

ARTE, POLÍTICA Y RESISTENCIA DURANTE LA DICTADURA CHILENA: DEL C.A.D.A. A MUJERES POR LA VIDA

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO EN ESTUDIOS
LATINOAMERICANOS, PRESENTA:

RIGOBERTO REYES SÁNCHEZ



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS
LATINOAMERICANOS · MAESTRÍA
TUTORA: MAYA AGUILUZ IBARGÜEN
CIUDAD UNIVERSITARIA, JUNIO DE 2012



Índice

Introducción.	8
PRIMER CONJUNTO: COLECTIVO ACCIONES DE ARTE.	
I. Colectivo acciones de arte: contexto, redes, antecedentes y acciones.	19
-Arte, política y sociedad durante el gobierno de la Unidad Popular (1970-1973)	19
-Arte y política desde el 11 de septiembre de 1973 hasta 1979.	25
-Sobre la formación del Colectivo Acciones De Arte.	35
-Influencias, apropiaciones y homenajes.	38
-Antecedentes locales.	41
-Las acciones del C.A.D.A: descripción, redes y recepción crítica.	43
-Cronología de acciones del C.A.D.A.	75
II. Arte y sociología.	78
-Apuntes generales sobre arte y sociología.	78
-La situación de la crítica de arte y la sociología en Chile tras el Golpe de Estado.	83
-Relación Avanzada/Sociología, primera entrada: desencuentros.	88
-Relación Avanzada/Sociología, segunda entrada: encuentros.	89
-C.A.D.A. y la sociología	91
III. Inscripciones y re-lecturas: C.A.D.A. después de 1985.	101
-La importancia del registro: entre el terror de olvido y la necesidad de montaje y circulación.	101
- Concertación, globalización e imaginarios de resistencia; derivas de archivo.	104

- Citas y apropiaciones: las exposiciones 2006-2012.	108
-Lo visible y lo legible.	122
-Cronología/cartografía: exposiciones 2006-2011.	126

IV. No-Grupo y C.A.D.A.; encuentro postergado.	127
---	------------

SEGUNDO CONJUNTO: MUJERES POR LA VIDA.

I. Viuda.	143
II. Ser/hacerse mujer en dictadura	147
III. “El Golpe nos atravesó el cuerpo”: vivir la dictadura.	153
IV. Mujeres por la Vida: “acciones relámpago” de resistencia.	171
No me olvides.	194

Comentario final	195
-------------------------	------------

<i>Anexo I: Texto “para no morir de hambre en el arte”. Notas en paralelo desde la sociología de la cultura. de José Joaquín Brunner (1981)</i>	198
---	-----

<i>Anexo II: Selección de documentos del colectivo Mujeres por la Vida</i>	220
--	-----

Bibliografía.	227
----------------------	------------

Agradecimientos.

El presente proyecto se realizó con el apoyo de una beca de posgrado otorgada por el CONACyT.

Esta investigación es fruto del apoyo, confianza y colaboración de muchas personas e instituciones, sin cuyas contribuciones hubiera sido imposible. Primero quisiera hacer patente mi gratitud al Posgrado en Estudios Latinoamericanos de la UNAM, un espacio valioso, crítico y abierto, en cuyo interior pude desarrollar mis inquietudes y aprender de compañerxs y maestrxs.

A mi tutora, la doctora Maya Aguiluz Ibargüen le agradezco el acompañamiento crítico, las iluminadoras charlas y recomendaciones bibliográficas, además del apoyo incondicional que siempre me demostró y, en general, su profesionalismo y entusiasmo que son un ejemplo a seguir.

En Santiago de Chile fui acogido de manera extraordinaria por el doctor Marcelo Arnold Cathalifaud, Decano de la Facultad de Ciencias Sociales (FACSO) de la Universidad de Chile quien, como mi tutor externo, me brindó todo el apoyo institucional y personal para que pudiera realizar mi investigación en las mejores condiciones, gracias a él tuve un espacio de trabajo y diálogo en el Magister en Análisis Sistémico Aplicado a la Sociedad (MASS), una mención especial merecen la Mtra. Pamela Jorquera, coordinadora del Magíster y el profesor Cesar Mariñez quienes, al incluirme en las diversas actividades del posgrado, hicieron de mi estancia una experiencia muy enriquecedora a nivel profesional y personal.

Durante mi estancia en Santiago recibí el apoyo de numerosas personas e instituciones a quienes quiero mencionar, en expresión de mi gratitud: al doctor Eduardo Devés, a la crítica literaria Adriana Valdés, al director teatral Ramón Griffero, a los fotógrafos Paulo Slachavsky, Kena Lorenzini y Gabriela Brantë, a la artista visual Lotty Rosenfeld, al sociólogo Fernando Balcells y a la escritora Diamela Eltit. Al artista Gonzalo Díaz le agradezco en especial por abrirme su estudio y presentarme a parte de la comunidad relacionada con las artes visuales de Santiago. Además quiero expresar mi reconocimiento por las libertades, espacios y recursos que me brindaron las siguientes instituciones: El Salón de investigadores de la Biblioteca de Chile, el Centro de Documentación sobre Artes Visuales del Centro Cultural Palacio de la Moneda, el Centro de Documentación del Museo de la Memoria y la Tolerancia y la Biblioteca del Museo Histórico Nacional de Chile, en cuyos salones de lectura y archivo pasé apasionantes días.

En Chile conocí además a otras personas que no son mencionadas en la tesis pero que su voz y enseñanzas están presentes: en Valparaíso el periodista y dirigente socialista Gustavo Moya Silva (junto con su familia y amigos) me mostró la dignidad de la lucha cotidiana en un día a día en el que las herencias de la dictadura se mantienen. En Santiago el ex actor de teatro callejero Jorge Bozo me ayudó a comprender las múltiples dimensiones de la resistencia artística que no fueron consignadas en los libros, esas luchas diarias en poblaciones, calles y micros están aún por escribirse, tengo una deuda por saldar. Por otro lado, gracias a mis amigas Javiera Marinka Salazar y Andrea Herrera Riquelme pude conocer el mundo subterráneo de la juventud santiaguina, sus nuevos espacios, creaciones, fiestas y luchas. Gracias también a la gente de la población Caupolicán cuya valiente resistencia vi día a día en sus murales, asambleas, ferias, 'tokatas' y barricadas: ¡la historia es nuestra!

En México también recibí el apoyo desinteresado de varias personas: el doctor Arnulfo Arteaga García siempre estuvo dispuesto a ayudarme y contactarme con gente interesada en mis temas. Quiero expresar además mi gratitud al artista visual y diseñador chileno exiliado en México desde 1974 Sergio Naranjo, quien fue mi primer contacto personal con la realidad chilena de aquel momento. Por otro lado es necesario también reconocer a la artista e investigadora Maris Bustamante por responder a mis preguntas y recomendarme bibliografía sobre el No-grupo. Además quiero mencionar a mis colegas del posgrado, en especial a Eloísa Rivera Ramírez, Yollolxochitl Mancillas López e Yllich Escamilla Santiago porque, casi sin darnos cuenta, fuimos conformando un grupo de diálogo, apoyo e intercambio que seguramente tuvo consecuencias positivas en nuestras investigaciones.

Agradezco además a mis lectoras las doctoras Gilda Waldman, Norma Blazquez Graf y Martha Patricia Castañeda y al doctor Francisco Pineda por sus comentarios y votos de aprobación a mi trabajo.

Por último quiero agradecer a mi familia: a mi hermana, a mi hermano, a mi mamá y a mi papá, por su apoyo y cariño cotidiano.

Rigoberto Reyes Sánchez
Junio de 2012

“yo pisaré las calles nuevamente...”

-Pablo Milanés-

Introducción.



Imágenes del “Rencuentro de O’Higgins y Carrera” incluidas en una valla publicitaria del Gobierno de Chile. Santiago, 2010.

En el marco de los festejos por el Bicentenario de la Independencia de Chile en 2010 se llevó a cabo el “Rencuentro de O’Higgins y Carrera” una discreta modificación en el espacio urbano de la ciudad de Santiago que consistió en el traslado definitivo del monumento a José Miguel Carrera (inaugurado en 1984) desde la Alameda a la plaza Bulnes justo a la derecha de la estatua de Bernardo O’Higgins (inaugurada en 1872). Ambas figuras quedaron mirando al Palacio de La Moneda, como dos custodios en estricta coordinación. En la ceremonia de inauguración celebrada a principios de septiembre el presidente Sebastián Piñera (primer presidente de derecha electo desde el fin de la dictadura) sintetizó los objetivos del ‘Rencuentro’ de estos dos personajes históricamente enfrentados con las armas: "Hay que celebrar que, después de 200 años, dos hombres que en vida nunca se encontraron, hoy los vemos reunidos (...) Eso representa el espíritu de unidad de futuro que queremos que impregne el alma de nuestro país" (Diario *La Nación*, 2 de septiembre de 2010).

Este traslado simbólico y esteticista tiene la función de re-escritura histórica cuyo soporte es el espacio urbano sobre el que la Institución produce un montaje autorizado por su investidura. Falsear la historia a través de una reconciliación fantasiosa no sólo busca *dirigir* la memoria pública, sino también –y

fundamentalmente- acotar los futuros posibles, pues se intenta desactivar, desde el presente, el sentido político de las profundas diferencias del pasado que apuntaban a proyectos nacionales diferentes, reduciendo todo a una reconciliación y un 'perdón' emotivos y teatralizados.

En un acto oficial llevado a cabo el 11 de septiembre de ese año (día en que se conmemora el Golpe militar de 1973), el presidente actualizó el montaje sobre la memoria: "El 11 de septiembre del año 73 se quebró nuestra democracia. Pero no fue una muerte súbita ni intempestiva, fue más bien el desenlace previsible, aunque definitivamente evitable, de una democracia que venía enferma", para luego describir los futuros necesarios: "[el papel de los líderes del presente] no es seguir recordando las divisiones del pasado, sino que construyendo los puentes del futuro [pues] cuando el presente se dedica a juzgar el pasado, es el futuro el que pierde" (Página oficial del Gobierno de Chile, 2010).

Estos movimientos estratégicos (físicos y discursivos) contienen uno de los horrores de la historia: más peligrosa que la *museificación* de la historia es la producción artificial e instrumental de reconciliaciones y de memorias tersas desde la Institución que no articulan las aflicciones personales con "la pérdida general de un proyecto histórico" (Moulián, 2006: 24). El forzado encuentro de estos dos personajes históricos y la urgencia de olvido en torno a la Dictadura Militar expresada por la presidencia hacen resonar aquella escalofriantemente certera advertencia de Walter Benjamin:

"Tampoco los muertos estarán seguros ante el enemigo cuando éste venza. Y este enemigo no ha cesado de vencer."

(Benjamín, Tesis VI:21)

*

Tras el fin pactado de la dictadura chilena en 1989 los temas de la justicia y la reparación ocuparon el primer plano de las discusiones y acciones en torno al pasado reciente, teniendo como documento fundamental el Informe final de la

Comisión Nacional de la Verdad y la Reconciliación presentado en 1991. Las políticas de la memoria de la *transición* se dirigieron a la exhibición de las atrocidades cometidas y a la emotividad reconciliatoria, pero no a la búsqueda de justicia sistemática; en vez de castigo, perdón. Las estrategias de reparación de los daños funcionaron en dos sentidos: por un lado, la indemnización económica y por otro la reivindicación histórica de las víctimas a través de la construcción de memoriales y actos en su desagravio. El doble proceso de reparación y reconciliación impulsado por los gobiernos de la Concertación de Partidos por la Democracia buscó cerrar artificialmente procesos abiertos, desplazando las políticas sobre el pasado de la búsqueda de justicia al duelo conmemorativo. A la conmemoración siguió una ‘política de la desmemoria’, “como garantía de gobernabilidad democrática [la cual implicó] una voluntad gubernamental por imponer silencio y olvido” (Waldman, 2006:21). Sin embargo, acontecimientos extraordinarios como la detención de Pinochet en Londres en 1998 o su fallecimiento en 2006, han reactivado la memoria colectiva y las exigencias de justicia y juicio a los culpables.

En el ámbito intelectual y académico se ha escrito, dentro y fuera de Chile, una inmensa cantidad de trabajos sobre la dictadura, sus crímenes y sus resistencias, desde distintas perspectivas que van de la sociología hasta los estudios culturales, pasando por la producción artística y el testimonio. Incluso en enero de 2010 se inauguró el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en el que se expone una historia más o menos cerrada y rígida del periodo la cual es tensada por un Centro de Documentación ubicado en su sótano el cual abre la posibilidad de producir fisuras a la narración monumental.

Actualmente las políticas de la memoria en torno a la dictadura se encuentran atravesadas por dos procesos: por un lado existe una cierta narrativa de duelo puramente emotivo y estetizado que al institucionalizarse ha aplanado los matices, las diferencias políticas y las necesidades de justicia no solventadas en pos de una narrativa monumental que instrumentaliza al pasado catastrófico como coronación triunfante del régimen democrático/concertacionista que aparece

como su opuesto. Por otro lado el reciente asenso de la derecha ligada a la dictadura al poder implica la posibilidad real de una radical política de la desmemoria y la re-escritura de la historia; los indicios de esta ofensiva son visibles, basta mencionar, como muestra significativa, que en 2012 el Consejo Nacional de Educación aprobó una serie de reformas a los textos de educación básica propuestas por el ejecutivo, entre las que se incluía el cambio de la palabra “dictadura” por el término “Régimen Militar” para referirse al tipo de gobierno encabezado por Augusto Pinochet. La palabra “dictadura” fue reincorporada poco después debido a la presión de distintos sectores de la política y la sociedad.

*

Ante este panorama parece necesario explorar los pasajes concretos, los *rizomas* y rincones de la historia de la vida en dictadura que han sido sometidos a la desaparición forzada, una profilaxis imperfecta, cuyo *discurso* (Foucault 1992) puede ser desmontado, para buscar fragmentos de gestos y luchas que no necesariamente se condicen con las elaboraciones monumentales del pasado, sino que en su particular y discreta función social pueden contribuir activar el pasado reciente como un territorio en disputa, cuya batalla se materializa en el presente signado por el retorno *espectral* de traumas sociales y de urgencias de futuros radicalmente *otros*.

En esta perspectiva se inserta la presente investigación cuya intención es hacer una re-lectura desde el presente, del arte político y su articulación con los movimientos de resistencia a través del estudio de dos casos concretos: el Colectivo Acciones de Arte (C.A.D.A. 1979-1985) y la organización de Mujeres por la Vida. (M.X.V. 1983-actualidad). El objetivo central es intervenir el relato del arte y su relación con la política y las organizaciones de resistencia (se percibe ‘saturación teórica’) a través del estudio de estos grupos, insertando distintos ejes de observación y tejiendo la relación de intercambio que se dio entre dos expresiones de resistencia colectiva que compartían como principal estrategia de resistencia las acciones programáticas en las calles y los medios de

comunicación; el primer colectivo se autodefinía como vanguardia artística, mientras que el segundo era un grupo de contornos difusos que articulaba la lucha por los derechos de las mujeres con la denuncia contra la dictadura y sus crímenes, vinculándose además con el movimiento de democratización que adquirió fuerza en Chile desde principios de los años ochenta.

*

Ante la imposibilidad efectiva de expresar una disidencia política contra la dictadura a través de los medios clásicos: marchas, partidos políticos, huelgas, fue necesario para los grupos críticos ensayar diversas estrategias de resistencia creativa que bordeara la represión. La estrategia del C.A.D.A., un grupo artístico multidisciplinar compuesto por una escritora, un poeta (Diamela Eltit y Raúl Zurita), dos artistas (Juan Castillo y Lotty Rosenfeld) y un sociólogo (Fernando Balcells) fue producir una serie de acciones e intervenciones poético-políticas en el espacio urbano *tomado* por la dictadura, bajo las máximas vanguardistas de articular el arte con la vida y con la política cuya meta estético-política sería subsumir sus acciones en la corriente de los movimientos sociales, desapareciendo como autores. Por otro su parte las Mujeres por la Vida, organización *rizomática* fundada por Mónica González, Patricia Verdugo, María Olivia Monckeberg y Marcela Otero pero que articularía a una multitud de mujeres a lo largo del territorio chileno, recurrió a los “actos relámpago” que consistían en acciones de desobediencia simbólica en las calles, estos actos poseían un fuerte contenido estético, poético y ritual, pero no como un fin en sí mismo sino como parte de la estrategia comunicacional del grupo.

Ambos colectivos formaron parte de una amplia y heterogénea gama de grupos e individuos inconformes que surgieron en un periodo que el sociólogo Manuel Antonio Garretón denominó ‘fase de administración de crisis recurrentes’ que comenzó con la década de los ochenta en la que una parte de “la sociedad civil pierde en gran parte el miedo y se moviliza activamente aprovechando la debilidad del régimen y sus dificultades en implantar el sistema represivo inicial” (Garretón, 1982: 21), pero que no alcanza a conformar un bloque de oposición con un plan

programático que se enfrentara al de la dictadura, sino que se mantuvieron en el plano de la resistencia entendida como “un acto de oposición de una fuerza respecto a otra que tiende a moverla, a moldearla, a manipularla, a controlarla, a deformarla. Implica no ceder ante la voluntad del otro” (Pérez, 2010:29).

*

La fuente principal de esta investigación es el archivo: cartas, panfletos, revistas, diarios, manifiestos, notas de trabajo, documentos oficiales, permisos, catálogos de exposiciones, fotografías y videos. Estos materiales fueron recopilados de instancias gubernamentales, bibliotecas, centros de documentación y archivos personales en Santiago de Chile¹. La bibliografía que compone el estado del arte de los temas tratados funcionó como fuente de información complementaria. Por último se hicieron algunas entrevistas y pláticas más o menos informales con los siguientes artistas y críticos: Sergio Naranjo, pintor y diseñador chileno exiliado en México, Diamela Eltit, escritora, Fernando Balcells, sociólogo, Gonzalo Díaz, artista visual, Ramón Griffero, director de teatro y Adriana Valdés, crítica literaria y de arte. Esta fuente se recuperó sólo de manera periférica pues el objetivo de la presente tesis no fue producir un relato testimonial, sino armar una serie de recomposiciones narrativas y analíticas cuyo énfasis fue la puesta en relación de los distintos archivos interpelados por la producción escrita producida posteriormente en torno a lo enunciado en éstos. En suma, esta investigación no sólo busca recuperar y sistematizar documentación, sino que también interviene y produce archivo.

Actualmente el C.A.D.A. y Mujeres por la Vida, como objetos de estudio y como archivo, se encuentran en dos momentos disímiles; Sobre el C.A.D.A. existe una gran cantidad de producción académica (Ivelic y Galaz, 1981) (Richard, 1986)(Richard 2000) (Neustadt, 2001)(Neustadt, 2007) (Mosquera, 2007) (Navarro, 2008) (Camnitzer, 2008)(Gómez 2009) (Del Sarto 2010), etcétera. Además su archivo (compuesto por documentos escritos, fotografías y videos) ha comenzado a participar, al menos desde 2006, en diversas exposiciones locales e

¹ Ver apartado correspondiente en Bibliografía.

internacional, además algunas páginas electrónicas contienen parte de éste, es decir se encuentra ya más o menos fijado históricamente aunque, en un territorio bastante acotado de circulación. La situación de Mujeres por la Vida es absolutamente opuesta, pues al ser un grupo político-feminista de resistencia se le ha estudiado mayormente desde esa perspectiva y no a través de la revisión de sus estrategias de visuales y poéticas de acción, su archivo además permanece inédito hasta ahora.

Debido a esto a cada grupo se le dará un tratamiento diferente: El C.A.D.A., como archivo y como narración histórica, es un material dúctil al que se le puede intervenir desde distintas entradas improbables que produzcan algún rendimiento, incluso, dada su 'legibilidad' actual es posible hacer saltos temporales y espaciales, además de explorar algunas ficciones de archivo o seguir el destino de sus aspiraciones políticas en la *postdictadura* a través de la revisión del destino de su documentación. Mujeres por la Vida, al ser un gesto cuyos ricos contenidos simbólico-políticos se han perdido por la pátina del tiempo, es trabajado a modo de relato descriptivo con elementos analíticos y exposición de documentos y registros.

Por lo anterior la presente investigación no está articulada como una historia cronológicamente ordenada de estos dos grupos, sino que está compuesta por una constelación de relatos fragmentarios agrupados en dos grandes conjuntos: el primero dedicado al C.A.D.A. y el segundo a las Mujeres por la Vida, conectados a través de la narración de un proyecto realizado en colaboración entre ambos colectivos en 1985 el cual marcó la disolución del C.A.D.A. y el inicio de una serie de colaboraciones entre Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit con las integrantes de M.X.V., en las que intercambiaron estrategias de resistencia, montaje y visualización de lo político.

El Primer conjunto está dedicado al C.A.D.A. y se compone por cuatro grandes apartados dedicados a investigar elementos puntuales sobre este colectivo, cada apartado contiene sus objetivos y métodos particulares. Su organización no

obedece a un enlazamiento unidireccional, sino que son unidades más o menos autónomas.

El apartado que abre este trabajo busca ser una especie de contextualización en la que se abordan las relaciones entre arte y política durante el breve gobierno de la Unidad Popular (1970-1973), y la manera en que lograron (o intentaron) articularse de nuevo las artes con la política en el marco de los primeros años de la dictadura hasta 1979. Posteriormente se hace una etnografía del C.A.D.A. en la que se narra su formación, sus influencias, sus redes artísticas locales e internacionales y sus postulados estético-políticos. Posteriormente se aventura una descripción densa de las nueve acciones de arte que realizó el colectivo. Incluye además un cuadro- resumen de su producción.

El segundo apartado de este primer conjunto aborda un viejo tema de debate en las ciencias sociales: la –complicada- relación entre el arte y la sociología. Tras hacer un breve repaso general sobre esta relación en la sociología general y regional, se describe la situación de las ciencias sociales tras el Golpe, para después dar paso al registro analítico del poco documentado diálogo que efectivamente existió entre el C.A.D.A. y el sector renovador y políticamente comprometido de la sociología local organizada fundamentalmente en torno a la FLACSO.

En tercer lugar, se elabora una reconstrucción de lo que pasó con la documentación del C.A.D.A. tras su disolución en 1985. Al ser un arte efímero su existencia se prolonga en el espacio y el tiempo sólo gracias a la documentación que se hizo en el momento de las acciones. Actualmente se ha dado una valorización *museal* de los documentos de arte, un fenómeno paralelo a los procesos de redemocratización en el Cono Sur, por lo que el interés en exponer los documentos de las acciones de grupos artístico-políticos como el C.A.D.A. se ha dado, la mayoría de las veces, como parte de las políticas de la memoria. En este apartado se siguen todas las exposiciones en las que se ha incluido la documentación del grupo hasta 2012, describiendo además los discursos

curatoriales en los que se ha insertado la producción, los cuales sirven como filtros de lectura.

El primer conjunto de este trabajo cierra con el apartado titulado “No-Grupo y C.A.D.A: encuentro postergado” en el que, siguiendo un “acontecimiento de archivo” encontrado en la documentación de la Bienal de París de 1982, se construye la posibilidad de que se haya producido un encuentro entre el colectivo chileno y el NO Grupo -colectivo similar que trabajaba en México en el mismo periodo-. El seguimiento de las huellas de este posible encuentro lleva hasta la primera Trienal de Chile celebrada en 2009.

El segundo conjunto titulado: Mujeres por la Vida, está dedicado enteramente a la cuestión de género, feminismo y dictadura e intenta indagar en la experiencia de las mujeres bajo una dictadura que vigilaba sus cuerpos y su conducta cotidianamente y cómo esto probablemente contribuyó a que se conformaran como uno de los principales grupos de resistencia al agruparse y debatir en grupos flexibles y creativos, en particular Mujeres por la Vida.

“Viuda” abre esta segunda serie de acercamientos. En este apartado se revisa una acción de 1985 en la que el C.A.D.A. (encabezado en ese momento por dos mujeres: Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit) colabora con la organización Mujeres por la Vida, para denunciar las detenciones y desapariciones arbitrarias recurriendo a la imagen, no del desaparecido, sino de la mujer, a través de la figura de la ‘viuda’. Esta revisión sirve además como enlace de conjuntos: pues da cuenta del ‘punto’ cero entre las acciones de arte del C.A.D.A. y las acciones relámpago de Mujeres por la Vida.

En el siguiente abordaje se intenta, a través de la recuperación de documentos oficiales, reconstruir parte del discurso de la dictadura sobre el papel de la mujer en su nuevo proyecto de nación. Posteriormente, en un ejercicio de ensamblaje de testimonios, se reconstruye parte de la experiencia disciplinar cotidiana que sufrió Diamela Eltit como joven profesora de Liceo y los ecos que esta experiencia tuvo en su discurso artístico tanto individual como en equipo con Lotty Rosenfeld.

El último aparato de este segundo Conjunto de ensayos analíticos es llanamente un relato del grupo Mujeres por la Vida y la manera en que con este grupo colaboraron a través de montajes visuales y creación de consignas tanto Lotty Rosenfeld como Diamela Eltit: desvaneciendo la producción de signos y símbolos artísticos en la transformación social, según proponía la máxima vanguardista: “Transformar el mundo, dijo Marx, cambiar la vida, dijo Rimbaud: estas dos consignas para nosotros son una sola” (Bretón 2002: XIII).

**PRIMER CONJUNTO.
COLECTIVO ACCIONES DE ARTE
C.A.D.A.**

I. COLECTIVO ACCIONES DE ARTE: contexto, redes, antecedentes y acciones.

-Arte, política y sociedad durante el gobierno de la Unidad Popular (1970-1973)



Salvador Allende y su esposa, saludando desde el palacio presidencial La Moneda, tras su triunfo presidencial. Luis Poirot, 1970/ Colección FSA.

Desde la década de los sesenta muchos artistas diseñadores y escritores chilenos vincularon explícitamente su actividad con la política, en particular con las iniciativas socialistas locales. En esta década, paralelamente a la Nueva Canción Chilena², comienzan a surgir grupos de teatro callejero que actúan fundamentalmente en las “poblaciones”, mientras que en el plano del diseño y el grabado, el cartel político comenzó a vivir una renovación que alcanzaría su cima creativa con el triunfo de la Unidad Popular.

² En este periodo la música de protesta se conformó como parte de la identidad cultural de la izquierda latinoamericana. En el caso de Chile la llamada “nueva canción” fue un tipo de música de protesta que retomaba elementos del canto popular. El trabajo de Víctor Jara (después asesinado por la Dictadura) quien además montaba trabajos teatrales en el espacio público. Violeta Parra, es otro caso de artista interdisciplinaria que además de su música, contribuyó en las artes visuales con sus Arpilleras (obras textiles populares típicas de Chile que retratan escenas de la vida cotidiana) politizadas.

En el campo de las artes visuales aparecen las Brigadas Muralistas; colectivos de personas (no necesariamente artistas) que pintaban las bardas de las calles con una gráfica popular socialista que se distanciaba tanto del monumentalismo cerrado del mural mexicano de principios del siglo XX, como de la propaganda adoctrinante del modelo Soviético. Sergio Naranjo³, en ese momento militante de izquierda, recuerda: “Los murales en Chile eran una cosa extraordinaria, esta forma de ser amigable ¿no?, con el público con la gente de transmitir el color de la forma transmitir ese cambio ese proceso esa ruptura”⁴. El surgimiento de este tipo de mural colaborativo y político se dio 1969 con la fundación de la Brigada Ramona Parra (BRP) por las juventudes comunistas, pronto fueron apareciendo otras brigadas: “La Brigada Elmo Catalán (BEC) se oficializó en julio de 1970 (...) el antecedente inmediato de esta brigada fue la Brigada Lenin Valenzuela, surgida en el verano de ese mismo año. En tanto, Pedro Sepúlveda creó la Brigada Pedro Lobos (BPL)” (Aguirre y Chamorro, 2008: 81), todas enfocadas a colaborar con la difusión del ideario de las izquierdas a lo largo del país. Conforme se acercaban las elecciones presidenciales de 1970 las Brigadas organizaron una “campaña informativa” en apoyo al candidato socialista. Esta campaña consistió en masivas pintas nocturnas; las BRP y las BPL se reunían “en lugares como el Parque O’Higgins y movilizadas en camiones y micros, organizan en grupo un total de hasta doscientas personas que salen a pintar desde la medianoche hasta el amanecer” (Castillo, 2006: 86). Durante la semana previa a las elecciones las brigadas crearon una única consigna: “+3 Allende, venceremos” que fue plasmada masivamente en los muros de Chile a lo largo de esos siete días, en particular en barrios pobres y cercanos a los sindicatos: “Queríamos que nuestra identidad estuviera con los nuestros” (Castillo, 2006: 87).

Tras el triunfo democrático de Salvador Allende en 1970, la Unidad Popular propuso una transformación cultural que bajo el lema “una cultura nueva para la sociedad” afirmaba que “con el proceso social que abre con el triunfo del pueblo,

³ Naranjo es un artista y diseñador gráfico que participó activamente en el movimiento estudiantil y obrero, tras el Golpe fue detenido y torturado, tras lo cual logró exiliarse en México en donde actualmente reside.

⁴ Entrevista del autor realizada en abril de 2010 en su apartamento de la Ciudad de México.

se irá conformando una nueva cultura (con) una visión crítica de la realidad” (Aguirre y Chamorro, 2008:81). La propuesta no fue sólo un programa gubernamental sino un llamado a la colaboración nacional. El llamado a la colaboración fue escuchado por muchos agentes culturales (teóricos, artistas, poetas⁵, artesanos) quienes contribuyeron con su trabajo a la construcción de la “vía chilena al socialismo”, articulando iniciativas populares con las impulsadas por el gobierno. Conforme al itinerario guevarista sustentado en la idea del “hombre nuevo” la apuesta cultural “descansaba en dos supuestos que le daban organicidad a su representación colectiva: el artista como ‘intelectual comprometido’, y Latinoamérica como una totalidad” (Richard,2009: en línea) , sin embargo los distintos artistas, algunos ligados a alas de la izquierda críticas con la Unidad Popular, leyeron el momento histórico y el llamado artístico-revolucionario de maneras no dogmáticas, es decir, no se armó nunca una unidad estilística, ni una línea estricta de ligazón entre lo estético y lo político.

Apenas instalado el nuevo gobierno se multiplicaron las exposiciones artísticas que buscaban apoyar el proyecto político- cultural de la UP. En Mayo de 1970 se inauguró el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) con la muestra *América no invoco tu nombre en vano*, compuesta por obras experimentales y objetuales de artistas de vanguardia como Víctor Hugo Núñez, Carlos Peters y Francisco Brugnoli poco después se montó la muestra *El pueblo tiene arte con Allende* (agosto de 1970) de obra gráfica, una propuesta inédita que comprendió 80 exposiciones simultaneas a lo largo del territorio chileno, con el objetivo no sólo de acercar el arte a sectores sociales marginados y alejados geográficamente de Santiago, sino de contribuir a la transformación social. Otra iniciativa descentralizadora fue el *Tren de la Cultura*, una caravana que, según el pintor José Balmes “recorría todo el país, las ciudades y los pueblos, y que servía de soporte a todas las manifestaciones artísticas (pintura, danza, teatro, música, cine). Este tren favoreció el intercambio -fecundo- entre la ciudad y el campo, el pueblo y los artistas, y los artistas entre ellos” (Balmes, 1974: en línea). Mientras

⁵ El papel de Pablo Neruda no sólo como poeta sino como símbolo, como fuerza moral es fundamental para este periodo histórico del llamado ‘país de los poetas’.

tanto en Santiago el MAC montó en 1971 otra exposición colectiva sobre el programa de la UP titulada llanamente *Las cuarenta medidas de la Unidad Popular*.

Al mismo tiempo las Brigadas Muralistas se multiplicaron e intensificaron su labor, creando redes de apoyo amplias. Durante este periodo se comenzaron a incorporar, además de los textos, dibujos, elaborarse diseños que implicaban un mayor trabajo y gasto. En general sus intervenciones no eran consignas o ilustraciones de planes programáticos, sino coloridas imágenes utópicas regadas de flora y aves, entre las que rostros de hombres y mujeres de gruesa constitución surgían mostrando expresiones de digna serenidad, elementos profundamente latinoamericanos. En 1971 las Brigadas Ramona Parra protagonizó un interesante encuentro entre “arte popular” y “alta cultura”; el consagrado pintor surrealista Roberto Matta se contactó con los brigadistas para pintar un mural conjunto titulado *El Primer gol del pueblo chileno* realizado en la piscina municipal de la Comuna “La Granja” (ubicada en la periferia sur de Santiago). La función del arte en ese contexto, decía Matta, era “que salga a la calle. Que salga a la calle en forma simple. Porque no somos nosotros los que vamos a hacer aparecer esta ideología nueva: va a venir desde abajo” (Aguirre y Chamorro, 2008:90). Los encuentros entre las brigadas callejeras, en su mayoría conformadas por obreros y estudiantes, con los artistas de museo o galería continuaron; en 1972 las BRP convocaron a los artistas a colaborar en un mural de 450 metros de largo pintado colectivamente en los bordes del Río Mapocho, entre los artistas participantes estuvieron José Balmes, Gracia Barrios y Francisco Brugnoli. En un gesto de reconocimiento mutuo y ‘desacralización’ institucional el director del recién creado Museo de Arte Contemporáneo, Guillermo Núñez, invitó a las brigadas a pintar los murales del recinto.

La “vieja guardia” del arte chileno también se sumó a su manera; el ‘Grupo Signo’ conformado por Gracia Barrios, José Balmes, Alberto Pérez y Eduardo Martínez Bonati “interpela la actualidad política (...) a través del informalismo como cita modernizante de la historia del arte internacional, y elige/ejerce su protagonismo

artístico desde la plataforma universitaria e institucional” (Richard, 2009: en línea), mientras que Roberto Matta regresó en 1970 a Chile (residía en Francia) para apoyar desde el arte al proyecto socialista; “Allende quiere decir ‘más allá’ y yo he venido a ver el ‘más allá’, entendiéndose que el ‘más allá’ quiere decir la Gloria.” (Zárate, 2012:16). Artistas más jóvenes como Brugnoli y Virginia Errázuriz se enfocaron en la producción de instalaciones artísticas que, cuestionando el formato bidimensional de la pintura, incorporaban objetos y prendas precarias extraídas directamente de la realidad cotidiana de las clases populares del país; ese era su gesto político, la recuperación de objetos de la realidad como comentario social. El Museo de Bellas Artes es dirigido desde 1969 por el pintor y grabador Nemesio Antúnez. Poco después, al iniciarse los años setenta, llega a Chile la francesa Nelly Richard, joven egresada de Letras Modernas de la *Sorbonne* (Paris IV), para colaborar en el archivo del Museo.

El proyecto chileno también tuvo resonancia en el panorama artístico internacional, En 1971 se llevó a cabo en Santiago el encuentro “Operación Verdad” en el que el crítico español José María Moreno Galván propone la creación de un Museo Internacional de apoyo al gobierno de la UP, se fundó entonces el Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile encabezado por el crítico de arte y militante comunista brasileño Mario Pedroza, curador de la Bienal de Sao Paulo. Tras recibir el apoyo de Allende se convoca a los artistas contemporáneos del mundo a donar trabajos para conformar el Museo de la Solidaridad. La respuesta fue abrumadora; fueron recibidas más de 400 obras de artistas como Miró, Frank Stella, Tetsuya Noda, Alexander Calder, Sol LeWitt, Pierre Soulages, Antoni Tapiés, Carl André y David Alfaro Siqueiros⁶ que fueron expuestas en Santiago. Para Allende este gesto fue muy significativo y así lo expresó en su carta de agradecimiento titulada “A los artistas del mundo”:

En nombre del pueblo y del Gobierno de Chile, hago llegar mi emocionada gratitud a los artistas (...) Me conmueve muy particularmente esta noble forma de contribución al proceso de transformación que Chile ha iniciado como medio de afirmar su soberanía, movilizar los recursos y acelerar el desarrollo material y espiritual de sus gentes (...) ¿Cómo no sentir, al par que una encendida emoción y

⁶ Según las listas de donaciones registradas en el archivo del Museo de la Solidaridad.

una profunda gratitud, que hemos contraído un solemne compromiso, la obligación de corresponder a esa solidaridad?” (Allende, 1972: 1).

Mientras tanto el ámbito Universitario también se cimbró; En 1971 se fundó por decreto el Instituto de Arte Latinoamericano, “dependiente de la Facultad de Arte de la Universidad de Chile y nacido de la fusión del Instituto de Extensión Artística y el Centro de Arte Latinoamericano” (Brodsky, 1998:1) el cual, dirigido por Rojas-Mix, comenzaba a consolidarse como un espacio de creación y discusión teórica de alcance regional⁷. En la Universidad de Chile buena parte de los estudiantes se integraban a las brigadas de difusión artística al tiempo que la academia artística se politizaba: en 1972 el pintor José Balmes, militante comunista, llegó a ser Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, en un momento en el que ya “numerosos académicos de esta Facultad, como Francisco Brugnoli, Iván Vial y Miguel Rojas-Mix, están siendo parte del proceso político-cultural por el que transita Chile, lo que conlleva la formación de un destacamento de artistas y profesionales ligados al mundo del arte y la cultura que se construyen, en tanto artistas e intelectuales, bajo el prisma de este arte” (Brodsky, 1998: 3) una herencia que no se perderá tras el Golpe militar que instauró una dictadura a lo largo de 17 años.

*

En síntesis en este periodo el arte comprometido, en su amplia gama, buscó articularse con la vanguardia política a través de distintas estrategias de formales y de producción que iban desde el trabajo colectivo en las calles hasta la investigación conceptual, pasando por la renovación de la pintura informalista. Las diferentes expresiones arte comprometido y vanguardismo artístico no seguían, salvo algunas excepciones, la lógica soviética de propaganda o de “estetización de la política” como la llamó Benjamín, ni tampoco buscaban “rupturas formales” destinadas a escandalizar a una élite entendida, su papel en este breve pero intenso periodo se acerca mucho más a la definición de *arte revolucionario* propuesta por Adolfo Sánchez Vázquez para quien el arte “sólo

⁷ De especial relevancia fue el “Encuentro de artistas del Cono Sur”. Celebrado en 1972.

comenzará a existir nacionalmente y a cumplir su misión artístico-social cuando encuentre un lenguaje común con la vanguardia política revolucionaria del pueblo” (Sánchez, 1979:15), es decir, un arte de acompañamiento y debate que producía además infraestructura como actitud revolucionaria, pues como sugiere Justo Pastor Mellado “en nuestra zona⁸, producir institución , en esta gran coyuntura, es ser radical” (Mellado, 2009:59).

-Arte y política desde el 11 de Septiembre de 1973 hasta 1979.



“La moneda después del 11 de Septiembre de 1973” Imagen: Luis Poirot, 1973/Colección MAC.

Golpe militar y el proyecto de la dictadura encabezada por Augusto Pinochet (bajo el apoyo de Washington) buscaba, además de “luchar por la liberación de la patria del yugo marxista”⁹, impulsar una refundación nacional y producir un nuevo “sujeto chileno”, lo cual implicó la necesidad de marcar el 11 de Septiembre como un nítido punto de quiebre con el pasado reciente. Además de la cruenta represión que incluyó torturas, detenciones y ejecuciones extrajudiciales, el Golpe como acontecimiento, tuvo una importante dimensión simbólica. Primero el espacio público fue cancelado, una voz ordenante interrumpió la programación radiofónica

⁸ Se refiere a América Latina.

⁹ Primera Proclama militar, transmitida radiofómicamente a las 8:42 a.m.

para demandar: “el pueblo de Santiago debe permanecer en sus casas, a fin de evitar víctimas inocentes”¹⁰, a los medios de comunicación también se les lanzó una advertencia: “la prensa, radiodifusoras y canales de televisión adictos a la Unidad Popular deben suspender sus actividades informativas a partir de este instante, de lo contrario recibirán castigo aéreo y terrestre” (Quinto punto de la primera proclama militar). Estas interpelaciones al pueblo chileno y los medios, denominadas significativamente “Operación Silencio”, buscaban producir un espacio vacío sobre el cual la única alocución sería la voz militar que daría soporte verbal al “pronunciamiento” que se llevaba a cabo en las calles por la vía armada. La “operación silencio” buscaba hacer más contundente el sonido del “Golpe”. Desde la madrugada del once de septiembre varias radioemisoras cambiaron su programación cotidiana por una sucesión de Marchas Militares, sólo interrumpidas a lo largo del día por los Bandos pronunciados por la autoridad golpista, los himnos funcionaban como fondo musical y glorificación de la intervención militar; su entrada triunfal fue sonora¹¹.

El ataque a La Moneda fue contundente en el plano visual y espacial, de cierta forma ahí se fundó la dictadura. El edificio fundado en 1812, emblema de la democracia y sede presidencial fue físicamente arrasado a través del fuego; primero recibió ataques con tanques, tanquetas y metralla, poco después fue bombardeado por aviones Hawker Hunter de la fuerza aérea chilena, por la tarde, ya muerto Allende y los suyos, ardía en llamas. A partir de ese momento el palacio cambió de signo: a raíz del ataque “el edificio de La Moneda se consolida como un lugar que expresa lo que llamamos violencia semiótica” (Santander y Aimone, 2005:12) El edificio permaneció abandonado y ruinoso a la vista de todos durante casi una década; su superficie dañada por la artillería, los rastros del fuego, su

¹⁰ Quinto punto de la Primera Proclama militar.

¹¹ En su estudio sobre los medios de Comunicación y el Golpe, la cineasta Carmen Oquendo-Villar afirma que “El golpe chileno constituyó un evento que primero fue escuchado por la mayoría de los chilenos, luego visto y, por último, leído, en ese orden.” (Oquendo-Villar, 2006: en línea). Esta ausencia de imagen, sostiene la autora, fue posteriormente resuelta por la presencia grandilocuente de Augusto Pinochet: “la posterior presencia escénica de Pinochet, como epítome del cuerpo militar, necesita ser entendida en relación a este inicial divorcio entre la imagen y el sonido. Su posterior acaparamiento del poder político surge de ese vacío, vociferante pero desprovisto de imágenes, que antecedió su visibilidad como actor político” (Oquendo-Villar, 2006: íbid).

puerta clausurada cumplían la función de recordatorio del destino de cualquier resistencia contra el poder Militar, la Moneda devino en “un irreductible y una escena del trauma, al conjugarse el cierre, el abandono, la violencia física y la sígnica” (Santander y Aimone, 2005: 12). El espacio urbano de Santiago quedó marcado por esta presencia *spectral*, que evocaba la deshabilitación de un tipo de institucionalidad política que había funcionado hasta entonces en Chile; la democracia.

Por otra parte, esa destrucción dio paso a la ‘operación limpieza’ que funcionó a varios niveles, siendo los más extremos la detención y desaparición masiva y sistemática de miles de personas¹², otras estrategias de ‘limpieza’ a nivel institucional fueron la intervención o cierre de organismos de gobierno, centros de educación y cultura, además de industrias y medios de comunicación. La lógica profiláctica se extendió hasta el ámbito estético simbólico de la ciudad: en las calles los militares quemaron libros (el fuego purificador, de nuevo), en particular los de la editorial Quimantú –fundada por la UP–, además se adoptó una política de borramiento de murales y pintas. Incluso el emblemático mural realizado en conjunto por las BRP y Roberto Matta en la piscina pública municipal de La Granja, se cubrió con varias capas de pintura. Ocultar las pintas era un esfuerzo de borrar la memoria plasmada en las paredes. La ‘limpieza’ fue profunda e íntima, incluyó “cortes de barba y pelo¹³, cambios de nombre de calles, villas y escuelas, entre otros.” (Hernán, 2009: 139).

*

El circuito artístico que se gestó durante el gobierno de la UP fue desmantelado y sus protagonistas perseguidos, detenidos o exiliados. Con el toque de queda y la represión sistemática las Brigadas muralistas dejaron de pintar, a raíz del Golpe

¹²De septiembre a diciembre fueron detenidas por motivos políticos, Según Amnistía Internacional y la Comisión de Derechos Humanos de las Naciones Unidas, unas 250, 000 personas. Otras eran expulsadas, encarceladas o “exoneradas” (despedidas por cuestiones políticas).

¹³ Una nota del diario oficialista *El Mercurio*, relataba “Las peluquerías locales deben enfrentar largas colas para atender a quienes quieren ser los primeros en exteriorizar, en sus propias personas, el espíritu viril y renovador que recorre la República” (*El Mercurio*, 22 de Septiembre de 1973, en (Hernán 2009: 145)).

Roberto Matta abandonó Chile para no volver más, José Balmes, tras ser expulsado de la universidad por los militares, se refugió en la embajada francesa y, gracias al apoyo del Agregado cultural Roland Husson, consiguió salir hacia Francia, junto con Gracia Barrios en donde permanecerán hasta 1982. Las Universidades vivieron un éxodo; el teórico Miguel Rojas-Mix, fue exonerado el mismo 1973 y encontró abrigo en Francia, el pintor Alberto Pérez, ligado al movimiento de base del PC, salió de la Facultad y vivió oculto en Santiago, en 1974 fueron expulsados Gaspar Galaz y Francisco Brugnoli, al año siguiente Eduardo Martínez Bonati (profesor de Dittborn y Leppe) fue también exonerado y detenido en Tres Álamos¹⁴ posteriormente se exilió en España, ese mismo año Iván Vial dejó su cargo y viajó hacia España. Otros casos de exilio fueron el de la pintora Patricia Israel quien a raíz del golpe dejó su cátedra en la Universidad Católica para posteriormente partir a Venezuela, y el de Carmen Silva, también pintora y militante del Partido Socialista, quien se asiló en Ecuador hasta 1986.

Los museos y centros de difusión artística sufrieron también cambios dramáticos; En 1973 Nemesio Antúnez renunció a su cargo como director del Museo Nacional de Bellas Artes para salir en autoexilio a Cataluña, volviendo a Chile hasta 1984, Nelly Richard también salió del museo ese año. El Museo de Arte Contemporáneo sufrió un destino similar: su director Lautaro Labbé abandonó el cargo en 1973 y el recinto cerró temporalmente. El Museo de la Solidaridad desapareció inmediatamente, sin embargo se reactivó en el plano internacional bajo el nombre de Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Por último, tras la expulsión de su director, el Instituto de Arte Latinoamericano fue cerrado,

*

El exilio alcanzó a una generación (y aisló en un insilio a otra); en general los artistas jóvenes (algunos con menos contactos y otros sin antecedentes políticos) se quedaron en Chile, mientras que los mayores (reconocidos, con redes internacionales más sólidas y además con vínculos políticos que los ponían en riesgo) salieron del país. Así, la dictadura cortó artificialmente los lazos de

¹⁴ Un campamento de prisioneros.

comunicación entre dos generaciones; habría que partir de cero. La estrategia fundacional de la dictadura tuvo, sin embargo, fisuras; el exilio de artistas y teóricos produjo redes culturales de apoyo que, a pesar de las dificultades, lograron establecer contacto con los artistas que permanecieron en el país, además ciertas herencias formales y estilísticas se mantuvieron, aunado a esto artistas de mediana edad, como Francisco Brugnoli, Virginia Errázuriz, Roser Bru y Enrique Lihn se quedaron en el país, en diálogo con artistas más jóvenes.

El llamado “apagón cultural”, duró poco a pesar de que, como sostiene el sociólogo Manuel Antonio Garretón “Los años siguientes al golpe militar de septiembre de 1973 corresponden al predominio irrestricto de la dimensión reactiva, defensiva o represiva del régimen que en esa fecha se instala” (Garretón, 1982:357). Este ambiente de persecución y vigilancia no impidió el surgimiento de algunas expresiones artísticas críticas a la dictadura, muchas de ellas gracias al fundamental papel del agregado cultural de la embajada Francesa: Roland Husson, cuya función en este periodo fue, según él mismo: “tratar de conocer y de comprender a los artistas, armar una red de las distintas disciplinas artísticas y buscar puntos de encuentro entre nuestras culturas” (Husson, 2010: 74).

Probablemente la primera acción de desacato artístico se dio a principios de 1974 en una exposición presentada por la pintora y grabadora Roser Bru en la Galería Carmen Wagh. La exposición estuvo integrada por varias obras sobre superficies precarias que incluían citas, entre las que se encontraba una de Miguel de Unamuno quien interpelaba a un general durante la guerra civil española: “Usted tendrá mucha fuerza para vencer pero jamás la suficiente para convencer” (Husson 2010: 68), para Husson “Roser, catalana, hija de republicanos españoles, llegada a Chile en 1939 en el Winnipeg, barco conseguido por Neruda, había dicho claramente no a la junta. Esto me conmovió, y fue una invitación a la acción. Algunas osadías fueron toleradas, pero pronto dejó de ser así.” (Husson, 2010: 68). Ese mismo año Carlos Leppe (contaba entonces con 22 años) irrumpió en el devastado panorama artístico chileno, con su *Happening de las gallinas* con

el cual introdujo una variante del *body-art* sin precedentes en Chile al utilizar su cuerpo como soporte para apelar al cuerpo social;

Su autorepresentación se limitó a mostrarse sobre una tarima, sentado en una silla y vestido con ropa corriente. Su puesta en escena consistió en permanecer inmóvil con una corona funeraria alrededor de su cuello, mientras el público lo contemplaba en silencio y circulaba entre gallinas de yeso, observando, además, un viejo ropero con objetos personales y muchos huevos que, conjuntamente, con un violoncello completaban un espacio irreal. (Galaz y Ivelic, 2009:196).

Estas propuestas artísticas con elementos políticos fueron toleradas o ignoradas por el Régimen, sin embargo la represión pronto se hizo presente en este campo. Tras Salir de la Cárcel por ocultar a un perseguido político, Guillermo Núñez montó una exposición en el Instituto Chileno-Francés de Cultura con el apoyo de Roland Husson. La instalación fue una crítica directa al Régimen:

Había numerosas jaulas de pájaros y, en el interior de cada una, fotos de actores, una rosa, trozos de pan y un zapato. En el centro de la sala, a la altura de una persona, una jaula sin fondo con esta invitación: 'Si quiere saber, experimente qué se siente aquí adentro' (...) Más allá, uno podía ver una trampa eléctrica para ratones y una corbata con los colores de la bandera chilena, anudada en forma de cruz" (Husson, 2010: 83).

Al día siguiente de la inauguración la muestra fue clausurada por las autoridades militares, Guillermo Núñez fue tomado preso durante algunos meses y posteriormente expulsado del país, encontrando refugio en Francia en donde pasó 12 años. Para muchos artistas esta fue una clara señal de que debían modificar su lenguaje visual y conceptual. La vigilancia disciplinar impedía el lenguaje directo, la descomposición de los signos y el desmontaje del lenguaje visual se convirtieron en las principales herramientas de la *nueva escena* del arte local. Lo que pareció ser en un principio una estrategia para bordear la represión, se convirtió en una herramienta para acceder críticamente a los contenidos más íntimos del poder disciplinar de la dictadura.

Paralelamente a estas exploraciones de renovación teórica y visual, en las Universidades comenzó a articularse un amplio movimiento cultural cuya intención era mantener y difundir las artes (particularmente teatro, música, poesía y pintura) y reactivar la colectividad y el diálogo, debajo del cual siempre subyacía un

sustrato político. En un estudio sociológico del periodo, Arturo y Samuel Valenzuela abundaron a este respecto:

Esas actividades ofrecen la oportunidad de expresar en reuniones públicas un rechazo sutil pero evidente de la propaganda oficial y sus perspectivas para el futuro. El doble sentido con significado político ha pasado a ser una de las bellas artes. Es bastante obvio que esas producciones llegan a un público limitado y su efecto no es el de producir adhesiones políticas sino más bien el de desarrollar una cultura de oposición que refuerza las grandes tendencias no representadas en los círculos gubernamentales (...) Las universidades constituyen centros importantes para el desarrollo de esta cultura de oposición. En los centros de altos estudios el movimiento estudiantil opositor ha dirigido gran parte de sus esfuerzos a la producción de una serie de hechos culturales y folclóricos (...) Los estudiantes con un grado mínimo de sofisticación pueden advertir rápidamente cuál de los partidos está promoviendo un acto particular. Para un observador externo, en cambio, es difícil la identificación puesto que las diferencias pertinentes toma parte de la cultura sutil de la vida estudiantil” (Valenzuela y Valenzuela, 1982: 643).

En un momento en el que la disidencia política estaba proscrita (los partidos de izquierda fueron declarados ilegales, las reuniones eran vigiladas, las universidades estaban a cargo de militares, había toque de queda), las acciones culturales y artísticas funcionaban como estrategias de resistencia que en su afán gregario, emotivo y comunicador, se oponían a la atomización social y al encierro promovidos por el Régimen. En 1979 apareció la revista *La Bicicleta* que buscó dar cuenta y articular las distintas expresiones artísticas no sólo de las universidades, sino también las producidas en los centros de arte alternativos, en las poblaciones y las gestionadas por la “Nueva Escena” artística.

*

En un camino distinto varios artistas comienzan a desafiar la estética y los soportes modernos del arte, alejándose de las disciplinas artísticas tradicionales para acercarse a la instalación, el arte corporal, las acciones de arte, la fusión con la poesía y la incorporación de medios tecnológicos como la fotografía, el vídeo y la luz neón. Con esta nueva corriente surge también una crítica de arte influenciada por el posestructuralismo francés y cierto pensamiento crítico alemán. Así se gesta un pequeño circuito no homogéneo de producción visual y escrita, que proponía un lenguaje (crítico, visual y poético) anti-institucional e

indisciplinado¹⁵ sin antecedentes locales, el cual interpelaba a la realidad concreta evitando las referencias lineales, creando signos ambiguos, elipsis, metáforas, dislocaciones, fragmentos, apropiaciones y asociaciones intrincadas. Para la crítica Adriana Valdés, estas estrategias de torsión y quiebre de los signos eran:

Una forma de ir un paso más delante de la censura imperante. Era una manera también de ir desarrollando por vías distintas una reflexión sobre lo impensable que había sucedido en nuestra vida política. La incipiente reflexión de politólogos y sociólogos no bastaba. Las artes visuales y la escritura teórica vinculada a ellas, se proponían algo más: el trabajo con lo fantasmático. (Valdés, 2004: 40)

Esta “Nueva Escena”, difusa en sus márgenes y contenidos, funcionó gracias a la articulación entre artistas, poetas y teóricos que compartían debates (en ocasiones feroces), producción artística y textos fotocopiados en pequeños circuitos de diálogo y exposición¹⁶. Un antecedente claro fue la publicación del número único de la revista *Manuscritos* (1975) coordinada por Ronald Kay con apoyo del Centro de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile, quizá el único espacio de la universidad en el que no había intervención militar directa. Poco después se conformaron tres núcleos más o menos nítidos de artistas y críticos:

1. En 1976 se conforma el Grupo V.I.S.U.A.L., el cual salió a la luz con la publicación *V.I.S.U.A.L. Dos textos de Nelly Richard y Ronald Kay sobre 9 dibujos de Dittborn* la cual inaugura una manera nueva de interacción entre producción visual y discurso teórico-crítico. Al año siguiente V.I.S.U.A.L. se constituye como un grupo de trabajo interdisciplinario compuesto por el filósofo Ronald Kay y los artistas Catalina Parra y Eugenio Dittborn, cuyo trabajo soportado por la galería Época, se distancia tanto de los circuitos comerciales como de la retórica del arte de izquierda militante. En 1977 el grupo V.I.S.U.A.L., gracias a los contactos establecidos por Kay y

¹⁵ En el sentido que desatiende las divisiones parcelarias entre disciplinas artísticas y de saberes, pero también porque desatiende las imposiciones disciplinarias de la Dictadura a través de gestos radicales de ocupación de las calles, desmontaje de imágenes y denuncia velada o explícita.

¹⁶ Estos diálogos se dieron primero en las propias casas de los artistas y posteriormente en el Taller de Artes Visuales (TAV) encabezado por Francisco Brugnoli. Es necesario mencionar que una parte de este circuito también funcionó gracias “al financiamiento de empresas y bancos privados, tales como la ‘Fundación Pacífico’ y la ‘Fundación BHC’, íntimamente ligados con el proyecto neoliberal que inaugurará en 1977 la dictadura de Pinochet” (Del Sarto, 2010: 168).

Parra en Alemania¹⁷ logró montar una exposición de Wolf Vostell, el importante artista de 'neovanguardia', siendo la primera visita a Chile de un artista contemporáneo internacional tras el Golpe.

2. Paralelamente a V.I.S.U.A.L., se formó otro núcleo compuesto por la crítica Nelly Richard y los artistas Carlos Leppe y Carlos Altamirano, ligados a la Galería Cromo. Los trabajos de este grupo recuperaban a la fotografía, el video, la instalación y el uso del cuerpo. En 1977, en un hecho inédito en tiempos de dictadura, montan seis exposiciones, todas críticas a la hegemonía artística y al orden social imperante. En este año Nelly Richard comienza a posicionarse como la teórica, editora y gestora más visible de las nuevas prácticas artísticas. Entre abril y junio de 1979 Richard organiza el Seminario *Chile Arte Actual*¹⁸ en el que, además de poner en circulación local materiales internacionales, trazó una primera cronología del arte rupturista producido desde 1973 (*La Bicicleta*, 1979:44), posteriormente edita la Revista Cal, un escaparate para la producción local e internacional¹⁹.

3. En 1979 se formó el Colectivo Acciones de Arte (C.A.D.A.), tercer núcleo configurado como grupo interdisciplinario- cuya postura con frecuencia se enfrenta a la de los otros dos, pues a diferencia de la marginalidad críptica sostenida en un discurso galerístico, reivindica las máximas vanguardistas de fusionar el arte con la vida y el arte con la política, por lo que se aleja del soporte legitimador de la galería para trabajar directamente en las calles y en los medios masivos. Sus objetivos formales estaban dirigidos a dismantelar el 'aura' de la obra artística en favor de la acción y el proceso como trabajo de arte, mientras que sus objetivos políticos buscaban

¹⁷ Su lugar de residencia entre 1965 y 1971.

¹⁸ A este seminario asistieron, entre muchos otros, Lotty Rosenfeld y Juan Castillo quienes posteriormente serían cofundadores del C.A.D.A.

¹⁹ Hasta ese momento la lectura de teoría y producción artística internacional de vanguardia era mínima debido a la dificultad con que llegaban los textos. Esta publicación actualizó el panorama internacional para contexto local; gracias a ella se conocieron trabajos de Joseph Beuys, Bonito Oliva (CAL No. 1, junio de 1979)

colaborar, interviniendo el espacio urbano y mediático, con la recuperación de la memoria, la comunidad y la articulación de resistencias contra la dictadura. Sus intervenciones en la calle solían ser masivas y de alto impacto; repartiendo leche, clausurando simbólicamente el museo de Bellas Artes, sobrevolando Santiago con avionetas que desde el aire soltaban panfletos, realizando pintas clandestinas masivas y haciendo inserciones en revistas nacionales, buscaron producir un arte que trastocara la cotidianeidad.

Además de los grupos definidos, un gran número de artistas, poetas y críticos formaron parte de esta corriente renovadora del arte. En su genealogía de la crítica cultural chilena, Ana del Sarto menciona a los siguientes personajes: los artistas Juan Dávila, Virginia Errázuriz, Francisco Brugnoli, Gonzalo Díaz, Arturo Duclós, Claudia Donoso, Carlos Gallardo y Víctor Hugo Codocedo, los narradores y poetas Enrique Lihn, Diego Maquieira, Gonzalo Muñoz, Juan Luis Martínez, Carmen Berenguer y Marcela Serrano, las críticas Adriana Valdés y Eugenia Brito, además de los filósofos Patricio Marchant y Pablo Oyarzún (Del Sarto, 2010:146).

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, a finales de la década de los setenta, en los que era posible producir, discutir y circular trabajos de crítica, teoría o arte ajenos a las instituciones dictatoriales y a los designios comerciales. Fue Nelly Richard quien, en una revisión retrospectiva hecha en 1981, le dio cuerpo, narrativa y nombre a esta serie de manifestaciones artísticas y críticas disímiles, denominándolos “escena de avanzada”²⁰. Según esta

²⁰ En su libro autoeditado titulado *Una mirada sobre arte en Chile* (1981) Richard utiliza por primera vez esta categoría para referirse a los trabajos mencionados. Richard recurre a esta conceptualización para diferenciar o tomar distancia con términos como como el de ‘vanguardia’ o ‘neovanguardia’, es además una respuesta crítica al libro *La Pintura en Chile* de Gaspar Galaz y Milán Ivelic que incluye una breve separata sobre “Las nuevas alteraciones a la representación visual” (Galaz y Ivelic, 1981:337). En 1986 llevará esta construcción de escena al plano internacional al publicar en Australia el libro *Margins and Institutions. Art in Chile since 1973*. El libro canónico de este periodo.

composición la 'avanzada' fue parte del "campo no oficial de la producción artística chilena gestada bajo el régimen militar", que se caracterizó:

Por extremar su pregunta en torno a las condiciones límites de la práctica artística en el marco totalitario de una sociedad represiva; por apostar a la imaginación crítica como fuerza disruptora del orden administrado que vigila la censura; por deformar el nexo entre 'arte' y 'política' fuera de toda dependencia ilustrativa al repertorio ideológico de la izquierda sin dejar, al mismo tiempo, de oponerse tajantemente al idealismo de lo estético como esfera desvinculada de lo social y exenta de responsabilidad crítica en la denuncia de los poderes establecidos. (Richard, 2007:15).

Bajo esta denominación, con intenciones de inscripción histórica, Nelly Richard trazó una composición que posteriormente sirvió como identificación colectiva y filtro de lectura nacional e internacional²¹ para las prácticas a las que apelaba. Sin embargo varios de los artistas incluidos en la 'escena' han tenido diferencias frontales con esta lectura, en particular el C.A.D.A.

-Sobre la formación del Colectivo Acciones De Arte.

El C.A.D.A. fue un grupo artístico multidisciplinario que se fundó en Santiago a mediados de 1979 gracias al encuentro y diálogo entre dos artistas visuales: Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, dos poetas: Raúl Zurita y Diamela Eltit y un Sociólogo, Fernando Balcells quienes produjeron, con el apoyo de decenas de artistas, videoastas, fotógrafos, pilotos, organizaciones sociales y pobladores, nueve acciones de arte firmadas colectivamente entre 1979 y 1985. Su trabajo acompañó -y funciona como correlato de- la transformación social de Chile que pasó de una época de terror y encierro en los setenta a la progresiva rearticulación de las movilizaciones sociales de oposición y resistencia, en particular a partir de 1983.

A la formación del C.A.D.A, precedieron algunas historias particulares que es necesario recuperar dada la importancia que tuvieron como experiencias teóricas

²¹ El término 'escena de avanzada' sirvió como enmarque para las presentaciones gestionadas durante los ochenta en Italia, Estados Unidos y Argentina (Varas, 2007) , aunque no es usado aún en la participación de Nelly Richard (Richard, 1981) en el Coloquio Latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano celebrado en Medellín, celebrado meses antes de la publicación de *Una mirada sobre arte en Chile*.

y prácticas para sus integrantes: Lotty Rosenfeld, egresada de la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile y militante del MAPU (Movimiento Acción Popular Universitaria), ingresó al mundo del arte en 1970 trabajando grabado hasta 1975 cuando, “convergen en mí una serie de preocupaciones y presiones de carácter social que me obligan a replantear mi quehacer de modo operante. Abandono el grabado” (*La Bicicleta* 1979C:46), en 1977, junto al también militante Juan Castillo (1952), se une a un proyecto de la Galería Espacio Siglo XX en el que participan además la escritora Marcela Serrano, la actriz Pachi Torrealba, el periodista Antonio Gil y la escultora Francisca Cerda, el proyecto consistió en “un viaje de trabajo al norte de Chile [cuyo resultado esperado era] una obra colectiva, proyecto en cierta medida sustentador del grupo como tal” (*La Bicicleta*, 1979A:3). Este grupo interdisciplinario, sin embargo, no logró concretar una obra colectiva, quedando como un proyecto fallido del que sobrevivió la colaboración entre Rosenfeld y Castillo.

Por su parte Diamela Eltit (1949) y Raúl Zurita, participaron, a partir de 1972, en el Seminario Experiencia-Artaud impartido por Ronald Kay en el Instituto de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile, un seminario poco convencional en el que se reactivaban las intensidades poéticas del poeta surrealista Antonin Artaud, cuya producción poética era, en cierta medida, *performática* pues denunciaba la dimensión carcelaria del papel, además en ese Instituto tuvieron acceso, por el año de 1974, a la lectura de textos de Derrida, Lacan, Sollers y Foucault (Galende 2007:208) . Paralelamente Eltit y Zurita, en ese entonces pareja, comenzaron un diálogo intenso con Nelly Richard, Carlos Altamirano y Carlos Leppe quienes cotidianamente visitaban su casa, la escritora recuerda lo intenso de estos encuentros: “ellos vivían prácticamente en nuestra casa. Llegaban en la mañana y se iban a las cuatro de la madrugada. Y al día siguiente llegaban en la mañana” (Galende, 2007: 215), esta relación disminuiría con la formación del C.A.D.A.

El caso de Fernando Balcells fue distinto; él trabaja con el gobierno de la Unidad Popular por lo que tras el Golpe fue detenido y posteriormente exiliado en Francia donde continuó con sus estudios y además conoció los trabajos artísticos de

Marcel Duchamp, Antonin Artaud, Mallarmé, Malevich, Vostell y Joseph Beuys (Neustadt, 2001: 68), su exilio duró seis años, pudiendo regresar a Chile a comienzos de 1979.

El colectivo se formó, y esto es algo sintomático del periodo, en un espacio privado, íntimo: El primer encuentro casual se dio en el Göethe Institut cuando Lotty Rosenfeld y Juan Castillo se interesaron en unos panfletos que cuestionaban los soportes del arte, repartidos por Raúl Zurita como parte de su exposición *Recreando a Goya* (1978) presentada en conjunto con Carlos Altamirano. A este primer diálogo siguieron algunos encuentros en casa de Eltit y Zurita, posteriormente Lotty y Rosenfeld invitaron al recién llegado Fernando Balcells al diálogo; la idea de componer un colectivo surgió en una sola tarde y pronto comenzaron a plantear: “la gran pregunta era si se podría establecer una relación entre arte y política” (Eltit en (Lazzara, 2002:118). Por lo que entonces resolvieron a “trabajar con obras que intervinieran en el cotidiano, en la ciudad, introduciendo preguntas referidas al poder”, añade Lotty Rosenfeld (Ferrer, 2010:83). El uso de siglas C.A.D.A. se eligió por lo ambiguo y contundente del signo que al leerse como acrónimo parecía incluso evocar a cualquiera: *cada, cada quien, cada uno, cada día*. Esa era la búsqueda: “cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida, es un artista” escribieron en 1981.

Las acciones que llevaron a cabo a lo largo de seis años, buscaron, a través de diversas estrategias tanto formales como organizativas y mediáticas, intervenir una ciudad ya intervenida por la dictadura, introduciendo signos poético-políticos que expresaban una resistencia al discurso del Régimen²² y un llamado a la acción creativa y colectiva de la población.

²² A sus olvidos, a su política totalizadora y a su énfasis privatizador y atomizador de la sociedad

-Influencias, apropiaciones y homenajes.

El C.A.D.A. se reivindicó como “vanguardia” concepto que, a diferencia de ‘avanzada’, remite, por un lado a las experimentaciones artístico políticas de principios del siglo XX (surrealismo, dadaísmo, futurismo)²³, y por otro, tiene resonancias de la teoría de organización de cuadros Leninista,²⁴. La recuperación del término “Acción” en lugar de “intervención” remite en lo político a la estrategia de trabajo del grupo clandestino Movimiento Acción Popular Unitaria (M.A.P.U.)²⁵, mientras que en lo artístico posee reminiscencias internacionales; por un lado resuena la idea de *Action Painting* de Jackson Pollock²⁶ y por otro recuerda al colectivo llamado ‘Accionismo Vienés’ que sacudió el panorama artístico austriaco de mediados de los sesenta al montar una serie de acciones orgiásticas, políticas y chamánicas de carácter multidisciplinar.

Según la valoración de Diamela Eltit “el grupo recogió las vanguardias desde el ‘Happening’ al arte conceptual”²⁷, siendo el artista alemán Joseph Beuys²⁸ (1921-1986) una de sus influencias internacionales más importantes, pues de él retomaron el término “Escultura social”²⁹ y la idea de “Arte ampliado” para referirse a la voluntad comunicativa y política de sus acciones. La idea ampliada de arte de

²³ Las cuales, en particular el dadaísmo, fueron recuperadas a partir del 68 dando paso a lo que, en la historia canónica, se conoce como ‘neovanguardias’: artistas que retoman la bandera de trascender las fronteras entre arte y política. El C.A.D.A. se ubica, por el desplazamiento de sus estrategias y por el marco histórico global, en una situación fronteriza entre la neovanguardia cercana a *Fluxus* de los sesenta y setenta y el ‘arte activista’ (Guasch, 2005: 473) de los ochenta.

²⁴ Es importante recordar siempre, además de la participación de Balcells con la UP, la filiación política que ese entonces tenía Lotty Rosenfeld colaborando en una organización clandestina de izquierda al igual que Juan Castillo.

²⁵ Según Paulina Varas la recuperación del término Colectivo apela también a este Movimiento: “El nombre de COLECTIVO para el grupo, está originado en parte de la herencia militante de algunos de sus integrantes en el MAPU (Movimiento de Acción Popular Unitaria) que llamaba a sus células organizacionales ‘colectivos’” (Varas, 2010: 8)

²⁶ O más correctamente a la interpretación que hizo Allan Kaprow (padre del ‘performance’ artístico) del proceso creativo de Pollock en su artículo “El legado de Jackson Pollock” (1958) publicado en la revista *Art News LVII* no. 6, (octubre de 1958. EUA) en el que valoraba la dimensión corporal y dinámica del trabajo del artista.

²⁷ Entrevista con el autor vía correo electrónico. Octubre de 2010.

²⁸ cuya producción comenzó a circular en las publicaciones del circuito artístico del Chile dictatorial en 1979 (Revista CAL, 1979).

²⁹ Definida como “toda manifestación que ayude al mundo a recuperar su espíritu y su solidaridad como gran motor de cambio y desarrollo de las condiciones de vida humana.” (Vázquez, 2007: en línea)

Beuys según la cual “la creatividad debe ser despertada, alentada –‘cada hombre es un artista’- de manera que cada uno, a través de aquella, puede alcanzar la libertad” (Bernáldez, 2003:80) fue recuperada íntegramente por el C.A.D.A. El otro referente internacional fue el artista alemán Wolf Vostell a quien visitaron en 1981 Diamela y Lotty en Europa. En cuanto al trabajo de video sin duda su principal referencia fue el también chileno, pero radicado en Estados Unidos, Juan Downey³⁰

En un texto de 1982 el grupo propone a la Brigada Ramona Parra (BRP) como su antecedente más inmediato, pues comparten con ellas el esfuerzo de ser “un ‘Arte de la historia’ (el cual) debe ser aprendido en todas sus consecuencias, su éxito o fracaso de las perspectivas de alteración total del entorno y en última instancia, de la producción de una sociedad sin clases” (C.A.D.A., 1982: 2). Sin embargo la relación con la Brigada, comenta Eltit “es indirecta, en el sentido que la imaginación política es diversa. La Ramona Parra dispuso de una ciudad donde inscribir su iconografía, en cambio el CADA trabajó en la ciudad dictatorial regida por un implacable estado de excepción”³¹.

Haciendo una lectura de más largo aliento, las acciones del C.A.D.A. presentan además reminiscencias de dos referentes aparentemente lejanos: la primera es una cierta voluntad wagneriana de *arte total*³² que se encontraba presente en sus monumentales acciones multimediáticas. El otro referente tiene que ver con una añeja tradición artística local: la pintura de paisaje. La expresión más importante de la pintura chilena del siglo XIX fue sin lugar a dudas el paisaje, que funcionó como símbolo imponente y fundante de la identidad patria en la obra de artistas como Onofre Jarpa, Antonio Smith, Thomas Somerscales y Pedro Lira. El C.A.D.A. en sus acciones recupera una noción de paisaje coronado por la cordillera, como símbolo identitario y motor de cierta poética visual inmutable.

³⁰ A este respecto Juan Castillo aclara: En esa época se tuvo conversaciones con otros artistas que vinieron de afuera, y quizás el que más aportó fue Juan Downey. No es casual que sea él el que aparece en Ruptura, la revista que sacó el colectivo en 1982” (Neustadt, 2001: 58).

³¹ Entrevista con el autor. Correcto electrónico: Junio de 2010.

³² Referente que, por lo demás, también recuperaron el Accionismo Vienés y Joseph Beuys

Incluso una frase del C.A.D.A. podría funcionar como guía de lectura para una pintura de Pedro Lira:



Paisaje con cordillera y vacunos. Medios del siglo XIX.,
Autor: Pedro Lira

“Cuando Ud. Camina atravesando estos lugares y mira el cielo y bajo él las cumbres nevadas, reconoce en este sitio el espacio de nuestras vidas: color de piel morena, estatura y lengua, pensamiento”. C.A.D.A. 1982.

-Antecedentes locales.

No existe una tradición del arte de acción en el espacio público en Chile, de modo que es imposible trazar una línea de influencias encadenadas. Hubo, sin embargo, algunas acciones, intervenciones y gestos previos que pueden considerarse, retrospectivamente, como antecedentes sin que esto indique necesariamente algún tipo de filiación o genealogía. ‘Quebrantahuesos’, la serie de periódicos murales poéticos que hicieron en 1952 Alejandro Jodorowsky, Enrique Lihn y Nicanor Parra pueden entenderse como el primer antecedente local de las intervenciones poético-visuales callejeras. Por esos años también surgió la *Tribuno* un colectivo de poetas anarquistas que “para difundir su mensaje organizaron actividades en la calle” (Camnitzer, 2008:114) cuya efímera existencia y falta de registros no permite saber el contenido de las acciones más allá de ciertas rememoraciones.³³ En cuanto a las intervenciones a espacios público concretos las instalaciones *Otoño* (1971) de Cecilia Vicuña y *Cuerpos Blandos* (1969) de Juan Pablo Langlois realizadas en el Museo Nacional de Bellas Artes son gestos que, aunque perdidos en la historia, marcan precedentes

Ya con la dictadura instaurada dos jóvenes artistas, Hernán Parada y Luz Donoso, comenzaron a hacer intervenciones relámpago en las calles de Santiago llamadas “acciones de apoyo”, con el objetivo de denunciar las desapariciones y la tortura que reinaban en Chile, para tal efecto produjeron marcas pegadas en los muros de Santiago que hacían referencia a la tortura, otra de sus estrategias fue pegar en las calles las fotografías de detenidos-desaparecidos, también proyectaron estos rostros en el televisor de un escaparate comercial del Centro, en ocasiones incluso las usaron como máscaras o actuaban detenciones y discusiones políticas ficticias esperando la intervención de los transeúntes, llevando al extremo la relación entre arte-vida (Varas, 2011). Sus acciones fueron reconocidas por Diamela Eltit, a veinte años de la fundación del C.A.D.A., como sus precursoras más cercanas:

³³ Soledad Bianchi en su libro de testimonios sobre literatura titulado *La memoria: Modelo para armar* (1995), indaga, a través del testimonio en la difusa existencia del grupo.

“Cuando el CADA cumple 20 años de su emergencia, no puedo sino recordar los trabajos de arte de Luz Donoso y Hernán Parada, sus precursores y épicos trabajos de arte que, en medio de un riesgo personal indesmentible, llevaron al espacio público los rostros y los objetos de una serie de detenidos desaparecidos” (Eltit, 1999:38). En 1979 Elías Adasme comenzó a hacer en las calles de Santiago una serie de intervenciones llamadas “A Chile” (1979-1980), como parte de estas acciones Adasme pegó Panfletos en las calles de Santiago y cronometró el tiempo que tardaban en ser retirados, en otro *perormance* del mismo proyecto se colgó de los pies bajo el letrero del metro ‘Salvador’ al lado de un mapa de Chile, en clara alusión a la muerte de Salvador Allende. Por último cabe mencionar a Alfredo Jaar quien en 1980 hizo una serie de intervenciones en anuncios espectaculares en los que escribió, con letras negras sobre fondo blanco, la pregunta “¿es usted feliz?” (Mosquera, 2006: 172). Es en esta precaria historia no lineal en la que se insertan formalmente los nueve trabajos del C.A.D.A. que se describirán en el siguiente apartado.

-Las acciones del C.A.D.A: descripción, redes y recepción crítica.

En este apartado se hará una descripción de las nueve acciones/intervenciones que firmó colectivamente el C.A.D.A. entre 1979 y 1985 que hará énfasis en las redes artísticas, políticas e intelectuales que tejieron para poder llevarlas a cabo.

La estrategia de presentación: Este apartado no tiene como objetivo crear una narración interpretativa de los trabajos del C.A.D.A., sino describir las acciones, discursos y redes del grupo a través de fuentes documentales directas (de texto, de imagen y de video). Esta reconstrucción basada en el archivo³⁴ se tensará a través de notas al pie en las que, como correlato, se incluirán testimonios de los protagonistas³⁵, recabados en textos y entrevistas posteriores.

Después de la descripción esquemática de cada una de las acciones se incluirá un apartado de “recepción crítica” en el que, basado en la revisión de medios del periodo y posteriores, se describirá qué se escribió sobre éstas, cómo fueron leídas, qué impacto mediático tuvieron, y cuáles fueron las principales críticas que les fueron hechas. Además se incluyen imágenes de archivo cuya función no es sólo ilustrar la narración, sino completarla pues, como sostiene Lotty Rosenfeld: “tanto la acción de arte como la documentación de su proceso van confirmando de modo simultáneo la obra, ambas son en consecuencia indisolubles” (Ferrer, 2010:77).

En este apartado el papel del investigador se limitó al de “editor” que selecciona y articula una serie de elementos que componen un relato que al ensamblar tres fuentes de información disimiles exhibe su dosis de montaje.

³⁴ No sólo pensado como una serie de registros sino como documento del pasado enmarcado y filtrado por determinados discursos institucionales del presente.

³⁵ Entendidos como memorias personales: enunciaciones sobre el pasado experimentado, elaboradas en el presente

Primera acción: “Para no morir de hambre en el arte”

Fuentes: El panfleto-manifiesto programático escrito por el CADA como guía de lectura³⁶ y el artículo que publicó el colectivo en la revista La Bicicleta No. 5 (Noviembre-diciembre de 1979) en el que describe sus acciones, siendo su primera aparición en medios.

Este trabajo de arte estuvo constituido por cinco “acciones de intervención en la vida concreta de Chile” (CADA, 1979C, 22) realizadas el 3 de octubre de 1979 y dos actos de apoyo internacional que “en su mutua interrelación, tomaron la leche como el elemento significativo real, desde el cual la obra se construye” (CADA, 1979C, 22). Posteriormente se hizo un montaje en video que sirvió como articulación narrativa para su posterior exhibición. Las intervenciones fueron las siguientes:

1. En la Comuna marginal de La Granja, una población periférica de Santiago, el colectivo, con apoyo de los miembros del Centro Cultural local ‘Malaquías Concha’ repartió 100 bolsas de ½ de leche entre cien familias del sector³⁷. Las bolsas llevaban impreso el texto “1/2 litro de leche” en alusión a la política de Salvador Allende de garantizar la entrega de medio litro de leche diario a cada niño de Chile³⁸. Para el colectivo este gesto funcionaba como “apropiación mental y alimentaria de un instante del futuro a producir; la leche consumida por todos”³⁹

³⁶ En dos versiones diferentes: la incluida en el anexo documental de Neustadt (2001) y una versión inédita previa facilitada por Fernando Balcells.

³⁷ Sobre cómo establecieron redes con la gente de la población, Diamela Eltit abunda en una entrevista muy posterior “había un muchacho que era pintor, que era Pancho Sazo, pintor poblacional que vivía en La Granja. Le conversamos de este proyecto. Ah, dijo, yo conozco a este cabro, a este cabro, este cabro. Fuimos a hablar con todos los cabros. Dijeron que bueno. E invitamos a los artistas, a varios artistas chilenos, que hicimos un conjunto en la entrega de leche.” (Leónidas, 1998:160), Rosenfeld, por su lado, recuerda, además el inesperado apoyo local: “Recuerdo que el cura de la población -de nacionalidad belga- espontáneamente se nos sumó y con gran entusiasmo, lo cual sin duda también ayudó” (Neustadt, 2001: 47).

³⁸ Esta fue una de las 40 medidas que el gobierno de la Unidad Popular aplicó de manera inmediata y que se mantuvo hasta el final de su gobierno (Corvalán, 2003).

³⁹ Recurrir a la leche como metáfora o eje articulador es una recuperación de la obra poética de Raúl Zurita en la que se plantea ya ocupar el paisaje como soporte de la poesía recurriendo a la metáfora de la blancura, el cielo azul y la leche.

(CADA, 1979A: s/p) pues “EL ARTE ES LA VIDA A CORREGIR” (CADA, 1979B: 12)⁴⁰.

2. El mismo día se insertó en la Revista *Hoy* No. 115 (emblemática publicación de oposición de circulación nacional) una página totalmente en blanco en cuyo centro el colectivo publicó la siguiente frase:

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 a llenar⁴¹.

3. Esta inserción amplió la cobertura del gesto artístico, haciendo, según CADA, “participes a los habitantes de Chile de la concreción y materialización de este trabajo. Así, mediante la inclusión de esta página, un medio de información masivo actúa como un medio de arte masivo” (CADA, 1979C:23) que distribuiría masivamente la leche “como información mental, como diario/ La información distribuida para todos como bolsas de leche a consumir” (CADA, 1979B:13).

4. Mientras la revista circulaba y la leche era repartida, fue emitido frente a las oficinas de la CEPAL de Santiago (Comisión Económica Para América Latina y el Caribe, dependiente de la ONU) un mensaje del CADA -amplificado por altavoces- leído en los cinco idiomas oficiales de la ONU. El texto titulado ‘No es una aldea’ buscaba situar la problemática chilena en el contexto regional y global; “No es una aldea el sitio desde donde hablamos, no es sólo eso, sino un lugar donde el paisaje y la vida son espacios a corregir (...) Aquí, hoy día, el cielo que miramos se contempla desde la basura, no desde las torres de Manhattan ni de Estocolmo. Pero es el mismo cielo” (CADA, 1979B:s/p). Paralelamente el audio

⁴⁰ Eltit recuerda que tras ser repartidas las bolsas de leche “se pidió a los pobladores que vaciaran la leche y nos devolvieran los envases, y se les mandó a escritores, a pintores, a sociólogos, a la comunidad artística que hicieran algo sobre las bolsas (...) los que escribían que escribieran, los que pintaban que pintaran, según su práctica.” (Leónidas, 1998: 160).

⁴¹ Originalmente la propuesta fue publicar una página completamente en blanco en la revista (sólo firmada por el CADA en un extremo), pero el director –Guillermo Blanco–, quien, según Juan Castillo les obsequió la inserción (Neustadt, 2001:61), se negó a publicarla de esta manera, por lo que se decidió incluir el texto.

fue emitido en la Sede de la CEPAL en Bogotá⁴², Colombia y en la de la ONU en Toronto, Canadá⁴³.

5.“En el mismo momento que se está realizando la repartición de leche en el centro poblacional, en el Centro Imagen se sella una caja de acrílico con 30 bolsas de leche en su interior (que no fueron entregadas) incluyéndose además una cinta magnetofónica que como registro contiene el discurso que está en ese instante también siendo emitido en la CEPAL.” (CADA, 1979A: s/p) y un ejemplar de la Revista *Hoy* abierta en la página intervenida. La caja sellada llevaba impresa en su parte superior la siguiente frase: “PARA PERMANECER HASTA QUE NUESTRO PUEBLO ACCEDA A SUS CONSUMOS BASICOS DE ALIMENTOS/PARA PERMANECER COMO EL NEGATIVO DEL CUERPO CARENTE, INTERVENIDO Y PLURAL” (CADA, 1979C:23). Tras el sellado se abrió un foro de debate libre en torno a la acción. La caja permanece exhibida hasta que la leche se descompone. Según la propuesta conceptual del grupo “La leche restada al consumo sellada en un Centro de Arte (es) análoga al proceso de descomposición orgánica de todos los privados del acceso diario a su alimentación” (CADA, 1979:14).

Por último, las bolsas de leche intervenidas fueron expuestas en la galería, junto con los video-registros de las intervenciones para posteriormente ser entregadas al Centro Cultural de la población La Granja⁴⁴.

⁴² Esto gracias al apoyo recibido por parte de la artista Cecilia Vicuña quien, además realizó una acción paralela en esa ciudad: “Mi obra empezó anunciando el derramamiento de un vaso de leche bajo el cielo azul. El afiche, realizado por las anunciadoras de Corridas de Toros con el mismo estilo tipográfico y el mismo papel, se repartió por toda la ciudad, y sus restos continuaron como memoria en los muros de la ciudad por un largo tiempo. (...) el día anunciado hubo sol y el vaso se derramó frente a doce personas junto a la Quinta de Bolívar, el Libertador” (Neustadt, 2001: 181).

⁴³ En este caso la emisión fue apoyada por el artista Eugenio Tellez quien también realizó una acción paralela.

⁴⁴ Sin embargo esto no ocurrió, en parte porque poco después de la acción del CADA un Grupo del MIR (Movimiento Izquierda Revolucionaria) secuestró un camión lechero y repartió leche en una comuna vecina a La Granja, por lo que llevar ahí decenas de bolsas de leche intervenidas podría resultar comprometedor.



*Bolsas de leche intervenidas.
Fotografía cortesía de
Gabriela Brantë, 2009.*



A la derecha, propaganda allendista sobre su política de repartición de leche. Izquierda, artistas repartiendo leche como parte de a acción *Para no morir de hambre en el arte* (Neustadt, 2001: 126).

Recepción crítica.

Esta acción marcó un quiebre en la escena plástica chilena, quizá por eso ha sido la más comentada del colectivo: no existía hasta ese momento una producción conceptual que articulara diversos niveles de intervención de la calle y los medios de comunicación utilizando como soporte la propia realidad chilena, además su mensaje explícitamente político y *evocador* (que extendía la memoria más allá del Golpe como trauma re-fundador) contrastaba con el encriptamiento del lenguaje de las artes de 'avanzada'.

Las primeras recepciones críticas de la acción fueron las publicadas por la escritora y periodista Isabel Liphay (Revista *Hoy*, octubre de 1979) y la historiadora Sol Serrano (Revista *Hoy*, noviembre de 1979). El texto de Liphay titulado "En la vía láctea" es básicamente una descripción de la acción, de la que destaca su decida irrupción en los medios de comunicación, mientras que el artículo de Serrano –llamado "un vaso de leche"- celebra la interdisciplina por su disposición a desatender los límites parcelarios del saber en pos de configurar una experiencia artística multifacética que llamó a "despertar una conciencia de las carencias de Chile –los niños desnutridos- y las carencias de nuestra cultura", sin embargo el primer análisis decididamente político fue el escrito por el sociólogo José Joaquín Brunner en 1980 que, sin embargo, nunca fue publicado⁴⁵. También en 1980 Fernando Balcells escribió sobre la acción, aportando elementos de lectura, para él "por primera vez en Chile un trabajo de arte intervino directamente en el paisaje y en situaciones concretas de vida, ocupando un alimento de primera necesidad como vehículo de comunicación" (Ivelic y Galaz, 2009: anexo documental). Para Balcells –leyendo el trabajo de arte desde la sociología- la relevancia de la acción es que se insubordina a la amnesia selectiva impulsada por la dictadura al evocar en una población como lo hicieron las brigadas muralistas, un pasado que ha sido sometido a borradura, esto, sostiene Balcells, es ideología, es política.

⁴⁵ En el apartado "arte y sociología" de esta tesis, se abordará más detenidamente este aporte.

Quizá como primer (y temprano) gesto de validación por parte de la institución artística, la acción fue incluida en el canónico libro *La Pintura en Chile. Desde la Colonia hasta 1981* (Ivelic y Galaz, 1981) publicado por la Universidad Católica de Valparaíso. En aquel momento probablemente el más crítico fue Francisco Brugnoli⁴⁶, para quien estas intervenciones, además de poco efectivas según sus objetivos, contenían una suerte de crueldad: “Yo escribí un texto crítico sobre el trabajo ‘Para no morir de hambre en el arte’ (...) en un momento de tanta carencia no pude sino ver allí (en el uso de la leche) un componente de crueldad que me llevó a interrogarme por e la idea de límite. Y la verdad es que eso lo expresé muy fuertemente” (Galende, 2007: 87) , además le parecía que existía un abuso hacía los pobladores que eran ‘utilizados’ como símbolos en la acción pero con los que no se interactuaba: “Se nos hizo particularmente difícil aceptar el espectáculo de automóviles y equipos de video, llegando a una población con el regalo de un alimento tan significativo y cuyo envase llevará impresa, justamente la frase ‘1/2 litro’, emblemática de una oportunidad frustrada con la caída de la Unidad Popular” (Neustadt, 2001: 179).

Por su lado, Nelly Richard abordó esta acción básicamente en dos momentos; en su primer comentario, publicado en *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973* (1986), Richard destaca la ampliación de los márgenes del arte que se produce con la acción “elige ampliar el formato de la obra de arte tradicional a las dimensiones vivas y cruzadas de una totalidad social cuya cotidianidad deviene materia de autoconciencia crítica” (Richard, 2007: 67). Años después Richard recupera esta acción como muestra, en un debate con Willy Thayer, de que los trabajos de arte de la ‘avanzada’ no tenían su soporte iniciático en el Golpe de Estado, sino que, también producían gestos de memoria previa al 11 de Septiembre⁴⁷ como en el caso del 1/2 litro de leche recuperado por el CADA.

⁴⁶ Artista que comenzó a producir desde los años sesenta y estuvo ligado a la UP. Tras el Golpe fue exonerado de la Universidad de Chile y poco después funda el Taller de Artes Visuales (TAV), espacio de producción y discusión fundamental para el arte chileno de este periodo.

⁴⁷ Ver: “El Golpe como consumación de la vanguardia” de Willy Thayer (2003) y la respuesta de Nelly Richard: “Lo político y lo crítico en el arte: ¿Quién teme a la neovanguardia?” (Oyarzún Et. Al, 2004).

Pablo Oyarzún en su texto 'Arte en Chile de veinte treinta años' (1989), que puede leerse como una relectura panorámica del periodo, propone que esta acción: "se constituyó en el paradigma del concepto de 'acción de arte' por su diseño interdisciplinario, la postulación de la cotidianidad urbana como soporte y zona de intervención, la disposición de un sistema de transferencias simbólicas entre la creación artística y la precariedad social, y la confrontación metódica con la institucionalidad "(Oyarzún, 1989: 23). Un año después Rodrigo Cánovas hace una revisión de *Para no morir...* que rescata el componente de memoria contenido en el trabajo artístico: "'Para no Morir de Hambre en el Arte' es una reafirmación de valores culturales propuestos durante la Unidad Popular: el medio litro de leche, la llegada de artistas a las poblaciones, el trabajo con los talleres culturales, significaban una simbiosis entre lo nuevo y lo antes deseado, un intento de resemantizar categorías antiguas válidas desde nociones producidas en el *aquí* y *ahora* de la dictadura" (Del Sarto, 2010: 209). Muy posteriormente (en 2001) Eugenia Brito coloca a esta acción como un quiebre histórico, para ella ésta fue la primer elaboración artística y cultural de duelo histórico, tan necesaria en ese momento en el que la nación era "un cuerpo quebrado, dislocado, seguramente derribado" (Neustadt, 2001: 176).

Segunda acción: “Inversión de Escena”

Fuentes: Artículo publicado por el CADA en *La Bicicleta* No. 5 (1979) y el vídeo registro de la acción.

Esta segunda acción fue producida como extensión de la anterior pues recurre de nuevo a la leche como elemento articulador, según el proyecto del CADA “constituye, en el interior del trabajo, la lectura diferida de ella, su nuevo punto de mirada” (CADA, 1979C:23)

A las 4:30 p.m. del miércoles 17 de octubre de 1979, diez camiones lecheros de la marca SOPROLE formados en columna inician desde la planta lechera un recorrido por la Ciudad de Santiago hasta el frontis del Museo Nacional de Bellas Artes⁴⁸. Una vez estacionados, los miembros del colectivo cubren la fachada del museo con una manta blanca de 100 metros de diámetro, clausurándolo simbólicamente al tiempo que abren las puertas de los camiones en cuyo interior algunos monitores emiten los videos-Registros del recorrido. En el contexto de una ciudad tomada por la dictadura este evento insólito alteró la cotidianeidad de una ciudad en la que se pretendía que no pasara nada; en el ámbito social el control del espacio de la dictadura comenzaba a fisurarse, se advertía ya el advenimiento de las protestas masivas de los ochenta, por lo que esta intervención artística, este desfile de camiones lecheros (casi una escena paródica a las rondas de vigilancia militar) prefiguraba la re-territorialización de las calles, el desacato a la institución; la *inversión de escena* fue negar a la institución para voltear la mirada a lo que sucedía en las calles como la auténtica obra de arte.

⁴⁸ Estos camiones fueron prestados por la propia empresa. Al respecto Lotty Rosenfeld comenta: “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, etc., etc., (...) Una semana después que se realizó el trabajo, un abogado de Soprole nos llamó por teléfono (...) Luego amenazó con demandarnos” (Neustadt, 2001: 50).

Recepción Crítica.

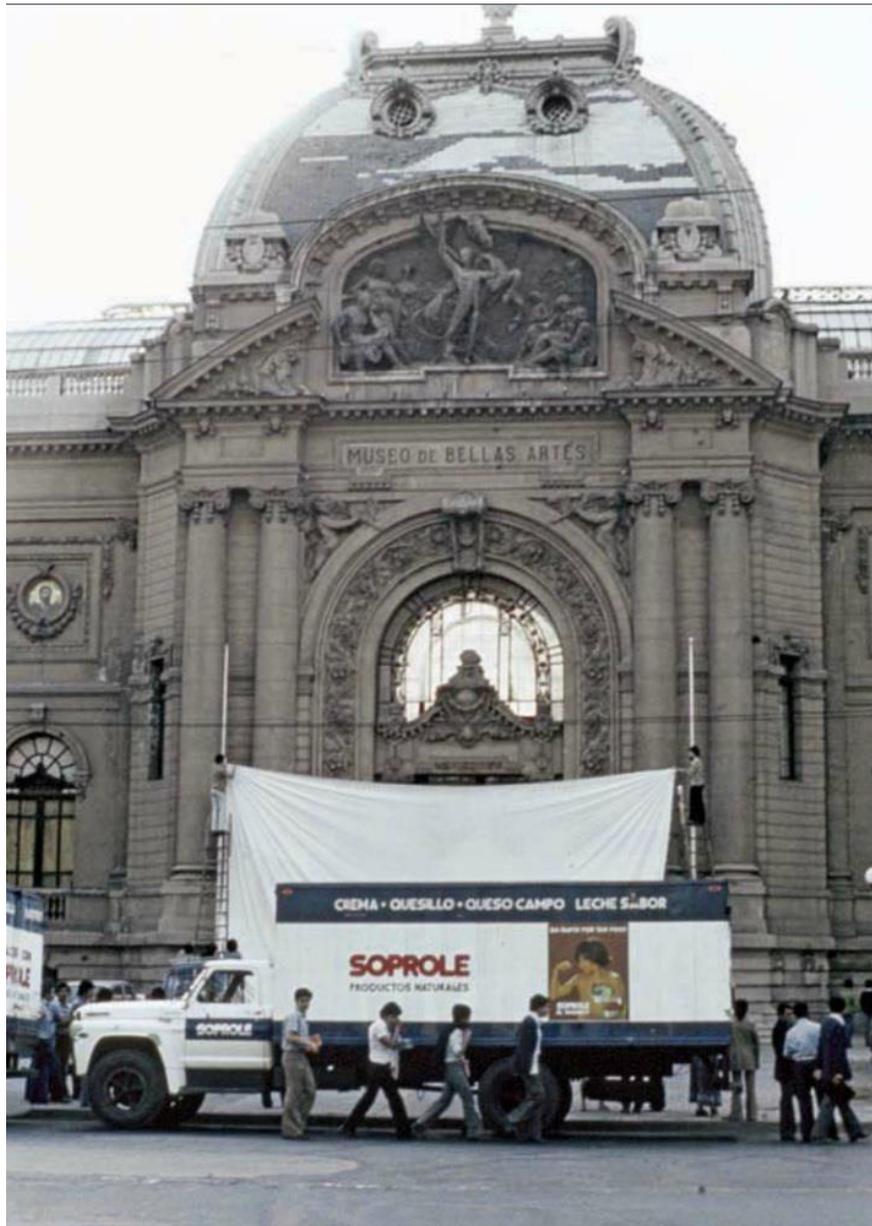
Para Nelly Richard, esta acción es especialmente significativa pues ve en ella un desacato explícito al poder simbólico y real de las instituciones; el margen (la neovanguardia) censura a la institución (el museo gubernamental). La intervención produce, para Richard, la imagen ideal de la “escena de avanzada” por lo que la elige como portada de su libro canónico *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973* publicado en 1986, en su relectura incluida en el libro *La insubordinación de los signos* (1994) Richard profundiza este análisis:

Cuando el C.A.D.A. tacha el frontis del Museo Nacional de Bellas Artes con un lienzo que bloquea virtualmente la entrada, 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) (...) La temporalidad móvil de la calle es el formato abierto y situacional de una obra-acontecimiento que contesta el tiempo muerto (estático) de los cuadros de museo” (Richard, 2000: 43).

En un acercamiento muy posterior, Justo Pastor Mellado busca situar esta acción en el paisaje de la historia local del arte y encuentra como antecedente nítido la instalación *Salón de Otoño* “de Cecilia Vicuña, en 1971 en el Museo de Bellas Artes que consistió en llenar de hojas secas una sala del mismo. En su catálogo ‘Sabor a mí’ publicado en Inglaterra en 1973, escribe ‘12 de junio los 3 camiones que vienen de la Quinta Normal llenos de hojas descargan en la puerta del museo. Mi madre y mis amigos me ayudan a empujar las hojas dentro del museo’⁴⁹ (Mellado, 2000:25). Tras situar la acción en la historia del arte local Mellado desmonta la operación del C.A.D.A. apuntando que, contrario a las intenciones del grupo, su acción no censura a la Institución de arte sino que la constituye como referente para hablar de lo público, de cierta forma lo lee como un giro de tuerca más a la operación de Duchamp: “En el caso del museo con su

⁴⁹ En este mismo sentido habría que mencionar como antecedente previo la instalación “Cuerpos blandos” (1969) de Juan Pablo Langlois que consistió en intervenir el Museo de Bellas Artes con una enorme “manga” de plástico que recorría las salas del museo y salía por una ventana de la fachada hasta amarrarse a una palmera con el objetivo de “revelar lo ‘inhabitual’, gracias a un acto de desubicación o de rompimiento con el contexto normal” (Galaz e Ivelic, 2009:171).

boca ocluida, ese gesto de obstruir teatralmente su acceso, es menos de lo que conceptualmente sería habilitado. Sólo desde la musealidad es posible garantizar el gesto de su impugnación pactada” (Mellado, 2000:136).



Intervención al Museo Nacional de Bellas Artes. Imagen extraída de Copiar el Edén:224.

Tercera acción: “El fulgor de la huelga”.

Fuente: *Vídeo de la acción grabado por Juan Forch*

Santiago, 1981. En una especie de acto-ritual que recuerda ciertos trabajos de Joseph Beuys (por lo cerrado, lo solitario y por el uso de materiales precarios que conservan el calor) los miembros del C.A.D.A. –en esta ocasión incluyendo a Eugenio Téllez- representaron una huelga de hambre al interior de una pequeña fábrica metalúrgica quebrada debido a la crisis. Marcaron parte de la maquinaria con las siglas del Colectivo y durmieron en el piso cubiertos por mantas también marcadas con el CADA.

Recepción crítica.

En los medios artísticos locales este trabajo pasó desapercibido hasta que comenzó a exhibirse tras la desaparición del C.A.D.A, sin embargo tiene algunas particularidades interesantes; este trabajo no es, en sentido estricto, una acción, su factura lo acerca más al video-arte que comenzaba a tener cierto auge en ese momento en la escena local, por lo que debe ser leído en relación a los textos que publicó el Colectivo sobre “LA FUNCIÓN DEL VIDEO” (1981) en los que reivindican su papel no sólo como registro, sino como voluntad de obra que permite hacer montajes y ediciones infinitas en torno a un solo material⁵⁰. Por lo demás, otra particularidad de este poco recuperado trabajo es su carácter de ritual o martirio expiatorio, un sello característico de las acciones individuales de Diamela Eltit⁵¹.

⁵⁰ En el apartado “La importancia del registro: entre el terror de olvido y la necesidad de montaje y circulación” de esta tesis abordo más detenidamente la función del video en los trabajos del CADA.

⁵¹ Sobre las acciones de Diamela Eltit y su relación con la opresión cotidiana de las mujeres durante la Dictadura abundo en el apartado titulado ““El Golpe nos atravesó el cuerpo’: vivir la Dictadura” de esta tesis. Para Raúl Zurita esta acción es significativa justamente por su ritualidad chamánica: “una huelga de hambre en una fábrica quebrada en un país que bordeaba el 40% de cesantía, tenía algo de rito, de exorcismo y de denuncia. Creo que todo lo que hizo el CADA también debe verse desde ese aspecto” (Neustadt, 2001: 82).



Imágenes de "El fulgor de la Huelga". Fotogramas del video, 1981. C.A.D.A., Productor, director. Rubén Wiener, editor. Juan Forch, video. Juan Forch, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo, fotógrafos.

Cuarta acción: “¡Ay Sudamérica!”

Fuentes: Panfleto “Ay Sudamérica (CADA, 1981), Artículo “Cuando el arte cae del cielo” de María Eugenia Brito y Separata de la Revista APSI (APSI 105, agosto de 1981), Video-registro de la acción y cartas escritas por Lotty Rosenfeld a las autoridades locales con sus respectivas respuestas oficiales.

El domingo 12 de julio de 1981 seis avionetas en formación militar sobrevolaron la ciudad de Santiago y soltaron 400,000 panfletos titulados AY SUDAMÉRICA con alegorías poético-políticas en el que, de nuevo con resonancias de Beuys, proclaman “CADA HOMBRE QUE TRABAJA POR LA AMPLIACIÓN, AUNQUE SEA MENTAL, DE SUS ESPACIOS DE VIDA ES UN ARTISTA”⁵². La acción fue registrada fotográficamente y en vídeo por otros artistas y videoastas como la fotógrafa Paz Errázuriz, el cineasta Juan Carlos Bustamante, el artista Alfredo Jaar y el pintor Eugenio Tellez. Posteriormente se publicó una *separata* en la Revista *Apsi* en la que se incluyeron imágenes de la acción y el texto de AY SUDAMÉRICA.

Para lograr esta acción el colectivo se valió de una “performance discursiva” con el objetivo de conseguir los permisos necesarios para sobrevolar Santiago; en las numerosas cartas escritas a las autoridades militares se echó mano de estrategias como el prestigio internacional, el halago y el capital cultural del conecedor para lograr sus objetivos sin levantar sospechas.⁵³ En este sentido la acción no consistió sólo en el lanzamiento de panfletos desde las aeronaves, sino

⁵² Esta intervención pareció, para muchos, especialmente costosa, sin embargo según recuerda Diamela Eltit gran parte de su financiamiento y producción se logró gracias a las redes que tejió el colectivo con diversos sectores de la sociedad: “lo de los aviones lo hicimos con un piloto civil. Era un piloto amigo. Y él tenía a la vez, como es lógico, muchos amigos pilotos. Así que todos ellos estaban encantados de poder pilotear, pero nos pedían que les costeáramos la bencina (...) así lo que hicimos nosotros fue hacer una gestión para conseguir obras –de la Roser Bru, por ejemplo- y vendérselas a funcionarios de la CEPAL “ (Galende, 2007: 225).

⁵³ Diamela Eltit recuerda las estrategias que utilizaron para convencer a las autoridades militares: “Con la Lotty éramos realmente profesionales; convencíamos a los Alcaldes (...) lo que pasa es que ellos no sabían ni entendían, y lo que nosotros hacíamos era hablarles como si supieran. Pero no sabían, y no se atrevían a decir que no sabían. ‘Porque como usted sabe, las performances...’ le decíamos, y el tipo no tenía la menor idea de lo que le estábamos diciendo (...) era casi como terrorismo psicológico.” (Galende, 2007:225).

que involucra todo el proceso de maquinación y simulacro; el engaño a las autoridades como un trabajo de arte.

Esta acción, enmarcada en el inicio de las manifestaciones masivas antidictatoriales, trascendió lo que se había producido en cuanto a trabajos de arte que ocuparon la realidad como lienzo hasta entonces, pues se produjo una acción poética en el territorio mismo que ocuparon los militares para consumar el Golpe de Estado: el espacio Aéreo. La imagen de seis aviones sobrevolando la ciudad en formación militar fue una potente intervención que traía a la memoria a los Hawker Hunter que bombardearon La Moneda el 11 de Septiembre. Re-editar el vuelo como acción poética fue un gesto político-paródico que ocupó metafóricamente toda la ciudad; el arte corregía la historia, en vez cohetes antitanque las avionetas soltaron poesía, en vez de propagar muerte propagaron “el trabajo en la vida, como única forma creativa”.

Recepción Crítica.

El primer comentario publicado sobre la acción apareció en la revista *Hoy* (22 al 28 de julio de 1981). El artículo de Ana María Foxley titulado “Un Maná artístico”, lanza múltiples posibilidades de lectura para el vuelo de las avionetas como acción poética: “Pájaros, libertad, esperanza, poesía. Viaje, distancia, partida, exilio (...) instrumentos mortíferos para bombardear ciudades, destruir vidas humanas, invadir territorios, borrar regímenes políticos y sistemas de gobierno” (Foxley, 1981: 46). Foxley ve en la intervención del CADA un *maná* artístico; haciendo referencia a una figura del *Antiguo Testamento* la autora, quizá involuntariamente, apunta hacia un cierto mesianismo de los autores quienes brindan “alimento espiritual” a los sufrientes habitantes de Santiago. Pero más interesante que el somero análisis es la descripción vivida de la experiencia como espectador, pues nos da una idea del impacto que tuvo en la cotidianeidad de los santiaguinos:

(Al ver caer las papeletas) los niños presurosos corrían a averiguar cual era el juego; algunos adultos asombrados recogían y leían los ejemplares que caían a sus pies. Un auto se salvó por un pelo de una avalancha de papeles, mientras una comisaría de Carabineros no tuvo igual suerte y recibió un golpe seco de un

paquete de volantes que no alcanzó a abrirse e hizo un forado en el techo (...) y hubo que reparar presurosamente los daños. (Foxley, 1981:46).

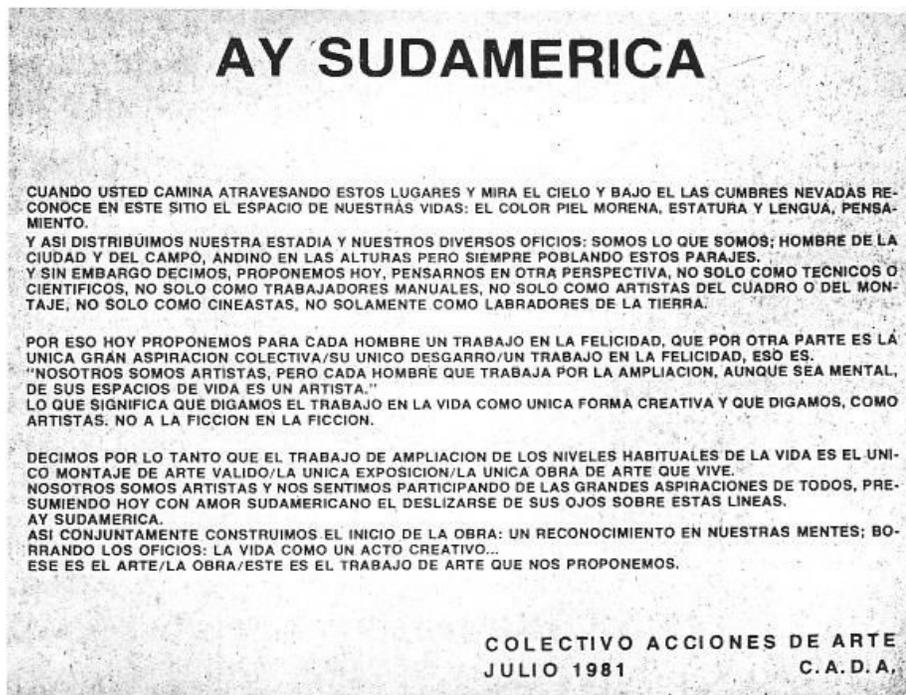
Al mes siguiente María Eugenia Brito presentó en la revista *APSI* (No. 105, agosto de 1981) una entrevista con el colectivo en la que explican algunos elementos conceptuales que dieron soporte a la acción. Sobre la intención fundamental de *Ay Sudamérica* puntualizan: “Nuestros elementos son elementos que interrumpimos de su curso habitual (...) decimos que al interrumpir los elementos de la realidad de la realidad concreta por medio de la intervención de arte, toda esa realidad deviene acto creativo, es decir, se positiviza y se hace más humana” (Brito, 1981:24). En cuanto a la eficacia social de sus acciones explican “Nosotros indicamos, mejor dicho, referimos el problema de tal modo que devenga una proposición de creatividad, pero es el conjunto de las fuerzas productivas de la sociedad las que deben hacer cesar el problema (...) lo que nosotros hacemos es poner en escena” (Brito, 1981: 22). Además anuncian la continuación de la acción “en el curso del año este trabajo debe concluir con una obra en el norte de Chile de carácter absolutamente masivo. Estamos ya trabajando en ello” (Brito, 1981: 22), sin embargo dicha acción final nunca se llevó a cabo.

Este trabajo de arte fue incluso elogiado por el crítico de arte Waldemar Sommer en su columna “Acciones de Arte, la Vanguardia de Hoy” (octubre de 1981) publicada en *El Mercurio*, el diario oficialista del Régimen. Su elogio, sin embargo, se limitó al *status* formal de la propuesta: “asistimos a un intento de remplazar, en plena vía pública y ante una asistencia multitudinaria, la materia escultórica o pictórica tradicionales (...) empresas tales vitalizan nuestra plástica” (Neustadt, 2001: 167).

Por su parte Nelly Richard ‘denuncia’ en *Una mirada sobre el arte en Chile* (1981) la falta de control que presenta esta acción, la cual “está presente en los dos titulares de las revistas en que se inserta⁵⁴ (los cuales) coinciden en ejecutar la misma torsión de sentido e inflexiones de lectura, que desfiguran o tergiversan el sustrato productivo de los trabajos para forzar su pertenencia a los discursos

⁵⁴ Los títulos son “Cuando el arte cae del cielo” (APSI) y “El arte desde las alturas” (HOY).

finalmente idealistas que sustenta dicha prensa” (Richard, 1981: S/P). En sus acercamientos posteriores de la acción (Richard, 2000:42), (Richard, 2007:71), su postura será menos tajante. Con el tiempo esta acción, por su impacto narrativo será otro de los grandes hitos del arte Chileno del periodo, exhibiéndose siempre en las exposiciones en las que se incluye al C.A.D.A.



Imágenes: Arriba, Panfleto repartido en 1982. Abajo (Neustadt, 2001:151)

Quinta acción: “A la hora Señalada”.

Fuentes: Registro en vídeo de la acción. Y Currículum del C.A.D.A. para el Hemispheric Institut Of Performance and Politics.

En abril de 1982 el CADA trabajó otra acción en espacio cerrado. En un taller de neones se recreó la famosa escena del duelo del film “A la hora señalada” (EUA, 1952), en lugar de armas se utilizó como símbolo de la tensión un neón encendido dispuesto en el suelo como medida de distancia entre los adversarios, según la conceptualización del colectivo “Se escoge esta cita en un sentido doble. En tanto denuncia de la violencia chilena y como síntoma de pérdida y recogimiento” (CADA, 2004:8) . Juan Castillo y Raúl Zurita fueron los actores. La representación fue registrada en video a color cuyo montaje comienza con la sentencia “EL NEÓN ES EL ARMA”. A partir de una fotografía de la acción se hizo una ilustración serigrafiada de la que se produjeron 120 copias timbradas y numeradas.

Recepción Crítica.

Este fue el segundo trabajo del C.A.D.A. que podría pensarse como Video-arte y, como el anterior, tuvo prácticamente nula recepción crítica en su momento. Este trabajo tiene correspondencias estrechas con una video-acción de Diamela Eltit en la que recrea una escena beso cinematográfico con un vagabundo, también montada en 1982. Ambos vídeos, cortos, concretos, comparten una estrategia de apropiación del lenguaje visual del cine norteamericano; pero es una apropiación precaria pues escenas espectaculares como el beso de los amantes o el duelo a muerte entre dos cowboys (ambos enfrentamientos apasionados), son recreadas en espacios derruidos, sin glamour, la imitación se revela fallida, imposible de recrear en el contexto local: desde los márgenes (desde los márgenes de lo social, desde el margen sur del continente) los artistas parodian al máximo productor de imágenes e imaginarios emotivos del siglo XX; Hollywood.

Sexta acción: "Publicación "Ruptura"

Fuentes: Ruptura. Documento de Arte (1982) y el vídeo registro del encuentro de presentación en el Taller de Artes Visuales.

En 1982 el colectivo publica el documento *Ruptura*, un tabloide delgado que se repartió a pequeña escala (200 ejemplares), sin insertarse en ningún medio masivo. No se trató de una publicación que tratara sobre arte, sino un "documento de arte" (CADA, 1982: portada) que daba soporte teórico y extensión a las acciones del colectivo, no se trata de un manifiesto sino de una serie de artículos sobre diversos temas de arte y cultura escritos por artistas y teóricos externos al colectivo pero cuyos aportes de alguna manera establecían lazos de comunicación con CADA.

La publicación abre con "Una ponencia del C.A.D.A.", texto en el que revisan y puntualizan sus preceptos teóricos y sus influencias discursivas, además marcan distancia con otras experiencias de vanguardia local. En este texto, menos 'experimental' que los anteriores (con un sentido más unívoco, incluso sociológico), reivindican por primera vez a las Brigadas Ramona Parra del Partido Comunista como su inmediato antecedente histórico local: "La obra la **completa** la historia y ello retrotrae cualquier acción al aquí y ahora en que esa producción se juega. Su antecedente más inmediato son las Brigadas Ramona Parra. (...)Al cerrar, vaya nuestro homenaje a ellos" (C.A.D.A, 1982: 3), además reformulan el carácter político e histórico de su trabajo, por lo que este texto puede pensarse como una "ruptura" con su propio discurso anterior.

El tabloide incluye comentarios a las acciones artísticas de los miembros del grupo; el poema trazado en el cielo de Nueva York por Raúl Zurita con ayuda de cinco aviones, las acciones rituales-sacrificiales de Diamela Eltit en un burdel y un edificio abandonado, la Milla de Cruces trazada por Lotty Rosenfeld en las calles de Santiago y un vídeo pornográfico presentado por Rosenfeld y Eltit en un encuentro feminista.

En otro apartado se presenta una propuesta de intervención artística planteada por Luz Donoso, Patricia Saavedra y Hernán Parada , quienes proponían el modelo de “acciones de apoyo” , una propuesta metodológica para producir “eventos” e intervenciones artísticas en apoyo a causas concretas de la sociedad civil. Marcela Serrano presenta un acto feminista de Body-Art sobre el análisis freudiano de la histeria. Raúl Zurita entrevista al artista Ernesto Muñoz sobre la “estética gay” presente en su trabajo. El sociólogo José Joaquín Brunner, en su texto “Sobre Arte y Política (1)”, elaboró con una reflexión en torno a las posibilidades de articulación entre la resistencia cultural y la política en el contexto chileno del momento en el que ya se observaba la rearticulación de las protestas masivas.

El artista Gonzalo Muñoz intervino la publicación con un desplegado de seis puntos titulado “Sobre Arte y política (1)”, en el que recurriendo a un texto ambiguo y la imagen de un detenido, hace referencia al martirologio comunista y la necesidad de su activación. Se incluye además una entrevista a Juan Downey⁵⁵, referente fundamental en cuanto al video-arte local, que sirve como enlace -y crítica-entre éste y las prácticas artísticas locales. La publicación cierra con una aportación inesperada, un fragmento del libro *Latinoamérica. Los desafíos del tiempo fecundo* (1980) del sociólogo Sergio Sporer, el cual ponen en diálogo con el panorama de acciones presentadas en *Ruptura*. En el texto Sporer analiza la naturaleza de largo aliento de las transformaciones sociales, las cuales suelen acelerarse dramáticamente en determinados momentos históricos de “ruptura” en los que la acción política no dispone de un modelo racional y cuantificado de cambio político, sino de un proyecto, una imprecisa ‘imagen’ colectiva de futuro, cuyos trazos se atisban en el presente a través de las acciones “que producen transformaciones reales parciales (y) llevan al conjunto de la sociedad las repercusiones, el impacto simbólico de su dimensión profética” (CADA, 1982: 12).

⁵⁵ Artista chileno (1940-1993), pionero del video arte, radicado en Nueva York desde finales de los sesenta. Tras el Golpe militar comienza a hacer el video TRANS-AMERICAS durante el cual recorre gran parte del continente haciendo instalaciones y videos.

La publicación sintetiza los principales intereses del C.A.D.A. en ese momento; la relación entre arte y política, las funciones del vídeo y la cuestión del género (apuntando claramente hacia algo cercano a lo que más tarde se llamaría lo *Queer*). Este periódico de un solo número es además da cierta cohesión a una red más o menos frágil de artistas, poetas y teóricos que trabajaban en direcciones cercanas al arte acción, al videoarte, la sociología, todos con una perspectiva política de izquierda. En el que la palabra y la imagen se interpelan mutuamente.

Recepción crítica.

Ruptura fue presentada en un foro abierto en el Taller de Artes Visuales de Francisco Brugnoli en el que se pusieron a debate las ideas contenidas en la publicación; el debate es revelador del momento histórico, pues buena parte de él no se centró en cuestiones estéticas sino políticas; la primera línea de cuestionamientos se dieron debido a la controversia que suscitó la inclusión de Ernesto Muñoz, un artista en el cuerpo del tabloide al que se le acusaba de delator al servicio de la dictadura, por lo que su presencia en Ruptura parecía quitarle fuerza, o credibilidad a los planteamientos que ahí se hacían, pues “acercarse a un delator, a un posible delator, es la cosa menos arriesgada del mundo, es la manera de lavarse de toda culpa” (CADA, 1982: vídeo). Otra discusión relevante fue la alusión a las Brigadas Ramona Parra que el CADA, para Fernando Balcells esta cita fue demasiado “somera” y no se corresponde con las características ni políticas ni formales del grupo, sin embargo, según Zurita, el CADA recuperó a las BRP debido a que en ellas se materializó el gesto extremo de una producción cultural que se convirtió en no-arte al diseminarse masivamente, al formar parte de una política popular que desatendía las exigencias de legitimación del circuito artístico, una aspiración fundamental a la que en lo discursivo aspiraba el colectivo.

Esta publicación representó una ruptura al interior mismo del Colectivo, tanto en el plano conceptual como en su formación; el Sociólogo había Fernando Balcells, salió del grupo adoptando una postura sumamente crítica a su nueva producción. Mucho después aún señala la importancia de leer la producción del colectivo como un antes y después de *Ruptura*:

Por diversos motivos, entre los cuales una cierta comodidad política, las propuestas del CADA han sido leídas principalmente desde los textos de RUPTURA, con prescindencia de textos anteriores que presentaban en otro tono nuestras búsquedas “teóricas”. En los relatos sobre el CADA, ha habido omisiones importantes, tergiversaciones y apropiaciones indebidas (...) La relación entre arte y sociedad no es un cuento que interese al liberalismo –que quisiera borrar el concepto mismo de sociedad. Y que la izquierda prefiere narrar desde el contenido testimonial y la continuidad de los procedimientos de los Brigadistas. (Neustadt, 2001: 70)

El riesgo de convertir al CADA en un adorno de la democracia, un testimonio que reivindica el triunfo de la Concertación, se activa en cada exposición en la que se exhibe su archivo, en cada proceso de institucionalización de sus documentos, por eso la advertencia de Balcells, y su malestar ante las políticas de exhibición del archivo del CADA⁵⁶, es aún hoy pertinente.

⁵⁶ Según me comentó en una plática con él en Santiago (2010) , a propósito de la participación de los documentos del CADA en la Trienal de Chile.

SOBRE ARTE Y POLITICA (1)

Gonzalo Muñoz. Junio 1982, Santiago.



<p>1</p> <p>DESDE ESTA MURALLA CHINA, DESDE ESTE ACORAZADO DE POTEMKIN, DESDE LA REVOLUCION CULTURAL DE MI IMPOSTURA</p> <p>"HONOR Y GLORIA A LAS CONCLUSIONES DEL FORO DE YENAN"</p>	<p>4</p> <p>LOS CABECILLAS QUIEREN DAR EL GRAN (ASALTO PARA TODOS NOSOTROS</p> <p>MANTIENEN EL RIESGO COMO UN RETO, LA BELLEZA DE LA MUERTE SIEMPRE PRESENTE, EL SUICIDIO TRIUNFAL:</p> <p>"SU CAIDA HABRA SIDO UTIL"</p>
<p>2</p> <p>"LA MEJOR CONTESTACION NO DA RESPUESTAS"</p>  <p><i>CABECILLA ABATIDO.— El poeta argentino Aníbal Iriarte Rivera Malina, uno de los cabecillas de la fuga de la Cárcel Puñena se volvió el 9 de agosto pasado y del mismo momento de ayer, fue abatido a tiros por las fuerzas policidas.</i></p> <p>"SE TRATA DE LA LUCHA FINAL POR EL TESORO EL GRAN ASALTO"</p>	<p>5</p> <p>NO HABRA DERROTAS, VICTORIAS, DISCURSOS, NI PROFESIAS QUE LES BORREN LA ESTRELLA NEGRA DE LA MIRADA, Y MAS QUE BODY-ART, SERA:</p> <p>"LA FUGA DEFINITIVA, EL GOLPE DE MANOS".</p>
<p><i>Imperio</i></p> <p>3</p> <p>EL PROLETARIADO ARMADO NO TIENE PATRIA NO DA RESPUESTAS</p> <p>SUS CABECILLAS TEMPLADAS EN LA TEORIA Y EN LA LUCHA, HACEN POSIBLES TODAS LAS FUGAS, ORGANIZAN, DIRIGEN Y DEFIENDEN CON SU VIDA: —LAS FUGAS DE TODOS NOSOTROS—</p> <p>BUSGAN EN CADA FUGA UN NUEVO RASTRO DEL TESORO, SABEN QUE EL TIGRE SIEMPRE SERA DE PAPEL.</p>	<p>6</p> <p>DESDE ESTA HUELGA SALVAJE, DESDE ESTE ASALTO AL TREN CORREO, DESDE ESTE GRAN STALINGRADO, LA CITA DE UN CABECILLA CERCADO,</p> <p>"SOMOS NUESTRO PROPIO FRANKENSTEIN".</p>

Ediciones C.A.B.A. Chile, Agosto 1982.

Intervención de Gonzalo Muñoz en *Ruptura*, 1982:7.

Séptima acción: “Residuos Americanos”

Fuentes: *Catálogo de la exposición In/Out, Four projects by Chilean artists. Washington DC y los registros en video y fotografía de la instalación.*

Como parte del Washington Project for the Arts, se presentó en esa ciudad la exposición *IN/OUT: Four Projects by Chilean artists* (marzo-abril de 1983). El envío a la exposición, curada por Alfredo Jaar, incluyó trabajos de Eugenio Dittoborn, Juan Downey, Jaar y el C.A.D.A. El trabajo presentado por el colectivo, llamado “Residuos Americanos”, consistió en el envío de 100 kilos de ropa de segunda mano fabricada en EU y usada en Chile por los grupos sociales más marginados; prendas que ya usadas en EU habían sido enviadas a Chile para su reventa fueron devueltas a la Potencia norteamericana y expuestas amontonadas en una galería de arte. Como parte de la instalación se incluyó además el sonido de una intervención quirúrgica al cerebro de un indigente chileno retransmitida a través de un altoparlante.

Como herramienta de legibilidad conceptual el CADA publicó un texto propio en el Catálogo de exposición titulado “C.A.D.A., A South American Art” (CADA, 1983: s/p). El texto dirigido al circuito artístico norteamericano crítica la dinámica centro-periferia que priva en el mundo del arte, la cual subordina la circulación artística global a los designios de las modas surgidas en los nodos artísticos del primer mundo que funcionan como criterio ordenador y estratificador del arte de la ‘periferia’. Conforme a este planteamiento el colectivo rechaza ser clasificado como parte del body Art o Landscape Art, reivindicando su producción como un arte de acción que trabaja en la creación de imágenes de futuro ancladas en la memoria del pasado reciente de Chile, algo incompatible con el “manierism, the achievements of the art in the world centers” (CADA, 1983:S/p). Además se incluye una interpelación textual a la instalación presentada en la galería:

Clothes arte returned to their place of origin. / The tape is inclosed together with the operationa as local product.

Through the linkage of two very distant elements clothes/brain- the framework appears in which events develop in Latin America.

Clothes an indigence/

Mind and merchandise/
Sickness and symptoms of sickness. (CADA, 1983: S/p).

Recepción Crítica.

El viaje a EU de Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit permitió establecer redes internacionales, sin embargo en el circuito chileno no se escribió al respecto en el momento. En 1998 Nelly Richard hizo una lectura a la distancia de esta instalación, pertinente en el momento de optimismo económico/consumista que ya vivía Chile a finales del siglo XX con la llegada de los primeros grandes Malls a Santiago. Para la crítica la pieza del CADA trabaja con el residuo en dos sentidos; como materia de denuncia y como *revancha paródica*, el envío funcionaba como una burla a la economía de mercado:

El arte le devolvía a este gran centro de poder financiero (Washington) el símbolo periférico de una reventa en negativo (no consumida) que denunciaba, por inversión, la prepotencia del capitalismo multinacional que aspira a comprarlo todo. Chile enfermo –el Chile de la dictadura- le dona a Estados Unidos su enfermedad como lo único que posee: algo cuyo valor simbólico excede lo transable en lengua de mercado. (Richard, 2001: 119).

En 2001 el estadounidense Robert Neustadt reseñó el trabajo insistiendo en que la acción evocaba las “tensas” relaciones entre el Primer Mundo y el tercero: “el gesto de incluir la grabación subraya el contraste entre el Primer y Tercer Mundo en cuanto a recursos económicos y tecnología”. En un segundo movimiento analítico Neustadt disloca la instalación de su contexto histórico y la ‘usa’ para leer la relación entre Pinochet y la transición democrática;

En los debates sobre la detención de Pinochet se escuchó a menudo entre los Demócrata-Cristianos más conservadores que querían que Pinochet fuera devuelto a Chile porque según ellos, “la ropa sucia se lava en casa”. En esta instalación del CADA se podría ver una respuesta *avant la lettre* a este comentario. Parece que todavía no es segura la posibilidad jurídica de “lavar la ropa sucia” y juzgar a Pinochet en Chile. Al mostrar la ropa sucia en Estados Unidos (en 1983), “Residuos americanos” insinúa que muchos de los síntomas de la realidad chilena, tanto la carencia general como la falta de libertad, se deben en gran parte a la intervención económica y militar que fue realizada con la dirección de los EE. UU. En 1973 estos “cirujanos” políticos re-presentaron Chile, cortando lo que llamaban el “cáncer marxista”, como si Chile fuera un cuerpo marginal sin volición propia. (Neustadt, 2001:36).

Octava acción: “No +”

Fuentes: “Llamamiento a artistas del colectivo a acciones de arte” (C.A.D.A., 1983), además del registro fotográfico y en vídeo de las intervenciones.

En 1983 se cumplieron 10 años del inicio de la dictadura en medio de una fuerte crisis económica y protestas en las calles. Con el propósito de incidir en la, cada vez más masiva lucha democrática del país, el CADA diseñó la consigna “NO+”⁵⁷ una grafía que rayaron –con el apoyo masivo de otros artistas- clandestinamente en muros de todo Santiago con la intención de que funcionara “como texto abierto para ser completado por la ciudadanía de acuerdo a sus particulares demandas sociales” (CADA, 1983: Vídeo) por lo que se hizo una convocatoria “a artistas chilenos provenientes de diversas disciplinas a iniciar los rayados murales en la ciudad” (CADA, 1983: vídeo) los cuales, se esperaba, serían completados por agentes anónimos. Para lograr la diseminación del signo/consigna el grupo lanzó un “Llamado a artistas del Colectivo Acciones de Arte (C.A.D.A.)” en el que explicaban la intención y la estrategia:

Hemos construido una consigna que se ha canalizado en rayados murales, en exposiciones, acciones de arte, teatro, música etc. Dicha consigna es No+. La invitación es a que los artistas internacionales la activen en sus propios países de la manera que la consideren pertinente (...) Este trabajo de arte inició a partir del décimo año de la Dictadura Militar y lo mantendremos hasta que ésta cese. (CADA, 1983: volante).

⁵⁷ Este signo tiene ecos, al menos, de tres gestos previos en el arte local. El “+” remite ineludiblemente a la acción “Una Milla de Cruces” (1979) de Lotty Rosenfeld, que consistió en intervenir las líneas de tránsito al cruzar una línea horizontal sobre ellas produciendo una fila de cruces blancas. la intervención ha sido repetida desde entonces en diversos contextos. Por otro lado el NO, como grafía y como imagen, recuerda a un cartel hecho por José Balmes por encargo de Salvador Allende en 1972, con el objetivo de difundirlo en una manifestación popular de apoyo contra la posibilidad de sedición; El Cartel diseñado por Balmes constaba de las letras N O detrás de las que se esboza la silueta de un arma de fuego. El otro antecedente (aunque no necesariamente influencia) fue la consigna “+ 3 Allende venceremos” que fue rayada masivamente por las Brigadas Muralistas de las JJCC previo a la elección presidencial de 1970.

Recepción Crítica.

La propuesta tuvo éxito en Chile ya que no sólo las intervenciones fueron completadas por civiles en repudio a la dictadura, sino que también el signo fue reproducido de manera autónoma y posteriormente se volvió protagonista en las cada vez más masivas y frecuentes marchas y acciones por la democracia. Para Diamela Eltit “esa ‘pérdida’ autoral fue de una radicalidad extrema pues nos desalojó de nuestra propia creación, o más bien nos convertimos en un signo político sin cuerpo, sin firma. La relación arte-política alcanzó su máximo espesor” (García,2008: 363). En el ámbito internacional tuvo repercusión en América Latina, Canadá, Estados Unidos y parte de Europa, en estas geografías varios artistas también hicieron las pintas e incluyeron el signo en sus actos de apoyo a la resistencia chilena⁵⁸.

La propuesta del CADA formó parte de un paisaje urbano ya roturado por miles de pintas, pues en los ochentas el *rayado* se había convertido en una práctica común como estrategia de denuncia y resistencia civil, de cierta forma podría pensarse que estas pintas fueron una mutación del muralismo brigadista; en el contexto de la dictadura los murales colectivos parecían imposibles, por lo que la rapidez y clandestinidad del rayado funcionaba como continuum de la comunicación pública que subyacía a la coraza de la dictadura; las calles tomadas por los carabineros y el ejército eran recuperadas simbólicamente a través de rayados. Para la fotógrafa Kena Lorenzini los rayados de los ochenta fueron “como un cuerpo hablante de algo en concreto: la posibilidad de que una marca crónica horudara la barrera que impedía la libertad de expresión, trazándose en una muralla o un fragmento de territorio” (Lorenzini, 2010: 5)⁵⁹. En este panorama el *No+*, de una economía del signo simple, novedosa y contundente, fue pronto apropiado por el

⁵⁸ En ese momento Juan Castillo residía en Holanda, desde donde colaboró, según recuerda, haciendo una convocatoria vía correo a varios artistas para que enviaran trabajos en los que utilizaran el signo; “Por correo llegaron como ciento y tantas respuestas, y los exhibí en un muro del museo [el Stedelijk de Amsterdam] Los que residían en Holanda y los invité a hacer obras” (Neustadt, 2001:61).

⁵⁹ Fotoperiodista que ha documentado los rayados y los carteles de la resistencia política chilena desde las primeras manifestaciones de los ochenta hasta el movimiento estudiantil contemporáneo.

amplio y heterogéneo movimiento de resistencia civil y diseminado, hasta hoy, en todos los rincones del país. Pintar las calles es parte de la cultura de la izquierda Chilena; desde las brigadas muralistas de la UP, pasando por los Rayados durante la dictadura y llegando al *Street art* político contemporáneo, en esta historia de la escritura callejera el NO+ es un signo potente en el imaginario (entendido como conjunto de imágenes) de la izquierda local que persiste y aparece de vez en vez acompañando las más diversas causas.

Para el colectivo esta acción fue una obra de culminación; ya no era una alegoría simbólica a la resistencia, sino que formó parte de ésta, contribuyó a quebrar el control dictatorial de las calles. En esta intervención se mezclaba lo escrito (la poética) con lo gráfico (la visualidad) insertado directamente en la calle en donde parte de la sociedad no sólo completó la acción, sino que la hizo suya e innovó en ella, así, por ejemplo, el grupo de Mujeres por la Vida aumentó la consigna a “No+, porque somos+”⁶⁰, mientras que durante el plebiscito nacional de 1989 el signo “+” se usó como un tache sobre la papeleta de consulta, que simbolizaba la elección del ‘No’ a Pinochet. En la intervención del *No+* la propuesta artística dejó de estar a cargo del CADA, para volverse parte de las estrategias de visualización de resistencia y de lucha democrática del país; se volvió, como el muralismo con Allende, un No-Arte (en el sentido que ya no pasaba por la validación de ese campo) que cumplió una función comunicativa y de identificación colectiva; en este momento el CADA, propiamente dicho, se disolvió, pero la existencia del signo se prolongó.

*

En el plano regional el *No+* ha sido recientemente recuperado como ejemplo de “desborde” del arte en el campo de las luchas sociales. El argentino Santiago García Navarro enlaza al NO+ con el *Siluetazo*⁶¹ argentino que también tuvo lugar

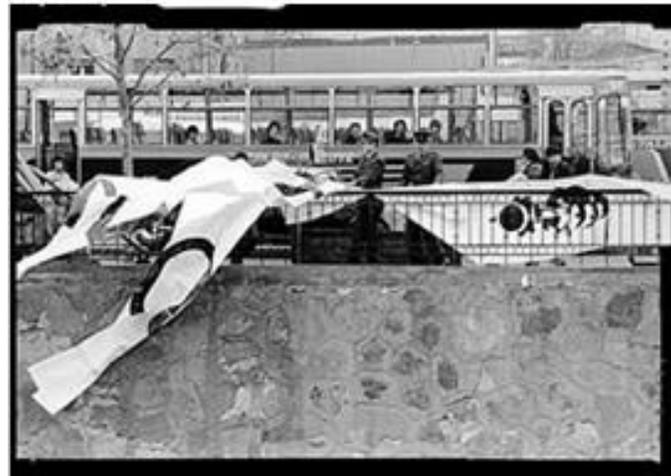
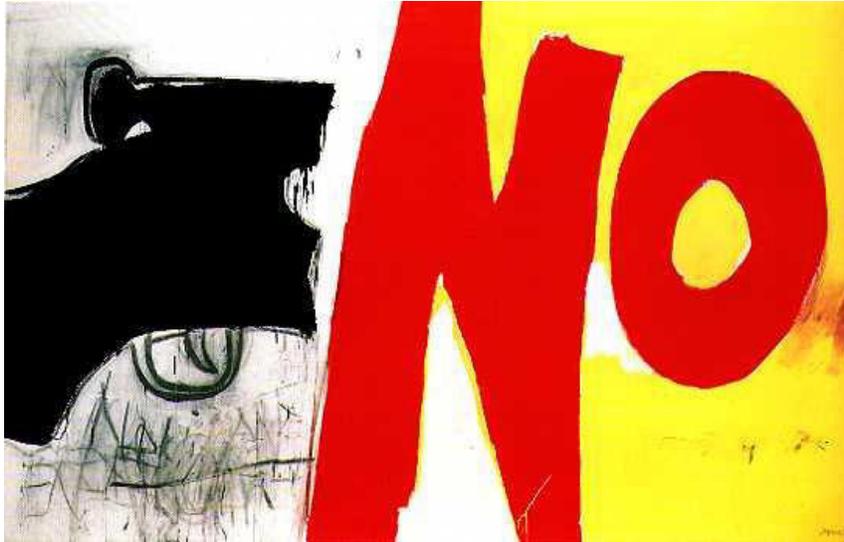
⁶⁰ Sobre la relación entre el CADA y Mujeres por la Vida abundo en el apartado “Mujeres por la Vida: “acciones relámpago” de resistencia”.

⁶¹ El *Siluetazo* fue una acción propuesta por tres artistas visuales argentinos. En la Plaza de Mayo los artistas planeaban dibujar siluetas humanas y colocarlas a lo largo de la Plaza para representar a los desaparecidos, sin embargo la acción se masificó: participaron las madres de

en 1983, pero al otro lado de la cordillera, contra otra dictadura. Para Navarro el *Siluetazo* y el C.A.D.A., tienen en común “el hecho de que abren una preciosa referencia para prácticas futuras” (García 2008: 363) al producir una herramienta simbólica abierta a la apropiación colectiva, que al ser efectivamente recuperada socialmente “crea nuevos afectos y nuevos preceptos, y esa es su forma de resistencia” (García 2008: 364). Por su parte el artista y académico uruguayo Luis Camnitzer inserta al CADA en el auge latinoamericano de conceptualismos políticos producidos en colectivos tras la experiencia argentina de Tucumán Arde (1968) y hasta mediados de los ochenta. Según la lectura de Camnitzer “la asimilación del público al trabajo fue interpretada como que se había logrado transferir el poder creativo, y esto determinó la decisión de no seguir con los proyectos. Visto retrospectivamente, la decisión parece errónea ya que este momento precisamente marcaba el principio de un proceso de compartir el creativo en forma continua” (Camnitzer, 2008: 119). Por lo demás esta acción ha sido el gesto canónico en las exposiciones artísticas en las que se incluye documentación del CADA.⁶²

Plaza de Mayo, manifestantes, estudiantes, y, por último, los transeúntes: se crearon miles de siluetas acompañadas de denuncias contra la dictadura que cubrieron buena parte de la Ciudad. Aun hoy se practican *Siluetazos*.

⁶² En el apartado “Citas y apropiaciones: las exposiciones 2006-2012.” De esta tesis hago un recorrido por la política de inscripción del archivo del CADA en las exposiciones.



Arriba Cartel de José Balmes, 1972.
Abajo: fotografía de la acción NO+,
de Jorge Brantmayer.

Novena acción: “Viuda”

Fuentes: *Publicaciones intervenidas (Revistas Hoy, Cauce y Análisis, y periódico Fortín Mapocho) y la entrevista “Reconocer su propia Cara” (Cauce No. 46, 1985):*

Esta última intervención hecha en octubre de 1985 podría pensarse como un ‘rizoma’ del CADA, pues del grupo original sólo permanecían Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit quienes, en conjunto con Gonzalo Muñoz y Paz Errázuriz realizaron una ‘acción de apoyo’ con la Agrupación de Mujeres por la Vida. La intervención consistió en la publicación del retrato del rostro severo de una mujer de mediana edad en cuatro publicaciones de circulación nacional (*Revistas Hoy, Cauce y Análisis*, además del periódico *Fortín Mapocho*), bajo la imagen sólo se rotuló en mayúscula la palabra “VIUDA” seguida de un verso que aludía a su situación de viudez a causa de la violencia de la dictadura.⁶³

Recepción crítica.

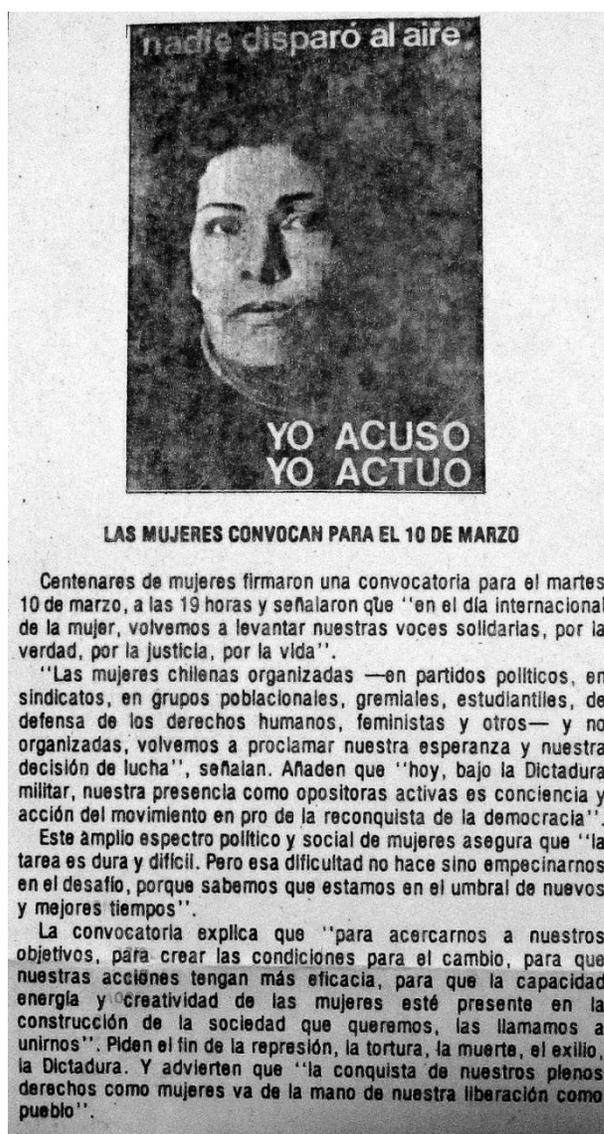
Prácticamente el único comentario desde la crítica de arte publicados sobre la intervención fue “Reconocer su propia Cara”, una entrevista de Ernesto Saúl a Diamela Eltit para la Revista *Cause* (No 46, octubre de 1985) en la que Eltit explica las intenciones de esta colaboración⁶⁴ ; “La idea era precisamente insertarse en un medio de comunicación cuyo objeto no es transmitir una obra de arte” (Saúl, 1985:s/p) con el objetivo de producir un extrañamiento que plantee al lector un esfuerzo de lectura. El rostro de la mujer se presentó deliberadamente sin ninguna información biográfica pues la intención fue “dar la cara; y esa fue la cara que dimos al público: su propia cara”, un rostro ‘popular’ anónimo en el que los chilenos se vieran reflejados. La crítica que hace Saúl a la intervención es la que se le hizo desde el principio al CADA ¿Qué capacidad comunicativa realmente tiene la acción de arte?, ¿realmente transmite o se queda en un elemento discursivo que no ‘toca’ al receptor? La respuesta de Eltit fue que no se trata de

⁶³ En el apartado VIUDA de esta tesis se hace un análisis más detallado de la acción y de su trasfondo político que enlazó las prácticas de CADA con las de Mujeres por la Vida.

⁶⁴ Es interesante rescatar la formación del CADA en ese momento según Saúl: “del grupo CADA (Colectivo de Acciones de Arte) que integran Juan Castillo (actualmente en Francia), Diamela Eltit, Gonzalo MuRoz y Lotty Rosenfeld” (Saúl, 1985: s/p).

dar mensajes unívocos o llanamente testimoniales, el lenguaje del CADA es poético, ambiguo que obligue al espectador a hacerse participe en la construcción del sentido “ahora, cómo lo entienda, cuánto entiende...ese no es nuestro problema. Todo lo que entienda es igualmente válido” (Saúl, 1985: S/p).

Esta intervención se situó en un territorio tan liminal entre el arte y la lucha de organizaciones civiles que luchaban activamente por los derechos humanos y la justicia, que la imagen tuvo quizá más repercusión en este último medio que en el artístico, de hecho Mujeres por la Vida, colectivo con el que colaboraban tanto Rosenfeld como Eltit, utilizó posteriormente la imagen en sus convocatorias ya sin el soporte del C.A.D.A.



Inserción de la imagen de 'Viuda' en una convocatoria posterior de Mujeres por la Vida. Revista Análisis Marzo de 1987. Archivo MPV/CEDOC.

-Cronología de Acciones del C.A.D.A.

Año	Acción /mes	Descripción /registro.	Lugar.
1979	"Para no morir de hambre en el arte" / desde el 3 de octubre.	<p>Esta estrategia estuvo compuesta por varias acciones:</p> <p>1). Se distribuyeron cien bolsas de medio litro de leche a los pobladores del barrio popular de <i>La Granja</i>. Las bolsas vacías, con el letrero "1/2 litro de leche", junto con otras en estado de descomposición fueron guardadas en una caja de acrílico sellada y expuestas en la galería <i>Centro Imagen</i>. La leche hacía referencia a la promesa del Gobierno de la Unidad Popular de que cada niño tendría medio litro de leche al día.</p> <p>2) El 4 de octubre se publicó en la revista <i>Hoy</i> una hoja en blanco sólo con el siguiente texto: "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 rellenar".</p> <p>3) Acciones paralelas fueron realizadas por miembros externos al grupo en Colombia (Cecilia Vicuña) y Canadá (Eugenio Téllez).</p> <p>4) los artistas pronunciaron el discurso político "No es una aldea" frente a la sede de la CEPAL en Santiago. Acción registrada en video a color.</p>	<p>-Barrio La Granja. Galería Centro Imagen Edificio de la CEPAL Santiago de Chile.</p> <p>-Revista <i>Hoy</i>. Circulación nacional.</p> <p>-Toronto, Canadá.</p> <p>-Bogotá, Colombia.</p>
1979	"Inversión de escena" / 17 de octubre a partir de las 16:30 hrs.	<p>Ocho camionetas lecheras de la marca <i>Soprole</i> desfilaron por las calles de Santiago y fueron estacionadas frente al Museo Nacional de Bellas Arte cuya entrada fue clausurada por una manta blanca de 100 metros cuadrados. Poco después la empresa, para demostrar su desacuerdo con la acción cambió el logotipo de sus camiones lecheros. Acción registrada en video a color.</p>	<p>-De la planta de la empresa <i>Soprole</i> al Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago de Chile.</p>
1981	"El fulgor de la huelga"/Sin	<p>El grupo representó una Huelga de hambre en el interior de una fábrica metalúrgica recientemente</p>	<p>-Santiago de Chile.</p>

	datos.	cerrada debido a la crisis, dejando sin empleo a decenas de trabajadores. En esta acción participó también Eugenio Tellez. Los artistas crearon dos obras bidimensionales sobre las mantas blancas sobre las que durmieron durante la representación. La acción fue registrada fotográficamente y a través de un video a blanco y negro, sin audio.	
1981	“¡Ay Sudamérica!” /12 de Julio	Seis avionetas en formación militar sobrevolaron la ciudad de Santiago y soltaron 400,000 panfletos con alegorías poético-políticas. La acción se hizo en referencia explícita al ataque a Moneda para derrocar al presidente Salvador Allende el 11 de septiembre de 1973. Acción registrada en video a color.	-Espacio aéreo de Santiago de Chile. -Las comunas Pudahuel, La Granja, La Florida y Conchalí. Santiago de Chile.
1982	“A la hora señalada” /Abril	En un taller de neones se recreó la famosa escena del duelo del film “A la hora señalada” (EUA, 1952), en lugar de armas se utilizó como símbolo del duelo un neón encendido. Juan Castillo y Raúl Zurita fueron los actores. Acción registrada en video a color. A partir de una fotografía de la acción se hizo una ilustración serigrafiada de la que se produjeron 120 copias timbradas y numeradas.	-Santiago de Chile.
1982	Periódico “Ruptura”/ Agosto.	El periódico <i>Ruptura</i> fue planteado como un “documento de arte” publicado por las efímeras “Ediciones C.A.D.A”. En él se incluye una ponencia de CADA y algunos textos de los miembros del colectivo, además de aportes de otros artistas e investigadores sociales. El tiraje fue de 200 ejemplares y fue presentado en el Taller de Artes Visuales.	-Santiago de Chile, espacio cerrado.
1983	“Residuos Americanos” /18 de marzo-23 de abril.	El grupo CADA es invitado a participar en la exposición “IN/OUT: Four Projects by Chilean artists” en la W.P.A Gallery de Washington D.C. Como obra se enviaron 100 kilos de ropa vieja fabricada en EU y usada en Chile. Afirman que la ropa fue regresada para ser revendida. La ropa fue expuesta en la galería frente a un letrero escrito en la pared referente a las tensiones entre el primer y tercer mundo. La instalación fue sonorizada con el registro auditivo de una intervención quirúrgica a un indigente chileno, sonido potenciado gracias a un altoparlante. En esta instalación no participaron ya Fernando Balcells ni Juan Castillo. Registro fotográfico.	-Washington D.C., EUA.
1983-	“No +” comienza		-Santiago de

1984	en los últimos meses de 1983.	El grupo, apoyado por muchos colaboradores, pintó por las noches, en distintos muros de Santiago, la inscripción “No +”, después de lo cual dejaban un espacio en blanco. El objetivo era que la gente completara los letreros, y así fue. Las pintas fueron completándose con mensajes como “No + desaparecidos” y “No + dictadura”. El grupo también redactó una carta pidiendo el apoyo de la comunidad artística internacional, lo cual tuvo repercusión en América Latina, Canadá Estados Unidos y parte de Europa, algunos artistas también hicieron las pintas y otros enviaron aportaciones. En Chile la consigna fue apropiada por la población y se convirtió en protagonista de las marchas y acciones contra la dictadura. En este trabajo ya no participa Fernando Balcells y Juan Castillo se encontraba en Holanda. La acción fue registrada en video a color y en fotografía.	Chile. -Holanda (Stedelijk Museum) -Estados Unidos (Galería Inti, de Washington D.C.)
1985	“Viuda”/ Septiembre	Se publicó en cuatro medios impresos el retrato de una anónima mujer viuda a causa de la represión militar de la dictadura. Bajo la imagen sólo se leía la palabra “VIUDA” seguida de un verso: “Mirar su gesto extremo y popular /Prestar atención a su viudez y sobrevivencia/Entender a un pueblo.” ⁶⁵ En esta acción participaron sólo Damiela Eltit y Lotty Rossenfeld del grupo original apoyadas por Gonzálo Muñoz, Paz Errázuriz y la Agrupación de Mujeres por la Vida. La acción se registró por medio del video a color y la fotografía.	Chile: revistas <i>Cauce</i> , <i>Análisis Hoy</i> y el periódico <i>Fortín Mapocho</i> .

⁶⁵ En algunas publicaciones el texto tenía una primera parte: “Traemos entonces a comparecer una cara/ anónima, cuya fuerza de identidad ser ser/ portadora del drama de seguir habitando/ un territorio donde sus rostros más queridos/ han cesado. “

II. Arte y sociología

-Apuntes generales sobre arte y sociología.

En una conferencia impartida en 1980 en la Ecole Nationale Supérieure d'Arts Decoratifs Pierre Bourdieu definió así la complicada relación entre estas dos fuentes de conocimiento:

La sociología y el arte no hacen buenas migas. Ello se debe a que el arte y los artistas soportan mal todo lo que atente contra la imagen que tienen de sí mismos: el universo del arte es un universo de creencia, creencia en el don, en la unicidad del creador increado, y la irrupción del sociólogo, que quiere comprender, explicar, dar razón de las cosas, escandaliza" (Bourdieu, 2000: 205).

Para el sociólogo francés la desconfianza existente en el mundo del arte hacia los sociólogos no es sólo por temor a la desacralización del 'campo' sino que "también se debe a que los sociólogos se las han ingeniado para confirmar los prejuicios sobre la sociología y, muy especialmente, sobre la sociología del arte y la literatura" (Bourdieu, 2000: 205) al estudiar este tipo de producción desde perspectivas reduccionistas o prejuiciadas que evidencian las limitaciones de los instrumentos metodológicos clásicos de la sociología y sus rasgos en ocasiones aún positivistas.

En efecto, el diálogo entre las artes y las sociológicas ha sido complicado y en ocasiones ha traído pérdidas para ambas disciplinas. Existen corrientes de la sociología más receptivas a la complejidad del arte que otras; para el estructural funcionalismo norteamericano, por ejemplo, el objeto artístico sería difícil de aprehender debido a su perspectiva epistemológica, mientras que para la microsociología de Chicago (el interaccionismo simbólico), en general, era de mayor interés el análisis de medios masivos como las revistas y la televisión que de la producción plástica cuya circulación social suele ser más limitada.

El caso de la sociología alemana es distinto. Para las diferentes generaciones de la Escuela de Frankfurt (desde Horkheimer hasta Habermas) el arte siempre fue un elemento importante de sus corpus teóricos: ya en 1916 el joven Lukács, precursor de la teoría crítica, publicó su *Die Theorie des Romans* (Teoría de la novela) sobre la relación entre la novela, la partida de los dioses (el fin del destino) y el proyecto de la modernidad (en tensión entre las introyecciones poéticas de los románticos y la necesidad de una nueva epopeya moderna), posteriormente la primera generación del *Institut*, marcada en lo teórico por la influencia de Marx, Weber y Freud y en lo social por la Segunda Guerra Mundial y el exilio, recuperó al arte no sólo como objeto de estudio sino, en ocasiones, como herramienta epistemológica. Theodor Adorno y Walter Benjamin -quien pronto se distanció de la Escuela- fueron los más prolíficos en este sentido.

Quizá por la influencia que ejerció la literatura y la filosofía local, fue común para Frankfurt ver en el arte una cierta esperanza –más o menos ambigua- de transformación social; Benjamin la vio en el cine y años más tarde Herbert Marcuse, tras su análisis de la sociedad unidimensional, proponía que “la dimensión estética conserva todavía una libertad de expresión que le permite al escritor y al artista llamar a los hombres y las cosas por su nombre: nombrar lo que de otra manera es innombrable” (Marcuse 2001: 276). Martin Jay en su estudio sobre la Escuela de Frankfurt anota que el arte, en particular las artes visuales y la música, fueron valoradas por estos autores como contraparte a la perspectiva pesimista de la realidad social que describían en varios de sus textos, en voz de Jay:

Las grandes obras de arte, y el interés en la praxis fueron así las dos expresiones cardinales de la negativa de la teoría crítica a eternizar el presente (...) Durante la década de los 30's la integración de teoría racional, imaginación estética y acción humana pareció al menos una esperanza”. (Jay, 1984:138).

En cuanto a la sociología francesa, tras los primeros esfuerzos fundadores de Pierre Francastel, Raymonde Moulin –especialista en sociología del mercado del arte- fundó el Centre de Sociologie des Arts (CSA) en 1983, impulsando investigaciones más estrictamente sociológicas que las realizadas en el contexto

alemán de posguerra. De manera paralela Pierre Bourdieu comenzó a abordar el campo del arte de manera esporádica pero consistente, buscando construir explicaciones sociológicas del arte que no cayeran en el determinismo de clase de ciertos marxismos ni en la perspectiva humanista o internalista de los filósofos y críticos de arte para lo que recurriría, como sostiene Néstor García Canclini, a dos nociones fundamentales en toda su obra: “homología y campo.” (Canclini, 2009:en línea).

*

La sociología latinoamericana, tras un primer momento dominado por el pensamiento imitativo y racista⁶⁶ que retomó los postulados de evolucionismo social y positivismo para ponerlos al servicio de los regímenes oligárquicos de finales del siglo XIX, se consolidó a lo largo de las primeras décadas del siglo XX, teniendo en Brasil su primer centro de estudios institucional: la Escuela de Sociología y Política de Sao Paulo (1933). Pronto, en respuesta a los imperativos de integración económica de nuestra región surgieron las Teorías del Desarrollo, cercanas al pensamiento económico de la CEPAL (Comisión Económica Para la América Latina fundada en 1947). En 1950, derivado de la necesidad de un dialogo continental más cercano se creó la Asociación Latinoamericana de Sociología (ALAS). Pronto el debate en torno a la calidad ‘periférica’ y ‘subordinada’ de los países de la región impulsó una serie de estudios que posteriormente se agruparían bajo el término genérico de ‘Teoría de la Dependencia’ desarrollada, entre otros, por Raúl Prebisch, Enzo Faletto y Ruy Mauro Marini.

⁶⁶ Ruy Mauro Marini en un texto clásico recupera algunas reflexiones como la del argentino José Ingenieros (1877-1925) quien afirmaba que "Cuanto se haga en pro de las razas inferiores es anticientífico, a lo sumo se les podría proteger para que se extingan agradablemente, facilitando la adaptación provisional de los que por excepción pueden hacerlo" (Marini, 1994: en línea) otros autores como el darwinista social Carlos Octavio Bunge (1875-1918) achacaban a la impureza racial (refiriéndose a los afrodescendientes y a los indígenas) el atraso social del subcontinente: "Impuros ambos, ambos atávicamente anticristianos, son como las dos cabezas de la hidra fabulosa que rodea, aprieta y estrangula, entre su espiral gigantesca, una hermosa y pálida virgen: ¡Hispano-América!" (Marini, 1994: Íbid)

Quizá debido a que los esfuerzos de los sociólogos latinoamericanos, en particular tras el triunfo de la Revolución Cubana (1959), se enfocaron a contribuir a explicar la precaria situación social, económica y política inmediata con el objetivo de colaborar en su urgente transformación, se dejó de lado el desarrollo de una teoría social latinoamericana del mundo artístico. Con frecuencia pensadores que no pertenecían estrictamente a la disciplina de la sociología fueron quienes escribieron más fructíferamente sobre la relación arte y sociedad; ensayistas como el mexicano Octavio Paz (1914-1998)⁶⁷ o la argentino-colombiana Marta Traba (1930-1983)⁶⁸ son ejemplos de la manera en que la rica tradición ensayística regional podía desplazarse al análisis de las artes visuales en su relación con relatos históricos y sociales que les dan sentido y sustento. Desde el marxismo articulado con la filosofía de la praxis, Adolfo Sánchez Vázquez (1915-2011), contribuyó con su lectura no ortodoxa de Marx a la necesaria reflexión en torno al papel del arte en la revolución y la relación entre vanguardias políticas y vanguardias estéticas. En distinta dirección, el crítico de arte peruano radicado en México Juan Acha (1916-1995) articuló dos de las preocupaciones del arte y la sociedad en su tiempo al acuñar el término de 'no objetualismos', que apelaba a la producción artística producida en América Latina que, en lo formal, abandonaba los cánones tradicionales del arte, y en lo geopolítico se insubordinaba a las categorías impulsadas por los centros de poder del arte. Sin duda Juan Acha, no sólo a través de su elaboración teórica, sino también debido a sus esfuerzos para fomentar el diálogo regional, fue uno de los autores fundamentales en la construcción de lo 'latinoamericano' en el arte y la crítica del siglo XX.

En el ámbito de la sociología institucional local, la producción ha sido más bien esporádica y no articulada en grupos duraderos o encuentros regionales, salvo

⁶⁷ Su trabajo sobre Marcel Duchamp y su conflictiva relación con la modernidad (*La apariencia desnuda: La obra de Marcel Duchamp*, 1973) es un referente universal sobre el tema que puntualiza la tensa relación entre la modernidad estética y el proyecto de modernidad social.

⁶⁸ Quien se formó en la cátedra de sociología del arte impartida por Pierre Francastel, de quien retomó algunos elementos para aplicarlos a la realidad latinoamericana a través de un estilo al mismo tiempo riguroso y sencillo.

algunas excepciones puntuales⁶⁹. Un trabajo paradigmático fue *La producción simbólica: Teoría y Método en Sociología del Arte* (1979) de Néstor García Canclini, el cual produjo un giro epistemológico en la sociología; mientras la sociología tradicional se interesaba en los públicos, el gusto o el mercado del arte, Canclini centró su análisis en las piezas o acciones de arte como procesos o gestos comunicativos que formarían parte de la 'producción simbólica' o del intercambio simbólico de las sociedades, para lo que recuperó la base epistemológica de la microsociología norteamericana articulada con elementos de semiótica y de la sociología del sentido.

Su artefacto teórico apunta sus baterías contra el 'idealismo estético' que sacraliza al arte y sus agentes. Su giro epistemológico se gestó en un periodo particularmente experimental del arte en el que nuevas generaciones de creadores buscaban incidir más directamente en la realidad social, para Canclini fue fundamental la experiencia argentina de *Tucumán Arde* (1968), un itinerario estético, conceptual y político impulsado por artistas, sociólogos, periodistas, economistas y fotógrafos rosarinos y porteños que buscaban empatar la vanguardia artística con la vanguardia política al interior de un proceso revolucionario que se vivía *glocalmente*. Esta experiencia, que terminó por desbordar los márgenes del arte⁷⁰, puso en relevancia la necesidad de buscar nuevas maneras de estudiar el arte, Néstor García propuso una metodología para estudiar el arte-acción latinoamericano que consta de la articulación de dos momentos, primero "ubicar al arte en la estructura social" y luego entender, desde dentro "la estructura del campo artístico" (Canclini 2005:93), poniendo énfasis en el hecho de que ya no sólo los artistas producían arte, sino que también los sociólogos comenzaban a colaborar con los creadores visuales en acciones artístico-sociológicas.

⁶⁹ Marisol Facuse en su breve ensayo sobre este tema especifica algunos casos, como "el área de trabajo en "Historia del arte y en estudios culturales" de la sede argentina de la FLACSO, o de algunas carreras de Sociología que incorporan de manera esporádica cursos optativos de Sociología del arte" (Facuse, 2010: en línea).

⁷⁰ Según el pormenorizado estudio de Ana Longoni y Mariano Mestman (2010) finalizado el ciclo de acciones muchos de los participantes abandonaron la práctica artística para insertarse en lógicas de lucha más directas.

*

En el caso particular de Chile, tras el triunfo de la Unidad Popular se dio un auge de la investigación social militante, algo similar a lo que sucedió con las artes con las que en ocasiones colaboró; intelectuales de diversas partes del mundo viajaron a Chile con el objetivo de estudiar y colaborar con la transformación social impulsada desde la presidencia por Salvador Allende cuyo proyecto hizo eco en numerosos institutos y universidades de Ciencias Sociales. Para Sergio Bagú –figura central de la FLACSO en ese momento- este periodo fue una experiencia de gran valor científico y humano; “En una ciudad pequeña como era Santiago, todos estábamos en contacto intelectual pero también en contacto físico, porque estábamos unos cerca de otros y a Santiago llegaban no digo grupos de latinoamericanos, sino torrentes de latinoamericanos que querían ver la experiencia chilena de cerca” (Beigel 2009: en línea). Pocos sociólogos de formación estudiaron las artes visuales, sin embargo autores como Miguel Rojas Mix –fundador del Museo de la Solidaridad- quien abordaba la producción artística desde el ensayo socio-histórico de corte marxista, colaboraron en la construcción de puentes entre el arte y el pensamiento social.

- La situación de la crítica de arte y la sociología en Chile tras el Golpe de Estado.

El Golpe Militar arrasó con las artes y las ciencias sociales. Los militares y la burguesía local no sólo desarrollaron una ofensiva anti-comunista característica de la Guerra Fría, sino que fue decididamente un Golpe Anti-intelectual; el mismo 11 de Septiembre militares comenzaron a quemar en las calles libros que, según su criterio, eran ‘subversivos’⁷¹, durante los primeros días fueron destruidos e incinerados en las calles de Santiago millares de obras. A los pocos días, una serie de tanques rodearon el Museo de Bellas Artes de Santiago y le prendieron fuego a parte de sus instalaciones; una acción simbólica que anunciaría el

⁷¹ Roland Husson, entonces agregado cultural de la Embajada de Francia, recuerda un rumor bastante popular en aquel momento, se decía que “entre los libros que los militares quemaron en la calle había una obra titulada Cubismo, pues los militares perseguían lo que tuviera que ver con Cuba” (Husson, 2003: 46)

desmantelamiento del entramado intelectual y cultural que existía hasta el momento.



Quema de libros en las Torres de San Borja de Santiago. Fondo Naúl Ojeda, Fundación Salvador Allende.

Inmediatamente después del 11 de Septiembre el Régimen Militar tomó las ocho universidades públicas del país y el dos de octubre emitió el Decreto Ley N° 50 que facultaba al gobierno para intervenir abierta y directamente “en el nombramiento de las autoridades universitarias y en el gobierno de las mismas” (Muñera, 2011: 20)⁷², la Universidad de Chile le fue asignada al General de la Fuerza Aérea Cesar Ruiz y la Universidad Católica al Vicealmirante de la marina Jorge Swett Madge. Las ciencias Sociales locales fueron profundamente disminuidas y purgadas, lo cual tuvo consecuencias regionales, dada la importancia de los centros de estudio chilenos. Como sostiene la socióloga mexicana Raquel Sosa “El acontecimiento que indudablemente marcó el corte más dramático en la evolución del pensamiento latinoamericano de principios de los años setenta fue el golpe de Estado que derrocó al gobierno de la Unidad Popular en Chile” (Sosa, 1994: 8) pues “A la destrucción de centros de investigación, escuelas e instituciones dedicadas a las ciencias sociales siguió,

⁷² Textualmente el Decreto decía “La Junta de Gobierno designará, en su representación, Rectores-Delegados en cada una de las Universidades del País” (*Diario Oficial* No. 665, 1973).

como todos sabemos, la persecución, prisión, muerte o exilio⁷³ de los más importantes cuadros de la investigación científica que tenía entonces ese país” (Sosa, 1994: Íbid).

Según un estudio de Manuel Antonio Garretón y Hernán Pozo (1984) referido en el *Informe de la Educación Superior Chilena* (1986) de José Joaquín Brunner las siguientes Unidades Académicas de investigación ligadas a la sociología fueron desaparecidas durante los primeros años del Régimen Militar: De la Universidad de Chile el Centro de Estudios Socioeconómicos (CESO), y el Departamento de Administración y Ciencias Sociales de la Sede Temuco, de la Universidad Técnica del Estado: el Departamento de Ciencias Sociales, de la Universidad Católica de Chile El Centro de Estudios de la Realidad Nacional (CEREN) y el Departamento de Historia Económica y Social y de la Universidad de Concepción la Escuela de Sociología. En la FLACSO se suspendieron las clases pero se mantuvo abierta⁷⁴, los becarios regresaron a sus países y otros se asilaron en distintas embajadas, algunos más, como “los bolivianos Jorge Ríos e Ignacio Soto no tuvieron esa suerte pues fueron detenidos y asesinados” (Pérez, 2008: 53). La ‘refundación’ y ‘depuración’ del sistema educativo chileno, regida por la Doctrina de Seguridad Nacional, incluyó el asesinato de 20 profesores y 71 académicos según el Informe *Rettig* (Rubilar, s/f). La producción de investigación sociológica institucional prácticamente se detuvo a pesar de que se mantuvieron algunos espacios, e investigadores de la talla de Enzo Faletto permanecieron en Chile, algo similar pasó con las artes⁷⁵. El llamado ‘apagón cultural’, en realidad, duró poco.

Tras un breve periodo de gran aridez y represión masiva, tanto las artes visuales como las Ciencias Sociales comenzaron a re articularse siguiendo distintos

⁷³ En particular fueron recibidos en México (varios de ellos al Centro de Estudios Latinoamericanos de la UNAM y en el Centro de Investigaciones Económicas, CIDE), Costa Rica y Cuba. (Sosa 1994).

⁷⁴ Según la percepción de Norbert Lechner (investigador de origen alemán radicado en Chile) este centro de investigación se salva de la intervención militar por ser un organismo intergubernamental fundado por la UNESCO (Pérez, 2008: 53) por lo que desaparecerla implicaría problemas internacionales que la Dictadura no deseaba producir debido a su ya frágil vida diplomática.

⁷⁵ Ver el apartado “Arte y política desde el 11 de septiembre de 1973 hasta 1979” de esta tesis.

caminos. Veamos el caso de las artes: Tras el exilio de prácticamente todos los artistas visuales consagrados de Chile, una nueva generación, acompañada de algunos actores claves que se mantuvieron en Chile, como Francisco Brugnoli, tomó la batuta. Ya en 1974 dos exposiciones preconizaban el surgimiento de una nueva generación de artistas que comenzaban a articular circuitos no institucionales de debate y exhibición; por un lado el 'Happening de las Gallinas' de Carlos Leppe (cuyo trabajo es corporal), y por otro 'Goya contra Breughel' de Eugenio Dittborn (cuya producción es fundamentalmente visual), ambas montadas en la Galería Carmen Waugh. Pronto teóricos como Nelly Richard y Ronald Kay introdujeron al circuito chileno un nuevo estilo epistemológico y escritural para 'leer' las artes visuales⁷⁶, cuya 'nueva escena' se gestó sin pasar por las Instituciones Universitarias o gubernamentales. Esta nueva textualidad crítica encabezada en un principio por Kay y Richard (hasta antes de 1977) era "objeto de desconfianza para sociología local" pues, recuerda Nelly Richard, veían en ella "una producción textual demasiado críptica, elitista, demasiado dominada por el uso de unos referentes teóricos 'importados' o, en tal caso, alejados del sentido común del arte y de la cultura de izquierda" (Galende 2007: 190).

Paralelamente, en la sociología local comenzó a gestarse una corriente nueva de investigación marcadamente modernizadora que buscaba explicaciones más macrosociales de la situación económica, política y social chilena, en oposición a los fragmentos o fracturas que producía la crítica de 'avanzada' Manuel Antonio Garretón, Director y Decano del Centro de Estudios de la Realidad Nacional y director de la Revista Cuadernos de la Realidad Nacional de la Universidad Católica hasta 1973, encabezó la organización de grupos de investigación social

⁷⁶ Nelly Richard introdujo autores claves posestructuralismo francés (cabe recordar que ella, de origen francés, estudió Literatura Moderna en la Universidad París IV-Sorbonne y llegó a Chile en 1970) como Lyotard, Deleuze y Guattari, mientras que Ronald Kay (recientemente llegado de Alemania) tradujo escritos de Walter Benjamín (en particular *La obra de Arte en la Época de su Reproductibilidad Técnica*) y en 1975 editó la revista 'Manuscritos' (diagramada por Catalina Parra), la primera revista 'cultural' publicada tras el Golpe y cuyo único número apenas logró circular poco tiempo pues su distribución fue suspendida por las autoridades. Esta publicación será fundamental para el movimiento artístico que se producirá después (CADA incluido), en particular debido a la manera en que enlaza lo visual con lo escritural. Sobre la relevancia histórica de esta publicación conviene ver (Mellado, 2005).

independiente, este periodo precario duró poco pues, como apunta José Joaquín Brunner “este campo se hace inicialmente marginal (excluido, incluso) reinstitucionalizándose enseguida fuera del mundo tradicional de la universidad. Tiene éxito en desarrollarse en la medida que se re-inserta pronto en un mercado internacional de financiamientos e ideas que le otorga recursos y audiencia” (Richard, 2007: 174). En la FLACSO, bajo la dirección de Luis Ramallo, las clases fueron suspendidas, sin embargo se mantuvo abierta a la investigación, abriendo las puertas a numerosos investigadores expulsados de sus universidades. Se conformó un grupo heterogéneo de investigadores que dieron oxígeno a la investigación social local compuesto por “Adolfo Aldunate, Rodrigo Baño, Jorge Chateau, Enzo Faletto, Ángel Flisfisch, Manuel A. Garretón⁷⁷, Sergio Gómez, Julieta Kirkwood, Norbert Lechner, Eduardo Morales, Tomás Moulián, Carlos Portales y Augusto Varas” (Pérez 2008:53). En el plano específico de la Sociología de la Cultura se fundó en 1977 el Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA) que reunió a un grupo de investigadores interesados “particularmente en las agrupaciones artísticas populares, el teatro y las comunicaciones sociales” (Richard, 2000: 87), pero que en ocasiones también escribieron sobre la ‘avanzada’.

La sociología producida durante estos años se ocupó mayormente de temas como la necesidad de descifrar las características políticas, culturales y económicas del autoritarismo local y los procesos sociales o históricos que conducían hacia una democratización futura, recurriendo por lo general a estudios cuantitativos, o análisis de tendencias. Otras corrientes de la investigación social se avocaron al estudio de la cultura (en particular la cultura de masas y la cultura popular de resistencia) produciendo, según German Bravo, “una suerte de descripción de las transformaciones del campo cultural nacional en términos de su relación con el Estado, el mercado y la expansión de las industrias culturales” (Richard 2000: 115). Estas maneras de hacer investigación social tomaban distancia de las producidas antes del Golpe, dejando a un lado las referencias claras al Marxismo para acercarse a una interdisciplina que buscaba encontrar

⁷⁷ Quien se unió en 1975.

respuestas ante el desolador panorama nacional y regional. En particular la investigación hecha desde la FLACSO marcó una “remodelación de una nueva sensibilidad teórica que contrastaba fuertemente con las tendencias funcionalista y marxista que dominaban hasta entonces la tradición institucional de las ciencias sociales latinoamericanas” (Richard, 2000: 77).

- *Relación Avanzada/Sociología, primera entrada: desencuentros.*

Tanto la ‘avanzada’ como la sociología crítica local compartían los esfuerzos por producir conocimientos que trastocaran el orden establecido por la dictadura, sin embargo los puentes entre ambas fueron muchas veces, frágiles. ¿por qué fue así? había una cierta desconfianza mutua y una legibilidad limitada: para un sector de la sociología formal los textos de la avanzada parecían excesivamente abigarrados y sus piezas o acciones elitistas y automarginadas, algo políticamente reprochable, mientras que para los críticos y artistas de la ‘nueva escena’, buena parte de la sociología local carecía de herramientas epistemológicas para ‘leer’ la producción artística de ‘avanzada’⁷⁸, además su esfuerzo ‘ordenador’ y ‘explicativo’ parecía sospechoso. Para el filósofo Pablo Oyarzún, quien conoció de cerca la sociología de la época gracias a un proyecto de CLACSO, los estudios realizados por las ciencias sociales tenían un punto ciego “y ese punto ciego me parecía que estaba tocado justamente de una manera muy importante por las artes visuales y la poesía chilenas” (Galende 2007:240).

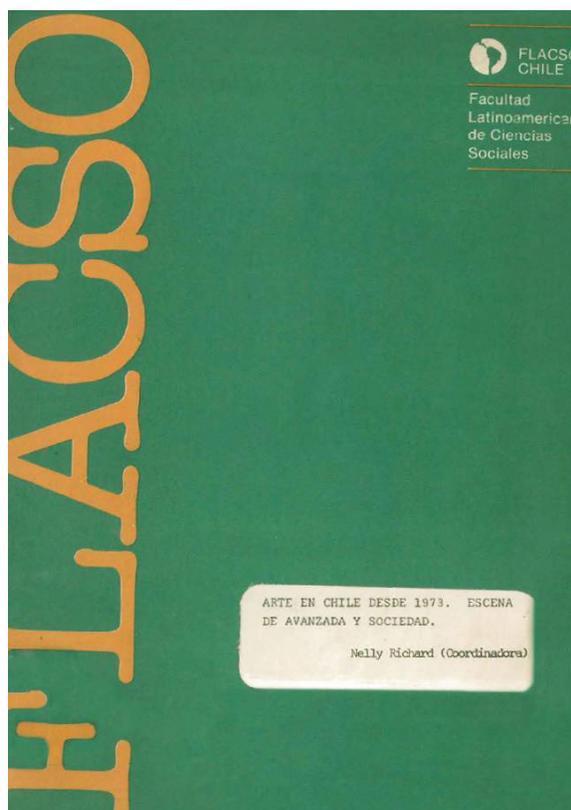
A la distancia parece claro que lo que se encontraba en pugna en ese momento tenía como fondo dos marcos de lectura diferenciados; las artes plásticas y su

⁷⁸ Para Adriana Valdés, la avanzada buscaba producir, tanto en las piezas como en lo escrito, gestos inasimilables para la Dictadura; “pensábamos que era el momento de estudiar cosas muy difíciles, porque las cosas muy difíciles alejaban el espectro de la censura. Porque muy probablemente si a nosotros nos costaba, a los censores les iba a costar más. Entonces pensábamos que era el minuto de sumergirse en lecturas que fueran muy difíciles para nosotros, pero al mismo tiempo resultaban para las personas en general, un poco oscuras, porque era una de las tantas maneras de protegerse.” (Entrevista del autor. Santiago de Chile, 3 de diciembre de 2010).

teoría escrita llegaron, primero que la sociología local, a plantearse problemas propios de la posmodernidad, una postmodernidad leída desde un sur doliente, excéntrico al que el fin de las utopías llegó antes de la caída del Muro de Berlín, una postmodernidad postapocalíptica en la que *el fin de la historia* vino con el fin de la larga tradición democrática local, una postmodernidad, sin embargo, no resignada, sino de resistencia. Para Nelly Richard la cuestión es clara: “a diferencia de lo que ocurría en el resto de América Latina, en Chile no fueron las ciencias sociales sino el arte de la Avanzada el que fue capaz de llevar adelante una crítica a las categorías de representación” (Galende 2007: 196). En síntesis “las tensiones producidas entre las macroracionalizaciones de la sociología y las micropoéticas narrativo-visuales de la ‘nueva escena’ poseían rasgos críticos que anticipaban el debate cultural sobre modernidad y postmodernidad” (Richard 2000: 82).

-Relación Avanzada/Sociología Segunda entrada: encuentros.

A pesar de las diferencias y sospechas, sí se configuraron *redes culturales* de colaboración. El encuentro más importante entre la ‘avanzada’ y la sociología crítica se produjo precisamente al interior de la FLACSO cuando entre el 22 y 23 de agosto de 1986 se llevó a cabo el seminario “Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y sociedad” a propósito de la publicación de *Margins and Institutions; art in Chile since 1973* de Nelly Richard. Las ponencias presentadas fueron posteriormente publicadas en el Cuaderno No. 46 (enero 1987) de la serie *Contribuciones*, FLACSO.



Portada del cuaderno de trabajo FLACSO No. 46, enero de 1987.

Este encuentro, con su posterior despliegue editorial, significó no sólo una comparecencia sino una dilatada interlocución entre dos saberes distanciados que comenzaban a reconocerse y a validarse mutuamente en un marco temporal que ya anunciaba la caída del régimen y la necesidad de articular historias. Participaron, además de artistas, críticos y filósofos, los investigadores sociales Norbert Lechner, José Joaquín Brunner y Martín Hopenhayn cuyas intervenciones se dirigieron a indagar en la relación entre arte, sociedad y política.

Conviene revisar las estrategias de lectura a las que recurrieron estos investigadores pues así se podrá dimensionar la tensión de legibilidad entre saberes y los puentes contruidos de uno a otro. Norbert Lechner en su intervención observa, echando mano de Habermas, que la rebelión de los artistas de avanzada no se dirige sólo a la dictadura, sino al mundo contemporáneo caracterizado por la “colonización del mundo vital” por parte de la cultura mercantil global, la cual subyace al régimen. Para Lechner el valor de la Avanzada (entendida como producción artística y producción crítica en conjunto) es su capacidad de desmontar los ordenamientos impulsados por la cultura autoritaria, el problema es cómo lograr una articulación entre esta producción artística (de ‘avanzada’ lo cual implica que se autodefine adelantada a las masas), con la necesidad de articulación social más allá del marco simbólico encriptado, dice “toda proposición (estética o sociológica) enfrenta la necesidad de colaborar activamente en la comunicación entre las diferentes esferas o racionalidades” (Lechner , 1987: 31). Brunner, por su parte, aplica la entonces novedosa teoría de Campos al sistema cultural local para intentar trazar una lectura comparada entre el campo de las ciencias sociales y las artes después de 1973 en el marco de un sistema cultural autoritario que poco a poco fue introduciendo elementos de control más sutiles como el uso disciplinar de los medios masivos y la cultura de consumo. Para el sociólogo, mientras las ciencias sociales logran establecer comunicación con auditorios más o menos amplios, las artes plásticas se mantienen sujetas a un grupo orgánico y minoritario manteniéndose “recluida dentro del propio campo en que actúa, en contacto nada más que con públicos

ceremoniales” (Brunner, 1987:67). Por último, la intervención de Hopenhayn es un reclamo disciplinario significativamente titulado “¿Qué tienen contra los sociólogos?” en el que registra las resistencias por parte de los artistas a las aproximaciones y categorizaciones hechas por los sociólogos en el Seminario que, según el autor, reflejan la desconfianza de la ‘avanzada’ a todo saber disciplinar al que asocian con el control y la Institucionalización; si el objetivo de artistas como Leppe o Dittborn es justamente fragmentar la representación, el saber constituyente, clasificador y demarcador de la sociología parecería ser una manera de proceder contrario al ‘espíritu’ de la avanzada. Para Hopenhayn la única salida para hacer una lectura social de esta producción sería leer la obra “como síntoma, vale decir, como el signo visible de una tensión irresuelta” (Hopenhayn, 1987: 96), sin caer en la tentación de homogeneizar o crear taxonomías.

Lo que vemos en este encuentro es una serie de ensayos de lectura, esfuerzos de reconocimiento y colaboración, pero también es un proceso de institucionalización: la Avanzada comparece ante el saber de la disciplina sociológica que la valida como parte de la historia de las resistencias culturales, reconoce su producción, no por su repercusión social, sino por su potencia simbólica. La ciencia certifica al arte, pero no teje redes conjuntas de producción, más que un diálogo es una prueba que conviene tanto al certificador como al certificado; la ciencia social se amplía al acercarse a estos temas, mostrando su flexibilidad, mientras que la avanzada verifica la validez de su producción, esto a pesar de las fricciones claras.

- *CADA y la sociología.*

La relación entre el CADA y la sociología fue más estrecha que la que tuvieron otros artistas también cercanos a la ‘avanzada’, en primera instancia porque, a diferencia de otros, el colectivo sí tenía la intención de incidir políticamente en la vida social del país, siendo el NO+ su aportación más duradera en la producción

de signos de resistencia popular. Para el crítico Justo Pastor Mellado el interés de las ciencias sociales por el CADA tenía su origen en “el despliegue exteriorista de CADA (...) se sitúa en la franja más avanzada del espectro, logrando atraer sobre sí la mirada atenta del movimiento de reconstrucción de la sociedad chilena” (Mellado, 1983: s/p) lo cual, sostiene Nelly Richard “calza con el énfasis puesto por los nuevos investigadores en ‘la cultura construida cotidianamente (y cotidianamente reproducida que transcurre en los infinitos circuitos de comunicación intersubjetiva de sentidos’(...) como un nivel privilegiado de microanálisis de la textura comunitaria y de los daños producidos en ella por los mecanismos de coerción social administrados por el poder” (Richard, 2007:130).

Este grupo buscó desde un principio construir redes con actores sociales que se mantenían fuera del campo artístico, se involucraba “también en alguna medida a políticos filósofos investigadores de ciencias sociales” (Neustadt, 2001: 68), además contaba entre sus filas con un sociólogo, Fernando Balcells quien daba cierto soporte escritural y analítico a la producción del grupo.

Balcells⁷⁹ estudió Sociología en la Universidad de Chile, durante el gobierno de la Unidad Popular trabajó en la Corporación de la Reforma Agraria (aun siendo estudiante), tras el Golpe fue detenido, pero posteriormente logró exiliarse en Francia donde estudió en la École des Hautes Etudes en Sciences Sociales y un Posgrado en Economía en la Universidad de París. En aquel momento en París se vivía un momento de particular interés en cuanto a la relación entre arte y sociología; Bourdieu recién publicaba su libro *Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie* (1975) el cual abrió un debate sobre la cultura visual y las ciencias sociales, paralelamente en él, aun bajo la influencia de la colectivización del arte en 1968, surgieron experimentos que se buscaban quebrar la distancia entre arte y sociedad, quizá el ejemplo más autoconsciente y radical

⁷⁹ Este breve esbozo biográfico se basa fundamentalmente en las entrevistas hechas por Robert Neustadt (2001) en 1998 y 2000, algunos datos fueron corroborados o precisados en una plática que mantuve con Balcells en diciembre de 2010 en su oficina de la editorial *Ocholibros*, Santiago de Chile.

fue el Collectif d'Art Sociologique (1973-1980) formado inicialmente por Fred Forest, Jean-Paul Thénot y Hervé Fischer, en cuyas acciones buscaban aplicar las herramientas sociológicas a la investigación artística. Si bien Balcells no estuvo en contacto directo con este colectivo, sí vivió este ambiente y conoció, por ejemplo, la revista literaria *Tel Quel* y la producción artística del colectivo Supports-surfaces (Neustadt, 2001: 68).

En 1979 Balcells regresó a Santiago y, tras encontrarse con Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, conoció a Raúl Zurita y a Diamela Eltit. Su papel en el colectivo tenía cierta especialización, él aportaba un soporte teórico-social a las acciones, Raúl Zurita abona a este respecto, él “pasó a ser nuestro sociólogo” (Neustadt, 2001: 78), es decir, su papel estaba fundamentalmente ligado a la disciplina sociológica y la producción teórica, recuerda el propio Balcells “yo era escribano para cualquier medio que aceptara publicarnos” (Neustadt, 2001: 68), siendo quizá su aportación más importante en el ámbito del análisis sociológico el ensayo titulado “Colectivo Acciones De Arte”⁸⁰ (1980) en el que el autor se sitúa estratégicamente fuera del colectivo para apuntar algunos elementos analíticos sobre la relevancia social de la acción *Para no morir de hambre en el arte*. La colaboración del sociólogo Balcells era parte de una declaración de principios: el C.A.D.A. se asumía como Vanguardia (o en todo caso neo-vanguardia), es decir, sigue los anhelos modernistas del arte de vanguardia histórica ligados a proyectos políticos de transformación macrosocial, en esta medida es moderno, como la sociología que causaba desconfianza en el ala más posestructuralista y posmoderna de la ‘Avanzada’ encabezada por Nelly Richard. Reivindicar el valor de la sociología fue para el CADA parte de su proyecto estético-político, pero también una cita a la modernidad.

En 1983 Balcells sale del colectivo, debido a diferencias ‘políticas’, aunque Diamela Eltit recuerda un motivo más preciso: “el problema con Balcells (a quien,

⁸⁰ Una variación del texto publicada en la revista *La Bicicleta* No. 8 (noviembre-diciembre de 1980) llevó el título de “Acciones de Arte hoy en Chile” e incluyó registros de acciones individuales de Castillo, Eltit y Rosenfeld.

por supuesto, estimo) era que escribió poco, para no decir, en realidad, nada acerca del CADA y, después de todo, era nuestro “teórico”, formaba parte del grupo para ‘teorizar’, para escribir” (Neustadt, 2001: 94), además en ese momento “se va con la Nelly, y eso fue muy fuerte. Se acercó a todo aquel grupo en un momento en el que nosotros manteníamos con ellos una gran tensión (...) no era normal que se fuera con la Nelly y contra el CADA, del que había formado parte y del que había sido fundador” (Galende, 2007:227). En 1981 comenzó a editar *La Separata* y en 1982 formó la agencia *Leppe, Balcells y Asociados*⁸¹.

*

Otro puente significativo que tendió el CADA con la sociología fue con el *joven* José Joaquín Brunner⁸² quien, tras ser exonerado de la Universidad Católica de Chile, se unió a la FLACSO, institución que dirigió desde 1976 y hasta 1984, periodo durante el cual impulsó el estudio de las artes y la cultura a través de publicaciones y encuentros como el que organizó en torno a *Márgenes e Instituciones*. A lo largo de 1980 Brunner comenzó a escribir una serie de textos sobre la Cultura en el autoritarismo en la revista de arte y cultura *La Bicicleta*⁸³. Esta revista, ajena a la academia, apareció en octubre de 1978 en el seno de los movimientos culturales de estudiantes universitarios de la Universidad de Chile en

⁸¹ Fundada con Carlos Leppe, Rita Ferrer y más tarde, Carlos Altamirano (Galende, 2007: 279)

⁸² Es importante, tanto por cuestiones teóricas como políticas, hacer una diferencia entre la producción intelectual de Brunner en este periodo y su giro posterior, al triunfar la Concertación. Desde los ochenta se especializó en educación, ya en democracia fue Ministro de Gobierno (1994-1998) de Eduardo Frei Ruiz-Tagle y presidente del Consejo Nacional de Televisión, además ha tenido una función gubernamental continua en materia de educación, la cual se ha mantenido orientada hacia el lucro, función que el también sociólogo Manuel Antonio Garretón le reprochó públicamente en 2011 en el marco de las movilizaciones estudiantiles (*El mostrador*, 11 de agosto de 2011: en línea). Por lo anterior es conveniente diferenciar al ‘joven’ Brunner de la producción teórica y papel político actual.

⁸³ En la que colaboraban en ese momento los miembros del C.A.D.A; Balcells escribía cotidianamente en ella, Rosenfeld y Castillo diagramaron el No. 4 de la revista (agosto-septiembre 1979), mientras que Raúl Zurita, entre otras cosas, fungió como jurado en el Concurso de fotografía convocado por esta publicación (*La Bicicleta* No. 6, 1980). No sólo el CADA tuvo espacio en esta publicación, sino que varios artistas y críticos cercanos a ‘la avanzada’ escribieron ahí o fueron reseñados, sin embargo a partir del No. 10 la revista cambió su formato y contenido convirtiéndose en una publicación dedicada mayormente a la difusión (en particular a través de cancioneros) de la trova y música de protesta, esto provoca un quiebre con la ‘avanzada’. El último texto publicado en la revista por Balcells se tituló significativamente “La separación de las aguas en el arte” (Balcells, 1981: 19).

Por esos años, además de entrar en contacto con la cultura de resistencia Universitaria a través de *la Bicicleta*, Brunner establece contacto y diálogo con el C.A.D.A. Su interés en el colectivo no se deriva de su inserción dentro del pequeño grupo de la avanzada artística, sino por su particularidad como práctica social, así lo explicitó en una entrevista realizada en 1996: “a mí siempre me interesó (el C.A.D.A.) más como sociólogo y como analista de la cultura que como un movimiento que tenía que ver con el arte” (Rosenfeld, 1996: video). Para el sociólogo este colectivo “abrió un puente entre ese movimiento y gente que trabajábamos desde otros ángulos en el terreno de la cultura” (Rosenfeld, 1996: Íbid). esto debido a que el grupo planteaba preguntas pertinentes a las ciencias sociales (en particular sobre memoria, espacio público y colectividad), además de su relevancia como agente de transformación cultural, artística y política local. En 1980 Brunner hizo un análisis sociológico de la acción “Para no morir de hambre en el arte” (1979) del C.A.D.A. El texto titulado “Para no morir de hambre en el arte. Notas en paralelo desde la sociología de la cultura” (Septiembre 1980) nunca fue publicado⁸⁴, sin embargo se trata de un documento relevante en el que se puede observar de qué estrategias analíticas disponía la sociología de Brunner para leer, desde un espíritu colaborativo, las acciones de neovanguardia que buscaban incidir en la realidad social.

El objetivo de este texto fue analizar la acción del C.A.D.A. desde la perspectiva de la sociología de la cultura, sin una pretensión sistemática, sino de colaboración o lectura ‘paralela’. Para Brunner la capacidad de incidencia social de la acción del colectivo se encuentra en el área del lenguaje y la comunicación de marcos alternativos de comprensión del ‘mundo de vida’ (Lebenswelt)⁸⁵, pues para el autor el arte construye sentido al apropiarse sensiblemente de la realidad: “de este

⁸⁴ Hasta ahora permanece inédito. En el Anexo I de esta investigación se incluye el documento íntegro, el cual me fue facilitado en 2010 por Fernando Balcells.

⁸⁵ Término introducido a la sociología por Alfred Schütz para referirse al mundo que transcurre en la vida cotidiana y en el que se da la intersubjetividad. Es interesante que, a pesar de no citarla siempre explícitamente, este trabajo de Brunner recurre a la microsociología para poder acceder a los sentidos comunicativos del arte-acción en la “vida cotidiana”.

modo el arte concurre a la construcción social de la realidad, desde donde se abre íntegramente su importancia para la política” (Brunner, 1980: 6) . Siguiendo esta lectura la acción del CADA (repartir bolsas de leche en poblaciones en alusión a la promesa de Allende e intervenir la revista *Hoy*) contribuye a la elaboración de “sentidos comunicativamente compartidos” (Brunner, 1980:3), necesarios para la acción social. Más adelante, echando mano de las nociones de ‘vida cotidiana’ de los clásicos Georg Lukács y Henri Lefebvre, Brunner busca dimensionar la capacidad de incidencia social del arte-acción en una cotidianeidad social mutilada por el pensamiento autoritario implantado a través de numerosos mecanismos de control, para Brunner la vida cotidiana es el “punto de partida y de arribo de la crítica del orden” (Brunner, 1980: 5) es por eso que la intervención del arte en este terreno puede contribuir con la concientización social, pero sólo si sus esfuerzos se articulan complejamente con otras prácticas de resistencia, es decir, el arte de intervención/acción sólo tiene posibilidades de incidencia social (más allá de giros de discurso y torsiones de representación) si establece, o se inserta en redes de colaboración social de resistencia más amplias dentro de las que sus gestos pueden hacer eco, pues de otro modo la ‘vanguardia’ artística se vuelve “un movimiento puramente voluntarista e inorgánico, nacido de las contradicciones marginales de la cultura y destinado a fundar una comunicación esotérica entre el reducido círculo de los iniciados” (Brunner, 1980: 9).



Repartición gratuita de leche, como parte de la acción “Para no morir de hambre en el arte” 1979. Imagen extraída de Copiar el Edén: 223.

En cuanto al análisis puntual de la acción “Para no morir de hambre en el arte”, Brunner propone que el contexto histórico es el lienzo sobre el que se rotula la intervención la cual accede hacia la cotidianeidad para rasgarla con una intención comunicativa la cual “sólo adquiere su completo sentido al interior de un proceso de formación de sujeto social” (Brunner, 1980: 19). La acción de arte cuestiona la aceptación cotidiana del orden disciplinar instalado en el *mundo de la vida* al hacer un gesto de memoria simbólica: *rememorar* el medio litro de leche diario prometido por Salvador Allende al repartir gratuitamente leche en algunas poblaciones de Santiago y encapsular otra cantidad de bolsas en una caja de acrílico, este quiebre evidencia el andamiaje de dominación instalado en el terreno más íntimo de la vida social: la vida cotidiana y la cancelación de la memoria social. Por último, Brunner observa una voluntad democrática en la ética de producción y circulación de la intervención cuya potencia es precisamente ser un acto “anticipatorio que de inmediato debe dar lugar a un avance más general en la capacidad del movimiento social para intervenir en la sociedad” (Brunner, 1980:17).

Esta lectura de Joaquín Brunner, ahora olvidada, parecía anunciar una relación menos jerárquica y desconfiada entre arte de vanguardia e investigación social pues el autor no se dedicó a desmontar los mitos del arte, sino a descifrar la potencia auténticamente política (ya no sólo discursiva) que puede tener el arte de intervención en momentos de gestación de movimientos sociales: el arte, en este sentido, es aprendizaje, comunicación y ética.

*

Un año después Brunner publicó su libro *Cultura autoritaria en Chile* que significó un paso radical y experimental en la relación entre arte y sociología, al poner en diálogo ambos saberes bajo un mismo soporte. Esta investigación consistió en el

estudio riguroso de la nueva cultura que se estaba instaurando en Chile por esos años la cual pasó de ser una 'cultura de compromiso' hasta 1973 a ser una mezcla inédita de cultura autoritaria/ conservadora con una cultura de mercado y consumo; visto en perspectiva, el trabajo de Brunner siguió puntualmente la génesis del neoliberalismo que se abrió paso tras la implantación violenta del régimen militar.

La introducción estuvo a cargo de Raúl Zurita, poeta y miembro del C.A.D.A. - ajeno a la investigación sociológica-, quien, partiendo de una cita a Diamela Eltit⁸⁶, elaboró un ensayo en el que correlacionó la historia con la literatura (y, en general lenguaje) con la historia reciente de Chile, para explicar la tragedia cultural y comunicativa que significó el Golpe Militar; según esta lectura el Golpe terminó con la historia lineal y teleológica de Chile, para arrojarlo a un tiempo de post-debacle, en el que el pasado reciente naufraga entre la nostalgia, los sentimientos de derrota y el olvido inducido. Para Zurita es fundamental, y en esto puede colaborar el arte, activar el pasado no sólo como lo dado, sino como una pero sí reserva moral de la historia de la que se pueden recuperar las esperanzas, los anhelos y utopías que contienen, sin ningún tipo de nostalgia, una chispa de futuro; no se trata de recuperar lo que sucedió históricamente, sino las emociones, los afectos que subyacen al relato historiográfico. Zurita entreteje elementos de análisis histórico-social con *poéticas* de la resistencia intentando poner en superficie la importancia social que pueden tener el lenguaje renovado y la creatividad (artística) en momentos en los que el lenguaje ha sido reducido y la creatividad cercenada por el exceso doliente de realidad. Según esta lectura la Vanguardia artística puede cumplir efectivamente un rol de avanzada, cuyo destino sería "disolverse en la base de la cual surgieron y en ese retorno establecerse como armas de lucha –no en el sentido precario al que son adictos los panfletistas- sino en entendido que la dimensión más grande de la irrealidad no es más que la realidad que efectivamente se puede ganar" (Zurita,1982:10). Para Zurita el encuentro entre el arte (en este caso su voz poética) con la sociología de

⁸⁶ La Cita es: "Nos contaron que en las fundaciones hubo vencedores y vencidos, pero yo digo que eso es sólo verdad a medias: hubo vencidos y muertos, nada más" (Zurita, 1982: 7), extraído de un texto en ese momento inédito.

Brunner es un gesto que contribuye a reconstruir la colectividad creativa en contra de la fragmentación social impulsada por el autoritarismo y la cultura de consumo:

El hecho de que este libro esté abierto por 'otro' proveniente de otra área (en este caso un poeta) y que en el interior de estas páginas se junte con el estudio de José Joaquín Brunner, al margen de la visión estrictamente parcial que este preámbulo pueda presentar, hace que finalmente sea un panorama común el que emerja; allí es donde se ve el cielo y donde están las pampas y las aldeas. (Zurita, 1982: 12).

Este texto, el libro en su conjunto, marca una relación poco frecuente entre arte y sociología: ya no es la sociología la que explica al arte en su marco social, ni el arte el que aprovecha las herramientas de la ciencia para sus fines, la relación es más horizontal en la que una voz complementa a otra, una disciplina llena los puntos ciegos de la otra, en pos de colaboración hacia un futuro (y un pasado) posible; es una apuesta democrática que desatiende los límites parcelarios y jerárquicos entre saberes.

III. Inscripciones y re-lecturas: C.A.D.A. después de 1985.

-La importancia del registro: entre el terror de olvido y la necesidad de montaje y circulación.

Quizá, como sostiene la filósofa mexicana María Rosa Palazón, “frente a la amenaza del olvido nació el archivo” (Palazón 2007:49), es decir ante el terror de la desmemoria parece necesario el documento, como prueba ‘aurática’ de acontecimiento para el futuro. Más aún, siguiendo la lectura que José Luis Barrios hace de Derrida, en el archivo “no se trata de recuperar y preservar la memoria, más bien se trata de conservar el olvido y preservar la voz” (Barrios,2010: 59). En suma, se puede decir que el archivo surge de la desconfianza de la memoria. En contextos de precariedad y terror social este esfuerzo parece aún más necesario: ante la posibilidad latente del arrasamiento de memorias y de la derrota social, el archivo parece un acto fundamental de resistencia. En las artes visuales que carecen de soporte material (*performance*, accionismo, *happening*, etcétera) el registro documental es fundamental para su existencia histórica y su inserción en los circuitos museísticos de los que, en un principio, huyeron. Actualmente los documentos -devenidos en archivo- producidos por los artistas politizados de los años sesenta, setenta y ochenta del siglo XX son recuperados por las galerías, bienales y museos como objetos con valor en sí mismos: ya no documentan la acción artística, sino que son piezas valorizadas como arte en sí mismas.

El historiador de arte Manuel Borja-Villel sostiene que con la obsesión por el archivo “no se produciría la benjaminiana desaparición del aura sino una suerte de proyección compensatoria que hace que todo, incluso lo insignificante, sea objeto de admiración” (Borja, 2009: 69), en este sentido las políticas de inscripción,

exhibición y circulación de los archivos del CADA, son también gestos que condicionarán su lectura y su valoración histórica, artística y política, pues estos archivos-auráticos, son, en cierta medida el Colectivo mismo más allá de su existencia formal en los años ochenta, pues tras la duración efímera de las acciones, estos documentos siguen transmitiendo mensaje y sentido mediado por instituciones y discursos curatoriales en los que se enmarcan. En este apartado se revisará lo sucedido con el archivo del CADA después de su desaparición formal en 1985, a través del seguimiento de las exposiciones en las que se ha incluido documentación de sus acciones hasta 2012, periodo en el que ha pasado de ser una producción marginal bajo dictadura a formar parte fundamental de los imaginarios de resistencia artística latinoamericana de finales del siglo XX.

*

Una de las características de los *accionismos artísticos* es su carácter efímero, pues su duración efectiva se limita a un espacio y un tiempo sumamente acotados, sin embargo usualmente para ser leído necesita de un registro, edición y montaje, es decir requiere una construcción narrativa que unifique las partes, dé sentido y conserve el gesto. El CADA registró profundamente todas sus acciones e instalaciones a través del documento escrito (que servía como guía narrativa), la fotografía y, fundamentalmente, el video. Para lograr las capturas se apoyaron continuamente de videoastas y fotógrafos como Jorge Brantmayer (autor de la famosa fotografía del cartel “No+” retirado por carabineros de uno de los bordes del río Mapocho), Patricia Saavedra, Ana María López, Inés Paulino, Kena Lorenzini y Paz Errázuriz⁸⁷. En particular el vídeo⁸⁸ tuvo una función que iba más allá del mero registro de la acción, convirtiéndose en parte de la obra, dándole a las acciones del C.A.D.A. un cariz multimedia⁸⁹ inédito en el circuito chileno, pero

⁸⁷ Según los créditos enlistados en la videoteca virtual del *Hemispheric Institute of Performance and Politics* (<http://hidvl.nyu.edu>) y las referencias mencionadas en el libro *¿Quién es el autor de esto? Fotografía y Performance* (2010) de Rita Ferrer.

⁸⁸ CADA fue quizá el primer colectivo chileno en recurrir al vídeo en la producción de las artes visuales utilizando primero el formato U-matic y posteriormente el VHS.

⁸⁹ Incluso para ellos el término les resultaba desconocido en el momento, a este respecto Lotty Rosenfeld recuerda “no teníamos conciencia de ello (de ser artistas multimedia). En ‘Inversión de Escena’, por ejemplo, cuando levantamos el lienzo clausurando el acceso al Museo, desde el

común en la producción de accionismos neovanguardistas a nivel regional y global.

Para el colectivo el registro en vídeo no respondía sólo a la necesidad de producir una huella que permitiera la circulación de la obra; en el marco de la Primera Bienal de Vídeo del Instituto Chileno Francés de Cultura (1980) el CADA repartió una especie de manifiesto titulado “LA FUNCIÓN DEL VIDEO” en el que adjudican al video una doble función en su trabajo: por un lado servía como registro documental de la acción realizada sobre la realidad y por otro era un instrumento flexible que permitía la reutilización y modificación del material a través de la recomposición continúa de fragmentos y residuos de la imagen en movimiento. En otro texto de 1981⁹⁰ puntualizaron esta división ampliando la importancia de la economía del reciclaje y la recomposición como una práctica de no desperdicio fundamental en la realidad social de Latinoamérica que ellos buscaban emular en sus trabajos. El registro visual se hacía con la intención de conservar la acción “como huella que permite la divulgación de la obra” (Ferrer 2010: 81), pero era también un gesto conceptual que introduce al soporte a la lógica de la obra, lo vuelve parte del discurso, en este punto las acciones del CADA dejan de ser exclusivamente intervenciones artístico políticas en el espacio urbano, transformándose en gestos de video-arte, cuya existencia asegura la supervivencia temporal del gesto y también explicita su carácter ficcional de montaje narrativo dúctil que con el paso del tiempo es susceptible de nuevas manipulaciones.

El objetivo estético político del CADA, según su *Fundamentación* (una especie de declaración de principios fotocopiada y repartida en 1979) era la producción de una ‘nueva vida’ a través de la intervención en la vida social de Chile, esta intervención buscaría la ‘organización de la memoria’ y la producción de gestos

interior de uno de los camiones lecheros estacionados se proyectaba en un monitor las imágenes grabadas del recorrido que estos mismos camiones recién habían realizado. Hoy día tendríamos que referirnos a este hecho como una Video-Instalación” (Neustadt 2001: 49).

⁹⁰ También titulado “LA FUNCIÓN DEL VÍDEO”, repartido en la Bienal de Video de 1981 del Instituto Chileno Francés de cultura y firmado por Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld C.A.D.A./Chile.

que vislumbraran la posibilidad de un futuro mejor, en ambos sentidos el papel del registro (devenido en archivo) era fundamental; pues encapsulaba la producción como gesto político de memoria y la re-editaba y montaba con intenciones de futuro, entendido este como posibilidad, como utopía o ficción posible. CADA fue un arte de memoria y de acción-participación social, pero que al mismo tiempo produjo archivo: tras la desaparición formal del colectivo en 1985 del C.A.D.A. sólo quedó el archivo y la memoria como elementos no necesariamente complementarios que sostienen su existencia en el tiempo. Tras la desaparición del colectivo fundamentalmente Lotty Rosenfeld⁹¹ se encargó de preservar y gestionar la documentación, que no fue exhibida en muestras museísticas sino hasta comienzos del siglo XXI, cuando en el plano político la Concertación se había instaurado como nuevo régimen democrático en el país, mientras que en el plano cultural varios de los antiguos críticos, artistas y teóricos marginales durante la dictadura habían logrado cierto reconocimiento dentro y fuera del Estado.

- *Concertación, globalización e imaginarios de resistencia; derivas de archivo.*

Con el paulatino retorno a la democracia que comenzó con el Plebiscito Nacional de 1988, la producción artística que se hizo durante las décadas de la dictadura, corrió dos riesgos importantes en cuanto a su presencia histórica y a su capacidad de emanación de sentido: el primer riesgo era el olvido pues, como apunta Gilda Waldman, los gobiernos de la transición establecieron una ‘Política de la desmemoria’ como estrategia de gobernabilidad y reconciliación que implicó “una voluntad gubernamental por imponer silencio y olvido” (Waldman 2006: 12) produciendo así la posibilidad de un Chile ficcional que basaría su identidad en un futuro desarrollado carente de pasado y conflicto: un país construido como un *no-lugar*, un espacio temporal de tránsito hacia otro sitio. El segundo peligro fue (y

⁹¹ Según entrevista del autor con Fernando Balcells realizada en 2011, en Santiago de Chile.

sigue siendo) la monumentalización del pasado y la museificación de la producción artística de resistencia al servicio de la edificación de una narrativa colosal sin fisuras en torno al pasado dictatorial que cerraría artificialmente procesos abiertos y luchas por la justicia. El principal peligro de la monumentalización del pasado sería la estetización o mediatización del terror, un proceso que banaliza lo que recupera al convertirlo en espectáculo, monolito o, en los extremos, en dogma de duelo infinito y víctima total, convirtiendo al arte en un ornamento de la democracia concertacionista y del neoliberalismo triunfante (cuyo germen está en las políticas económicas impulsadas por los *Chicago Boys* durante el Régimen Pinochetista).

Las políticas de la memoria o desmemoria concertacionista estuvieron constantemente tensionadas tanto por la derecha como por las organizaciones civiles que ponían en cuestión el relato (relatos) sobre la dictadura y la transición que se intentaba elaborar. Estas disputas por la memoria evitaron el *olvido* definitivo (Ricoeur 2004), en pos de múltiples *olvidos de reserva* y una cierta monumentalización institucional del pasado que se tensa periódicamente, abriendo espacios continuos de edición, complementación y exposición de fragmentos inconexos.

*

El historiador del arte uruguayo Gabriel Peluffo ha sostenido recientemente que “las actuales preocupaciones en torno a los archivos de arte y cultura como dispositivos de memoria primaria y fuentes de nuevos itinerarios historiográficos, han transitado paralelamente –en el caso de los países latinoamericanos del Cono Sur- a la necesidad de descubrir, desclasificar y reconstruir los llamados archivos del terror que rinden cuenta de los sistemas represivos en las dictaduras recientes” (Peluffo 2009: 337). En efecto, la revalorización y exhibición de los archivos del arte de resistencia chilena se produjo ligada a procesos de recuperación de la memoria social más amplios. Dos casos emblemáticos serían 1) la construcción del Centro Cultural Palacio de la Moneda (2006) en el que se incluyó un espacio específico para la documentación del arte chileno producido

desde los años setenta: el Centro de Documentación Artes Visuales y 2) El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (2010) dedicado a conmemorar y hacer un recorrido por la Dictadura Militar y sus víctimas que incluye, además de una pieza permanente de Alfredo Jaar, menciones al Colectivo Acciones De Arte y documentos visuales y artísticos de resistencia en su Centro de Documentación que se encuentra en lo profundo de la fosa simbólica que es el museo⁹².

La recuperación consistente de la producción artística del CADA tras la caída formal de la dictadura comenzó en 1999 con la publicación del No. 19 de la *Revista de Crítica Cultural* dedicada al tema de “Ciudad, Arte y Política” a propósito de los 20 años de la fundación del CADA. En este número la directora Nelly Richard dedicó un Dossier al colectivo que incluyó una importante cantidad de material fotográfico inédito de Helen Hughes, Ana María López, Álvaro Hoppe, Paz Errázuriz, Patricia Saavedra, Jorge Brantmayer, Inés Paulino, Ignacio Agüero, Juan Carlos Bustamante, Patricio Bustamante, Juan Enrique Forch, Pachi Torreblanca, Elías Adasme y Hernán Parada (Richard, 1999: 41) , además de reflexiones de la propia Richard, Diamela Eltit y Fernando Balcells. En la presentación formal de este número realizada en el MAC de Santiago se proyectaron otras imágenes cuyo montaje estuvo a cargo de Lotty Rosenfeld. Un año después apareció una segunda edición de *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*, texto en el que Nelly Richard regresa de nuevo al CADA para tratar la relación entre neovanguardia y postvanguardia en su producción, haciendo una lectura a distancia en la que analiza las dos grandes intenciones del grupo: la fusión arte/vida y la fusión arte/política y la inconsistencia entre los planteamientos teórico-utópicos del grupo y su materialización estética en las acciones que efectivamente realizaron⁹³.

⁹² Sobre el discurso arquitectónico del Museo y su analogía con una fosa común, conviene revisar la crítica que hicieron Jorge Sepúlveda e Ilze Petroni para *Curatoria Forense* (2011: en línea).

⁹³ Así, en esta publicación originalmente editada en 1994, Nelly Richard actualiza su construcción de escena elaborada inicialmente en *Margins and Institutions: Art in Chile since 1973* (1986). De este modo la narración-crítica de Richard (que al mismo tiempo construye lo que analiza) actualiza su mirada al articular el primer ensamblaje (el de la ‘escena de avanzada’), con una

En otro sentido, desde 1998 el especialista norteamericano en letras, Robert Neustadt había viajado a Chile –gracias a una beca Rockefeller- con el objetivo de hacer una investigación sobre el colectivo, que culminó con la publicación en 2001 del libro *CADA DÍA: La Creación de un arte social*, que incluyó entrevistas a todos los miembros del grupo, testimonios de otros artistas y personajes ligados al ámbito cultural y un amplio compendio de documentos que van desde notas mecanografiadas hasta recortes de prensa. Esta publicación marcó un parteaguas en el estudio y la puesta en circulación del CADA dentro y fuera del circuito chileno, sigue siendo hasta ahora el único libro dedicado enteramente al grupo. Cinco años después el curador y crítico cubano Gerardo Mosquera (fundador de la Bienal de la Habana) coordinó el libro *Copiar el Edén*⁹⁴. *Arte reciente en Chile* que revisa la producción artística local desde 1973 a través de un índice alfabético de artistas y colectivos. Precedida por una feroz radiografía crítica de la situación del arte chileno y su ‘mundillo’ al mismo tiempo ‘sofisticado’ y ‘aldeano’ (Mosquera, 2006: 19) redactada por el propio Mosquera, esta publicación bilingüe (español/inglés) tuvo como objetivo la proyección internacional de la densa escena local poco conocida fuera del país, privilegiando la imagen acompañada de una descripción breve como contraposición consciente al texto “difícil y enrevesado” característico de los catálogos y publicaciones locales, el apartado dedicado al

revisión a la distancia de las utopías imposibles. Ese mismo año Cuco Fusco incluyó en su libro *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas* el texto “Margins and Institutions: Performances of the Chilean Avanzada” de Nelly Richard, en el que aborda de manera similar al colectivo. En 2004 fue publicada la versión en inglés del libro de la *Insubordinación de los Signos* por Duke University Press. Las re-ediciones de textos claves para el arte de los ochenta continuaron los años posteriores: en 2007 la editorial Metales Pesados lanzó nuevamente *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973* (originalmente publicado en 1986), dos años después la Universidad de Valparaíso completó el retorno de la construcción de escena con la publicación del clásico *Chile. Arte actual* de Milan Ivelic y Gaspar Galaz (editado por primera vez en 1988). Ambas publicaciones resultaron tensadas por los dos tomos de entrevistas a artistas y críticos titulados genéricamente *Filtraciones Conversaciones sobre arte en Chile* a cargo de Federico Galende que produjo, sin duda, una descolocación, o la aparición de fisuras en el relato de la escena chilena del periodo.

⁹⁴ Paráfrasis de una estrofa del himno nacional chileno que afirma que el país es “una copia feliz del Edén”, que para el autor “viene a ser una complacencia orgullosa en la cualidad de segundón” (Mosquera 2006: 23) que entraña una perversión de fondo: “a veces la copia se ha parecido más al infierno (...) en definitiva, el infierno suele ser mejor para el arte que el Paraíso” (Mosquera 2006: 23).

CADA⁹⁵ incluyó documentación visual poco conocida en alta calidad de imagen⁹⁶. Paulatinamente el archivo del CADA fue cobrando importancia no sólo para aserie de publicaciones especializadas, sino también para ser insertado en el marco de nuevas inscripciones en espacios de exhibición artística, en circuitos locales e internacionales cada vez más preocupados por la recuperación de los pasados traumáticos y las expresiones artísticas que subsistieron en ellos. Hacer una revisión puntual de lo que Cristián Gómez denomina “políticas de inscripción de archivo que ofrece el CADA” (Gómez 2009: 189) a través de sus exposiciones, proporcionará una mirada al destino, no sólo del archivo del grupo, sino de las aspiraciones estético-políticas de la neovanguardia al interior de nuevas geopolíticas de la información, la exhibición y consumo de la historia del arte reciente.

- *Citas y apropiaciones: las exposiciones 2006-2012.*

1. La primera exposición postdictadura en la que se incluyó parte del archivo del CADA⁹⁷ fue ***Pie de Página: Mario Fonseca/ Francisco Zegers y la escena de avanzada*** presentada en el Museo de Artes Visuales (MAVI) de Santiago entre el 31 de agosto y el 29 de octubre de 2006. La muestra propuso, en el marco de las nuevas políticas de recuperación y catalogación de archivo impulsadas en el medio local, una (re) composición de catálogos y libros producidos en colaboración entre artistas de ‘la avanzada’ y los diseñadores Mario Fonseca y Francisco Zegers desde 1979 y hasta 1994. A pesar de que la participación del

⁹⁵ El cual contiene un error de datación pues consigna la desaparición del grupo en 1989 (Mosquera, 2006: 222).

⁹⁶ Gesto que Justo Pastor Mellado criticará como “maremoto de imágenes” enmarcado en lo que denomina una ‘sobredeterminación’ de la influencia zuritiana en CADA que sepulta a *la avanzada*. (Mellado, 2007: en línea), debido al énfasis que existe en el paisaje al final del libro.

⁹⁷ Es necesario puntualizar que durante la existencia del CADA los registros de sus acciones fueron expuestos en numerosas ocasiones tanto en Chile como en París, Estados Unidos y Melbourne. Por otro lado probablemente los video registros habrán sido proyectados en encuentros académicos o presentaciones de libros o revistas a lo largo de los primeros años de postdictadura, sin embargo no habían formado parte de una exposición.

CADA en esta muestra fue relativa a su relación con el soporte proporcionado por los diseñadores, sirvió para que el diario *La Nación* le dedicara una nota al colectivo titulada "CADA COSA EN SU LUGAR" que incluyó algunos comentarios de Lotty Rosenfeld, Raúl Zurita y Juan Castillo, quienes introdujeron puntualizaciones a la historia del colectivo y su enmarcación. Recuperando las discrepancias (estéticas, teóricas, políticas, personales) que existieron entre ellos y la 'avanzada', Zurita explicó "Estábamos en constante pelea, ésa era la verdad. Si quieren contar una versión edulcorada que éramos todos uno, eso era absolutamente falso" (*La Nación*, 2006: en línea), un gesto encaminado a resistir su categorización histórica basada exclusivamente en la edición de escena desarrollada desde los ochenta por Nelly Richard, bajo cuya construcción teórica ha circulado mayormente el relato del colectivo a nivel local, regional e internacional.

*

Apenas unos meses después, el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile (MNBA) dirigido por Milan Ivelic presentó la exposición **Arte de los ochenta y grupo CADA** (19 de enero al 6 de mayo de 2007), que incluyó registros del colectivo recientemente adquiridos por el Museo. Esta exhibición produce dos dislocaciones en la narración del arte de resistencia en Chile. Primero porque configura una muestra en la que se incluyen obras de pintores como Bororo, Ismael Frigerio, Francisco Smythe y Patricia Figueroa, junto con las acciones del CADA lo cual desatiende la construcción de la 'escena de avanzada' y la propia discursividad del CADA, situando al colectivo (M en un nuevo territorio de legibilidad en el que aparece como excepción entre el retorno a la pintura figurativa, el título mismo apunta a esta dislocación: el CADA queda aislado, quizá porque se formó a finales de los setenta, quizá porque se pretende mostrarlo como la excepción que confirmará el triunfo de la pintura tras los ensayos conceptualistas y neovanguardistas.

El texto curatorial describe a los ochenta como un momento de múltiples exploraciones artísticas simultáneas en el que la pintura "se desplegó sobre el

soporte como un registro muy variado de texturas, grafías, modelados, ritmos y composiciones donde el gesto manual quedó convertido en el vehículo más urgente y cercano al artista” (MNBA, 2007: en línea), siguiendo cuidadosamente esta lectura el CADA queda como una experimentación de soporte con menguado valor político, que será archivada como una más de las excentricidades del arte contemporáneo.

La segunda dislocación tiene que ver con el recinto; el museo mismo que fue intervenido desde el exterior por el CADA en 1979 cubriendo/clausurando su entrada con una manta blanca de 100 metros de diámetro como parte de su acción “Inversión de Escena”, ahora contenía y exponía al grupo, legitimando su producción como parte de La Historia institucional del arte local, gesto que recuerda la crítica que Nelly Richard hizo en 1981 a raíz de la publicación del libro *La Pintura en Chile* de Milan Ivelic y Gaspar Galaz, en el cual según Richard las acciones de arte eran apreciadas “por ellos en la señal de su exterioridad, extranjera al paisaje que confirma su costumbre, la escena de ‘las acciones de arte’ satisface una mirada turística que las excursiona en términos de diversión, de recreo” (*LA SEPARATA*, 1981: 3) cuya inserción parecía un intento totalizador-institucionalizador en el que los accionismos artísticos funcionaban como una interrupción pasajera en el relato de la pintura chilena. En el contexto de 2006, la inclusión del CADA parecería dirigirse a apostillar un triunfalismo histórico reprochable: el triunfo de la pintura como correlato del triunfo de la democracia chilena; ligazón entre cultura y política materializada en la asignación de públicos a teóricos y críticos surgidos bajo la dictadura.

*

En 2008 el Museo del Barrio de Nueva York, institución cultural latina fundada por el artista Raphael Montañez, celebró sus primeros cuarenta años de existencia con la extensa exposición ***Arte ≠ Vida. Actions by artists of the Americas 1960-2000*** (31 de enero-18 de mayo) curada por Deborah Cullen, en la que se reconstruyeron cronológicamente cuatro décadas de acciones artísticas en América Latina y el Caribe, pariendo del concepto ‘Américas’ quizá porque evoca

un territorio más amplio que el de 'Latinoamérica' pero más dieferenciado que 'América' pues se incluyó a artistas caribeños y latinos residentes en EU, pero se excluyó la producción anglosajona y a los latinos de Quebec (Reyes, 2010: en línea).

Esta exposición que incluyó el registro de acciones de más de 100 artistas y colectivos artísticos se presenta como un esfuerzo historiográfico que pretende poner en cuestión la historia oficial del arte del *performance* (Cullen 2008: 226), lo cual implica una doble insubordinación, pues desatiende el relato colonial de la Historia Reciente del Arte cuya narrativa ubica el origen y desarrollo de estas prácticas artísticas en tres nodos: Nueva York, Japón y Alemania (en particular Dusseldörf y Kassel) conectados con algunos satélites como Italia (vía Arte Povera) y Francia (a través de la Bienal de París), invisibilizando la producción latinoamericana (o limitándola a pocos nombres individuales que cobran fama en territorios nodales), al mismo tiempo la exposición llena un vacío en la historiografía local que relegó durante décadas a este tipo de producción a la que la curadora denomina 'acciones', en oposición a conceptos anglosajones como 'performance'.

La participación chilena se concentró fundamentalmente en el arte de los setenta y ochenta y particularmente en el CADA, probablemente debido a que Robert Neustadt⁹⁸ estuvo cercano al proyecto e incluso redactó el apartado referente a Chile en el catálogo bilingüe que acompañó la exposición (Cullen, 2008: 275-281). Por primera vez la producción fue leída en el marco de las escenas regionales que le fueron contemporáneas y con las que compartió contextos políticos similares: la precariedad en la producción y la existencia de regímenes autoritarios y dictaduras.

Esta exposición introduce al colectivo en un contexto distinto que no responde ya a improntas o disputas del circuito local, incorporándose a la narrativa del arte de

⁹⁸ Además participaron, en algún momento, Justo Pastor Mellado, Marilys Belt de Downey y Alfredo Barrios, asistente de Carlos Leppe (Cullen 2008: 227).

resistencia regional, cuya existencia y consistencia apenas comenzaba a vislumbrarse, tras décadas de aislamiento gracias a la recuperación y difusión de archivo, sólo posible gracias a la creación de nuevas redes culturales regionales ligadas a instituciones en consolidación. El entramado de estas redes ha permitido el movimiento de la muestra a otros países: en 2009 viajó al Museo Carrillo Gil de la ciudad de México y luego al museo Amparo de la Ciudad de Puebla (2009-2010), para posteriormente exhibirse en el Museo de Arte del Banco de la República en Colombia (2010-2011), está proyectado trasladarla a Brasil y Argentina, convirtiéndose así en la principal plataforma expositiva internacional en la que pueden leerse los registros de las acciones del C.A.D.A., una lectura profana que contribuye a construir la validación de una historia alterna del arte reciente de 'las Américas' y una cartografía no eurocentrada de las artes-no objetuales cuyo criterio de selección es, más que el contenido político, el formato, o el soporte de la obra. En esta exposición CADA es fijado históricamente, ingresado en la narrativa museal de la historia del arte lo cual, como le sucedió a *dadá*, anuncia la derrota de su programa político: Arte ≠ Vida.

*

En 2009 se inauguró la primera muestra individual del CADA en un territorio improbable: el *Museo Diffuso (della resistenza, della deportazione, della Guerra, dei diritti e della Libertá)* de Torino, Italia. La muestra titulada **C.A.D.A. 1979-1985. Arte e política in Chile** fue curada por Lorena Tadorni, una joven curadora local, con el apoyo de Consulado Honorario de Chile en Torino y la Embajada de Chile en Italia. El Museo Diffuso no es un museo de arte, sino de la memoria fundado en 1998 a raíz de la necesidad de crear un espacio que documentara los horrores locales de la Segunda Guerra Mundial que con el tiempo se ampliaría para constituirse como un espacio de reflexión sobre los crímenes contra la humanidad en todo el mundo, articulando el museo con centros de investigación y archivo.

En este espacio extraterritorial el CADA fue mostrado fuera del constructo de la "Escena de Avanzada". En el texto curatorial sólo se menciona que su producción

era criticada tanto por la derecha como por la izquierda tradicional (por usar medios tecnológicos que consideraban elitistas y por la opacidad de su mensaje político), según esta mirada externa el CADA fue “il primo esempio di un arte di avanguardia nel paese. Sullo sfondo le immagini de la storia di una nazione” (Tadorni, 2009:1). En otro texto se describen las intenciones de la exposición “La mostra si propone di scoprire questo movimento dell'arte cilena contemporanea, connotato da uno spirito di costruttiva denuncia antitotalitaristica, e capace di coniugare una ricerca espressiva fortemente avanguardista a un dialogo concreto con la cittadinanza” (Museo Diffuso, 2009: en línea), aquí el documento adquiere otro estatuto fuera de la historia del arte. Aquí el documento de arte adquiere la función de ser una herramienta o medio para acceder a pasajes de la historia de la dictadura, reivindicando el papel social del documento arte como medio de comunicación y conocimiento alejado de la historiografía tradicional. Esta exposición reivindica además el sitio fronterizo del CADA en su articulación como parte de la resistencia social consumada con la acción NO+ en la que la división entre arte y organización social se difuminó.

*

En el marco de los festejos del Bicentenario de la Independencia en Chile, la fundación Bicentenario desarrolló el proyecto Trienal de Chile cuyo objetivo institucional era “promover el reconocimiento internacional del arte chileno y funcionar como dispositivo que dinamice la escena artística local, estableciendo un polo productor de calidad con el fin de acercar las artes visuales a la ciudadanía.” (CNCA 2009: en línea) la cual se llevó a cabo en 2009 bajo la curaduría general del paraguayo Ticio Escobar quién estableció como eje rector de la trienal el tema del límite en el arte. La muestra estuvo compuesta por varios núcleos expositivos cuyo énfasis estuvo en la producción latinoamericana: participaron, entre otros, el Museo del Barrio de Nueva York y el Micromuseo de Perú. En la sede ubicada en la ciudad portuaria de Valparaíso se incluyó la exposición **Arte/Latinoamérica: estados de sitio** curada por el uruguayo Gabriel Peluffo con el apoyo del chileno

Alberto Madrid la cual reúne, por primera vez, la producción de cinco colectivos de arte crítico latinoamericano que estuvieron activos entre los setenta y ochenta.

Este ejercicio de composición imposible años atrás buscó, según el curador, “establecer una diagramática analógica que registre y vincule acontecimientos coetáneos cuya simultaneidad carece de causas aparentes y a los que resulta impertinente aplicar la noción positivista de ‘influencia’ para explicar tanto su simultaneidad como sus analogías” (Peluffo 2009: 336). Es decir, es un montaje, una ficción que configura una cartografía a través de la recuperación y ensamblaje de afinidades y cercanías entre colectivos que nunca tuvieron contacto pero que respondían a un mismo ‘espíritu del tiempo’ marcado por la resistencia a dictaduras y gobiernos represivos. Es un ejercicio de diagramación que *musealiza* la producción recuperando su potencial como herramienta de memoria, para el curador este acto “supone una mirada hacia el archivo que trasciende la pretensión meramente interpretativa, para instalarse en el terreno de las narrativas ficcionales que él puede desencadenar y que buscan entrecruzarse con otras de su misma naturaleza, para conformar una memoria potenciada” (Peluffo 2009: 337).

El montaje de la exposición es un acto de recomposición de la fragmentada memoria regional. Para Peluffo “Las actuales preocupaciones en torno a los archivos de arte y cultura como dispositivos de memoria primara y fuentes de nuevos itinerarios historiográficos, han transitado paralelamente (...) a la necesidad de descubrir, desclasificar y reconstruir los llamados archivos del terror que rinden cuenta de los sistemas represivos en las dictaduras recientes” (Peluffo 2009: 337), en este sentido el documento de arte se agrupa dentro de los imaginarios de resistencia latinoamericana, cuyas historias se han podido ir trazando sólo con los retornos (parciales) a la democracia.

Para la historia del CADA esta exposición también tuvo un sentido conmemorativo pues se cumplían 30 años de su formación, por lo que se organizó paralelamente una mesa de discusión titulada *CADA: 30 años* en la que participaron Lotty Rosenfeld, Alberto Madrid (U. Playa Ancha), Paulina Varas (CRAC Valparaíso) y

Cristian Gómez (U. ARCIS). A través de la articulación entre la exposición y la mesa se puso de nuevo en tensión el archivo y sus configuraciones ficcionales con el testimonio y las fabulaciones de la memoria, desplazamientos que evitan, al menos parcialmente, la monumentalización/fosilización de sus acciones⁹⁹.

*

En 2006 se gestó el proyecto “Vivid [Radical] memory”¹⁰⁰ en la Universidad de Barcelona en cooperación con el Württembergischer Kunstverein de Stuttgart y el Center of Culture and Communication (C.3) de Hungría. El objetivo de este proyecto fue crear una base de archivo de los ‘conceptualismos radicales’ producidos entre los sesentas y los ochentas en países que vivieron bajo dictaduras o regímenes Comunistas autoritarios en Sudamérica y Europa. Para lograr los objetivos se articuló una red ‘descentralizada’ de teóricos y curadores de ambos continentes. Como resultado parcial se montó en 2009 la exposición ***Subversive Practices. Art in conditions of Political Represion. 60s-80s/ South America/Europe*** coordinada por Iris Dressler y Hans D. Christ en el W.K. de Stuttgart. La muestra colectiva incluyó más de 300 trabajos de alrededor de ochenta artistas reunidos gracias al trabajo de trece curadores guiados por la idea de ensayar un “experiment of a shifted cartography and an extended understanding of conceptual art, which has become established well beyond the Anglo-American canon” (W.K., 2009: en línea).

La exhibición incluyó documentación de artistas de la República Democrática Alemana, Hungría, Rumania, la URSS, España, Brasil, Argentina, Perú y Chile que trabajaron recurriendo al lenguaje conceptual y a las acciones de arte de contenido político, las cuales al ponerse en confrontación revelan profundas coincidencias tanto en la solución formal como en las motivaciones políticas, e incluso en las estrategias para bordear la censura o la represión.

Esta colectiva debe leerse como una reposada reinterpretación post-Guerra Fría de los regímenes autoritarios que tuvieron lugar en ambos lados de la trinchera

⁹⁹ En el apartado siguiente, se abordará más ampliamente esta exposición.

¹⁰⁰ <http://www.vividradicalmemory.org/>

global: es, en estricto sentido, un ejercicio de filosofía de la historia la cual, siguiendo a Hegel, “sólo levanta su vuelo al romper el crepúsculo” (Hegel, 1993:61), como la lechuza de Minerva. El arte de resistencia, como documento histórico funciona a manera de conector que desmantela los artificios ideológicos de los regímenes autoritarios, exhibiendo sus negadas afinidades en lo relativo a represión cotidiana y estrategias de control; mientras la CIA a través de la Operación Cóndor implantaba una lógica de exterminio físico de toda oposición del Cono Sur latinoamericano, en el Bloque Soviético agencias como la Kominform y posteriormente la KGB mantenían políticas de vigilancia y control ideológico en los llamados ‘Estados satélite’ del Bloque del Este. En este contexto, grupos artísticos ubicados en territorios -supuestamente- antagónicos como el Kollektivnye dejstvija (1979) activo en la URSS y el CADA Chileno (también formado en 1979) compartían la necesidad de recurrir al arte como medio para abrir pequeños espacios de libertad, resistencia y encuentro, que fisuraran al supuesto control total a través de acciones relámpago fuera del marco de los museos y galerías.

La sección dedicada a Chile estuvo a cargo de Ramón Castillo (Santiago) y Paulina Varas (Valparaíso) quienes la titularon ‘PROGRESSIVE IMAGES. Art in Chile under Dictatorship, 1973-1990’. La selección incluyó trabajos de Catalina Parra, Guillermo Deissler, Gonzalo Mezza y el CADA, entre otros. Lo primero que llama la atención es el arco temporal seleccionado: la duración exacta de la dictadura, una decisión que barre con las marcadas diferencias existentes entre la producción hecha en los setenta y la de principios y finales de los ochenta, sin embargo los curadores no apostaron por la elaboración de una narrativa transparente o cronológica, sino que optaron por la presentación de fragmentos compuestos por registros visuales los cuales conforman una trama que “do not anticipate any one true temporal or spatial context. The images in progress or visual documents being presented here are awaiting new articulations through which to reconstitute the body of work and, by extension, the body of Chilean history.” (W.K., 2009:en línea).

La inclusión de la producción chilena en la muestra deja espacios abiertos para nuevas lecturas y conexiones periferia-periferia que al mismo tiempo pueden funcionar como ejercicios de futuro: la articulación de memorias de resistencia tiene el potencial de mostrar la urgencia de la rearticulación de los proyectos fragmentados por las imposturas de una época; tras la postmodernidad –vivida como postapocalipsis¹⁰¹ en estos países-, el nuevo horizonte histórico permite recomposiciones de escenas y producción de cartografías imposibles en tiempos de la Guerra Fría que parecen exigir ya no sólo memorias, sino activaciones a partir de la conexión con las necesidades actuales de estas sociedades en oposición a los diseños de los contemporáneos centros de poder.



Vista del archivo del CADA expuesto en la muestra. Fuente W.K. Stuttgart.

*

En 2010 Lotty Rosenfeld viajó a Brasil tras la invitación para exponer el archivo del CADA en la **Bienal de Sao Paulo**, una de las más importantes del mundo del arte

¹⁰¹ Sobre la noción de apocalipsis en Sudamérica me remito al trabajo de Cecilia Macón en su texto titulado “Apocalipsis, esfera pública y dictadura” (2006).

contemporáneo. La edición número 29 de la Bienal¹⁰² tuvo como guía el verso “Há sempre um copo de mar para um homem navegar” del poeta Jorge de Lima. Los curadores Moacir dos Anjos y Agnaldo Farías recuperaron la frase como metáfora del trabajo artístico en su relación con la política (para ellos inseparable), según esta lectura “Es en el ‘vaso de agua’ – o en este casi infinito en el que los artistas insisten en producir sus obras – donde de hecho surge la fuerza para seguir, pese a todo” (Universes in Universe, 2010:3), la dimensión utópica del arte se materializa en su obstinación de “seguir navegando incluso sin barcos / incluso sin olas ni arena” (Universes in Universe, 2010:3) en un territorio sumamente acotado que, sin embargo, puede devenir en un ‘área de conocimiento’ a la que es imposible acceder por otros medios: el arte puede palpar aquello que no se deja decir, haciendo de esto un acto político pues, como propone Rancière, lo que puede aportar el arte a la política es precisamente lo que tiene en común con ella, es decir “posiciones y movimientos de cuerpos, funciones de la palabra, divisiones de lo visible y lo invisible” (Rancière,2002: 28).

Esta muestra que privilegió la recuperación de conexiones latinoamericanas fue dividida en seis ‘terreiros’ o agrupaciones conceptuales, la documentación del CADA se incluyó justo en la transición entre el *terreiro* ‘Lejos...justo aquí’ y ‘Memoria y olvido’ aislada de cualquier enmarque generacional o nacional, de hecho se montó entre piezas lejanas al Colectivo en tiempo y espacio (entre una serie de retratos del sudafricano Zanele Muholi y las microfotografías del norteamericano Marcius Galan). La ubicación no pretende hacer un ejercicio historiográfico, sino que busca producir desplazamientos (dislocaciones) al interior del arte; conexiones inestablemente armadas a través de ciertas guías generales pautadas por los terreiros, los cuales, según el lenguaje local, son también espacios de diálogo y encuentro.

¹⁰² En la edición 28 de la Bienal, también se presentó el video de la acción NO+ en el marco del *Video Lounge* titulado TELEPRESENCE, d. El video fue exhibido como parte de la participación de Archivo Abierto /Centro de Documentación de las Artes del Centro Cultural Palacio La Moneda.. Posteriormente una variante titulada *Mímesis, camuflaje y resistencia: documentos de los años 70-80* fue expuesta en el MAC (Museo de arte contemporáneo) de Santiago.

2011. México, Distrito Federal. En el marco de los festejos y conmemoraciones por el Centenario de la Revolución se comisionó al curador cubano Gerardo Mosquera una exposición colectiva que tendría como sede principal el Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México, espacio especialmente significativo pues se comenzó a construir en 1904 por mandato del dictador Porfirio Díaz para festejar el centenario de la Independencia, sin embargo se interrumpió su edificación debido al estallido de la revolución por lo que fue terminado tras el triunfo de una parte de los revolucionarios y posteriormente decorado con murales de Siqueiros, Diego Rivera y otros importantes artistas de izquierda. Mosquera decidió, ante las urgencias sociales contemporáneas, no diagramar una muestra conmemorativa, sino política que recogiera escenas de arte de confrontación y transgresión surgidas a lo largo de América Latina a lo largo de los últimos 100 años. La exposición resultante fue ***CRISISS: América Latina arte y confrontación (1910-2010)*** la cual se extendió, aparentemente debido a la censura oficial¹⁰³, hasta el Ex Teresa Arte Actual, un museo experimental que arropó piezas de alto contenido político como *Auras de Guerra*, obra del artista nicaragüense Gonzalo Salmerón que consiste en un viejo camión donado en 1983 por la República Democrática Alemana a Nicaragua, el cual transporta un muro extraído desde la ciudad de Granada en el que aún persiste una pinta de Sandino trazada durante la dictadura somocista o la manta de 20 metros impregnada con sangre y otros fluidos recogidos por Teresa Margolles y sus ayudantes de escenas de asesinatos ligados al narcotráfico al norte México durante la llamada 'Guerra contra el Narcotráfico' impulsada desde 2006 por el presidente Felipe Calderón.

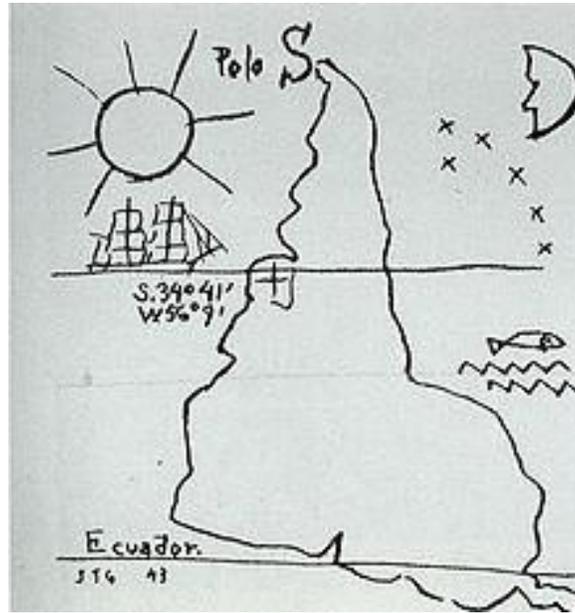
La exposición, única en su tipo, pone en diálogo y tensión, trabajos de 104 artistas de la región, los cuales fueron agrupados siguiendo la lógica de contraste o interpelación entre dos elementos que han marcado la historia de Latinoamérica: la Utopía y el horror, por eso Mosquera abrió la muestra con una tensión: "al entrar a la Sala Nacional se encuentra el mapa invertido de Joaquín Torres

¹⁰³ Según la columna titulada "Desfiladero. Calderón vs Salmerón: historia de un grafiti, una pared y una censura" publicada por Jaime Avilés en el diario mexicano *La Jornada* (12/03/ 2012).

García, *Nuestro norte es el sur*. Debajo de esta pieza se encuentra, sobre el piso, una obra de Luis Camnitzer, un texto donde se lee 'Fosa común'. El mapa de Torres García, hacia arriba, indica la utopía y la pieza de Camnitzer apunta a la realidad, a la violencia, la tragedia de nuestras sociedades" (Garza, 2011:en línea).

La exposición presenta otras sublecturas, por ejemplo el acto deliberado de incluir una gran cantidad de artistas chilenos¹⁰⁴ con el objetivo de darlos a conocer fuera de su contexto local, la muestra incluso contó con una intervención lumínica de Gonzalo Díaz sobre la fachada del Palacio de Bellas Artes que consistió en iluminar de rojo el frontis del edificio. El reducto en el que se incluyó una discreta documentación del CADA incluyó también registros del *Siluetazo* argentino realizado durante la última dictadura militar con el objetivo de visibilizar a los desaparecidos por el gobierno, además se presentó una video-instalación de la acción 'La Batalla de México' que registra la organización de una marcha ficticia organizada por los internos del Hospital Psiquiátrico de Fray Bernardino. CADA en este contexto curatorial aparece como el ejemplo paradigmático del arte-utopía cuyas acciones de tono a veces mesiánico llegaron a anunciar un futuro que no llegaría.

¹⁰⁴ En este punto es importante recordar que Mosquera fue el autor del libro 'Copiar el Edén: arte reciente en Chile', publicación en la que además colaboraron los críticos María Barrios, Guillermo Machuca, Josefina de la Maza, Justo Pastor Mellado, Nelly Richard, Justo Pastor Mellado, Catalina Mena, Nelly Richard, Adriana Valdés y Catalina Valdés.



Arriba. Mapa invertido de Joaquín Torres García. Abajo, panorama de la exposición. Imagen Pablo León de la Barra.

- *Lo visible y lo legible.*

El arte-acción, sus archivos y sus exposiciones son menos productos estéticos, que fuentes de conocimiento e información. El seguimiento de los discursos curatoriales en los que se incluye documentación de este colectivo revela no sólo las políticas de administración y distribución de archivo en el marco de las nuevas redes globales del arte, sino la manera en que se administra la 'legibilidad' de las acciones la cual es mediada por el discurso institucional y curatorial dentro del que se exhiben. En este sentido resulta interesante que prácticamente en ninguna de las exposiciones reseñadas se sigue la construcción de Escena local (la 'Avanzada'), el colectivo es aislado del contexto de la crítica cultural santiaguina, pero no del ambiente histórico y político del momento, lo cual potencia su 'lectura' como gesto disruptivo.

En las exposiciones comentadas la documentación del grupo ha sido enmarcada fundamentalmente en tres grandes tipos de discursos que tienen a la 'resistencia' como elemento de convergencia:

- 1) Resistencia cultural-local contra la dictadura chilena. En las exposiciones que recurren a esta propuesta, el colectivo se lee como una estrategia de recuperación efímera del espacio público y de la memoria en un momento en el que las multitudes comenzaban a rearticularse para criticar abiertamente al régimen pinochetista en las calles. Según este abordaje el CADA aparece como una especie de prelude simbólico a lo que vendría después: la resistencia civil pacífica masiva. Esta lectura utiliza al documento de arte para leer la historia social, lo cual permite una cierta potencia política al traer al presente, como cita *espectral*, las luchas y esperanzas del pasado reciente que se revela como traumático. El arte-acción de CADA en este contexto no permite que la dictadura sea leída sólo desde el duelo; sus acciones parecen metáforas de un proyecto social inconcluso, truncado: El archivo así enmarcado activa al pasado como un territorio en disputa.

2) Resistencia contra el arte tradicional. En estas exposiciones CADA es representado como un ejemplo histórico de una corriente más o menos homogénea de artistas que buscaron –a partir de los años sesenta, en todo el mundo- transgredir los soportes tradicionales del arte, recurriendo al propio cuerpo e incluso a la calle y el tejido social como soportes para su producción, recuperando, barnizados por las rebeliones de 1968, los ideales rupturistas de las Vanguardias Históricas. Según esta lectura el accionismo aparece como rebelión contra los cánones establecidos de las artes visuales, cuyas normas y discursos son rechazadas por estos artistas quienes recurrieron a una producción efímera que, se suponía, escaparía al aletargamiento típico de la pintura en la que el receptor era un ente pasivo; se buscó sacar el arte a las calles y convertir al receptor en productor. La recuperación reciente de este tipo de producción responde a la necesidad actual de construir la historia de esta corriente artística que por décadas estuvo marginada tanto por críticos como por historiadores, sin embargo esta valorización parece re-editar el destino trágico de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX; su musealización marca su triunfo como gesto artístico histórico pero también su derrota política o ética.

3) Resistencia a la Historia Universal del arte. En estas muestras se engarza al CADA con otras expresiones de ‘arte de acción’ o ‘no objetualismos’ hechos fuera de los nodos hegemónicos del arte contemporáneo, configurando narraciones y cartografías insubordinadas de este periodo como contra-discurso a la Historia Universal del Arte del Siglo XX, en cuyas cronologías se excluye, descontextualiza o disminuye a la producción realizada en las llamadas ‘periferias’. Estas exposiciones cuestionan la dinámica Centro-Periferia según la cual la producción local es derivada de la realizada previamente en las Metrópolis nodales, por eso trazan rutas del arte-acción más o menos ficcionales al enlazar producciones que nunca tuvieron contacto pero que tenían como elemento común el hecho de trabajar fuera, o al margen de la Narración Occidental. El CADA, convertido en eslabón en este ejercicio de recomposición, tiene como principal eje de legibilidad lo

latinoamericano, pero como propone Ticio Escobar, “concebido no como sitio geográfico, sino como ámbito político y discursivamente construido” (Escobar, 2009: 16).

Esta política de exhibición del archivo del CADA en exposiciones posibilita la actualización continua de miradas que muestran cómo el arte efímero puede mantener su ‘legibilidad’ a pesar del paso del tiempo; algo que hasta hace poco se pensaba exclusivo de las artes tradicionales caracterizadas por su autoreferencialidad matérica y aurática. El accionismo, por el contrario, sólo existe como registro, el cual puede copiarse, editarse y distribuirse de múltiples maneras abriendo posibilidades de lectura diversas en cada montaje; si el CADA buscaba ser un arte que trabajaba con/en la historia, parece que el papel de su archivo es funcionar como documento histórico que, en su montaje y enmarque, funcione para las necesidades tanto artísticas, como político sociales, del presente en urgencia.

*

Actualmente el archivo del grupo no está sólo disponible en las exposiciones. Con la reciente valorización del documento de arte museos, galerías, instituciones públicas y privadas comienzan a conservar estos documentos originales o sus copias en alta calidad. El archivo del CADA se ha distribuido a escala global, según Cristian Gómez actualmente el “International Center for te Arts of the America (ICAA/MFAH, Houston), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS, Madrid) y el Hemispheric Institute”. (Gómez 2009: 192), poseen copias de éste. Además las nuevas prácticas de digitalización han puesto en circulación global gran parte de la documentación del Colectivo: Sitios como www.memoriachilena.cl (dependiente de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile) y www.artistasplasticoschilenos.cl (Servicio de la Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile) ofrecen acceso gratuito a varios documentos , mientras que el Hemispheric Institute of Performance and Politics junto con las Bibliotecas de la Universidad de Nueva York a través de su

Biblioteca de Video Digital¹⁰⁵ ofrecen una gran cantidad de videos que documentan todas las acciones del colectivo, además de material extra como entrevistas y encuentros, todos facilitados por Lotty Rosenfeld.

La hiper-reproductibilidad virtual del documento desterritorializa al archivo; ya no está contenido en un espacio físico al que se tiene acceso restringido, ahora, incorporado a la base de datos global es universalmente visualizable, incluso es copiado, re-indexado y editado por usuarios de *web 2.0* quienes, a pesar incluso de las políticas de reproducción de los sitios iniciales, diseminan en blogs y otros espacios autosustentados, las imágenes de las acciones del colectivo. Esta multiplicación acelerada de la imagen digital vuelve globalmente visible al colectivo, pero no necesariamente 'legible', pues la imagen anémica viaja apenas enmarcada por datos básicos, carente de elementos necesarios para su lectura; lo visible puede dejar de ser legible, para convertirse en imagen pura (ya no documento), opaca en la medida en que no transmite más que lo que contiene visualmente.

¹⁰⁵ <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl>

-Cronología/ cartografía: exposiciones 2006-2011



Año.	País	Recinto	Nombre de la exposición	Tipo
2011 (12 de marzo-5 de junio)	Ciudad de México, México.	Museo de Bellas Artes.	<i>Crisiss América Latina. Arte y confrontación</i>	Colectiva.
2010(25 de septiembre-diciembre)	Sao Paulo, Brasil.	Pavilhão Cicillo Matarazzo (Pavilhão da Bienal)	<i>29ª Bienal de Sao Paulo.</i>	Bienal
2009 (30 de Mayo- 2 de agosto)	Stuttgart, Alemania	Württembergischer Kunstverein	<i>Subversive Practices. Art in conditions of Political Represion,. 60s-80s/ South America/Europe</i>	Colectiva
2009 (9 de octubre al 5 de diciembre)	Valparaíso, Chile.	Centro de Estudios para el Desarrollo Urbano Contemporáneo (DUC)	<i>Arte Latinoamérica: Estados de Sitio. En el marco de la Trienal de Chile de 2009.</i>	Colectiva
2009 (3 de Julio al 27 de septiembre)	Torino, Italia	Museo Diffuso (della resistenza, della deportazione, della Guerra, dei diritti e della Libertá)	<i>C.A.D.A. 1979-1985. Arte e política in Cile.</i>	Individual
2008, 2009, 2010	-Nueva York, EUA. -DF -Puebla, México. -Bogotá Colombia	-Museo del Barrio (NY) -Museo de Arte Carrillo Gil (DF) -Museo Amparo (Pue) -Museo de Arte del Banco de la República,	<i>Arte ≠ Vida. Actions by artists of the Americas 1960-2000</i>	Colectiva
2007 (19 de enero hasta el 6 de mayo)	Santiago de Chile	Museo Nacional de Bellas Artes.	<i>Arte de los ochenta y grupo CADA.</i>	Colectiva
2006. (31 de agosto al 29 de octubre)	Santiago de Chile	Museo de artes Visuales (MAVI)	<i>Pie de Página : Mario Fonseca / Francisco Zegers y la escena de avanzada.</i>	Colectiva

IV. NO-Grupo y C.A.D.A.; encuentro postergado

El archivo no puede definirse como una serie de documentos que constatan hechos históricos almacenados y clasificados en un espacio físico. De hecho el archivo, como propone Foucault¹⁰⁶, es un corpus con valor autónomo que posibilita la recomposición de narrativas, por lo que también existen *acontecimientos de archivo*. El archivo de arte actualmente posee incluso un *aura* que se detona cuando es introducido en el discurso museístico, no como anexo contextual, sino como fetiche, un objeto autorreferencial de composición de discurso. En el caso de los accionismos, el documento (escrito o visual) puede ser la única huella material de su existencia, más aún, como propuso Cristian Gómez para el caso del CADA, quizá su historia “no es más que lo que ha quedado inscrito en el texto visible de sus interpretantes y que, por lo tanto, continúa en disputa en la medida de su circulación” (Gómez, 2009: 191). Esta historia no se limita a los documentos de arte producidos por el colectivo, sino que también se extiende a los rastros que dejó la circulación de esta producción en los archivos de otras latitudes a través de catálogos, notas periodísticas, textos críticos y discursos curatoriales.

Si aceptamos con Agamben que el archivo, en sentido estricto es un “depósito que cataloga las huellas de lo ya dicho para consignarlas a la memoria futura” (Agamben, 2002: en línea) pero que además funciona como “conjunto de reglas que definen los acontecimientos de discurso” (Agamben, 2002:íbid), podemos concluir que éste consigna y jerarquiza –bajo estrictas políticas de aparición- lo dicho, lo escrito, pero no necesariamente lo sucedido fuera de su propia lógica. En

¹⁰⁶ En *La Arqueología del saber* Foucault define al archivo como “El sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares. Pero el archivo es también lo que hace que todas esas cosas dichas no se amontonen indefinidamente en una multitud amorfa ni se inscriban tampoco en una linealidad sin ruptura y no desaparezcan al azar sólo de accidentes externos; sino que se agrupen en figuras distintas, se compongan las unas con las otras según relaciones múltiples, se mantengan o se esfumen según regulaciones específicas” (Foucault, 2006: 219).

ocasiones este archivo produce ficciones, consigna acontecimientos que jamás ocurrieron, algunas *ficciones de archivo* tienen también un valor pues constatan la voluntad de acontecimiento, a pesar de que éste no se haya producido fuera del ámbito escrito: los documentos en ocasiones registran propaganda, invitaciones y demás eventos que, por alguna razón, al final no sucedieron. En este apartado propongo hacer un ejercicio intertextual y seguir una de estas ficciones que liga a la producción chilena con la mexicana y cuyo su punto de encuentro se produjo en París.

La XII Bienal de París de 1982 tuvo la presencia notable de dos países latinoamericanos; Chile y México¹⁰⁷. Su participación se hace notable por la cantidad de artistas pero también por el tipo de propuesta que presentan ambos países: mientras en Europa comenzaba la irrupción de la llamada transvanguardia y, en general, el retorno a la pintura, Chile y México enviaron producción ligada al accionismo, la intervención, el *performance* y al video-arte. Según los archivos de la Bienal¹⁰⁸ en el envío de México participaron, entre otros Pola Weiss, Nahum B Zenil, Oliverio Hinojosa, Francisco Castro Leñero, José Castro Leñero y el No-Grupo, mientras que la participación chilena contó con artistas como Carlos Leppe, Hernán Parada, Elías Adasme, Carlos Altamirano y el C.A.D.A. En el caso de Chile, como muestra un anuncio del suplemento *La Separata*¹⁰⁹, el envío fue patrocinado por *Air France* y la Embajada de Francia en Chile, mientras que en el envío mexicano, según un texto publicado por Raquel Tibol en la revista *Proceso* (Tibol 1982: en línea), el financiamiento fue proporcionado por varios organismos, según este texto de 1982 el No-Grupo (colectivo de arte-acción) fue apoyado por la Universidad Autónoma Metropolitana. La colaboración de México fue comisariada por Carlos Aguirre, mientras que el envío chileno estuvo a cargo de Nelly Richard. Resulta particularmente interesante el encuentro en París de dos colectivos que, aunque nunca compartieron redes e incluso partieron de referentes

¹⁰⁷ Además participaron Cuba, República Dominicana, Bolivia, Venezuela, Argentina y Colombia.

¹⁰⁸ Los cuales han sido organizados en los siguientes dos espacios electrónicos: http://www.archivesdelacritiquedart.org/uploads/isadg_complement/fichier/43/BDP-index_artistes_FINAL.pdf y <http://www.archives.biennaledeparis.org/>

¹⁰⁹ Ver contraportada de *La Separata* No. 6, Julio de 1983

distintos, presentan ciertas similitudes y sincronías. Me refiero al No-Grupo y al C.A.D.A.

*

Antes de iniciar la relación de hechos y circunstancias que produjeron la posibilidad del encuentro de ambos colectivos habrá que hacer una breve biografía del No-Grupo en la que se resaltarán los elementos de convergencia con el Colectivo Chileno. Mientras en Chile el punto de quiebre -social, político y cultural- en la producción artística fue el Golpe Militar, en México lo fueron, aunque de forma más espaciada y focalizada, las masacres estudiantiles de 1968 (masacre de Tlatelolco) y 1971 (masacre del Jueves de Corpus) seguidas de un intenso periodo de “Guerra Sucia” impulsada por el Gobierno Mexicano. Para Sol Henaro “En México los setenta fueron una época de paz camuflada, pues la población cansada del ejercicio prolongado en el poder por parte del Partido Revolucionario Institucional (en total siete décadas consecutivas) y de su ficción ultra desgastada de supuesta democracia había generado paulatinamente una atmósfera de tensión e incomodidad en las diversas esferas de la vida pública” (Henaro, 2011: 15). Ante esta contingencia nacional numerosos actores sociales cercanos a las artes optaron por la producción de un arte político que buscaba comunicarse de manera más efectiva con la sociedad, e incluso colaborar en sus luchas. En México se optó masivamente por la creación de colectivos artísticos, a este momento se le ha denominado en la historia local, el periodo de “los grupos”. Álvaro Vázquez Mantecón sintetiza este momento a través de los grupos que lo componen : “Entre 1977 y 1982, más de una decena de agrupaciones de artistas y teóricos –Tepito Arte Acá, Proceso Pentágono, Mira, Suma, Germinal, el Taller de Arte e Ideología (TAI), el Colectivo Tetraedro, Março, Peyote y la Compañía, No Grupo, el Taller de Investigación plástica (TIP) y Fotógrafos Independientes, entre otros- intentaron renovar el sistema del arte prevaleciente en su momento”¹¹⁰ (Vázquez, 2006: 194).

¹¹⁰ En Chile también hubo un cierto auge de grupos como V.I.S.U.A.L., C.A.D.A. y AFI, además espacios de discusión colectiva como el TAV.

Varios de los colectivos estuvieron fuertemente ligados a los movimientos sociales y políticos, por ejemplo el Grupo MIRA participó en el Consejo Nacional de Huelga del Movimiento estudiantil del 68, más tarde formaron parte de distintos movimientos sindicales y vecinales. La producción de Proceso Pentágono (quienes no se denominaban artistas, sino “trabajadores de la cultura”) siempre denunció de manera clara la guerra sucia que se vivía en México y en América Latina, el Taller de Arte e Ideología era un centro de producción de carácter marxista formado en la UNAM , cuyos miembros en 1979 viajaron a Nicaragua como parte de las brigadas de apoyo (en materia cultural) promovidas por los sandinistas (Debroise,2006: 222), el Colectivo Germinal trabajaba fuera del circuito artístico, directamente con los movimientos sociales ayudándoles con la creación de mantas, banderas y otros elementos visuales, mientras que el Taller de Investigación Plástica producía obra en colaboración con diversas comunidades campesinas a lo largo del país, el No-grupo trabajó estrechamente con la guerrilla colombiana M-19. Sin embargo, como observa Luis Camnitzer en su revisión del periodo, varios de estos grupos “a menudo se concentraban tanto en las funciones didácticas de su obra que el aspecto expresivo parecía descuidado y excesivamente debilitado” (Camnitzer, 2008: 112).

El No-Grupo fue fundado en otoño de 1977, en vísperas de la X Bienal de París en la que participaron varios colectivos mexicanos. Según recuerda Maris Bustamante “surgió (...) a raíz de un encuentro en la casa del escultor Hersúa, quien había sido invitado a participar en el Homenaje a Gunther Gerszo del Salón de Invitados. Hersúa extendió esa invitación a los que frecuentaban su taller y así se realizó el primer evento del No Grupo. Después de la segunda presentación, varios participantes se separaron y para el Salón de Experimentación, sólo quedábamos cuatro” (Bustamante, 2009: 267). En un inicio estas reuniones caseras, atrajeron a diversas personas pero finalmente el grupo fue conformado por Maris Bustamante, Melquiades Herrera, Alfredo Núñez y Rubén Valencia, hasta su disolución en 1983. Sus principales referentes fueron dos; por un lado recuperaban elementos del dadaísmo, para la historiadora de arte Araceli Barbosa “En el No Grupo la influencia del dadaísmo está presente en el conjunto

de sus actividades, tanto en el deseo de transformar el “orden establecido” como en la negación de su mismo grupo.” (Barbosa, 2008:52). La otra referencia era local: el estridentismo del cual retomaron la irreverencia y la recuperación de elementos de la cultura popular local. Su nombre respondía a una ironía y a un hartazgo al mismo tiempo, pues era un grupo que se negaba a borrar la individualidad de sus integrantes; cada acción o trabajo era firmado por el colectivo pero también por el miembro que tuvo la idea original¹¹¹.

Cuando comenzaron a producir sus intervenciones y acciones el concepto de “performance” no era conocido localmente, por lo que inventaron el término “montajes de momentos plásticos”¹¹² para referirse a una producción que en otras latitudes podría entenderse como *performance* o como *accionismo*. Su estrategia, a diferencia de la solemnidad monumental o chamánica a la que en ocasiones llegaba el C.A.D.A., apostaba por la ironía, el humor, el absurdo y la recuperación de elementos de la cultura popular local y extranjera pues veían en estos elementos la posibilidad de comunicar mensajes de una manera más directa al público, que en ocasiones dejaba de serlo para formar parte de la acción o *momento plástico*. Toda su producción era además complementada por textos teóricos, instructivos, cartas y otro tipo de producción escrita, algo similar a lo que hacía no sólo el C.A.D.A. sino gran parte de los colectivos de accionismo de esos años, en particular en América Latina¹¹³.

¹¹¹ El C.A.D.A., en cambio solía firmar como colectivo, aunque en algunos textos sí se firmaba además individualmente.

¹¹² A este respecto Sol Henaro comenta: “El No-Grupo denominaba a sus intervenciones públicas como “Montajes de Momentos Plásticos”, concepto formulado por Maris Bustamante para abarcar las acciones en las que implicaban diversidad de disciplinas y materiales; como se apuntó anteriormente, partían de un pretexto que enmarcaba a un conjunto de propuestas heterogéneas” (Henaro, 2011: 22). Posteriormente el término *performance* se volvió de uso común en México, sin embargo el colectivo siguió utilizando el concepto local, como gesto de resistencia anti-hegemónica. También aceptaban el concepto de “No objetualismos” del teórico peruano radicado en México Juan Acha, con quien mantenían una relación estrecha de reflexión. Como el C.A.D.A., el No-Grupo así asumía su posición latinoamericana como territorio de resistencia y enunciación.

¹¹³ En el catálogo de la exposición “No-Grupo. Un Zangoloteo al Corsé artístico” (2011, Museo de Arte Moderno, México D.F.) se incluye una compilación amplia de este tipo de documentos.

Su arte era político, pero se alejaba de la tradición estética de la izquierda local: “su malestar no devino en una producción militante, ni de combate continuo o literal hacia los aparatos de gobierno, dado que su desacuerdo arremetía contra distintos signos de la oficialidad principalmente en relación al sistema artístico y la reverencia cultural divisoria entre <<alta y baja cultura>>, entre otras mistificaciones instaladas” (Henaro, 2011: 17), para ellos “la práctica política se vinculaba no necesariamente con la militancia sino con el uso del cuerpo, la defensa-batalla de los espacios, el lenguaje, el humor como posibilidad de construcción crítica” (Henaro, 2011: 27)

Quizá su acción de mayor trascendencia política y social fue la colaboración con la guerrilla Colombiana M-19 (Movimiento 19 de abril). En 1981 Juan Acha convocó a diversos artistas, curadores y teóricos latinoamericanos a participar en el *Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual y Arte Urbano* entre los que incluyó al No-Grupo. Meses antes el colectivo entró en contacto con miembros del M-19 radicados en México, en Medellín el contacto se estrechó. Un año después fueron contactados por la guerrilla para invitarlos a hacer un proyecto artístico-político de manera colaborativa. El resultado fue la “Agenda artístico-política Colombia 83”, una publicación que buscaba funcionar como instrumento de propaganda y apoyo internacional al movimiento¹¹⁴.

El colectivo consumó, según su propia lectura, seis acciones importantes, tras lo cual se disolvió, dejando un amplio espectro de documentación, publicaciones locales y huellas de su participación en diversos espacios expositivos. Al igual que el C.A.D.A., aunque en condiciones diferentes, siempre tuvieron la posibilidad de presentar su trabajo en espacios de reflexión y exposición, también recurrieron al registro en video de sus acciones y tuvieron la posibilidad de publicar en algunos medios impresos sus textos o intervenciones. Ambos colectivos fueron cercanos a críticos relevantes en la escena internacional (Nelly Richard¹¹⁵ y Juan

¹¹⁴ En ella el No-Grupo invitó a colaborar al Colectivo Proceso Pentágono y al grupo MIRA además de a caricaturistas y críticos.

¹¹⁵ Es cierto que el C.A.D.A. mantuvo una postura crítica a las lecturas que hacía Richard de su producción, sin embargo esto no clausuró la incorporación del CADA en la construcción de escena editada por Nelly Richard.

Acha). Es decir, no producían desde una marginalidad y precariedad excluyentes sino que armaron redes de apoyo, diálogo y colaboración amplias que les permitieron llevar a cabo acciones artísticas de trascendencia local y de resonancia internacional.

Algunas cercanías formales con el CADA serían 1) que ambos colectivos buscaban nuevas formas de hacer arte *políticamente* con el objetivo de producir maneras de comunicar efectivas. 2) Tanto el grupo chileno como el mexicano transgredían las fronteras de lo legitimado como artístico en el momento, el primero al actuar directamente en el espacio público y el segundo atacando irónicamente los códigos aceptados al interior del campo artístico local, 3) las mujeres de ambos colectivos, además de preservar el archivo (Lotty Rosenfeld y Maris Bustamante respectivamente), se acercaron al pensamiento feminista, manteniendo siempre una postura crítica en su producción¹¹⁶. La diferencia fundamental en cuanto a las posibilidades de producción y exhibición es clara: el No-Grupo nunca estuvo fuera de la institución ya que produjo y expuso en algunos de los espacios de exhibición más importantes propiedad del Estado Mexicano (Museo de Bellas Artes, Museo de Arte Moderno, Auditorio Nacional, etcétera), mientras que el CADA recurría fundamentalmente a las redes de apoyo locales y en ocasiones a instituciones privadas y apoyo internacional.

*

En este apartado se buscará reconstruir las historias y los contextos que produjeron la posibilidad del encuentro entre el No-Grupo y el C.A.D.A. en la Bienal de París. Comenzaré con el contexto chileno.

Para la postvanguarsita y neovanguardista chilena la participación en la Bienal fue un suceso fundamental pues fue la primera vez que participaron como conjunto en el marco de un encuentro nodal para las redes de artes no-objetuales

¹¹⁶ Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit colaboraron estrechamente con el colectivo de Mujeres por la Vida, además participaron con un proyecto conjunto en las Jornadas de la Mujer de 1982 (ver siguiente capítulo de esta tesis), mientras que Maris Bustamante, Tras la disolución del No-Grupo, formó junto con Mónica Mayer (y, durante un breve periodo Herminia Dosal) el grupo Polvo de Gallina Negra, primer colectivo de arte feminista mexicano.

internacionales. La Bienal de París, desde que fue fundada por André Malraux en 1959 se distinguió como un encuentro legitimador e impulsor del arte que se desmarca de la tradición y de la Institución, por lo tanto la posibilidad de participación de este grupo no homogéneo de artistas anti dictatoriales produjo algunas polémicas sobre la naturaleza del envío. Para algunos autores incluso, la participación en la Bienal marcó el rompimiento definitivo entre varios artistas clasificados por Nelly Richard como parte de la “Generación de Avanzada”.

En 1981 Nelly Richard utiliza por primera vez la categoría “escena de avanzada”¹¹⁷ para referirse a distintas producciones de artistas que cuestionaban al arte y a la dictadura al mismo tiempo recurriendo a estrategias de producción representación, edición y circulación poco exploradas en el país hasta la entonces. Esta denominación genérica y retrospectiva produjo ciertas reticencias e incluso rechazos por parte de algunos artistas y críticos¹¹⁸, pues no se trataba de un grupo homogéneo, existían diferencias formales, políticas e incluso históricas, a pesar de confluir en los mismos espacios, sin embargo bajo esta categoría

¹¹⁷ En el texto de trabajo titulado “Una mirada Sobre el Arte en Chile”, el cual, según Paula Honorato y Luz Muñoz (*Textos de arte en Chile 1975-2000*), fue puesto en circulación en el momento en que Richard se encontraba diseñando el contenido del envío chileno a la Bienal.

¹¹⁸ Para Francisco Brugnolli, impulsor del Taller de Artes Visuales, el concepto acuñado por Richard parecía demasiado fundacional, lo cual la convertía en cómplice involuntaria del discurso Golpista (Galende, 2007:85). Para Eugenio Dittborn la conceptualización fuerza a converger distintos tipos de producción, cuyas lecturas “bailan” más bajo la sombra de esta denominación, que bajo sus propias propuestas (Galende, 2007: 141). Virginia Errázuriz objetaba el afán fundacional que ignoraba las influencias que tenía esta generación de la producción local de los años sesenta (Galende, 2007: 106). Gonzalo Díaz incluso se considera ajeno a la Avanzada a pesar de que suele ser incluido como parte de ella (Galende, 2007: 174). El CADA siempre cuestionó la lectura que Richard hacía de sus acciones. Arturo Duclos crítica el sectarismo que produjo la Avanzada (*La tercera*. Miércoles 8 de septiembre de 2010. Pág. 42). Justo Pastor Mellado discute la lectura intenciones Hegemónicas y la construcción de una escena lineal e imaginaria que bloquea otros posibles relatos (Mellado, Letelier, Nordenflycht y Honorato, 2000). Autores posteriores como Pablo Oyarzún (“Arte en Chile. Veinte, treinta años”, 1989) y Willy Thayer (“El Golpe como consumación de la Vanguardia”, 2002), pusieron de nuevo en cuestión el fundacionalismo de la composición de Richard. A la distancia (temporal y territorial), Robert Neustadt propone que “la avanzada no existió en sí como grupo o movimiento concreto, pero el término ‘escena de avanzada’ sirve para referirse a un espectro de estrategias tanto políticas como artísticas.”(Neustadt, 2001: 21). En 2005 Justo Pastor Mellado fue más inquisitivo: “Hablar de la ‘escena de avanzada’ es hablar de un sistema de control y vigilancia formal al que no supieron sustraerse las jóvenes generaciones que desde 1978 egresaban de las escuelas universitarias sabiendo nada...” (Mellado, 2005: En línea)

general comenzó la circulación internacional de varios de estos artistas. Bajo esta rúbrica compadecería la producción local en Argentina¹¹⁹, Italia¹²⁰, Francia, Estados Unidos¹²¹ y Australia¹²², para posteriormente expandirse a un sin número de países más. La internacionalización tanto del concepto como de la producción local en el circuito expositivo global adquiere su forma más acabada en la Bienal de París.

La posibilidad de hacer un envío a la Bienal se dio gracias al contacto que tuvo Nelly Richard con Georges Boudaille (en ese entonces “Delegado General de la Bienal de París”) en el marco de un encuentro celebrado en el CAYC de Buenos Aires en 1981¹²³, quien la invitó a coordinar un envío colectivo. Esta representación, se definió como no-oficial, pues la Dirección de la Bienal canceló la participación de Chile tras el Golpe Militar, de tal manera que la presencia de Chile en la exposición fue la primera desde 1973 cuando fue enviada una muestra de los murales de la Brigada Ramona Parra. Una vez decidida la participación fuera de concurso, se debatió sobre la naturaleza de ésta. El envío debía tener un carácter eminentemente político; Chile estaba bajo dictadura y su gesto tenía que externar esta situación. El debate –llevado a cabo en el Taller de Artes Visuales- fue intenso, la propuesta inicial de Richard fue “la utilización modular de telas de yute para que los convocados produjeran trabajos que pudieran ocupar el escaso espacio asignado al envío chileno. Sin embargo, la idea fue inmediatamente desechada por el C.A.D.A., acusando además la tendencia

¹¹⁹ En 1981 Nelly Richard participó en un congreso del CAYC (Centro de Arte y Comunicación) en Buenos Aires (1981). En 1985 Richard junto con el curador argentino Jorge Glusberg presentaron una exposición con cuatro artistas chilenos: Díaz, Dittborn, Jaar y Leppe.

¹²⁰ Según documenta Paulina Varas (2006), en 1981 Nelly Richard logró la publicación de un texto sobre la Producción Chilena en la revista *Domus* No. 616 en cuya portada aparece su rostro. El artículo resalta la producción de Eugenio Dittborn, Carlos Leppe, C.A.D.A. y Carlos Altamirano, entre otros.

¹²¹ Gracias a la presentación en el MOMA del Libro *Márgenes e Instituciones*, libro que circularía en Universidades de EUA y que, aún hoy, es el referente más importante para las publicaciones anglosajonas sobre el tema ya que su primera edición fue bilingüe.

¹²² Primero con la participación de Gonzalo Díaz y Eugenio Dittborn en la Quinta Bienal de Sídney (1984) y posteriormente con la edición bilingüe del libro *Margins and Institutions, Art in Chile since 1973* (1986) de Nelly Richard a cargo de la Editorial Art & Text radicada en Melbourne.

¹²³ Según la entrevista “Los chilenos en la Bienal de Paris de 1982” realizada a Nelly Richard por la revista *Pluma y Pincel*, el 11 de enero de 1983.

sustitutiva del soporte clásico.” (Honorato y Muñoz, s/f: en línea) ¹²⁴ Raúl Zurita recuerda esta discusión:

Hubo una vez una discusión a gritos, con furia. El Chile anti dictadura había sido invitado a participar en una Bienal en París. Nosotros propusimos que no fuera nadie individualmente sino que enviáramos cientos de telegramas, de cables, etc. Donde estaba impresa una frase que recuerdo absolutamente impresionante pero que he olvidado. La idea era tapizar el lugar de la Bienal con miles y miles de esos telegramas, cubrirla. No tuvimos acogida salvo la de Ernesto Bandera, un pintor notable, que pertenecía a la izquierda más radical. Al final fueron a la Bienal algunos individuos, nada. (Neustadt, 2001: 81).

Para el Crítico Justo Pastor Mellado la propuesta de Zurita “habría provocado una in/fracción (si de fractura de la mirada tratara) en el espacio Bienal, que habría resituado las coordenadas de lectura de la presencia de la escena de avanzada del arte chileno en aquel inhóspito lugar” (Mellado citado en: Varas, 2006: en línea), sin embargo al final se optó por un envío compuesto por registros fotográficos de la producción de algunos artistas cercanos a la “avanzada” incluido el CADA, proyectándose así una imagen internacional de grupo cohesionado. La selección previa fue puesta a prueba en una muestra colectiva titulada *Con-textos* presentada en la Galería Sur entre abril y mayo de 1982¹²⁵, tras lo cual se resolvió el número de imágenes que se enviarán, además se incluyó un *performance* que realizaría Carlos Leppe.

El envío chileno fue presentado en una carpa ubicada, según recuerda Mellado “en el patio trasero del Museo de Arte Moderno de la Ville de Paris”. (Mellado, 2005: en línea), mientras que el *performance* de Leppe se llevó a cabo en un baño de la Bienal¹²⁶. Las imágenes de acciones realizadas por el C.A.D.A. fueron reforzadas por una publicación que hizo el grupo en la revista francesa *Artpress* No. 62 dedicada a la Bienal (Septiembre de 1982).

¹²⁴ <http://www.textosdearte.cl/recomposicion/mirada2.html>

¹²⁵ En la exposición participaron *Smythe, Leppe, Saavedra, Duclos, Dittborn, Coccedo, Dávila, Díaz, Bru*. Nelly Richard escribió a este respecto el texto titulado “*Con Textos*” en *Galería Sur: un marco de desalentamiento* (La Separata No. 2, Mayo 1982).

¹²⁶ Para Nelly Richard este gesto de Leppe pretendía hacer patente el nivel de exclusión del arte contemporáneo fomentado por los centros de producción discursiva Eurocentrados que imponen una construcción histórica uniformadora y descontextualizadora que suelen aceptar los países periféricos. Actuar en el baño es explicitar la violencia simbólico-colonial a la que es sometida la producción artística que no se ajusta a la norma estética del momento. (Ver *La Separata* No. 6, Julio de 1986, primera plana).

De este modo la participación del colectivo no deviene en una presentación de residuos sino que mantiene su intervención dentro del propio contexto local negándose a inscribirse en la Historia Universal del *Performance* o del video arte, asumiendo su procedencia sudamericana en el marco de una Dictadura Militar, como territorio de enunciación de resistencia. Un gesto similar fue puesto en circulación posteriormente en su participación dentro de la exposición “*IN/OUT: Four Projects by Chilean Artists*” (1983) de la *W.P.A. Gallery, en Washington*¹²⁷. Así el C.A.D.A. va tejiendo “redes artísticas”¹²⁸ (Melgar Bao, 2007) en distintos territorios nodales de la red global del arte contemporáneo, al tiempo que se desmarca de las políticas de circulación y lectura impuestas por el pensamiento colonial o imperial.

Las condiciones de posibilidad del envío mexicano son distintas, pero tienen ciertas similitudes y sincronías con el caso chileno. En 1977 Helen Escobedo fue comisionada para elegir la representación oficial de México, en vez de convocar a individuos, decidió invitar exclusivamente a colectivos de artistas (Suma, Proceso Pentágono, TAI y Tetraedro), legitimando así este tipo de producción local en el circuito internacional del arte¹²⁹. El envío de 1982 también fue oficial y apoyado por diversas instituciones Estatales. El No-grupo, comentó Maris Bustamante recientemente¹³⁰, fue invitado expresamente por el Director de la Bienal tras conocer su trabajo años antes. Raquel Tibol escribió para la edición de septiembre de 1982 de la Revista *Proceso* (un mes antes del inicio de la Bienal) que la Dirección de Artes Plásticas del INBA logró configurar una “rica y variada” colección de trabajos artísticos para el envío que coordinó Carlos Aguirre (pintor que fue parte del colectivo artístico *Proceso Pentágono* hasta 1980), sin embargo

¹²⁷ El colectivo publicó en el Catálogo de la exposición un texto titulado “C.A.D.A. A South American Art” en el que marcan su postura crítica sobre el imperialismo y su relación con el arte.

¹²⁸ Sobre el término de red artística, se sigue la propuesta de Ricardo Melgar Bao en “Amauta: Política cultural y redes artísticas e intelectuales” (2009).

¹²⁹ El No-Grupo fue creado en este mismo año. Su primera acción fue justamente hacer un envío no-oficial a la Bienal, que al parecer no fue exhibido. (Henaro, 2011:35)

¹³⁰ A pregunta expresa del autor en el marco del seminario “Proyectos de reactivación de la memoria. Relatos de otros detectives, no necesariamente salvajes”, realizado en el Museo de Arte Moderno (MAM), Febrero 2011. DF, México.

advertía que existía un recorte presupuestal debido a la crisis económica que estalló justo ese año, por lo cual los artistas habían tenido que recurrir a financiamientos de diversa índole. Aunado al problema económico, existían ciertas discrepancias al interior del campo artístico de vanguardia mexicano, en particular con respecto al No-Grupo por su insistente crítica humorística a los imaginarios que dominaban en ese momento la escena local. El trabajo del NO-Grupo se instalaría también en la Carpa donde compartirían espacio con el envío chileno, sin embargo, a pesar de estar consignado en el archivo, este encuentro no sucedió ya que, según Maris Bustamante (integrante del No-Grupo), por falta de apoyo económico, no pudieron asistir ni hacer envío a la muestra.

*

La recuperación y parcial institucionalización de los archivos de ambos grupos, además de la creación de amplias redes culturales fomentadas por los relativos retornos a la democracia en la región y la globalización informática contribuyeron a que en 2008 el trabajo del C.A.D.A. y el del No-Grupo fueran expuestos en el marco de la muestra itinerante *Arte ≠ Vida. Actions by artists of the Americas 1960-2000* (Nueva York, 2008) impulsada por el Museo del Barrio de Nueva York, en cuyo catálogo Maris Bustamante redactó el apartado dedicado a México, mientras que Robert Neustadt (autor del único libro dedicado exclusivamente al C.A.D.A.) se encargó del texto sobre Chile. Sin embargo el encuentro más consistente y estrecho entre la producción de ambos grupos se daría un año después en el marco de la primera Trienal de Chile que incluyó un circuito expositivo dedicado exclusivamente a colectivos político artísticos del periodo en la región.

Esta Trienal tuvo ciertas particularidades que habrá que tomar en cuenta pues son éstas la que conforman el discurso en el que se insertó la exposición de ambos grupos: la exhibición se dio en el contexto del Bicentenario de la Independencia de Chile y fue patrocinada por el gobierno Concertacionista de Michelle Bachelet, tuvo como eje de articulación el concepto del arte, sus límites y la posibilidad de

transgresión. La propuesta central del Curador general Ticio Escobar (también ministro de Cultura de Paraguay) fue la siguiente:

Esta Trienal propone levantar reflexiones sobre el límite del arte trabajando tres figuras básicas: la del límite mismo, como pliegue que permite pensar en terceros lugares o en lindes abiertos a la intemperie o la nada; la reflexión sobre la institucionalidad del arte (...) y la posibilidad de “obrar” en sentido heideggeriano (...) cruzar los límites de la estética y comprometer acciones que ocurren más allá de la escena de la representación. (Texto curatorial. Ticio Escobar).

Entre las diversas exposiciones que compusieron la muestra se presentó “Arte/Latinoamérica: Estados de Sitio” (Valparaíso. 5 de octubre al 5 de diciembre de 2009) una exposición intencionalmente marginal, alejada del circuito expositivo de la capital chilena, curada por el uruguayo Gabriel Peluffo quien configuró una lectura regional de grupos de arte/política activos entre 1968 y principios de los ochenta. En la muestra se pusieron en diálogo los archivos de Tucumán Arde (Argentina, 1968), No-Grupo, Taller 4 ROJO (Colombia, 1972-1976), C.A.D.A. y E.P.S. Huayco (Perú, 1980-1982). La muestra también incluyó una mesa de diálogo en la que se presentaron, además de artistas y críticos cercanos a los otros grupos, Maris Bustamante (del No-Grupo), Sol Henaro (Curadora del Archivo del No-Grupo) y Juan Castillo (del C.A.D.A.), con el objetivo de activar el diálogo más allá del archivo, así décadas después del fallido encuentro en París, la producción del C.A.D.A. y del No-Grupo se encontraron posibilitando la construcción de lecturas relacionales a nivel regional imposibles décadas antes.

Uno de los objetivos de la exposición fue justamente hacer lecturas comparativas, evidenciar que existía un cierto *espíritu del tiempo* que recorría la región propiciando la producción de un arte colectivo de fuerte contenido político, que se distanciaba en sus preceptos y sus soluciones formales del producido en otras latitudes, pues respondía a agudas problemáticas locales (dictaduras, guerras sucias y esperanza encarnada en las luchas guerrilleras). Esta reconsideración histórica no buscó generar cronologías o líneas temporales sino establecer cruces, sincronías, cercanías y particularidades, en este sentido el título de la muestra “Estados de Sitio” se refiere, por un lado, al momento de militarización y violencia política que se vivió (en distinto grado) regionalmente en este periodo, y

por el otro apela a la conservación del “estado del arte” local, es decir, se buscó mantener las particularidades locales que propiciaron la creación de estos colectivos. Esto choca no sólo con el discurso eurocéntrico de la “Historia Universal del Arte”, sino también con las propias construcciones locales del arte institucional. Para configurar esta lectura, en gran medida *decolonial*, se recuperó el archivo de los grupos artísticos, no como documento inapelable de legitimación histórica sino como material dúctil que debe re-leerse desde el presente¹³¹. En su texto curatorial Peluffo explicita esta doble intención:

(Se propone) restaurar la noción de “archivo” como estrato testimonial de una memoria dinámica, abierta a relecturas diversas, poniendo en diálogo acontecimientos puntuales y territorialmente dispersos que tuvieron lugar en América Latina. Aún a riesgo de canonizar desde el punto de vista museal prácticas artísticas originalmente dirigidas a transgredir los límites institucionales del arte, la idea que preside este guion es la de crear una “zona de contacto” entre archivos que testimonian distintas respuestas a problemas similares, registradas en puntos geográficos muy distantes y en circunstancias locales muy diferentes. (Texto Curatorial, Peluffo. 2009).

Se trata de una nueva política de lectura y circulación que saca de su encapsulamiento local a este tipo de trabajos de arte. Dentro de este discurso curatorial (y político) las producciones del C.A.D.A. y del No-Grupo revelan sus afinidades, coincidencias y sincronías a través de la puesta en relación dentro del contexto latinoamericano, en un gesto de recomposición regional. Gracias a estas derivas de archivo el C.A.D.A. puede ser leído hoy, en su relación –imposible en su momento- con el No-Grupo, montando así no sólo un gesto estético, sino también histórico; un acto de justicia al materializar un encuentro impedido en su momento debido a vicisitudes propias del momento político, social y económico que vivía América Latina. El encuentro no legitimó un triunfo del sistema actual sobre el pasado autoritario o dictatorial (pues los cuestionamientos que plantean

¹³¹ El archivo del grupo mexicano y el del chileno se encontraban en distintos momentos; para el No-Grupo esta exposición preparaba el escenario para su primera exposición individual en uno de los espacios museísticos más importantes de México (Museo de Arte Moderno) que sería la cúspide de su legitimación dentro de la historia local del arte, mientras que para el C.A.D.A., *Estados de Sitio* marcó un retorno a Latinoamérica después de que su producción, primero gracias a la construcción de Escena de Nelly Richard y luego a la gestión de archivo de Lotty Rosenfeld, circuló en exposiciones y archivos de Europa y Estados Unidos.

las acciones son aún vigentes en muchos casos), tampoco buscó ser una actualización de las intenciones utópicas del arte-acción, sino que busco producir una cartografía crítica del pasado reciente de la región con la intención de activar “el espacio apropiado para la *melancolía de la historia*, fuerza motriz del pensamiento crítico” (Peluffo, 2010: 337)

**SEGUNDO CONJUNTO:
MUJERES POR LA VIDA.
M.X.V.**

I. VIUDA.



La última acción/intervención del CADA fue “VIUDA” (1985). En este momento el colectivo había perdido ya su composición original, podría decirse incluso que la ilusión de grupo cerrado (siempre cambiante en realidad) se había desvanecido en beneficio de una serie de complicidades efímeras en el tiempo, pero funcionales dentro del contexto social marcado por el surgimiento de un *sujeto social* opositor a la dictadura cada vez más amplio, pero también, poroso e inestable.

Del grupo original se mantenían sólo Diamela Eltit y Lotty Rossenfeld¹³², quienes desarrollaron este proyecto en colaboración con Gonzalo Muñoz¹³³, Paz

¹³² Juan Castillo se encontraba en Europa desde 1980 mientras que Balcells y Zurita habían decidido ya dejar el grupo, el primero para acercarse más al trabajo de Nelly Richard y otros, mientras que Zurita, separado de Diamela Eltit, retorna a la producción individual.

Errázuriz¹³⁴ y la agrupación de *Mujeres por la Vida*. La acción consistió en la publicación, en cuatro medios impresos (*Cause, Hoy, Fortín Mapocho* y *APSI*¹³⁵, todos críticos a la dictadura) del retrato –tomado por Errázuriz– de una mujer de *población* cuyo esposo fue asesinado cerca de una manifestación antidictatorial cuando, según Lotty Rosenfeld, se asomó por la puerta de su casa para “mirar lo que estaba pasando en su barrio” (Neustadt, 2001: 56). Bajo su rostro se rotuló, en mayúsculas, con tipografía de estencil la palabra “VIUDA”. En la parte superior una frase enmarcaba la imagen:

Mirar su gesto extremo y popular.

Prestar atención a su viudez y sobrevivencia.

Entender a un pueblo¹³⁶.

La inserción firmada tanto por el C.A.D.A como por *Mujeres por la Vida* se publicó en Septiembre de 1985, justo cuando se cumplían 12 años desde el inicio de la Dictadura Militar. En esta intervención, discreta en comparación con otras acciones de ambos colectivos, se conjugan los elementos característicos de CADA: la recuperación de imágenes resignificadas a través del signo y puestas en circulación en contextos externos al circuito de arte, produciendo un mensaje no unívoco sino ambiguo.

El objetivo expreso de esta intervención fue “fijar, a través del retrato un rostro inexistente en el escenario épico, como es la mujer. La mujer fue un cuerpo

¹³³ Gonzalo Muñoz ya había colaborado anteriormente con CADA. En 1982 publicó en *Ruptura. Documento de Arte* de Ediciones C.A.D.A una inserción titulada “SOBRE ARTE Y POLÍTICA (1)”, en la que también hace uso del retrato y el texto ambiguo. (C.A.D.A., 1982:7)

¹³⁴ Fotógrafa, co-fundadora en 1981 de la *Asociación de Fotógrafos Independientes* (AFI), organización opositora a la dictadura en la que también participaba Kena Lorenzini, colaboradora de *Mujeres por la Vida*.

¹³⁵ En el libro *CADA día: La creación de un arte social*, Robert Neustadt incluye al diario *la Época* entre las publicaciones intervenidas (Neustadt, 2001: 37)

¹³⁶ En algunas versiones el texto comenzaba así: “Traemos entonces a comparecer una cara/ anónima, cuya fuerza de identidad es ser/ portadora del drama de seguir habitando/ un territorio donde sus rostros más queridos/ han cesado.”

doblemente sobreviviente (...) Este trabajo con el rostro cuerpo hizo de la mujer la protagonista de un drama” (HIDVL, 2004: en línea). En lugar de poner su mirada en la imagen del que no está, como se hizo por ejemplo en el *Siluetazo* argentino, la propuesta fue, según comentó Rosenfeld “referirnos a esas víctimas, pero a través del que sobrevive” (Neustadt, 2001: 54). Elitit abundó a este respecto “quisimos intervenir los parámetros funerarios que ha habido (...) en los trabajos de arte (rostros de muertos, de desaparecidos) al llevar el rostro de una mujer viva. Citar la muerte, pero a través de la vida” (Saúl, 1985:s/p). Este interés rompía con la tendencia de la izquierda de traer la presencia de los muertos a la vista pública, en su lugar se busca evidenciar el dolor de las que se quedan.

En esta intervención se conjuntan tres formas de producción de resistencia: la fotografía, el arte y el activismo. La fotografía tomada por Paz Errázuriz contiene ya ciertas particularidades; su obra se encuentra en el linde entre arte y fotoperiodismo, para ella la fotografía de retrato tiene un carácter *performativo* pues “el fotografiado me convierte en fotógrafa; esa conversión produce una acción de arte” (Ferrer, 2010:53), capturar un rostro que posa implica un diálogo no verbal, “una batalla de miradas” (Ferrer,2010:53). La foto de esta mujer anónima no es neutral, sino que está ya cargada de significado, de voluntad de obra. El rostro capturado es deliberadamente áspero e incluso quizá retador, su mirada está fija sobre quien lo observa, interpela, esta interpelación, fruto del diálogo no verbal entre la mujer y la fotógrafa, se acentúa con la inclusión del texto que le da contexto y peso a este rostro que no deja de ser anónimo. Para Jean-Luc Nancy “antes que cualquier otra cosa, el retrato mira” (Nancy, 2000: 70), la mirada se constituye no sólo por los ojos, sino que es el rostro entero el que proyecta una mirada que “pone en juego toda su avanzada, el conjunto del sentido, de la capacidad de ser afectado y de dejarse tocar” (Nancy, 2000:71), la mirada del retrato apela, increpa. Al poner este retrato, esta mirada áspera en circulación, el montaje deja el territorio del arte para insertarse en el activismo, con el apoyo de Mujeres por la Vida y las revistas.

Esta colaboración da pie para abordar un tema que hasta ahora no se ha tratado en esta investigación con suficiente detenimiento: la particularidad de la resistencia de las mujeres (y feminista) durante la dictadura y la importancia de las redes de intercambio compuestas por mujeres que decidieron abrir el espacio público tomado por un régimen militar *hipermasculinizado*¹³⁷. CADA en esta intervención está compuesto por dos mujeres que se acercan a otras (Errázuriz, Mujeres por la Vida) para producir una acción cuyo contenido apela a toda la población chilena, pero en particular a la mujer como *sujeto sufriente*, pero también como *agente de cambio*. Habrá que hacer visibles las redes que tejieron artistas, literatas, fotógrafas, activistas con profesionistas, trabajadoras y amas de casa para constituirse como fuerza de resistencia creativa en el espacio público.

En los siguientes apartados se hará primero un breve aporte sobre el ser/hacerse mujer en dictadura, tomando como eje articulador pasajes de la biografía de Diamela Eltit, para luego proponer una reconstrucción de la historia del colectivo de Mujeres por la Vida, cuya principal estrategia de acción fue la protesta creativa o simbólica en el espacio público (*accionismo*).

Pasar de las acciones del C.A.D.A a la protesta creativa de Mujeres por la Vida tiene la intención de construir la narración del momento en el que la división entre arte y resistencia civil se difumina, pues ambos grupos compartieron estrategias de acción visual simbólica y política.

¹³⁷ Por hipermasculinidad se entiende la exageración (física y *performática*) de estereotipos de masculinidad socialmente construidos. Este concepto proviene de la psicología norteamericana de fines de los setenta, pero luego extendido a las ciencias sociales (Kimmel y Aronson, 2004: 417). En el caso de la dictadura las extensiones metonímicas de características supuestamente masculinas son evidentes en los uniformes y en el discurso estético.

II. Ser/hacerse mujer en dictadura.

- *“La mujer”, su lugar histórico desde la nueva mitología nacional*

Los regímenes autoritarios del siglo XX, sin importar su signo, suelen buscar una reconstrucción –refundación- de la historia más acorde a su proyecto de nación. Es quizá una manera de legitimarse más allá de lo económico y lo legal; sin excepción, tras una fase inicial en la que se abocan a solucionar problemas inmediatos, comienza la construcción del mito. La dictadura modifica, reconfigura, borra, la historia nacional destacando pasajes y personajes con los que busca crear una afinidad o un precedente.

Así, como en el *1984* de Orwell, la historia cambia de forma y valor según el presente, recordemos aquella conocida y reveladora frase de Walter Benjamín: “tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo si éste vence. Y este enemigo no ha cesado de vencer” (Benjamin, 1973:2) , los regímenes reacomodan a los héroes patrios, los maquillan y los ponen a su servicio. El ejemplo más emblemático de esta manera de editar la historia sería quizá el nazismo y su esfuerzo por construir una mítica aria que buscaba hundir sus raíces en la historia antigua de Europa.

El Golpe Militar también tuvo una fuerte dimensión de género que repercutió en la vida cotidiana de mujeres y hombres. Se creó una narrativa *esencialista* plena en metáforas según la cual el puño viril del militar salvó a la patria de las garras del comunismo internacional; Chile, la patria chilena, como una doncella rescatada por los caballeros de la elite militar.

Sus imaginarios de género estaban fuertemente ligados al ala más conservadora del pensamiento católico. Una vez instalado en el poder, el Régimen militar lanzó su *Declaración de Principios* (1974) en la que hacía énfasis en su raíz católica: “En consideración a la tradición patria y al pensamiento de la inmensa mayoría de

nuestro pueblo, el Gobierno de Chile respeta la concepción cristiana sobre el hombre y la sociedad.” (Jara, 2007: 273)

Incluso Pinochet llegó a afirmar que en el día del “pronunciamiento militar (...) estuvo presente la mano de Dios” (Jara, 2007: 274). En consonancia con este pensamiento se fomentaron roles de género esencializados y poco flexibles basados en la idea de familia nuclear. Según este imaginario, la mujer tiene un papel al interior de la patria bien definido: “En la familia la mujer se realza en toda la grandeza de su misión, que la convierte en la roca espiritual de la Patria. De ella sale también la juventud” (Texto oficial titulado *La función de la religión en el gobierno militar*. (Jara, 2007: 274)). El rol de la mujer se convierte fundamentalmente en algo privado, está destinada a la reproducción y al cuidado espiritual de la patria¹³⁸, como una Madre-Virgen que cuida indulgente a sus hijos militares desde su amor que no cuestiona, sino que acoge, protege y pare.

Tras un primer momento en el que la dictadura chilena tuvo el objetivo central de someter y eliminar cualquier posibilidad de insurrección, caracterizado por el “predominio irrestricto de la dimensión reactiva, defensiva o represiva del régimen que en esa fecha se instala” (Garretón, 1982:357), comienza lo que Manuel Garretón denomina la “Fase fundacional” (Garretón, 1982) seguida de una más o menos prolongada fase de *crisis recurrentes* (Garretón, 1982:357). Es en la transición entre ambos periodos que la dictadura busca crear una nueva institucionalidad a través primero de la consulta de 1978 y posteriormente con el plebiscito de 1980. Este proceso culminaría en lo legal con la promulgación de la Constitución de 1980 y en lo simbólico-político con la rehabilitación y ocupación del Palacio de la Moneda en 1981. Estos procesos de legitimación institucional, innecesarios en un primer momento, pero fundamentales para la supervivencia del Régimen también implicaron la resignificación de la historia y de los roles de género.

¹³⁸ Como cuidadora también se fomentan roles públicos ligados a su “condición”; enfermera, maestra, niñera, etcétera.

Pronto fue fundada la Secretaría Nacional de la Mujer la cual, junto con la Secretaría de la Juventud, se transformó en un organismo conservador al servicio de la dictadura. En sus discursos se hacía una analogía entre Pinochet y el padre de familia, siendo la mujer la encargada de proteger esta patria-familia en defensa del padre-dictador: “Sobre la entrega de la mujer, madre-esposa-sacrificada se construye el proyecto, ya no de ella, sino de la patria. “ (Lechner y Levy, citados en Jara, 2007: 122). Esta Secretaría expandió a lo largo de años el mensaje de que papel de la mujer era convertirse en la *reserva moral de la patria*, y en reproductora al servicio de la modernización del país; “Esta institución será muy activa en ofrecer a las mujeres instancias de participación social y política y a la vez, tendrá una función reactiva frente al avance del feminismo organizado” (Grau Et. AL., 1997: 133). Otros organismos que contribuyeron en los hechos a la resignificación del papel social de la mujer fueron los Centros de Madres (CEMA), dirigidos bajo la dictadura por las esposas de altos mandos militares. Estos Centros no sólo adoctrinaban a las mujeres, sino que buscaban constituir las como un actor pasivo caracterizado como una extensión, una costilla externa a la cúpula del régimen militar cuyo rol social estaría determinado por sus condiciones biológico-reproductivas. La Presidenta de estos centros fue -tenía que serlo, lo sigue siendo- Lucía Hiriart, la Primera Dama. El organismo trabajó largamente en la instauración de un valor fundamental: el orgullo de ser madre y esposa, entendido esto como una labor patriótica, lo cual se traducía en “obediencia a la autoridad masculina, en lo privado, y al gobierno, en lo público” (Jara, 2007: 276). El objetivo era convertir a la mujer en un instrumento de divulgación de una política ideológica que buscaba la legitimación del modelo tradicional.

Para lograr este cometido el arte y la cultura son herramientas fundamentales pues, como apunta Bolívar Echeverría, las contrarrevoluciones autoritarias tienen “su equivalente en la contrarrevolución formal del arte” (Echeverría, 2010: 82), pero más que un arte producido desde la dictadura, se suele reconfigurar el arte y la producción cultural previa, a modo de curaduría lista para ser digerida por la población no productora, sino receptora. En este sentido la dictadura chilena

recuperó, en un primer momento, la estrategia cultural del franquismo¹³⁹, que a su vez retoma elementos de otros regímenes autoritarios de principios de siglo XX¹⁴⁰.

En 1984 se publicó el proyecto “Museos de Chile” de la serie *Chile y su Cultura* propuesta de Enrique Campos Menéndez, Asesor Cultural de Gobierno y Director de Archivos y Museos. El objetivo de este proyecto editorial era re-construir (y al mismo tiempo re-configurar) la “honrosa tradición del Gobierno de Chile y de la Biblioteca Nacional (de) publicar obras que contribuyan al mejor conocimiento de nuestra patria y, en especial, de sus testimonios culturales” (Campos, 1982: 1) a través de la actualización del acervo de los museos nacionales de Chile. Los casos del catálogo del Museo de Bellas Artes (en ese entonces dirigido por Nena Ossa¹⁴¹) y del Museo Histórico Nacional (restaurado en 1982 por órdenes de Pinochet), son de especial relevancia dado que en ellos se expresa por un lado la voluntad de enaltecer un “renacer resultante del apoyo recibido por el Supremo Gobierno” (Campos, 1982: 8) y por otro porque en ellos también podemos inferir elementos de *la política sexual* de la dictadura.

En el catálogo del Museo de Bellas Artes, se parte de la certeza de que existe un “Renacer”, resultante “del apoyo recibido del supremo Gobierno”, quien ve en el museo uno “de los mejores espejos en que se puede ver el alma del pueblo” (Campos, 1982: 8), por lo que se hace énfasis en el “extraordinario” pasado local para abrir “los ojos al conocimiento, tanto del pasado como del presente. Y hasta

¹³⁹ A este respecto conviene revisar el texto *De Franco a Pinochet* de Isabel Jara Hinojosa.

¹⁴⁰ La dictadura pronto cambiaría de rumbo, tras la llegada de los *Chicago Boys* y la imposición del liberalismo de mercado cuya cultura sería la de masas: la apuesta sería por los medios de difusión masiva y la creación de un *star-system* de imitación al norteamericano. Esta nueva cultura de masas, proponía Brunner en 1982 no fisuraba el autoritarismo de control-total de la dictadura: “el mercado permite introducir un orden de regulaciones en el comportamiento de los individuos, sin interferir el proceso de disciplinamiento de las relaciones sociales y sin alterar la producción administrativa de sentidos a través de un espacio público controlado” (Brunner, 1980:570)

¹⁴¹ Segunda directora del Museo de Bellas Artes de la dictadura (la primera fue Lily Garafulic). Dirigió el museo desde 1977 hasta 1990. Fue una ferviente anti allendista, años después publicaría su libro *Allende: thank you. Vivencias periodísticas y personales*. En el que relata los “días de terror” que vivió en tiempos de la Unidad Popular.

del futuro” (Ossa, 1982: 13). A pesar de que desde la década de los sesenta la mujer artista ocupó un lugar trascendental en las artes plásticas chilenas (desde Cecilia Vicuña hasta Lotty Rosenfeld), el catálogo muestra poco trabajo de artistas mujeres (sólo aparecen dos: Ana Cortés y Marta Colvín). Por otro lado las pinturas en las que se representa a la figura femenina, ésta aparece en estado de misterio para la sensibilidad masculina del pintor o como objeto de pasión u abstracción. Siempre distante, extraña, ajena, incluso objeto, descomposición de formas, nunca activa, siempre en reposo. El arte impulsado por regímenes autoritarios y conservadores suele ser también conservador y lineal, un “espejo” en el que se refleja, no *el alma del pueblo*, sino las fantasías de la elite en el poder: en ese reflejo la mujer es metáfora, pasión, abstracción, lejanía. Obra de la sensibilidad del pintor, pero no de su propia voz de la que apenas quedan ecos.

Uno de los principales objetivos culturales de la Dictadura fue precisamente reorientar la historia de Chile, para poner énfasis en el carácter militar de ésta. En esta versión dictatorial de la historia nacional se destacan las batallas militares y navales en las que el ejército aparece como el gran defensor de la *patria*. La historia y la identidad chilena adquirieron un cariz guerrero-militar, en el que la última gran batalla patriótica sería justamente el Golpe de Estado de 1973. Durante los años de Dictadura se publicaron numerosos textos que contribuyeron a la construcción de esta visión histórica. Libros como *Técnica soviética para la conquista del poder total*, *Libro blanco del cambio de gobierno en Chile. 11 de Septiembre de 1973*, *Alma de Soldado*, y la crónica *Santiago 73 (personalísimo)*, de la escritora María Teresa del Villar, ahora difíciles de conseguir salvo en la Fundación Pinochet, fueron en su momento importantes instrumentos de construcción de un *discurso* histórico basado en el enaltecimiento de la *chilenidad* viril y militar, contra el *sovietismo* apátrida y otros enemigos externos e internos.

En el Catálogo del Museo Histórico Nacional (1982) se describe a Chile como “uno de los países de nuestra América que tienen una historia más coherente” (Campos, 1982: 9) la cual necesita ser revalorada y expuesta en un gesto patriótico, que se hermane con la “honrosa tradición del Gobierno de Chile”. El

objetivo de reabrir este museo junto con la presentación de un catálogo de obras tiene el objetivo fundamental de institucionalizar la nueva historia según la cual los militares son los responsables de impulsar la “recuperación de la confianza de la comunidad nacional en la institución seriamente dañada en el último tiempo por desacertadas políticas que hicieron disminuir su jerarquía” (Meléndez, 1982: 138). En suma, no bastaba con crear relatos autolegitimadores en libros, discursos y otras publicaciones, había que *hacer* institución, hacer *discurso*. En este nuevo *discurso* (En el sentido de Foucault, es decir: como dispositivo de poder) el militar se emparentaba con el sacerdote y la madre, como los pilares morales e históricos de la patria que necesitaba recuperar su *fe*, Augusto Pinochet en su libro *Política, politiquería, demagogia* (1983) explicita este punto: “Algo que me preocupa es la crisis de fe que ha proliferado en todas partes. Dicha crisis de fe se viste con ropajes de “racionalismo” a ultranza (...) El pensamiento marxista es una derivación de un “racionalismo” a ultranza. Ataca a la fe y combate a la religión (...) Lo importante es tener fe en que existe Dios, que el espíritu sobrevive a la materia y que es inmortal” (Pinochet, 1983:57).

La historia nacional se conformó como discurso de poder masculino, religioso, heteronormativo y militar. Este discurso expulsa a las mujeres al ámbito privado o palidecen convertidas en símbolos esencialistas de patriotismo, o piedad, pues lo público se asocia con lo masculino (cuyo ideal es el militar), mientras que lo privado se relaciona con lo femenino: ser mujer es ser extraña al espacio público.

Esta constitución de roles rígidos creó (o actualizó) una violencia simbólica estructural sobre la mujer, sobre su subjetividad, sobre su cuerpo, sobre sus posibilidades de acción vigiladas y castigadas por el poder patriarcal/militar cuyas consecuencias y límites tanto espaciales como temporales son difícilmente trazables. Si aceptamos, junto con Judith Butler (Butler, 1995, 1997, 2002), que el género no es una identidad estable, sino que es construido en el tiempo por la repetición de actos, ritualizados a lo largo de la vida en cuya base se encuentran construcciones culturales devenidas en *discursos* normativos (Foucault, 1969), entonces podemos afirmar que la importancia que la Dictadura le dio a los

discursos de género, tendría a la larga, consecuencias en la *performática* de género que se mantendrían más allá del fin de la Dictadura en 1990.

III. “El Golpe nos atravesó el cuerpo”: vivir la Dictadura.

Es difícil saber el impacto real que tuvieron los estereotipos de género alentados por la Dictadura en la vida social cotidiana. En vez de proponer un estudio de impacto de los discursos dictatoriales de género o configurar un paisaje de voces de mujeres sobre este tema, se propone recoger la voz sólo de una mujer, no como ejemplo paradigmático, sino como muestra de posibilidades de experiencia vivida. Las experiencias que rescataremos son relatos sobre el día a día, sobre el *mundo de vida* de una mujer literata, que se inserta también en el plano de la resistencia cultural, me refiero a la voz de la escritora Diamela Eltit, parte del grupo CADA y que colaboró con Mujeres por la Vida. El objetivo no es utilizar como material de partida su producción literaria, sino su experiencia cotidiana, explicitada en varias entrevistas que compondrán este relato analítico¹⁴². Este ejercicio de recuperar la experiencia y las prácticas cotidianas se propone con la intención de que arroje elementos, rastros, para comprender más profundamente la importancia y las motivaciones, no sólo teóricas o políticas, sino *afectivas* y personales de mujeres que las llevaron formar importantes organizaciones de resistencia surgidas en los años ochenta.

Para hacer esta reconstrucción de la experiencia no se parte de la suposición de la existencia de un *punto de vista* femenino común, sino que se busca hacer de lo privado (suelto) un *relato fragmentario* que sirva como marco, como vía de entrada a un tipo de *cotidianeidad reflexiva*¹⁴³, pues, como propone Michel de

¹⁴² Para configurar este relato se recuperará la entrevista realizada por el autor a Diamela Eltit en 2010 vía correo electrónico, además de las siguientes fuentes: “Diamela Eltit”, entrevista incluida en el libro *Filtraciones I* (Galende, 2007), *Conversaciones con Diamela Eltit* (Leónidas, 1998), *CADA día: la creación de un arte social* (Neustadt, 2001) además de algunas reflexiones contenidas en su libro *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política* (2000). Es evidente que recuperar una sola voz en distintos momentos de su vida, reflexionando sobre un mismo periodo, no será la misma. Las interpretaciones, el olvido y la memoria, cambiarán. Sin embargo se conservarán rastros de la experiencia que, aunque filtrados por la memoria, serán valiosos.

¹⁴³ Esta propuesta se contrapone a la *memoria emblemática* que se plantea como la construcción de un relato interpretativo compuesto por varias voces, conformadas al final como una sola voz,

Certeau, “algo esencial se halla en juego en esta historicidad cotidiana, indisociable de la existencia de los sujetos que son los actores y los autores de operaciones coyunturales” (de Certeau, 2000: 25).

La resistencia en la vida cotidiana fue fundamental, pues como nos enseñó el feminismo hace ya algunas décadas: “lo personal es político” y más aún en un contexto en el que el poder Militar busca enraizar su discurso en el ámbito más íntimo de la población a través de numerosos sistemas de control que van desde los evidentes actos represivos hasta *micropolíticas* de condicionamiento de la vida cotidiana y de los cuerpos.

*

Diamela Eltit estudió literatura en la Universidad Católica, institución fuertemente ligada al pensamiento religioso, sin embargo ella siempre se ha considerado profundamente atea. En 1973 ya había terminado su licenciatura en Literatura, tenía 24 años, no era aún la reconocida escritora, faltaba aun una década para que publicara su primera novela: *Lumpérica* (1983), tampoco se había acercado al mundo de las artes plásticas, ni, según relata, había leído nada aún sobre feminismo. En septiembre de ese año Eltit se dedicaba fundamentalmente a dos actividades, una laboral y otra académica: por un lado “estaba haciendo (*dando*) clases en una escuela de población, la José María Caro¹⁴⁴, una población muy emblemática.” (Galende, 2007:210), al mismo tiempo logró ingresar al posgrado del Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile.

Para ella, el Golpe Militar del 11 de Septiembre fue una violenta irrupción que, sin embargo, era algo ya más o menos esperable, sin embargo, dice, “me sorprendió, no porque no lo esperara, sino por las características que fue adoptando (...) Nunca había ingresado a mi imaginario la posibilidad de una violencia tan grande”

luego apropiada por amplios grupos de personas como discurso único. En cambio aquí, la propuesta es dejar el relato deliberadamente suelto.

¹⁴⁴ Se refiere a la población (asentamiento popular) Cardenal José María Caro. Fundada en 1959 y considerada la población más grande de Santiago en tiempos de Alessandri. Sobre la formación e importancia de esta Población, véase el libro *Tomando su sitio: el movimiento de pobladores en Santiago 1956-1970*. De Mario Garcés. Pp. 175-194.

(Leonidas,1998:207). A partir de ese momento ella fue percibiendo, además de la evidente violencia militar, cómo la Dictadura se infiltraba poco a poco en su vida cotidiana, en su privacidad, incluso en su cuerpo.

La violencia cotidiana de los primeros días tras el golpe, trastocó todo en su ámbito laboral, que se insertaba dentro del servicio público: “el golpe nos agarró muy mal parados. A todos los profesores de izquierda nos agarró muy mal parados. Esa población fue muy intervenida por los militares” (Galende,2007: 210). Su espacio laboral, consistente en la docencia de lengua española, devino en un territorio ajeno, que ya no era suyo, también la comunidad se fragmentó: la Dictadura pulveriza, busca pulverizar, la solidaridad, la confianza mutua: atomiza a la sociedad a través del miedo y la desconfianza. Un miedo y una desconfianza fundados en la experiencia directa: El presidente del centro de Alumnos de su escuela fue asesinado, luego todos los profesores fueron obligados a firmar documentos en donde prometían no involucrarse en lo político; “nosotros estábamos en una posición muy débil, muy frágil; era muy complicado estar ahí. Así que renuncié” (Galende, 2007: 210).

Tras salir de esa escuela, logró colocarse como profesora en otro liceo, en parte gracias a sus estudios en la Universidad Católica pues, en la perspectiva de la subdirectora de esta escuela, “éramos “gente” justamente por haber estudiado en un lugar como ése. Eso le daba, seguramente, garantías políticas.”(Galende,2010: 211).

La escuela, una institución tradicionalmente disciplinaria, adquirió paulatinamente características castrenses. Los cuerpos eran docilizados, mediante la imposición de costumbres militares, e incluso a través de la presencia física de los militares en las escuelas: “teníamos que cantar todos los lunes la canción nacional, con las manos cruzadas detrás de la espalda, soportar, por ejemplo, intervenciones sin aviso, donde revisaban los bolsones de las estudiantes para ver si tenían pastillas anticonceptivas.” (Galende, 2007:212). Estas intervenciones sin aviso son especialmente significativas, pues expresan el nivel de injerencia que tenía el cuerpo militar sobre el cuerpo femenino: el Discurso sobre la mujer impulsado por

la Dictadura y las mujeres a su servicio, condenaba los anticonceptivos por considerárseles destructores de la familia.

En 1980 la *Revista Chilena de Derecho* de la UCV publicó un número especial sobre la familia y la situación de la mujer¹⁴⁵, en el que se defendían las posturas de la iglesia católica y de la Dictadura Militar. Sara Nava, especialista conservadora en temas de Mujer y Derecho, condenaba los métodos anticonceptivos por sus implicaciones negativas en el crecimiento demográfico, pero, particularmente, por ser “antinaturales” pues resultaba evidente que “las prácticas anticonceptivas provocan un rechazo afectivo e intelectual del hijo en sí mismo, en su ser abstracto, que va deteriorando insensiblemente la capacidad de amor que toda mujer normal tiene hacia la criatura, esté o no concebida.” (Nava, 1980:149). Este discurso que violenta la libertad del cuerpo femenino se plasmó en las prácticas cotidianas de inspección, revisión, vigilancia y castigo ejemplar.

Para Diamela Eltit experimentar este control diario “era aguantar día a día cómo iba entrando la Dictadura en las instituciones. Una era testigo y víctima de eso. Las mujeres no podían ponerse pantalones, debían usar falda (...) Teníamos que usar delantal, estábamos obligados, entonces debías llegar todos los lunes con tu delantal bajo el brazo” (Galende, 2007: 212). La intervención directa sobre el mundo privado de las mujeres –y los hombres- funcionaba como una estrategia para obtener obediencia, pues, como apuntaba José Joaquín Brunner en 1982:

A través de la coerción, manifestada en términos de coacciones físicas y de la distribución de premios y castigos. [se construyó un] poder disciplinario de técnicas de disciplinamiento (...)El orden resultante goza por ende de una “legitimidad” puramente fáctica; las relaciones disciplinarias se legitiman represivamente (...) el poder coercitivo descansa en la operación eficaz de las técnicas del disciplinamiento y en el control de las influencias y resistencias nómicas(Brunner, 1982: 560).

Las *relaciones disciplinarias* se extendieron a la relación con compañeros de trabajo, recuerda Eltit: “tú te juntabas en los recreos con los profesores a tomar un café y la gente hablaba del tiempo, si hacía frío, si no hacía frío (...) porque todo el

¹⁴⁵ La revista, editada por la Universidad Católica de Valparaíso es: *Revista Chilena de Derecho*. Vol. 7, No. 1-6

mundo tenía miedo del otro” (Galende 2007: 213). Ella, como muchas otras chilenas y chilenos insubordinados, adoptó simuladamente conductas aceptables por el régimen dominante en lo público, mientras que en lo privado, sólo en ciertos espacios privados, expresaba su malestar. En sus palabras, había que “re-aprender nuevas formas de circulación” (Galende, 2007: 210) pues en ese momento se acentuó una política de control incluso corporal que vigilaba, o simulaba vigilar todo: “dónde vas, dónde vas con tu cuerpo y con qué cuerpos te cruzas” (Leónidas, 1998:170). No es que ella, como Diamela Eltit, fuese un objetivo individual de los sistemas de inteligencia, sino que gente como ella era el objetivo de los sistemas de disciplinamiento y de las *micropolíticas* de subordinación diseñadas por la Dictadura: ella, como artista de izquierda¹⁴⁶, como escritora, como mujer insubordinada, era el objetivo abstracto de la política sexual de la Dictadura: fue el tipo de persona por la que se puso en marcha la maquinaria de represión simbólica cotidiana. En efecto, estaba en la mira.

Retomemos la narración, para Diamela Eltit salirse de su entorno laboral intervenido, parecía imposible, por cuestiones eminentemente prácticas: “yo no me podía dar el lujo de que me echaran porque mantenía una familia y necesitaba mi trabajo” (Galende, 2007: 212). Por otro lado, la disidencia al interior del liceo era impensable pues, discrepancias banales con respecto al régimen imperante conducían necesariamente también al despido, o incluso a la represión por parte del Estado-Militar. Finalmente trabajó en ese colegio hasta 1985¹⁴⁷, alrededor de 10 años, tras lo cual ingresó al IPS (Instituto de Previsión Social), del que fue *exonerada*¹⁴⁸ tras el plebiscito de 1988, poco antes de que Pinochet dejara el

¹⁴⁶ Se consideró siempre de izquierda: “vengo de una familia de izquierda, mi madre era comunista, entonces la cultura de izquierda siempre estuvo en mí” (Galende,2007: 210) Sin embargo “no participaba en ningún partido político, pero sí permanecía filiada a la izquierda” (Galende 2007: 209)

¹⁴⁷ El año en que ganó la beca Guggenheim.

¹⁴⁸ En Chile se les conoce legalmente como *exonerados políticos* a todos aquellos trabajadores del Estado, o cercano a él (empresas privadas en las que el Estado tuviera más del 50% de las acciones, o que hubiesen sido intervenidas por las autoridades militares), que fueron despedidos por motivos políticos entre el 11 de Septiembre de 1973 y el 10 de marzo de 1990.

poder. Al respecto reflexiona: “yo creo que fui la última exonerada del IPS (...) yo creo que fui la última exonerada de Chile” (Leónidas, 1998: 194)

Narrar su vida en Dictadura le deja siempre a la autora un eco de insatisfacción, no por condicionamientos de la memoria, sino por la imposibilidad de articular una narración no ficcional, que logre expresar -en la totalidad de su dimensión cotidiana, vivencial, emocional-, el vivir en Dictadura siendo mujer con consciencia crítica de la situación. Al respecto, confiesa: “casi no se puede describir esta situación bien, porque habría que haberla vivido” (Neustadt, 2001: 92). Quizá algunas frases sueltas ayudan a acercarse al campo de las emociones, en un momento en que se vivía una desafección generalizada; “Lo que quiero decir es esto: el Golpe nos atravesó el cuerpo” (Galende, 2007: 213), un cuerpo negado, sometido y aislado, pues, “todo era muy solitario” (Neustadt, 2001: 98), pero era una soledad sin sosiego, pues “la violencia era insoportable” (Galende, 2007: 212). Estas ideas, más que frases racionalizadas, parecen llegarnos como susurros, evocaciones emocionales. Nos acercan a una emotividad que se mantiene como herida, que concluye en reclamo al aire: “Francamente no creo ser muy rencorosa, creo, pero sí tengo un enorme rencor por lo que el Golpe hizo con mi vida en aquella etapa laboral. Todavía lo tengo. Todavía tengo ese rencor; me acuerdo y siento rencor” (Galende, 2010: 211).

En este entorno agreste para la comunicación y la creación colectiva, para Eltit, como para tantas otras y otros, construir territorios de encuentro creativo fue una estrategia de resistencia política, emocional y de desacato incluso corporal. Su obra de ficción, como su poesía y sus acciones de arte logran transmitir algo que el testimonio sólo toca por los márgenes. Quizá, como propone Veena Das “algunas realidades deben ser convertidas en ficción antes de que se puedan aprehender” (Ortega, 2008: 346), la ficción y el arte deviene en fuente de conocimiento, un sollozo que intenta arrojar luz sobre el horror que no se deja decir, que siempre queda no dicho.

*

En momentos en los que lo público se desmorona, y la realidad cotidiana se transforma en un baldío compuesto por individuos atomizados con una *economía de los afectos* limitada, la construcción de territorios colectivos de solidaridad, diálogo, complicidades e incluso decidida confrontación intelectual, fue una forma de resistencia cultural que se extendió a todos los niveles: desde los bares clandestinos, hasta las asociaciones deportivas, pasando por los bailes y las fiestas de población, eran espacios de gran valor comunicativo y por lo regular con un matiz político. En el caso de Diamela Eltit, estos espacios se fueron construyendo en un proceso continuo de encuentros y desencuentros, que desembocaron en la formación del C.A.D.A. y en el “descubrimiento” de Lotty Rosenfeld, como una de sus grandes cómplices en la producción artística.

En marzo de 1973 ingresó al Departamento de Estudios Humanísticos de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Chile. Tras el Golpe esta Universidad, como todas, fue ocupada por los militares; “Después del golpe, pusieron rejas y uno tenía que identificarse al entrar. Había un clima espantoso” (Neustdat, 2001: 98), sin embargo el Instituto de Estudios Humanísticos, durante el tiempo que estuvo Eltit ahí, no se militarizó, por lo que pronto se transformó en un territorio fundamental de creación y encuentro.

Ahí cursó un seminario experimental dirigido por Ronald Kay¹⁴⁹, conocido como *Experiencia-Artaud* en el que se trabajaba con la representación oral, o corporal de los textos del poeta francés, lo cual, consideran algunos, era ya un acto político-colectivo. Estos ejercicios colectivos duraron alrededor de tres semestres (hasta 1975), por lo que ese pequeño espacio abierto fue convocando a una gran cantidad de jóvenes artistas, escritores y críticos de arte que más adelante serían

¹⁴⁹ Quien, según Adriana Valdés, estaba “recién llegado de Alemania y daba a conocer aquí la obra de Vostell” (Mosquera, 2006: 36) refiriéndose al artista alemán Wolff Vostell, quien más tarde presentaría una exposición en la *Galería Época* de Santiago (Septiembre-octubre de 1977). Y con quien convivirían en Europa Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld en los años ochenta. El propio Ronald Kay recordó recientemente la primera clase que le dio a Eltit; era su única alumna “Pensé: ¿Le hago clases o no? Y después decidí hacer una clase como si le hablara a quinientas personas. Creo que eso a ella la marcó para siempre” (Mena, s/f: en línea).

de gran relevancia. Por ese instituto, dirigido por Pablo Huneus pasaron Eugenia Brito, Juan Balbontin, María Angélica Illanes, Rodrigo Cánovas, Soledad Bianchi, Catalina Parra, Enrique Lihn, Adriana Valdés, Nicanor Parra, Pablo Oyarzún Y Patricio Marchant¹⁵⁰, entre otros.

Para Eltit estos encuentros en el Departamento ubicado en una casona de la Calle República, corazón del barrio universitario santiaguino¹⁵¹, fueron su primera experiencia de creación y participación artística colectiva en la que además se leían textos, poco circulados aún, de Walter Benjamín (algunos de los cuales fueron parcialmente traducidos por este grupo, bajo la tutela de Kay¹⁵²), Derrida (leído, y traducido incluso, por Marchant) y Lacan, además de la revista *Tel Quel*¹⁵³. Pero lo fundamental fue también erigir un territorio aparte: “Logramos construir un espacio único, completamente anómalo, la Universidad estaba muy militarizada, salvo este fragmento” (Neustadt, 2001: 91), sin embargo, reflexiona, en este espacio también existía, al menos por parte de algunos, una cierta discriminación de género “había, obviamente un factor machista, porque yo era parte de “las chicas”. Es decir, yo era una de las minas que iban a estudiar. A nadie le interesaba mucho por qué” (Galende, 2007: 213). Al interior de estos

¹⁵⁰ Literato, especialista en Gabriela Mistral, traductor de *Tiempo y presencia* (Ousia y Grammé), de J. Derrida.

¹⁵¹ Con los años los gritos y alaridos de experimentación serían suplantados por otros de distinto signo: esa casona del barrio universitario, se convirtió después en las Oficinas centrales de la CNI (Centro Nacional de Investigaciones, organismo de inteligencia al servicio de Pinochet)

¹⁵² Al respecto de la recepción y circulación de la obra de Benjamin en el circuito artístico chileno, Adriana Valdés me comentó en una entrevista realizada en 2010 que en realidad “Walter Benjamín ni siquiera era muy conocido acá, porque no habían llegado las traducciones al español, llegaron después, se conocía poco y nosotros incluso en grupo trabajamos en la traducción de Benjamín, con Ronald Kay, él traducía, y traducía muy de acuerdo con lo que Benjamín decía de las traducciones, es decir, dejaba el español lo más parecido al alemán posible, por lo cual para mí era completamente ininteligible. Entonces yo realmente empecé a leer mejor a Benjamín cuando tuve acceso a las traducciones al inglés que se publicaron en Estados Unidos, en un libro que se llama *Illuminations*, con el prólogo de Hannah Arendt, porque esa traducción para mí era más comprensible, si no el grado de complejidad que tienen los textos de Benjamin se multiplicaba por mil al parecerse tanto al alemán. Entonces yo diría que era muy nombrado, pero no muy conocido y que la lectura de Benjamín así más completa y no sólo de citas que podían ponerse para adornar un ensayo fue algo posterior” (Entrevista. Diciembre de 2010. Santiago).

¹⁵³ Revista de crítica literaria francesa de corte posestructuralista en la que escribían, entre muchos otros, Foucault, Kristeva y Barthes, grandes influencias para la escena chilena.

territorios abiertos se fueron armando subgrupos ampliamente conocidos por afinidades teórico políticas¹⁵⁴, pero por otro lado también se establecieron diálogos específicos entre mujeres: Diamela Eltit comenta que su acercamiento al pensamiento y teoría feministas fueron relativamente tardíos: “yo no había leído nada de teoría feminista, nada hasta el año ‘80” (Leónidas, 1998:199). En parte fue gracias a Adriana Valdés que se acerca al pensamiento feminista, incluso conoce a la teórica Julieta Kirkwood. Paralelamente mantuvo su diálogo con Nelly Richard¹⁵⁵, además de su constante trabajo y reflexión junto con Lotty Rosenfeld, miembro del MAPU, quien en gran medida la acercó a movimientos sociales y agrupaciones como Mujeres por la Vida.

Desde finales de los setenta se fueron configurando redes artísticas más amplias que se concretaron en espacios de intercambio, reflexión y controversia como el emblemático Taller de Artes Visuales animado por Fernando Brugnolli. Estos encuentros comenzaron en espacios privados; Diamela Eltit se juntó con el poeta Raúl Zurita en 1974, su casa pronto se transformó en un espacio íntimo de reflexión: ahí acudían cotidianamente Nelly Richard, Carlos Altamirano y Carlos Leppe cuya presencia, recuerda Eltit, era constante y prolongada “Llegaban en la mañana y se iban a las cuatro de la madrugada. Y al día siguiente llegaban en la mañana. Todos los días” (Galende, 2007: 215). Pronto llegaría también, por invitación de Leppe, la artista Lotty Rosenfeld junto con el también artista visual Juan Castillo y más tarde, tras su exilio, Fernando Balcells. Será en este espacio privado en donde se gestarán las primeras intenciones de formar un colectivo de arte político. CADA se armó prácticamente en su casa, un espacio privado, que devino en territorio colectivo.

*

Así desde la literatura Diamela Eltit se acerca gradualmente al *body art* y al accionismo de manera individual, paralelamente a su trabajo en CADA. En sus

¹⁵⁴ Me refiero a las ya largamente comentadas tres corrientes del arte chileno de ese periodo: el TAV, V.I.S.U.A.L. y CADA.

¹⁵⁵ Ella fue la primera en publicar un fragmento de su primera novela (*Lumpérica*) en la Revista CAL (de la que era editora) No. 4 (1979)

intervenciones individuales trabaja aspectos que cotidianamente le afectan: el espacio público clausurado, su condición de mujer insubordinada, de cuerpo disciplinario, y los márgenes como territorios de Enunciación; A través de sus acciones transforma su cuerpo individual, cuerpo violentado/sometido cotidianamente, en un cuerpo social, y por otro lado se lanza al encuentro del espacio público, de ese espacio arrebatado, y todo lo hace desde los márgenes y la precariedad como discurso estético, pero también político.

En su acción **Zonas de Dolor (1980)**, Diamela Eltit eligió un prostíbulo de Maipú (comuna de Santiago) como territorio de enunciación y legitimación de su obra literaria. Fue una acción nocturna. Primero limpió, arrodillada, la acera dónde se encontraba el establecimiento, luego en su interior se trazó con una navaja cortes horizontales en los brazos y piernas, además se provocó quemaduras, para luego leer fragmentos de su novela *Por la patria*¹⁵⁶ a la concurrencia compuesta por prostitutas, clientes y gente del ámbito artístico expresamente invitada. Al mismo tiempo se proyectaba una imagen grande de su rostro en la parte exterior del lugar.

¹⁵⁶ Según la nota publicada sobre su acción en la revista *La Bicicleta* No. 6, Marzo-abril de 1980. Página 10. En ese mismo número se incluyen imágenes y textos de la acción *Una Milla de Cruces* de Lotty Rosenfeld.



*Diamela Eltit lavando la entrada del Burdel en Maipú.
Imagen superior tomada de: Copiar el Edén Pág.298.
Imagen inferior tomada de: <http://www.letras.s5.com/fotoliteraria.htm>*

Esta acción pública, pero a la vez solitaria fue realizada con el apoyo de Lotty Rosenfeld, como proyecto individual paralelo al CADA: “me acompañó la Lotty. Yo le dije tengo esta idea. Ah, me dijo, me parece maravilloso. Le dije, voy a leer mi novela *Limpérica* en ese lugar. Era un lugar muy marginal, era un prostíbulo. La Lotty me dijo, me parece regio, y partimos a Maipú” (Leónidas, 1998: 165).

El objetivo no fue producir un gesto al interior de la cotidianeidad del burdel, sino reconfigurarlo, recuerda Eltit: “Se llenó, era mucha gente. Llegó todo Maipú. Llegaron todos y se sentaron, y otros asomaron por la ventana y escucharon” (Leónidas, 1998:166). Una de las ideas guía fue: “en el prostíbulo cambiar la circulación sexual por una circulación literaria” (Leónidas, 1998: 168), interesaba también la recepción del público circunstancial, en particular de las mujeres que ahí laboraban: “Las mujeres lo hallaban bonito. Dijeron, qué bonito, qué bonito todo. Es que es gente sencilla, pues. Son personas sencillas, sensibles también” (Leónidas, 1998: 167).

La acción ha sido leída usualmente como un acto ritual, de martirización en la que la artista transforma su cuerpo individual en encarnación del cuerpo social, Ivelic y Galaz comparten esta lectura: “Su cuerpo se hizo efectivamente cuerpo expiatorio y sacrificial al quemar conscientemente sus brazos y realizar sus acciones con los brazos aun lacerados” (Ivelic y Galaz, 1988:217). En efecto, en su solución formal, esta acción de Eltit, que nos recuerda a cierto *body art* europeo y norteamericano¹⁵⁷, tiene afinidades con rituales sacrificiales, redentores cercanos al martirologio cristiano en los que el cuerpo llagado ,la sangre y las cicatrices ocupan un papel central¹⁵⁸, sin embargo interesa aquí rescatar otro aspecto de la

¹⁵⁷En particular a los sometimientos del artista norteamericano Vito Acconi, los rituales del francés Michel Journac y los suplicios íntimos de la también francesa Gina Pane. .

¹⁵⁸ Las cortadas que infringe sobre su cuerpo son sistemáticas, líneas perfectamente trazadas en sus brazos y piernas. Cortarse es explicitar heridas simbólicas sufridas cotidianamente, individualmente, pero también encarna las flagelaciones a las que la sociedad ha sido sometida. Así, siguiendo la lectura de Nelly Richard estas acciones “buscan la autocorrección del “yo” en lo fusional de un “nosotros” redimido y redentor (...) el dolor es el umbral que autoriza el ingreso del sujeto mutilado a zonas de identificación colectiva donde comparte con los marginados los mismos signos de desmedro social que evidencia en carne propia” (Richard, 2007:83). Por otro lado la sangre es también un elemento de alta carga simbólica; mientras lee su texto, su sangre brota y se escurre sobre su carne; la sangre, desde esta perspectiva, es la sede de la vida; no es sólo

acción que se insinúa ya en un comentario publicado en la Revista *La Bicicleta* No. 6 de 1980 “la artista accede a esos lugares inscribiendo en su propio cuerpo (quemado o atado) al umbral de dolor que autoriza su identificación con esos rincones de la vida colectiva” (*La Bicicleta* 1980:10). Es decir, Diamela busca también crear un puente de identificación con quienes se encuentran en las periferias del sistema: en las periferias físicas, económicas y socioculturales. La *precariedad* deviene en parte central de su propuesta, pues además de ser un discurso estético, es el eslabón de enlace entre ella como *mujer indisciplinada*, y otros sectores sociales marginados. Eltit no sólo se desmarca de la Dictadura, sino de los territorios convencionales del arte; trabaja en un espacio que se encuentra fuera del circuito artístico santiaguino, su intención es neovanguardista: *busca fundir el arte con la vida*. En estricto sentido su acción se inserta en una periferia de “la periferia” (fuera de las galerías de *la avanzada*), un territorio marginal que busca señalar como espacio de enunciación, entiende lo marginal al sistema como el centro de la esperanza, a este espacio se ofrece en sacrificio. Un territorio que ella limpia y dignifica, así lo expresó en el fragmento que leyó al interior del prostíbulo:

Desde los prostíbulos más viles, sórdidos y desamparados de Chile, yo nombro mi arte como un arte de la intención (...) Digo que no serán excedentes, que no serán más lacras, digo que relucientes serán convertidos más espirituales aun. Porque son más puros que las oficinas públicas, más inocentes que los programas de gobierno, más limpios (...) insisto que ellos ya pagaron por todo lo que hicieron travestistas, prostitutas mis iguales. (Galaz y Ivelic, 1988: 219)

muerte, con ella se purificaban los altares, expía los pecados (Lv, 17:6). Así la acción también puede leerse como gesto por la vida, por la redención.



Fotograma de la acción. Imagen tomada de Copiar el Edén, Pág. 297.

Su segunda acción individual, titulada según algunos textos, **Zonas de dolor III** (Mosquera), y según otros **Trabajo de Amor con un asilado de la hospedería Santiago** (C.A.D.A, 1982) (Del Sarto, 2010), fue un video *performance* –también apoyado por Lotty Rosenfeld–, que consistió en la filmación de una escena en la que Eltit se acerca a un vagabundo real, platica con él para después besarlo apasionadamente en los labios (imagen arriba). La acción total registrada en video duró 3:09 minutos.

Eltit pretendía producir una escena paródica del beso hollywoodense con este sujeto al que conoció en ese lugar: “había un vagabundo, un lisiado, que lo conocí ahí en esos espacios (...) Entonces lo que hice fue una escena de cinematografía del beso, un beso, un beso cinematográfico” (Leónidas, 1998: 167). Para Nelly Richard en esta acción Diamela Eltit “infringe la ley de los intercambios sexuales pagados haciendo que una mujer artista se ofrezca en la calle por nada” (Richard, 2007: 86), pero también es una manera de reencontrarse con *el otro*. Quizá más que romper lecturas clásicas de intercambio sexual, lo que evidencia el acto de Eltit, es la voluntad a re-encontrarse afectivamente con otros sujetos marginales sin atender la estratificación social de los cuerpos fomentada por el poder: aquí el beso aparece más que como un acto sensual, como una *conspiratio*, entendida como complicidad de alientos, como relación franca de confianza con el otro, de

fundirse, en aliento, con *el otro*, de reconocerse como iguales, desvanecer la desconfianza.

Ambas acciones comparten una voluntad de trabajar desde el dolor y la exterioridad, para recuperar simbólicamente los espacios cancelados o violentados por el poder Dictatorial: el cuerpo, la comunidad, el espacio público. Eltit descubre en los bordes, en esta *población excedente* (Bauman, 2004) un territorio en el que Estado no llega como proveedor (de servicios, de derechos y obligaciones), pero tampoco como represor total de los cuerpos, pues, como explica la filósofa Cecilia Sánchez ahí “se pierden los límites de las identidades fijadas para el cuerpo instrumental que reclamaba la Dictadura” (Sánchez, 2005: 86). Para Diamela los personajes marginales que construyen estos territorios “son una resistencia al sistema, son una fuerza que puede hacer reventar al sistema. Personalmente yo siempre he sentido una compulsión a estar ahí”¹⁵⁹. La artista se identifica además con estas *vidas precarias* (Butler) porque se considera marginal del Régimen para el cual sólo existe como sujeto dislocado al que se necesita disciplinar, *no por el hecho de ser mujer*, sino por no cumplir con los modelos de género impulsados por la Dictadura.

*

En noviembre de 1982 *El Circulo de la Mujer* invitó a Diamela Eltit y a Lotty Rosenfeld a participar en las Jornadas de la Mujer (por el día Internacional de la Mujer) a realizarse en el Centro Cultural Mapocho. Su propuesta de intervención fue, según reseñaron en la publicación *Ruptura* (auto editada por el C.A.D.A. en Agosto de 1982) “la exhibición de un filme pornográfico que consistía en un triángulo configurado por una patrona, una sirvienta y un perro” (CADA, 1982: 10) junto con un texto de análisis. Sin embargo el vídeo no se pudo exhibir “por motivos comprensibles”, hasta dos meses después. El video, en efecto, era un filme pornográfico marginal recuperado en el que se practicaba la zoofilia entre un perro y dos mujeres. Esta intervención marginal es fundamental porque es quizá

¹⁵⁹ Entrevista hecha por Juan Andrés Piña para la revista *APSI* en 1983 (Ivelic y Galaz: Anexo: 67).

la primera en la que Eltit y Rosenfeld no sólo tratan el tema de la condición de la mujer, sino que su intervención se activa, intencionalmente en un territorio de discusión mayoritariamente feminista, provocando un *shock* al presentar el video sin una previa contextualización o introducción teórica, que al final, tras su apariencia explícita –pornográfica– busca señalar las sutiles imposiciones sexo-genéricas binarias fomentadas por el sistema patriarcal heteronormativo en general, y por la Dictadura Militar Chilena en particular, esto a través de la dislocación de discursos socialmente naturalizados¹⁶⁰

En el texto leído tras la proyección las artistas explicitan sus intenciones: 1) **El acto sexual filmado, como puesta en acción de discursos dominantes.** En el video se construye una narrativa masculina, a pesar de que ningún hombre aparece en él. La autoridad y abuso masculino no está presente como cuerpo de hombre, su dominación está en la cámara misma y en la dirección del filme, es decir: en la creación de una narración que las dos mujeres tienen que acatar, de este modo, como propone Nelly Richard en su análisis “la masculinidad hegemónica (...) ocupa los disfraces de lo neutro y de lo impersonal para invisibilizar su control simbólico” (Richard, 2007: 189). El *performance* sexual está también armado por contenidos simbólicos de dominación, falta y castigo; la patrona, investida de poder económico y dominación sobre la sirvienta, ordena al perro (extensión viril de su propia actitud “masculinizada” según los estereotipos rígidos) someter a la a la sirvienta, tras lo cual, la patrona también es sometida: un

¹⁶⁰ Actualmente se podría hacer una pavorosa lectura alterna, más textual: si bien ni Lotty ni Diamela podían saberlo en ese momento, la violación con perros fue una práctica recurrente en algunos centros de detención y tortura de la dictadura. *El Segundo informe. (TESTIMONIOS DE TORTURA EN CHILE) de la Corporación de Promoción y defensa de los derechos del pueblo CODEPU* publicado en 2003 recoge algunos testimonios de esta práctica: Una mujer detenida en 1974 en el *Cuartel Ollagüe* (Casa José Domingo Cañas, Ñuñoa) cuenta su experiencia: “(a mi lado) Se encontraba una mujer joven, que al sentarse junto a mí, me pidió disculpas por el mal olor que emanaba de su cuerpo, explicándome que se le aplicaba violación con perros.” (276). Existió incluso en Santiago un centro de detención especializado en tortura sexual conocido como la *Venda Sexy* o la *Discoteque* (Macúl). Una detenida en dicho centro narró el procedimiento: “Había un perro amaestrado llamado Volodia (*como el héroe de la URSS*) que se excitaba al contactarse con el cuerpo. Eso me sucedió en una oportunidad. Estando yo desnuda, acercaban el perro hacia mi cuerpo y éste empezaba a frotarse en mi cuerpo y a jadear, azuzado por los torturadores y bajo la amenaza de que eso era sólo el principio” (300). Sin saberlo, en ese encuentro de mujeres se estaba recreando lo que en efecto, vivían algunas mujeres detenidas: la cita simbólica se activaba textualmente en otros espacios.

castigo por infringir los roles de género. El hombre es, dicen Eltit y Rosenfeld “la superestructura”, el discurso. Entonces lo sustancial es, además del violento acto sexual en sí, lo que subyace, los símbolos que en esos cuerpos filmados se encarna. 2) **Dislocación de recepción.** La pornografía, al menos a la que se hace referencia, es un producto hecho por y para complacer deseos masculinos, por lo que la mujer se transforma en “objeto de lo sexual, no sujeto” (Richard, 2007: 189). Al proyectar el video en un encuentro feminista se activa una *dislocación de recepción*, porque el producto final no llega a su destinatario original: el público masculino voyerista, sino que es mirado por un público feminista, un público improbable, quién en el vídeo sólo “reconoce su estereotipo (todo lo que ella no es)” (Richard, 2007: 189). 3) **“hombre” y “mujer” como categorías normativas.** La Potencia de esta intervención, que ya ha sido analizada por Nelly Richard (Richard, 2007:185-195) y, de manera más sucinta por Ana del Sarto (Del Sarto 2010: 126), se encuentra en poner en *circulación relevante* (el debate feminista en tiempos de Dictadura), la idea de que lo masculino y lo femenino son ficciones discursivas. El texto leído por las artistas tras la proyección del video concluye así:

Hombre y “mujer” no son esencias irreductibles de la naturaleza, sino que solamente portan un carácter de modelo que con el fin de perpetuar el sistema dominante, siguiendo los mismos mecanismos ya estudiados para otros cuerpos ideológicos, se enmascaran con el atributo del “per se” (Del Sarto 2010: 126).

Por lo que, proponen, no basta con criticar la dominación masculina y los derechos de la mujer sino “pasar a la lucha por la eliminación de las categorías sexuales y atentar así contra la noción misma de “masculino” y “femenino” (Del Sarto 2010: 126)

*

Para Diamela Eltit, como para el CADA en general, la apuesta era disolver sus acciones en la vida cotidiana, entonces su lucha por la eliminación de las categorías de género rígidas impulsadas por la Dictadura se llevaría afuera totalmente del ámbito de legitimación artística. La radical propuesta de Diamela Eltit fue publicada en RUPTURA (*Documento de arte*. Ediciones C.A.D.A., 1982).

Esta declaración ha sido poco recuperada por los estudios de arte chilenos¹⁶¹. En este texto explica:

Mis mejores *performances* las he realizado en los espacios comunes a través de gestos primarios o de complejas elaboraciones; como una caminata o el pestañeo perfecto, la levantada de una de mis manos, en la cruzada de mis piernas.

He llegado a ser una profesional a costa de innumerables errores, de sucesivas fallas, de rotundos éxitos, de tiempo de trabajo. Y si entendemos el arte como una instancia total de alejamiento y sumersión en un proceso de vida, privilegio mi radicalidad allí, por la productividad, por mi incesante quehacer. (...) Nada más real entonces contra la muerte que erigirse en otro frente al otro que yo tampoco soy. Erizada de sexualidad, en la misma disolución yo poso de otro modo entre hombres y mujeres que posan más allá de galerías, en una práctica que nadie me podrá desmentir por cuanto es mi forma de articulación, mi manera de vida... (Eltit, 1982: 6)

Se citó un fragmento amplio de esta declaratoria debido a la importancia de sus palabras: su propuesta es de hecho configurar una *performática* cotidiana, un actuar deliberadamente simulado en el día a día con el objetivo de desmontar discursos naturalizados de género, aquí el *accionismo* se mantiene, pero el arte se disuelve en una política del actuar cotidiano. En esta insubordinación cotidiana, como propone Cassigoli en su lectura de De Certau, “las prácticas se ejecutan bajo la norma cultural por una parte, pero desarrollan picardías y artimañas para dar lugar a otros deseos esencialmente incompatibles con la norma” (Cassigoli, 2007:102)

Esta *performática* consciente puede entenderse también como subversión activa de los actos rituales de género, convirtiendo la vida cotidiana en el único escenario necesario de estas intervenciones simbólicas. Si la Dictadura obligó a “re-aprender nuevas formas de circulación” (Galende, 2007:210), ella propondrá asumir ese aprendizaje como simulado y superficial, por lo tanto manipulable.

De hecho la simulación, la mentira, el placer de superar al poder a través de la apropiación de símbolos acordes al sistema, se convirtieron en estrategia común

¹⁶¹ Y cuando se ha citado, tanto por Richard (2007) como por autores posteriores, se destacan exclusivamente sus valoraciones en torno a la importancia de iluminar los territorios marginales y sobre el cuerpo como soporte para hablar de problemáticas sociales.

en su participación en el CADA: Ella junto con Lotty Rosenfeld solían pedir los permisos a autoridades militares, empresas y otros agentes de Control. Para lograr sus objetivos usaban una serie de simulaciones *performáticas* y discursivas, empoderando falsamente a los militares para producir acciones contra ellos. Ellas convirtieron a la simulación en herramienta sistemática¹⁶².

IV. Mujeres por la vida: “acciones relámpago” de resistencia.

En el apartado anterior se buscó armar un relato que explicitara la relación entre experiencia, género y producción simbólica de resistencia, utilizando como eje de articulación parte de la biografía personal y artística de Diamela Eltit. En este apartado de hará un enlazamiento con la resistencia colectiva de mujeres a la que tanto Eltit como Rosenfeld se sumaron.

*

El 11 de noviembre de 1983 Sebastián Acevedo, un comunista obrero padre de tres hijos caminó hasta la plaza de armas de Concepción (provincia del centro de Chile). Ahí se detuvo y roció su cuerpo con gasolina, un Carabinero se acercó para detenerlo, pero el minero se había prendido fuego, muriendo más tarde a causa de las quemaduras que se provocó. Dos días antes su hija María Candelaria y su hijo Galo, habían sido detenidos por dos civiles armados al servicio de la CNI. Sebastián buscó durante dos días a sus hijos pues conocía el destino que corrían los detenidos por la CNI (torturas, desaparición), sin embargo no obtuvo respuestas de parte de las autoridades locales. Desesperado decidió emprender una acción-sacrificio por sus hijos. Días después ambos hijos fueron

¹⁶² Una lectura más detallada de la colaboración Eltit-Rosenfeld es la de Patricia Rubio: “Escritura/Imagen: acercamientos a la colaboración artística entre Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld” que se incluye en el libro *Entre mujeres. Colaboraciones, influencias, intertextualidades en la literatura y el arte latinoamericano (2005)*. Que Rubio coordinó junto con María Claudia André.

liberados¹⁶³. Su acción logró visibilizar a nivel nacional lo cotidiano de las desapariciones y la existencia de una policía secreta lo cual cimbró a la sociedad chilena y puso en evidencia que el gobierno militar, a pesar de su esfuerzo por mostrar una cara más institucional, mantenía comúnmente prácticas de detención ilegal y desaparición forzada. La acción encarnó el descontento social, que pasó de ser emocional-afectivo (luchas solitarias emprendidas por de los seres queridos de detenidos-desaparecidos) a organizarse en grupos y asociaciones cívico-políticas.

Como respuesta social concreta a esta acción que interrumpió decididamente el flujo de la cotidianidad y marcó el espacio público como espacio de reivindicación y sacrificio¹⁶⁴, se conformaron dos colectivos de acción simbólica de protesta en el espacio público: por un lado el Movimiento Contra la tortura Sebastián Acevedo (MCTSA) fundado en 1983 y por otro la agrupación de Mujeres por la Vida.

*

El colectivo Mujeres por la Vida¹⁶⁵ se fundó a finales de 1983. En noviembre de ese año un grupo de mujeres presentó, a raíz de la inmolación de Sebastián Acevedo, en conferencia de prensa la declaración “Hoy y no mañana!”, con la cual se constituyen como colectivo de Mujeres por la Vida, sin embargo la masificación de esta organización se dará meses después cuando se convoca a un acto “artístico-cultural destinado a resaltar los Derechos de la Mujer”¹⁶⁶ en el Teatro Caupolicán el 29 de diciembre. En la convocatoria para tal acto hacen patente que la lucha antidictatorial va de la mano con la lucha de las mujeres: “las mujeres

¹⁶³ Aunque meses más tarde serían nuevamente detenidos: Candelaria por un año dos meses y Galo por dos años.

¹⁶⁴ En el lugar donde se inmoló Acevedo se pintó una cruz Roja.

¹⁶⁵ La reconstrucción de la historia del colectivo se hará recurriendo fundamentalmente al archivo del grupo (Archivo MPV) -en gran parte inédito- facilitado por el Centro de Documentación (CEDOC) del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile (MM) el cual está compuesto por cuadernos de trabajo, listas, declaraciones públicas, afiches, recortes periodísticos, manifiestos, correspondencia y objetos históricos. La información se complementará con notas periodísticas, fuentes bibliográficas y recursos visuales.

¹⁶⁶ Según el texto que Elena Caffarena, María Rozas y Laura Soto redactaron el 14 de Diciembre, para notificar sobre el evento a Roberto Guillard M., entonces Intendente de la Región Metropolitana. (ver Anexo II de esta tesis).

sabemos que solamente en democracia se dan las oportunidades para luchar abiertamente para luchar por el reconocimiento total de su derecho a ser persona”¹⁶⁷. El acto en el teatro reunió a miles de mujeres, muchas de las cuales se unieron a la organización. El movimiento se conformó por un amplio grupo de mujeres opositoras al régimen de distintas corrientes ideológicas y estratos sociales que se regían bajo dos grandes objetivos generales: la lucha por la democracia y por la liberación femenina. A las fundadoras –Mónica González, Patricia Verdugo, María Olivia Monckeberg, Marcela Otero- se unieron fotógrafas como Kena Lorenzini, feministas como Julieta Kirkwood, activistas y militantes como Fanny Pollarolo, María Antonieta Saa, María Rozas y Fabiola Lettelier, y artistas como Roser Bru, Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit, además de un amplio grupo de mujeres de distintas profesiones que iban desde abogadas hasta amas de casa. Se tejió una amplia red de apoyos y de cooperación y aprendizaje mutuo, estas redes no fueron sólo locales sino que internacionales. El apoyo que recibían del exterior contribuía a la reflexión teórica, a la difusión de las denuncias, pero también servía para mantener económicamente a la organización pues este, como muchos colectivos surgidos en los años ochenta, sobrevivía en gran medida gracias al apoyo económico que recibía a través de las redes internacionales que mantenían particularmente con otras organizaciones de mujeres y feministas¹⁶⁸.

Sus estrategias de acción se dirigieron a lo que ellas llamaron “acciones relámpago”, actos multitudinarios de protesta creativa o simbólica en el espacio público¹⁶⁹ así como acciones *performáticas* como *la cueca sola*, además de la producción de símbolos, lemas y consignas distribuidas a través de panfletos, pintas y mantas, en busca de impacto social. Durante el proceso de transición

¹⁶⁷ Ver anexo II.

¹⁶⁸ Las redes se extendían a Nueva York, Cuba, Argentina, Bélgica, Francia, Alemania e Italia entre otros países en los que existían grupos con los que compartían en ocasiones telegramas y en otras producción gráfica y redes de apoyo y difusión.

¹⁶⁹ En ocasiones se señalaban, a través de la presencia física, edificios relacionados con violaciones a los derechos humanos, aunque este tipo de acciones fue trabajada de manera más sistemática por el MCTSA, sin duda estos son dos antecedentes importantes para las *funas* del periodo postdictatorial. Las *funas* son ocupaciones simbólicas de centros de trabajo o casas de responsables de Crímenes de la dictadura con el objetivo de señalarles y difundir información sobre sus delitos a las personas de su entorno inmediato. Son similares al *escrache* argentino.

democrática el colectivo fue perdiendo consistencia, hasta desaparecer del ámbito público.

*

Desde inicios de los ochentas comenzó en Santiago a reactivarse el feminismo y los grupos de mujeres opositoras (en contrapunto a los organismos de mujeres al servicio de la Dictadura), el retorno en esos años de mujeres exiliadas contribuyó también a la actualización de teoría y estrategias de acción. Pronto se conformaron diversos colectivos de mujeres como el “CODEM (Comité de Defensa de los Derechos de la Mujer), MUDECHI (Mujeres de Chile), MOMU-PO (Movimiento de mujeres populares o Movimiento de Mujeres Pobladoras) y el renovado MEMCH 83 (Movimiento Pro Emancipación de la Mujer Chilena)” (Del Sarto, 2010:122), además de la Organización de Mujeres Demócratas, el Coordinador Político de Mujeres de Oposición (CPMO), Mujeres por el Socialismo, Acción Femenina, Movimiento Feminista y el Depto. Femenino de la C.N.S. Estos colectivos tenían en su interior distintos métodos, objetivos y posturas políticas sin embargo se agrupaban recurriendo a un *esencialismo estratégico* (Spivak), que permitió unificar temporalmente a las distintas corrientes bajo el lema de “democracia en el país y en la casa”.

Para Nelly Richard este auge de colectivos e intercambios “Produjo posibilidades de reflexión y cruces muy productivos. En noviembre de 1982, se realizan las Jornadas de la Mujer en el Centro Cultural Mapocho. En ese contexto Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld entre muchas otras mujeres, realizan labores de concientización en distintas poblaciones a partir del Circuito de la Mujer” (De Sarto, 2010: 126), sin embargo existía una fractura entre la lucha social y la producción cultural y artística: “Si bien el feminismo social y la crítica cultural feminista estaban unidos entre sí por la solidaridad política de su lucha común en contra de la dictadura existían profundos desencuentros de lenguajes entre ambas tendencias” (Richard, 2007: 187). Para las mujeres cercanas al arte contemporáneo y a los estudios culturales posestructuralistas el lenguaje simbólico-visual que usaban los movimientos sociales parecía estar agotado, mientras que para los movimientos

sociales y gran parte de la sociología los estudios culturales resultaban demasiado elitistas y poco claros, al igual que las obras y acciones producidas por los artistas de (neo) vanguardia, o “avanzada”. El caso de Mujeres por la Vida es una excepción a esta tendencia pues en su interior se produjeron una serie de



Mujeres por la vida y familiares de profesionales degollados se manifiestan frente a la casa del Ex general de carabineros César Mendoza. Kena Lorenzini, cortesía de la fotógrafa y el CEDOC-MM.



Mujeres por la vida. Plaza de armas, 1987. Kena Lorenzini, cortesía de la fotógrafa y el CEDOC-MM.

intercambios entre estrategias visuales de resistencia, reflexión teórica y propuestas de acción política entre artistas visuales, literatas, fotógrafas, feministas y luchadoras sociales. Esto tuvo como resultado la elaboración de propuestas de resistencia creativa y visual en el espacio público -o más correctamente que buscaban construir espacio público- en las que desaparecía el autor (la autora), en beneficio del crédito colectivo.

*

A este colectivo se le suele mencionar desde la historia de los movimientos de mujeres a través de narraciones más bien descriptivas, pero no se ha recuperado de manera consistente la producción *performática* y simbólico-visual contenida en sus *acciones*, fruto del intercambio de saberes y habilidades. En este apartado se intentará hacer un acercamiento a estos elementos a través de la revisión analítica de algunas acciones.

Mujeres por la Vida sirvió como nudo que interconectó diversas líneas de pensamiento y acción configurándose como un punto de convergencia que producía y articulaba redes de resistencia y creación de mujeres. Estas redes culturales permitieron que Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld, en su calidad de mujeres de oposición y artistas, colaboraran en la dimensión escritural y visual del colectivo, llevando sus conocimientos ya sedimentados y aplicados en CADA, al plano de los movimientos sociales ya sin la investidura de legitimación social de lo artístico. Según varios documentos internos del colectivo a ellas se les solía encargar específicamente colaboración relacionada con su ámbito artístico, por ejemplo “las celebraciones del Día Internacional de la Mujer cada 8 de marzo, se hicieron siguiendo el guion de Eltit y con el montaje de Rosenfeld” (André y Rubio, 2010: 47), Rosenfeld también colaboró en ocasiones con el registro de los actos. Aquí las estrategias *accionistas* ya no buscan la legitimación en los circuitos artísticos ni la mera exploración estética, no hay voluntad de obra, el objetivo central es incidir en la sociedad, afectar, trastocar los órdenes dictatoriales, su función es la transformación social concreta a través de la producción de *símbolos significantes* que muchas veces apelan a la dimensión emotiva de la memoria.



Panfleto repartido con motivo del acto por el día de la mujer en 1986. Archivo MPV

Los llamados “actos relámpago” del colectivo buscaban producir cortes *performáticos* en las calles efectivamente tomadas por la Dictadura. En ocasiones las acciones consistían sólo en reunirse y cantar el Himno Nacional en espacios de alta densidad simbólica, en otras arrojaban papeles con textos alusivos a la lucha antidictatorial, usualmente escritos por Diamela Eltit¹⁷⁰, rodeaban tomadas de la mano edificios públicos, o se cantaba el himno a la alegría mientras algunas pintaban el signo NO +, también, como en Argentina, se presentaron siluetas negras de tamaño real con los nombres de los desaparecidos. Con sus cuerpos las mujeres formaron cruces monumentales, hincadas ocuparon las plazas recibiendo los chorros de agua arrojados desde los camiones de carabineros. En otros casos marcaron los edificios gubernamentales con bandas negras en recuerdo de los caídos el 11 de Septiembre de 1973. En conmemoración del Golpe también desfilaron vestidas de luto en línea, entrelazadas con telas con los colores de la bandera rodeando los edificios de gobierno. Bailaron la cueca -baile nacional chileno de pareja¹⁷¹- solas, enlutadas, siguiendo los pasos del otro ausente, evidenciando la falta irremediable de su pareja de baile, detenida o asesinada. Pidieron incluso, alguna vez, la renuncia de Pinochet por medio de

¹⁷⁰ Panfletos con consignas como “NO+ PORQUE SOMOS+” creada por Eltit retomando el gesto del + trazado por Lotty Rosenfeld en su acción una *Milla de Cruces* o “Porque el dolor es más fuerte que el olvido, porque el dolor es más fuerte que el temor, nos ha enriquecido, nos ha hecho grandes, nos ha hermanado más allá de la historia” se imprimían en carteles, etiquetas y panfletos que se repartían, pegaban o arrojaban por las calles, otras veces se pintaban en las aceras, marcando así el espacio urbano mismo.

¹⁷¹ La Cueca fue instituida como baile nacional precisamente por la dictadura a través del Decreto No. 23 del *Diario Oficial* del 18 de Septiembre de 1979.

una carta argumentada¹⁷², definitivamente un acto más *performático* que con pretensiones reales de que el mandatario dejara el poder. Los actos no eran improvisados sino que se diseñaban cuidadosamente por grupos de mujeres encargadas a tareas específicas, además se solían repartir papeletas a las participantes indicando los pasos a seguir e incluso las precauciones a tomar en el acto. Para la teórica Sonia Montecino el principal valor de este tipo de acciones de desobediencia simbólica fue que lograron instalar “en la calle la experiencia de violación de los derechos humanos, pusieron en el trazado público la muerte de sus hijos, de sus esposos, de sus hermanos, de sus padres. Lo ético se transformó así en una acción colectiva que dio paso a una lucha orgánica y sostenida desde el ámbito de los derechos humanos” (Montecino 1997: 83).

¹⁷² La carta fechada el 26 de Septiembre dice en su parte final “Es absolutamente imprescindible que usted renuncie a sus cargos de Comandante en Jefe de las Fuerzas Armadas y de Orden, y de Presidente de la Nación, como único camino para la reconstrucción de una patria digna” (Ver anexo II).

Instructivos repartidos en las marchas del colectivo. Archivo MPV, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

1. RECOMENDACIONES PARA PREPARARSE PARA LA MARCHA.

- No se debe comer más tarde de 2 horas antes de comenzar la Marcha. Sólo tomar líquido.
- Se recomienda usar ropa y zapatos cómodos que permitan un rápido desplazamiento.
- Colocarse crema en la cara en capa espesa y rouge en los labios.
- No pintarse los ojos ni colocarse rimel en las pestañas.
- Preparar un frasquito pequeño de boca ancha, con sales de baño o sal de cocina cubierta con amoníaco, pero sin que el amoníaco sobrepase el nivel de las sales.

2. SUGERENCIAS DURANTE LA MARCHA.

- Se recomienda seguir las instrucciones de los equipos de seguridad que cuidan la Marcha.
- Si está cerca de un lugar donde sea arrojada una bomba la crimógena, debe 1º tratar de contener la respiración (como cuando se mete al agua) mientras se aleja del humo. 2º aspirar el frasco amoníaco que lleve preparado. 3º si siente náuseas, respirar muy profundamente, una vez que se ha alejado del lugar en que cayó la bomba.
- Si a pesar de esto sigue sintiéndose mal, acudir a alguien del equipo de salud o seguridad para que le trasladen a un lugar para prestarle atención médica.

INSTRUCTIVO ACTO 11 DE SEPTIEMBRE

El próximo 11 de septiembre, a las 12 hrs. en punto, nos juntaremos en la Plaza de la Constitución, frente a la entrada al Palacio de La Moneda para realizar un acto simbólico de homenaje a los caídos y de compromiso con la democracia. Consistirá en lo siguiente:

- formaremos un signo "+" que se marcará en el suelo.
- sobre él nos pararemos portando globos negros.
- después de cantar la última estrofa de "Gracias a la Vida", los soltaremos.
- iremos en fila a depositar una gran maceta con flores "no me olvides" en el centro de la plaza.
- allí leeremos un comunicado donde se expresa el sentido de nuestra acción.
- terminada la lectura, nos retiraremos.

Para que el acto tenga toda su fuerza expresiva, lo haremos en estricto silencio. Para realizar todos los pasos, seguiremos las instrucciones de las mujeres que están en cada una de las puntas del signo +.

MUJERES POR LA VIDA

Prácticamente todas sus irrupciones públicas terminaban a los pocos minutos con la intervención represiva de los carabineros. Así se demuestra en diversos documentos gráficos (fotografías y videos) y en las cartas dirigidas a la opinión pública en las que se denunciaba la violencia y las detenciones arbitrarias; Por ejemplo en una carta fechada el 8 de marzo de 1984, el colectivo se queja de la represión sufrida tras un acto público de la siguiente manera:

Se reunió en la plaza de la Constitución un grupo de mujeres para ejecutar un acto pacífico que consistió en una ronda con las manos tomadas y cantando la canción nacional (...) A los pocos minutos (de iniciado el acto) se hicieron presentes numerosos efectivos de carabineros y civiles no identificados quienes procedieron con brutal violencia, a golpear a las asistentes, para luego detener a cerca de una veintena. (Carta. Archivo MPV)

Las fuerzas de seguridad solían arrojar gases lacrimógenos y agua a través de los “zorrillos” y “guanacos”, poniendo en acto la represión cotidiana, haciendo explícita, a través de la acción, la violencia Estatal que justamente denunciaba el colectivo. Quisiera recuperar tres intervenciones, tres estampas de las acciones que realizaron las Mujeres por la Vida con el objetivo de destacar sus elementos simbólicos- políticos de resistencia y de construcción de espacio público.

1- Somos +. La consigna-signo *No +*, que puso en circulación el C.A.D.A. a partir de 1983, fue recuperada y apropiada por varios sectores antidictatoriales. En el caso de Mujeres por la Vida se retomó, vía Lotty y Diamlea en varios actos, también se modificó la idea original manteniendo el signo matemático de adición. Quizá el aporte más consistente en este sentido fue la suma de signos “No+ porque somos +”, consigna que fue impresa y distribuida en panfletos, revistas y periódicos. Según la investigación de Patricia Rubio, esta frase fue creación de Diamela Eltit (André y Rubio, 2005) . Este signo, completo o dividido se pintó en paredes y pisos, también se dibujó en grandes mantas exhibidas en el espacio público; como parte de las acciones de aniversario de la organización se extendió una manta con el *NO+* sobre una tribuna durante la final del campeonato de la liguilla Chilena. En varias ocasiones más usaron el lema como elemento convocante a manifestaciones, así esta operación de adición devino en un “signo positivo/negativo, esperanzador a la vez que recordatorio, que expresa tanto la

voluntad popular de terminar con el régimen dictatorial como la imposibilidad de olvidar su protagonismo en la violación de los derechos humanos y el terrorismo de Estado” (André y Rubio, 2005:47). De este modo la consigna NO+ PORQUE SOMOS +, conjuntaba la memoria con la esperanza a través de una economía de los signos que la hacía un mensaje claro y fácilmente recuperable. Comentaré dos actos relámpago en los que esta consigna fue convocante.

En noviembre 1985 este colectivo convocó a una manifestación multitudinaria de mujeres bajo el lema *SOMOS +*. La respuesta fue amplia; según el diario *Fortín Mapocho* (4/11/1985) miles de mujeres se concentraron en la Plazoleta de Providencia y Antúnez de Santiago, intentaron ocupar esta plaza “dividas en tres columnas avanzaron desde la Estación Metro Salvador, Pedro de Valdivia con Bilbao y Tobalaba con Providencia portando cada una de ellas una cinta con los colores de la bandera chilena” (*Fortín Mapocho*. 4/11/1985). El acto relámpago, filmado por los documentalistas Pedro Chaskel y Pablo Salas¹⁷³, se compuso por varios actos simbólicos programados; Mientras Lotty Rosenfeld pintaba con aerosol en el piso de la plaza la consigna *Somos +*, las primeras mujeres, en fila y con las manos en alto fueron entrando a la plaza, para luego dar paso a contingentes más amplios que, alzando sus carteles, coreaban “No Más”.

Algunas de estas columnas caminaban en fila y en silencio, sin embargo no todas pudieron acceder pues efectivos policiales evitaron el acceso lanzando gases lacrimógenos y agua desde camiones conocidos popularmente como *guanacos*. Las mujeres que lograron entrar a la plaza no consiguieron terminar su declaratoria en apoyo a los detenidos por la Dictadura debido a la fuerte represión. Ante la presencia policial en la plaza, el colectivo emprendió otra acción simbólica, entraron en ella cantando, conforme a lo planeado, un fragmento del *Himno a la alegría*: “escucha hermano la canción de la alegría, el canto alegre del que espera un nuevo día, ven canta, sueña cantando, vive soñando el nuevo sol en que los

¹⁷³ El resultado de estas filmaciones fue el breve y poco conocido documento visual *titulado Somos +* (1985, 15 min. Video 3/4), del cual la Filmoteca de la UNAM tiene una copia proporcionada por Luis Horta Canales (Subdirector de la Cineteca de la Universidad de Chile) en Septiembre de 2011.

hombres volverán a ser hermanos”. En el contexto de la manifestación, la melodía de Beethoven adaptada por Miguel Ríos cobró un sentido profundamente político al anunciar la esperanza del fin de la Dictadura. Mientras cantaban y llenaban la plaza las mujeres se unieron formando un círculo y elevando sus manos al aire, con el objetivo de mostrar “sus manos limpias” y desarmadas en oposición a las *manos sucias* y armadas de la Dictadura. Sentadas o hincadas con las manos extendidas hacia arriba continuaron cantando, mientras carabineros las rociaban con gases y chorros de agua. Tras algunos minutos de resistencia tuvieron de dispersarse, dando fin a la acción relámpago más multitudinaria de la primera fase del colectivo, la cual dejó, al menos 11 detenidas.



Nota periodística. Archivo MPV.

Menos de un mes después, el colectivo lanzó una nueva convocatoria, esta vez para ocupar la Plaza de Armas de Santiago, la más importante del País. En esta acción relámpago colaboraron cientos de mujeres quienes, según un documento interno¹⁷⁴, portaban alguna de las siguientes consignas en carteles:

No + injusticias.

No + detenciones arbitrarias

¹⁷⁴ Ver Anexo II

No + complicidad poder judicial

No + violencia por parte del gobierno

No + aceptación de estos atropellos.

De nuevo se cantó el Himno a la alegría mientras los carabineros iniciaban la acción represiva. En esta ocasión seis mujeres fueron detenidas. Estos actos simbólicos ponían en circulación eficaces signos antagónicos a la Dictadura, gracias a la colaboración-complementación de artistas con activistas, produciendo así acciones de alta densidad simbólica apropiadas en ocasiones por la *multitud*.

Fueron manifestaciones políticas que fisuraban la privatización de la calle, pero también eran acercamientos afectivos en los que *las mujeres* se encontraron, y se reconocieron justamente en un espacio que la Dictadura les había vedado: el de la acción colectiva y creativa fuera del espacio privado, sin la tutela masculina. Estos actos relámpago detonaban símbolos significantes pero también construían, aunque fuera efímeramente, un *arco emocional* (Aguiluz, 2005), es decir, tendían puentes frágiles hacia la reconstrucción del tejido social fragmentado, atomizado por el temor y el aislamiento.

2. El 86 es nuestro: Palabra de mujer. El segundo gesto que quiero rescatar son los actos que produjeron en 1986, dentro del marco del día internacional de la mujer y la Jornada por la Democracia. A partir de 1986 el colectivo organizó las jornadas político culturales del Día Internacional de la Mujer en Santiago. Diamela Eltit y Lotty Rossenfeld, como en otros casos, colaboraron en los montajes visuales y en la producción de lemas. La convocatoria al primer encuentro por el Día Internacional proponía dar...

Un nuevo paso uniendo nuestras manos a las mujeres del mundo.

Cada nuevo paso nos conduce a conquistar espacios de libertad en nuestra conciencia y en nuestra acción, en nuestras organizaciones y en nuestra Patria.

Creemos que sólo de la suma de conciencias libertarias y democráticas surgirá el Chile nuevo, dejando atrás la pesadilla del autoritarismo y la intolerancia con su reguero de muerte, miseria y dolor.

Te invitamos a dar este nuevo paso en el DIA INTERNACIONAL DE LA MUJER para expresar, unidas, la firme decisión de iniciar la gran ofensiva contra la Dictadura. (Comunicado. Archivo MPV 1986)

En esta invitación se conjugan los objetivos del colectivo; hermanarse con las luchas de mujeres a nivel internacional, pero haciendo énfasis en su situación particular, es decir, para el colectivo la emancipación femenina iba necesariamente ligada a la caída de la Dictadura y la recuperación de la democracia y sus libertades. Es por esto que los actos del Día de la Mujer siempre fueron acciones de resistencia antidictatorial, por lo que solían terminar con la irrupción de carabineros.

En 1986 se acordó realizar el acto en el centro de Santiago. Se creó un instructivo de acción que fue repartido a las participantes, además de consignas escritas y el panfleto impreso “No+ porque somos +”. Durante la concentración se leyeron una serie de consignas a coro, concluyendo con una proclama directa contra la Dictadura “¡Sépallo capitán general, Somos más!...y porque somos más ¡lo venceremos! ¡Palabra de mujer!” (Archivo MPV, 1986) El acto se llevó a cabo a pesar de la represión sufrida.

En parte como estrategia tras los constantes abusos por parte de carabineros, el colectivo decidió convocar de manera abierta a un acto en el que el movimiento de mujeres pudiera articularse con otros sujetos y colectivos antidictatoriales. Varias organizaciones de mujeres, de familiares de ejecutados y de presos políticos convocaron a la población general a la Jornada por el Derecho a la Democracia (20 de marzo de 1986). El acto tuvo como ejes convocantes los siguientes:

- Derecho a voto
- Derecho a reunión
- Derecho a expresión
- Derecho a huelga de dueñas de casa.

De nuevo bajo la consigna *SOMOS+* los objetivos de distintos movimientos antidictatoriales se compaginaron con los del movimiento de mujeres; la palabra *somos* es la concreción del mensaje de unión (esencialismo estratégico) que proponían numerosas organizaciones de resistencia. A pesar de posturas distintas se podía crear una identificación colectiva, teniendo como punto de encuentro la lucha antidictatorial. La manifestación, que formó parte del ascenso del descontento social general, fue multitudinaria, creativa y fraterna: las propuestas estéticas y los panfletos de las artistas se encontraron con las estrategias de feministas y de otros movimientos. Las diferencias claras, marcadas, se diluyeron –al menos momentáneamente- en beneficio de la necesaria unidad que se mantendría, al menos de manera general, hasta *transición* a la democracia.

4. “No me olvides”. En 1988 el gobierno militar convocó a un plebiscito a través del que se decidiría su permanencia en el poder. En el marco de las numerosas movilizaciones masivas por el No, las Mujeres por la Vida junto con otras organizaciones de mujeres y antidictatoriales iniciaron una serie de acciones que buscaban activar la memoria sobre los crímenes de la Dictadura. La idea central fue crear siluetas en tamaño real que hicieran alusión a los desaparecidos, según el testimonio de Mónica Echeverría¹⁷⁵, las figuras fueron diseñadas por Lotty Rosenfeld y utilizadas por primera vez en la inauguración del Congreso “Chile crea” en el que irrumpieron “unas sesenta mujeres (...) interrumpiendo el acto oficial, ocultas tras las figuras y al compás del conocido bolero ‘Para que no me olvides’. La sorpresa y el aplauso cerrado final nos indicaron que íbamos por buen camino” (Echeverría y Castillo, 2002: 252)

La acción “No me olvides” más importante comenzó, según la historiadora norteamericana Temma Kaplan, el 29 de agosto -día en que Augusto Pinochet se presentó de nuevo como candidato para dirigir el país hasta 1997-, a las 2 pm cuando “mil mujeres silenciosas vestidas de negro, organizadas en 40 brigadas de 25 miembros, arribaron a distintos puntos del centro de Santiago, desplegando

¹⁷⁵ Co-fundadora de Mujeres por la Vida y del teatro Ictus. Por aquellos años también Realizadora de “teatro invisible” en espacios públicos con el objetivo de detonar el debate en torno a la dictadura entre transeúntes afectados por sus actos.

siluetas con datos biográficos de los desaparecidos (...) después de 10 minutos se retiraron dejando las siluetas y los letreros sobre las paredes como un recordatorio para la gente sobre los abusos contra los derechos humanos cometidos por el gobierno.” (Kaplan,2004: 97¹⁷⁶). Las siluetas negras a escala humana portaban en la parte frontal, además del nombre de un desaparecido, un letrero que decía “¿me olvidaste?” Seguido de dos opciones a marcar “Sí_ No_”, emulando la papeleta del plebiscito¹⁷⁷.

Como solía suceder con este tipo de actos, los carabineros arribaron con el objetivo de disolver la manifestación; a su llegada, desde camiones, rociaron con agua las siluetas que se mantenían en pie sobre las calles rompiendo algunas de ellas; otros elementos pateaban o golpeaban directamente las figuras contra la pared dejando en las calles un rastro de cuerpos destrozados, la silueta que tenía rotulado el nombre de Salvador Allende yacía decapitada¹⁷⁸. De este modo la policía militar representó, a plena luz del día, las acciones que realizó durante años contra la población civil en centros de detención clandestinos. La acción de los carabineros adquirió un fuerte contenido de *violencia simbólica* que contribuyó, en última instancia, con los objetivos de los organizadores pues los carabineros no sólo destruían los objetos físicos sino que, desde una perspectiva estética simbólica, también intentaron desmembrar la memoria, limpiarla con agua y luego ocultar los restos: recrearon en minutos la manera en que actuó la Dictadura militar durante 15 años.

En esta acción se ponen en escena tres cuerpos emblemáticos de la Dictadura: en el lado de la resistencia se pone en pie el cuerpo de la mujer *dislocada* del

¹⁷⁶ Traducción propia. En el original: “one thousand silent women dressed in black, organized into forty brigades of twenty-five members, spread out in downtown Santiago, opening packages of silhouettes inscribed with thumbnail biographies of the disappeared (...) After ten minutes, they left the silhouettes and the signs that they plastered all over the walls as a reminder to people about human rights abuses by the government.”

¹⁷⁷ En otras ocasiones las inscripciones variaban, según el contexto de la marcha y la comitiva encargada de su producción. En una marcha previa (29 de Julio), las siluetas no estaban recortadas ni nombradas; eran blancas, encerradas en rectángulos negros (ver imágenes al final de este apartado).

¹⁷⁸ Estas observaciones han sido posibles gracias al registro en vídeo de la acción. El video capturado por Tatiana Gaviola se titula *No me olvides*(ICTUS. 1988)

discurso; pieza que se niega a ser funcional a la articulación coercitiva de la dictadura: cuerpos insurrectos que por el simple hecho de desplazar su presencia al espacio público para protestar afectan simbólicamente los ideales esencialistas del régimen militar pues, como observa Cecilia Sánchez “La comunidad imaginada por la dictadura correspondía a un cuerpo sin fisuras (...) Recordemos que el golpe militar se hizo en nombre de la preservación de una única identidad nacional” (Sánchez,2005: 84). En el otro extremo se pone en acción el cuerpo-militar: la figura masculina ideal de la Dictadura; un cuerpo rígido, firme, silencioso, un ente cubierto con uniformes y corazas que ocultan la carne produciendo cuerpos-máquina, inorgánicos en su superficie exterior, cuerpos seriales negados como individuos; La dureza de sus rostros e indumentaria contrasta con los únicos orificios abiertos en la confrontación: las bocas de las armas, único canal abierto en la confrontación contra "el enemigo". Por último, en el centro de la confrontación aparece el *cuerpo ausente*. Las siluetas marcan el retorno de estos cuerpos irrecuperables, insepultos, no como presencia de la muerte, sino como retorno de lo negado, de lo reprimido. No son cuerpos anónimos, son cuerpos con nombres y apellidos que vuelven cuestionantes: los desaparecidos no son pasado, son presente doliente, por eso su retorno no hace recordar el pasado, sino que evidencia las cicatrices latentes, presentes. Su presencia es espectral en el sentido Derrideano pues aparecen aquí como una constelación de relatos fragmentados que no se encuentran anclados a un momento cronológicamente localizable, sino que son presencias inquietantes que surgen al margen del *Discurso*. Los carabineros al aplicar la violencia sobre estas figuras y luego ejercer una profunda *profilaxis* del espacio público parecen buscar no sólo el orden de la calle, sino al *orden del discurso* dictatorial; El territorio que se disputan estos tres cuerpos no es sólo la calle, sino la memoria.

Sin lugar a dudas esta acción, en la que participaron además de Mujeres por la Vida, otros colectivos y que fue repetida en otras ocasiones, comparte elementos formales y de contenido con el *Siluetazo* argentino. Se conoce como *Siluetazo* a una serie de acciones que se realizaron en Argentina durante la última Dictadura militar con el objetivo de poner en presencia a los detenidos-desaparecidos.

Consistió en trazar siluetas sobre papel (usualmente recurriendo al cuerpo de otro como guía) para luego pegarlas por las calles de la ciudad, idealmente con el nombre de algún detenido- desaparecido inscrito sobre ella. La acción fue propuesta originalmente en la Plaza de Mayo el 21 de septiembre de 1983 por los artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, sin embargo se masificó: participaron las madres y abuelas de Plaza de Mayo, manifestantes, estudiantes, y, por último, los transeúntes: se crearon miles de siluetas acompañadas de denuncias contra la Dictadura que cubrieron buena parte de la Ciudad¹⁷⁹.

Tanto el *Siluetazo* como la acción *No me olvides* (influenciada por éste) comparten cargas simbólicas. Ambos son ejemplo de lo que Estela Schindel denomina *memorias perofrmáticas*, es decir “aquellas en las que el recuerdo se realiza en las prácticas mismas de los actores sociales (Longoni y Buzzzone, 2008: 17). Son acciones además que tienen en común una estética de la precariedad, pues utilizan materiales ásperos, efímeros, no embellecidos y económicos para crear formas también precarias en su solución formal lo cual se opone a la ostentación estética de las Dictaduras, se puede decir incluso que la aspereza y rudeza de las formas y los materiales de la protesta son en sí mismas una alegoría del pueblo oprimido.

Estas acciones que no se reivindican como artísticas, sino como estrategias de resistencia (en este caso resistencia de la memoria), fueron impulsadas principalmente por mujeres, ya fueran las abuelas y madres en Plaza de Mayo o los colectivos de mujeres y las familiares de ejecutados en el centro de Santiago, esto es una expresión más de la importancia que tuvieron las organizaciones de mujeres como productoras de resistencias, discursos y estrategias visuales de alto impacto en tiempos de Dictadura. La intervención de Mujeres por la Vida, comparte el logro de “convertir al desaparecido en imagen, visualizan su presencia pero conservan la dualidad, la tensión entre la silueta que representa a un desaparecido con nombre y esa misma imagen que enuncia al conjunto de los

¹⁷⁹ A este respecto ver el libro Longoni, Ana y Bruzzzone, Gustavo (2008) *El Siluetazo*. Edit. Adriana Hidalgo. Buenos Aires.

detenidos-desaparecidos.” (López, 2007: 327) que Carlos López Iglesias observa en la acción argentina. Sin embargo no se puede pensar la acción *No me olvidés* como una simple cita al *Siluetazo* argentino, existen algunas importantes diferencias simbólicas y formales: en primera instancia la intervención de Buenos Aires fue propuesta por artistas visuales, mientras que *No me olvidés* es resultado del diálogo entre distintos actores sociales, por otro lado está la cuestión de las siluetas en sí: En Argentina son de papel delgado (papel *Kraft*) , requieren un soporte y ese soporte es la calle misma a la que se fijan con pegamento; el espacio público es el soporte de la memoria, mientras que en Santiago las siluetas son rígidas y frágiles (de *unicef*) , las mujeres las cargan sobre ellas, cargan con el cuerpo ausente. En ocasiones usan una máscara blanca que anula su propia identidad en beneficio de la del desaparecido (ver imagen al final de este apartado). Las siluetas no son pegadas a la calle, son colocadas sobre ella, presencia frágil que sólo adquiere fuerza cuando alguien las recoge de su orfandad; el cuerpo vivo es el soporte de la memoria.

Las diferencias contextuales son más profundas: El *Siluetazo* se produce en medio de un huracán de críticas internacionales y protestas locales -acentuadas por la derrota en la batalla por las Islas Malvinas-, contra el régimen militar que se ve obligado a dejar el poder, mientras que en Chile la acción se da dentro del marco de la campaña organizada por diversos sectores por el “NO” en el plebiscito convocado por las fuerzas militares, es una salida más institucional pactada parcialmente desde 1980. La función social de ambas acciones es distinta, las intervenciones tienen objetivos y alcances que no se corresponden simétricamente; *el Siluetazo* se expandió de manera prácticamente espontánea, fue diseñado para la participación general, expectativa superada en el momento en que los participantes abandonan las plantillas para trazar las siluetas siguiendo la guía de otros cuerpos vivos. Este gesto fue apropiado por la población para reproducirlo de manera autónoma, a pesar de haber sido propuesto por un reducido grupo de artistas, mientras que el *No me olvidés* fue diseñado para ser una irrupción cerrada que buscaba crear un vínculo emocional pero no de participación colectiva (externa al colectivo) en la ejecución de la acción.

*

Tras el final formal de la Dictadura comenzaron a fisurarse las unidades estratégicas tejidas entre los grupos de oposición¹⁸⁰. El colectivo Mujeres Por la Vida se mantuvo en acción durante los primeros años de los noventa. Su última acción en este periodo fue el 11 de septiembre de 1993, día en que se cumplieron 20 años desde el inicio de la Dictadura, la frase convocante fue “1973-1993. El Dolor es + fuerte”. El objetivo fue luchar “contra la amnesia de la democracia” recordar, de manera luctuosa, a las víctimas de la Dictadura. Tras este emotivo acto que podría entenderse como fin de un ciclo de movimientos civiles y de un periodo de la historia de Chile la organización desapareció, pero nunca se desintegró de manera formal.

El accionismo emotivo de Mujeres por la Vida, siempre de alto impacto, masivo y efímero en su duración temporal fue un elemento clave en la construcción de resistencias creativas que articularan elementos estéticos con objetivos políticos a través de estrategias del lenguaje y de visualización efectivas en el plano social. A su interior se crearon o reforzaron redes de reflexión, colaboración y apoyo mutuo, se produjo espacio de diálogo y también espacio público.

En última instancia, las Mujeres por la Vida, como otras mujeres y actores sociales en resistencia, estaban fuera del discurso nacional fomentado por la dictadura que exigía cuerpos dóciles, atomizados y resguardados en el ámbito privado. Un movimiento colectivo de mujeres que buscaba construir espacio público¹⁸¹ trastocaba la maquinaria simbólica de la dictadura desde el momento en que decidían irrumpir en las calles con sus cuerpos desarmados y pacíficos en oposición al cuerpo hipermasculinizado de los carabineros alineados, uniformados y desindividualizados. No buscaban ser parte del discurso de nación del Régimen

¹⁸⁰ Una vez desaparecido formalmente el elemento que los unía (la dictadura), las oposiciones se reconfiguraron agrupándose según sus propias posturas políticas que conformaron un amplio abanico tanto de oposición como dentro de los gobiernos concertacionistas. Por otro lado el apoyo económico local e internacional fue mermando por lo que otras organizaciones también tuvieron que abandonar sus funciones.

¹⁸¹El espacio público no es sólo un espacio físico, sino que se construye socialmente; en dictadura esta construcción es mutilada o dirigida, por lo que los espacios públicos se transforman en simulaciones o ruinas. La participación activa de la sociedad es la que los revitaliza.

Militar, por el contrario querían contribuir a demolerlo: si el cuerpo era el soporte material más evidente de disciplinamiento de la dictadura (a través de la tortura, el encierro, las normas castrenses aplicadas a la sociedad civil o los toques de queda) éste fue convertido también un instrumento de resistencia; los cuerpos insubordinados de las Mujeres por la Vida intervinieron en espacios prohibidos por los militares, rasgando el “miedo ambiente” (Bauman)¹⁸². De cierta forma, al igual que en las acciones de Diamela Eltit, estos eran cuerpos recuperados, reterritorializados.

Pero no bastaba con la protesta simbólica y estética, si estas acciones (al igual que las artísticas del CADA) no estaban articuladas con el *sujeto social* en resistencia. El accionismo es sólo una parte, quizá modesta pero necesaria, del proceso de transformación social. El trabajo del colectivo no se limitó a la ocupación simbólico-estética de espacios, Las Mujeres por la Vida colaboraron en varios frentes por la democratización; apoyo a huelgas, visitas a presos políticos, colaboración con otros colectivos y organismos por los derechos humanos¹⁸³, organización de foros, etcétera. En su propia manera de organizarse sentaron bases para pensar la política, el feminismo y la preservación de la memoria de manera activa, colaborativa y creativa, evitando producir actos de duelo puro o de memoria nostálgica; su trabajo era pensado desde el presente (construir tejido social, abrir diálogo, fisurar el Estado de Excepción), con esperanza en el futuro (la caída de la dictadura, la apertura hacia la equidad de género, la necesidad de justicia).

*

El 13 de julio de 2010, tras quince años de ausencia, cincuenta mujeres del colectivo (entre ellas Teresa Valdés, Fany Pollarolo, Marisol Barría, Estela Ortiz y

¹⁸² Para una lectura desde Latinoamérica me remito al ensayo de Maya Aguiluz “El arco emocional de las multitudes”, en *América Latina: Historia, realidades y desafíos*. Norma de los Ríos e Irene Sánchez (coords.)

¹⁸³En particular con la Vicaría de la Solidaridad.

Ana Medioli) se reunieron frente a La Moneda con una pancarta morada con la inscripción “Crímenes de lesa humanidad: ni amnistía ni prescripción”. Esta reaparición se debió a que, tras 35 años, la Corte Suprema de Justicia de Chile condenó a los responsables del asesinato del general Carlos Prats y su esposa (asesinados por la DINA con un coche bomba en Buenos Aires). Las Mujeres por la Vida leyeron además una declaratoria cuyo apartado final sintetiza su objetivo:

Rechazamos cualquier forma de indulto a quienes han sido condenados por los delitos de lesa humanidad, así como la amnistía o prescripción de los delitos.

Al acercarse el Bicentenario de Chile, demandamos el esclarecimiento de todos los crímenes de la dictadura, la condena a los culpables y que ello tenga consecuencias en las instituciones desde las que actuaron.

CRIMENES DE LESA HUMANIDAD: NI AMNISTIA NI PRESCRIPCION

MUJERES X LA VIDA

La manifestación de Mujeres por la Vida no fue de festejo sino para advertir que la dictadura y sus crímenes no son parte del pasado de Chile sino que su presencia se mantiene en el presente; es una herida que atraviesa cuerpos -fragmentados, divididos, desplazados, oprimidos, desaparecidos-, memorias -en ocasiones condicionadas, obligadas, amnésicas, otras en resistencia-, espacios -algunos cancelados, olvidados, ocultos, otros memoriales-, institución -Justicia desatendida, Constitución dictatorial- y patria -dividida, quebrada, “*terremoteada*”-. Una falla estructural que no se ha sanado.

En los últimos años diversas voces han insistido en dejar en el pasado el tema de la dictadura¹⁸⁴ y sus violaciones a los derechos humanos, hay quienes incluso piden indulto para los militares presos. Dos ejemplos significativos: el 11 de septiembre de 2010 el presidente Sebastián Piñera (primer mandatario de derecha tras la caída de Pinochet) llamó a terminar con las “divisiones del pasado”, pues los chilenos “no podemos quedarnos atrapados en las mismas

¹⁸⁴ Este se ha convertido en un esfuerzo institucional, en 2011 el Consejo Nacional de Educación aprobó una iniciativa del Ejecutivo que proponía la modificación de la palabra “dictadura” por la de “Régimen militar” para referirse al gobierno encabezado por Pinochet en los planes de estudio y libros de texto de la educación básica.

querellas y visiones y odios del pasado, eso no es la tarea de nuestra generación: la generación del Bicentenario” (Diario *El universal*, 11 de Septiembre de 2010: en línea). Meses antes, Bernardino Piñera obispo emérito y tío del Presidente Sebastián Piñera, pidió indulto para los militares presos: “Mi sobrino debe darles un indulto a esos militares que ya están viejos, llevan ya veinte años en la cárcel y algunos están enfermos (...) No hay delito que no se pueda perdonar al cabo de veinte años, sobre todo cuando se trata de crímenes cometidos en el marco de un régimen político donde la gente creía realizar una obra política.”¹⁸⁵ Existe un esfuerzo sistemático por “limpiar” el pasado reciente de Chile al tiempo que se ha reactivado también la resistencia por la justicia y por la memoria que ha ocupado, ocupa y seguramente ocupará nuevamente *las grandes alamedas*.



Acto de Mujeres por la vida en 2010. Imagen tomada del blog 'Humanas': <http://www.humanas.cl/blog/?p=1444>

¹⁸⁵ en entrevista con Mariano Beldyk para el diario *El Perfil* (en línea).

NO ME OLVIDES.

Afiche utilizado en la marcha del 19 de julio de 1988. Biblioteca Digital de la memoria y los derechos humanos.Fondo del Museo de la Memoria y la Tolerancia



Abajo. Imagen de manifestación de Siluetas. Paulo Slachavsky. Cortesía del autor.



Comentario final.

La serie de entradas aquí presentadas en torno a los Grupos C.A.D.A. y Mujeres por la Vida, cada una de las cuales contiene su propia conclusión¹⁸⁶, no ofrecen certezas medibles en torno al triunfo o fracaso de la relación entre el arte neovanguardista y la política en su intento de articulación con distintos frentes de resistencia y producción de discurso antihegemónico. Describen sí, las capacidades colectivas que puede tener una sociedad que ha sido llevada al límite de la opresión; en medio de la precariedad social parecen estimularse, a contra corriente, las necesidades gregarias, creativas y comunicativas. Tanto CADA como MXV comparten esta característica.

Es imposible rastrear “datos” que demuestren, según cierta lógica científica de la evidencia, que estas acciones tuvieron repercusiones sociales. Por el contrario, el seguimiento de las exposiciones en las que se incluyó la documentación del C.A.D.A., independientemente de su enmarque curatorial crítico, parece anunciar veladamente una suerte de derrota en las aspiraciones de fusionar arte/vida y arte/política, para conformarse como un arte testimonial, cuya función –como la de otros colectivos del periodo- se limitaría dar cuenta de las resistencias utópicas que existieron en tiempos de horror social: su inserción en el circuito museístico marcaría, en este sentido, su triunfo como arte y su fracaso como estrategia política. Al revisar también el proceso de la transición chilena definido con gran precisión por Eduardo Ruiz Contardo como ‘un camino ‘democrático’ antipopular’ (Ruíz,1995;15), es evidente que la Dictadura triunfó en al menos dos sentidos; su modelo económico/consumista y el pacto que evitó que muchos de los responsables de los crímenes contra la humanidad fueran a prisión. El trabajo de las múltiples organizaciones de resistencia entre las que se contaban las Mujeres por la Vida fue traicionado por quienes obtuvieron dividendos políticos y

¹⁸⁶ Es por eso que este apartado no es una conclusión: cada elemento de la constelación contiene sus propias conclusiones particulares.

económicos con la transición pactada. A pesar de estos evidentes sinsentidos, muchos de los actores sociales marginales durante la dictadura son ahora, hegemónicos, defensores del orden establecido –paradójicamente- por la Dictadura.

*

A través de una potente imagen literaria, Walter Benjamin propone que el ángel de la historia vuela impotente en el reino de las ruinas de la historia:

Su rostro está vuelto hacia el pasado. Donde se nos presenta una cadena de acontecimientos, él no ve sino una sola única catástrofe (...) Querría desmoronarse, despertar a los muertos y reparar lo destruido. Pero desde el Paraíso sopla una tempestad que se ha aferrado a sus alas, tan fuerte que ya no puede cerrarlas. La tempestad lo empuja irresistiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda mientras que frente a él las ruinas se acumulan hasta el cielo. Esa tempestad es lo que llamamos progreso. (Benjamin, tesis IX: 23)

Voltear al pasado reciente de la región es mirar las ruinas que caen unas sobre otras. Hay algo obsesivo relacionado con la sensación de pérdida en las exhaustivas búsquedas de las investigaciones sobre la memoria y el archivo producidas en el marco de las insatisfactorias nuevas democracias. Encontrar, entre los escombros, los indicios de utopías (artísticas y políticas) que pretendían consumir transformaciones radicales sólo parece confirmar el estrepitoso fracaso que sufrieron, sin embargo lecturas más finas pueden encontrar, en distintos espacios y momentos, las resonancias de estas luchas, no como referentes concretos, sino como aprendizajes colectivos en los que el nombre de los creadores no es conocido, ni importa: así, la prolongación del C.A.D.A. es el Signo **NO+** que, en parte gracias a Mujeres por la Vida se ha convertido en una pieza fundamental del imaginario de las luchas de la izquierda chilena por generaciones. Al caminar por las calles de Santiago (y en realidad de todo Chile) es común encontrarse con él inscrito en los muros, en mantas o incluso dibujado por cuerpos humanos; el movimiento estudiantil que comenzó en 2006 con los secundarios y se reactivó en 2011 bajo la batuta de los estudiantes universitarios muestra una creatividad performática y accionista que, sin haber recibido influencias directas de

los actos relámpago de Mujeres por la Vida o de las acciones de arte del C.A.D.A., son deudoras de éstas.

El gran logro de las “acciones de arte” y los “actos relámpago” no fue artístico, ni se limitó a la lucha antidictatorial, su triunfo fue el aprendizaje colectivo que funciona como contribución a las estrategias de resistencia: su triunfo es su total desaparición como autores, su absoluta aniquilación como referente nominal para las protestas sociales.



Imagen tomada desde un avión en 2011 que retrata a decenas de estudiantes de Concepción formando con sus cuerpos la frase No+ Lucro. Imagen de Roberto Proboste.

ANEXO I:

Texto 'para no morir de hambre en el arte'. Notas en paralelo desde la sociología de la cultura. Inédito de José Joaquín Brunner (1981)

"PARA NO MORIR DE HAMBRE EN EL ARTE". NOTAS EN
PARALELO DESDE LA SOCIOLOGÍA DE LA CULTURA.

JOSÉ JOAQUÍN BRUNNER

En las notas que siguen abordo el trabajo del Colectivo de Artes y Letras de Arte desde la perspectiva de una sociología de la cultura. Mi aporte no tiene, sin embargo, una pretensión sistemática. Se trata, más bien, de una reflexión en paralelo a la experiencia del Colectivo, a propósito de la acción Para No Morir de Hambre en el Arte.

I

Sociedad y Aprendizaje. Las sociedades son sistemas coordinados lingüísticamente que, a través de la acción instrumental y social, se apropian de la naturaleza exterior ~~externa~~ por medio de procesos de producción y de la naturaleza interior por medio de procesos de socialización. En estas dos dimensiones la sociedad se produce a sí misma: aprende a controlar la escasez y a crear los sentidos constitutivos de un mundo de vida socio-cultural compartido.

El aprendizaje social se manifiesta, por lo tanto, simultáneamente, en el desarrollo de las fuerzas productivas y la creación de estructuras normativas que regulan la acción. A su vez, la capacidad de autogobierno de un sistema varía en relación directa con el aprendizaje disponible en ambas dimensiones. En cambio, los avances efectivamente aprovechados de ese aprendizaje disponible dependen ~~dependen~~ de la organización de la economía, la política y la cultura en cada sociedad específica. La escasez se distribuye conforme a las ~~las~~ modalidades de la propiedad; los sentidos comunicables se distorsionan de acuerdo con los patrones existentes de represión; el autogobierno de la sociedad se limita en relación con el control sobre los procesos de acumulación productiva y de creación de sentidos.

En fin, creo "que el mecanismo fundamental de la evolución social

en general consiste en un automatismo del no-poder-dejar-de-aprender: lo que en el nivel de desarrollo socio-cultural ^{requiere} explicación no es el aprendizaje, sino la falta de él. En ello consiste, si se quiere, la racionalidad del hombre y, de rechazo, es también lo que revela la irracionalidad dondequiera prevalece en la historia de la especie".^{1/}

Acción y sentidos. Constituye un lugar común de la sociología afirmar que los actores se comportan de acuerdo a cómo definen la situación en que se encuentran. Esto quiere decir que el actor social interpreta su propia acción, que ella se halla motivada por comprensiones respecto de su propia posición y la de los otros. No se trata, sin embargo, en este caso, de una motivación puramente subjetiva. El individuo se orienta en la situación de acuerdo con sentidos comunicativamente elaborados y constitutivos de su mundo de vida cultural: valores y creencias, concepciones de ~~las~~ las cosas, roles institucionalizados, normas sociales, respuestas aprendidas, etc.

Los sentidos que orientan la acción poseen pues el carácter de expectativas vinculantes del grupo, y están ligados a situaciones sociales específicas, por lo general rutinizadas ^{a través de} ~~en~~ la organización cotidiana de la vida social. La acción social se rige por normas que legitiman esas expectativas colectivas ^{apoyándolas con} ~~por~~ el peso de la tradición cultural. Estas ^{habilita} ~~son~~ últimas, a su vez, ~~son~~ complejos simbólicos que expresan una concepción del mundo dominante en el grupo o la sociedad.

Consecuentemente, la acción social sólo puede entenderse como el producto de sujetos socializados, esto es, que han aprendido "los signos de la tribu". No hay acción social (salvo en casos patológicos

extremos), que no remita a sentidos comunicativamente compartidos. Por eso hay quien ha podido escribir que "la función más importante de la sociedad es la nomización. Su premisa antropológica es el deseo de sentido, que en el hombre parece tener la fuerza de un instinto. Los hombres responden al imperativo congénito de impartir a la realidad un orden provisto de sentido. Pero ese orden presupone la actividad social de crear una construcción del mundo".^{2/}

Construcción del mundo social. Los hombres construyen su mundo social en la triple dimensión del lenguaje, el trabajo y el poder. La ^{supresión} ~~reducción~~ de cualquiera una de ellas vuelve estéril o unilateraliza nuestra comprensión de la sociedad. Así, la acción social no puede explicarse únicamente por referencia a los sentidos comunicados. Al hacerlo, se reduce la sociedad a una dimensión puramente integrativa, y se la explica como un orden moral frente al cual los individuos se adaptan^o se comportan desviadamente. En cambio, si sólo se concibe la sociedad a partir del trabajo se corre el riesgo de reducirla^a su dimensión económica, y se tenderá a suponer que el resto son meramente "superestructuras" o epifenómenos dependientes de la producción de la vida material. Por último, si se identifica la sociedad con sus formas de dominación se termina por explicarla como un todo absolutamente jerarquizado y estructurado desde dentro por los innumerables mecanismos de la represión. No puede existir, desde el momento que se concibe la sociedad como una "construcción social", una sociedad que sea completamente unidimensional.

La posición de los individuos en la ~~xxx~~ división social del trabajo, y su ubicación dentro de campos de fuerza atravesados por relaciones de dominación en que constantemente se desarrollan estrategias de poder, condicionan también sus comportamientos comunicativos. Las

propias normas sociales son negociadas en las diversas situaciones de interacción y, con ello, hay en cada caso una recuperación hermenéutica de la tradición cultural.

La vida cotidiana. Es pues en la vida cotidiana donde, en último término, se reproduce el orden social. "El comportamiento cotidiano del hombre, ha escrito Lukács, es al mismo tiempo el inicio y el punto de arribo de cualquiera actividad humana."^{3/}

La vida cotidiana representa para los actores sociales "el orden natural" de las cosas y sus relaciones. De allí la habitualidad de lo cotidiano, su aparente irreductibilidad, su falta de transparencia. El hombre cotidiano es, por la mayor parte del tiempo, un hombre sin atributos que, como Ulrich, sueña con suprimir la realidad. En esa ~~su~~ cotidianidad, imperan el sentido común, la razón práctica y se desenvuelve el "normal tráfico" de las relaciones humanas. Allí es, sin embargo, where the action is.

Efectivamente, en lo cotidiano el trabajo aparece como un conjunto de actividades, por lo general desprovistas de una dimensión creativa; el lenguaje como una economía de estereotipos que se ajustan incesantemente al comercio humano, y el poder normalmente se reduce a un enmarañado código de reglas e instituciones que exigen actuar estratégicamente.

El problema está entonces en saber "en qué medida una suma de presiones y determinismos (necesidades; trabajos parcelarios; conocimientos fragmentarios; determinismos biológicos, geográficos, económicos, histórico-políticos, etc.) puede todavía aparecer como un "mundo" obra de la libertad, perspectiva de una obra más alta de esta misma libertad".^{4/}

Orden y crítica. Ocurre que la propia estructura de la cotidianidad, con su aparente orden de lo real, es también punto de partida y de arribo de la crítica de ese orden.

En la triple dimensión del trabajo, el poder y el lenguaje la vida cotidiana está sujeta a contradicciones que abren una brecha en el orden compacto de la realidad vivida. En cada sociedad, a lo largo de la historia, esa brecha se presenta de maneras distintas. Es una en el capitalismo, es otra en el socialismo. Lo importante es que, siempre, ella emerge sólo cuando aflora en la conciencia individual, de los movimientos sociales, de los grupos y clases. La cotidianidad es, en efecto, el terreno del aprendizaje social. El lenguaje ordinario es su único medio posible, La contradicción entre fuerzas productivas y relaciones de producción, para dar un ejemplo bien conocido, no es operante por sí, automáticamente. Puede ser una condición estructural para la transformación de un orden social, a condición de que se vuelva consciente en el movimiento de las clases sociales que se articulan sobre el terreno de la producción. Aun entonces, esos movimientos, asumidos comunicativamente por las fuerzas sociales en ^{su} ~~su~~ lucha de hegemonías, estará mediada por las relaciones múltiples de poder que existen entre ellas.

La crítica del orden cotidiano requiere asimismo condiciones de conciencia posible, articuladas complejamente con prácticas sociales que "trabajen" sobre las contradicciones de la sociedad.



Arte, sentidos y sociedad. "El problema de la relación entre arte y sociedad se convierte hoy en ^{el} problema de la relación entre los varios lenguajes artísticos y la sociedad..." ha escrito Galvano della Volpe.^{5/} Lo cual remite, otra vez, al problema del trabajo, el poder y el lenguaje y, más ampliamente, al problema de la comunicación de sentidos al interior de un orden cotidiano. Al final de cuentas, todo lenguaje artístico propone una modalidad de situarse en el mundo, de ver, oír, percibir. Ingresar a la corriente cotidiana de nomización del mundo por medio de una específica articulación y comunicación de sentidos, y es por eso mismo portador de una concepción del mundo, de una realidad moral, de un principio político, y de lo Gramsci llamó en alguna oportunidad un sentimiento y una actitud frente a la vida.

Como lenguaje producido el arte es una acción social, pero ^{es} ~~es~~ al mismo tiempo un lenguaje reflexivo de sus medios. En tal medida se distancia al interior del movimiento de la cotidianidad con una pretensión productiva de ^{sentidos} ~~la realidad~~, no en el orden del conocimiento (científico) ^{de la realidad} ~~de la realidad~~ sino en el orden de ^{su} ~~la~~ apropiación sensible. ~~sensible~~ De ~~este~~ modo el arte concurre a la construcción social de ^{la} ~~la~~ realidad, desde donde se abre íntegramente su importancia para la política y, simultáneamente, para la comprensión de la cultura.

Arte, lenguajes y crítica. El lenguaje proporciona los esquemas clasificatorios de las cosas y es portador de los esquemas de clasificación que se negocian comunicativamente en las situaciones de interacción. La relación del lenguaje con el mundo es, por lo mismo, práctica antes que teórica. Los juegos del lenguaje están conectados a las formas de vida: al interior de éstas es que distinguimos lo sagrado de lo profano, lo cotidiano de lo que es extra-cotidiano, lo verdadero de lo falso. "So you are saying that human agreement decides what is true and what is false?" -it is what human beings say that is true and false; and they agree in the language they use. This is not an agreement in opinions but in forms of life".^{6/}

El aprendizaje del lenguaje es constructivo de un mundo social; introduce en la cultura existente.

Por eso mismo, el investigador social, al decidir si dos o más enunciados pertenecen por ejemplo a la clase de actividad que llamamos arte (por ejemplo, plástica) no puede remitirse a sus propios medios de clasificación, sino que al círculo de enunciados que constituyen los lenguajes artísticos posibles.

Por otro lado, "nada es más esencial para una sociedad que la clasificación de sus lenguajes."^{7/} Pero esta última clasificación no remite, a su vez, a un metalenguaje clasificatorio especial, sino al lenguaje a través del cual los hombres se relacionan cotidianamente, y ~~organizan~~ por medio del cual organizan su práctica productiva de sentidos. En último término, ese lenguaje y esa práctica remiten a la íntegra organización de la cultura en una sociedad, al interior de la cual la lucha de hegemonías adquiere también la forma de una lucha en torno a la clasificación de los lenguajes. El lento desprendimiento de las ciencias desde el lenguaje metafísico tradicional, por ejemplo, da cuenta de un proceso de reclasificación

de los lenguajes que organizan la práctica social, y marca la irrupción de la modernidad. Al interior de los propios lenguajes artísticos, a su vez, se combinan y separan una diversidad de esquemas clasificatorios, distinguiendo géneros y corrientes y mezclándolos en un proceso del que no se puede dar cuenta sino desde dentro y por medio de la participación en una organización específica de la cultura.

~~El fenómeno~~ El fenómeno de la crítica artística se sitúa igualmente en este campo donde la sociedad clasifica sus lenguajes: proviene por lo mismo desde el propio desarrollo de los lenguajes artísticos, desde el momento que éstos se vuelven reflexivos de sí mismos, y desde el lado de la lucha entre diversas concepciones del mundo, portadoras por ende de un principio de crítica en la contraposición de proyectos hegemónicos diversos.

Vanguardia y movimiento. "Mientras que antaño la burguesía pudo experimentar en la obra bella sus propios ideales y la reelización, aunque ficticia, de la promesa de felicidad que había sido meramente suspendida en la praxis cotidiana, se vio obligado de pronto a reconocer, en el arte radicalizado, antes la negación de su praxis social que su complemento".^{2/} Ruptura del lenguaje artístico con-sagrado, una vanguardia abre una brecha entre el arte y su público, obligando, por ese proceso, a un nuevo reconocimiento de sentidos en la cultura establecida.

Por lo mismo, toda vanguardia surge en el terreno de una radical ambigüedad. Por un lado, afirma la autonomía del arte, su potencial crítico al interior de la sociedad y la cultura, su capacidad de impugnación de las formas de vida dentro de cuyo círculo se producen, transmiten y reconocen sentidos socialmente construídos como válidos. Por otro lado, expresa una determinada concepción del mundo,

y se integra en un movimiento social que es portador de los nuevos esquemas de contextualización cognitiva, sensible e ideológica de los lenguajes artísticos propuestos. En esta última dimensión la vanguardia representa (o puede representar) un momento de avance del aprendizaje social de ciertos movimientos que emergen en la sociedad con la pretensión de organizar sobre nuevas bases la cultura nacional. O puede representar, en cambio, un momento de disolución de formas culturales hegemónicas, constituyéndose desde dentro de ellas ~~en~~ en una crítica de su racionalidad, de sus clasificaciones y tabúes, de sus apariencias, en fin, que enmascaran ya la experiencia de lo real. Por último, la vanguardia puede representar un movimiento puramente voluntarista e inorgánico, nacido de las contradicciones marginales de la cultura y destinado a fundar una comunicación esotérica entre el reducido círculo de los iniciados.

En suma, la vanguardia como experiencia social crítica en el terreno de la lucha de hegemonías; como movimiento de contracultura en la pugna por resolver procesos de restauración, transformación y subversión de las formas predominantes de vida; y como experiencia ~~de~~ iniciática en ~~los~~ desplazamientos de los circuitos culturales más alejados de las luchas en el terreno ideal de la sociedad.

II

❖ "Para no morir de hambre en el arte" es la experiencia de un proceso constitutivo de sentidos que se despliega en medio de una realidad específica: la sociedad chilena en la época de consolidación del proceso de dominación autoritaria.^{1/} Diré más todavía: se trata de una experiencia que interviene ese proceso y que, por ese acto de intervención, instituye una forma específica de hablar de él, de percibirlo, de mirarlo. Por ende, de hablar entre nosotros mismos, de

se percibirnos en su medio y de mirar nuestras relaciones con ese mundo.

"...hablamos de una experiencia de corrección de la práctica en la vida, de corrección y creación de los sentidos sociales de todos los caminos transitables en la vida.(...)hablamos de un país que se ofrece a sí mismo en el ~~más~~ espectáculo de su propia precariedad, de su propia marginación".^{2/}

Lenguaje proposicional de un arte que, por medio de una toma de posición en el lenguaje, instituye una hipótesis de intervención en el proceso de los sentidos comunicados cotidianamente.

• La funcionalización autoritaria del mundo cultural. Ocurre que el autoritarismo, tal como lo vivimos en Chile, ha introducido una revolución en las relaciones sociales. El sistema social se ha hecho cargo, mediante el disciplinamiento de las fuerzas colectivas y el despliegue totalizante de la racionalidad del mercado, de producir una auto-regulación de los comportamientos individuales. Estos son así funcionalizados conforme a los requerimientos sistémicos, en la triple dimensión del trabajo explotado, la comunicación ~~expressivazzy~~ distorsionada y el poder represivo. La economía puede entonces desplegar su doble movimiento de acumulación en torno al capital concentrado y de distribución masiva de la escasez. La política se encarga desde el Estado de volver administrables los capitales privados, reduciendo por vía represiva y de la manipulación del temor las acciones sociales desviadas o disfuncionales. Y la cultura se reorganiza en la doble perspectiva de bloquear sistemáticamente la comunicación en torno de necesidades y deseos, y de producir administrativamente los sentidos ~~de~~ requeridos para una adaptación pasiva al sistema

de posiciones ocupadas en la división social del trabajo y las relaciones imperantes de dominación.^{3/}

Reforzamiento, interrupción y lucha de sentidos. Efectivamente entonces, la lucha en el autoritarismo ~~es~~ es centralmente una lucha por los sentidos de la acción, lo que presupone relaciones de comunicación, y una racionalidad práctica en el empleo de contenidos proposicionales.

La radicalización funcional de la vida introducida por el capitalismo autoritario aspira a reconvertir la estructura motivacional de la población, sustituyendo la formación comunicativa de los motivos de acción por su condicionamiento operante en las situaciones disciplinariamente organizadas.

De allí que la propuesta ~~es~~ contenida en "Para no morir de hambre en el arte" --propuesta de corrección y creación de los sentidos sociales de la práctica cotidiana en el autoritarismo-- apunte al núcleo de la contradicción de éste, y trabaje sobre él. Se busca corregir, estos es, interrumpir, una producción administrativa de sentidos ~~adaptativos~~ que son puramente adaptativos y, por ende, conducentes a un conformismo pasivo en la sociedad. Se busca, enseguida, crear nuevos sentidos sociales desde los cuales la praxis cotidiana se vuelve visible, perceptible y transformable.

Aquí el arte no hace la crítica de las armas: en sentido estricto, no denuncia. En cambio, emplea el arma de la crítica: enuncia la realidad por medio de una específica producción y comunicación de sentidos, destinados a incorporarse en la lucha por la formación de una nueva concepción del mundo, de un nuevo sentimiento de la vida.

4. Respacialización pública de lo comunicado. El arte burgués, como proceso clásico, tendió a una privatización de la obra. Por medio del mercado, la ligó al propietario, y luego la masificó privatizadamente en la época de su reproducción mecánica. Por cuanto dice relación con los sentidos comunicados, ligó la obra a la vida privada del individuo a través de la determinación familiar del gusto y la separación entre vida real/arte, sea que se hable del ocio, el museo, el salón, el concierto.

Bajo el autoritarismo se procura ir más allá del momento burgués clásico en todos los frentes de la vida social. Así, la democracia burguesa es radicalizada bajo la forma de un autogobierno del capital; el derecho es racionalizado por la represión; los mercados se integran a ~~los~~ niveles supranacionales, y el espacio público burgués es reorganizado para dar paso a la producción administrativa de sentidos-estímulos conforme a los requerimientos de ~~la~~ integración ^{en} del sistema social.

En ~~estas~~ condiciones la privatización del arte ^{tendrá a} ~~se~~ manifestarse por un proceso de degradación de su sentido más general dentro de la sociedad, por una ^arevitalización del museo, la aparición del mecenazgo empresarial, la centralidad de la figura del coleccionista y la consecuente manipulación de la cultura de masas. Pero, sobre todo, se tenderá a producir una reclasificación de los lenguajes artísticas, aislándolos como ^{formas} ~~estructuras~~ puras entre límites simbólicos fuertes e impermeables a la polución desde fuera y a la contaminación interior.^{4/} La separación entre arte y política, por ejemplo, se llevará a un extremo, y se reafirmará la distinción entre la función privada del arte y su consumo público, como momento puramente comulgativo o de gratificación personal.

"Para no morir de hambre en el arte" es una propuesta, igualmente, de intervención en ese espacio privado de sentidos (en el doble sentido de la palabra privado): "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".^{5/}

Propuesta, por lo tanto, de un "espacio a corregir": por eso que cada intervención que conforma esta experiencia se desarrolla en público, no ante un público necesariamente, sino como momento constitutivo de una comunicación pública. Sector poblacional, una página de información masiva, edificios de las Naciones Unidas, un centro de arte. Espacios interconectados por un proceso de producción colectiva, de transmisión de sentidos, de ^{su}reconocimiento intersubjetivo. En suma, espacio, ~~de~~ constructivo, de ~~la~~ realidad social, que define, para sus participantes y para los otros un espacio posible de interacciones y, al menos como horizonte de posibilidades, la posibilidad de co-regir el espacio. Forma o medio entonces de apropiarse de esa realidad, de trabajar sobre ella y de transformarla, en un espacio que, a la vez, enmarca un proceso de apropiación de la naturaleza interior de cada quien a través de una socialización de sentidos.

En consecuencia,
Arte y vida que se confunden, en una praxis, ~~de~~ que busca, a partir de necesidades comunicativas específicas, producir su propio lenguaje artístico. No sabemos, ni interesa, si escultura, pintura, teatro o literatura. Más bien, se trata de una situación comunicativa lo que de allí ha resultado: si ésta es artístico-política, artístico-cultural, artístico-educativa es una cuestión abierta. Y ello no depende, naturalmente, de las intenciones de los participantes.

Arte y movimiento social. En último término, el problema de la crítica artística es que se ~~ha~~ ha desarrollado como lenguaje ^{con} una doble función policial: por un lado, vigilancia de los esquemas predominantes de clasificación de los lenguajes. Por otra, control de los desplazamientos en el gusto ~~y~~ y la sensibilidad estética socialmente validados. Pero mientras su propio lenguaje no se le presente como problema, mientras ^{ella} desarrolle una específica "conciencia de habla", ~~esta~~ ^{la} seguirá sujeta ^a a "la crisis del comentario". ^{6/}

"Para no morir de hambre en el arte" ~~se~~ admite ^{por cierto} un comentario de "crítica artística": hay que dejar esa función, sin embargo, al crítico y los críticos de arte constituidos.

Por otro lado, soy consciente del hecho de que alguien "presione para que el arte de su época ^{exprese un} ~~determinado~~ determinado mundo cultural es actividad política, ~~no crítica~~ no crítica artística...", según escribió Gramsci. ^{7/}

Desde esta óptica, el momento productivo de un nuevo lenguaje artístico, y su momento comunicativo y de reconocimiento de los sentidos ~~transmítan~~ creados, se combinan en un todo, ~~se~~ ^{se} dando paso a una ^{nueva} definición de la situación. Pero entonces ya no es ^{esta} una definición "técnica", que en última instancia remite siempre al código ideológico del crítico, sino una definición colectivamente elaborada a lo largo de un proceso de comunicación de sentidos, en que la tradicional barrera entre autor/espectador/crítico se ~~ha~~ ^{ha} disuelta para dar paso a la noción de participantes en una común experiencia comunicativa.

Desde esta óptica, asimismo, el problema de la vanguardia en el arte, que podría surgir a propósito de ~~una~~

una experiencia como la que constituye "Para no morir de hambre en el arte", cambia también completamente de contenido. Más bien, la cuestión hay que plantearla ahora en términos de la necesidad y la posibilidad de constitución y desarrollo de un movimiento social que, surgido sobre las bases de la lucha contra el autoritarismo, se proponga como una alternativa política y cultural de transformación de la sociedad civil. Por ende, como una alternativa de dirección moral e intelectual de la sociedad. "Si el mundo cultural por el que se lucha es un hecho vivo y necesario, su expansividad será irresistible (y) entorpecerá sus artistas. Pero si, a pesar de la presión, su irresistibilidad no se ve, no opera, quídre decir que se trata de un mundo ficticio y postizo, de elucubraciones gratuitas y mediocres que se quejan de que los hombres de mayor estatura no estén de acuerdo con ellos".^{8/}

La cuestión, entonces, no es aquí la de una vanguardia artística que se proponga a sí misma^a como movimiento de contracultura. Por el contrario, se trata de una experiencia artística realizada a partir de una cierta ética comunicativa, de una específica concepción del mundo, de una particular conciencia de los lenguajes artísticos, de una práctica en desarrollo, que sólo adquiere su completo sentido al interior de un proceso de formación de un sujeto social, en este caso un movimiento social, cultural y político que pugna por producir una "inversión de escena" en Chile.

Con todo, hay el argumento de que una experiencia como ésta que analizamos no tiene en sí un potencial de masificación, y que por ende está condenada a permanecer en un círculo estrecho de iniciados en su lenguaje.

Masificación, cultura y autoritarismo. La noción de una cultura de masas es, por cierto, de doble filo. Hay frente a ella, de inmediato, las reacciones de los "apocalípticos" y los "integrados", según los términos de Eco. Sin embargo, se trata de una cuestión que no puede soslayarse.

El autoritarismo funda una cultura de masas manipulada que es consonante con sus necesidades de funcionalizar los comportamientos sociales y de disciplinar las fuerzas colectivas. Una heterogénea industria cultural, donde se mezclan tecnologías y métodos de trabajo antiguos y modernos, se pone al servicio de los requerimientos combinados del capital y el poder para producir un mundo administrado de sentidos, capaces de construir un mundo social alienado pero eficaz en su operación simbólica. Bajo la presión de esta fuerza se reorganiza también la "cultura popular", entendida aquí específicamente como forma de vida de los sectores más atrasados de la población, con menor conciencia política, más fragmentados y desarticulados dentro de la sociedad.

La formación de ~~un~~ movimiento^s social^{es}, sea de pobladores, obreros, jóvenes, académicos, o en torno de los derechos humanos, la actividad de las iglesias, los problemas de la mujer, la universidad, etc. , o en torno al proceso de integración ^{en} una superior concepción del mundo capaz de unificar grupos sociales orgánicos por ejemplo en la lucha por la democracia, ^{en cambio} es un empeño histórico de vastas proporciones. A fin de cuentas, es la manera como una sociedad se organiza para intervenir en su propia producción, a lo largo de las dimensiones del trabajo, el poder y el lenguaje. Es, dicho en otras palabras, el proceso mediante el cual una sociedad aprende y lucha por

la utilización de ese aprendizaje.

Una cultura de masas surge pues, desde esta perspectiva, sobre la base de un proceso de aprendizaje social a través del cual los sectores más amplios de la sociedad, incluidos los más atrasados, se vuelven capaces de intervenir en ~~la~~ la producción y reproducción de la sociedad, hasta alcanzar en ella una posición hegemónica o de dirección sobre el conjunto de la vida nacional.

En el transcurso de dicho proceso --forma de hacerse y de avanzar la historia, o de dar curso a su irracionalidad, como ocurre con los procesos de no-aprendizaje autoritarios-- la formación de "vanguardias" en cualquier campo de la actividad social tiene ~~para~~ ^{pues} sentido, únicamente, como momentos anticipatorios que, de inmediato, ^{debe dar} ~~dan~~ lugar a un avance más general en la capacidad del movimiento social para intervenir en la sociedad. En tal contexto cabe ~~para~~ entonces preguntarse por el potencial ^{de intervenir la realidad social} que tiene el desarrollo de nuevos lenguajes artísticos, o de nuevas organizaciones políticas, o de nuevas ~~era~~ formas de religiosidad, y no, en cambio, en relación a un cálculo numérico de su expansión ocasional.

"Para no morir de hambre en el arte" refleja, me parece, un momento de ~~anticipación~~ ^{anticipación} expresión anticipada del aprendizaje ~~social~~ de varios movimientos sociales nacidos a lo largo de los últimos años, por cierto no sólo en el campo de la cultura. En efecto, lo que ^{dicha experiencia} muestra, lo que aprende/enseña a ver, es la posibilidad de intervenir, y la necesidad de hacerlo, para crear situaciones comunicativas en que pueda recuperarse el sentido de la realidad, desbloquear las alienaciones impuestas por el autoritarismo y avanzar en la ~~definición~~ conformación de espacios públicos no sujetos a la dialéctica de la distorsión

y la represión. ¿Pero acaso no está éste el aprendizaje hecho asimismo por el movimiento juvenil democrático, por el movimiento obrero durante estos años, por el movimiento cultural en general?

3. La cotidianidad autoritaria y su crítica. Se habla en una de las presentaciones de la experiencia "Para ~~no~~ no morir de hambre en el arte" de establecer "un instante reflexivo" frente a la "situación cotidiana".^{9/} Esto es, una distancia que abra paso (por la producción de lo inusual, por la ocupación de un soporte habitual para otro fin, por la translocación de las reglas constitutivas de la vida diaria, por la interrogación de lo verosímil, o la impugnación del sentido común,) ~~de~~ a una nueva mirada, una nueva percepción, una nueva nomización de lo real dado como orden fáctico.

Ahora bien, un movimiento social se levanta sobre el terreno de lo cotidiano. Se desprende, por decirlo así, de la vida diaria para intervenir otra vez en ella desde una perspectiva de mayor conocimiento, de más conciencia, de un aprendizaje ampliado ~~y~~ y una solidaridad orgánica.

~~El lenguaje~~ Un lenguaje artístico logrado reorganiza también la vivencia de lo cotidiano. Comunica una reflexividad a través de su propia reflexión sobre el lenguaje, introduciendo en éste una "toma de distancia interior sobre la ideología misma"^{10/} de la que han surgido sus proposiciones.

Así, por ejemplo, la sorprendente conjunción de camiones ~~de~~ ~~transporte~~ lecheros contra un lienzo blanco que clausura la entrada al museo, blanco sobre blanco, recupera ~~esta~~ hermenéuticamente una tradición pictórica pero a la vez

interrumpe el flujo normal de sentidos, tal como éste transcurre en el paisaje urbano.

El autoritarismo, en cambio, descansa sobre la reducción autoregulada de sentidos, cuyo umbral de complejidad debe ser mantenido constantemente bajo de manera de hacer posible el eficaz funcionamiento de los condicionamientos operantes de la vida cotidiana disciplinariamente organizada. La distancia reflexiva entre estímulo y respuesta ~~que~~ debe quedar ^{allí} anulada; la comunicación tiene que ser, en lo posible, automatizada. La exclusión de la conciencia política queda así explicada ~~por~~ por esa necesidad funcionalizadora del autoritarismo, que igualmente introduce una forma ideológica nueva: la creencia práctica ^{de} que los órdenes se reproducen automáticamente con mayor eficacia mientras menor sean las interferencias comunicativas que se introduzcan en su funcionamiento.

Una toma de distancia interior sobre la ideología misma del autoritarismo, base para su crítica práctica, obliga por lo mismo a interrumpir la reproducción automática de los órdenes cotidianos, mostrando su contenido represivo y su vacío de sentidos comunicativamente elaborados.

Es justamente lo que hace "Para no morir de hambre en el arte", al intervenir ~~en~~ "ámbitos de vida particulares" de los que participan hombres y mujeres en la singularidad concreta de sus vidas cotidianas. Lo "inusual" se recorta entonces, solamente, por referencia a un orden específico de regularidades dadas (camiones lecheros que cumplen su función habitual ^o no la cumplen, página de una revista que es portadora de sus mensajes previsibles o no, etc). ~~La~~ La conciencia de lo inusual producido aparece, ^{en cambio} ~~en cambio~~, como una reflexión sobre esas regularidades, pero también sobre la ideología que las recubre.

La Ideología como expresión consciente. De este modo, la experiencia artística y su "obra" entran también en una relación específica con la ideología que organiza su propia práctica, como discurso racionalizador de una nueva concepción del mundo. Quiero decir que "Para no morir de hambre en el arte" se presenta también, a sí mismo, como una relación con su mundo cultural constitutivo, que por el momento no me parece posible designar con ^{un} términos menos imprecisos que democrático. La situación comunicativa que crea remite, por lo menos, a una ética ~~examinativa~~ fundante de ~~la~~ una autoconcepción de la democracia. Esto es, una situación donde todo lenguaje es propuesto como un mundo de sentidos que pueden ser elaborados intersubjetivamente, en la dirección de ^{ampliar} ~~unxxxpxxxiónzds~~ las capacidades de intervención ^{colectivas} en la producción y reproducción del orden social, político y cultural. Sólo a este nivel de abstracción ^{creo} ~~es posible~~ posible enunciar relaciones válidas entre arte y democracia, dejando así abierto el campo de las mediaciones múltiples que van condicionando el terreno de la práctica artística y ^{el} de la ^{completa} lucha por la ^{o reclamar} democratización de la sociedad. Suponer ^(poder y lenguaje) una estricta relación o aún una homogeneidad en estas dimensiones constitutivas de la sociedad ^{me parece}, sencillamente, que lleva a la confusión.

Y la confusión, precisamente, no ayuda a avanzar en la lucha cultural.

Santiago de Chile, septiembre de 1980.-

Notas

Parte I

- 1/ Habermas, Jürgen. Problemas de Legitimación en el Capitalismo Tardío. Amorrortu, Buenos Aires, 1975, p.31
- 2/ Berger, Peter. The Sacred Canopy. Doubleday, Nueva York, 1967, p.167
- 3/ Lukács, György. Arte e Società. Editori Riuniti, Roma, 1977, vol.II, p.157
- 4/ Hefebvre, Henri. La Vida Cotidiana en el Mundo Moderno. Alianza Editorial, Madrid, 1972, p.24
- 5/ Della Volpe, Galvano. Crítica del Gusto. Seix Barral, Barcelona, 1966, p.233
- 6/ Barthes, Roland. Crítica y Verdad. Siglo XXI, México, 1972, p.47
- 7/ Wittgenstein, Ludwig. Philosophical Investigations. Blackwells, Oxford, 1972, párrafo 241
- 8/ Habermas, Jürgen. Op.cit., p.107

Parte II

- 1/ Sobre esto, ver J.J.Brunner, El Modo de Dominación Autoritario, FLACSO, Santiago de Chile, 1980
- 2/ "No es una aldea", texto leído como parte de una de las intervenciones de la experiencia "Para no morir de hambre en el arte". Mineo, 1979
- 3/ Véase J.J.Brunner, Ideología, Legitimación y Disciplinamiento en la Sociedad Autoritaria. FLACSO, Santiago de Chile, 1980
- 4/ Véase M.Douglas, Purity and Danger. Routledge and Kegan Paul, Londres, 1966.
- 5/ "No es una aldea", op.cit.
- 6/ Barthes, Roland. Op.cit., p.48
- 7/ Gramsci, Antonio. Cultura y Literatura, Ediciones Península, Barcelona, 1972, p.267
- 8/ ibid
- 9/ "Para no morir de hambre en el arte". Colectivo ~~de~~ acciones de Arte, Chile, texto publicado en La Bicicleta, núm.5, 1979
- 10/ Althusser, Louis. "Dos cartas sobre el conocimiento del arte", publicada en A.Sánchez Vázquez, ⁽²⁴⁾Estética y Marxismo, Ediciones Era, México, 1975, vol.I., p.317

A N E X O II

Selección de documentos del grupo Mujeres por la Vida

(Del archivo Mujeres por la vida del Centro de Documentación del Museo de la Memoria y la Tolerancia)

CONVOCATORIA

El 86 es nuestro, palabra de mujer. Es nuestro compromiso. Así lo manifestamos el Viernes 7 en el centro de Santiago, sobrepasando el violento despliegue represivo.

Porque no queremos más represión, porque no queremos más dictadura. Porque creemos que sólo en democracia podremos vivir dignamente y en paz, llamamos a una Jornada por el Derecho a la Democracia para el próximo Jueves 20 de Marzo.

Ese día, las mujeres ejerceremos libremente algunos de nuestros derechos fundamentales:

- Derecho a Voto
- Derecho a Reunión
- Derecho a Expresión
- Derecho a Huelga de dueñas de casa.

Invitamos a todos los chilenos a ejercer -ese día- sus derechos democráticos.

Porque hemos demostrado que somos más, decimos ¡El 86 es nuestro!

La Libertad está cerca, ¡Palabra de Mujer!

Matilde Millán-Adriana Pinochet
MUDECHI

Silvia Lamadrid
CODEM

Cotty Silva - Marina Valdés
MOMUPO

María Rozas - Laura Aránguiz
Depto. Femenino C.N.S.

Margarita Pisano-M. Antonieta Saa
Movimiento Feminista

Solá Sierra - Violeta Morales
Agrup. Fam. Detenidos-Desaparecidos

Berta Ugarte - Irene Manzano
Agrup. Fam. de Ejecutados

Miriam Ortega
UCHM

Paquita Alvarado - Betty Barrientos
Agrup. de Mujeres Democráticas

Olga Poblete - Elena Caffarena
MEMCH '83

Berta Belmar - Sandra Palestro
Coord. Político Mujeres de Oposición

Soledad Larrain-Polly Sepúlveda
Mujeres por el Socialismo

Mireya Díaz - Cecilia Sierra
Acción Femenina

Berta Castro - Elena Costa
Agrup. Fam. Presos Políticos

Digna Gallardo-Guillermina Ortega
Agrup. Fam. de Relegados

Iris López - Rosa Matus
A.M.U.T.R.A.C.

M. Asunción Busto - Haydée López - Patricia Duque - Graciela Bórquez
Mujeres Por La Vida

M. Ester Aliaga - Fanny Pollarollo - Patricia Verdugo - Ximena Duque
Marcela Otero - Teresa Valdés - Mónica González - M. Olivia Monckeberg
M. de la Luz Silva - M. Lenina Del Canto - Lotty Rosentfeld -
Carmen Frei - Praxedes Castillo - Luisa Durán de Lagos - Silvia Farías
Evangelina Cid - Paty Villanueva - Gabriela Pantoja - Paulina Mora -
Gloria Rodríguez - Miriam Verdugo - Rosa Rubilar - Rosa Silva -
Jacqueline Saintard - Silvia Martínez - Ana González - Era Bravo -
Estela Ortiz de Parada - Claudina García - Diamela Eltit - Rosa Yáñez
Ruth Alvarez - Marianela Balladares - Mónica Echeverría - A. María Palma
Maruja Pinto - Francisca Rodríguez - M. Isabel Salgado - Carmen Barros
Pilar Fontecilla - Ximena Villanueva - Paulina Weber - Inés Cornejo -
Carolina Muñoz - Moy de Tohá - Ruth Baltra - Margarita Pizarro -
Lisette Henríquez - Fabiola Letelier - Angela Berríos - Lula Navarro
Alicia Godoy - Gabriela Ruitort - Wilna Saavedra - Adriana Santa Cruz
María Maluenda - Teresa Huneeus - Owana Madera - Vladenka Ljubetic
Teresa Carvajal - Ximena Bunster - M. Luisa Cayuela - Ana E. Ugalde -
Pachi Torreblanca - Mónica Silva - Raquel Díaz - Schlomitt Baytelmann
Verónica Báez - Angela de Bachelet - Sofia Colodro - Graciela Fuentes
M. Isabel Tornquist - Maximina Charath de Luengo - Zunilda Gutiérrez
Betty Barrientos - Luisa Soto - Margarita Donoso - Soledad Parada
Eliana Largo.

Santiago de Chile, 20 de Marzo de 1986

26 de Septiembre, 1935

Señor
Augusto Pinochet
Presente.

Señor Capitán General:

Le hacemos este llamado en nombre de miles y miles de mujeres chilenas que comparten hoy una misma inquietud, una misma angustia: saber que nuestras calles y nuestras ciudades dejaron de ser seguras para nuestras familias y, que quienes debieran velar por la seguridad, aparecen ahora garantizando sólo una cada vez mayor y amenazante inseguridad.

Necesitamos urgentemente recuperar a las Fuerzas Armadas y de Orden, y que estas cumplan el rol que les pertenece, defender la vida, la seguridad y soberanía de nuestro pueblo.

Señor General, lo instamos a meditar en los principios que sus maestros le enseñaron en la Escuela Militar. Y, por ello, haciendo uso del legítimo derecho a petición, lo exhortamos a devolver a las Fuerzas Armadas y de Orden a la soberanía del Pueblo, para iniciar -antes de que sea tarde- la urgente tarea de reconciliarnos y volver a sentirnos todos como compatriotas, partes iguales de una misma Patria.

Es absolutamente imprescindible que usted renuncie a sus cargos de Comandante en Jefe de las Fuerzas Armadas y de Orden y de Presidente de la Nación, como único camino para el inicio de la reconstrucción de una Patria digna, que vuelva a enorgullecerse de sus valores e instituciones al servicio del país.

Santiago, 14 de Diciembre de 1983

Señor
Roberto Guillard M.
Intendente de la
Región Metropolitana
P r e s e n t e

Señor Intendente:

Comunicamos a usted que el próximo Jueves 29 del presente mes, de 18 a 21:30 horas, en el Teatro Caupolicán, se efectuará un Acto artístico-cultural destinado a resaltar los Derechos de la Mujer.

No obstante que la Constitución Política en aplicación, en su artículo 32, Nº 9 y que en el Decreto Supremo Nº 1.066 del Ministerio del Interior, de fecha 13 de Septiembre de 1983, se dispone que este tipo de reuniones no requieren ni aviso ni autorización previa, venimos en formular la presente comunicación para los fines que sean procedentes.

Sin otro particular, saludan a usted,

Elena Caffarena
C.I. Nº

María Rozas
C.I. Nº

Laura Soto
C.I. Nº

Domicilio: Seminario 244, Santiago.

Santiago, 20 de Diciembre de 1983

Queridas amigas:

Las mujeres hemos convocado para un gran Acto en el Teatro Caupolicán de Santiago, el próximo 29 de Diciembre a las 18:00 horas. La Convocatoria, cuya copia adjuntamos, la emite una vasta gama de mujeres, que quieren demostrar que todo el empuje y el valor desplegado en estos diez años por las mujeres se expresan en estos días como una imponente fuerza unitaria.

La iniciativa ha cundido rápidamente y se trabaja con gran intensidad para hacer de este encuentro de las mujeres una demostración más de la voluntad que anima al pueblo de Chile para imponer el cambio indispensable que haga posible el retorno a la institucionalidad democrática.

Las mujeres sabemos que solamente en democracia se dan las oportunidades para luchar abiertamente por el reconocimiento total a su derecho a ser persona. Comprendemos que en estos momentos todo esfuerzo que se sume a las múltiples expresiones libertarias que surgen en Chile, es un elemento más para socavar el autoritarismo y aislar -hasta destruirlo- al régimen militar imperante.

Esta gran demostración unitaria reclama una vez más el apoyo y solidaridad internacionales. Nuevamente nos dirigimos a la amiga para que también su voz se haga presente en este Acto: una carta, un telegrama, una grabación hecha en grupos de mujeres. Tienen aquí cabida todas las mujeres que sienten como propia la justa lucha de las chilenas y chilenos en estos momentos.

La Convocatoria adjunta muestra el amplio ánimo y el firme propósito que guían a las organizadoras de este encuentro. Rechazamos cualquier tipo de bandería que pueda alejarnos del gran objetivo común que es la UNIDAD para lograr la VICTORIA.

La saludan muy cordialmente,

M. Esther Aliaga, Gladys Arancibia, Laura Aránguiz, Ximena Arteche, Angela de Bachelet, Lidia Baltra, Gracia Barrios, Carmen Barros, Berta Belmar, Graciela Bórquez, Carmen Briceño, Roser Bru, M. Asunción Bustos, Schlomitt Baytelmann, Elena Caffarena, Teresa Carvajal, Cecilia Casanova, Evangelina Cid, Virginia Cox, Marta Cruz Coke, Lenina del Canto, María de la Cruz, Raquel Díaz, Margarita Donoso, Ximena Duque, Luisa Durán, Patricia Duque, Mónica Echeverría, Diamela Eltit, Graciela Fuentes, Griselda Gallego de Seguel, Claudina García, Ana González, Delfina Guzmán, Carmen Guzmán, Teresa Huneeus, Pamela Jiles, Julieta Kirkwood, Soledad Larraín, Fabiola Letelier, Elizabeth Lira, Haydée López, Adriana Matte Alessandri, Elena Maureira, M. Olivia Monckeberg, Lily Morales, Claudina Núñez, Marcela Otero, Isabel Page, A. María Palma, Pamela Pereira, Olga de Pickering, Maruja Pinedo, Olga Poblete, Fanny Pollarollo, Marta Rivas de Gumucio, Carmen Rojas, Lotty Rosentfeld, María Rozas, María Antonieta Saa, Wilna Saavedra, Gabriela de Sanhueza, Adriana Santa Cruz, Lucía Sepúlveda, M. de la Luz Silva, Inês del Solar de Letelier, Malucha Solari, Laura Soto, Cecilia Suárez, Moy de Tohá, Patricia Torres, Ana Eugenia Ugalde, Jael Unger, Matilde Urrutia de Neruda, Amanda Velasco, M. Isabel Velasco, Patricia Verdugo y Milena Vodanovic.

Domicilio para cualquier efecto a este respecto: Seminario 244
Santiago, CHILE.

I N V I T A C I O N

El Movimiento unitario de Mujeres por la Vida proclama el Día de la Solidaridad y exhorta a las mujeres chilenas a participar activa y creativamente en la jornada del martes 15, exigiendo la liberación de los dirigentes detenidos y el restablecimiento de un orden democrático, justo y solidario, en nuestra Patria.

Se comunica a las mujeres de Santiago que, en la mañana del martes 15, se visitará a las presas-políticas en la Cárcel de San Miguel y, a mediodía, se acompañará al Comando Nacional de Solidaridad a entregar un documento a la Corte Suprema.

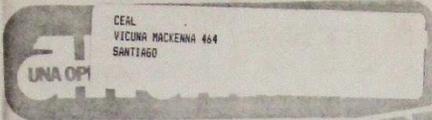
- No envíen a sus niños a los colegios y absténgase de hacer compras
- A las 14 horas, las calles deben quedar vacías
- Las familias chilenas deben recogerse en sus hogares en todas las ciudades, desde Arica a Punta Arenas.

Las invitamos a sumarse a las actividades programadas por las organizaciones sociales y exhortamos a la conciencia de la mujer chilena para evitar todo acto de provocación o violencia que, al día siguiente, pueda ser usado por la dictadura para desvirtuar la justa lucha del pueblo chileno.

Santiago, 11 de octubre de 1985.

JUEZ MILITAR CONDENO A ARELLANO

ANO VIII - N° 175 - 5 de noviembre 1985 \$ 120 (Precio de venta \$ 10)



¡PARTE LA PROTESTA

LAS MUJERES SE PASARON



**ESPECIAL:
TELEVISION, 12 AÑOS DE SUMISION**

Portada Rev. Quilisis Nov. 1985.

**EL DOLOR
ES + FUERTE
1973-1993**

MUJERES POR LA VIDA

Bibliografía.

Acha, Juan (1979) *Arte y sociedad: Latinoamérica. Sistema de Producción*. FCE: Ciudad de México

_____ (1981) *Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura*. FCE: Ciudad de México

Agamben, Giorgio (2002) "El archivo y el testimonio". En *Revista Excesos* No. 5, año 1: <http://www.vivilibros.com/excesos/05-a-01.htm> (revisado en mayo de 2012).

Aguiluz, Maya (2006) "El arco emocional de las multitudes". En De los Ríos, Norma y Sánchez, Irene (Coords) *América Latina: Historia, realidades y desafíos*. UNAM: Ciudad de México.

_____ -Coord- (2009). *Encrucijadas estético políticas en el espacio andino*. CEIICH UNAM: Ciudad de México.

_____ (2010). *El lejano próximo. Estudios sociológicos sobre la extrañidad*. Anthropos: Barcelona, España.

_____ y Waldman, M. G. -Coord- (2007) *Memorias (in)cógnitas contenidas en la historia*. UNAM-CEIICH: Ciudad de México.

_____ (2004) "Memoria, lugares y cuerpos" en *Atenea Digital* No, 6, otoño 2004.

Aguirre, Estela y Chamorro, Sonia (2008) *Memoria gráfica del exilio Chileno (1973-1989)*. Ocho Libros: Santiago de Chile.

Allende, Salvador (1972) "A los artistas del mundo". MIMEO: Santiago de Chile.

André, María Claudia y Rubio, Patricia (2005) *Entre mujeres. Colaboraciones, influencias e intertextualidades en la literatura y el arte latinoamericanos*. Ril Editores: Santiago.

Aznar Almazán, Sagrario (2008) *El Arte de Acción*. Nerea: España.

Balcells, Fernando (1981) "La separación de las aguas en el arte" en *Revista La Bicicleta* No. 10. Nueva época: Santiago de Chile.

Balmes, José (1974) "La historia de un pueblo en los muros de Chile" en: <http://www.abacq.net/imaginaria/003.htm> (revisado en Mayo de 2012).

Barbosa, Araceli (2008) *Arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género*. Casa Juan Pablos: Morelos, México.

Barrios, José Luis (2010) *Atrocitas fascinans. Imagen, horror y deseo*. Universidad Iberoamericana: Ciudad de México.

Bauman, Zygmunt (2004). *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Paidós Estado y Sociedad: Barcelona, España.

Bayón Damián, Carlos (2007) *Aventura plástica de hispanoamerica*. FCE: Ciudad de México.

Benjamín, Walter (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ítaca: Ciudad de México.

Bernáldez, Carmen (2003) *Joseph Beuys*. Edit. Nerea: Madrid, España.

Beigel, Fernanda (2009) “La Flacso chilena y la regionalización de las ciencias sociales en América Latina (1957–1973)” en *Revista Mexicana de Sociología* Vol 72, No. 2: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0188-25032009000200004&script=sci_arttext (revisado en mayo de 2012).

Bianchi, Soledad (1995) *La memoria, modelo para armar: grupos literarios de la década de los sesenta en Chile*. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos: Santiago de Chile.

Borja-Villel, Manuel (2009) *Complot, neovanguardia y postvanguardia. Imaginarios de la desestabilización*. En. Richard (ed.) *TRIENAL DE CHILE 2009. Coloquios*. Fundación Trienal de Chile: Santiago de Chile.

Bourdieu, Pierre (2000) *Cuestiones de sociología*. Istmo: Madrid, España.

_____ (2009) “Poder, cultura e intelectuales. Conversación entre Pierre Bourdieu y Hans Haacke” en *Ciencias Sociales hoy*, Weblog: <http://aquevedo.wordpress.com/2009/05/10/2133/> (revisado en Septiembre de 2009)

Bretón, André (2002) *Antología (1913-1966)*. Siglo XXI: Ciudad de México.

Brito, María Eugenia (1981) “Cuando el arte cae del cielo” en *Revista Hoy* No. 105 (11 al 24 de agosto. Santiago de Chile.

_____ (s/f) : *Superposiciones, manchas y fragmentos en la escritura de Diamela Eltit y Paz Errázuriz*. En <http://www.letras.s5.com/archivoeltit.htm> (revisado en enero de 2012)

Brodsky, Camilo (1998) “Arte y política durante el gobierno de la UP” MIMEO: Santiago de Chile.

Brunner, José Joaquín (1979) “El autoritarismo en la cultura” en *Revista La Bicicleta* No. 5, Nov-dic: Santiago de Chile.

_____ (1987) "Campo artístico, escena de avanzada y autoritarismo en Chile". En FLACSO (1987) *Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y sociedad*. FLACSO: Santiago de Chile.

_____ (1981) *La cultura autoritaria en Chile*. FLACSO: Santiago de Chile.

_____ (1982) "La cultura política del autoritarismo" en *Revista mexicana de sociología*. Año XLIV/Vol. XLIV/Núm. Edit Instituto de Investigaciones económicas-UNAM: Ciudad de México. Pp. 559-575.

_____ (1980b) "La lucha por la cultura en el autoritarismo". En *Revista La Bicicleta*. No. 8 Nov-dic Julio-agosto: Santiago de Chile.

_____ (1980) "Mercado y cultura autoritaria" en *Revista La Bicicleta* No. 7: Santiago de Chile.

_____ (1981) "Para no morir de hambre en el arte. Notas en paralelo desde la sociología de la cultura". MIMEO: Santiago de Chile.

Burger, Peter (1987) *Teoría de la Vanguardia*. Península Barcelona: España

Bustamante, Maris (2009) "Condiciones vías y genealogías de los conceptualismos mexicanos, 1921-1993". En Cullen, Deborah Et Al. (2008) *Arte ≠ Vida. Actions by artists of the Americas 1960-2000*. Edit. El Museo del Barrio, Nueva York, EUA.

Butler, Judith (1997) "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista". En *Debate feminista* Vol. 18. Octubre: Distrito Federal.

_____ (2002) *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Paidós: Buenos Aires.

_____ (1995). "Género melancólico/Identificación rechazada". En Butler (1997) *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías de la sujeción*. Cátedra, Madrid, España.

_____ (2009) "Performatividad, precariedad y políticas sexuales". En *AIBR revista de antropología iberoamericana*. Vol. 4, No. 3. Septiembre-noviembre. España.

C.A.D.A. (1982) "Una ponencia del C.A.D.A." En *Ruptura, Documento de arte*. Ediciones C.A.D.A: Santiago de Chile. Pp. 1-2

Camnitzer, Luis (2008) *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. HUM CCE-CCEBA: Buenos Aires.

Campos Meléndez, Enrique (1982) "Prólogo". En *Museo Nacional de Bellas Artes*. Dirección de Bibliotecas, archivos y museos: Santiago de Chile.

Cassigoli S., Rossana (2007) "Memoria y relato en la obra de Michel de Certeau". En Aguiluz M. y Waldman, M. G. –Coord-. *Memorias (in)cógnitas contenidas en la historia*. UNAM-CEIICH: Ciudad de México.

Castillo Espinoza, Eduardo (2006) *Puño y letra: Movimiento social y comunicación gráfica en Chile*. Ocho Libros: Santiago de Chile.

CNCA (2009) *Trienal de Chile*, En: <http://www.cnca.cl/portalcnca/index.php?page=seccion&seccion=1067> (revisado en mayo de 2010)

Corvalán, Luis (2003) *El gobierno de Salvador Allende*. LOM: Santiago de Chile.

Cullen, Deborah Et Al. (2008) *Arte ≠ Vida. Actions by artists of the Americas 1960-2000*. Edit. El Museo del Barrio, Nueva York, EUA.

Corporación de Promoción y defensa de los derechos del pueblo CODEPU (2003) *Segundo informe. TESTIMONIOS DE TORTUR EN CHILE. 11 de septiembre 1973-10 de marzo 1990*. Edit. Paz Rojas, Viviana Uribe, Juanita Méndez Carmen Gloria Díaz: Santiago de Chile.

Debroise, Oliver (2006) *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968-1997*. UNAM: Ciudad de México.

De Certeau (2000) *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana-Instituto tecnológico y de estudios Superiores de Occidente: Ciudad de México.

Del Sarto, Ana (2010) *Sospecha y goce: Una genealogía de la crítica cultural en Chile*. Cuarto Propio: Santiago de Chile.

Echeverría, Bolívar (2010) *Modernidad y blanquitud*. Era: Ciudad de México.

Echeverría, Mónica y Castillo, Carmen (2002) *Santiago-París. El vuelo de la memoria*. LOM Editores: Santiago.

Eltit, Diamela(1999) "CADA 20 años" en *Revista de Crítica Cultural* No. 19 Nov: Santiago de Chile. Pp. 34-39.

_____(2000) *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política*. Planeta/Ariel: Santiago de Chile.

_____(1998) *LUMPÉRICA*. Grupo Editorial Planeta: Santiago de Chile

Facuse, Marisol (2010) "Sociología del Arte y América Latina. Notas para un encuentro posible". En *Universum* v.25 n.1 Talca: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-23762010000100006&script=sci_arttext (revisado en mayo de 2012).

Ferrer, Rita (2010) *¿Quién es el autor de esto? Fotografía y performance*. Ediciones de La Hetera/ Ocholibros: Santiago de Chile.

Fischer, Hervé (1977) *Théorie de l'art sociologique*. Casterman: París, Francia.

_____(1977) *Art sociologique*. Edit UGE: París, Francia.

FLACSO (1987) *Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y sociedad*. FLACSO: Santiago de Chile.

Foster, Hal, Et. Al. (2004) *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Akal: Madrid, España.

Foucault, Michel (1970) *La arqueología del saber*. Siglo XXI editoriales: Ciudad de México.

_____(2009). *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Siglo XXI: México.

_____(1992) *El orden del discurso*. Tusquets editores, 1992. Buenos Aires, Argentina.

_____(1995) “¿Qué es la crítica? (Crítica y Aufklärung)”. *Revista de Filosofía* 11:

Foxley, Ana María (1981) “Un maná artístico” en *Revista Hoy*. 22 al 28 de julio de 1981: Santiago de Chile.

Galende, Federico (2007) *Filtraciones I. Conversaciones sobre arte en Chile I. De los 60s a los 80s*. Cuarto Propio: Santiago de Chile.

Garcés, M. Et. Al. (2000) *Memoria para un nuevo Siglo. Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*. LOM ediciones: Santiago de Chile.

Garcés, Mario (2002) *Tomando su sitio: el movimiento de pobladores en Santiago 1956-1970*. LOM Ediciones: Santiago de Chile.

García Canclini, Néstor (2009) “El arte como laboratorio de la sociología (y a la inversa)” en *Exit Book*, Revista semestral de libros de arte y cultura visual, No. 10: Madrid, España. En: <http://nestorgarciacanclini.net/estetica-y-antropologia/76-articulo-el-arte-como-laboratorio-de-la-sociologia-y-a-la-inversa> (Revisado en mayo de 2012).

_____(1989) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Conaculta: Ciudad de México.

_____(2005) *La producción simbólica*. S. XXI: Ciudad de México.

Galaz, Gaspar e Ivelic, Milan (2009) *Chile Arte Actual*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, Colección El Rescate. Chile.

_____(1981) *Pintura en Chile. Desde la Colonia hasta 1981*. Universidad Católica de Valparaíso: Valparaíso, Chile.

García Navarro, Santiago (2008) "El fuego y sus caminos" en Longoni, Ana. *El siluetazo*. Adriana Hidalgo Editora: Buenos Aires, Argentina.

Garretón, Manuel Antonio (1982) "Modelo y proyecto político del régimen militar chileno" en Revista mexicana de sociología. Año XLIV/Vol. XLIV/Núm. Edit Instituto de Investigaciones económicas-UNAM: Ciudad de México.

Garza-Usabiaga, Daniel (2011) "Gerardo Mosquera sobre Crisisss". En Revista LA TEMPESTAD, En línea: <http://www.latempestad.com.mx/view/blog.php?id=181> (revisado en mayo de 2012).

Gaviola, Eda et al (1994) *Una historia necesaria. Mujeres en Chile: 1973-1990*. Aki i ahora: Santiago de Chile.

Grau, Olga, Delsing, Riet, Brito, Eugenia y Farías, Alejandra (1997) *Discurso, género y poder. Discursos públicos: Chile 1973-1993*. LOM-Arcis: Santiago de Chile.

Guasch, Anna María (2000) *El arte último del siglo XX. del postminimalismo a lo multicultural*. Alianza Forma: España.

Hegel, Georg W. F. (1993) *Fundamentos de filosofía del derecho*. Libertarias/Prodhufi: Madrid, España.

Hernán Errázuriz, Luis (2006) "Política cultural del Régimen Militar chileno (1973-1976) en *Aesthesis* No. 40. Instituto de Estética-Universidad Católica de Chile: Santiago de Chile.

Henaro, Sol (2011) *NO GRUPO. Un zangoloteo al corsé artístico*. Museo de Arte Moderno. Ciudad de México.

HIDVL (2004) *CADA. HIDVL artist profiles*. En: http://hemisphericinstitute.org/artistprofiles/cada/cada_CV_2004.pdf (revisado en mayo de 2012).

Hopenhayn, Martín (1987) "¿Qué tienen contra los sociólogos?". En FLACSO (1987) *Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y sociedad*. FLACSO: Santiago de Chile.

Husson, Roland (2010) *Nos duele Chile*. Cuarto Propio: Santiago de Chile.

Jara, Isabel (2007) *De Franco a Pinochet. El proyecto cultural franquista en Chile 1936-1980*. Universidad de Chile: Santiago de Chile.

Jay, Martín (1984) *La imaginación dialéctica. Una historia de la escuela de Frankfurt*. Taurus: Madrid, España.

Kaplan, Temma (2004) *Taking back the streets. Women, youth and direct democracy*. University of California Press: California/ Londres.

Kay, Ronald (1980), *Del Espacio de Acá. Señales para una Mirada Americana. Propósito de la Pintura y la Gráfica de Eugenio Dittborn*. Editores Asociados: Santiago de Chile.

Kimmel, Michael y Aronson, Amy (2004) *Men & Masculinities . A social, cultural and historical encyclopedia*. ABC-CLIO: EUA.

La nación (2006) “cada cosa en su lugar”. En: http://www.lanacion.cl/prontus_noticias/site/artic/20060916/pags/20060916180914.html

Lazzara, Michael J. (2002) *Diamela Eltit: conversación en Princeton*. Princeton University: Princeton, Estados Unidos.

Lechner, Robert (1987) “Desmontaje y recomposición”. En FLACSO (1987) *Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y sociedad*. FLACSO: Santiago de Chile.

Leónidas Morales, T. (1998) *Conversaciones con Diamela Eltit*. Cuarto Propio: Santiago de Chile.

Longoni, Ana y Bruzzone –comp- (2008) *El siluetazo*. Adriana Hidalgo Editora: Buenos Aires, Argentina.

Lorenzini, Kena(2009) *Marcas crónicas. Rayados y panfletos de los 80*. Ocho Libros: Santiago de Chile.

Lugones, María (2008) *Colonialidad y género: hacia un feminismo decolonial*. Binghamton University: Nueva York, EUA.

Machuca, Guillermo (2008) *Alas de Plomo. Ensayos sobre arte y violencia*. Metales Pesados: Santiago de Chile.

Macón, Cecilia (2006) “Introducción. Apocalipsis, esfera pública y dictadura”. En *Trabajos de la memoria. Arte y ciudad en la posdictadura Argentina*. Ladosur: Buenos Aires, Argentina.

Marcuse, Herbert (2001) *El hombre unidimensional*. Edit. Ariel: Barcelona, España.

Mauro Marini, Ruy (1994) “La sociología latinoamericana: origen y perspectivas”. En: http://www.marini-escritos.unam.mx/034_sociologia_latinoamericana_es.htm (Revisado en mayo de 2012).

Melgar Bao, Ricardo (2007) “Amauta: política cultural y redes artísticas e intelectuales”. En Aguiluz, M. (Coord.) *Encrucijadas estético-políticas en el espacio andino*. CEIICH-UNAM y Universidad Mayor de San Andrés: México-Bolivia.

Mellado, Justo Pastor, Madrid Letelier, Alberto, de Nordenflycht Concha, José y Honorato Crespo, Paula (2000) *Chile 100 años artes visuales. Periodo 1973-2000. Transferencia y densidad*. Museo Nacional de Bellas Artes: Santiago de Chile.

Mellado, Justo Pastor (2009) "Complejo Museo de Barrio: un caso de obra instituyente" en. Palermo, Zulma. *Arte y estética en la encrucijada descolonial*. Edit. Del Signo. Buenos Aires, Argentina.

_____ (2007) "Maremoto y Ciénega" en: <http://www.justopastormellado.cl/niued/?p=344> (revisado en mayo de 2012).

_____ (2005) "Notas sobre Omaha (III)". En: <http://www.justopastormellado.cl/edicion/index2.php?option=content&task=view&id=168&pop=1&page=0> (revisado en mayo de 2012).

_____ (2005) "Notas sobre Omaha (IV)". En: <http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=169&Itemid=28> (revisado en mayo de 2012).

_____ (2005) "Revista Manuscritos y la Coyuntura catalogal de 1975" en: <http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=211&Itemid=28> (Revisado en mayo de 2012).

Mena, Rosario (s/f) "Vivimos un tiempo sin futuro". En: http://www.nuestro.cl/notas/perfiles/ronald_kay1.htm (revisado en mayo de 2012).

MNBA (2007) "Arte de los ochenta y grupo CADA". En: http://www.dibam.cl/bellas_arte/noticias.asp?id=5550 (revisado en mayo de 2012)

Montesino, Sonia (1997) *Palabra dicha. Escritos sobre género, identidades, mestizajes*. Universidad de Chile: Santiago de Chile.

Mosquera, Gerardo (2006) *Copiar el Edén. Arte reciente en Chile*. Puro Chile: Santiago de Chile.

Moulián, Tomás (2006) "La liturgia de la reconciliación" en Richard, N. *Políticas y estéticas de la memoria*. Edit. Cuarto Propio: Santiago de Chile.

Muñera Ruiz, Leopoldo (2011) "La Reforma de Córdoba y el gobierno de las universidades públicas en América Latina. Análisis comparado de cinco universidades". En *Ciencia Política* No. 12 julio-diciembre: Argentina.

Museo diffuso (2007) "C.A.D.A. 1979-1985. Arte e política in Cile". En http://www.museodiffusotorino.it/focus_evento.aspx?id=405 (revisado en mayo de 2012).

Nancy, Jean-Luc (2000) *La mirada del retrato*. Amorrortu editores/Nómadas: Buenos Aires, Argentina.

Neustadt, Robert (2001) *CADA día: la creación de un arte social*. Cuarto Propio: Santiago de Chile.

Oquendo-Villar, Carmen (2006) "Chile 1973-El Golpe y la voz de la ley". En *Revista Emisférica* No. 3.1 *Performance y Ley*. En línea:

http://hemisphericinstitute.org/journal/3.1/por/po31_pg_oguendo_villar.html

(revisado en mayo de 2012).

Ortega Ramírez, Francisco (2008) *Veena Das. Sujetos del dolor, agentes de dignidad*. Universidad Nacional de Colombia y Siglo del Hombre Editores: Bogotá, Colombia.

Ossa, Nena (1982) "Introducción". En *Museo Nacional de Bellas Artes*. Dirección de Bibliotecas, archivos y museos: Santiago de Chile.

Oyarzún, Pablo (1989). "Arte en Chile de veinte, treinta años", en J. L. Gómez-Martínez y J. Pinedo, eds., Chile, Los Ensayistas. Georgia Series on Hispanic Thought. Official Journal of the Center for Latin American Studies, Univ. of Georgia, EUA.

Oyarzún, Pablo, Richard, Nelly y Zaldivar, Claudia (2004) *Arte y política*. Universidad ARCIS, Universidad de Chile, facultad de Artes, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes: Santiago de Chile.

Palazón Mayoral, Rosa María (2007) "La vida feliz, la memoria histórica y su olvido de reserva" en Aguiluz y Waldman (coords.) *Memorias (IN)cógnitas contenidas en la historia*. CEIICH-UNAM: Ciudad de México.

Paz, Octavio (1985) *Los hijos del limo*. Oveja Negra: Bogotá, Colombia.

Peluffo, Gabriel (2009) "Notas sobre arte, política e historia en América Latina". En N. Richard (ed.) *TRIENAL DE CHILE 2009. Coloquios*. Fundación Trienal de Chile: Santiago de Chile.

Pérez Brignoli (2008) *Los 50 años de la FLACSO y el desarrollo de las Ciencias Sociales en América Latina*. Flacso-Juricentro: San José, Costa Rica.

Pérez Enríquez, María Isabel (2010) "Estrategias de resistencia y las mujeres de los municipios autónomos de los Altos de Chiapas" en Martínez de la Escalera, Ana María (Comp). *Estrategias de resistencia*. PUEG-UNAM: Ciudad de México.

Petroni, Ilse y Sepúlveda, Jorge (2011) "Un museo de la memoria". En Curatoria Forense: <http://www.curatoriaforense.net/niued/?p=953> (revisado en mayo de 2012).

Pinochet, Augusto (1983) *Política, politiquería, demagogia*. Renacimiento: Santiago de Chile

Quijano, Aníbal (2005) "Colonialidad del poder: eurocentrismo y América Latina" en: Lander, E. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. CLACSO: Buenos Aires, Argentina.

Rancièrre, Jacques (2000) *La división de lo sensible. Estética y política*. Consorcio: Salamanca, España.

Reyes Sánchez, Rigoberto (2010) *Arte ≠ Vida. Actions by artists of the Americas 1960-2000. Un comentario.* En *Revista Pacarina del Sur*. No. 4: <http://www.pacarinafelsur.com/home/senas-y-resenas/125-arte--vida-actions-by-artists-of-the-americas-1960-2000-un-comentario> (revisado en mayo de 2012).

Ricoeur, Paul (2004) *La memoria, la historia, el olvido*. FCE: Buenos Aires, Argentina.

Richard, Nelly (2007) *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Edit. Siglo XXI, Buenos Aires, Argentina.

_____ (2000) *La insubordinación de los signos. Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Cuarto Propio: Santiago de Chile.

_____ (2007) *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Metales Pesados: Santiago de Chile.

_____ (2000) "Margins and Institutions: Performances of the Chilean Avanzada". En Fusco, Cuco (Ed). *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas*. Routledge. New York, EUA.

_____ (1999). *Políticas y estéticas de la memoria: Ponencias*. Edit. Cuarto Propio: Santiago de Chile.

_____ (2009) *Lo político en el arte: arte, política e instituciones*. En *Revista emisférica* No. 6.2 . En línea: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-62/richard> (revisado junio de 2012).

_____ (2001) *Residuos y Metáforas (ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)*. Edit. Cuarto Propio: Santiago de Chile.

_____ (1999) "Trama urbana y fugas utópicas" en *Revista de Crítica Cultural* No. 19. *Ciudad Arte y política*: Santiago de Chile.

_____ (2010) *TRIENAL. Coloquios*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes: Santiago de Chile.

_____ (1981) *Una mirada sobre el arte en Chile*. Autoeditado: Santiago de Chile.

Ritzer, George (1996) *Teoría sociológica contemporánea*. Edit. Mc Graw-Hill: Madrid, España.

Rubilar Solis, Luis (s/f). "La educación chilena bajo el Régimen Militar (1973-1989)". UMCE: Santiago de Chile.

Ruiz Contardo, Eduardo (1995) "Chile ¿un camino "democrático" antipopular?" en. Gónzales Casanova, Et. Al. *La democracia en América Latina. Actualidad y perspectivas*. UNAM-La Jornada: Ciudad de México.

Sánchez, Cecilia (2005) *Escenas del cuerpo escindido. Ensayos cruzados de filosofía, literatura y arte*. Universidad ARCIS/Cuarto Propio: Santiago de Chile.

Sánchez Vásquez, Adolfo (1979) *Sobre arte y revolución*. Grijalbo/textos vivos: Ciudad de México.

Santander, Pedro y Aimone, Enrique (2005) "El Palacio de la Moneda: del trauma de los Hawker Hunter a la terapia de los signos". En *Revista de crítica cultural* No. 32, Noviembre. C Fonds: Santiago de Chile. Pp. 12-15

Saúl, Ernesto (1985) "Reconocer su propia cara" en *Revista, Cauce*. Octubre de 1985: Santiago de Chile.

Sosa Elízaga, Raquel (1994). "Evolución de las ciencias sociales en América Latina (1973-1992)". En *Estudios Latinoamericanos*. Nueva Epoca, año 1, num. 1. Ciudad de México.

Spivak, Gayatri (1987) *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics*. Taylor and Francis: Londres.

Tadorni, Lorena (2009) "C.A.D.A. 1979-1985. Arte e política en Chile". En: http://www.museodiffusotorino.it/files/eventi/535_C.A.D.A.%201979-1985.pdf (revisado en mayo de 2012),

Thayer, Willy (2003) "El Golpe como consumación de la vanguardia". En *Revista Extremooccidente*, año 1, núm. 2, Universidad. ARCIS. , Santiago de Chile.

Universes in universe (2010) 29 Bienal de Sao Paulo. En: http://universes-in-universe.org/txt/2010/sao_paulo/Sao-Paulo-2010-print-esp.pdf (revisado en mayo de 2012).

Valenzuela, Arturo y Valenzuela, J. Samuel (1982) "Partidos de oposición bajo el régimen autoritario chileno" en *Revista mexicana de sociología*. Año XLIV/Vol. XLIV/Núm. Edit Instituto de Investigaciones económicas-UNAM: Ciudad de México. Pp. 599-648.

Valdés, Adriana (2004) "Simpatías y diferencias" en *Revista de Crítica Cultural*. No. 28. Santiago de Chile. Pp. 40-41

Varas, Paulina (2007) "De la vanguardia artística chilena a la circulación de la Avanzada. En *ICAA Documents Project papers. The publication series for Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art*, Museum of Fine Arts, Houston: Houston, Estados Unidos. Pp. 54-65.

_____(2010) "Redes, situaciones y lugares en el arte chileno". En: http://www.finearts.utexas.edu/aah/files/latin_seminar_conference_papers/PAPER%20-%20Paulina%20Varas%20Alarcon.pdf (Revisado en mayo de 2012).

Vázquez Mantecón, Álvaro (2006) "La visualidad del 68". En Debroise (curador) *La era de la discrepancia*. 68-97. MUCA-UNAM: Ciudad de México.

Vázquez Rocca, Adolfo (2007) "Joseph Beuys <Cada hombre un artista>" en: http://www.margencero.com/articulos/new/joseph_beuys.html (Revisado en mayo de 2012).

Waldman M., G. (2006) "La cultura de la memoria. Problemas y reflexiones". En *Política y Cultura* No. 26 Pp. 11-34. UAM-X: Ciudad de México.

W.K.S. (2009) "Subversive Practices". En: <http://www.wkv-stuttgart.de/en/programme/2009/exhibitions/subversive/introduction-sp/> (revisado en mayo de 2012).

Zárate, Patricio M. (2012) "Matta y sus viajes a Chile" en Ivelic, Milán. *Mata 100*. Museo Nacional de Bellas Artes: Santiago de Chile.

Zurita, Raúl (1981) "Presentación". En Brunner, J.J. *La cultura autoritaria en Chile*. FLACSO: Santiago de Chile.

Archivo histórico escrito

Biblioteca Nacional:

-Revista *La Bicicleta* Nos. 1,2,3,4 y 5 (Septiembre-octubre 1978-Junio 1979).

-Revista *APSI* Nos. 103 y 105 (Junio-Agosto 1981).

-Revista *Qué pasa*. 6 al 12 de diciembre de 1979.

Libro: Neustdat, Robert (2001) *CADA día, la creación de un arte social*. Santiago de Chile.

-Libro: Jara Hinojosa, Isabel (...) *De Franco a Pinochet. El proyecto cultural franquista en Chile, 1936-1980*. Edit. Facultad de Artes, Universidad de Chile.

Centro de Documentación en Artes visuales (CEDOC-Artes).

-Documento: *Ruptura. Ediciones CADA*. (Agosto de 1982)

-Revista *CAL*. Nos. 1-4 (1978-1979)

-Catálogo de exposición: *Chile 100 años artes visuales. periodo 1973-2000. Transferencia y densidad*. Tercer Edit. Museo Nacional de Bellas Arte.

-Documento: *UNA MILLA DE CRUCES SOBRE EL PAVIMENTO* de Lotty Rosenfeld. EDICIONES C.A.D.A., se terminó de imprimir en el mes de mayo de 1980.

- Documento: *LA SEPARATA*, editada por Fernando Balcells, Nos. 1 (16 de abril de 1981)-6 (. Julio de 1983)

-Documento: VOSTELL. Galería época. Catálogo de exposición “EL HUEVO”. 1977

-Documento: *V.I.S.U.A.L. nelly Richard rOnald kay dOs textos sObre 9 dibujOs de dittbOrn*. Diseño y paginación: Eugenio Dittborn, Ronald Kay Coedición: V.i.s.u.a.l. y Galería Epoca. Junio-octubre 1976

- Documento: *Desacato. Sobre la obra de Lotty Rosenfeld*. Santiago 1986. Coordina Francisco Zegers.

- Documento: *Arte y política. Coloquio Internacional*. Edit. Universidad ARCIS, Universidad de Chile, facultad de Artes, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. 2004, Santiago de Chile.

Museo Histórico Nacional

Catálogos:

Biblioteca Nacional (1982), Museo Nacional de Bellas Artes (1982), Museo de Histórico Nacional (1982), Museo Nacional de Historia Natural. Colección Chile y su cultura. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Serie Museos Nacionales.

Archivo Gráfico.

Centro de documentación de la Memoria y los Derechos Humanos. Santiago de Chile.

-Archivo Fotográfico de Kena Lorenzini.

-Archivo Fotográfico de Paulo Slachevsky.

-Archivo gráfico y documental del colectivo “Mujeres por la Vida”.

Biblioteca Nacional. Santiago de Chile

-Archivo Fotográfico de la Biblioteca Nacional: *Inauguración de “La historia de Chile en la pintura”, 1982.*

Museo Histórico Nacional. Santiago de Chile

-Archivo fotográfico del Museo Histórico Nacional: traslado del museo, 1982

-Catálogo de la exhibición permanente. 2007

Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Santiago de Chile

-Catálogo de la colección Permanente, 2010.

Fundación Augusto Pinochet. Santiago de Chile

-Registro Fotográfico del museo y de parte de su archivo Bibliográfico.

-Museo de Artes Visuales. Santiago de Chile

-Registro fotográfico de la muestra “Eugenio Dittborn”, 2010.

-Otros registro fotográficos: De rayados, arte público, cementerio general, actual.

Archivo audiovisual.

Centro de Documentación en Artes Visuales. Santiago de Chile

Videos de las acciones del grupo Colectivo Acciones De Arte. DVD.

Gaviola, Tatiana (1988) No me olvides (ICTUS, 15 min): Santiago.

Pedro Chaskel y Pablo Salas (1985) Somos + (Antun, 15 min): Santiago.

Portales web.

Artistas plásticos Chilenos. Página del Museo Nacional de Bellas Artes (revisado en diciembre de 2009): <http://www.artistasplasticoschilenos.cl>

Brigadas Ramona Parra de Muralistas Chilenos. Sitio oficial (revisado en diciembre 2009): <http://www.colectivobrp.cl/>

Consejo de la Cultura de Chile. Sitio Oficial (revisado en septiembre de 2009): <http://www.consejodelacultura.cl/portal/index.php>

Justo Pastor Mellado. Sitio oficial del crítico de arte (revisado en diciembre de 2009):: <http://www.justopastormellado.cl/>

Portal de arte Chileno. Patrocinado por el Ministerio de Educación (revisado en diciembre de 2009): <http://www.portaldearte.cl/>

Textos de arte en Chile 1973-2000. Portal bibliohemerográfico a cargo de Luz Muñoz Rebolledo y Paula Honorato Crespo y patrocinado por el Museo Nacional de Bellas artes de Chile y el Sistema de Servicios de Información y Bibliotecas. (revisado en diciembre de 2009): <http://www.textosdearte.cl>

