

# **Arte en resistencia: El Colectivo de Acciones de Arte (CADA) en la dictadura chilena**

**Simón Quiñones**

**Maestría Estudios Latinoamericanos Interdisciplinarios  
en la Universidad Libre der Berlín**

**Pasante en el Área Investigación y Colección  
del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos**

# Contenido

1.	Introducción .....	1
2.	Política cultural y censura bajo la dictadura .....	2
3.	Arte como resistencia: la <i>escena de avanzada</i> .....	5
4.	El Colectivo de Acciones de Arte (CADA) .....	9
	4.1 <i>Para no morir de hambre en el arte</i> .....	10
	4.2 <i>¡Ay Sudamérica!</i> .....	13
	4.3 <i>No +</i> .....	14
5.	Conclusiones .....	15

Bibliografía

## 1. Introducción

El golpe militar en contra del gobierno socialista y democráticamente elegido del presidente Salvador Allende el 11 de septiembre de 1973 en Chile, y en consecuencia los casi 17 años de dictadura militar bajo Augusto Pinochet, tuvieron repercusiones extremadamente represivas dentro de grandes partes de la sociedad chilena. El sector cultural de Chile se vio altamente afectado por las represiones y estuvo sometido a los mecanismos de censura de la Junta Militar, que por su lado trataba de reglamentar la producción cultural del país. Sin embargo – o justamente por ello – con el paso del tiempo la producción artística en Chile aumentó. En este contexto surgió la llamada *escena de avanzada* chilena, la cual intentaba sostenerse bajo las condiciones difíciles, buscando formas alternativas para la creación artística. Un ejemplo importante dentro de esa escena es el Colectivo de Acciones de Arte (CADA)<sup>1</sup> con sus obras de protesta.

A continuación analizaré algunas de las creaciones de CADA y sus efectos, tomando en cuenta las posibilidades limitadas bajo un régimen dictatorial, y enfocándome en las estrategias usadas por el colectivo para poder esquivar los mecanismos de censura y represión, con el fin de averiguar cuál era el papel de CADA dentro del movimiento de resistencia contra la dictadura de Pinochet y reflexionar sobre las posibilidades de resistencia del arte en general.

Para ello, en un primer paso trazaré el funcionamiento del aparato de censura cultural implementado por la Junta. Subsecuentemente entraré en detalle en lo que se refiere a la génesis y las creaciones de la *escena de avanzada*, para poder comprender las producciones de CADA dentro de su contexto político e histórico. En el siguiente paso presentaré el modo de actuar del grupo mediante el análisis de las tres obras ejemplares *Para no morir de hambre en el arte*, *¡Ay Sudamérica!* y *No +*, con el fin de mostrar las posibilidades de creación artística dentro de Chile bajo la dictadura e incluso las de ejercer crítica y movilizar resistencia en contra de ésta.

---

<sup>1</sup> Existen dos diferentes abreviaciones para el Colectivo de Acciones de Arte: CADA y C.A.D.A. Dentro del marco de este trabajo se usará la abreviación CADA.

## **2. Política cultural y censura bajo la dictadura**

Aunque otros países del continente como Argentina, Brasil o Uruguay también se vieron afectados por golpes militares, el golpe chileno representa una cesura también en un sentido global, ya que el primero no solamente derrumbó al gobierno socialista de Allende. Dentro del contexto de la guerra fría fue atacada brutalmente una visión política mundial que buscaba construir una sociedad más igualitaria.

En los años siguientes la Junta Militar se apropiaba de diferentes métodos totalitarios para poder asegurar su propio poder. Inmediatamente después del golpe el régimen derogó la constitución chilena, impuso un estado de emergencia con toque de queda, prohibió los partidos políticos y eliminó el congreso nacional. De forma sistemática se cometieron violaciones de los derechos humanos de grandes partes de la sociedad chilena que se oponía al nuevo régimen. Entre los métodos aplicados con más frecuencia se encontraban expulsiones y detenciones ilegales, diferentes formas de tortura, desapariciones forzadas y ejecuciones. Por lo mismo, muchas personas, entre ellas muchxs artistas, intelectuales y activistas, se vieron obligadas a exiliarse. La Junta implementó amplios mecanismos de censura para el control de información dentro de la sociedad chilena. Sin embargo, en los primeros años de la dictadura éstos aun no estaban institucionalizados. No existía ninguna instancia de censura central ni un índice con obras por censurar o destruir. El primer paso de censura fue la “Operación limpieza” (Errázuriz, Leiva 2012: 14), dentro de cuyo marco se prohibió o destruyó todo lo que se podía asociar con la política cultural de la Unidad Popular. Según el primer comunicado de la Junta, la meta era “[...] iniciar la histórica y responsable misión de luchar por la liberación de la Patria y evitar que nuestro país siga bajo el yugo marxista” (Junta Militar del Gobierno 1973). Esta cita alude a la manera en la que el vía crucis ideológico de la Junta, que se definió como parte integral de la lucha internacional contra el comunismo, se dedicaba a la propagación de lo que consideraban la “verdad absoluta” (Donoso 2013: 112). Era necesario desacreditar a lo máximo al gobierno de la Unidad Popular con el fin de

legitimar el golpe y el nuevo sistema política, la implementación del modelo neoliberal, la censura y los crímenes sistemáticos en contra de la sociedad civil. Aparte de las violaciones de los derechos humanos ya mencionadas el nuevo gobierno se dedicó a retirar el derecho de publicación a grandes partes de la prensa, excluyendo solamente los diarios *El Mercurio* y *La Tercera de la Hora*, los cuales estaban bajo el mando de los golpistas, para así poder controlar el manejo de la información (Donoso 2013: 113-114). Libros y otras publicaciones asociadas con la Unidad Popular o la ideología comunista fueron quemados de manera simbólica y en público, eventos que de vez en cuando incluso se transmitían por los canales de televisión (Donoso 2013: 114). Sin embargo, estos hechos hicieron notar la ignorancia de los militares, ya que también se quemaron libros por equivocación, como fue el caso por ejemplo de los libros sobre el cubismo, que en algunas ocasiones fueron quemados porque los encargados pensaban que se trataba de libros sobre Cuba (Husson 2003: 46). El ejército también baleó instituciones culturales importantes del país como el Museo de Bellas Artes (Donoso 2013: 114) o la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile (Errázuriz, Leiva 2012: 38). Se cerraron galerías y se repintaron los murales políticos que habían florecido bajo el gobierno de Allende, con el fin de borrar la Unidad Popular de la memoria histórica chilena. El clima de miedo y terror provocado por las represiones llevó a la paralización temporal de la producción cultural dentro de Chile. Las condiciones de producción fueron tan difíciles que la cultura se fue desplazando a ámbitos privados, forzando así una fuerte autocensura que afectaba a todas las disciplinas artísticas con sus respectivas instituciones (Errázuriz 2006: 65). El fenómeno de la ausencia de la producción cultural en Chile se conoce bajo el nombre “Apagón cultural”, término que inicialmente fue usado tanto por la misma Junta, en un sentido positivo, como por la oposición, en un sentido negativo (Donoso 2013: 105).

En el transcurso del año 1974 inició la institucionalización de los mecanismos de censura. En este contexto se fundó la División de Comunicación Social (Dinacos), encabezada por militares. En 1976 se incorporó al Ministerio Secretaría General de Gobierno y fungió como órgano oficial de información estatal hasta el año 1992. Dinacos se ocupaba no sólo del control de

publicación de los libros de literatura, sino también asumió tareas centrales respecto a la censura y el control de diferentes tipos de publicaciones (Donoso 2013: 118-119). Además lxs trabajadorxs de las instituciones culturales del país fueron reemplazadxs por personas fieles al nuevo régimen, con el fin de prevenir el surgimiento de voces críticas (Galaz, Ivelic 1990:39).

Otro mecanismo central de censura fue subir los impuestos de las entradas a eventos culturales. Sin embargo, en algunos casos éstas podían ser exentos de impuestos siempre y cuando el Ministerio de Educación u otros órganos estatales no encontraron intenciones políticas y subversivas por parte de lxs artistas. Esto significaba una forma de censura relativamente sutil, pero al mismo tiempo servía para ocultar los mecanismos de represión (Donoso 2013: 122).

La implementación del sistema económico neoliberal en Chile, y la inclusión del sector cultural en él, lo cual tenía por consecuencia la privatización de la cultura, fue fatal para la mayoría de lxs artistas porque las subvenciones estatales solo llegaron a apoyar a artistas y instituciones seleccionadas por el régimen. Más allá de la represión y la censura, esto dificultaba aún más las condiciones de producción para las personas trabajando en el sector cultural.

Para la política cultural y sus mecanismos de censura la creación del puesto de Asesor Cultural de la Junta de Gobierno, y con él la fundación del Departamento Cultural de la Secretaría General de Gobierno, fueron esenciales. El político y escritor Enrique Campos Menéndez cumplió la función del Asesor Cultural, proporcionado con mucha competencia por la Junta, ya que su tarea fue modelar la producción cultural chilena conforme al nuevo sistema. Bajo su dirección se publicó un programa político-cultural que pretendía fijar las líneas de conducta para toda producción cultural. A parte de la difamación del marxismo, siguiendo la tradición de la doctrina anti-comunista, tal programa subrayó la llamada tradición occidental y cristiana de Chile y la necesidad de una cultura nacional en concordancia con la proclamada identidad de Chile, el llamado “deber ser nacional” (Junta Militar del Gobierno 1974: 21). La publicación subraya la relación ambivalente que el régimen autoritario tenía con el sector cultural. La cultura fue entendida como un medio ideológico, por lo mismo la Junta temía el potencial subversivo de las artes y

sus productoras. Al mismo tiempo se pretendía implementar una cultura central, conforme y nacionalista dentro del marco del sistema neoliberal. Ésta se consideraba necesaria para el adoctrinamiento y el control ideológico de la población (Errázuriz 2006: 71-72) y para mejorar la imagen pública de la dictadura dentro de Chile y a nivel internacional (Donoso 2013: 109).

Así, en los primeros años de dictadura se logró callar casi todas las voces críticas. Con los años la cantidad de las medidas represivas bajó, lo cual tenía por consecuencia que desde el fin de la década de los setenta y sobre todo en la década de los ochenta la oposición cobraba más fuerza. En el área cultural se encontraban estrategias de resistencia alternativas, lo cual llevó al aumento de la producción cultural. En muchos casos ésta encontró formas de criticar el régimen sin que las instituciones de censura pudieran evitarlo. Como la mayoría de los órganos de control fueron encabezados por militares hubo poca competencia en el área cultural e intelectual. Este hecho seguramente jugó un papel importante en la prevención de censura. Sin embargo, la praxis artística que se desarrolló en Chile trascendía la evitación de la censura y no se explica simplemente con la existencia de censorxs incompetentes. A continuación aplicaré el ejemplo de la *escena de avanzada* y más específicamente el Colectivo de Acciones de Arte para mostrar de qué manera se mantuvo la producción cultural bajo las condiciones previamente descritas, e incluso cómo se alcanzó un papel de precursor dentro de un movimiento de vanguardia que seguía el fin de resistir contra la dictadura militar.

### **3. Arte como resistencia: la *escena de avanzada***

La producción artística fue una de las primeras articulaciones que después del golpe se manifestaban visiblemente en contra del régimen. Después de la Operación limpieza, en los años 1974 y 1975 se empezaron a crear nuevos espacios artísticos que buscaban alejarse de la influencia del estado. Se crearon estrategias de comunicación alternativas para asegurar la libertad de opinión y la posibilidad de la creación artística. En estos años surgió la llamada

de *escena de avanzada*<sup>2</sup>, la cual logró convertir la “tierra de nadie” cultural creada por las represiones en un espacio nuevamente productivo (Rivera 1983:1-2; Galaz, Ivelic 1990:39). Mientras en las décadas anteriores Chile fue conocido sobre todo por la cultura de la pintura, en especial por el muralismo político bajo el gobierno de la Unidad Popular, la *avanzada* fue un movimiento de vanguardia que unió diferentes artes y usaba nuevas formas de producción y comunicación. La *avanzada* operaba de forma independiente, no dependía de las instituciones estatales y se deslindó específicamente de la cultura dominante del régimen. Lxs actorxs de la *avanzada* usaban técnicas modernas como la fotografía, el video y nuevas formas de instalación. Como espacio de acción se apoderaban del cuerpo humano, usando el arte de performance, y del espacio urbano, con el fin de integrar el arte con la vida social cotidiana. Cuestionaban la separación de los géneros artísticos clásicos y sus categorías fijas, y rechazaban las dinámicas del mercado de arte. Una de sus metas era la renovación teórica de la producción artística chilena (Richard 1994: 38).

Entre lxs participantes destacaban lxs escritorxs Enrique Lihn, Diamela Eltit, la teórica del arte Nelly Richard y artistas como Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn, Carlos Leppe, Francisco Brugnoli y Lotty Rosenfeld con el Colectivo de Acciones de Arte. Cabe destacar que la *escena de avanzada* como movimiento de vanguardia no se entendía como un movimiento monolítico, sino como una aglomeración de diferentes conceptos artísticos que se traslapaban (Lebuhn, Ray 2006: s/p.). Carlos Leppe por ejemplo, el pionero del arte del performance en Chile, Eugenio Dittborn, quien se destacaba internacionalmente por su arte postal, y el Colectivo Acciones de Arte, que encontró nuevas formas de ocupación del espacio público bajo la dictadura, se localizaban todos en diferentes disciplinas conceptuales. Lo que unía lxs artistas de la *avanzada* es

---

<sup>2</sup> El término “escena de avanzada” o sólo “avanzada” fue acuñado por Nelly Richard y definido como siguiente: “Recurro a la convención operante en Chile y ocupo el término de ‘avanzada’ para nombrar así el conjunto de obras surgidas a partir de 1975 y que convergieron en proponer, con desplazados énfasis: el desmontaje del sistema de representación pictórica a partir de una reformulación técnico-social de la imagen (principalmente fotográfica y serigráfica), la exploración de soportes (el cuerpo o la biografía, la ciudad, el paisaje social) y formatos (la performance, el environment-video, la intervención callejera o las instalaciones) alternativos por los reglamentados por los standards de consumo del arte de galerías, la puesta en discusión de los géneros y el cruce de discursos que desbordan las fronteras separatistas del arte como manualidad expresiva, etc” (Richard 1989: 49).

el contexto político de producción, el aparato de control de la dictadura militar que restringió las libertades de la sociedad chilena en muchos ámbitos.

Una de las características principales de la *avanzada* fue la posibilidad de encontrar una forma de producir bajo las condiciones descritas sin ser acaparada por la doctrina estatal y el “deber ser nacional”. Así, incluso las obras que trataban de denegar cualquier contexto político, de alguna forma contribuyeron a la resistencia contra el sistema totalitario (Lechner 1987: 26).

Esto fue posible porque los mecanismos de represión obligaban a la *avanzada* a desarrollar un lenguaje artístico divergente y complejo:

[...] deban invocarse los efectos de la censura y autocensura que empujaron las obras de la „avanzada“ a tan complejas remodelaciones de lenguaje, para explicar la serie de experimentaciones formales y de rupturas de signos con las que transformaron el arte chileno (Richard 1986: 35).

Mediante la unificación de diferentes formas artísticas como el arte visual, la fotografía, el performance o el arte de acción y la unificación con otras disciplinas como la literatura y la sociología, la *escena de avanzada* creó su propio lenguaje, otorgándose así la posibilidad de expresarse de manera crítica. Al mismo tiempo se fundaron una nueva identidad artística y una nueva forma del arte conceptual, las cuales aplicaban prácticas subversivas posicionadas fuera de la realidad de la dictadura militar.

Jacques Rancière (2008) plantea en su obra preguntas acerca del potencial de resistencia del arte. Se cuestiona la manera en la que una crítica artística puede tener efectos dentro de la sociedad y especialmente en lo político. Rancière argumenta que una nueva definición de lo político sólo es posible a través de la estética, porque la última tiene más libertades. Afirma que el arte de resistencia usa un lenguaje ambiguo, el cual puede ser leído como mensaje estético y político al mismo tiempo. De esta manera la mirada al consenso político se desplaza y se abren nuevas posibilidades en el discurso sociopolítico.

Gracias a las estrategias comunicativas aplicadas, la *avanzada* muchas veces fue criticada, ya que sus contenidos no parecían lo suficientemente político. La

Junta Militar no fue agredida con afirmaciones claras por este movimiento artístico, mientras artistas en el exilio podían hacer y hacían justamente eso. En cambio, artistas dentro de Chile intentaban deconstruir el contexto político sin la necesidad de un lenguaje evidentemente crítico. El llamado lenguaje esópico por ejemplo, que usaba códigos dobles o alegorías (Müller 2004: 21), fue una estrategia para esquivar la censura usada con mucha frecuencia tanto en la literatura como en las obras de la *avanzada*. La comunicación codificada le permitía a la vanguardia chilena entrar en contacto con otras partes de la sociedad y así recuperar el lenguaje del país (Castillo, Varas 2010: 340). El cuerpo y la biografía, a nivel tanto individual como social, y la unificación del arte con la vida fueron motivos centrales de las obras de la *avanzada*. De esta manera no solo se tematizaban los mecanismos de represión de la Junta o la vida bajo la dictadura en general, sino también conceptos más abstractos como las estrategias discursivas del régimen respecto a la ocupación del cuerpo por el sistema hasta la imposibilidad de realizar ciertas ideas bajo la dictadura (Hopenhayn 1987: 93).

El revivir de la producción artística gracias a la *escena de avanzada* también se atribuye a la necesidad de crear un espacio para una memoria histórica alternativa como posibilidad de identificación individual y colectiva. Marius Babias (2006) define el espacio público como campo de acción para la práctica artística crítica y subraya la conexión del arte con los movimientos de resistencia política, ya que se debería considerar como una manifestación activista. En la misma tradición, Pierre Bourdieu en “Intelectuales, política y poder” (2000) entiende el término del arte social. La interacción entre el arte y la sociedad se define por el mandato de información del arte que le es otorgado por parte de la sociedad y que debería alcanzar también a personas que normalmente no forman parte de la vida cultural o de los discursos sociales y políticos. El acto de obrar artísticamente y las estrategias alternativas y contenidos críticos de la *avanzada* son una forma activa de resistencia que disponen de una fuerza simbólica enorme en ese momento histórico gracias a la ocupación de los espacios sociales divergentes. La *avanzada* se definía por la interacción con los discursos sociopolíticos, con el fin de posicionarse como

parte de la sociedad chilena y al mismo tiempo en contra del régimen dictatorial.

#### **4. El Colectivo de Acciones de Arte (CADA)**

El grupo interdisciplinario Colectivo de Acciones de Arte, CADA, formó una parte integral de la *escena de avanzada* y se fundó en el año 1979. Lxs integrantes del colectivo fueron la escritora Diamela Eltit, el poeta Raúl Zurita, el sociólogo Fernando Balcells y lxs artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo. Hasta el año 1985 el grupo realizó nueve acciones de arte en Santiago que ocuparon el espacio urbano y intervinieron en la vida cotidiana bajo la dictadura.

Las influencias principales del colectivo fueron el movimiento *happening* en los años sesenta y especialmente la brigada muralista chilena Ramona Parra (CADA 1982: 2). Con la ayuda de técnicas audiovisuales<sup>3</sup> y la ocupación del espacio urbano el colectivo desarrolló su propio lenguaje artístico mediante el arte de acción (Neustadt 2001: 21). Pero a diferencia de las brigadas muralistas, quienes pintaban temas populares en los muros de la ciudad, CADA activamente contribuyó a la reorganización de los márgenes de acción urbanos, cambiando así la realidad de la vida cotidiana bajo la dictadura (Richard 1986: 64).

Para ello, el colectivo usaba un lenguaje artístico y diferentes signos o símbolos para facilitar la crítica sin volverse víctima de la censura. El motivo teórico central de sus obras fue la llamada escultura social, la cual reorganizaba el espacio y el tiempo mediante la intervención, con el fin de visibilizar el presente y hacerlo más vivible (CADA 1982: 24). En este contexto, CADA involucraba a la población de Santiago en sus acciones y, siguiendo su objetivo de fusionar la vida con el arte, llamaba a la sociedad chilena a actuar de manera creativa y colectiva, resistiéndose a la ideología y la doctrina estatal

---

<sup>3</sup> CADA grabó todas las acciones de arte en video. Para el colectivo, el medio tenía dos funciones: Por un lado servía para la memoria fotográfica de una realidad construida, la cual, por otro lado, fue estructurada de forma variable por el mismo medio (CADA s/f: 1).

de la Junta Militar. Así la capital chilena, ocupada por la dictadura militar, fue temporalmente recuperada por el colectivo (Reyes 2012: 37).

El grupo logró transformar el praxis del arte chileno, pero también la realidad de vida bajo la dictadura, lo cual llevó a la apertura de espacios discursivos no deseados por el régimen. Como descrito por Rancière, CADA transmitía un mensaje estético y político del arte de resistencia. A continuación presentaré tres obras ejemplares del colectivo, con el fin de conocer mejor el modo de obrar y las formas de resistencia concretas del Colectivo de Acciones de Arte.

#### **4.1 *Para no morir de hambre en el arte***

La primera acción de arte de CADA, *Para no morir de hambre en el arte*, fue realizada en el transcurso del año 1979 en varias etapas.

En un primer paso el grupo repartió cien paquetes de un medio litro de leche respectivamente en la población La Granja de Santiago, las cuales llevaban impresas las palabras “1/2 litro de leche”. Después del consumo lxs habitantes de La Granja debían devolver los paquetes para que otrxs artistas los pudieran usar dentro del marco de sus acciones de arte. El mismo día se publicó en la revista *Hoy*, que se vendía en todo Chile, una página con un texto poético corto del colectivo<sup>4</sup>. Además se escuchó en los edificios de la CEPAL (Comisión Económica para América Latina y el Caribe) en Bogotá, Toronto (en donde lxs artistas Cecilia Vicuña y Eugenio Tellez llevaron a cabo acciones de arte con la sustancia leche también) y Santiago, frente al edificio de las Naciones Unidas, el texto con el título “No es una aldea” en los cinco idiomas oficiales de las Naciones Unidas, con el fin de llamar la atención sobre la situación precaria en Chile. A continuación se selló una caja acrílica en la galería *Centro Imagen* que llevaba los paquetes de leche no repartidos, un ejemplar de la revista *Hoy* y la cinta magnética con las palabras de “No es una aldea”, en la que se podía leer la frase “Para permanecer hasta que nuestro pueblo acceda a sus consumos básicos de alimentos” (CADA 1979<sup>a</sup>: 1) mientras se presentaban las acciones anteriores en video.

---

<sup>4</sup> La idea inicial era que la página fuera completamente blanca, mostrando solamente las letras iniciales del colectivo. Sin embargo, el director de la revista insistió en una cantidad mínima de letras en la página (Neustadt 2001: 25-26).

Esta acción de arte, que hasta el día de hoy es una de las más conocidas de CADA, representaba una novedad en la escena de arte en Chile por su producción conceptual que incluía intervenciones en el espacio público y el empleo de diferentes medios (Reyes 2012: 48). Por un lado, *Para no morir de hambre en el arte* fue una referencia clara a la historia chilena bajo la Unidad Popular: Los paquetes de leche despertaban los recuerdos de la medida del gobierno de Allende que intentaba luchar contra el hambre de la generación más joven, sobre todo en las poblaciones, otorgándole medio litro de leche diario a cada niño. Al mismo tiempo CADA advirtió sobre la situación precaria de grandes partes del pueblo chileno, sobre todo en el sector obrero (Richard 1986: 66). Para ello, CADA por un lado usaba la referencia simbólica al periodo socialista de Chile y el intento de llegar a más igualdad social dentro del país. Por otro lado, el acto simbólico de repartir alimentos básicos reales en La Granja incluyó directamente a la sociedad chilena con sus necesidades. La leche funge como símbolo de tales necesidades y de la escasez de alimentos básicos bajo la dictadura de Pinochet: “La leche ha representado para nosotros el símbolo de lo que hace falta y de lo que no debería hacer falta, tanto en la población como en cualquier otro sector” (CADA 2011a: 00:05:27-00:05:40). Siguiendo el concepto de la escultura social, la leche por un lado es la obra misma, pero al mismo tiempo representa la realidad social.

El título *Para no morir de hambre en el arte* ya hace referencia a la temática, el texto “No es una aldea” subraya todavía más la problemática de la escasez y la represión: “Nosotros hablamos de una país que se ofrece a sí mismo en el espectáculo de su propia precariedad, de su propia marginación” (CADA 1979b: 1) y „[...] el hambre y el terror conforman el espacio [...]“ (CADA 1979b: 1). De la misma forma se entienden los textos en la caja acrílica y en la revista *Hoy*. El último unificaba de forma poética la referencia histórica con la realidad presente en Chile:

imaginar esta página completamente blanca  
imaginar esta página blanca como la leche diaria a consumir

imaginar cada rincón de Chile privado del consumo diario de leche  
como páginas blancas para llenar (CADA 1979c).

Por lo tanto, el trabajo se puede entender como una simbiosis de la historia y el presente chileno (Cánovas 1987: 21), mientras al mismo tiempo modificó el espacio urbano y la realidad normativa de convivencia (Richard 1986: 67). De esta manera, CADA logró perturbar el discurso de la dictadura militar por un momento, criticando sus políticas de represión y la escasez alimentaria de partes de la sociedad chilena bajo el sistema neoliberal. Para ello, el colectivo empleó diferentes estrategias para poder asegurar que el área de proyección de *Para no morir de hambre en el arte* no sólo fuera el país entero (en el caso de la página en la revista *Hoy*), sino que también se diera a conocer a nivel internacional (en el caso de la cinta magnética reproducida también en Colombia y Canadá). A pesar del diagnóstico negativo del presente inherente en la obra, ésta también alude a un futuro mejor: “[...] 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 [...]” (CADA 1979b: 1).

CADA entiende el proyecto político del cambio de las condiciones presentes como un proceso creativo y colectivo. Para poder modificar y optimizar la realidad social se requiere de una nueva forma colectiva de la vida, la cual se puede alcanzar a través del arte (Brunner 1979: 52).

*Para no morir de hambre en el arte* encontró su fin en la segunda obra del colectivo, *Inversión de escena*. En el marco de esta acción diez camiones de la empresa Soprole atravesaron Santiago para llegar al Museo de Bellas Artes. A continuación, miembros de CADA cubrieron la entrada principal y partes de la fachada del museo con una sabana blanca grande, continuando la metáfora de la leche como símbolo de miseria y necesidad. La crítica se extendió a los camiones, que simbolizan la comercialización de un producto alimenticio básico que grandes partes de la sociedad ya no podían costear bajo el sistema neoliberal. Además, el museo como institución estatal conservadora representa por un lado el arte tradicional del pasado y por otro lado la política cultural del régimen pinochetista. La *escena de avanzada* rechaza a las dos concepciones del arte, por lo mismo el tapar la entrada del museo representa una doble censura (Richard 1994: 39-40). Al mismo tiempo, lxs pasantes en la calle se convertían automáticamente en espectadorxs del proyecto que se presentaba como una alternativa al museo como institución nacional.

## 4.2 *¡Ay Sudamérica!*

El 12 de julio de 1981 CADA realizó su siguiente acción, *¡Ay Sudamérica!*. Para ello, seis aviones deportivos sobrevolaron Santiago, soltando 400.000 panfletos. La acción es considerada de las más importantes acciones de arte en América Latina, especialmente con respecto a los efectos visuales y la performance discursiva (Neustadt 2001: 34).

Una vez más el lugar de los hechos fue el espacio público urbano. En el texto de carácter de manifiesto impreso en cada hoja, titulado *¡Ay Sudamérica!* nuevamente se proclamaba la fusión del arte con la vida, siguiendo el mandato de información del arte descrito por Bourdieu:

Nosotros somos artistas, pero cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida es un artista. [...] el trabajo de ampliación de los niveles habituales de la vida es el único montaje de arte válido / la única exposición / la única obra de arte que vive. [...] así conjuntamente construimos el inicio de la obra: [...] la vida como un acto creativo... (CADA 1981).

La imagen de los seis aviones deportivos en formación volando sobre Santiago se entiende como metáfora del bombardeo de La Moneda. La obra despertó los recuerdos del golpe en muchas personas y claramente remite a los orígenes de la dictadura militar, cuando se aprovechaba del espacio aéreo para ganar el poder (CADA 2011b). Esta vez los aviones no tiraban bombas, sino volantes con un texto poético que transmitía un mensaje político sutil con un llamado a la creación colectiva. Igual que en las acciones anteriores, lxs habitantes de Santiago fueron una parte integral de la obra, siendo lxs receptorxs colectivxs que debían descifrar el texto. Además se obligaba a las personas a alzar la mirada al cielo, lo cual se podría interpretar como la imagen poética de una mirada visionaria al futuro (Neustadt 2001: 33). Después de la acción se publicaron fotos y vídeos de la acción junto al mismo panfleto en varios medios del país, con el fin de llegar a aun más personas. Cabe destacar que el momento en el que la acción fue llevada a cabo fue decisivo; en el año 1981 la oposición ya había cobrado fuerza. Por lo tanto, *¡Ay Sudamérica!*

formaba parte de la movilización colectiva para una apertura democrática y el fin de la censura (Reyes 2012: 57).

El punto decisivo para poder realizar la acción fue obtener la autorización para volar. CADA se aprovechó de la poca pericia de los militares a cargo, señalando que una acción de arte de tales dimensiones iba a llevar consigo prestigio internacional y capital cultural para Chile (Galende 2007: 225).

El colectivo nuevamente logró esquivar la censura y alcanzó la recuperación temporal de la capital de manera simbólica. El lenguaje poético-visual característico para CADA transmitió una vez más el llamado a la creación colectiva, abriendo así un espacio para el pensamiento y acciones críticas bajo la dictadura.

#### **4.3 No +**

*No +* fue la penúltima acción del Colectivo de Acciones de Arte que fue realizada con la ayuda de diferentes colaboradorxs durante el transcurso de los años 1983 y 1984. Iniciando el décimo años de dictadura militar, CADA empezó a cubrir grandes cantidades de muros con el lema “No +”. La intención de este juego de palabras era que la población chilena completara la frase con diferentes sustantivos o nombres, lo cual llevaba a la aparición de oraciones como “No + dictadura”, “No + Pinochet”, “No + muerte”, “No + tortura”, “No + miedo” o “No + desaparecidos” en el espacio urbano. En este caso la participación colectiva fue aún más concreta, ya que la población urbana disponía de la posibilidad de influenciar directamente en el contenido de la obra. A parte de esto, las calles y muros de la ciudad blanqueados en el marco de la Operación limpieza fueron recuperados<sup>5</sup>, lo cual también se puede entender como un homenaje a las brigadas muralistas (Richard 1986: 72-73). En adición se hizo un llamado a artistas de otras partes del mundo, para que también se apropiaran del “No +” y así dieran a conocer la temática a nivel internacional. Muchas personas siguieron el ejemplo de CADA, mostrando solidaridad con la resistencia contra el régimen militar.

---

<sup>5</sup> Cabe destacar que el Colectivo de Acciones de Arte no fue el único grupo que hacía uso de este método.

A estas alturas el movimiento anti-Pinochet tenía presencia en el país entero, pero sobre todo en Santiago, expresando su desacuerdo con la Junta en forma de protestas. De esta manera, el “No +” fue una herramienta más para poder visibilizar la crítica en el territorio urbano. En contraste con las acciones anteriores, donde CADA había asumido la autoría de forma explícita, *No +* fue abandonado por sus creadores gracias al carácter abierto de la obra y adquirió dimensiones inesperadas. La acción se había vuelto un componente integral de la resistencia civil, debilitando el poder de control de la Junta Militar (Reyes 2012: 70). Hasta el fin de la dictadura, el lema “No +” permaneció presente en las protestas contra el régimen. El poder simbólico e ideológico de la acción incluso sobrevivió al mismo Colectivo de Acciones de Arte y se mantuvo presente hasta el “No” del plebiscito del año 1988 (Neustadt 2001: 37) y al principio de la transición a la democracia, cuando en la ceremonia de inauguración del primer presidente democrático después de la dictadura, Patricio Aylwin, el lema “No +” saltaba a la vista en una pantalla grande. Hasta el día de hoy el lema sigue presente en el mundo hispanohablante, sobre todo dentro del marco de marchas por las diferentes exigencias de justicia social en Chile.

## **5. Conclusiones**

Como se pudo mostrar, el Colectivo de Acciones de Arte, como precursor del movimiento de vanguardia chilena, *la escena de avanzada*, definitivamente jugaba un papel importante dentro de la resistencia contra la dictadura. Las acciones de arte de CADA abrieron espacios alternativos para el pensamiento y la acción crítica bajo las difíciles condiciones de represión y censura.

Considerando que dichas acciones críticas significaban un gran riesgo para el colectivo, se puede sostener que CADA realmente provocaba al régimen militar con sus obras. A partir de los tres ejemplos mencionados además se mostró que el colectivo una y otra vez encontró las estrategias adecuadas para esquivar la censura y abrir posibilidades de resistencia contra el poder totalitario. Uno de los aspectos más notables seguramente fue la participación

activa de lxs ciudadanxs chilenxs en las acciones del colectivo, logrando así la unión de las dos “categorías” vida y arte, que muchas veces se piensan de manera separada.

Obviamente, el aporte concreto a la resistencia chilena contra la dictadura no se puede medir. Sin embargo, especialmente la acción *No +* demuestra que el arte y lxs artistas pueden cumplir un papel importante dentro del movimiento por la democracia. Tal como lo proclamaba el Colectivo de Acciones de Arte, en el transcurso de la década de los ochenta la resistencia atravesaba casi todos los ámbitos de la sociedad chilena y finalmente contribuyó a la caída del régimen.

Para terminar usaré las palabras del mismo colectivo con el fin de destacar cómo definía su propia resistencia artística:

La organización, la práctica y la apreciación del arte y de la cultura, vinculados a los más diversos momentos de la vida cotidiana, constituye en estas condiciones una opción necesaria e ineludible en la lucha por la construcción de una historia y de un espacio mejor para la vida de todos (CADA 1979d: 1).

## Bibliografía

Babias, Marius. *Die Spur der Revolte*. Colonia: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2006.

Brunner, José. „Cuerpo, ideología y arte“. En: *Análisis*, Año II, Num. 19, 1979. Pág. 51-52.

Bourdieu, Pierre. *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba, 2000.

### CADA.

- „La función del video“. En: Archivo de Fondos y Colecciones del Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos, Santiago de Chile, *Textos escritos por el CADA*, sin fecha. Pág. 1-2.  
Número de archivo: CL MMDH 00001421-000013-000001
- „Texto de la revista HOY y el texto impreso sobre la caja de acrílico“. En: Archivo de Fondos y Colecciones del Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos, Santiago de Chile, *Escritos 2*, 1979a.  
Número de archivo: CL MMDH 00001421-000002-000007
- „No es una aldea“. En: Archivo de Fondos y Colecciones del Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos, Santiago de Chile, *Escritos*, 1979b. Pág.1-2.  
Número de archivo: CL MMDH 00001421-000002-000006
- „Texto en la revista HOY“. En: Revista HOY, Núm. 115, 1979c. Pág. 46.
- „Para no morir del hambre en el arte“. En: Archivo de Fondos y Colecciones del Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos, Santiago de Chile, *Escritos*, 1979d. Pág. 1-19.  
Número de archivo: CL MMDH 00001421-000002-000006
- „¡Ay Sudamérica!“ En: Archivo de Fondos y Colecciones del Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos, Santiago de Chile, *Panfletos y matriz*, 1981.  
Número de archivo: CL MMDH 00001421-000004-000002
- „Una ponencia del C.A.D.A.“. En: *Ruptura*, Ediciones CADA, Nr. 1, 1982. Pág. 2-3.
- „Para no morir de hambre en el arte“. Película, *Proyecto Archivo CADA*, 2011a. En: Archivo de Fondos y Colecciones del Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos, Santiago de Chile. Duración: 00:05:44.  
Número de archivo: CL MMDH 00001421-000001-000001
- „¡Ay Sudamérica!“ Película, *Proyecto Archivo CADA*, 2011b. En: Archivo de Fondos y Colecciones del Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos, Santiago de Chile. Duración: 00:04:00.  
Número de archivo: CL MMDH 00001421-000001-000003
- „NO +“. Película, *Proyecto Archivo CADA*, 2011c. En: Archivo de Fondos y Colecciones del Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos, Santiago de Chile. Duración:

00:05:00.

Número de archivo: CL MMDH 00001421-000001-000006

Cánovas, Rodrigo. „Llamado a la tradición, mirada hacia el futuro o parodia del presente“. En: *Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad*. FLACSO, Núm. 46, 1987. Pág. 17-24.

Castillo, Ramón; Varas, Paulina. „Progressive Bilder. Kunst während der Diktatur, 1973-1990“. In: *Subversive Praktiken - Kunst unter Bedingungen politischer Repression. 60er-80er / Südamerika / Europa*. Eds. Hans D. Christ, Iris Dressler. Ostfildern: Hatje Cantz, 2010. Pág. 338-344.

Donoso Fritz, Karen. „El ‘apagón cultural’ en Chile: políticas culturales y censura en la dictadura de Pinochet 1973-1983“. In: *Outros Tempos*, Vol. 10, Núm. 16, 2013. Pág. 104-129.

Errázuriz, Luis Hernán. „Política cultural del régimen militar chileno (1973-1976)“. En: *Aisthesis*, Núm. 40, 2006. pág. 62-78.

Errázuriz, Luis Hernán; Leiva Quijada, Gonzalo. *El golpe estético*. Santiago de Chile: Ocho Libros, 2012.

Galaz, Gaspar; Ivelić, Milan. „Apuntes para una relexión: artes visuales en Chile (1960-1990)“. En: *Aisthesis*, Núm. 23, 1990. Pág. 33-47.

Galende, Federico. *Filtraciones I. Conversaciones sobre arte en Chile (de los 60 a los 80)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2007.

Hopenhayn, Martín. „¿Qué tienen contra los sociólogos?“. En: *Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad*. FLACSO, Núm. 46, 1987. Pág. 93-100.

Husson, Roland. *Nos duele Chile*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2010.

Junta Militar de Gobierno.

- „Primer comunicado de la Junta Militar“. En: *El Mercurio*, 13.09.1973, pág. 3.
- *Política Cultural del Gobierno de Chile*. Santiago de Chile: Asesoría Cultural de la Junta de Gobierno & Departamento Cultural de la Secretaría General de Gobierno, 1974.

Lebuhn, Henrik; Ray, Gene. *Kunst - Kritik - Politik.*, <http://www.linksnet.de/de/artikel/20081>, 2006. Última consulta: 10.11.2016.

Lechner, Norbert. „Desmontaje y recomposición“. En: *Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad*. FLACSO, Núm. 46, 1987. Pág. 25-32.

Müller, Beate. „Censorship and Cultural Regulation: Mapping the Territory“. En: Müller, Beate (Hg.). *Censorship and Cultural Regulation in the Modern Age*. Nueva York/Amsterdam: Editions Rodopi B.V., 2004. Pág. 1-32.

Neustadt, Robert. *CADA día: la creación de un arte social*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2001.

Ranciere, Jacques. *Ist Kunst widerständig?*. Berlín: Mervé Verlag, 2008.

Reyes Sánchez, Rigoberto. *Arte, política y resistencia durante la dictadura chilena: del C.A.D.A. a Mujeres Por La Vida*. Masterarbeit, UNAM, 2012.

Richard, Nelly

- *Margenes e Instituciones - Arte en Chile desde 1973*. Melbourne: Art & Text, 1986.
- „Sobre arte y política(s): Contraoficialidad, Poder y Lenguajes“. En: *Cirugía Plástica - Konzepte zeitgenössischer Kunst Chile 1980-1989*, Ed. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst. Berlín: NGBK, 1989. Pág. 40-49
- *La Insubordinación de los libros*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1994.

Rivera, Anny. *Notas sobre Arte y Movimiento Social (1973-1983)*. Santiago de Chile: Geneca, 1983.