



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

EL ESPACIO INSUMISO: POÉTICA DE LA ACCIÓN DEL ARTE
(1979-1985)

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA

ALDO MARTÍN LIMÓN SANTIAGO

ASESOR:

DR. MIGUEL ÁNGEL ESQUIVEL BUSTAMANTE



MÉXICO, D.F.

2016



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS:

*PORQUE ESTE TRABAJO MAS ALLÁ DE TODO ES COLECTIVO.
DE MANERA PROFUNDA TODO MI CARIÑO Y AMOR
A MIS PADRES POR SU APOYO Y AMOR INCONDICIONAL.
A MI HERMANO POR SU RETROALIMENTACIÓN DIARIA.
A SAM POR TODO EL AMOR Y COMPRESIÓN BRINDADOS.*

*A MIS AMIGOS Y COLEGAS:
GOGA, MARIO, MAGDA, ALMA, PETER, PAOLA, TAVO, PATY.
Y DEMÁS AMIGOS Y FAMILIARES PRESENTES SIEMPRE.*

*AL DR. ESQUIVEL POR SER UNA GUÍA CONSTANTE,
MI ADMIRACIÓN Y CARIÑO.*

*Y A MI ABUE DIEGO PORQUE SÉ QUE
ESTARÍA FELIZ POR SER PARTE DE ESTO.*

*A TODOS
GRACIAS.*

ÍNDICE

Introducción

1. El espacio insumiso

1.1 Exposición *“El espacio insumiso. Letra e imagen en Chile de los 70”* en la Trienal Chilena de 2009.

1.2 Tentativa Artaud

1.2.1 Artaud: el símbolo y la cultura

1.3 Revista Manuscritos

1.3.1 *El Quebrantahuesos*

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

2.1 La acción de arte

2.2 Cuatro acciones del C.A.D.A.

2.2.1 *Para no morir de hambre en el arte*

2.2.2 *Inversión de escena*

2.2.3 *“Ay Sudamérica”*

2.2.4 *NO +*

3. A modo de conclusiones

4. Bibliografía

INTRODUCCIÓN

La presente investigación es un esfuerzo por avistar dentro de la práctica artística formas concretas de intervención de la sensibilidad. En este sentido se afirma la posibilidad de observar instancias de conocimiento que integran más que una crítica de arte, una formulación estético-semiótica. El estudio de un caso particular, referente a un colectivo artístico que surgió en la contingencia de la dictadura militar chilena, es precisamente el punto de partida para formular una propuesta cuya premisa fundamental consiste en la función del signo y el símbolo en la cultura, y sus vínculos con la disciplina estética.

Las prácticas artísticas del colectivo se encontraron dentro de un marco histórico bien delimitado. Sin embargo, esto no impidió observar el vaivén de referencias procesuales presentes en momentos discontinuos de anotación teórica. Es decir, que si bien el objeto central es la descripción y el análisis de cuatro *acciones de arte* del C.A.D.A. (Colectivo de Acciones de Arte) integrado por Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld, Fernando Balcells, Juan Catillo y Raúl Zurita, quienes conformaron una agrupación multidisciplinar en un momento específico de realización que va de 1979 a 1985, esto no significó que la temporalidad de la investigación fuera reducida a estos años.

Por otra parte, el contexto de las *acciones de arte* se encuentra inscrito de forma general en la dictadura militar como momento refundador de la historia chilena; y de manera más amplia dentro de los regímenes dictatoriales del Cono Sur durante la segunda mitad del siglo XX. Aunque si se enfoca de forma particular, el contexto de estas *acciones* corresponde a la conformación de procesos que tuvieron una influencia determinante en la construcción teórica del C.A.D.A., sea en la presencia de formas como el *performance*, el *happening* o incluso en meras intervenciones callejeras. Dichas procedencias no confluyeron necesariamente en un sólo momento de aparición dentro de la historia

chilena. Ésta es una razón más por la cual no se estudia sólo el período establecido de las *acciones*, y se prioriza la diacronía frente a una descripción cronológica y lineal.

De allí que el primer capítulo parta de un momento contemporáneo que sobrepasa la temporalidad en que se inscribe el colectivo. La exposición *El espacio insumiso. Letra e imagen en Chile de los 70* tuvo lugar en 2009 como revisión histórica de los referentes sobre los cuales la crítica cultural chilena colocó una categoría para clasificar cierto tipo de expresiones artísticas. Denominada como *Escena de Avanzada* dicha categoría refiere un momento de la historia del arte en Chile. En este sentido a esta instrumentación neo-vanguardista venida de la crítica de arte, se confronta así con un concepto que bien puede no sólo ilustrar un momento histórico de aparición de nuevas formas artísticas. Así la *escena de avanzada* se topa de frente con un referente que no fue impulsado con vehemencia desde los resabios de las vanguardias históricas. El *espacio insumiso* se muestra como una instrumentación curatorial sobre la cual se montó una exposición que buscaría un reajuste de cuentas con la crítica cultural; sin embargo es significativa la potencia del término en cuanto a experiencias concretas que tuvieron cabida en Chile. Propuesta sugestiva en cuanto a las posibilidades que brinda sostener la presencia de la insumisión como elemento de ordenamiento del espacio específicamente simbólico. En un momento en que la política en su más amplia connotación había sido desarticulada por medio de la violencia, la aproximación al espacio simbólico como forma de insumisión pudo haber sido un elemento necesario de articulación teórica.

En este sentido la tesis de la cual partimos tiene tres aristas bien definidas que se articulan entre sí. En un primer capítulo se desarrolla la génesis del colectivo desde los antecedentes teóricos que abrieron paso a la instrumentación de las *acciones de arte*. La presentación de la exposición desde la cual se instrumenta el *espacio insumiso* recuperó distintos momentos con relevancia fundamental para los antecedentes del colectivo. Por

ejemplo, la presencia de la fugaz revista *Manuscritos* que en su única edición retomó *El Quebrantahuesos* de Nicanor Parra como una forma estética y semiótica a partir de la cual se intervino el espacio público y publicitario. Adicionalmente la recuperación de un taller experimental que ejecutó el teórico y poeta Ronald Kay en los primeros años de la dictadura militar denominado *Tentativa Artaud*.

El segundo momento de exposición se concreta con la fundamentación y descripción de las *acciones de arte* realizadas por el C.A.D.A. durante fines de los años setenta e inicios de los ochenta. La fundamentación de la *acción* que se confronta con los límites de la representación en el arte. Son cuatro las acciones que se retoman para observar de qué forma se despliega el símbolo en la cultura, es decir, el funcionamiento de un dispositivo que encadena una serie de consecuencias que fracturan el espacio simbólico: que se desdobl原因 dentro de la semiosfera¹. Por ejemplo, el eco de medidas políticas concretas dentro de la vía chilena al socialismo, como fue el garantizar medio litro de leche a cada niño chileno. En un momento posterior, el colectivo recuperó el medio litro con la grafía ½ litro para recordar desde la dimensión simbólica, la capacidad de desdoblamiento del signo dentro de la memoria histórica reciente.

El tercer momento de exposición se limita a evocar las problematizaciones que se generan al reducir la dimensión estética a la cuestión artística. Desde esta perspectiva es necesaria la articulación de la crítica para enfatizar que más allá de la posibilidad que ofrece el arte en momentos de crisis. Desde la estética como disciplina autónoma puede esbozarse una serie de problemáticas que refieren a cuestiones de sensibilidad que no son exclusivas de los límites artísticos. La dictadura no sólo fue un momento de ruptura generado desde la violencia física sino también simbólica, en ese sentido corresponde a

¹ Término utilizado por Iuri Lotman para describir el lugar donde ocurren los intercambios simbólicos. Cfr. Iuri Lotman. "Acerca de la semiosfera" *La semiosfera I*. trad. Desiderio Navarro, Madrid, Ediciones Cátedra, 1996.

la semiótica y a la estética lanzar posibilidades de articulación para poder comprender este momento de la historia chilena.

En este sentido la crítica se torna en desmenuzar la categoría de *espacio insumiso* como posibilidad de articulación que muestre no sólo las posibilidades del arte durante la dictadura; sino como posibilidad de formulaciones de cara a los procesos de resignificación que utilizó la dictadura para poder sostener su propio régimen. El *espacio insumiso* no sería una categoría que describa los caracteres de un período y tipo particular de las artes en América Latina, más bien sería un concepto para describir de forma concreta ciertas formas de manifestación de una sensibilidad específica. Ahí radica la distinción con la categoría de *escena de avanzada* propuesta por el canon de la crítica artística chilena. El remate se constituye a través de retomar la propuesta de dimensión estética para dar un lugar de asentamiento teórico al denominado *espacio insumiso*.

1. EL ESPACIO INSUMISO

1.1. Exposición *El espacio insumiso. Letra e imagen en Chile de los 70* en la Trienal Chilena de 2009.

La exposición *El espacio insumiso. Letra e imagen en Chile de los 70* formó parte de la Primera Trienal de Artes Visuales de Santiago de Chile de 2009. Su inscripción dentro de la Trienal tiene una significación fundamental para la recuperación de contenidos y propuestas que influyeron los procesos en que se movieron las artes visuales en Chile de los años 70. Y no sólo eso, esta exposición recuperó los aportes de ciertos textos y experiencias que desde la teoría y su posterior instrumentación en acciones concretas se realizaron en el seno de la dictadura militar Chilena de 1973. Las *acciones de arte* del C.A.D.A. tienen mucho de estos planteamientos tanto en sus procedimientos como en sus discursos. De allí la relevancia y necesidad de referir tal exposición, en el orden de que se puede, a partir de momentos específicos que rescata la exposición, tomar un punto de partida para esta investigación.

La primera Trienal de Artes Visuales de Santiago de Chile fue en palabras de Justo Pastor Mellado “un dispositivo de producción de ciudadanía que interviene en el campo social desde la puesta en escena de unas prácticas determinadas de arte contemporáneo [...] las prácticas artísticas que definen la trienal no están destinadas a configurar un nuevo tipo de *estética burocrática* solidaria del exhibicionismo institucional de la decoración urbana neoliberal”².

² La figura de Justo Pastor Mellado en la conformación de un proyecto que vislumbraba la posibilidad de articular una “Bienal” Chilena, y que terminó derivando en la 1° Trienal de Artes Visuales de Chile. Proyecto al cual renunció debido a “la incapacidad objetiva de parte de la dirección ejecutiva de la trienal, para montar las estructuras indispensables sobre las que debíamos producir una trienal conceptualmente compleja e inédita en su formato”. Cfr. Justo Pastor Mellado. “Trienal de Santiago. Informe de localización” y “Trienal de Santiago. Presentación de

Esta primera Trienal constituyó un esfuerzo por descentrar prácticas artísticas en un espacio divergente-dislocado del que constituye la Bienal como muestra internacional potenciadora de figuras de renombre en el *mainstream* de los circuitos artísticos, y que, incluso -en un tono paródico especial- articula un espacio de interlocución para el arte chileno. Esto no significó un total descentramiento de las formas hegemónicas de crítica cultural, aun cuando en un principio era esta la motivación de realización.

La experimentación de prácticas ávidas de encontrar espacios de descentramiento de la historia del arte contemporáneo chileno, llevó -así- a la organización de un evento dislocado de los límites de la metrópoli. El montaje de tales exposiciones se realizó no sólo en la ciudad de Santiago y su Museo Nacional de Bellas Artes y Centro Cultural Palacio de la Moneda; participaron además otras seis ciudades (Iquique, Antofagasta, Valparaíso, Concepción, Temuco y Valdivia) con espacios de intervención diversos. En este sentido es primordial apuntar las características de este evento en razón de la inscripción de la exposición *El espacio insumiso Letra e imagen en Chile de los 70* dentro de sus actividades.³

En este contexto del 6 de octubre de 2009, un día después de la inauguración de la Trienal se dio la apertura a la exposición *El espacio insumiso...* exposición en la que fueron presentados textos anteriores a la formación del Colectivo de Acciones de Arte en 1979. A estos textos debe mucho el mito de la *escena de avanzada* que ha tenido

textos". [en línea] 20 Junio 2008 y 9 de Julio 2008.
<<http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=492>> y

<<http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=492&Itemid=28>>

³ Cf. "Trienal de Chile 2009. Fuerte presencia artística de la U de Chile". Universidad de Chile, Museo de Arte Contemporáneo, 9 de oct. de 2009, en línea, <<http://www.uchile.cl/noticias/55657/trienal-de-chile-2009-fuerte-presencia-artistica-de-la-u-de-chile>>

resonancia dentro de las revisiones críticas del arte chileno y algunos estudios culturales de corte poscolonial.⁴

La revisión crítica de tres textos que participan en la exposición tiene un lugar particular para la historia de la crítica cultural y artística chilena. En su artículo titulado “El impreso insumiso” Justo Pastor Mellado detalla el lugar específico de estos textos, donde la participación del teórico y poeta Ronald Kay fue contundente en las reflexiones teóricas para la constitución de una poética que se desarrollará posteriormente en las acciones del C.A.D.A. Estas reflexiones que tendrán influencia en las *acciones de arte* del colectivo, serán pieza clave en la emergencia de la propuesta estética posterior a 1970.⁵

El espacio insumiso dentro del marco de la “Trienal” pretende en un primer momento acentuar los textos y las acciones instrumentadas por Kay, para señalar que una parte de la historia de las artes y la estética chilena moderna ha sido omitida de forma consciente por la crítica cultural. Esto se observa tanto en las complicaciones burocráticas que pretendían desmontar la exposición antes de lo previsto; así como en la organización curatorial que aglomeraba documentos sin una explicación de conjunto de la serie de textos de 1974-1975-1976 en que Ronald Kay había tenido un lugar particular.⁶

Dicha serie fue conformada por los siguientes tres textos: *Tentativa Artaud* realizada en 1974 y publicado como catálogo en 2008. Reúne las experiencias adquiridas en el seminario *Signometraje* dirigido por Ronald Kay, mismo en el cual participó Raúl Zurita,

⁴ En este sentido Nelly Richard delimita los estudios culturales que proceden de una “red metropolitana centrada en Estados Unidos”, y que han tenido eco dentro de los circuitos “periféricos” de producción académica. De esta forma podríamos advertir su filiación con los procedimientos del pensamiento poscolonial. Cfr. Nelly Richard. “Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana”. En *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*. Daniel Mato. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires. 2005. pp. 455-470

⁵ Justo Pastor Mellado. “El impreso insumiso”. [en línea] 8 de nov. de 2009. <<http://www.justopastormellado.cl/niued/?p=512>>

⁶ Ibid.

poeta que más tarde sería parte del Colectivo de Acción de Arte. El segundo texto fue la edición del único número de la revista *Manuscritos* en 1975. En ésta se recuperaron distintos momentos en la historia de las artes visuales en Chile, y que para esta investigación será fundamental retomar el análisis que realiza Ronald Kay de la aparición dentro de las artes visuales del “Quebrantahuesos” de Nicanor Parra, mismo que se desarrolla en su artículo *Rewriting*. El tercer momento estará constituido por la publicación de 2 textos de Nelly Richard y Ronald Kay sobre 9 dibujos de Dittborn por el sello V.I.S.U.A.L en 1976. En estos tres textos la participación del teórico y poeta de origen alemán, erradicado en Chile y con estancias en Alemania, Ronald Kay, dio algunas pautas sobre las cuales el C.A.D.A. consolidó un discurso sobre el cual gira su poética de la *acción de arte*⁷. Bases teóricas que por tanto influyeron para la instrumentación de lo que se ha conocido en la historia del arte y la crítica cultural chilena como *escena de avanzada*.

Estos tres textos expuestos en la “Trienal” chilena bajo la curaduría de Isabel García reaparecieron en la exposición enfatizando el lugar que tuvieron en la historia de las formas artísticas durante la dictadura.⁸ Su presentación en tal exposición hizo evidente su ausencia dentro los estudios académicos y culturales como referentes del período de producción cultural durante la dictadura militar. La crítica artística y cultural no les había brindado un lugar principal dentro de los procesos artísticos y estéticos en Chile. Por lo que es necesario abrir esta veta de investigación que permita entender los cruces del C.A.D.A con sus referentes genealógicos más directos.

⁷ La *acción de arte* referirá a la instrumentación del C.A.D.A. por consolidar una forma estética cercana al *performance*, que sin embargo no se limita a un momento de ejecución artística. El C.A.D.A. formula el concepto de *acción de arte* en el orden de atender a la acción incluso desde la perspectiva de la acción cotidiana misma. Este aspecto estará presente a partir de ahora como un problema central de la tesis.

⁸ Ibid.

De allí que la relevancia de estas publicaciones no consista exclusivamente en dar guías teóricas y metodológicas del quehacer artístico; sino en que son textos que adoptan una estética que dará rumbo al quehacer del C.A.D.A. en la puesta en marcha de la conformación de un espacio discursivo y de interpelación, que conformará una poética necesaria para hacer frente a los referentes dictatoriales más inmediatos.

Estos textos y sus múltiples derivaciones (sea en *happenings*, seminarios, catálogos, etc.) son medulares para la conformación de un proceso que toma forma después de 1980. Los tres trabajos y sus diferentes articulaciones son parte de un proceso anterior a esta etapa y son fundamentales además, porque registran una forma precedente de lo que se pone de manifiesto en las acciones del Colectivo de Acciones de Arte.

Es así como una revisión museográfica pone estos textos de nuevo en circulación, y cuestiona las sentencias dadas por la crítica cultural, es decir que de 1974 que es el año en que se realiza la *Tentativa Artaud* al tiempo que es presentada como catálogo en el Museo Nacional de Bellas Arte de Santiago en 2008, y su posterior exposición en *El espacio insumiso...* en el marco de la Trienal, han pasado treintaicinco años en los cuales la crítica cultural no ha mostrado interés en rescatar los aportes de estos textos y, simplemente, han dejado un hueco en la historia de la “*avanzada*” chilena. Y otra cosa, hay que enfatizar que *Tentativa Artaud* es la consecuencia del seminario *Signometraje*, es decir, que su realización como texto es un a posteriori a la realización de una práctica estética y teórica que tuvo lugar en las experimentaciones principalmente de Ronald Kay, Raúl Zurita y Catalina Parra.⁹

Las prácticas artísticas, culturales y estéticas que habían tenido un fuerte impulso durante el gobierno de la Unidad Popular, convulsionaron con el “apagón cultural” traído por la

⁹ Ronald Kay. *Tentativa Artaud*. Chile, Centro de Documentación de Artes Visuales- Centro Cultural Palacio La Moneda, 2008.

dictadura; sin embargo como un caso excepcional, la experimentación, reflexión y ulterior práctica siguió estando presente en el trabajo del seminario *Signometraje* y el número uno del catálogo-revista *Manuscritos*.

¿Cómo pudieron realizarse este tipo de reflexiones teóricas y de crítica en medio de un momento pulsante de la historia chilena? Algunas circunstancias permitieron llevar a cabo estas prácticas experimentales en el campo de la estética y la semiótica. Así la importancia del Departamento de Estudios Humanísticos que aún bajo el mando de la Junta militar estuvo a cargo de la dirección Cristián Huneus, escritor y licenciado en literatura, permitió administrativamente algunas de las postulaciones que Ronald Kay realizaba con algunos colaboradores, y que se formalizarían con la publicación de *Manuscritos*.¹⁰

El punto de partida para esta investigación tendrá como referente la recuperación de las dos primeras instrumentaciones anteriores al CADA: *Tentativa Artaud* y *Revista Manuscritos*. El tercer texto que conformó la exposición del *Espacio insumiso...*, no se incluye por tener otro hilo conductor que bien valdría la pena retomar en otro momento. Me refiero a 2 textos de Nelly Richard y Ronald Kay sobre 9 dibujos de Dittborn.

Si bien el objetivo primordial es puntualizar estos textos como referentes de la poética propuesta en las acciones y textos del C.A.D.A. durante la dictadura. La pertinencia de que estos dos antecedentes estén presentes como parte inicial del corpus de la investigación, consiste en que más que ser referentes aislados o meramente

¹⁰ La cancelación de las prácticas artísticas chilenas fue común en la dictadura chilena, sin embargo Ronald Kay y algunos colaboradores lograron darle la vuelta a la censura a través del artificio. Por ejemplo la forma en la que logran publicar *Manuscritos* a través del Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile. Cfr. Justo Pastor Mellado. "Revista Manuscritos y la Coyuntura Catalogal de 1975". [en línea] Julio 2003. <http://www.justopastormellado.cl/gabinete_de_trabajo/articulos/2003/20030714.html>

genealógicos, componen un mismo proceso de proceder en el campo del arte y la estética.

De allí que si el C.A.D.A. realizó acciones vinculadas al arte, su incursión desde la estética a través de sus *acciones* es fundamental si avistamos el panorama general en el que sus integrantes dialogan con la tradición artística contemporánea y con sus pies de apoyo. Y si bien el objetivo no es mostrar una veta genealógica directa con el C.A.D.A., estos textos forman parte de un proceso en que ciertas prácticas artísticas reclaman para sí otros discursos, espacios de ejecución y exposición divergentes, así como otras técnicas. Es decir, la poética de la *acción de arte* que se gesta en el regazo de la dictadura, confluye con otros procesos artísticos globales con los cuales se diferencia a la vez a través de sus propios signos, símbolos y la necesidad de venir a significar un país quebrado.

Partimos del *espacio insumiso* como categoría general, porque nos permite dar las pautas para poder describir un proceso histórico que tiene un soporte teórico y su realización en las prácticas artísticas del Colectivo de Acciones de Arte. Las *acciones de arte* del colectivo se realizaron a partir de 1979, buscando materializar prácticas artísticas más allá de una concepción exclusivamente artística. Desarrollando una postura estética que trasciende las interpretaciones desde las cuales la crítica cultural ha colocado un discurso que enfatiza el carácter artístico de un conjunto al cual coloca dentro de una generalidad como *escena de avanzada*.

La *acción de arte* pugna por la recuperación del lenguaje desde su más precaria funcionalidad: la comunicación imposibilitada por el régimen militar, es decir, la resignificación de los referentes culturales cotidianos que trae consigo su propia función política. La propuesta que argumenta que la palabra nombra y además significa; dota de un poder intrínseco a la *acción de arte* más allá del lenguaje artístico.

Desde esta perspectiva el Colectivo de Acciones de Arte (C.A.D.A.) hizo un esfuerzo por concretar propuestas teóricas más allá de la esfera artística como tal. Indagaron en la estética y el lenguaje para poder deslindar de ellos lo que de político pudo haber dado su colectivo. Es así que Raúl Zurita sentencia en entrevista “no había nada político, porque lo político fue apropiado por la dictadura”¹¹

La historia de la génesis del Colectivo de Acciones de Arte C.A.D.A. no es primordial para este trabajo, dado que el interés está puesto en las implicaciones que las posibilidades teóricas, así como su posterior instrumentación en las acciones de arte del C.A.D.A. articularon en concreto. La claridad discursiva que bajo su producción quedó plasmada en sus textos, panfletos y acciones. Lo que importa enfatizar es que a través de la producción del C.A.D.A. se puede observar toda una dimensión estética que se desenvuelve en un medio social normado. La relevancia de este énfasis es para apuntar el por qué no realizar una semblanza individual de los integrantes o una revisión histórica del surgimiento del colectivo (que sería un momento interesante de otra investigación). La tesis se fundamenta en un análisis formal que permite observar una forma de discurso y las implicaciones teóricas que estas formulan tanto en cuestiones de estética como de semiótica.

Dar cuenta de la posibilidad, aún fuera sólo discursiva, a la que apostaba este Colectivo, no exclusivamente desde las artes, sino en la apropiación de espacios -incluso el aéreo- a través del lenguaje. La noción de espacio es fundamental por el asalto de la dictadura a la Moneda, a las instituciones, a la Universidad, a las calles, al cuerpo, al lenguaje. La dictadura instrumentó sus propios signos, sus propios mitos y héroes, para dotar de sentido la sinrazón. Encontró en la “cientificidad” de los *Chicago Boys* los argumentos

¹¹ Raúl Zurita, comunicación personal. Feria Internacional del Libro de Guadalajara, 30 nov. de 2012.

inapelables, incuestionables de su intervención. Los Estados Unidos que alentaron y patrocinaron la intervención, tuvieron además una influencia ideológica que se vio reflejada en la instrumentación de la resignificación de Chile como nación, y todo lo que esto conllevó. Comenzando por la destrucción de la Moneda, siguiendo con el renombramiento de instituciones, y demás acciones que atentaban contra la historia chilena.

Vemos que la dictadura no sobrevivió únicamente de la violencia y represión física. Los instrumentos ideológicos permitieron sobrepasar la etapa de la represión brutal para consolidar un estado de excepción funcionando día a día. El régimen militar además de echar mano de la represión brutal, se apoyó en el lenguaje para consolidar su régimen de excepción. El discurso de la dictadura se consolidó a través de signos y símbolos desde los que refundaron al país.

El C.A.D.A. tenía en cuenta que a través del lenguaje la dictadura había conformado un discurso que justificaba su presencia. El lenguaje en sus formas más concretas de cultura podía dotar de sentido lo que había sido borrado a tabla rasa. De allí que en el contexto del régimen militar la *acción de arte* estuviera cargada de un sentido más amplio que sólo el artístico. La cultura en su forma material permitía al C.A.D.A. resignificar las calles, el museo, el arte y la vida cotidiana, por vías diferentes a las del régimen. Los antecedentes de estas prácticas, sus instrumentaciones y las consecuencias de estas acciones forman parte de una poética que da sentido a las *acciones de arte*. Esta dimensión en que el lenguaje refiere más que palabras y pensamiento, es decir, una cierta sensibilidad, coloca una dimensión que va contra el orden racionalista del discurso dictatorial. En este sentido es que hablamos de la conformación de un *espacio insumiso* más allá de la muestra museográfica de 2009.

1.2 Tentativa Artaud

El seguimiento de una línea cronológica anterior al C.A.D.A, como enfatizamos anteriormente, va más allá de una mera revisión retrospectiva al estado del arte. La descripción de éste proceso en que se conforman las guías teóricas para la realización de las acciones de arte del C.A.D.A. son parte de la poética presente en el Colectivo. Forman parte, en tanto proceso, de una secuencia de hechos detonantes en la reflexión teórica e instrumental de enfoque estético, presentes durante una primera etapa de la dictadura. Esta etapa precedente fundamenta algunas de las premisas que articulan el discurso estético presente de manera explícita en el Colectivo de Acciones de Arte.

Uno de estos antecedentes fue la instrumentación de la *Tentativa Artaud* como consecuencia del seminario *Signometraje* impartido en el Departamento de Estudios Humanísticos por Ronald Kay en 1974. Se buscaba llevar a la acción las reflexiones teóricas en torno a la obra de Antonin Artaud, específicamente en referencia a sus teorizaciones expuestas en el *Teatro de la crueldad*¹². La relevancia de Artaud para el arte contemporáneo se extrapola a una cuestión estética que ha permeado la producción artística contemporánea. El auge del *performance* dentro de la producción artística de la segunda mitad del siglo XX es parte fundamental de este proceso.

Además de la influencia primordial de Artaud, otro factor importante fue el acercamiento directo con el arte no objetual que se dio en la estancia de Ronald Kay y Catalina Parra en Alemania. Esto les permitió entrar en contacto directo con la vanguardia europea. La influencia de Wolf Vostell con sus *performances* en los que interviene el espacio público e incita a la participación por parte del espectador es decisiva para las reflexiones de Kay.¹³

¹² Antonin Artaud. "El teatro y la cultura" *El teatro y su doble*. Barcelona, Edhasa, 2001

¹³ Cfr. Justo Pastor Mellado. "Revista Manuscritos y la Coyuntura Catalogal de 1975". *Ibid.*;

El *performance* en su cualidad de presentación de signos que intervienen el espacio concreto y la sensibilidad, fue uno de los elementos que recuperó la *Tentativa* de las experiencias de Vostell, Joseph Beuys y Fluxus en general.¹⁴

La relevancia de hacer evidente estas genealogías consiste en mostrar el proceso sincrónico de la aparición del C.A.D.A. con otras poéticas, más allá de la particular contingencia en que se forma el colectivo y sus evidentes especificidades. La importancia de avistar que sus filiaciones no se remontan necesariamente a los *ismos* de principios del siglo XX, remarca las filiaciones que influirán al colectivo (conformado por Raúl Zurita, Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo y Fernando Balcells) posteriormente.

La influencia de Ronald Kay en el C.A.D.A. no se da únicamente por la vía de la participación de Raúl Zurita y Diamela Eltit en el seminario *Signometraje*, y la participación posterior de Zurita en la *Tentativa Artaud*. Las acciones del C.A.D.A. son síntoma de una estética que desplaza el objeto artístico en tanto obra, para explotar las posibilidades de la acción dentro de la realización contingente, como ocurre en el *performance* o más allá, en la experiencia estética cotidiana.

La aproximación a la instrumentación de la *Tentativa Artaud* desde una perspectiva estética más que artística permite observar algunas características que retoma el C.A.D.A. en sus *acciones de arte*. La figura de Artaud como signo de una estética que rompe con el arte en su cualidad de productor de objetos y productor de escenas convencionales, es una sentencia que retoma no sólo el C.A.D.A. sino buena parte del

Presenta Ronald Kay como curador una muestra de Wolf Vostell en la 10° Bienal de Video y Artes Mediales. *Deus ex media. 10° Bienal de Video y Artes Mediales Chile 2012*. [en línea] <https://www.academia.edu/3838922/10_Bienal_de_Video_y_Artes_Mediales>

¹⁴ Como muestra de esto *The theater is in the Street* de 1958 en la que se realiza “una escultura con todas las partes de un accidente automovilístico” Cfr. *Campos de acción: entre el performance y el objeto, 1949-1979*. Paul Schimmel (comp.) Tomo 1. México, Alias, 2012.

arte contemporáneo, y que se ve plasmado en una forma de realización estética como es el *performance*.¹⁵

Habría que recordar que en *El teatro de la crueldad*, Artaud afirma la importancia del teatro como forma de confrontación de la sensibilidad hacia con la palabra. Un teatro ritualizado que vuelve a las formas más primigenias de la sensibilidad, dice Artaud: “Lo importante es poner la sensibilidad, por medios ciertos, en un estado de percepción más profunda y más fina, y tal es el objeto de la magia y de los ritos de los que el teatro es sólo un reflejo” y remata:

“Se advierte por lo tanto que ese lenguaje desnudo del teatro, lenguaje no verbal sino real debe permitir, próximo a los principios que le transmiten su energía, y mediante el empleo del magnetismo nervioso del hombre, trasgredir los límites ordinarios del arte y de la palabra, y realizar secretamente, o sea mágicamente, *en términos verdaderos*, una suerte de creación total donde el hombre pueda recobrar su puesto entre el sueño y los acontecimientos”.¹⁶

Un párrafo que ilustra la importancia que da Artaud a los sentidos y su apuesta por la sensibilidad. El teatro en esta concepción *artaudiana* busca reducir la palabra, y hacerse de los recursos técnicos necesarios para llegar a una experiencia total, que tenga como primer destino la sensibilidad y no la razón. Su teoría estética se aproxima más al *performance* que al teatro. Más que la discursividad del drama se pugna por la remembranza del signo en la cultura.¹⁷

¹⁵ Cfr. Diana Taylor. *Performance*. Buenos Aires, Asunto Impreso, 2012.

¹⁶ Antonin Artaud. “El teatro de la crueldad” *El teatro y su doble*. Ibid.

¹⁷ Cfr. Iuri Lotman. “El símbolo en el sistema de la cultura” *La semiosfera I*. España, Ediciones Cátedra, 1996.

Artaud propone que la misma cultura debe deslindarse hasta cierto punto del arte, en lo que respecta a la utilidad del ritual como forma contenedora de signos. Ve en las figuras totémicas de los pueblos originarios de América la carga de un simbolismo que detona en el rito, dice: "...el totemismo es actor, pues se mueve y fue creado para actores; y toda cultura verdadera se apoya en los medios bárbaros y primitivos del totemismo..."¹⁸. Crítica la separación entre cultura y vida en la civilización europea.

He aquí uno de los puntos cruciales que se presentarán en las ideas del C.A.D.A. plasmadas en sus aforismos y sus manifiestos. La vida y la cultura no pueden ejercerse de forma separada; la cultura entendida desde su concepción material y no sólo como refinamiento y buenas formas. "...cómo si la cultura se diera por un lado y la vida por otro; y como si la verdadera cultura no fuera un medio refinado de comprender y ejercer la vida".¹⁹

1.2.1 Artaud: el símbolo y la cultura.

Artaud critica una definición de cultura como producción de obras artísticas y un consecuente desarrollo del gusto artístico; frente a la cultura como productora de signos que no se insertan necesariamente en la obra de arte. De la exclusividad de poseer la cultura y las artes, a la ruptura entre arte y vida. La obra en tanto representación se aleja de la realidad que la produce. El teatro en su forma más ritual y simbólica debe llevar a la conjunción de los elementos que logren adentrarse en la sensibilidad y desde allí comenzar nuevas formas de presentación.

La incorporación del espectador desde una perspectiva que lo coloca dentro de los hechos detonantes de la escena; en el centro de la presentación como elemento activo, busca alejarlo de la condición de simple espectador. Artaud proponía un escenario donde

¹⁸ Antonin Artaud. "El teatro y la cultura" *El teatro y su doble*. Ibid.

¹⁹ Ibid.

el espectador estuviera justo en el centro del “rito” para que su experiencia sensible pudiera ser más completa.

Estas premisas conformaron la *Tentativa Artaud* que tuvo lugar en Chile durante los primeros años del régimen dictatorial. El espectador que a su vez se asume como signo en el momento de la acción no representa una obra racionalmente constituida, el referente más inmediato está fuera del montaje, por lo que los esfuerzos de la *tentativa* no están estrictamente en la representación sino en la presentación de signos que van confrontándose de una forma continua. La experiencia de la *Tentativa Artaud* pudo no haber tenido un impacto fuera de la casa sede del Departamento de Estudios Humanísticos en el momento de su realización, pero fue un esfuerzo por concretar los postulados de una estética que reflexionaba en torno a los tópicos y procesos en que se movían las formas artísticas y una estética moderna en general.

La dificultad que presenta poder historiar estos *happenings*, *acciones de arte* o *performance* (según su procedencia y su apunte contextual) se encuentra en que estas *acciones* efímeras no siempre son registradas. La distinción entre la *acción* y su registro importa particularmente en este contexto debido a que se propone que la conjunción de elementos puestos en marcha en el momento de la ejecución, es lo que define a las *acciones de arte* llevadas a cabo. Sin embargo es el registro lo que permite que la acción pueda ser recuperada a posteridad, y pueda entonces historiarse.²⁰

Ahora bien, la *Tentativa Artaud* -en tanto acción efímera- fue recuperada por el mismo Ronald Kay en el texto “Tentativa Artaud” publicado en 2008 como parte de la muestra audiovisual del mismo nombre presentada en el Museo Nacional de Bellas de

²⁰ El caso de Jackson Pollock es significativo su expresionismo abstracto al dotar a la pintura de una relevancia fuera del cuadro, para colocarla en la acción misma de pintar. Cfr. Paul Schimmel *Comp. Op., cit.*

Artes de Santiago.²¹ Anterior a la realización de la Trienal que ya hemos referido en este primer capítulo. El texto presenta primero de forma visual la experiencia en el ático de la casa de Estudios Humanísticos que formaba parte del Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile.

Posterior a la presentación de la serie fotográfica del *ready-made*, alternada con citas del “Teatro doble” de Artaud; el texto presenta una descripción del proceso en que se desarrolla la *tentativa*. Un resumen de tal descripción parecería innecesario ante la posibilidad de consultar la fuente de manera directa; sin embargo, es necesario realizar algunos énfasis que interesan a esta investigación.

La ejecución de la *Tentativa* se llevó a cabo en el segundo semestre de 1974, cuando la dictadura se encontraba en un momento de cruda represión. El departamento de Estudios Humanísticos seguía teniendo cierta autonomía, si bien no por mucho tiempo, esto permitió la realización de la *tentativa* en este espacio. El director del Departamento era Cristian Huneeus y fue quien dio luz verde tanto al proyecto de la *Tentativa Artaud* como posteriormente a la publicación de la *Revista Manuscritos*.

La extensión del seminario *Signometraje* en esta realización experimental era un afán por llevar a cabo lo que el *teatro de la crueldad* proponía desde la estética. Encontrar un espacio para ejercer la vida en una situación de tensión mediante la confrontación de signos y símbolos. Un espacio concreto listo para ser transformado, aun si fuese únicamente por la presencia de 5 sujetos que proponían una poética en medio de una situación límite. El ático de una casa no destinada al uso cotidiano se presentaba como la alternativa para llevar a cabo la ejecución de los principios *artaudianos* desde la mirada de Kay.

²¹Cfr. Ronald Kay. *Op. cit.*

¿Cuál era el fin de tal “escenificación”? En primer lugar, encontrar una forma de afrontar ese momento de desmoronamiento de la realidad social chilena; y más, negar la *poética* del drama en cuanto al principio de representación. Se negó la mimesis en su connotación de representación, y se optó por tomar ese espacio e intervenirlo con medios de registro que prolongaban el aquí y el ahora: “las grabadoras, los micrófonos, las cintas magnetofónica, el *headphone*, el televisor, la radiografía, y la cámara fotográfica”²² poblaron el espacio y extendieron el tiempo.

La grabación de una secuencia silábica escrita por el propio Artaud fue ejecutada antes de la realización de la *Tentativa*:

“ratara ratara ratara

otara otara katara

otara ratara kana

ortura ortura konara,

kokona kokona koma

kurbura kurbura kurbura

kurbata kurbata keyna

pesti anti pestantum putara

pest anti pestantum putra »

El mismo Artaud señalaba que estas sílabas dentro del libro antiguo del cual formaban parte, tenían que ser leídas de forma escandida, vertiginosa; encontrando un ritmo

²² Ronald Kay. *Op., cit.*

adecuado en la voz que las pronunciara. Advertía de la posición de estas sílabas fuera del lenguaje, en forma de ceniza si se dejaban exclusivamente en la escritura. Era necesario proferirse estas sílabas, como en un rito de iniciación. En una escenificación que va más allá de la representación, que busca la presentación de un tiempo continuo. La emisión sonora de los cuatro participantes de la *Tentativa* fue grabada: Juan Balbontín, Eugenio García, Catalina Parra, Raúl Zurita y Ronald Kay.

El 14 de Octubre de 1974 se procedió a realizar la puesta en escena; Ronald Kay fue quien instrumentó la *tentativa*. Colocó dos grabadoras magnetofónicas una detrás de cada puerta, en medio de ellas la televisión; alrededor los micrófonos y el *headphone*. Entre los elementos de utilería: “el polietileno, el *scotch*, la gasa, las tijeras, la pala y la tierra”.



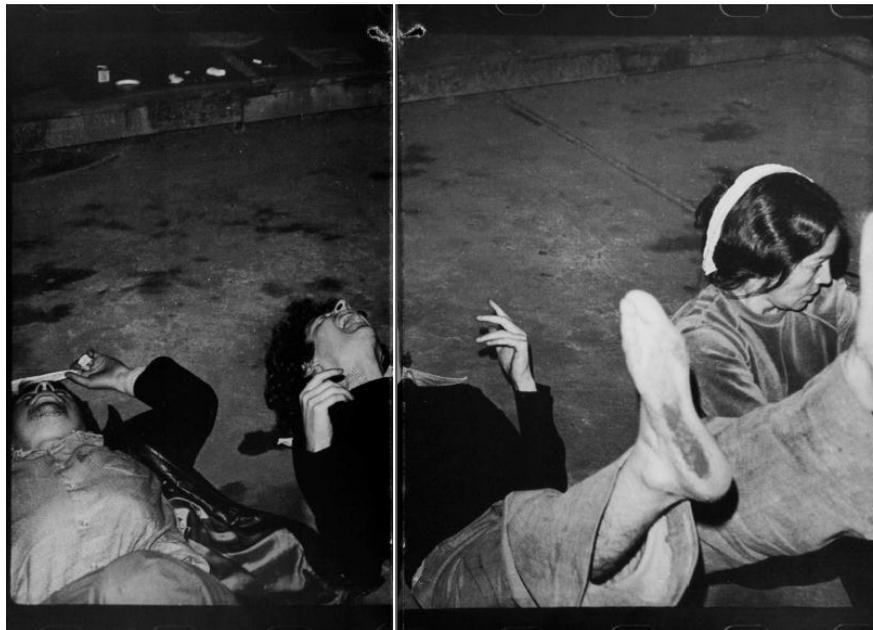
23

La transformación del espacio por medio de elementos de registro fue uno de los ejes rectores del *ready-made*. La fotografía a cargo de Ronald Kay quien participaba de la acción desde el margen de ésta. Se prendió el televisor en un canal al azar, se tendió una

²³ Cfr. Ronald Kay. *Tentativa Artaud. Op., cit.*

bolsa de plástico y se regó la tierra hasta formar pequeños conos. Realizaron, en fin, una serie de acciones que daban la impresión de estar perfectamente ideadas con el fin de ser registradas.²⁴

Los fragmentos muestran los rasgos de violencia según Kay. En el plástico tirado y los pedazos cinta, en el registro de la grabación del *ratara*, la huella fotográfica y el apagado de la televisión quedaron en un tiempo sin tiempo; en la virtualidad del registro posible de reproducir a partir del *recording*. La desaparición del grito profundo que se desvanece tan pronto termina la puesta, y que sólo permanece en el registro intangible como algo lo efímero, parafraseando a Kay.



La *Tentativa Artaud* intentó ir más allá del arte como representación. Esto significaba recalcar “en su índole esencialmente irruptora y documentativa”²⁶. La publicación del

²⁴ Para poder observar la descripción completa de la acción remitirse al texto de Ronald Kay referido anteriormente. Así mismo para confrontar las imágenes de la acción. Ronald Kay. *Tentativa Artaud*. Ibid.

²⁵ Ibid.

registro de la acción no fue inmediata, y su circulación en la “Trienal” de arte que hemos esbozado anteriormente, fue el momento en que se retomaron los textos de Kay mismos que no han sido abordados tan comúnmente como las aportaciones realizadas por Nelly Richard.²⁷

El registro, la huella, la grabación formaron parte de un corpus material que de forma virtual extendió el tiempo de la realización de la acción. Si anteriormente afirmamos el carácter no representacional expuesto en Artaud, habrá que acotar que el registro de la acción tiene una importancia fundamental para la historia del Departamento de Estudios Humanísticos como signo al que se le dota de sentido fuera de la fuerza dictatorial; pero que nadie imaginaría el destino que tendría posteriormente el inmueble utilizado en el *ready-made*, como un instrumentó de registro, como ojo observador de la dictadura.

Si bien los vestigios de lo que fue la *Tentativa* en sí como momento de *performance* estuvieron en el Departamento de Estudios Humanísticos ubicado en Av. República #475 desde octubre de 1974 hasta abril de éste año. Posteriormente, en 1976 esta dirección se convertiría en sede de la “Dirección de Inteligencia Nacional” (DINA), que en 1977 la “Central Nacional de Inteligencia” (CNI) pasaría a reemplazarla; y que así mismo en 2006 se convirtiera en el “Museo de la Solidaridad y la Fundación Salvador Allende”.

²⁶ Ibid.

²⁷ Nelly Richard ha sido quien ha articulado la categoría de *Escena de Avanzada* para designar al arte que se produce durante la dictadura militar. Cfr. Nelly Richard. “Márgenes e institución. Arte en Chile desde 1973”. *Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad*. Nelly Richard coord., Santiago, FLACSO, 1987.



Fotografía: detalles del estado actual del enorme sistema de escucha en tiempos de la Dictadura, que fue abandonada a medio dismantelar en lo que fue el Departamento de Estudios Humanísticos.²⁸

La DINA también hizo uso del registro a través de aparatos tecnológicos, por ejemplo, una central de vigilancia telefónica, con el fin ejecutar acciones específicas de ordenamiento y represión. Habrá que observar el giro que dio el inmueble de la Av. República número 475 como sede del Departamento de Estudios Humanísticos en tanto *ready-made* de la *Tentativa Artaud*; hacia su transformación en brazo de la dictadura como instrumento de delación; y posteriormente a un arrepentimiento sentido en la “vuelta a la democracia” convirtiéndolo en el “Museo de la Solidaridad y Fundación Salvador Allende”. Este edificio en tanto signo resignificado desde el momento histórico al que convoca la *Tentativa Artaud*, funcionó como un dispositivo que en un primer momento articuló la necesidad de teorizar a ras de la contingencia; posteriormente la subsunción por parte de la dictadura como instrumento de registro para la captura de todo aquel que se mostrase contra el

²⁸ Cfr. Ronald Kay. *Op., cit.*

régimen. Para en un momento posterior convertirse en museo que recupera la memoria histórica del discurso oficial.

La *Tentativa Artaud* y su experimentación que por una parte buscó mantenerse en una reflexión teórica al límite de la contingencia; logró potenciar los signos de los cuales echó mano ante la posibilidad de una dimensión virtual que registra la conformación de un espacio real. La dictadura y su cierre a los circuitos de la comunicación cotidiana desde la ruptura abrupta de la política, va a ser potenciada en las estrategias de Artaud no como tema; sino en la instrumentación misma de la *Tentativa*. Ante la imposibilidad de la representación de la dictadura como tema, viene su confrontación en la presentación concreta de signos de memoria, reproducción y registro, realizada a través de mediadores como el micrófono, la grabadora o la fotografía. La confrontación con la dictadura no es evidente, pero sí está puesta en la utilización de estos signos.

La aparente despolitización de estas acciones no es más que el rebote, el síntoma de un país tomado, incapaz de articular un discurso. Ante esto sólo quedó el regreso a lo primigenio, a lo más primitivo. El balbuceo, la no articulación y el “no lugar”. *Tentativa Artaud* es un *performance* sólo como realización de una secuencia de momentos que no adquieren una forma racional en cuanto a representación o secuencia narrativa. Se apuesta por la sensibilidad como facultad que se impone en medio de los discursos racionalistas. Las imágenes que hoy quedan como registro de la acción se dirigen a la sensibilidad como forma de acercamiento a algo que existe, así sea sólo en el momento de su ejecución y en su virtual registro. El discurso que articula Ronald Kay sobre este *ready-made* y que es publicado como libro-catálogo, es posterior a la realización de la *Tentativa* y sus fotografías como forma de registro. Habrá que distinguir estas dos caras como dos momentos distintos de una misma instrumentación.

1.3 Revista Manuscritos

La revista *Manuscritos* fue editada por el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile y publicada en 1975. El director de la publicación fue Cristián Huneeus, director también del departamento. La edición estuvo a cargo de Ronald Kay y como colaboradores se encontraron Catalina Parra, Enrique Linh, Jorge Guzmán, Raúl Zurita y Nicanor Parra, entre otros.

Manuscritos no debe ser clasificada sólo como una revista aun cuando se presenta como tal. Su presencia es particular y genuina dentro de las publicaciones de la época. Configura una propuesta teórico-catalogal que recupera desde la crítica momentos de quiebre en las artes chilenas. Es el caso de Ronald Kay que recupera el *Quebrantahuesos* de Nicanor Parra, y su relevancia como *acción* que trasgrede el espacio público cotidiano.

La inscripción de *Manuscritos* dentro de la exposición *El espacio insumiso...* consolida la presencia de formas artísticas que fueron un antecedente de los procedimientos que el C.A.D.A. ejecutó a fines de los años setenta. Esta revista fue un momento de quiebre debido al intento por mostrar las procedencias en el arte chileno que orquestaron una poética de la acción. Claro ejemplo de esto es la obra de Nicanor Parra que se desenvuelve como intervención callejera.

1.3.1 *El Quebrantahuesos*

El *Quebrantahuesos* fue un *happening* de carácter textual orquestado por Nicanor Parra con la participación de Jorge Berti, Roberto Humeres, Alejandro Jodorowsky, Enrique Linh, Luis Oyarzún y Jorge Sanhueza.²⁹ Se trata de la intervención de las calles Ahumada en el rincón del *Naturista* y la calle Bandera frente a los Tribunales de Justicia, en

²⁹ Cfr. Ronald Kay. "Rewriting". *Manuscritos*. No.1, 1975, pp. 141

Santiago de Chile en mayo de 1952. Se formaba un *rewriting* a través de recortes de noticias de diarios, en el que la ironía y el humor predominaban en la conformación de encabezados que se mostraban recortados de las primeras planas y pegados para conformar nuevos significados. Se utilizaban “procedimientos provocativos de afiches, letreros, luminosos, vidrieras, escaparates y vitrinas”³⁰, que intervenían el paso cotidiano del transeúnte santiaguino.³¹

Ésta intervención fue un antecedente del C.A.D.A. en cuanto a la alteración del tránsito cotidiano. La poética de Nicanor Parra de transformar la connotación de una palabra a través de una cita para conferirle un significado nuevo, fue una estrategia que tenía su fundamento en trasgredir el espacio cotidiano de la ciudad, y el medio como espacio de comunicación, llámese publicidad o prensa. De la mano de la estructura de sus *artefactos*, Nicanor Parra mostró en el *Quebrantahuesos* la importancia del objeto cotidiano y su valor de uso específico. La prensa que había sido dislocada de su carácter informativo, objetivo y veraz en medio de la dictadura, podía recuperar otros espacios de comunicación como: la ironía, el humor, la opacidad del lenguaje. Utiliza el *ready-made* de los pedazos de noticias para conferir una función distinta a la exclusivamente periodística. La carcajada proveniente de la recepción automática de frases contundentes, generó un humor simple, ácido en ocasiones y desconcertante en otros.

³⁰ Ibid.

³¹ La proyección del *Quebrantahuesos* como una forma más que artística, estética, transportó esta *poesía bruta* más allá del tiempo y el espacio de su realización. Fue retomada como referente en la exposición “*La Era de la discrepancia:*” en México, donde agrupaciones de artistas visuales pugnaron por llevar el lenguaje artístico hacia otros circuitos de divulgación además de plantearse otros objetivos para la articulación de su actividad artística. Incluso en México la relevancia de colectivos que trasgreden la vida cotidiana puede observarse en el catálogo de la exposición *La era de la discrepancia* con algunos colectivos como el TAI, el Grupo Pentágono, el Grupo Tetraedro. Cfr. *Catálogo X Bienal de París presencia de México 1977. Grupo Proceso Pentágono, Grupo Suma, Grupo Tetraedro, Taller de Arte e Ideología*. México, INBA, MUCA-UNAM

Hay que enfatizar que su *cadáver vulgar* (contrapuesto al cadáver exquisito de los surrealistas) no tiene por objeto la escritura azarosa e inconsciente *bretoniana*, que da al arte un aura de irrepitibilidad y total libertad; o por otra parte la presencia de las musas inspiradoras más bien de corte romántico. La cuestión automática está presente en la risotada producida por el *throw-away* de las citas que trasforman las noticias santiaguinas, solemnes y objetivas, en una provocación del lenguaje que más que artística se centra en la sensibilidad.

El receptor intuye que el espacio de interlocución esta formalmente intervenido, así que sus posibilidades se reducen a aceptar la convención de que la “nota” que se le presenta no tiene un fin decididamente periodístico, ni tampoco forma parte de una publicidad local, sino que forma parte de un artificio ingenioso; o simplemente resignarse ante la “tomada de pelo”.



32

³² Cfr. Ronald Kay. *Op., cit.*

La relevancia de Nicanor Parra en el C.A.D.A. no se da de una forma directa. La mediación se encuentra en Ronald Kay quién es el que realiza la revisión crítica del *Quebrantahuesos*. Para él la importancia de esta *poesía mural* radica en parte, en la intervención del espacio público en el que ésta se expone; la recepción de la obra sobre los transeúntes que ven interrumpido su paso por la multitud que se detiene curiosa frente a tal *broma* periodística. Para Kay el acento debe ponerse en la multitud que se acerca a la obra, en tanto, intervención del espacio cotidiano. Como asalto a la racionalidad del acontecer cotidiano que recupera el periodismo.

La vitrina, el afiche, el escaparate tienen un carácter ciertamente literario, pero también político. El corte y pega de los titulares y anuncios tomados de la prensa no tienen un *assemblage* azaroso. La capacidad de la comitiva de poder significar a través de la ironía es un aspecto logrado en el *Quebrantahuesos*. Este cadáver vulgar que si bien, no es creador por lo menos en el sentido de “autenticidad”, se limita a realizar un corte y pega de textos ya escritos, por lo que se anula en él, dos aspectos presentes en el arte: la inspiración y la autoría. En el *Quebrantahuesos* no hay creación sublime, ni escritura creativa; hay montaje, corte y ensamblaje que se realiza en la conjunción creativa de lo colectivo. Niega su carácter creador a través de la inspiración y el azar, como ocurría en el surrealismo, y afirma el humor y la ironía. En este sentido, corte y *assemblage* forman parte de un proceso más cercano a las artes plásticas que a la literatura. Materialmente importa que la cita de los titulares periodísticos sea tomada tal cual, recortada y pegada sobre el muro. La cita se convierte en la traspotación material del periódico, que acomodado de forma tal, provoca una reacción de desconcierto y humor en el espectador.

Otra anotación pertinente es que la autoría se disuelve en el ensamble de los titulares. No hay autoría en el instante de la presentación del *happening*, aunque en el momento de su registro como forma artística se conoce que la orquestación estuvo a cargo de Nicanor

Parra, su firma no es un elemento intrínseco en la realización de los afiches. La relevancia de la autoría no se encontraba en el momento de ejecución y recepción del *happening*; sino en los momentos de revisión de corte académico posteriores, donde es significativo conocer la procedencia de estos *happenings* que conjugan más aspectos que sólo el del arte por el arte.

El proceso colectivo de intervención callejera no se preocupa por la subjetividad del autor y su obra, ¿cómo considerar una obra auténtica algo que sólo es montaje? Al modo de tijeras y engrudo, se disponen a conformar una discursividad en el muro, esperando una reacción externa que no requiere del creador del montaje de los recortes puestos en las vitrinas. Y aun así el montaje tiene un mérito como forma creativa que apuesta por el humor.

Otro aspecto relevante que se bosquejó anteriormente, y que Kay retoma en su texto *Rewriting*, es el uso de recursos propios de la publicidad o de la prensa para un fin distinto a los del mercado o la comunicación de masas. Los afiches y los medios visuales no al servicio de las formas más finas de la mercadotecnia y las estrategias de mercado a través de los medios visuales. El refinamiento de la mercadotecnia que tiene un lugar primordial en el espacio público cotidiano, se ve desplazado por la intervención del muro público no desde las técnicas de la publicidad; sino a través del asalto de la racionalidad cotidiana a por medio de la risa a través no sólo de la ocupación del espacio público sino también del medio escrito.

La importancia de Ronald Kay es que recupera el *Quebrantahuesos* para significar la intervención del espacio público de las multitudes que es la calle, dislocando los circuitos donde se expone el arte, por medio de en formas sensibles. El lugar del autor está fuera de la obra, y la consideración que coloca a ésta como una forma intermedia entre producción individual y colectiva, se ve reducida al momento de ensamblaje que no

presenta nada “nuevo”. La función del “autor” intelectual se reduce a la del armador de una broma bien jugada; sin ser esto un factor que demerite al autor. De esta manera, la negación del medio visual desde una definición exclusivamente funcionalista, sea por medio del mercado o la nota periodística; se ve ampliada a un momento de distensión realizada en el momento estético del humor, la risa, la sinrazón y la connotación política.

Estas caracterizaciones que venimos describiendo acerca del *Quebrantahuesos*, realizadas por Ronald Kay en su texto *Rewriting* ofrecen no sólo meras descripciones. En las siete páginas que conforman el texto vemos un afán visual que va de la mano con la escritura. En un primer momento se realiza la revisión visual del *happening* a través de las reproducciones de los recortes de las notas “no periodísticas” en los muros. Posteriormente se da un tiempo para anotar lo que formalmente fue esta intervención callejera. Una descripción que como todo el texto de Kay, se va conformando de lo visual de la escritura y su composición hacia semántica. Así se describe el lugar de realización, los utensilios, los participantes y las categorías teóricas a las que pertenece este *happening*.

Ya entrados en materia Kay más que describir, se dedica a teorizar los asuntos ya expuestos en éste capítulo. No es una aproximación teórica sistemática; sino más bien relacional, confeccionada a través del hilado de categorías, la propuesta de conceptos, digresiones, sentenciando y realizando aportes a la aparición del *Quebrantahuesos* en el contexto de Santiago hacia 1952.

Habrá que enfatizar que la publicación de *Manuscritos* conforma desde esta perspectiva visual un catálogo que por lo menos en cuanto al texto de Ronald Kay, fue apoyado por el Departamento de Estudios Humanísticos, y que después dado las circunstancias, fue cuestionado desde el mismo aparato dictatorial que había intervenido en la Universidad de Chile. Los recursos para que este material pudiera realizarse se debieron al apoyo que

desde la gestión del proyecto se obtuvieron; sin embargo en el proceso de su realización dejó de verse como algo totalmente inofensivo al régimen militar. Aun así, la revista se editó a pesar de que no llegara a publicarse el tiraje completo que había sido planteado.

Este esquema que bosquejamos a través de la recuperación de estos textos en la “Trienal” chilena permite observar el antecedente del C.A.D.A. en cuanto a los elementos que estarán presentes en su *poética*. La pertinencia de mostrar estas experiencias cercanas al colectivo en cuanto a momentos de las artes en Chile, permite englobar a las *acciones de arte* dentro de los caracteres que integran una cierta influencia que más que ser el preámbulo, conforman parte de un proceso común que tomara concreción en las acciones del Colectivo de Acciones de Arte.

2. C.A.D.A. (COLECTIVO DE ACCIONES DE ARTE)

El Colectivo de Acciones de Arte irrumpió el espacio público de Santiago de Chile en su carácter concreto-semiótico a través de la *acción de arte*. El C.A.D.A. se remitió al arte para referir la problemática que presentaba la comunicación durante la dictadura. En un momento histórico en que la comunicación cotidiana había sido interrumpida, pues toda la vida social estaba suspendida, era necesario repensar de qué forma reabrir los canales que permitieran significar la vida social. Este fue uno de los objetivos en el cual C.A.D.A. centró sus esfuerzos. Repensar el acto creativo desde la comunicación, y de cara a las formas de sentido que utilizó la dictadura.

Ante tal contingencia el C.A.D.A. se “agrupó rápidamente” y salió a las calles de Santiago³³. La aparición del Colectivo se realizó en un momento en que la dictadura militar había ejecutado una reordenación física y simbólica del espacio público, por lo tanto, era indispensable buscar a través de la organización colectiva, la forma de insertar formas concretas de sentido.

La presencia del C.A.D.A. como colectivo conformado en torno a cuestiones artísticas tuvo antecedentes puntuales, por ejemplo, en el trabajo de la Brigada Ramona Parra y en el *Quebrantahuesos* convocado por Nicanor Parra. Es sintomática la presencia de colectivos reunidos en torno a cuestiones artísticas que toparon de frente con una realidad que interpelaron a través de la intervención del espacio público. La emergencia de colectivos que plantearon problemáticas políticas a través de formas artísticas, conformó un proceso convergente en América Latina durante los años 70.

Después del llamado "apagón cultural" chileno venido con la dictadura, las formas de organización artística volvieron a tener una presencia significativa hacia inicios de la

³³ Raúl Zurita, comunicación personal. *Op., cit.*

década de 1980. Una vez desarticulada la dimensión social y política que se había conformado durante la Unidad Popular, la organización política que si bien no había desaparecido del todo (pues existió organización que se resguardó en el clandestinaje) tomó fuerza bajo la forma colectiva de la presentación de signos en tensión. Aun cuando el C.A.D.A. se presentaba frente a las instituciones como un colectivo dedicado exclusivamente a cuestiones artísticas para lograr la anuencia y poder realizar sus acciones cargadas de signos que confrontaban la oficialidad, eso no impidió que la confrontación con la dictadura tuviera lugar en la composición estética del C.A.D.A.³⁴ Esta característica le permitió llevar a cabo acciones que dislocaban el discurso oficial desviando la atención de la dictadura, y evitando así la represión y la censura.

Por otra parte la formación disciplinar de cada integrante cobró relevancia, tanto en la instrumentación como en la fundamentación teórica del ámbito creativo. El sujeto se disolvió para abrir paso al elemento colectivo. Los cinco integrantes que conformaron el proyecto desde la primera *acción de arte* realizada en 1979, y a pesar de las posteriores rupturas, tuvieron una incidencia particular en el desarrollo de las acciones. Dentro del Colectivo participaron de manera directa: Diamela Eltit, Raúl Zurita, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo y Fernando Balcells. Las diversas disciplinas en las que se desarrollaron permitieron un enfoque particular en las *acciones* del C.A.D.A.

La presencia de un colectivo pensado desde la multidisciplina permitió articular un discurso que acentuaba el carácter complejo de una realidad intervenida militar y simbólicamente. El enlace desde las artes visuales como ámbito disciplinar de Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, Raúl Zurita y Diamela Eltit desde la poesía y la literatura, y

³⁴ En este sentido es relevante la revisión de una carta oficial que mandó el Colectivo a la Secretaria de Aviación de Chile, para poder sobrevolar el cielo de Santiago con el pretexto de ser una actividad meramente artística que participaría posteriormente de una exposición en Nueva York. Cfr. Roberto Neustadt. *CADA DÍA: La creación de un arte social*. Santiago, Cuarto Propio, 2001.

Fernando Balcells desde la sociología; conformó un mosaico que permitió que la composición de las *acciones de arte* estuviera atravesada por una rica experiencia desde la cual se construyó la *poética* de la *acción de arte*. Lo visual, el texto, la ejecución de la acción, el registro, el símbolo fueron elementos que conformaron dicha *poética*.

La *poética* de la *acción de arte* quedó plasmada mediante el registro de sus propias acciones, y las teorizaciones que se realizaron en diferentes momentos de articulación: los textos que delimitaron las características de cada intervención, los textos que formaron parte de las acciones, y los debates posteriores en torno a las acciones; son una muestra del registro de lo contingente. Su aporte teórico a la *poética* de la *acción de arte* se plasmó no sólo en la realización de la acción; sino en todo lo que había detrás de ella. La participación de los cinco integrantes y algunos artistas itinerantes que fungieron como interlocutores fue decisiva en las reflexiones que constituyeron dicho aporte teórico.

Además de la presencia de estos artistas que hoy son reconocidos dentro de la escena cultural chilena, lo fundamental de la *acción de arte* no se puede limitar a la capacidad individual de cada integrante; puesto que la fundamentación del colectivo adquiere especificidad en el momento de la ejecución como acción colectiva. Mientras que los vestigios de ésta en cuanto a registros que perduran, permiten reflexionar en torno a ella como “totalidad concreta”³⁵. De allí que la importancia de los esquemas que preceden la realización de la acción cumplen una función primordial al momento en que observamos las características del colectivo a través de su propuesta teórico-metodológica, así como formal de realización. En este sentido se realiza no sólo el registro de la acción como vestigio; además encontramos momentos de reflexión y crítica en torno a ella.

³⁵ Es decir, como un aspecto cognoscible sólo como “imagen de la realidad que no alcanza la realidad última de las cosas” que en este caso es el momento de ejecución de la *acción de arte*. Cf. Karel Kosik. *Dialéctica de lo concreto*. México, Grijalbo, 1976.

Las acciones llevadas a cabo por el C.A.D.A., a diferencia del planteamiento del *performance*³⁶ como momento efímero de confrontación de signos, no refiere exclusivamente el momento de la ejecución. La *acción de arte* deriva en instrumentación teórica y crítica mediante la voz discursiva que puede rastrearse en los dispositivos que rodean la acción, y así observar la tensión entre el discurso teórico y la realización práctica.

Es necesario, por tanto desarrollar las características que permitieran observar la *acción de arte* y su discurso. Señalar los momentos en que el C.A.D.A. denota su capacidad de estructurar un discurso mediante la presentación de signos y símbolos, a través de la articulación teórica, que tiene como antecedente directo de la *Tentativa Artaud* y la revista *Manuscritos* donde Raúl Zurita interactuó con Ronald Kay.

La *acción de arte* se fundamentó en la necesidad de resignificar el lenguaje. En un momento de la historia chilena donde la violencia física y simbólica se apropió de la vida social, la dictadura instrumentó sus propios símbolos para refundar el país, y así establecer sus propios mitos: el orden, el crecimiento económico y el “cáncer” comunista.

El C.A.D.A utilizó el lenguaje para referir lo que había sido abruptamente dislocado de su lugar de enunciación. La pugna por el lenguaje a través del arte es realizada por el C.A.D.A. ante un discurso militar que se ha colocado como redentor de Chile. Las instituciones clausuradas en una segunda etapa posterior al golpe, fueron renombradas con fines de significación y conformación de un nuevo espacio institucional. El espacio público también fue resignificado. De allí la necesidad de hacer frente a este momento totalizador de la dictadura. Los signos a través de los cuales se confrontó a la dictadura

³⁶ El *performance* se coloca como un “espacio negativo (entendido como en la fotografía y no en la ética) de su territorio conceptual”. A través de artefactos que mientras “más se utilizan más cargados y poderosos se vuelven”. El *performance* confronta porque dice lo que otros no dicen y ocupa espacios culturales que otros, por lo general desprecian. Cfr. G. Gómez Peña. “Performance artística y acción social”, en J. Jiménez. *Una teoría desde América Latina*. MEIAC, España, 2011.

fueron articulados por el C.A.D.A. para alojar en la memoria un tiempo que había sido arrasado, además de buscar apuntar un necesario tiempo por venir. Así vemos la intervención, por ejemplo, de la “leche” como elemento de memoria que refería a la consigna de Salvador Allende de garantizar este producto básico para la alimentación de cada niño chileno.³⁷ Mientras que la última acción del C.A.D.A. a la cual sometemos a análisis, el “No +”, sentenciaba no sólo el fin de la dictadura, sino de todo el sistema represivo que ésta legó.

La articulación de signos concretos como el “½ litro de leche” o el “NO +” en estas acciones, delimitaron un discurso trasgresor de las formas y los contenidos artísticos. La relevancia de dinamizar estos elementos en las acciones se encontraba en la enunciación de una dimensión de sentido sensible que afirmaba el carácter histórico y utópico de un sistema político borrado a tabla rasa. ¿Por qué conformar un colectivo que echaba mano del arte en un momento desarticulador de la vida política en todo su espectro? A través del lenguaje artístico y su cualidad estética el Colectivo de Acciones de Arte intentó insertar una respuesta al discurso de la dictadura que preponderó el orden militar so pretexto del desarrollo económico chileno.

2.1 La acción de arte.

El C.A.D.A. se hizo presente como ya argumentamos, a través de la *acción de arte* como elemento principal de su discurso semiótico. Dislocó el discurso dictatorial a través de los dispositivos que instrumentó en sus acciones. Los signos de los cuales echó mano tuvieron como objetivo principal re-articular el lenguaje, así fuera sólo desde una mera cuestión simbólica puesta dentro del lenguaje para potenciar la *semiosfera* dentro de la cual se confrontaban los signos durante la dictadura. Es decir, que los elementos

³⁷ Salvador Allende. *El programa de la Unidad Popular*. Editorial Prensa Latinoamericana, Chile, 1970.

presentes en la *acción de arte* no se conformaron sólo desde la imaginación; sino que se debieron a un tiempo histórico que en constante confrontación arrojaba signos y utilizaba símbolos para cargar de sentido toda la complejidad que representaba el momento de contingencia.

El 3 de octubre de 1979 el C.A.D.A. se manifestó contra la dictadura chilena, utilizando al arte como un elemento más de lenguaje. Realizó a lo largo de seis años un conjunto de acciones a través del enlace de diferentes signos que dotaban a la acción de una unidad discursiva. La *acción de arte* propuesta por el C.A.D.A. fue un espacio de distensión dentro del cuadro de orden de carácter individualista abanderado por la dictadura. Ésta buscó ir más allá del momento trasgresor de su realización. El lenguaje se encontraba carente de sentido y no podía ser utilizado para representar una realidad trastocada. La vida cotidiana en su dimensión social e individual había sido asaltada. El dolor y la represión no debían ser representados desde un punto de vista artístico, ya que se encontraban dentro de una dimensión real de terror impulsada por la dictadura y llevada a cabo por la fuerza militar. ¿De qué serviría representar este dolor que existía de forma concreta en las relaciones sociales que habían sido arrasadas y reformuladas? La *acción de arte* propuso más que representar, conformar una dimensión de sentido que acompañara al lenguaje a través de la confrontación de diferentes signos en el momento de realización artística. De allí que, más allá de su carácter artístico como una forma de *performance*, la *acción de arte* fue un momento necesario, que pretendía romper con la clausura impuesta por la dictadura. Así fuera únicamente a través de acciones que a la vista se mostraban irrelevantes o artificiales, dadas las circunstancias del momento.

La acción del C.A.D.A se cargó de la poética venida de Wolf Vostell y Joseph Beuys, y adquirió un carácter particular en el colectivo que la recuperó como forma potencial articulada en la vida, como proponía Vostell. También se retomó la postura de Beuys

donde afirma: “todo hombre es un artista”.³⁸ Este planteamiento llegó al C.A.D.A. desde la articulación que de ellos realizó Ronald Kay como pudimos observar en el primer capítulo. Los enclaves teóricos desarrollados en los textos *Manuscritos* y *Tentativa Artaud* parten de las propuestas realizadas durante los primeros años de la segunda mitad de siglo XX. Recibió toda la carga referencial de este momento de la historia de las artes en Europa de la cual formó parte Kay.

La *acción de arte* ocupó diversos espacios para llevar a cabo sus acciones. En contraste con la *Tentativa Artaud* que se realizó en un espacio “institucional”; el C.A.D.A. se insertó en la galería, en el museo, en la calle, en la comunidad, como espacios de intervención de la cotidianidad impuesta por el régimen militar. Las *acciones* que describiremos darán cuenta de este proceso de resignificación de la vida social chilena. Además de los diversos espacios, también los soportes fueron diversos: la prensa, el muro, la exposición, el discurso, el panfleto, la revista, el video, el objeto. El soporte no fue sólo un medio de acercamiento al espectador; sino que en ocasiones se convirtió en sí mismo en mensaje.

La realización de algunas *acciones* fue ejecutada con diferentes soportes en un mismo momento. De forma que confluían sincrónicamente los montajes de una misma acción. De forma que mientras en un espacio concreto se repartían medios litros de leche a la comunidad; artistas en otras partes del mundo realizaban acciones con la leche como soporte a manera de solidaridad. Esta característica hace que la descripción de sus acciones deba contener los espacios sincrónicos de una misma acción.

El C.A.D.A. buscó un momento total de realización no sólo en el espacio y el tiempo; sino en los procedimientos en que sus integrantes complejizaron las perspectivas desde donde se abordaba el problema de la acción. Se utilizaron las artes visuales, la poesía, la literatura, la sociología para dotar a la acción de la capacidad de referir una misma

³⁸ Cfr. María del Mar Lozano. *Wolf Vostell (1932-1998)*. Madrid, Nerea, 2000.

fracción de realidad desde distintos enfoques. Lo multidisciplinar no se encuentra en la mezcla de todas las disciplinas; sino en la interlocución de cada una ellas para componer un elemento nuevo de discurso: la poética de la *acción de arte*.

La *poética* de la *acción de arte* cuenta con una característica fundamental que le otorga cierta especificidad. La *acción de arte* no busca representar. Lo observamos anteriormente en la *Tentativa Artaud* y *El Quebrantahuesos*. Lo que resalta de la acción es la capacidad de producir, sean signos, imágenes, ideas, reacciones. La cualidad estética de la *acción de arte* propone la presentación como principio de realidad; y no la representación, no por lo menos desde la interpretación de ésta como “imitación” de la realidad.

La presentación de los signos según observaremos cuando se describan las acciones, no es a través de formas artísticas en un sentido romántico. No se representa la crueldad de la dictadura, se enuncia el pasado que ésta borró; no se coloca a la leche desde un principio artístico, sino desde su forma elemental como valor de uso. Si bien en ocasiones se hace uso de metáforas, éstas no buscan el principio de “imitación”, o la aspiración a un ideal de belleza; más bien enfatizan el momento de la ejecución como momento total de enunciación.

De esta manera el registro de la *acción* se vuelve imprescindible. En ocasiones el video busca solamente componer la parte testimonial de lo sucedido; mientras que en otras, la fotografía registra los lugares dispersos donde se realiza la acción de forma sincrónica. El C.A.D.A. se preocupó por historiar su presencia en la historia chilena, y compuso de forma consciente o inconsciente, un discurso sobre su presencia en ese momento de la historia de las artes en Chile. Por tanto, enfatiza sus propios objetivos y la necesidad de componer a través del lenguaje formas que más que artísticas se convierten en formas sensibles.

La *acción de arte* resignificada por el C.A.D.A. vino a formar parte de un proceso que tuvo lugar en Europa, y que en el caso específico chileno adoptó características particulares no sólo en la composición de las acciones sino en su fundamento. En un momento en que todas las relaciones sociales se vieron alteradas; la necesidad de significar sustentaba un acto vital. Las *acciones* del C.A.D.A. tuvieron este carácter revitalizador de signos, generadoras de tensión y potencializadoras de significados.

Presentar a un colectivo que ha optado por colocar a la *acción de arte* como el centro de su existencia; reclama se coloque a ésta en un primer plano. Por tal sus integrantes no juegan un papel fundamental en el momento de presentación del colectivo, pues esto sería diluir el elemento de cohesión de la agrupación: la *acción de arte*. Afirmar este elemento como central para el colectivo supone, en este caso, la ruptura con el orden militar por una vía semiótica que tiene lugar desde la articulación de dispositivos de lenguaje que se insertaron dentro del discurso que construyó la dictadura.³⁹

Fue así que el C.A.D.A. vio en el arte una forma de apropiación de sentido en medio de la rigidez de aquellos tiempos. El arte fue sólo un medio, el más inmediato para sus integrantes, para recuperar el sentido de las palabras que la dictadura buscaba tergiversar. Un mero pretexto para salir a las calles y resignificar los espacios que la dictadura había tomado uno a uno desde el día del golpe para su desdoblamiento ideológico. Las palabras se encontraban carentes de sentido para poder significar, pues

³⁹ Este proceder metodológico es ejecutado por el colectivo Grupo Proceso Pentágono, en el marco de su presentación en la X Bienal de París. "Se necesita ser realmente un idiota para insistir en que un catálogo presente a los autores y su obra, que nos diga de sus técnicas y sus dimensiones. Pero hace mucho, estas corbatas de velorio fueron descubiertas. Habría que escribir en todo caso de lo acalladas que están las voces. Decir de la palabra e imagen callada a fuerza de oscuridad. Decir de las manos trabajadoras ahora mutiladas. Decir también cómo la voz y la palabra, la imagen y la mirada, las manos en fin, avanzan subterráneas para emerger justo a la mitad del alba, para que la palabra e imagen de tanta voz y tanta mirada salten incontenibles, incorporándose en los actos del amanecer" Cfr. *Catálogo X Bienal de París presencia de México 1977. Grupo Proceso Pentágono, Grupo Suma, Grupo Tetraedro, Taller de Arte e Ideología.* México, INBA, MUCA-UNAM.

toda acción política estaba regulada por el aparato dictatorial. La clausura de toda organización colectiva durante este período no fue en vano. Tenía como fundamento impedir y reprimir cualquier forma de asociación política. Fue así como el C.A.D.A. apostó por recuperar en lo simbólico, lo más inmediato y primitivo. El balbuceó que se dio en la *Tentativa Artaud* recordó la incapacidad por nombrar las cosas que la Unidad Popular había dejado como legado.⁴⁰

2.2 Cuatro acciones de arte

El C.A.D.A. se presentó con su primera acción de arte en 1979. En un período posterior al momento más crudo de represión, se conformó la línea multidisciplinar de su discurso. La diversidad de procedencias permitió que las *acciones de arte* tuvieran como característica fundamental la intervención del espacio desde un amplio horizonte. Esta tarea multidisciplinar rebasó las fronteras rígidas de las artes, para incorporar la idea de acción, como momento total de realización estética. Y si bien la *acción de arte* formó parte de un proceso convergente con otras formas artísticas, y en particular, con la poética del *performance*, mostró ciertas particularidades en sus cuatro acciones principales.⁴¹

⁴⁰ Es significativa la *operación de limpieza* y la resignificación que fue llevada a cabo por la dictadura. Los monumentos, edificios, calles, murales fueron destruidos o resignificados buscando erradicar cualquier indicio del gobierno de la Unidad Popular. Basta recordar tres ejemplos significativos: el edificio "UNCTAD III" construido específicamente para la "III Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo en el Tercer Mundo", por el gobierno popular de Salvador Allende, y que por un decreto del régimen militar el 10 de Diciembre pasa a ser sede de la Junta Militar y se designa como edificio "Diego Portales"; otro aspecto significativo es el intento por destruir el mural en que colaboraron la "Brigada Ramona Parra" y el pintor Roberto Matta. "*El primer gol del pueblo chileno*" fue realizado en la comunidad de la Granja a un costado de la piscina municipal en conmemoración del primer año de la UP. Cfr. Luis H. Errázuriz. "Dictadura Militar en Chile. Antecedentes del golpe estético-cultural". En *Latin American Reviews*, Vol.44, No.2, Latin American Studies Association, 2009.

⁴¹ Habrá que anotar que estudios recientes como el de *Arte política y resistencia: del C.A.D.A a mujeres por la vida*, describen más de las cuatro acciones aquí expuestas. La elección de cuatro acciones se debe a un interés particular de detallar aspectos muy particulares de estas acciones. Cfr. Rigoberto Reyes. *Arte política y resistencia: del C.A.D.A a mujeres por la vida*. Tesis de Maestría, México, UNAM, 2012.

Las cuatro acciones principales del C.A.D.A. se caracterizaron por ser unidades semióticas⁴², es decir, espacios en confluencia de signos, símbolos y significados, que utilizaron el arte como una manifestación más del lenguaje. No fue una recuperación del arte por el arte. La importancia de la forma radicó en la necesidad primigenia del proceso de comunicación que había sido arrasado. Raúl Zurita escritor y poeta integrante del colectivo, sentenció la importancia del arte para la reapropiación de los signos que la dictadura había tomado para su causa. Lo “nacional” se encontraba en entre dicho, y la diferencia en el concepto era vital, pues a partir de su construcción se legitimaba el discurso de la dictadura que propugnaba un porvenir basado en los vaivenes del libre mercado.

Es comprensible avistar que el colectivo buscó romper con el discurso militar desde la institución. La ruptura se dio en la cotidianidad de los integrantes del C.A.D.A., dentro de su ámbito profesional. Es así que la *acción de arte* buscaba traspasar las barreras de la legalidad del museo y el mercado, según palabras de Raúl Zurita, en “Encuentro en torno a la publicación de la Revista Ruptura”.⁴³ En este sentido la revista *Ruptura* editada por el C.A.D.A. adquiere un carácter singular debido a que reflexiona en torno al momento dictatorial, y las diferentes prácticas que se realizan en este momento de la historia chilena.

Las cuatro *acciones* más que ser momentos llevados a cabo cronológicamente, representan un esfuerzo por llevar a cabo prácticas sobre las cuales se reflexiona y se teoriza. Los registros que permiten acercarnos al C.A.D.A. son diversos, por lo que es importante describirlos en una narrativa más que sintagmática, paradigmática⁴⁴, pues los

⁴² Cfr. I. Lotman. Ibid.

⁴³ *Ruptura. Documento de Arte* Ed. C.A.D.A., Chile, 1982.

⁴⁴ “Para Sausurre, el sintagma obtiene su *sentido* de las relaciones sintagmáticas de sus elementos articulados, aquellos que están presentes en el *discurso*, en la cadena producida por la relación temporal (antes/después), por oposición a las relaciones asociativas *in absentia*, que se dan en el

diversos registros muestran una simultaneidad no sólo temporal sino relacional. Mientras que las acciones muestran la presentación de signos; éstas se registran en revistas, videos, fotografías, etc.

El registro de las *acciones* no sólo documenta; sino que permite reconstruir la acción en la posteridad. A partir de estos registros es necesaria la descripción dentro de un plano narrativo que converja con las ideas que fundamentan el discurso y la propuesta teórica del colectivo, es decir, que fundamentan la *poética* de la *acción de arte*.

Las cuatro acciones que describiremos a continuación *Para no morir de hambre en el arte*, *Inversión de escena*, *Ay Sudamérica* y *No +*; tuvieron su propia fundamentación e instrumentación bajo lo que el propio colectivo denominó como *acciones de arte*. Su descripción nos permitirá mostrar que dicha poética tuvo una incidencia particular en los procesos artísticos en Chile, y un precedente muy preciso en trabajos como *El Quebrantahuesos* o *Tentativa Artaud*, que confluyeron con un momento específico de los procesos artísticos en general.

Por un lado importa enfatizar que la genealogía desde la cual se desprende la *acción de arte*, tiene un antecedente claro en las teorizaciones e instrumentaciones de Ronald Kay y la influencia venida de los centros neovanguardistas de producción artística. La relación entre Raúl Zurita y Ronald Kay fue determinante para el encauzamiento que tuvieron las *acciones de arte* del C.A.D.A., no sólo por las características que determinaron su poética; sino también desde la construcción del discurso que permitió dotar de una dimensión estética al colectivo.

De allí que las *acciones de arte* que se describen a continuación constituyan formas significativas de enunciación estética, que retomaron signos y símbolos que la dictadura

paradigma, el cual es virtualmente o, más exactamente intemporal". Cfr. Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 1995. Pág. 470

desarticuló o despojó de su sentido real de existencia. El ordenamiento de los espacios discursivos donde la dictadura también se hizo presente, encontró respuesta en las acciones de arte en las que el C.A.D.A. enfatizó la necesidad de evocar a la historia, y así dotar de sentido no sólo las palabras sino la vida social misma.

2.2.1 PARA NO MORIR DE HAMBRE EN EL ARTE

Para no morir de hambre en el arte fue la primera acción del C.A.D.A. Se realizó el 3 de octubre de 1979⁴⁵. Consistió en una acción concertada a través de cuatro intervenciones: “1. Centro Poblacional; 2. Medios de Información (Revista *Hoy* y diario *La Tercera de la Hora*); 3. Galería de Arte Centro Imagen 4. Sede de la O.N.U., exterior edificio. Santiago de Chile/ Bogotá/ Toronto”⁴⁶. Cada una de las intervenciones tenía una fundamentación teórica que articulaba a la acción como totalidad. Estas intervenciones se realizaron de forma simultánea, y formaron parte de una sola unidad semiótica. Así, podemos observar que la realización de la acción no se limitó al día de ejecución de las intervenciones; sino que se prolongó incluso al momento de su exposición. Dentro de un plano conceptual y a partir de la articulación de los cuatro momentos de la acción se construyó un sólo corpus semiótico.

Esta acción del colectivo se llevó a cabo bajo un esquema teórico a partir del cual se buscaba dotar de sentido la práctica estética. Éste esquema aparte de ser la guía de la acción permitió conocer la forma en la que el C.A.D.A. desarrolló su poética. La capacidad teórica del C.A.D.A. se muestra en estos escritos que funcionaron como paratextos⁴⁷ de las *acciones de arte*. Aun cuando se encontraban fuera de la acción, conformaron una

⁴⁵ Roberto Neustadt. *Op., cit.*

⁴⁶ *Para no morir de hambre en el arte*. Dir. C.A.D.A. Hemispheric Institute. Digital Video Library, 1979. Video

⁴⁷ Según el desarrollo de Genette cuando hace referencia a los paratextos como frontera en un texto, entre lo que está como tal dentro de él, y lo que no estando dentro, forma parte del texto. Cfr. Gérard Genette. *Umbrales*. Siglo XX, México, 2001.

parte medular de la construcción del discurso del C.A.D.A. Esta unidad discursiva es la que fundamenta la poética de la *acción de arte*, que a pesar del momento histórico contingente, fue capaz de colocarse como un desarrollo teórico a la par de las intervenciones del espacio público.

La primera intervención de la acción fue la irrupción dentro de la comunidad. Se desarrolló mediante la repartición de “cien bolsas de medio litro de leche a habitantes de la comuna de la Granja, un barrio popular de Santiago”⁴⁸; y la posterior recuperación de las bolsas con la insignia “½ litro de leche”, a las cuales se les dotaba de un carácter simbólico. Las bolsas se convirtieron en soporte para que artistas chilenos las utilizaran dentro de su producción. En esta acción en conjunto con el C.A.D.A. colaboraron artistas locales del “Centro Cultural Malaquías Concha”, quienes mediaron la relación entre el C.A.D.A. y la comunidad para llevar a cabo la ejecución de la *acción de arte*.

La leche se colocó como un elemento que permitió explotar un doble carácter: por un lado su importancia como valor de uso fundamental para el pueblo, que rememoraba el pasado inmediato de la Unidad Popular garantizando este alimento para cada niño chileno, y que había sido convertido en signo de memoria en la impresión de la bolsa de leche referente a la política de Salvador Allende⁴⁹; mientras que por otra parte, se enfatizaba la necesidad de la leche dentro de un plano simbólico (necesario también como espacio social), donde la leche como “medio de existencia” configuraba la *poética* de la *acción de arte* a través de toda una dimensión estética.

El registro material se realizó a través de un video documental grabado por el colectivo C.A.D.A. y el “Malaquías Concha” de la Granja. La acción registra el momento del reparto de la leche. En medio de un ambiente cotidiano, los pobladores de la Granja reciben los

⁴⁸ Cfr. Roberto Neustadt. *Op., cit.*

⁴⁹ *Programa de la Unidad Popular*. Chile, Prensa Latinoamericana, septiembre 1970.

medios litros de leche. Los niños se acercan a los hombres que intervienen su comunidad con la cámara como elemento de registro; mientras las mujeres conversan y acceden al producto. Ellas entran a sus viviendas y regresan a escena con las bolsas vacías que son devueltas a los artistas.

Además de las bolsas devueltas, otros litros fueron sellados en la “Galería de Arte Centro Imagen” para su posterior exposición. Se reflexiona durante la presentación en la galería de arte acerca de la repartición de los medios litros de leche, y en torno a los significados de la acción. La necesidad simbólica propugnada para referir un pasado clausurado; así como la necesidad material presente en la leche como alimento.⁵⁰

Si bien, como esbozamos en un momento anterior de exposición, el *performance* adquiere su particularidad en el momento mismo de contingencia y ejecución, el registro permite acceder al *performance* no desde la obra en sí, más bien a través de su carácter histórico. Esto mismo ocurre con la *acción de arte* que a través de su registro fílmico y fotográfico nos permite acceder a las intervenciones. De esta forma la *acción de arte* es susceptible de conocerse a través de sus huellas materiales. Además, los textos que fundamentaron la acción, y que como realización estuvieron fuera de la acción, como ya hemos mencionado anteriormente, enriquecen el análisis de discurso al cual sometemos al colectivo.

La leche fue presentada por el C.A.D.A. como signo de reproducción de la vida. En este mismo sentido, es que se fusionaron los dos aspectos antes mencionados: la leche en su aspecto material como valor de uso; y como signo que conforma un dispositivo de memoria. Esta dicotomía se volvió parte de un mismo proceso que de forma dialéctica, presentó lo material de frente a lo simbólico dentro de una confrontación constante. La materialidad de la leche se realizó en esta primera intervención como consumo y

⁵⁰ *Para no morir de hambre en el arte*. Dir. C.A.D.A. Ibid.

reproducción de la vida, algo de lo cual la dictadura se había apropiado, administrando la vida a través de sus mecanismos de coerción ejecutados, por ejemplo, a través de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA). La dimensión de terror que propagó la dictadura se dio precisamente desde un aspecto material pero también simbólico. Las desapariciones y las muertes fueron el resultado de esta administración de la vida; pues las víctimas no fueron una cuestión de azar, sino que se encontraban finamente seleccionadas a partir del criterio de orden y limpieza que proponía la dictadura para llevar a cabo la refundación de la nación chilena.

En este sentido el C.A.D.A. interfiere el discurso de la dictadura, colocando lo material y lo simbólico dentro de un mismo proceso que complejiza las relaciones sociales. El C.A.D.A. descentra los procesos artísticos y hegemónicos de poder, a través del énfasis que da a la leche como alimento de primera necesidad, al mismo tiempo que potencia la dimensión simbólica por la cual el arte, o mejor dicho la estética, refiere a través de formas sensibles una realidad que ha sido asaltada de forma violenta y rapaz. Presentar a la leche como objeto artístico no es el fin del colectivo. Más bien, es preponderante colocar a la leche como signo desplazado por la dictadura. El valor simbólico de la leche se coloca en un plano material dentro del carácter de valor de uso específico que garantiza el alimento; por lo que niega el carácter preponderante de la economía de libre mercado, es decir, al valor de cambio. La leche no es aquí un elemento exclusivamente metafórico de la carencia de alimentos de primer orden; sino es el signo de la contraposición del doble carácter de la mercancía.⁵¹

De esta forma el C.A.D.A. más que apostar por el arte, buscó en la estética, la vía de potenciar el carácter concreto, material y simbólico de los signos utilizados en sus acciones; mismos que conformaron a través de su *poética* un espacio cultural que era

⁵¹ Cfr. Bolívar Echeverría. *Definición de cultura*. México, FCE, 2010.

necesario recuperar. La tensión presente entre materia y símbolo se vio reflejada en la fundamentación que realizaron de la acción *Para no morir de hambre en el arte*. Es ésta fundamentación lo que hemos denominado como paratexto, un lugar fuera de la *acción de arte* que nos permite observar el carácter teórico de la poética del colectivo. Es allí donde se plantea la importancia de la *acción de arte* como forma de reproducción de la vida y no como obra cerrada dentro de su propia dinámica. “El arte es [dice el C.A.D.A.] la vida corregida”.⁵²

La fundamentación de la acción de arte como venimos apuntando se coloca en el centro de una crítica que aborda en primera instancia, la forma de apropiación de la vida por parte de la dictadura a través de “la ocupación monopólica del discurso ideológico, de la teoría económica y de formas más o menos encubiertas de violencia”⁵³. Esta afirmación da por sentada la necesidad del el colectivo por apropiarse tanto material como simbólicamente de los espacios vitales donde se desarrolla la vida social. El colectivo identificó que la dictadura no sólo había utilizado la violencia sobre los cuerpos para montar un nuevo aparato de Estado; sino que se apropió también de los espacios “intelectivos” y la confiscación de la memoria para llevar a cabo su proyecto refundacional de nación. De allí que para el C.A.D.A. fuera inútil echar mano de los signos de la cultura nacional para proyectar su *poética*, pues los valores que definían lo “nacional” se encontraban también cooptados por la dictadura. Por lo que se hacía necesaria una lucha desde el arte y la cultura para la denunciar el carácter totalitario de ese nacionalismo ramplón de carácter refundador.

El C.A.D.A. enfatiza la desarticulación que realizó la dictadura de toda forma de organización social, obligando a componer una sociedad individualista y de élite. La

⁵² Este es el posicionamiento del C.A.D.A. en su fundamentación teórica, que además carga de una forma ideológica que no explícita, se interna dentro de su discurso. Cfr. Robert Neustadt. *Op., cit.*

⁵³ *Ibid.*

importancia de recuperar la cultura nacional se encontraba en resaltar que ésta no debía homogenizar las diferencias sociales y de clase. La diferencia entre un *milico* y un *mirista* no podía resolverse en el contexto de una cultura nacional que representara a ambos. De allí que la importancia del lenguaje fuera determinante para el colectivo ya que cada palabra se encontraba cargada de un sentido que la dictadura pretendía diluir.

Por tanto, la leche fue un símbolo no sólo metafórico sino también histórico, que se fundamentó en la propuesta de Salvador Allende de garantizar la leche a cada niño chileno. Se mostró el carácter simbólico y trasgresor a través no de la leche como metáfora de pureza o blancura (aunque sí se realizaron metáforas en otra de las intervenciones de la misma acción); sino como recuerdo de un pasado que permitía pensar en la posibilidad de garantizar propuestas de bienestar social, a partir de políticas muy concretas.⁵⁴

En esta acción la leche fue consumida por los pobladores, y las bolsas quedaron como vestigios que referían un pasado que había sido borrado así de pronto, sin más. Fue el registro simbólico que rememoraba un pasado histórico contenido en las bolsas de leche de la corporación *Soprole* que fueron marcadas con la insignia “½ de leche”, que además de evocar el pasado socialista de Chile, permitieron dotar a la leche de un signo concreto de vida. ¿De qué serviría el arte en un contexto de represión, muerte y desaparición? Es la interrogante sobre la cual se discute en este momento, a partir de formas concretas de sentido, como fue la leche en su cualidad de alimento que conforma un valor de uso que permite la vida, y que potencia la dimensión estética que la rodea.

La segunda intervención de esta misma acción fue la publicación en la revista *Hoy* de unos versos donde la leche se coloca como metáfora de la página en blanco dispuesta a

⁵⁴ Las 40 medidas del gobierno popular de Salvador Allende son muestra de ello. Cfr. *Programa de la Unidad Popular*. Ibid.

ser llenada. Al igual que la distribución de la leche en la comunidad de la Granja, la emisión del discurso “No es una aldea” frente a la sede de la ONU, y la exposición de los registros en la Galería de Arte Centro Imagen, ésta intervención en los medios se llevó a cabo el 3 de octubre de 1979. El texto publicado en la revista fue el siguiente:

Imaginar esta página completamente en blanco

Imaginar esta página blanca
accediendo a todos los rincones de Chile
como la leche diaria a consumir.

Imaginar cada rincón de Chile
privado del consumo diario de leche
como páginas blancas por llenar.⁵⁵

El C.A.D.A. pretendía publicar una página en blanco firmada por el colectivo al pie, llevando al extremo la metáfora de la leche en su blancura. El director de la revista ofreció el espacio para la publicación siempre y cuando se publicara un texto que no llevara al extremo del hermetismo la intervención.⁵⁶ Se publicaron los versos antes citados lo que permitió ser contundente en cuanto al signo de la leche. La recepción del texto fue inteligible entre los lectores, de forma autónoma a la acción como tal. De haberse publicado únicamente la página en blanco, sólo hubiera sido comprensible dentro del contexto de los circuitos de la crítica de arte, y de quienes estuvieran enterados de la propuesta estética que el C.A.D.A. implementaba a través de sus acciones.

⁵⁵ Cfr. Roberto Neustadt. *Op., cit.* Pág. 137

⁵⁶ Esta anécdota la expone el propio Roberto Neustadt en el desarrollo de las descripciones que hace de las acciones de arte. Cfr. Roberto Neustadt. *Op., cit.*

La blancura de la leche se colocó como metáfora de la hoja en blanco, abierta a la posibilidad de ser llenada, y por tanto significada a través del lenguaje. La pretensión del colectivo de dejar la hoja completamente en blanco, buscaba interpelar al receptor mediante una sensación de vacío; mientras que por otro parte, incluso si no se conocía el contexto de la fundamentación de la acción, se abría la posibilidad de que el receptor completara la página como debían llenarse aquellos espacios en blanco del “NO +”, mediante la acción colectiva. Dicha experimentación no se realizó, pero el colectivo buscó en sus demás acciones, convertir al simple espectador en parte activa de la acción.

Al final el C.A.D.A. publicó en la revista un verso que pugnaba por la posibilidad de la acción para la transformación social, fuera desde lo material o lo simbólico. Para esto el lenguaje se mostraba relevante como vehículo para acceder a este fin, en un momento histórico en que la dictadura pudo avanzar no sólo a través de la implementación de una violencia concreta de los cuerpos; sino también a través de una violencia simbólica que enaltecía y propugnaba el mito del progreso y el orden. La dictadura hizo tabla rasa y dejó la página de la historia chilena en blanco para comenzar a llenarla desde sus propios fundamentos.

Esta contraposición del concepto de blancura como posibilidad, pero también como imposición, se presentó en esta intervención a través de una voz colectiva que denunciaba la carencia material y simbólica en la que se encontraba Chile para este momento. Más que pugnar por el verso dentro de su cualidad de belleza, se pugró por el lenguaje como medio a través del cual se pretende decir, denunciar o expresar. La forma colectiva de enunciar la acción fue también un signo de confrontación a la dictadura caracterizada por su atomismo individualista.

La dictadura como hemos enfatizado, fue un proyecto refundador, que pretendió demoler el pasado histórico más inmediato, primero desarticulándolo por medio de un golpe de

Estado y posteriormente instaurando una dictadura que tenía como fin diluir la experiencia socialista de Salvador Allende y la Unidad Popular. Los referentes nacionales con los que la dictadura debía recomenzar la historia de Chile fueron articulados a través del lenguaje en el discurso del orden.⁵⁷

La intervención de los medios de comunicación fue necesaria para la reconstrucción de Chile a través de su incidencia en la vida pública. Por ejemplo, el diario *El Mercurio* se erigió como medio oficialista de apoyo a la dictadura, que tiempo atrás había incidido en el golpe de Estado a través del mismo Agustín Edwards⁵⁸ y su visita a la Casa Blanca. El diario como forma cotidiana de intervención pública fue fundamental, por lo que el colectivo se pronunció como contrapeso, y colocó también su propuesta estética a través de los medios impresos.

El C.A.D.A. enfatizó la posibilidad de intervenir el país con acciones que significaban a Chile de una manera distinta a la del régimen militar, por ejemplo, mediante la satisfacción material y simbólica de las necesidades básicas del hombre. A partir de esta premisa de posibilidad que no debía extinguirse, se buscarían los caminos para enunciar lo que había sido acallado y perseguido. Muy a pesar de los esfuerzos de la dictadura por borrar de la memoria, la forma violenta en que se apropió de Chile para recuperarlo del régimen socialista y colocar posteriormente un modelo de libre mercado.

Los medios de comunicación cooptados por la dictadura, que defendieron la necesidad de un régimen militar para devolver el orden a Chile, se toparon con este tipo de intervenciones que contradecían los argumentos por los cuales se justificaba la necesidad de un régimen dictatorial de excepción. Los medios que intentaron salir del seno del

⁵⁷ Una muestra de esto, más allá del caso chileno, es la fundación de una nueva era fundada por Benito Mussolini en 1924. La era fascista pretendía emular el estilo de grandeza de los antiguos emperadores romanos, y fundar una nueva época a partir de la regencia del *Duce*.

⁵⁸ Cfr. Peter Kornbluh. *Pinochet: los archivos secretos*. España, Crítica, 2004. Pág. 33.

discurso dictatorial y apostaron por los elementos de memoria y lenguaje para referir signos tan complejos y tan simples como la leche y la página en blanco dispuesta a ser llenada, cuestionaron la construcción de una cultura nacional cuyos referentes se encontraban bajo el régimen dictatorial. Muestra de esto es que justo tres meses antes de que los versos del C.A.D.A. se publicarán en la revista *Hoy* ésta había sido suspendida por tres meses, por el jefe de la Zona en Estado de Emergencia justificando que algunas entrevistas habían “burlado” el proceso político.⁵⁹

La intervención del colectivo en los medios de comunicación a través de un texto que señalaba desde un lenguaje artístico la importancia no sólo de recuperar un pasado sino de buscar la posibilidad de inferir en el presente a través de cierta participación social. Confrontar la cotidianidad de quien leía el texto era recordar una política que había sido considerada como un cáncer.

La construcción de la cultura nacional desde la dictadura fue interpelada por esta intervención que denunciaba la satisfacción de las necesidades básicas, y lo exigía por medio de la recuperación de la historia, para desde allí contraponerse al concepto totalizador de “cultura nacional”. El C.A.D.A. se negó a aceptar que la cultura nacional se erigiera como una forma de consolidar la victoria de la dictadura borrando el pasado a tabla rasa y eliminando las voces que pudieran evocarlo.

El C.A.D.A. alude a la imaginación como motor de la acción. La dimensión a la cual refiere es contraria a la legitimización a través de la racionalización económica que dio coherencia al discurso del orden. La dimensión estética se manifiesta en la leche como signo de memoria, y la blancura como posibilidad.

⁵⁹ “Memorial de la dictadura. Cronología de 14 años de pesadilla” *Revista Análisis*. No. 191, Ed. María E. Camus, Chile, 1987. Pág. 32 y 60.

En suma, observamos que la cultura nacional ligada a los intereses políticos de los grupos cercanos a la dictadura fue incapaz de homogeneizar por completo al país dentro de los valores del orden y el anticomunismo. La importancia de usar medios impresos como la revista para confrontar esas formas en que la dictadura había construido una imagen de sí misma, fue fundamental para ocupar esos otros espacios discursivos, tan necesarios dentro de la vida social chilena.⁶⁰

Por otra parte, la tercera intervención ocurrió frente al edificio de la Naciones Unidas, donde se leyó el texto *No es una aldea*. Este texto es expuesto en prosa a manera de panfleto político; a diferencia de la fundamentación teórica que realizó el C.A.D.A. de su propia acción, y de la segunda intervención donde aparece la publicación de los versos en la revista *Hoy* y el diario *La tercera de la hora*. Enfatiza el doble carácter que manifiesta el C.A.D.A. en lo que respecta a lo material y lo simbólico, y si bien, ya no es la leche el signo de referencia, sí lo es Chile como lugar de enunciación de un problema bastante más general que sólo un Estado de excepción como se hacía ver a sí misma la dictadura. Por medio de la sentencia “esto no es una aldea...” se denunciaba el carácter global de violencia que promovió el capitalismo en una de sus formas más radicales: las dictaduras militares de los años setenta.

La articulación de la acción ya no se realiza a través de la metáfora de la leche como valor de uso ni como símbolo de memoria. El colectivo explota dos conceptos fundamentales para entender la forma de apropiación de la vida por parte de la dictadura: el hambre y el

⁶⁰ La represión que sufrieron los medios adheridos al gobierno de la UP. Periodistas detenidos, desaparecidos y ejecutados por el régimen militar. Encontramos represión y censura en medios como *Hoy*, *Radio Balmaceda*, *la Radio Chilena*, *Radio Cooperativa*, *Análisis*, *Cauce*, *Fortín Mapocho*. La censura tuvo fundamento legal en leyes, decretos y normas, por ejemplo, “la prohibición de la edición y circulación de nuevas ediciones sin autorización del Gobierno. La legislación oficial para Estados de Emergencia [...] Y las modificaciones a la Ley de Seguridad Interior del Estado y, en fecha más reciente, a la Ley sobre abusos de publicidad y al Código de Justicia Militar”. Cfr. “Memorial de la dictadura. Cronología de 14 años de pesadilla” *Revista Análisis*. Ibid.

terror. La dictadura se instauró a través de una dimensión material pero también de una dimensión estética vinculada al miedo y al terror. El hambre como elemento de carencia material, y por tanto de marginación, se acompañó de una sensibilidad del terror propulsada por mecanismos finos de represión como la DINA.

La emisión de este discurso enfatizó el lugar de enunciación. Mostrando que el caso de la dictadura militar chilena no fue un momento de violencia aislado en la historia de América Latina, por tanto, no era una aldea separada del contexto subregional; sino que a través del discurso en tanto signo de lo general, se desplegaba la caracterización de un contexto de dictadura, desaparición y muerte.⁶¹

No es una aldea denuncia el carácter global de las carencias materiales como una forma de violencia. A través de Chile puede observarse la composición de un momento en la historia de América Latina. Por lo que la denuncia puede mirarse desde un pronunciamiento no sólo estético sino político, que de forma panfletaria confronta la apropiación de la vida social desde formas concretas, como por ejemplo, el desmantelamiento de un gobierno socialista que impulsó políticas para garantizar un alimento básico a la población como era la leche.

Este texto se colocó como dispositivo discursivo que irrumpe el espacio institucional-internacional. La realización de la intervención ocurrió en la calle, frente a la sede de la ONU en Santiago. Además de su emisión, el texto fue grabado en los cinco idiomas oficiales de las Naciones Unidas: francés, inglés, ruso, chino y español; y se colocó posteriormente una copia de la cinta magnetofónica en la exposición que se realizó en la “Galería Centro Imagen”.

⁶¹ Cfr. Carlos Figueroa. “Dictaduras, Torturas y Terror en América” en *Bajo el Volcán*, Vol. 2, 2003.

Es significativo que la denuncia se haya realizado frente a la Naciones Unidas, pues se crítica la legitimación de su existencia a través de sus propias contradicciones. Aquel organismo que se fundamentaba en la “Carta del Atlántico”⁶², en la cual uno de sus puntos garantizaba el respeto a cada país a elegir su propio sistema de gobierno, fue una falacia que quedó exhibida en la intervención de los Estados Unidos en la dictadura militar Chilena. Esta anotación agudiza la denuncia del colectivo hacia un organismo que no cumple el cometido para el cual supuestamente fue creado. La injerencia de los Estados Unidos en el golpe de Estado chileno es muestra de que el discurso pacifista de la ONU fue sólo un espejismo que se fracturó en cuanto los intereses del país de la “libertad” se encontraron en riesgo.⁶³

Esta intervención planteó la necesidad de denuncia de una situación de violencia, que hasta cierto punto, era “necesaria” para garantizar el funcionamiento del sistema económico. De allí que el arte en las intervenciones del colectivo, traspasara los lugares comunes de éste como forma de belleza, y criticara así también, una estética de corte idealista y romántica. El colectivo se adentra en el arte como forma comunicativa capaz de arrojar pronunciamientos y provocaciones, que si bien políticos tuvieron como fundamento una estética:

“Nosotros hablamos de un país que se ofrece a sí mismo en el espectáculo de su propia precariedad, de su propia marginación; ir creando las verdaderas condiciones de vida de un país no es sólo un trabajo político o de cada hombre como un trabajo político, no es sólo eso, corregir la vida es un trabajo de arte, es decir, es un trabajo de creación social de un nuevo sentido y de una nueva forma colectiva de vida”⁶⁴.

⁶² Cfr. Página oficial de la ONU. http://www.un.org/es/aboutun/history/atlantic_charter.shtml

⁶³ Peter Kornbluh. *Op. cit.*

⁶⁴ “No es una aldea” En Roberto Neustadt. *Op., cit.*

A través de esta cita se puede observar que el lenguaje fue una alternativa para un nuevo sentido de reapropiación de la vida. ¿De qué forma el lenguaje podía recuperar la pérdida de sentido? La respuesta del colectivo se dio dentro del elemento simbólico que encontró en la poética de la *acción de arte* una propuesta de reapropiación de sentido. La dialéctica existente entre lo material y lo simbólico fue un aspecto que determinó la forma en que se instauró el régimen militar. La violencia que se ejercía de forma explícita tenía también formas encubiertas por el lenguaje.

Afirmar que la dictadura militar fue un acontecimiento necesario para el pueblo chileno, era legitimar a través del discurso toda una reestructura que se realizó no sólo desde lo económico sino desde el fundamento del orden social. Bien sabemos que estas formas de proceder no fueron algo novedoso en procederes totalitarios, ni tampoco se implementaron exclusivamente para el caso chileno.

Aun cuando el discurso del orden que enaltecía valores nacionales abstractos fue implementado en los regímenes autoritarios como el fascismo y el nazismo, como nada más un ejemplo, la diferencia fue que estos regímenes totalitarios no tuvieron la finalidad de instaurar un modelo económico capitalista. De allí que estos “fascismos” que utilizaron una estética para lograr sus fines concretos hayan tenido una diferencia sustancial con el caso chileno y sus símiles en el cono Sur.

La relación entre los valores nacionalistas abstractos propugnados por la fundamentación de un régimen militar que sometió toda relación social a una pugna entre el bien y el mal, ha sido una constante en formas autoritarias de gobierno. La importancia de interferir estos discursos a través de la denuncia de la forma global en que la violencia es ejercida desde los centros de poder, fue una de las apuestas del colectivo. Señalar que la condición de “aldea” donde el hambre y el terror conforman un espacio natural, es una instrumentación de la dictadura para legitimar un bien supremo. Que en realidad “el

hambre y el dolor significan todos los discursos del mundo en nosotros”⁶⁵, es la afirmación de un problema que no se resume únicamente en el proceso que vivió Chile en los años setenta y ochenta, y posteriormente en la “vuelta” a la democracia.

Esta intervención salió de los márgenes de la leche como signo, y colocó a Chile como referente. La negativa del carácter exclusivamente regional de la dictadura chilena, y el sentido metafórico de la aldea, busca señalar que los problemas particulares del país reflejan en parte la realidad sudamericana. Aunque se enfatiza la particularidad chilena, se muestra a través de Chile, los procesos históricos que vivieron los países cono sureños después de los años setenta.

No es una aldea

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

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

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

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

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

Pero es el mismo cielo y la construcción colectiva de su significado será también la construcción del cielo de Bolivia, de Paraguay, del cielo de Zaire, de Bangladesh, de Grecia. Será también el cielo de Nagasaki, de Estados Unidos, de Brasil, de la Unión Soviética, de la India, de Noruega, de México. Algún día esta vida será una vida decente.

Despojados, hoy es el hambre, el dolor, la expropiación de nuestras fuerzas físicas y mentales; pero ese recorrido es también el mundo por ganar, no es una aldea.

Colectivo Acciones de Arte
Octubre, 1979 (CADA)

66

⁶⁵ Cfr. Robert Neustadt. Ibid.

La última intervención de esta acción consistió en la exposición de los registros. Se selló una caja de acrílico dentro de la cual se colocaron las bolsas de leche que no fueron repartidas; la cinta magnetofónica del texto “No es una aldea” emitido frente a la sede de las Naciones Unidas y un ejemplar de la revista *Hoy* dentro de la “Galería de Arte Centro Imagen”. La caja fue marcada con la siguiente inscripción:

“PARA PERMANECER HASTA QUE NUESTRO PUEBLO ACCEDA A SUS
CONSUMOS BÁSICOS DE ALIMENTOS.

PARA PERMANECER COMO EL NEGATIVO DE UN CUERPO CARENTE,
INVERTIDO Y PLURAL.”⁶⁷

El sellado de la caja se realizó simultáneamente a las otras intervenciones de la *acción de arte* (repartición de la leche en la comunidad la Granja, publicación del texto poético en la Revista *Hoy* y emisión del discurso “No es un aldea”). Y se tenía planeado que la exposición se realizará dos semanas después, el 19 de octubre de 1979. El tiempo transcurrido entre el sellado de la caja de acrílico y el tiempo de la exposición, figuró como un tiempo que dejó su huella en la descomposición de la leche. Ese tiempo social, según el C.A.D.A., correspondía también al tiempo que permanecen los seres humanos de cualquier parte del mundo, “privados del acceso a su diaria alimentación”. La descomposición de la leche no fue una metáfora, pues de forma concreta señaló un tiempo transcurrido en la realización de la *acción de arte*. La analogía se dio con respecto al proceso de descomposición orgánica del cuerpo carente de alimentos. “Leche restada al consumo sellada en un Centro de Arte, análoga al proceso de descomposición orgánica de todos los privados de sus alimentos”⁶⁸

⁶⁶ Roberto Neustadt. “Documentos”. *Op., cit.*

⁶⁷ Robert, Neustadt. *Ibid.*

⁶⁸ Robert, Neustadt. *Ibid.* Pág. 121

Así el colectivo, propone la descomposición material de un valor de uso, con el fin de mostrar un tiempo decadente realmente existente. No sólo se denuncia a la dictadura y sus métodos de represión; también se denuncia la precariedad como una forma sistemática de violencia.

Por otra parte, las bolsas que habían sido recuperadas después de ser entregada la leche en la comunidad de la Granja, se repartieron entre escritores y artistas quienes las utilizarían como soporte. Esta acción traspasó los límites del propio colectivo, dado que las intervenciones que se realizaron con la leche como signo corrieron a cargo de artistas que no pertenecían al C.A.D.A.

La exposición tuvo como fin, por una parte, ser el lugar de convergencia del registro de las intervenciones; además de ser un espacio de diálogo y discusión en torno al arte y las problemáticas que se presentaron para este momento.



69

⁶⁹ Robert, Neustadt. Ibid.

La documentación de la exposición tuvo lugar como registro fotográfico y de video. Este último permitió observar de forma muy rudimentaria, el montaje de la exposición dentro de la galería de arte. Además de mostrar la interacción entre los integrantes del C.A.D.A. y los miembros del “Centro Cultural Malaquías Concha”, que colaboraron en la acción. El diálogo que se generó entre estos colectivos (mismo que quedó registrado en video) hace presente el significado que tuvo para el “Malaquías Concha” el trabajo de la *acción de arte*. Uno de los integrantes de este colectivo manifiesta la necesidad de mostrar a los pobladores, por un parte, la relevancia del arte como una forma “espiritual”; y la leche dentro de su dimensión material como alimento. La carencia de alimento se manifiesta en lo indispensable de ésta para el cuerpo. Al igual que el arte, juega un papel fundamental dentro de una dimensión de sentido sensible. Se resaltó también la importancia del símbolo “½ litro” como forma de memoria de un pasado reciente y cuya reproducción se encontraba en las bolsas de leche⁷⁰.

El video se convirtió en registro y parte misma de la acción. El C.A.D.A. posteriormente a este momento de realización de su primera acción de arte, reflexionará acerca del papel que juega el video dentro de sus acciones como colectivo. Cabe enfatizar que el video buscó articular el registro de la totalidad de la acción. Fue el momento que dio cuenta de la realización *Para no morir de hambre en el arte*, y que por otra parte dio un rostro a aquellos que participaron en la acción.

2.2.2 INVERSIÓN DE ESCENA

La segunda acción de arte fue titulada *Inversión de escena* y se realizó de forma inmediata a *Para no morir de hambre en el arte*. En cierto sentido fue su continuación, tanto por el tiempo de realización, como por los símbolos utilizados. La leche y su

⁷⁰ Cfr. *Para no morir de hambre en el arte (unedited footage)* Dir. C.A.D.A. Hemispheric Institute. Digital Video Library, 1981. <http://hidvl.nyu.edu/video/003180963.html>

blancura continuaron siendo signo de referencia. Se llevó a cabo el 17 de octubre, tan sólo dos semanas después de la primera acción de arte. Convergió con la exposición de *Para no morir de hambre...* en la “Galería de arte Centro Imagen”. La euforia por gastar aún más los signos de la primera acción, permitió la inmediatez de esta segunda.

Una característica importante de resaltar para esta segunda acción fue su visualidad. El registro fotográfico y de video permitió observar el desarrollo de la acción. La acción se conformó visualmente de dos elementos: la comitiva de camiones de la empresa *Soprole* que intervino la ciudad hasta su llegada al Museo de Bellas Artes; y la clausura con una manta blanca del museo.

El registro nos permite observar el desencadenamiento de la acción. Primero, se colocaron dentro de la planta de producción de *Soprole* dos lienzos blancos con las siguientes inscripciones:

“LA OBRA ES:

UN VASO DE LECHE DERRAMADA BAJO EL AZUL DEL CIELO”

“LA OBRA SERA:

LA PRODUCCION DE UNA NUEVA VIDA BAJO EL AZUL DE NUESTRO
CIELO”⁷¹

El video de registro titulado también como *Inversión de Escena* capta a los trabajadores de *Soprole* mientras completan el proceso de embalaje de la leche. La realización del video en el C.A.D.A. se observa dentro de su función de registro, y no desde una cualidad artística. Se presenta a los trabajadores en su cotidianidad, desplazando el lugar

⁷¹ *Inversión de escena*. Dir. C.A.D.A. Hemispheric Institute. Digital Video Library, 1981. <http://hidvl.nyu.edu/video/003210223.html>

de la escritura, convirtiendo al producto realmente existente en metáfora de la producción artística y no a la inversa.

La leche que desde la acción anterior es el signo central, se va a colocar más allá del lugar teórico que como valor de uso y signo de memoria se le había otorgado desde un pasado reciente, para revitalizarse como signo visual. La inversión de los elementos de la acción consistió en colocar fuera del lugar pertinente los signos utilizados. La escritura fuera del texto, la leche fuera del consumo diario, los camiones de la *Soprole* fuera de su rol en la distribución, y la clausura simbólica del museo como forma oficial y canónica del arte.

Un segundo momento de la acción lo constituye el desfile de camiones de *Soprole* por la ciudad. Se registra el recorrido de ocho camiones pertenecientes a la compañía de leche, mismos que se estacionan frente al Museo de Bellas Artes para realizar la clausura simbólica. Visualmente la procesión de camiones impone una secuencia de invasión del espacio público. El proceso de distribución que ocurre dentro del mercado y la condición de simultaneidad que eso trae consigo se ve trastocada por el desfile casi procesional de ocho camiones de la compañía cuyo objeto no es el de la distribución dentro de los tiempos de la producción.

El contacto mediante el cual se consiguieron los camiones, se fundamentó en la justificación de lo bello de la imagen propuesta por Lotty Rosenfeld, quien convenció a uno de los directores de la compañía de prestar los camiones, argumentando la belleza de verlos desfilar como móvil de la acción. El artificio del C.A.D.A. para poder obtener los camiones fue una característica recurrente en otras acciones para obtener los medios para llevar a cabo su propuesta estética. Se hacía uso del discurso para proponer un arte inofensivo, dedicado exclusivamente a la belleza llevada a cabo a través de las *acciones*

de arte. Esta forma un tanto hermética y encubierta de llevar a cabo las acciones le valió al colectivo el mote de elitista al momento de llevar a cabo su propuesta.

El tercer momento de realización de la acción fue la colocación de un lienzo blanco que cubrió el frontis del Museo de Bellas Artes. Esto ocurrió momentos después de que los camiones de la leche se habían estacionado en línea frente al museo. Se colocó el lienzo mediante algunas maniobras y con eso se clausuró el Museo de Bellas Artes.

La gente miraba fugazmente y con cierto desconcierto la acción del C.A.D.A. Es probable que las miradas que se fijaban sobre el Museo fueran más de curiosidad y desconcierto, que de la capacidad por avistar que esa acción, era la presentación de un *performance* que buscaba referir la clausura del museo desde la institucionalidad del arte, y su consiguiente crítica a la apropiación de la dictadura de los espacios institucionales, usando al Museo de Bellas Artes como símbolo de la *chilenidad* apropiada por la dictadura. Pudo ocurrir que la imagen del museo y su clausura captara las miradas rafagueantes como una forma simplemente efímera del acontecer cotidiano. En este sentido, la recepción más que ser un elemento limitante para el colectivo, se convirtió en el carácter irruptor de la intervención cotidiana. En un contexto como el de la dictadura militar, donde todo aquello que sonara a aglomeración pública debía llevarse con precauciones, es entendible así la recepción que trajo consigo la *acción de arte*.

Habría que recordar que los participantes de la primera acción fueron también quienes llevaron a cabo esta segunda acción, y por tanto, no fueron exclusivamente los miembros del C.A.D.A. quienes ejecutaron la clausura simbólica del museo. Este tipo de acciones de arte necesitaron de colaboradores al momento de la realización. Sería improbable que estas acciones fueran ejecutadas exclusivamente por cuatro sujetos. La interacción con otros artistas y no artistas, por ejemplo los empleados de la *Soprole*, articularon las distintas acciones del colectivo.

En esta segunda acción del colectivo cabe destacar que las acciones se fueron complejizando un poco más en cuanto al tipo de intervención del espacio público. Si para este momento se observa la intervención del Museo de Bellas Artes como forma de clausurar los valores artísticos y estéticos cooptados por la dictadura militar, en una tercera *acción de arte* se intervendrá el cielo de Santiago que había sido utilizado por las Fuerzas Aéreas durante el golpe de Estado.

La capacidad del colectivo de atenuar sus acciones con la justificación del arte por el arte, misma que la acción niega, permite observar en el colectivo una capacidad crítica que a simple vista podría pasar desapercibida. Es decir, que la posibilidad de tomar el espacio ocupado por la dictadura se realizó a través del artificio, pues cualquier otro intento por hacerse del espacio público en medio de plena dictadura hubiera significado de entrada la desmantelación de la acción. Tal vez sea esta una de las limitantes del C.A.D.A. aunque también representa una posibilidad.

A palabras de la propia Rosenfeld (quien se convirtió en la voz para persuadir de la intervención de los espacios públicos e institucionales) se fueron dando las circunstancias necesarias para esta acción: 1. La ausencia de Nena Osso directora del museo 2. La muerte de un general, motivo por el cual la bandera chilena estaba a media asta 3. La apropiación del espacio y confrontación verbal con los carabineros 4. La persuasión de lo fundamental de la acción.⁷²

La intervención del museo a través del lienzo blanco y la caravana de camiones de *Soprole* estacionados frente a él, enfatizó la metáfora de la leche y su blancura. El museo quedó así clausurado mediante la creación de una "imagen performática"⁷³ que se diluyó

⁷² Según el propio Roberto Neustadt, Rosenfeld cuenta esta anécdota. Roberto Neustadt. *Op., cit.*

⁷³ El tratamiento de esta afirmación es de Guillermo Gómez Peña quien afirma en su cuenta de twitter: "Finding a performance image is like having an orgasm. It can take five minutes or 1 hour, and sometimes it doesn't happen at all".

en el tiempo. Los significados de la acción son atraídos así por su propia realización. El momento efímero de apropiación de un espacio institucional para referir no sólo la precariedad de un arte venido de la academia; sino la potencialidad de referir la precariedad presente en los entornos de la vida social, tan básicos como la carencia de los alimentos básicos. La leche como metáfora encuentra un alojo concreto de carencia y eliminación del primer régimen socialista vía elecciones en América Latina.

La inversión de la escena doblaba el signo a través de la visualidad, dotando de un carácter semiótico la composición de la acción. La inscripción de los signos que componen la imagen buscan transtocar el carácter semiótico de cada uno de ellos. Los camiones lecheros llegan a las afueras del museo para dotar a la blancura de la leche de un carácter irruptor. La clausura del museo con el lienzo blanco forma parte de una crítica al lugar de exposición de la obra de arte. Parte importante de la acción recaía en lo necesario de otro tipo de prácticas estéticas que iban más allá de la obra como producto.

Por otra parte, las imágenes se contrapuntaron una a otra. El camión de leche como portador de alimento frente al museo como almacén de obras. El producto de vital importancia lanza un cuestionamiento al arte. Por eso el C.A.D.A. apuesta por otro tipo de formas estéticas que permitan potenciar los significados de las prácticas estéticas no sólo exclusivas de la forma artística. Y aun cuando en la revista *Ruptura* Juan Castillo, artista visual del colectivo, afirmará que no tenían nada en contra de los museos, el C.A.D.A. avista cierta caducidad no sólo en las técnicas de las prácticas artísticas canónicas; sino también en las formas artísticas desprendidas de la realidad que vivía Chile en estos momentos.⁷⁴

⁷⁴ La afirmación de Juan Castillo al afirmar: “No es que estuviéramos en contra de los museos y en contra de las galerías [...] sino que a nosotros nos parecía que Chile entero era un museo”. Esta afirmación, parece que más que tener presente la idea de clausurar el museo, se pretendía que el

Por último, observamos que en esta acción que continúa con la anterior, la leche es potenciada desde distintas perspectivas que le permiten referir múltiples formas estéticas. El C.A.D.A. logró articular estas dos acciones de forma inmediata, de tal manera que ambas fueran prácticamente, un sólo corpus semiótico. Las acciones posteriores del C.A.D.A. evolucionarán tanto en sus signos como en las formas de realización.

2.2.3 ¡Ay Sudamérica!

¡Ay Sudamérica! se ejecutó el 12 de julio de 1981. Consistió en el sobrevuelo de seis avionetas que arrojaron del cielo 400,000 panfletos sobre la ciudad de Santiago (Pudahuel, La Granja, La Florida y Conchalí).⁷⁵ Esta acción constituyó una intervención de gran magnificencia por la capacidad no sólo artística sino “administrativa” para gestionar los documentos necesarios para llevar a cabo la acción sobre el cielo de Santiago. Así como las acciones anteriores, *¡Ay Sudamérica!* contó con un registro filmico de la acción que permite observar el vuelo de los aviones sobre la ciudad de Santiago.⁷⁶

El panfleto arrojado desde las alturas, constituyó en cierta manera, un manifiesto estético del colectivo. En él se desarrolló de forma más puntual, lo que el colectivo ya había enfatizado anteriormente. La postura estética del C.A.D.A. quedó manifestada de forma elocuente a través de un dispositivo discursivo que no se extiende más allá de una cuartilla.

La acción se conforma de dos elementos principales: por un lado, la composición de una imagen performática; por otra, la intervención concreta del espacio cotidiano a través de

objeto artístico fuera la vida misma. Este posicionamiento ya lo he desarrollado en este trabajo, y seguirá presente en las siguientes acciones. Cf. Roberto, Neustadt. *Op., cit.* Pág. 23

⁷⁵ M. Ivelic y G. Galaz. *Chile, arte actual*, p. 212.

⁷⁶ Cfr. *¡Ay Sudamérica! (video installation material)*. Dir. C.A.D.A. Hemispheric Institute. Digital Video Library, 1981. Video. <http://hidvl.nyu.edu/video/003060763.html>

un dispositivo discursivo. De esta manera se puede realizar el análisis semiótico de la acción desde estas dos aristas.

Los instrumentos necesarios para la composición de la imagen aérea en que las avionetas se combinan de tal manera que rememora un *raid* militar, tuvo un carácter contingente y fugaz. Fue el preámbulo necesario para comenzar el bombardeo de panfletos cayendo del cielo. Esta composición visual se realizó dentro de los límites de lo militar y dentro de sus propios códigos. La petición para llevar a cabo la acción se realizó a la “Dirección de Aeronáutica” y con el apoyo del Instituto de Arte Contemporáneo. El C.A.D.A. a través de la voz de Lotty Rosenfeld, realizó los movimientos burocráticos pertinentes para poder llevar a cabo la intervención del espacio aéreo⁷⁷.

En plena dictadura el C.A.D.A. logró su intromisión dentro del aparato dictatorial, que confió en un arte despolitizado, y en la belleza que produciría una *acción de arte* con toda la connotación militar. Su acercamiento con la Fuerza Aérea fue muestra de un tipo de intromisión al espacio institucional. El trastocamiento y el cambio de sentido que dio el C.A.D.A. al vuelo de las avionetas constituyó una manera posible de confrontar los signos militares que provocaban escozor. El ataque aéreo y el consiguiente derrumbe del Palacio de la Moneda en el momento del golpe militar, era la imagen detonante que seguía latente dentro de la memoria reciente. El desplome quedó inscrito como una imagen que condensaba en sí toda la violencia con que el poder había sido asaltado.

La legitimación que utilizó el C.A.D.A. frente a la institución militar para llevar a cabo sus acciones, tuvo como plataforma su participación en eventos internacionales de arte: bienales, festivales de video, exposiciones internacionales. El argumento del C.A.D.A. recaía en la importancia de colocar al arte chileno en la cúpula de las tendencias internacionales del arte contemporáneo, a través de su incursión en los campos del *video-*

⁷⁷ Cfr. Roberto Neustadt. *Op., cit.* Pág.146.

art y el *performance*. De allí que la justificación de la acción se basara en colocar a Chile dentro de la vitrina mundial del canon y la academia, más allá de los signos que la acción desdoblaba en tanto intervención del espacio institucional. De esta manera el C.A.D.A. jugó con el discurso para poder llevar a cabo sus acciones. Es evidente que el colectivo no externó en su petición para sobrevolar Santiago, el carácter teórico y trasgresor de la acción que buscaba desmitificar al artista, ampliando los horizontes de cualquier hombre en pro del acto creativo, característica que se manifestaba en el texto *¡Ay Sudamérica!*

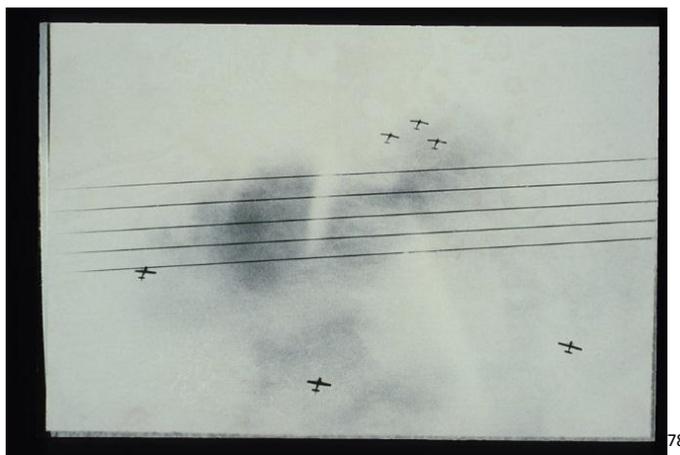
Por otra parte, en cuanto a la composición de la imagen, se puede criticar el simbolismo que el colectivo utilizó, en lo tocante a la violencia con que se presentaba el sobrevuelo de las avionetas y el recuerdo del acto totalizador presente en el golpe de Estado. Esta composición señaló visualmente el momento de asalto a la Moneda, en la forma en que interrumpió el cielo para enviar un discurso que estéticamente buscaba trasgredir el espacio cotidiano de Santiago.

Afirmamos que en *¡Ay Sudamérica!* hubo una composición visual, puesto que el “asalto al cielo” no fue exclusivamente con el fin de “bombardear” la ciudad con panfletos, es decir, con un fin exclusivamente comunicativo. La composición de la imagen que se impuso sobre el cielo rememoraba un momento trágico en la historia reciente de Chile. ¿Hasta qué punto la imagen de las avionetas sobrevolando la ciudad, tuvo una incidencia transgresora en la cotidianidad de Chile? Podríamos condicionar el “éxito” de esta acción a la recepción que tuvo entre los habitantes de las comundades de Santiago que fueron intervenidas; sin embargo, cómo podríamos conocer la forma de incidencia de estas intervenciones en la conciencia individual de los habitantes que vieron interrumpida su cotidianidad por panfletos que caían del cielo.

Precisamente fue la intervención contingente la que rompe con la cotidianidad. El colectivo tomó por asalto espacios públicos e incluso privados, conformando un proceso

que en sí, dislocaba los procedimientos de las artes, y algo más, el hermetismo tuvo su razón de ser, debido a que los medios por los cuales fueron transportados los significados de las acciones se realizaron de forma clandestina. Instancias como el Museo de Bellas Artes, la compañía *Soprole*, la Galería de Arte Centro Imagen, la comunidad de la Granja, o el cielo de Santiago; fueron parte de los enclaves en que el C.A.D.A. irrumpió con su propuesta estética.

Por tanto, una crítica a ésta acción se focaliza en la forma en que la imagen reproduce en cierta medida, un esquema de violencia presente históricamente. Es posible que la acción al tomar el cielo con todo el antecedente golpista en Chile, pudiera haber sido insolente; sin embargo, a través de esta crítica, se puede avistar la incidencia de la acción y su resultado. Por un lado, si la crítica observa en esta intervención una especie de violencia innecesaria, paradójicamente la acción habría funcionado estéticamente, es decir, la alteración del espacio aéreo cotidiano se hubiera confrontado de forma contundente con la cotidianidad del ciudadano. Solo que en este caso el fin no estaba constituido por el derrumbe del signo más representativo del gobierno chileno, como era el Palacio de la Moneda. El fin de la acción consistía en arrojar un montón de papeles del cielo.



⁷⁸ Cfr. Nelly Richard. *Op., cit.*



79

Una experiencia particular es la que describe Ana María Foxley (quien fue testigo de la acción) en un artículo publicado en la revista *Hoy*.⁸⁰ Esta referencia es importante porque nos permite observar no sólo la visión de la crítica de arte; sino también de lo desconcertante que resultó la acción para algunos santiaguinos.

“[...] comenzaron a lanzar torrentes de blancos papeles impresos en negro, que volaban, jugueteaban, hacían figuras, revoloteaban, deslumbrando con su resplandor plateado a la luz del sol. [...] Los niños presurosos corrían a averiguar cuál era el juego; algunos adultos recogían y leían los ejemplares que caían a sus pies”.⁸¹

Esta breve descripción revive el momento de la ejecución. La caída de los panfletos desde el cielo conformaba un vuelo que desconcertaba por la incapacidad de saber que era lo que ocurría. El desconocimiento de la acción contribuía a generar la expectación

⁷⁹ Cfr. *¡Ay Sudamérica! (video installation material)*. Ibid.

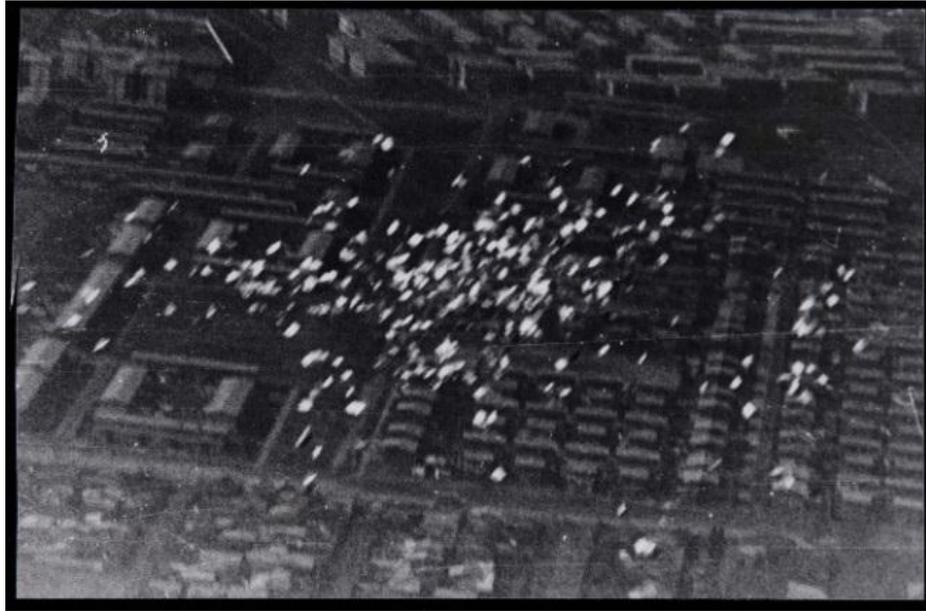
⁸⁰ Ana M. Foxley. “Un maná artístico” *Revista Hoy*, pág. 45, Chile, 1981.

⁸¹ Ibid.

entre quienes recogían los panfletos. Pudiese haber ocurrido que no se le prestara demasiada atención al ver que se trataba de simple texto. A pesar de esto la acción ya había generado un desconcierto visual que en sí constituía ya una forma estética. La otra cara de la moneda la constituyeron aquellos quienes dentro de los circuitos del arte conocían lo que se tenía preparado para ese domingo, así lo describe el artículo citado:

“[...] los artistas Paz Errázuriz, con su cámara fotográfica; Juan Carlos Bustamante, con su filmadora, y la pintora Roser Bru con sus ojos alertas, atisbaban el cielo. Más allá en calle Independencia, en las cercanías del Hipodrómo, Pedro Millar y Mercela Serrano junto a HOY cargaban sus máquinas aguzando el oído ante el posible ruido de los motores en el aire. En Pudahuel, también con una cámara, Patricia Saavedra hacía otro tanto. Más al sur en Santa Rosa de La Granja, Alfredo Jaar esperaba con su cámara de video junto a la actriz y fotógrafa Pachi Torreblanca”.

La interlocución presente entre diversos artistas y el colectivo fue recuperada en este artículo ya citado: *“Maná artístico”*. Si en *Para no morir de hambre* el colectivo interactuó con los habitantes y artistas de la comunidad; en esta acción buscó que la recepción fuera aún mas amplia. Precisamente, en lo que respecta a la recepción de la acción, el C.A.D.A. buscó trascender la capacidad visual, y así poder hacer de *¡Ay Sudamérica!* un llamado más generalizado. Los componentes de la acción buscaron tener una incidencia mayor, y no limitarse a una condición causal (por ejemplo, en el caso de la intervención de la comuna la Granja, donde quienes participaron son los habitantes mismos, seleccionados por algún vinculo que contactó al colectivo con la comunidad); sino por el azar mismo de quien va transitando la ciudad, y ve caer del cielo un conglomerado de papeles que revoloteaban hasta caer a su paso.



82



83

⁸² Cfr. *¡Ay Sudamérica!* (video installation material). Ibid.

⁸³ Cfr. *¡Ay Sudamérica!* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1981. En línea <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/ay-sudamerica-10>

Esta intervención buscó expandir los niveles de recepción de la forma estética que había instrumentado el C.A.D.A., por lo que constituyó un intento por romper con los estigmas de convertirse en un grupo hermético y elitista, en cuanto a la complejidad teórica con que llevaron a cabo sus propuestas, que hasta cierto punto podían parecer sobradas si se les mira exclusivamente desde un punto de partida artístico. Sin embargo el C.A.D.A. responde a tales juicios afirmando la complejidad de sus instrumentaciones que no pueden ser interpretadas necesariamente desde la inmediatez: “si fuera así, no sería necesario hacer nada, porque lo que queremos decir ya estaría formando parte de la institucionalidad, de lo aceptado socialmente, sería un lugar común”.⁸⁴

La codificación de las acciones como el colectivo afirma, se debe no sólo a la imposibilidad de pronunciarse políticamente; también a la exploración de códigos que amplien los caminos del arte, la estética y la política. De allí que sus trabajos no hayan consistido en la realización de un arte-objeto que pudiera ser expuesto como obra. Lo fundamental de la acción en cuanto a su composición como forma estética se debe al conjunto de relaciones que buscan proponer a través de imágenes, signos, textos, intervenciones. De allí que las acciones de arte del C.A.D.A. no tuvieran como fundamento una necesaria y pretendida originalidad, y que la ampliación de los soportes para realizarlas no se debería fundamentalmente a ésta.

El C.A.D.A. tenía plena consciencia e incluso influencia de los procesos venidos de Europa, y sin embargo la orquestación de sus acciones tuvo otra raíz. El colectivo enfatiza este rasgo distintivo al no pretender dar una identidad latinoamericana a sus acciones (aunque en cierta medida lo realiza desde su acción misma y no como fundamento) desde lo que los diferencia de Europa; sino de los procesos mismos en que se ven envueltos las

⁸⁴ Es esta la respuesta que ofrecen los integrantes del C.A.D.A. ante el cuestionamiento de si su obra debe ser comprensible e inmediata. Ibid.

artes, los cortes y las rupturas. Ante esto el C.A.D.A. se afirma en toda la capacidad de afirmar procesos estéticos que ocurren no sólo en América Latina, o el cono Sur, aunque sí afirma sus especificidades. De allí que la originalidad no sea un tópico, y se opte por la experimentación que fundamenta el sentido de la acción. La originalidad no condiciona los procesos por los cuales el C.A.D.A. conduce sus acciones. La síntesis teórica que da la impresión de hermetismo del colectivo, es una característica que más que reducir los circuitos para la interpretación los potencia. Afirman en contrapunto con el arte-objeto que la *acción de arte* amplía los circuitos del arte y con ello la recepción, no de la obra, sí de la acción: “eso es mejor que hacer una obra muy fácil, pero que la puedan ver 50 o cien personas dentro de una galería: eso sí que es elitario”.⁸⁵

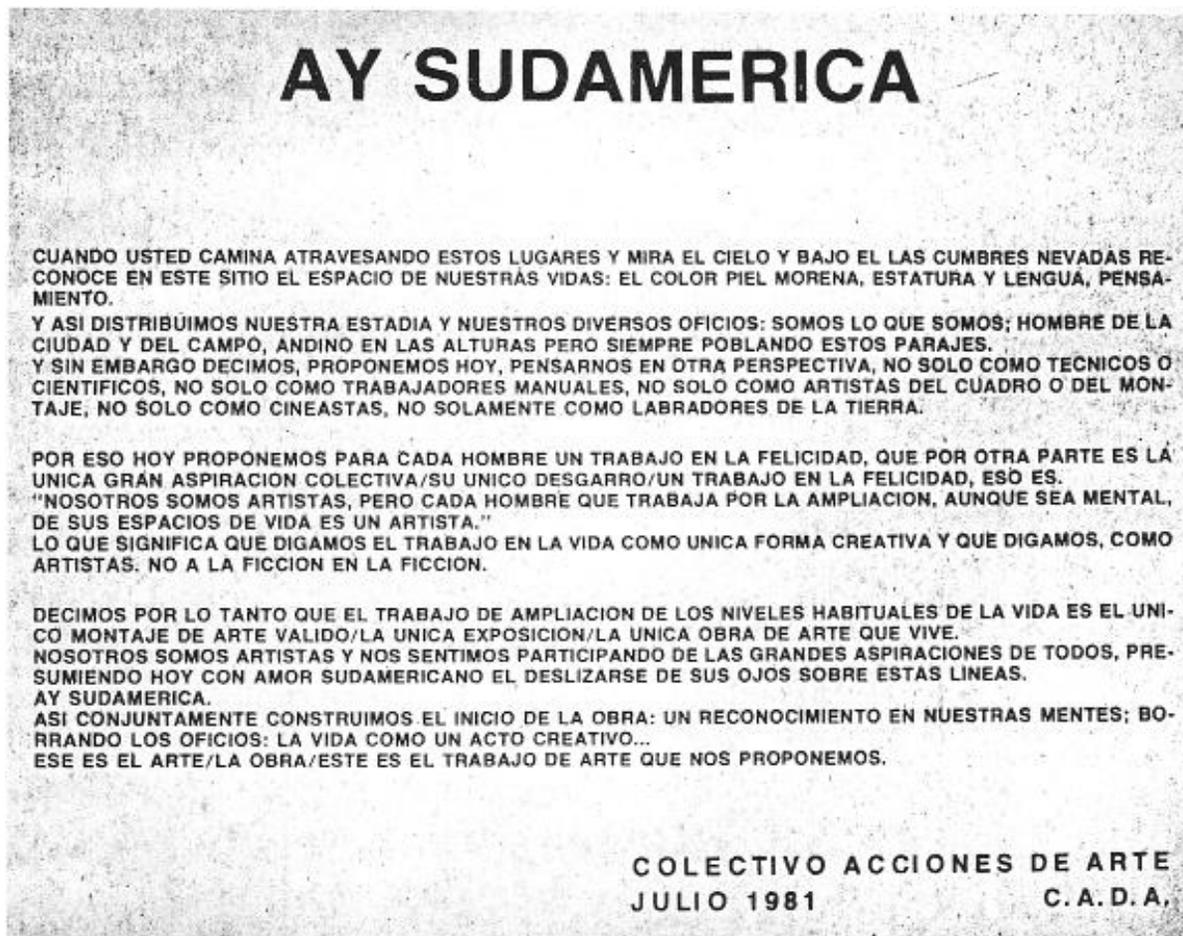
En lo concerniente al segundo momento de la intervención, que corresponde a la composición de una forma discursiva breve como es el panfleto, en comparación con el esquema teórico que habían realizado en *Para no morir de hambre en el arte*, se observa un momento en que el C.A.D.A. de modo contundente, desarrolla no sólo una poética; sino también logra desplegar una estética⁸⁶. En este sentido, *¡Ay Sudamérica!* compone un momento cumbre del colectivo, pues viene a condensar una serie de postulados que ya podíamos avistar desde las acciones anteriores.

Afirmamos que la tesis central de este manifiesto es de temple estético, puesto que enfatiza la capacidad creativa desde una facultad sensible, frente a la especialización técnica del artista. Más que enaltecer el trabajo sublime del poeta o del pintor, afirma la posibilidad que brinda la creatividad no sólo en el arte. Pondera que cualquier hombre que logre expandir sus horizontes, se convierte también en artista. ¿Por esto habría que entender que la capacidad creativa del artista quedaría resuelta a ser mero ornamento? El

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ Estética en el sentido que hemos venido acotando el término a lo largo de la investigación. Cómo una teoría general de la sensibilidad. Cfr. Alexander G. Baumgarten. *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*. Aguilar, Buenos Aires, 1960.

objetivo del C.A.D.A. a mi parecer, no es demeritar la capacidad creadora del artista; sino dar cuenta de la capacidad creativa y creadora presente en el trabajo cotidiano mismo.



87

El texto comienza por introducirse como si aconteciera en el momento mismo de la intervención: "Cuando usted camina atravesando estos lugares y mira el cielo...". Sería esta la lectura que realizaría quien por azar se encontrara en el momento de ejecución de la acción. Continúa el texto describiendo el fenotipo particular para hacer un efecto de espejo de quien se encuentra leyendo. Se coloca la descripción del contexto chileno para sugerir una proximidad aún más radical, una sensación real del aquí y el ahora. El chileno

⁸⁷ Cfr. Nelly Richard. *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*. Siglo XXI, Buenos Aires, 2007.

dentro del paisaje cotidiano, se mira así mismo cuando levanta la mirada y observa alrededor, se mira así mismo en el otro.

Los rasgos físicos dan una pertinencia particular, donde la vida transcurre en una estadia en la que los diferentes oficios hacen que cada “andino en las alturas”, sea hombre de campo o de ciudad, sea técnico o científico, deba mirarse de una manera. ¿De qué modo debiera mirarse en su cotidianidad el chileno de los años de dictadura? La cuestión radica entonces, en la posibilidad de desarrollar las potencialidades humanas, no exclusivamente dentro de la ficción sino como ficción potenciadora no conformista de una realidad dada. El colectivo afirma esta argumentación como un móvil de la acción:

“La obra de arte aquí es el recordamiento de la cotidianidad”, explica Diamela Eltit, “frente a un espectador al que se le propone una reflexión, un despertar de su mente y su memoria... La idea es invitar a que la persona que vio los aviones o leyó el volante, transforme su vida y su medio social en un acto creativo; busque su felicidad individual y colectiva, atreviéndose a pensar, a sentir, a crear, a volar...Es una chispa creativa en un medio rigidizado, normado”

completa Lotty Rosenfeld.⁸⁸

Trascender las condiciones materiales del trabajo concreto, ampliando los “espacios de vida” a través de las propias subjetividades, es también un acto libertador.⁸⁹ Las acciones de arte se convierten en posibilidad, y la connotación política del colectivo se encuentra precisamente en este punto. La imposibilidad de pronunciarse políticamente, incentivó el estímulo de la creatividad en el C.A.D.A., misma que se vio reflejada incluso en la forma

⁸⁸ Ana M. Foxley. *Op. cit.*

⁸⁹ Sobre este punto retomaremos en nuestro apartado de conclusión. La idea de una subjetividad liberadora en Marcuse, y también de la importancia del trabajo que se encuentra bajo un denominado “principio de realidad”. Cf. H. Marcuse. *La dimensión estética*. Pág. 60

en la que obtuvieron los permisos institucionales, y que en este texto podemos advertir a través de la ampliación de la creatividad más allá de la forma artística.

Prosigue el manifiesto afirmando la adopción necesaria de una conciencia transformadora. La inmediatez debe verse alterada en pro de una “aspiración colectiva”, que permita “el trabajo en la vida como única forma creativa”. Es decir, que la creatividad que no es exclusiva del artista; sino como condición general del humano, por ejemplo, en la transformación de la materia en mercancía, donde además él hombre es también transformado.⁹⁰ La creatividad del hombre no limitada por el valor de cambio por el cual es condicionado el trabajo; sino abierto a la posibilidad del hombre de liberar la imaginación en tanto su principio de placer.⁹¹

La afirmación que hace el colectivo proponiendo “para cada hombre un trabajo en la felicidad” no es más que la ampliación de la subjetividad que permite pensar a la felicidad como la liberación proveniente de la creatividad, que en el artista se observa en la capacidad de crear una obra que condensa una serie de principios y posibilidades, que fungen no “como falsa conciencia, sino como contraconciencia”⁹². La creatividad más allá de los límites acotados por la generación de plusvalor.

Esta liberación de la creatividad coloca a la *acción de arte* más allá de la búsqueda de originalidad que hemos esbozado. La creatividad que en este momento de la historia chilena se ve mermada no sólo en el arte sino en la vida misma. Es la propuesta que deja abierta el colectivo. Lo fundamental no está en la originalidad que se puede dar en los soportes del arte, en un cambio de técnica; sino en la capacidad que pueda tener la obra o la acción para colocar un conjunto de relaciones sociales en el momento en que se

⁹⁰ Cf. F. Engels. *El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre*. Colofón, México, 2008.

⁹¹ Cf. Herbert Marcuse. *Op. cit.*

⁹² Herbert Marcuse. *Op. cit.*

ejecuta o se expone. De allí que el valor de las *acciones de arte*, más allá de la parafernalia que pudo acompañarlas, se manifestaba en la capacidad estética por remitirse a la creatividad, y no a la “razón” propuesta desde el régimen militar en tanto principio de realidad. Generar una posibilidad transformadora a través del principio de placer que había sido extirpado por el aparato dictatorial.

En este sentido, esta acción del C.A.D.A. conjunta los valores que como poética fundamentan al colectivo. La negación del arte-objeto no va en contra de las manifestaciones canónicas de las denominadas “bellas artes” por un mero afán de cambio de técnica y originalidad.⁹³ La necesidad de inserción en medio de un espacio totalmente ocupado políticamente margina la posibilidad. De allí la importancia de incentivar la creatividad en medio un momento de rigidez, donde los argumentos de los cuales se sirve el poder colocan como principio fundamental el mito del orden y el progreso. La negación de estos mitos estaría en el principio de placer que muestra que esta supuesta racionalidad, en realidad es una estética encubierta más que un discurso meramente racional.

2.2.4 NO +

Para 1983 el Colectivo de Acciones de Arte hizo un llamado para intervenir la ciudad con la consigna “NO +”. La idea era expandirla a través de la ocupación de diversos espacios públicos. Esta pinta se inscribió en el contexto de protestas que se presentó de cara al desplome del modelo económico en los albores de los años ochenta. El colectivo lanzó este símbolo que sería usado como respuesta al régimen militar que incluso había realizado campañas de “limpia” de los muros. Clara muestra fue el intento por eliminar los

⁹³ Ya Mariátegui había propuesto desde una estética marxista que un arte que cambiará simplemente de técnica seguía siendo un arte decadente. Un arte verdaderamente revolucionario tenía que tener congruencia entre poética y militancia. Cfr. José Carlos Mariátegui. “Arte, revolución y decadencia” *Literatura y Estética*. Biblioteca Ayacucho, Caracas, 2006

muros de la *Brigada Ramona Parra* en particular “El primer gol del pueblo chileno” en la comuna de la Granja donde incluso Roberto Matta había participado.

Se buscó sumar a otros artistas para inundar las calles con el “NO +”. De esta manera, el símbolo se expandiría posibilitando un canal de comunicación en medio del régimen dictatorial. La peculiaridad de la consigna se encontraba en el carácter inconcluso que abría una posibilidad para la intervención callejera que si bien no puede definirse como artística sí tiene una explicación desde la estética y la política. Se ampliaba el horizonte al exigir no sólo un espectador, sino la participación activa del sujeto que se convertía también en productor del símbolo. La pinta concluía con la intervención de quien caía ante la provocación de colocar en el muro, su propia necesidad de pronunciarse políticamente.

Esta acción efímera estimulaba la necesidad de intervenir el espacio público; y la capacidad creadora y creativa. Aún cuando es evidente que en este contexto el “NO +” es un grito frente a la condición represiva de la dictadura que impide el desdoblamiento de toda política que contenga restos de una memoria colectiva, se buscó que la subjetividad invadiera el espacio público en pos de recuperar la copiosa necesidad de manifestar el repudio a la violencia con que el sistema dictatorial impondría un modelo económico.

El rayado del “NO +” condensó de manera contundente la poética del C.A.D.A. Mostró una arista del resurgimiento de la protesta como momento disruptor del régimen militar, y si bien aunque se realizó de forma efímera, porque a pesar de la crisis la represión no cesó, se volvieron a ocupar las calles demandando el fin del sistema dictatorial. El “NO +” se convierte en esta coyuntura, más que en una obra de arte, en un grito social que no pudo ser contenido por la dictadura y que se presentó a través de la intervención del espacio público. El resultado fue que el C.A.D.A. colocó el símbolo como un dispositivo irruptor del orden de la dictadura que se fue expandiendo, desvaneciendo la autoría pero manteniendo el tratamiento teórico que le dotó el colectivo.

Podemos advertir que la disolución del autor que en acciones anteriores se había realizado desde el sujeto, puesto que se reconocía la autoría del colectivo cuando se firmaban los textos, se disuelve por completo en esta acción para propugnar la trascendencia del símbolo en un determinado sistema cultural. La reproducción del símbolo trasciende al autor y se instala como una forma de discurso cuya condición trasgrede un orden establecido. En ese orden “qué importa quien habla” si la configuración de la *acción de arte* que rastreamos a través del colectivo plantea el desprendimiento del autor tanto por la condición trasgresora del símbolo “NO +” dentro de un régimen dictatorial; como por la negativa de considerar a la *acción de arte* como una “obra” que fundamentaría la aparición de un autor.⁹⁴ Y aun cuando la crítica cultural ha recuperado al colectivo, en cierta medida, por el lugar que ocupan Raúl Zurita y Diamela Eltit en la literatura chilena, las *acciones de arte* deben ser recuperadas dentro de la función que el símbolo funge en la cultura, y no desde la autoría.

El desplazamiento de la *acción de arte* de “obra” a intervención, fue una cualidad que incentivó su materialización a través del registro. El registro que se tiene del C.A.D.A. interviniendo la ciudad de Santiago en esta acción, es como en las acciones anteriores, a través del video y el registro fotográfico. No se determinó fecha ni lugar exactos donde llevar a cabo la acción. En un primer momento, el video-registro muestra la colocación sobre un puente, de cuatro retazos impresos. Colgaban los pedazos de tela con la letra “N”, “O”, el signo “+” y la imagen de un revólver apuntando al espectador. Se registró el momento de colocación y desdoblamiento literal del material impreso. La gente observaba la colocación y el posterior momento en que el mensaje se desdoblaba sobre el puente.

⁹⁴ En este sentido Michael Foucault delimita la relación existente entre la obra y el autor, que se presenta en determinada forma de discurso. Mientras que establece la relación función-autor en el texto en la medida en que el autor se hace presente en la historia a través de libros o textos que contienen un discurso trasgresor por el cual el autor debe ser castigado. Cfr. Michael Foucault. *¿Qué es un autor?*, Ediciones literales, Buenos Aires, 2010.

Por otra parte el registro fotográfico mostró el acomodo del símbolo en los distintos momentos de manifestación política.



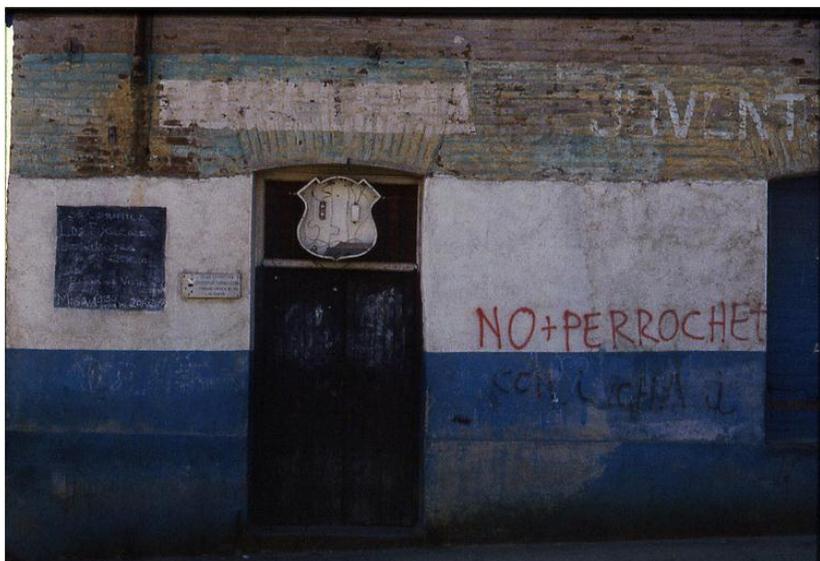
Esta *acción de arte* es fundamental en la conformación de la poética del colectivo. La intervención del espacio público coloca la acción fuera de la opacidad del lenguaje artístico y lejos del hermetismo que había buscado el colectivo, por ejemplo, en su primera acción *“Para no morir de hambre en el arte”* cuando intentaron publicar una página en blanco sólo con la impresión de la firma del colectivo. La instrumentación se realizó de una forma más simple, y de allí su eficacia. A diferencia de *¡Ay Sudamérica!* donde el cuerpo de la acción pasa por toda una conformación teórica y de instrumentación institucional, esta intervención se despoja del carácter hermético y de mensaje cifrado. Aquí la unilateralidad del contenido se acerca más a la consigna política que a la polisemia del la obra de arte.

⁹⁵ C.A.D.A. *No +*. Hemispheric Institute. 1983

Además habrá que enfatizar que el símbolo se desenvuelve en una dimensión estética. Por lo que la imposibilidad de expresar el repudio a la represión que no cesó ni en los momentos de mayor crisis del sistema, quebró la comunicación en sus niveles más básicos. De allí que el símbolo desplegara una dimensión sensible que denunciaba no sólo la represión sino la incapacidad para articular un lenguaje de connotación política. La importancia entonces de la inmediatez y simpleza del símbolo radicó en la desarticulación de todo un lenguaje político que se había complejizado durante la UP, por ejemplo, en expresiones como las de la brigada Ramona Parra y su trabajo mural. La simplicidad del símbolo permitió que su reproducción y desdoblamiento social se realizará con mayor eficacia. A diferencia del panfleto que caía del cielo y toda la magnificencia visual, el “NO +” se adentra en la ciudad reproduciéndose así mismo como una forma estética y política que no se agota en el arte. ¿De qué manera se podría argumentar la presencia del arte en esta intervención? No tiene cabida, pues a diferencia de la visualidad y complejidad de las acciones anteriores esta intervención se fundamenta en la re-apropiación del espacio público a través de una forma estética, y no desde la apreciación del público de una obra artística.⁹⁶

Fueron múltiples las reformulaciones en que se hizo presente el símbolo propuesto por el C.A.D.A.: “NO + dictadura” “NO + violencia” “NO + muerte” “NO + perrochet” “Somos +” “NO + miedo” “NO + desapariciones” “NO +, POR QUE SOMOS +”. El repudio a la dimensión de terror que ejecutó la dictadura tuvo cabida en esta intervención anónima que se cargó de una politización colectiva. Lo político de esta intervención consistió en la denuncia colectiva que exigía el fin del régimen militar. El espacio público se vio interferido por los rayados que buscaban dar un sentido distinto al tratamiento que de él había hecho la dictadura.

⁹⁶ Símbolo desde su simpleza y unidad autónoma. Cfr. Iuri Lotman. *Acerca de la semiosfera*. Ibid.

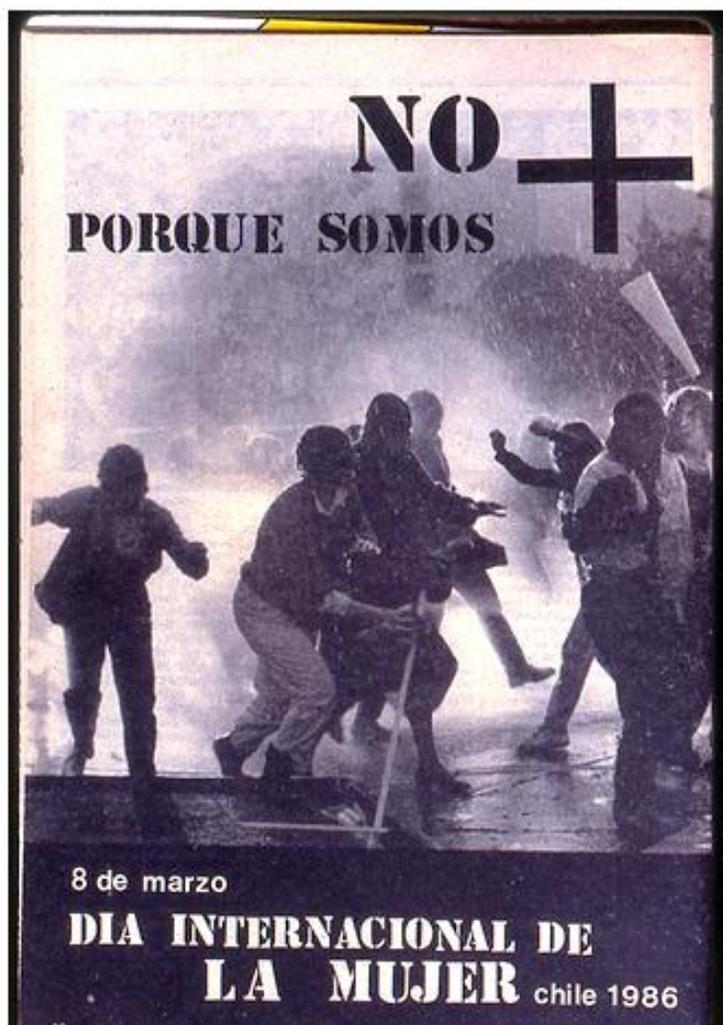


Es significativo de esta acción que el colectivo haya buscado borrar la huella de autor incluso en tanto colectivo, para preponderar la emergencia del símbolo. De esa forma a partir de la recuperación del espacio semiótico, es decir de la *semiosfera*, donde tienen cabida los procesos de intercambio signico y simbólico, se pudo configurar la frontera necesaria para adentrarse al sistema dictatorial y manifestar el rechazo a las formas en que ese Estado de excepción era el primer paso para instaurar todo un sistema económico que posteriormente no requeriría de un gobierno militar para mantenerse en pie.

El C.A.D.A. se convirtió sólo en un diseminador del símbolo, pues posteriormente la pinta se fue reproduciendo de forma independiente a la intervención del colectivo. En las calles aparecía la pinta que reclamaba la intervención pública como un acto comunicativo necesario. El rayado tuvo lugar en manifestaciones donde la mujer reclamó el lugar político del cual había sido despojada con la dictadura. Las manifestaciones tomaron este símbolo para expresar lo intolerable del régimen. De allí que la acción que comenzó con

⁹⁷ C.A.D.A. *No +*. Hemispheric Institute. 1983

una propuesta, terminó por expandirse durante los años subsecuentes, de forma que el colectivo sólo fue la chispa que incendió la pradera del espacio simbólico.



⁹⁸ Ibid.



99



100

⁹⁹ Ibid.
¹⁰⁰ Ibid.

iliación nacional,
 cos para que esa
 Esos tres requisiti-
 tución Política y
 porque el pueblo
 del pueblo no se
 no, es necesario
 n sus manos de
 existirá reconcie-
 es no saben asu-
 ncumbe, sin me-

 e entregaron gal-
 «sí» cuyas casas

 enes, instá a se-
 consolide la ges-
 de su gobierno.

LEGISLATIVA

DÍA PLEBISCITO

MUNICIPALIDAD DE PROVIDENCIA (art.34 Ley 18.700)

**PLEBISCITO PRESIDENTE DE LA REPUBLICA
 AUGUSTO PINOCHET UGARTE**

<p>SÍ Realidad de HOY</p>  <p>Orgullo de ser chileno</p>	<p>NO</p> <p>NO</p>
--	----------------------------

Con diferencia de medios, los adherentes del «sí» y del «no» al general Augusto Pinochet Ugarte han comenzado a ocupar los tableros que cada municipalidad ha dispues-

101

¹⁰¹ Ibid.

3. A modo de conclusiones.

La articulación de la *escena de avanzada* como categoría propuesta desde la crítica cultural y dentro de la cual se ha colocado al C.A.D.A. ha tenido circulación recurrente bajo el auspicio de Nelly Richard. Sin embargo, esta refiere solamente a un momento específico de las artes en Chile. Por tal, reduce los caminos transitables de la estética y se enfoca sólo a un aspecto de ella: la cuestión artística. Así la propuesta que se erige como hilo conductor de esta investigación, se fundamenta en un espectro más amplio que un enfoque exclusivo para las artes plásticas. La estética más allá de la teoría del arte o la crítica de arte; y el arte más allá de su sentido de opacidad, es decir, priorizando el fundamento referencial, que no por esto deja de ser polisémico.

Avistar dentro de un proceso de resignificación como ocurrió con la dictadura militar, una serie de postulados bajo los cuales ésta se organizó como régimen totalizador, es una apuesta que requiere de un tratamiento que enfatice aspectos como la reformulación simbólica de la ciudad y por tanto del espacio público, a través de dispositivos muy concretos, por ejemplo, la DINA. En este sentido la reformulación simbólica de la dictadura rompió de tajo con la tradición de un país con un orden democrático antaño. Desde esta arista se observa la relevancia de la semiótica en cuanto al estudio de una comunicación que se establece a través de la simpleza de los símbolos que se encuentran fuera de una supuesta dimensión meramente racional, y abren su paso para dar cabida a la sensibilidad como asiento de conocimiento. En este sentido, es pertinente la descripción de la dimensión estética presente en este momento preciso de la historia cultural chilena.

La primera acotación necesaria consistiría en confrontar la pertinencia del arte en un momento histórico en que los valores fundamentales de lo que era Chile como país fueron desmantelados. Si la dictadura había ocupado la vida social en su conjunto y no sólo las

instituciones políticas, entonces instituciones como la universidad se encontraron también en un momento de reformulación. El arte no estuvo exento de ser atravesado por la dictadura, subsumido de cierta manera en una extensión más de ella, por lo menos desde los circuitos oficiales. Sin embargo como se enfatizó anteriormente hubo resquicios institucionales que en ocasiones tuvieron que ser librados mediante artificios. Es pertinente apuntar también que el C.A.D.A. resolvió la finalidad de algunas de sus acciones mediante el carácter nacionalista que la dictadura misma propugnó, así la participación en eventos internacionales de arte donde la identidad del país podía ser fortalecida, fue un argumento verosímil en las acciones del colectivo. Con este tipo de argumentos fue que el C.A.D.A. en determinados momentos logró avanzar más allá de lo que hubiera podido si su discursividad se hubiera manifestado desde una oposición política directa contra la dictadura. En este sentido algunas acciones del C.A.D.A. se hicieron presentes desde un “no lugar”, puesto que la vida política chilena estaba suspendida, y la militancia como forma de articulación política se encontraba desintegrada. La *acción de arte* intentó así ser un punto de inflexión, puesto que logró centrarse en medio de la vorágine ocasionada por la dictadura para expandir su propuesta estético-semiótica.

El *espacio insumiso* participaría en el anclaje de ese “no lugar” que en la historia chilena se muestra en lugares concretos de enunciación. Por esta razón, el crítico de arte Julio Pastor Mellado enfatizó la relevancia de la exposición que abrió la posibilidad de reformulación de “las coordenadas de la escena del arte chileno de fines de los años setenta”¹⁰² ante las omisiones que se dieron incluso dentro de los mismos circuitos del arte y la academia. La ampliación del *espacio insumiso* realizada a través de brotes que

¹⁰² Cfr. Ronald Kay. “El impreso insumiso”. Ibid.

han tenido resonancia no sólo en Chile, y no sólo con el C.A.D.A.; y que al mismo tiempo se han visto marginados desde la recuperación histórica y la crítica de arte.¹⁰³

La recuperación de los textos que se convirtieron en elemento fundamental para la aparición de formas concretas de articulación artística en Chile a partir de los años ochenta, se logró observar en la genealogía del C.A.D.A., pues como bien enfatiza Julio Pastor Mellado, los textos pos-ochenta le deben mucho a los pre-ochenta articulados por Ronald Kay. En ese sentido la posibilidad de preguntarse cuál es el motivo de la omisión y las dificultades “administrativas” que se presentaron al momento de la vuelta a tales textos, responde a la posible reorientación en la explicación teórica de la aparición de formas artísticas durante los años de dictadura.

En este sentido es necesario recurrir a una de las figuras articuladoras de la *escena de avanzada*. Basta para esta investigación retomar de Nelly Richard algunos tópicos que tienen una recurrencia significativa en sus textos. Por una parte la cuestión de los márgenes; y por otra la de la vanguardia. Sobre estas demarcaciones coloca su propuesta de la *escena de avanzada* como forma de articulación neovanguardista en el sentido de ampliación de los márgenes en el arte. En lo que concierne al C.A.D.A., la incorporación del margen se instrumenta desde la multidisciplina y el intercambio de disciplinas artísticas; y así mismo como ampliación en cuanto a los soportes de la actividad artística.

El margen en cuanto a su carácter delimitador se coloca dentro de la *escena de avanzada* más bien como adelgazamiento de los límites entre disciplinas. Lo cual significaría una posible “mezcla” de géneros que permitiera amalgamar artes plásticas, poesía, literatura, sociología; buscando el entrecruzamiento de disciplinas o *poéticas*, en pro de la

¹⁰³ Sería necesario realizar una cartografía mostrando las experiencias equivalentes que han tenido lugar en América Latina de forma específica en Perú, Argentina, México, Colombia. El caso de Colombia es significativo en cuanto a la omisión que ha tenido el colectivo “Taller 4 Rojo”. Cfr. Revista Arcadia, No. 80, mayo de 2012. En <http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=21677>

originalidad o especificidad vinculada a un arte de la periferia. Procesualmente buscar el cruce entre disciplinas que se homologuen en una cuestión artística traería consigo un elemento novedoso u original. Sin embargo, buscar diluir los límites entre disciplinas que formalmente tienen su propio objeto de estudio, instrumentación y herramientas metodológicas específicas sería tanto como eliminar la fundamentación que tiene la *poética* para las artes, y la teoría para las disciplinas.

En este sentido afirmar que la disolución de géneros queda manifiesta en la *escena de avanzada* por el entrecruce de las disciplinas sería perder de vista que dicho cruce se da entre los diálogos que se generan en el momento en que distintas disciplinas bien demarcadas someten un objeto a diferentes perspectivas. En el caso de la cuestión artística hablar de una mezcla entre lo visual, el signo y la acción, tendría que realizarse a través del avistamiento del *performance* como unidad referencial y no al campo de las artes plásticas o a la literatura. La descripción de la poética del *performance* es necesaria en la articulación de los *happenings* callejeros más improvisados vinculados con una referencia estética clara. Hablamos de la configuración de una poética como una teoría particular que explica las especificidades de ciertas formas artísticas. Consecuentemente es sintomático que Galvano Della Volpe nos explique la diferencia entre poesía e historia, y así mostrar el desacierto de pensar que el fundamento de la poesía se encuentra en la técnica: en el “metro”.¹⁰⁴

La *poética* en tanto teoría particular del arte nos ayuda a encontrar las especificidades de las expresiones artísticas donde se pueden conjuntar varios elementos. Afirmar que el C.A.D.A. realiza un cruce entre los márgenes disciplinares sería dilucidar que ese cruce tiene una instrumentación específica: *la acción de arte*. Así el C.A.D.A. busca a través de su concepción *poética*, articular *performances* con un sustento no sólo artístico, también

¹⁰⁴ Cfr. Galvano Della Volpe. *Historia del gusto*. Visor, Madrid, 1972.

teórico. El intento totalizador de las *acciones de arte* por abstraer distintas aristas de una misma realidad, no es más que eso, el intento por articular una *poética*. La singularidad de la *acción de arte* en tanto forma específica de *performance* según mi perspectiva se encuentra como lo avista Nelly Richard en la cuestión del límite pero no del límite que se desvanece entre las disciplinas; sino en un momento posterior, en la cuestión de lo artístico y lo “no artístico”.

La diferencia entre lo artístico y lo “no artístico” que se realiza a través de la *poética* de la *acción de arte* es rebasada así por la cuestión general de la sensibilidad. La estética entonces entra en juego postulando la irrelevancia del dilema de la esencia artística, y la apuesta por formas que artísticas o no, sí conciernen a la disciplina de la sensibilidad. La cuestión entre lo artístico y “no artístico” importa aquí para enfatizar como ocurre en el panfleto *Para no morir de hambre en el arte*, el ensanchamiento de la categoría del artista a una visión donde el hombre que trabaje incluso por “la ampliación, aunque sea mental de sus espacios de vida es un artista”¹⁰⁵. Sin embargo, no se trata de hacer entrar al hombre genérico dentro de los confines del artista; sino de desarrollar una dimensión estética presente incluso en la vida cotidiana misma.

Así el arte pasa a un segundo plano, dando cabida a la observación de formas concretas de arraigo estético. El hecho de rayar un muro con la consigna “NO+” puede que no constituya una forma artística; pero sí se coloca como un símbolo dentro de la cultura que busca trasgredir el espacio público apropiado por la dictadura. Ese momento de realización estética, se encuentra en lo indeseable que trajo la dictadura consigo: desarticulación política, refundación, dolor, muerte, desaparición; ante esto el símbolo confronta directamente el fundamento ideológico bajo el cual se auspició el golpe militar. La contundencia del signo logra dialogar con la contundencia de la obra de arte en tanto

¹⁰⁵ Cfr. ¡Ay Sudamérica! Ibid.

unidad autónoma. No es conveniente aquí establecer la diferencia entre lo artístico y “no artístico” baste con hacer referencia a la dimensión estética que es posible encontrar en ambos.

El margen entre lo artístico y lo “no artístico” puede ser visto más bien como una frontera donde ocurre un intercambio que se posiciona en el campo estético. Por lo cual muestra que la delimitación entre uno y otro puede ser muy delgada, incluso difusa. El espacio donde ocurre el intercambio comunicativo denominado como *semiosfera*, manifiesta en la concepción de frontera un lugar de intercambio dinámico “por medio de traductores «filtros» bilingües [...] a través de los cuales un texto se traduce a otro lenguaje (o lenguajes) que se haya fuera de la semiosfera dada”¹⁰⁶, por lo que la correspondencia entre los espacios donde se hace posible la comunicación es fundamental para comprender el proceso aquí expuesto. En efecto, este espacio donde ocurre el intercambio cultural sólo puede darse mediante “traductores” que logren traspasar de un sistema simbólico a otro. Así, el margen queda manifestado más bien como una frontera donde los “traductores” logran hacer posible la comunicación. Si la militancia y la organización política estaban impedidas, la manifestación de un signo que se convierte en símbolo como el “NO +” juega el rol de condensador de significados no a través del discurso; sino como medio “traductor” dentro de la semiosfera.

Así, el “traductor” condensado en el símbolo funciona como el elemento articulador entre distintos espacios semióticos, por ejemplo, entre el arte y la manifestación política ocupa el lugar de sintetizador de significados, es decir, en un constante intercambio entre uno y otro. Dicho así en símbolo en tanto “traductor” puede desdoblarse como ya bosquejamos, en la pinta del “NO +” que en su carácter colectivo y anónimo deja de ser una articulación

¹⁰⁶ Traductor en el sentido en que el símbolo logra pasar de un sistema cultural a otro haciendo posible el proceso de comunicación. De lo artístico a lo “no artístico”, en este caso a través de la estética. Cfr. Iuri Lotman. “Acerca de la semiosfera”. Ibid.

artística del colectivo para convertirse en un símbolo. En este sentido importa poco la autoría, porque lo que condensa el significado es la visualidad que adquiere el signo, que se convierte de forma contundente en un símbolo contradictorial.

Ahora en cuanto al segundo aspecto se puede cuestionar si es que la vanguardia como lo manifiesta Nelly Richard, siguió siendo un “traductor” válido para introducir un concepto “neo-vanguardista” dentro del arte generado durante la dictadura militar chilena. En primera porque si afirmamos que las formas concretas de los vanguardismos fungen como paso entre la semiótica de la estética romántica, y una estética moderna avistaremos que esa inscripción pierde potencia al no referir allí sí, al contexto local. La vanguardia en tanto ruptura con una estética romántica que se conforma con priorizar a la filosofía de lo bello, y relegar otras condiciones inherentes al campo de la sensibilidad, pugna por colocar figuras o momentos no necesariamente “bellos”, incluso “no artísticos”, donde el momento de realización importa para desplazar no únicamente un concepto unívoco de belleza; además, toda una condición de racionalidad convocada, por ejemplo, desde el dadaísmo y su provocación al psicoanálisis.¹⁰⁷

La ruptura de la vanguardia no es exclusivamente con el arte, el canon, la academia y la técnica. En el caso específico del dadaísmo va más allá. Se decanta por la ruptura con el racionalismo heredado desde el siglo XVI y consolidado en el XVIII. Rompe tanto con el romanticismo por el lado de la belleza, como por el de la racionalidad puesta por ejemplo en un positivismo condicionado por el dato objetivo; e incluso rompe con la pretensión del psicoanálisis por asaltar lugares donde la estética tendría lugar de asentamiento. En ese sentido el dadaísmo es una “tomada de pelo” frente a los confines de la razón, que logra articular de una forma muy elocuente la capacidad estética para en ocasiones criticar el

¹⁰⁷ Cfr. Tristan Tzara. “Manifiesto Dadá de 1918” en Mario de Micheli. *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza, Madrid, 1985.

posicionamiento del artista burgués, y en otros momentos apuntar la necesidad del *divertimento* como forma de engaño a la razón.

El dadaísmo ilustra una forma de vanguardia desde la cual se puede recuperar a la sensibilidad como asiento de conocimiento, pero recuperar sus formas de realización artística sería colocar una forma que, para los años setenta del siglo XX, se encontraba ya bastante gastada, en el entendido de que un arte específico se fue con la finta de la técnica como pilar de la vanguardia, convirtiéndose en una arte decadente, aun cuando su técnica pudiera haber sido refinada y original.¹⁰⁸

En la cuestión de las vanguardias en América Latina, se observan características específicas que se desarrollan de forma concomitante con las vanguardias en Europa. Bien por la presencia de artistas latinoamericanos en Europa, o por los diálogos existentes desde América. Específicamente la vanguardia en Brasil adquiere un rol fundamental en la “Semana de Arte Moderno” en São Paulo en 1922, donde la presencia de los textos de la revista *Klaxon*, el Manifiesto Pau Brasil y el Manifiesto Antropófago son muestra de un punto máximo en la vanguardia latinoamericana.¹⁰⁹

El alcance de este momento en la historia de las artes en América Latina supone los elementos cumbre que guían un momento genuino de vanguardia. La supuesta originalidad presente como rasgo esencial de la vanguardia se da en el caso brasileño por ejemplo, a través de la afirmación puntual de que lo original o novedoso, no se encuentra en lo nuevo sino en lo actual: “KLAXON sabe que existe la vida. Y aconsejado por Pascal, mira el presente. KLAXON no se preocupará de ser nuevo, sino de ser actual. Esa es la gran ley de la novedad”.¹¹⁰ Así mismo Ferreira Gullar sentencia: “El arte de la vanguardia

¹⁰⁸ Cfr. José Carlos Mariátegui. *Op., cit.*

¹⁰⁹ Cfr. Miguel A. Esquivel. “Utopía, estética y revolución en las vanguardias artísticas de América Latina 1920-1930” en *Arte y Utopía en América Latina*. INBA-CENIDIAP, México, 2000, pág. 137

¹¹⁰ *Ibid.*

en un país deberá surgir del examen de las características sociales y culturales propias de ese país y jamás de las transferencias mecánicas de un concepto de vanguardia válido en los países desarrollados”¹¹¹. La tan ansiada búsqueda de originalidad se desdobra aquí como respuesta a las necesidades actuales, sean regionales, sean globales; que exigen un posicionamiento con respecto a los lugares metropolitanos de producción artística. Cabe destacar así, la postura del Manifiesto Antropófago como muestra de las consonancias con éste, que sin ser calca del Manifiesto Dadaísta, advierte por medio del arte, el carácter simbólico que rompe con los racionalismos hegemónicos impuestos desde los centros de conocimiento.

Se define a la antropofagia como elemento identitario que se articula desde lo “bárbaro”, y por tanto irracional. Esto lo enfatiza de forma elocuente Oswald de Andrade durante todo el manifiesto. La negación de la gramática purista del portugués en pro del uso vivo de la lengua, sentencia: “Pero nunca admitimos el nacimiento de la lógica entre nosotros. Contra el Padre Vieira. Autor de nuestro primer préstamo, para ganar su comisión. El rey analfabeto le había dicho: ponga eso en el papel pero sin mucha labia. El préstamo se lo hizo. Se gravó el azúcar brasileiro. Vieira dejó el azúcar en Portugal y nos trajo la labia”¹¹². La negación ante la gramática y la lógica no se da de por sí, por el simple hecho de ir contra la razón; sino por las articulaciones que colocan a la razón despojada de toda subjetividad, y sobre la cual se han justificado distintas intromisiones en América, como el caso particular de la necesidad de orden democrático que trajo consigo la dictadura y todo lo ya antes se ha esbozado. Otro momento donde se visualiza esto como muestra más que elocuente, es en los grabados de Theodore De Bry donde la idealización de lo americano puesto en lo “Tupi” se concentra en la articulación de la antropofagia como una

¹¹¹ Cfr. Marta Traba. *Arte de América Latina, 1900-1980*, Banco Interamericano de Desarrollo, Washington D.C., 1994. Pág. 54

¹¹² Oswald de Andrade. “Manifiesto Antropófago” *Revista de Antropofagia*, Año 1, No. 1, mayo de 1928.

práctica donde el móvil es la “venganza” y no una visión idealista de adquisición de las habilidades de guerra del enemigo. Antropófagos son también, dice Oswald, “la plaga de los llamados pueblos cultos y cristianizados, es en contra de ella que estamos actuando”¹¹³.

Expuestas estas pinceladas vanguardistas cabe preguntarse en qué consistía el carácter neo-vanguardista asociado a la *escena de avanzada*. Visto desde el C.A.D.A. se puede afirmar la presencia de signos vinculados a una estética vanguardista; sin embargo, instalarlo como una neo-vanguardia conllevaría diluir la potencia histórica del momento en que se inscribe. La referencia de que lo novedoso no se agota en lo “nuevo”, sino en lo actual aporta la capacidad de referir a una tradición como punto de partida. Sin embargo la tradición de la cual parte el C.A.D.A. siguiendo su línea genealógica, refiere como se ha evidenciado ya, de las manifestaciones de mitades del siglo veinte. Experiencias que han partido a su vez de la vanguardia como desplazamiento de la obra para potenciar el momento de realización.

La aparición de formas estéticas en Chile durante la segunda mitad del siglo XX, requieren de un tratamiento actual, reformulador. La crítica a la presentación de un neo-vanguardismo no se da por un supuesto odio al pasado por parte de los vanguardistas, sino por el repudio a la tradición y al canon; donde la crítica se encuentra en las condiciones de social existencia que reclaman la conformación de un esquema actual de explicación.¹¹⁴

En este sentido se cuestiona a la *escena de avanzada* constituirse como consumación del golpe de Estado chileno desde la representacionalidad que la *avanzada* se adjudicó en la modernización del arte como ruptura con el pasado artístico vinculado a la Unidad

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴ Cfr. William Thayer. “El golpe como consumación de la vanguardia” en *Revista Extremoccidente N. 2, Santiago de Chile, 2002.*

Popular.¹¹⁵ Esta tesis tiene dos elementos discernibles. Afirmar que la *escena de avanzada* se coloca como corte en el arte, como punto sin retorno, refiere a la consideración de que las formas artísticas específicas del período dictatorial representan lo que el golpe de Estado para la historia de Chile. Sin embargo en lo particular del C.A.D.A. el corte no se da por un momento de “modernización” del arte, más bien como desarrollo de un momento en que la desmantelación trajo consigo la imposibilidad del libre camino de la creatividad y la expresión. No es el corte con el pasado lo que caracteriza al C.A.D.A., es la ruptura con el presente. Esto se observa con claridad en las referencias concretas e históricas al gobierno de Salvador Allende, y a las referencias de su pasado teórico inmediato, es decir, a los *espacios insumisos* puestos en distintos lugares de enunciación. El C.A.D.A. recupera el manifiesto, la acción, la consigna política. Aspectos que muestran una deuda con los vanguardismos, pero que la articulación se ejecuta desde la *acción de arte* no como un nuevo vanguardismo.

Unas de las particularidades de las *poéticas* posteriores a los vanguardismos de inicios del siglo XX, es la cuestión de la caducidad de la representación, entendida esta como “mimesis” o imitación. Se observa en Antonin Artaud la proclamación del momento sensible que va más allá del arte y la representación para adentrarse en las fuerzas vitales que conforman una cultura “que actúa por exaltación y por su fuerza”. Artaud prioriza el símbolo en la cultura como carga de sentido en las distintas prácticas del hombre, que no se limitan al solo hecho de satisfacer las necesidades más básicas, el hambre, por ejemplo, que si bien “a todos nos importa comer inmediatamente, mucho más

¹¹⁵ Como enfatiza William Thayer la *escena de avanzada* pierde potencia al someter a las obras a las que engloba en tal categoría, en un momento modernizador. Así la categoría de una neovanguardia sólo reduce las posibilidades críticas de dichas “obras”. Ibid.

nos importa no malgastar en la sola preocupación de comer inmediatamente nuestra simple fuerza de tener hambre”.¹¹⁶

La representación en toda su connotación *poética*, es decir, como posibilidad establecida en la probable y como coherencia presente en lo creíble, es trasgredida en la vanguardia como asalto a la racionalidad. Por la ruptura con lo trágico en cuanto a que “no se da nada irracional (también lo inesperado, lo sorprendente, lo maravilloso debe tener una razón”.¹¹⁷ En efecto la vanguardia rompe con la representación en cuanto a la imposibilidad de lo irracional. Lo cual permite el desarrollo de fuerzas que ocupan un lugar en el símbolo como arraigo de sentido, no exclusivamente racional. El lugar que ocupa la denominada *Tentativa Artaud* consiste en echar a andar los símbolos y el lenguaje desde la individualización del duelo, que no racional, hace brotar los instintos más precarios.

Como consecuencia en Artaud se da la renuncia al elemento de “mimesis”; mientras que en los vanguardismos la ruptura es con lo creíble con lo racional, que se hace presente en el C.A.D.A. como impulso del símbolo en la cultura en el sentido *lotmiano*, como acto comunicativo que se ejerce no por vía del discurso racional sino por medio de la semiótica. La función del signo y el símbolo respectivamente se encuentra en potenciar las fuerzas a las que refiere Artaud. Los signos que utiliza el C.A.D.A. en todo caso remiten momentos discontinuos de conformación histórica, sea en los vanguardismos de inicios del siglo XX, sea en Fluxus, sea en la tradición del arte militante chileno. Fue así que el Colectivo de Acciones de Arte se inscribió dentro de una dimensión estética, que hemos articulado a través de una inscripción que local refiere en realidad una abstracción que se concretiza en distintos momentos y distintos lugares: el *espacio insumiso*.

¹¹⁶ Antonin Artaud. *Op., cit.*, pág. 9

¹¹⁷ Cfr. Galvano Della Volpe. *Op., cit.*

A diferencia de la canonización de la *escena de avanzada*, la propuesta no sólo de un *espacio insumiso* sino de una heterogeneidad de *espacios* en los que concurren procesos de significación que atraen para sí la articulación de *poéticas* que abren el espectro de la posibilidad en diferentes momentos históricos donde la violencia de lo racional se coloca como parámetro de civilidad, es necesaria, para la denuncia de los límites de la razón. En este sentido, si la *escena de avanzada* delimita un espacio específico de aparición de ciertas obras y artistas que realizaron la ruptura artística en Chile a finales de los años setenta; el *espacio insumiso* no es una categoría particular que describa un momento de aparición de procesos artísticos, más bien, configuraría la posibilidad de observar los múltiples espacios en que ocurre el proceso semiótico de articulación del símbolo en la cultura. El símbolo se despliega irrumpiendo los centros de producción hegemónica desde los cuales se articulan prácticas de dominio cultural.

El énfasis que se da a la categoría de *espacio insumiso* se debe a la capacidad crítica de momentos y lugares diferenciados de articulación a través de diferentes prácticas sean artísticas o no. La dimensión estética en la que se inscribe el *espacio insumiso* se presenta como las prácticas que buscan dinamitar las esferas de dominio que bajo un paradigma racionalista, someten al arte y la cultura a un subproducto de otras relaciones sociales.

La dimensión estética como lo ha afirmado Marcuse, contempla el momento en que el hombre logre desarrollar el libre juego de sus facultades sin sojuzgar una de ellas a otra. Así la estética juega un rol fundamental para avistar los límites de la razón. El *espacio insumiso* es entonces aquel lugar desde el cual se denuncia la sujeción de la creatividad al fin exclusivo de la producción artística, que deja de lado la posibilidad de hacer presente a la creatividad, la imaginación y la fantasía, existentes en otras formas de relación social, incluso en aquellas que se encuentran dentro de la misma cotidianidad,

como enfatizó en algunos momentos el C.A.D.A. La capacidad de todo hombre no como artista, pero sí como sujeto capaz de aglomerar en todas sus potencialidades el elemento liberador presente en la creatividad. El “principio de placer” como liberación ante el “principio de realidad” que sujeta al hombre a lo exclusivamente racional establecido a través de los parámetros de la enajenación del trabajo. La pugna entre la sensibilidad y razón debe encontrarse en la mediación a la que ésta puede someter a la razón. No es el impulso de un sensualismo dado en el goce de prácticas que así mismo se mantienen como forma de dominio (baste observar un tipo específico de “diversión” televisiva); sino como la potencia que puede dar la forma creativa a través del trabajo libre del hombre. Pasar de simple espectador a agente creador. La libertad que ofrece la posibilidad creativa sólo puede realizarse cuando el hombre no tenga que gastar todas sus fuerzas como acota Artaud, en la obtención del alimento que sacie el hambre.

El *espacio insumiso* permite observar que la liberación del hombre se da en el trabajo pleno, es decir, en aquel donde puede desarrollar todas sus capacidades sin ser sometidas al principio del *valor de cambio*. El trabajo como fundamento del hombre según Engels, se puede emplear aquí como liberación de las facultades del mismo. El *espacio insumiso* es como ya anunciamos antes, un “no lugar”, por su capacidad de instalarse en la frontera del funcionamiento de la vida social. Dicha articulación teórica puesta en un momento anterior de exposición permite pensar desde la posibilidad, una serie de prácticas que de otra forma no tendrían cabida en una realidad meticulosa y preocupada, más que por la plenitud del hombre, por la acumulación de plusvalor. En ese sentido el *espacio insumiso* se conforma como un “no lugar” dentro de las prácticas de acumulación del capital.

Avistar esos *espacios insumisos* sería una tarea adecuada para la estética. Visto desde las diferentes prácticas sociales que acotan los lugares de alojamiento principal de la

sensibilidad. Este “no lugar” tiene pertinencia debido al elemento de posibilidad puesto en la *poética* como teoría particular del arte. Ese no lugar se puede articular como utopía que se abre ante la colocación de lo no existente pero sí probable de transformación. Habría que mirar la historia de América Latina para poder enlistar algunas manifestaciones que bien pueden inscribirse bajo esta categoría. Aquellos *espacios* de enunciación que se rehúsan a convertirse en simples peones de las causas hegemónicas de dominio. A procesos artísticos que dentro y fuera de los circuitos oficiales del arte proponen otras formas de realización de lo humano. Los *espacios* que buscan faltar las lógicas “cientificistas” y que proponen a la razón como la desmitificación de la pretensión objetiva del discurso gnoseológico.

De esta manera el *espacio insumiso* podría ir más allá del simple esquema de explicación de un momento de transformación de los procesos artísticos en Chile. Podríamos arriesgar a colocar dicha categoría como un esquema dentro del cual entran los procesos contra-hegemónicos característicos de América Latina, desde un avistamiento estético y semiótico. Por lo tanto, dicho esquema es sólo una propuesta discernible en el campo de la estética, que si bien puede ayudar a comprender algunos procesos de la historia de América Latina, sería sólo una posibilidad de explicar por otras vías fenómenos que han sido ya estudiados, pero que eso no significaría el agotamiento de su tratamiento. Otros ejemplos de manifestación de esta dimensión estética podrían ser asiento de muchas otras investigaciones que se guíen por el uso de la estética como disciplina autónoma de la filosofía. Los confines de la estética en América Latina son múltiples y variados. Articular una teoría desde América Latina y en diálogo con otras tradiciones es necesario desde la estética y desde otras disciplinas.

4. Bibliografía:

- ❖ Artaud, Antonin, (2001) "El teatro y la cultura" *El teatro y su doble*, Edhasa, Barcelona.
- ❖ Baumgarten, Alexander, (1960), *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*. Aguilar, Buenos Aires.
- ❖ Beristáin, Helena, (1995), *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México.
- ❖ C.A.D.A., (1982), *Ruptura. Documento de Arte*, Ediciones C.A.D.A., Chile.
- ❖ *Catálogo X Bienal de París presencia de México 1977. Grupo Proceso Pentágono, Grupo Suma, Grupo Tetraedro, Taller de Arte e Ideología.*, INBA, MUCA-UNAM, México.
- ❖ Camus, María -ed.-, (1987) "Memorial de la dictadura. Cronología de 14 años de pesadilla" *Revista Análisis*. No. 191.
- ❖ De Andrade, Oswald, (1928) "Manifiesto Antropófago" *Revista de Antropofagia*, Año 1, No. 1.
- ❖ Della Volpe, Galvano, (1972), *Historia del gusto*. Visor, Madrid.
- ❖ Echeverría, Bolívar, (2010) *Definición de cultura*, FCE, México.
- ❖ Engels, Frederich, (2008), *El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre*, Colofón, México.
- ❖ Errázuriz, Luis, (2009) "Dictadura Militar en Chile. Antecedentes del golpe estético-cultural", en *Latin American Research Reviews*, Vol.44, No.2.
- ❖ Esquivel, Miguel, (2000), "Utopía, estética y revolución en las vanguardias artísticas de América Latina 1920-1930" en *Arte y Utopía en América Latina*. INBA-CENIDIAP, México.
- ❖ Figueroa, Carlos, (2003) "Dictaduras, Torturas y Terror en América" en *Bajo el Volcán*, Vol.2, núm. 3, pp. 53-74.
- ❖ Foucault, Michael, (2010), *¿Qué es un autor?*, Ediciones literales, Buenos Aires.

- ❖ Foxley, Ana, (1981), “Un maná artístico” *Revista Hoy*, pp. 45.

- ❖ Genette, Gérard, (2001), *Umbrales*. Siglo XX, México.

- ❖ Gómez Peña, Guillermo, (2011), “Performance artística y acción social”, en J. Jiménez (ed.) *Una teoría desde América Latina*. MEIAC, España.

- ❖ Ivelic, Milan y Galaz, Gaspar, (1988) *Chile, arte actual*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Chile.

- ❖ Kay, Ronald, (2008), *Tentativa Artaud*, Centro de Documentación de Artes Visuales- Centro Cultural Palacio La Moneda, Santiago.

- ❖ Kornbluh, Peter, (2004), *Pinochet: los archivos secretos*, Crítica, España.

- ❖ Kosik, Karel, (1976) *Dialéctica de lo concreto*, Grijalbo, México.

- ❖ _____ (1975), “Rewriting”, *Manuscritos*, No.1, pp. 141.

- ❖ Lotman, Iuri, (1996) “El símbolo en el sistema de la cultura” *La semiosfera I*, trad. Desiderio Navarro, Ediciones Cátedra, Madrid.

- ❖ _____ (1996) “Acerca de la semiosfera” *La semiosfera I*, trad. Desiderio Navarro, Ediciones Cátedra, Madrid.

- ❖ Lozano, María del Mar, (2000), *Wolf Vostell (1932-1998)*, Nerea, Madrid.

- ❖ Marcuse, Herbert, (2007), *La dimensión estética. Crítica de la ortodoxia marxista*, Biblioteca Nueva, Madrid.

- ❖ Mariátegui, José Carlos, (2006) “Arte, revolución y decadencia” *Literatura y Estética*. Biblioteca Ayacucho, Caracas.

- ❖ Mellado, Pastor Justo, (2003), “Revista Manuscritos y la Coyuntura Catalogal de 1975”, _____ en _____ línea http://www.justopastormellado.cl/gabinete_de_trabajo/articulos/2003/20030714.html

- ❖ Neustadt, Roberto, (2001), *CADA DÍA: La creación de un arte social*, Cuarto Propio, Santiago.
- ❖ _____ (2009) “Trienal de Chile 2009. Fuerte presencia artística de la U de Chile”, Universidad de Chile, Museo de Arte Contemporáneo, en línea <http://www.uchile.cl/noticias/55657/trienal-de-chile-2009-fuerte-presencia-artistica-de-la-u-de-chile>
- ❖ _____ (2008), “Trienal de Santiago. Informe de localización” en línea: <http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=492>
- ❖ _____ (2008), “Trienal de Santiago. Presentación de textos”, en línea: <http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=492&Itemid=28>
- ❖ _____ (2009), “El impreso insumiso”, en línea <http://www.justopastormellado.cl/niued/?p=512>
- ❖ *Revista Arcadia*, (2012), No. 80, en línea <http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=21677>
- ❖ Reyes, Rigoberto, (2012), *Arte política y resistencia: del C.A.D.A a mujeres por la vida*, Tesis de Maestría, UNAM, México.
- ❖ Richard, Nelly, (2007), *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- ❖ _____ (2005) “Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana”. En *Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas*. Daniel Mato. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires.
- ❖ _____ (1987), “Márgenes e institución. Arte en Chile desde 1973”. *Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad*. Nelly Richard -coord.-, FLACSO, Santiago.
- ❖ Salvador, Allende, (1970), *El programa de la Unidad Popular*, Prensa Latinoamericana, Chile.
- ❖ Schimmel, Paul -coord.- (2012), *Campos de acción: entre el performance y el objeto, 1949-1979*, Alias, México.

- ❖ Thayer, William, (2002) “El golpe como consumación de la vanguardia” en *Revista Extremoccidente*, No. 2, Chile.
- ❖ Traba, Marta, (1994), *Arte de América Latina, 1900-1980*, Banco Interamericano de Desarrollo, Washington D.C.
- ❖ Taylor, Diana, (2012), *Performance*, Asunto Impreso, Buenos Aires.
- ❖ Tzara, Tristán, (1985), “Manifiesto Dadá de 1918” en Mario de Micheli. *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza, Madrid.

Fuentes:

- ❖ *¡Ay Sudamérica! (video installation material)*. Dir. C.A.D.A. Hemispheric Institute. Digital Video Library, 1981. Video. <http://hidvl.nyu.edu/video/003060763.html>
- ❖ *¡Ay Sudamérica!* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1981. En línea <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/ay-sudamerica-10>
- ❖ Cuenta de Twitter Guillermo Gómez Peña: <https://twitter.com/pochanostra>
- ❖ *Inversión de escena*. Dir. C.A.D.A. Hemispheric Institute. Digital Video Library, 1981. <http://hidvl.nyu.edu/video/003210223.html>
- ❖ Página oficial de la ONU. http://www.un.org/es/aboutun/history/atlantic_charter.shtml
- ❖ *Para no morir de hambre en el arte (unedited footage)* Dir. C.A.D.A. Hemispheric Institute. Digital Video Library, 1981. <http://hidvl.nyu.edu/video/003180963.html>
- ❖ *Programa de la Unidad Popular*, (1970), Prensa Latinoamericana, Chile.
- ❖ Raúl Zurita, comunicación personal. Feria Internacional del Libro de Guadalajara, 30 nov. de 2012.