE NOS PROPONEMOS.

COLECTIVO ACCIONES DE ARTE
JULIO 1981 C.A.D.A.

Fuente: Archivos en Uso

ANEXO N°7: TRABAJOS INDIVIDUALES DE LOS INTEGRANTES DEL CADA

C A D A : TRABAJOS INDIVIDUALES

1. Juan Castillo: "Investigación sobre el eriazos"
diciembre / 79 / Santiago. junio / 80 / Valparaíso.
Intervención en sitios eriazos: Grafiti cultural superpuesto a grafiti popular.

2. Lotty Rosenfeld: "Una milla de cruces sobre el pavimento"
diciembre / 79 / Santiago. junio / 80 / Stgo.
junio / 80 / Valparaíso.
 - a - Intervención en áreas urbanas, carreteras.
Alteración de un signo del tránsito -líneas divisorias de las pistas- mediante sobreposición de una tela blanca, desarticulando y transformando el signo.
 - b - Muestra de los registros del trabajo en el mismo lugar en que se efectuó la intervención.

3. Diamela Eltit: "Zonas de Dolor" (trabajo en progreso)
enero / 80 / Stgo. junio / 80 / Valparaíso
 - a - Autolaceración corporal
confrontada con sector marginal de Santiago (barrio prostibulario).
 - b - Proyección de 5 imágenes del propio rostro sobre la misma calle de prostibulos.
 - c - Lectura en el salón de un prostíbulo
 - d - Lavado de las veredas adyacentes .

Fuente: ©Archivo CADA. Cortesía Museo de la Memoria y los Derechos Humanos /Chile. Donación Lotty Rosenfeld/ Diamela Eltit.

La Colección Tesis de Memoria es un aporte del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos a la generación y divulgación de la investigación académica sobre la violación de los derechos humanos durante la dictadura.



MUSEO DE LA MEMORIA
Y LOS DERECHOS
HUMANOS

La tesis de Trinidad Sobarzo *El imaginario del Colectivo Acciones de Arte y su devenir: espacio público, arte y política (1979-1990)* analiza la obra creativa del Colectivo Acciones de Arte (CADA). Este colectivo, creado en 1979, fue integrado por el sociólogo Fernando Balcells, la escritora Diamela Eltit, el poeta Raúl Zurita y los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo. Si bien el CADA se disolvió en 1985 las intervenciones llevadas a cabo por el Colectivo lograron repercutir a lo largo de Santiago, al punto que "su acción *NO+* terminó siendo el símbolo de resistencia del plebiscito de 1988". Además, cada integrante continuó la resistencia contra la dictadura militar a través de sus obras individuales. ¿Qué características tuvo el imaginario social del CADA y cómo se extendió en el tiempo? La hipótesis que guía esta tesis de Licenciatura en Historia de la Universidad Finis Terrae es que los usos del espacio público en las intervenciones de CADA revelan un imaginario social que se mantuvo en resistencia luego de la disolución del Colectivo y que se caracterizó por alentar expectativas de un cambio radical al reflejar los problemas de segregación, marginalidad, memoria entrando en un conflicto simbólico con el imaginario hegemónico de la dictadura. La autora concluye que este colectivo no solo reinventó la forma de hacer arte, sino que también generó una disputa simbólica a través de la utilización de múltiples espacios públicos en sus intervenciones, lo que generó un conflicto simbólico con el imaginario hegemónico de la dictadura militar.



MUSEO DE LA MEMORIA
Y LOS DERECHOS
HUMANOS

ISBN: 978-956-9144-54-7



9 789569 144547