



**SU CONDICION
DE MEMORIA COMUN
FORZADA A LA MUERTE
Y AL OLVIDO**

Eugenio Dittborn, *Su Condición*, 1978

del socialismo internacional que agitaban en los años sesenta América Latina donde el arte se integraba a la comunidad. En estas circunstancias se darán las vanguardias con las dictaduras en los países del Cono Sur: Argentina, Brasil, Chile y Uruguay, en un contexto de excepción como arte/vanguardia/política relacionado con los acontecimientos extremos junto a la crítica a la institucionalidad.¹³⁸ Siendo que las vanguardias se dieron antes en Brasil y Argentina, el arte político chileno de la Avanzada será el único de interés y trascendencia como no se ha dado en Latinoamérica.

11.09_ Colectivo de Acciones de Arte CADA (1979-1982) El Colectivo de Acciones de Arte CADA se forma en 1979 y será el que más se ajusta a la definición de neovanguardia que acuñará en los ochenta Nelly Richard como Escena de Avanzada, pero paradójicamente será el grupo que se mostró más crítico y reacio frente a esa definición de Richard. Practican una radical desarticulación de la institución del arte, como lo hacían en los sesenta y setenta algunos artistas como el singular Marcel Broodthaers o el polémico Hans Haacke, quienes afirmaban una actividad creativa no-artística, inventando nuevas formas estéticas que buscaban distanciarse definitivamente de los museos. Con sus acciones de arte en la calle, el CADA incorpora estrategias del teatro y de la *performance* (como la participación del espectador) que, a la larga, significará que «el museo es puesto en cuestionamiento por su depresión institucional, ya que no acoge la demanda de su tiempo. En este contexto polémico entre el museo y las intervenciones en la ciudad es que plantean un espacio alternativo para el arte».¹³⁹

138 Cf. HERRERA, María José, «La experimentación con los medios masivos de comunicación en la Argentina de la década del 60», en *Arte argentino del siglo xx*, Buenos Aires: FIAAR, 1997.

139 VALENCIA, Luis, *Fernando Prats: una propuesta para el restablecimiento del diálogo entre arte y fe, de un artista chileno contemporáneo*, Santiago: Universidad de Chile, Tesis de Magister en Teoría e Historia del arte, 2004, p.116.

Utilizan objetos, textos, grabaciones en audio y visual, que son esenciales al mensaje político, concibiendo el arte como una práctica social necesaria de campos expandidos. Son acciones de arte que cuestionan las prácticas y las instituciones, pues de ese modo intentan erradicar la distancia tradicional entre el artista y el espectador. Para algunos observadores su forma de expresión artística será un gesto de sobrevivencia. En efecto, las manifestaciones del CADA fueron el testimonio de un poder cultural como resistencia artística.¹⁴⁰ En este sentido, Eugenio Dittborn recuerda:

La Escena de Avanzada se constituye a partir de la tácita o declarada guerra entre sus partes. Me acuerdo que una de las cosas que hacía el CADA, uno de sus propósitos, era desestabilizar al resto de la Avanzada, dejándola como conservadora. Eso quería decir que si una parte de la Avanzada trabajaba en galerías, o todavía trabajaba con objetos o hacía libros, entonces el CADA escribía en el cielo, o Zurita se cortaba la cara, o se masturbaba en la Galería CAL.¹⁴¹



CADA, *Para no morir de hambre en el arte 1/* Acción de arte, 1979



CADA, *Para no morir de hambre en el arte 2/* Acción de arte, 1979

La fotografía se convirtió en una herramienta poderosa para la expresión artística, tanto como registro de las acciones de arte (junto al video), como para su uso en etapas subsiguientes; pero sobre todo cuando se trata de recordar a los desaparecidos. Lotty Rosenfeld, Elías Adasme, Luz Donoso y Rodrigo Parada vieron en la fotografía la posibilidad de evidenciar y difundir acciones de arte políticamente comprometidas. De acuerdo a la definición de Longoni sobre vanguardia artística como revolución, este arte comprometido estaría marcado por las siguientes características:

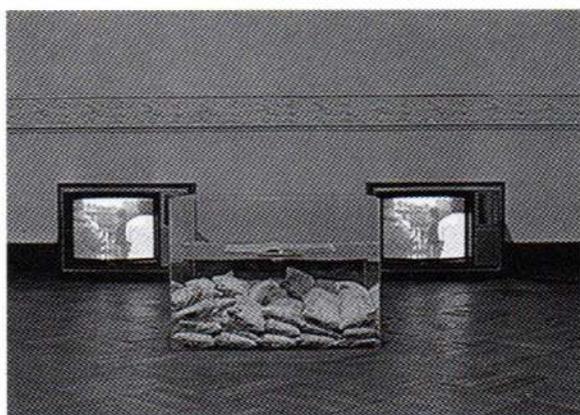
Una, un selecto grupo de choque que «hace avanzar» las condiciones para la revolución (artística y/o política). Dos, la fuerte certidumbre, en algunos núcleos intelectuales, de que los medios para la revolución (política) incluían las conquistas y procedimientos del arte y la teoría contemporáneos. Tres, la expansión del arte experimental más allá de sus fronteras conocidas, incorporando nuevos procedimientos y materiales que incluían la política.¹⁴²

140 Cf. KATUNARIC, Cecilia, «CADA: un ejemplo de la resistencia del poder cultural chileno bajo dictadura», *Pandora: revue d'études hispaniques*, N°8, 2008, pp. 297-308.

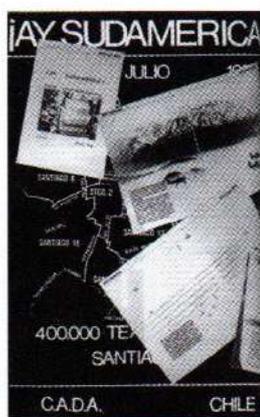
141 GALENDE, Federico, «Eugenio Dittborn», *Filtraciones I*, p.143.

142 LONGONI, Ana, «Vanguardia y 'revolución', ideas fuerza en el arte argentino de los 60/70», *Arte nuevo*, disponible en: <<http://arte-nuevo.blogspot.com/2007/07/vanguardia-y-revolucin-ideas-fuerza-en.html>>, revisado el 28 de junio de 2013.

Expresar artísticamente lo que sucedía representaba un desafío y un riesgo enorme, pero para el CADA se trataba de una concepción de la ciudad como un museo, de la sociedad como un grupo de artistas, de la vida como una obra de arte que es factible de ser corregida. Su concepción del arte basada en las nociones democráticas de la estética buscaba ante todo crear acción al hacer arte en el espacio urbano de Santiago. En todas las obras de la neovanguardia, la progresiva ampliación de los formatos y soportes tradicionales plantean una ruptura con el arte conceptual y desarrollan una espacialidad alternativa, profundamente crítica frente a la institución museo o el circuito comercial de galerías de arte, que combaten considerándolos lugares autorreferentes, elitistas, encerrados que privan a la obra del acontecer histórico contingente. Con sus acciones proponen organizar el tiempo y el espacio de nuestra realidad social a través de la intervención del mismo.



CADA *Para no morir de hambre en el arte*/ video
Instalación, 1979



CADA Afiche,
¡Ay Sudamerica!, 1981

La primera acción del CADA, *Para no morir de hambre en el Arte* (1979), consta de varias etapas sucesivas. Fernando Balcells, uno de sus integrantes, escribía en 1980:

Este trabajo articulaba una serie de acciones de arte en torno a un eje constituido por la circulación real y simbólica del alimento leche por distintos ámbitos sociales.¹⁴³ La leche operaba allí como el signo relacionador de todas las carencias de orden material e intelectual que condicionan nuestras vidas. Por primera vez en Chile un trabajo de arte intervino directamente en el paisaje y en situaciones concretas de vida, ocupando un alimento de primera necesidad como vehículo de comunicación, transformando su presentación para establecer un contacto público significativo a través de un acto de donación. Se entregaron esos testimonios de vida a decenas de artistas que los ocuparon como soportes de arte, principio creativo de sus obras.¹⁴⁴

Este acto con un elemento primordial diario y transversal como la leche, distribuidas a muchos pobladores, a su vez son devueltas para ser entregadas en otro lugar a otro grupo de personas esta vez artistas, refiere a las divisiones entre estos como metáfora de incomunicación que presenta la obra de arte para una elite al

143 SALAZAR, Sergio, *Salvador Allende Venceremos: el programa de la Unidad Popular*, Serie Documentos Históricos, disponible en: <<http://www.elquecallaotorga.cl/documentos/programaUP.pdf>>, revisado el 28 de junio de 2013.

144 BALCELLS, Fernando, «Colectivos de Arte», en Documentos, pp.53-54, anexo a GALAZ, G. e Ivelic, M. Chile, Arte Actual.

estar en los muros de una sala, sea museo o galería. Cumple así con la finalidad perseguida con la acción vanguardista de incorporar el arte a la cotidianidad de la vida.

En la primera etapa, el 3 de octubre de 1979, fueron entregadas cien bolsas de medio litro de leche a cien habitantes de la comuna La Granja, sector poblacional. Estas bolsas fueron impresas con un texto que actuaba como elemento de equivalencia entre el poblador y el trabajo del arte. El texto impreso facilitaba el reconocimiento de nuestra pertenencia común a una historia y a opciones de vida de las que participamos todos. Simultáneamente, se incluyó en la revista *Hoy* (N° 115) una página como información de arte, que rompía, al interior de la revista, la continuidad de la información periodística. La página se intervino mediante la inclusión de tres frases que incitaban a efectuar un trabajo mental creativo de reconocimiento y participación: «Imaginar esta página completamente blanca / 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».¹⁴⁵

Las bolsas de leche fueron devueltas vacías y entregadas a los artistas que las utilizaron como soporte para la realización de obras, las que serían expuestas en la galería Centro Imagen, junto a la revista *Hoy*, abierta en la página intervenida, llevando impresa sobre su cara superior el siguiente texto: «PARA PERMANECER HASTA QUE NUESTRO PUEBLO ACCEDA A SUS CONSUMOS BÁSICOS DE ALIMENTOS / PARA PERMANECER COMO EL NEGATIVO DE UN CUERPO CARENTE, INTERVENIDO Y PLURAL».¹⁴⁶

En una cuarta etapa de esta acción de arte, otras cuarenta bolsas se llevaron a la galería Centro Imagen, se colocaron dentro de una caja de acrílico transparente —otra referencia a la obra de Hans Haacke—, y se sellaron. La leche entró en un proceso de descomposición, aludiendo al reflejo negativo de personas desnutridas en Chile. Dentro de la caja de acrílico sellada, colocaron una copia grabada del discurso «No es una aldea» sobre el hambre que leyeron frente a Naciones Unidas en Santiago (CEPAL) —cuarta etapa de esta acción de arte—, incluyendo una acción simultánea al exterior de los edificios de la ONU en Toronto y Bogotá, con discursos grabados en chino, ruso, inglés, francés, español (idiomas oficiales de Naciones Unidas), que evidenciaban la proposición global de la obra de hacer partícipe de ella a toda una nación enmarcada en un panorama mundial. Más tarde, el día 17 de octubre, diez camiones lecheros de la industria Soprole inician un recorrido por la ciudad hasta el frontis del Museo Nacional de Bellas Artes, uniendo un centro productor lechero con un centro conservador de arte. La unión culmina con la extensión, en la fachada del museo, de una tela blanca de más de cien metros cuadrados de superficie que cubre su frontis, frente al que se ubican los camiones: «La misma ciudad, en su devenir natural, se erige en el escenario colectivo, que evidencia y soporta la situación de arte en la vida. Privado de inocencia, al proponer con su mero tránsito, la compulsión del reconocimiento colectivo de nuestras propias carencias», describe la intervención en revista *La Bicicleta* de 1979.¹⁴⁷

145 *Ibíd.*, p.61-62.

146 *Ibíd.*, p.62.

147 *Ibidem.*

Esta primera acción de arte ilustra cómo la concepción de la calle como escenario apelaba críticamente al elitismo implícito en el arte recluido al interior de galerías y museos, y testimoniaba también la necesidad de expandir el espacio de creación y trasladar la obra artística al contexto en que la gente actúa, de manera que la obra misma pudiera interactuar con las personas. También expresa el deseo de un cambio socio-político, cuyo medio podía ser la intervención del espacio urbano santiaguino con imágenes que cuestionaran las condiciones de pobreza de vida en Chile (pobreza que se encontraba sin cambios desde antes y durante la dictadura). Para Lotty Rosenfeld simplemente «es que el verdadero museo estaba afuera». Con todo, queda abierta la pregunta de si esta acción pretendía mediatizar o denunciar, y la pregunta de cuál era el signo y cuál el referente.

Un segundo trabajo realizado por el CADA es *Ay Sudamérica!* (1981), en el cual postulan y utilizan la frase de Joseph Beuys: «Cada hombre que trabaja para la ampliación aunque sea mental de sus espacios de vida es un artista». Para Beuys la acción de arte es una metáfora que posibilita el proceso de sanar heridas; las curaciones constituyen una perspectiva en relación con lo bíblico, como acciones «purificadoras» en tanto procesos terapéuticos.¹⁴⁸ Como Cristo en relación a la humanidad, Beuys se pone por otra parte en el lugar del Chamán, que en nuestra cultura precolombina, al igual que un artista, es capaz de transformar la realidad y sanar heridas.

En lo formal, con *Ay Sudamérica!* el colectivo va a plantearse la reestructuración de las formas de expresión en torno al concepto de una «escultura social» regida el concepto de una obra y acción de arte que pretende organizar el tiempo y el espacio de nuestra realidad social contingente a través de la intervención del mismo. En éste anhelo de ensanchar el espacio artístico seis avionetas arrojaron desde el cielo cuatrocientos mil volantes sobre poblaciones periféricas de Santiago con textos e imágenes sobre el valor de la propia vida y el rol de todo ser humano, con la frase de Beuys ya mencionada. Otro aspecto fue la separata incorporada a la revista *Apsi* (junio/agosto 1982), con el título *Apsi-Creación*, donde se incluían fotos de una placa de acrílico que transparentaba el paisaje de la Cordillera de Los Andes con la frase «El montaje eterno». Al consumarse, reapareció el paisaje de nuestra cordillera que reafirmó la perdurabilidad de la naturaleza y expresaron: «Como telón de fondo para que se vuelquen y se materialicen esos campos dormidos de nuestras creencias». Nelly Richard acusó ambigüedad en estas acciones en su libro *Una mirada sobre el arte en Chile*. Entendemos que toda obra de arte siempre estará expuesta a variables interpretativas, pero sin duda el rigor en lo formal debe seguir a un buen fundamento que lo sustente.

Ambos trabajos ilustran la postulación neovanguardista a través de numerosas recurrencias programáticas características de las vanguardias: «El uso del *panfleto* como acompañante teórico- discursivo y soporte propagandístico de su postura, que conjuga los *efectos* más propios de su género: lo predicante y lo exhortativo, lo militante y lo agitador, lo concientizador y lo profetizante».¹⁴⁹

148 MENNEKES, Friedhelm, Joseph Beuys: pensar Cristo, Barcelona: Herder, 1997, p.8.

149 RICHARD, Nelly, «Neovanguardia y postvanguardia: el filo de la sospecha», en DE MORAES BELLUZZO, A.M. (org.) Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina, Sao Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1990, p.192.

Además retoma por vía del panfleto de las vanguardias la fusión arte-vida, por un lado, y por otro la fusión arte-política. Sin duda lo más singular de lo que ha sido el CADA como protagonista dentro de la Escena de Avanzada es su modo de perfilarse, como quiebre y discontinuidad con la historia, contra el arte sistémico. Pero sin duda, al autodefinirse como fuerza revolucionaria interesado en sumarse a un arte más colectivo, la intelectualidad de la izquierda militante chilena va a demostrar un particular interés por los trabajos de intervención que realiza el CADA.

Estas dos obras del colectivo CADA, *Para no morir de hambre* y *Ay Sudamérica!*, constituyeron en cierto sentido la etapa culminante del colectivo. En ellas, el artista, una vez que se ha abandonado la barrera elitista del museo, se transforma en un ser anónimo, parte del público y de la sociedad en su totalidad. Siguiendo algunos postulados de Vöstell, la obra de arte no es sino «vida corregida», auto-procesamiento crítico de lo diariamente vivido. Aunque realizan otras propuestas que recurren a la ciudad como escenario creativo de producción artística, en el año 1982 verá la conclusión del trabajo conjunto del CADA. No obstante, las obras individuales de algunos de sus integrantes, como Raúl Zurita, Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, darán todavía mucho que hablar.