

# EL COLECTIVO DE ACCIONES DE ARTE Y SU RESISTENCIA ARTÍSTICA CONTRA LA DICTADURA CHILENA (1979-1985)

## *THE COLECTIVO DE ACCIONES DE ARTE AND ITS ARTISTIC RESISTANCE AGAINST THE DICTATORSHIP (1979-1985)*

Constanza Vega Neira\*

### RESUMEN:

El siguiente artículo indaga sobre cómo la formación de un colectivo de artistas que formaron parte de la llamada “escena de avanzada” chilena, logra burlar los mecanismos de censura y autocensura durante la dictadura militar, realizando intervenciones urbanas que les permiten expresar un modo de resistencia al régimen tanto en el ámbito político, como en el medio artístico y elitista en que éste surge. En este sentido, el Colectivo de Acciones de Arte (C.A.D.A), emprendió una acción de denuncia simbólica y activa integrando a la ciudadanía en su labor.

**Palabras clave:** C.A.D.A. – escena de avanzada – censura-autocensura – resistencia – dictadura militar.

### ABSTRACT:

The following article talks about how the formation of a group of artists that were part of the so-called Chilean “avant-garde scene” achieves to evade censorship and self-censorship mechanisms during the military dictatorship making urban interventions that allowed them to express resistance to the regime, not only in the political area, but also in the artistic and elitist area, in which this appears. In this sense, the Colectivo de Acciones de Arte (C.A.D.A) started a symbolic and active denounce action, integrating people.

**Key words:** Colectivo de Acciones de Arte – Avant-garde scene – Self-censorship – Resistance – Military Dictatorship.

**Recibido:** 30 de mayo de 2013

**Aceptado:** 20 de julio de 2013

\* Licenciada en Historia y estudiante de Magister en Historia, Universidad de Chile. Correo electrónico: [constanza.historiauv@gmail.com](mailto:constanza.historiauv@gmail.com)

## I. INTRODUCCIÓN

El presente artículo pretende aportar a los análisis sobre la Historia Política una dimensión cultural sobre las experiencias de sujetos que manifiestan acciones de resistencia o apoyo a la sociedad en la que se encuentran inmersos, fuera de la participación *in situ* de los modos tradicionales de hacer política. Veremos entonces, cómo las expresiones de resistencia al régimen militar, encontraron eco en un grupo de artistas que por medio de su labor, ejercieron una crítica de carácter político y además, haciendo parte a la ciudadanía en sus intervenciones urbanas, se alejaron de la postura elitista cercada en los museos y academias.

Debemos comenzar mencionando el quiebre cultural generado por la dictadura militar que operó bajo mecanismos de censura y autocensura para controlar lo que se podía ver o leer, que se podía decir o mostrar. Una vez desatada la máquina represiva el fatídico 11 de Septiembre de 1973, todas las experiencias tanto políticas, sociales y culturales conquistadas en el periodo anterior sufrieron un quiebre tal, que hasta hoy en día nos es imposible reconocer a los actores que fueron partícipes de un periodo tan extraordinario y breve como fuera el desarrollo culmine de la participación democrática en el gobierno de Salvador Allende. En otras palabras, como consecuencia del golpe militar “ha naufragado el sentido, debido no sólo al fracaso de un determinado proyecto histórico- el de la Unidad Popular- sino al quiebre de todo el sistema de referencias sociales y culturales que, hasta 1973, garantizaba ciertas claves de entendimiento colectivo” (Richard, 2007, pp.15-16). La instauración de la dictadura por tanto, afectó a la entonces prolifera acción cultural no sólo por las experiencias de prisión y exilio que sufrieron muchos de sus protagonistas, sino también, por la ruptura generada en muchas de las experiencias que en éste ámbito se habían desarrollado en Chile.

Es en este contexto, donde surgen pequeños grupos culturales de resistencia al orden establecido<sup>1</sup>, y en específico aquél que la ensayista Nelly Richard denomina como escena de “avanzada”. En sus palabras:

“la escena de “avanzada” -hecha de arte, de poesía y literatura, de escrituras críticas- se caracterizó por extremar su pregunta en torno a las condiciones límites de la práctica artística en el marco totalitario de una sociedad represiva; por apostar a la imaginación crítica como fuerza disruptora del orden administrado que vigila la censura; por reformular el nexo entre “arte” y “política” (...)” (2007, 15).

La tesis que se plantea es que el Colectivo de Acciones de Arte (C.A.D.A) es uno de los elementos de esta escena cultural de resistencia, creada bajo el contexto represivo de un sistema político autoritario que tuvo su expresión en la dictadura chilena desde 1973 a 1990.

1 Como por ejemplo el Grupo Experimental de Artaud dirigido por Ronald Kay en el Centro de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile y el Taller de Artes Visuales de Francisco Brugnoli.

La dictadura, como política de Estado, la entendemos según lo planteado por Carl Schmitt, quien explica los mecanismos con los que ésta opera en el contexto del ordenamiento del Estado de derecho (Estado de Sitio), la cual se aplica como una lucha contra desórdenes internos de lo que resultan violaciones inevitables e inmediatas, ocasionadas por la injerencia de la autoridad militar “en el cuerpo, la vida y la propiedad, ya sea de los amotinados mismos o bien de terceros no participantes en el motín” (1985; p. 221).

En términos metodológicos, hemos revisado fuentes provenientes de las publicaciones del CADA, y bibliografía que dé cuenta del contexto en que surge este colectivo y la importancia de su acción cultural.

Para adentrarnos al estudio de una agrupación de resistencia de la naturaleza del CADA es necesario considerar los conceptos que se han utilizado para construir este análisis.

## II. MARCO CONCEPTUAL PARA UN ESTUDIO SOBRE EL CADA

De acuerdo a la definición del Diccionario crítico de política cultural (Cohelo, 2009, p. 35), la acción que lleva a cabo este colectivo de arte en la sociedad se define de acuerdo al concepto de **acción cultural**, la cual busca crear un puente o nexo entre las personas y la obra artística para que, desde esa obra, las personas puedan retomar aquello que les permita participar del universo cultural como un todo y aproximarse unas a otras por medio de la creación de objetivos comunes.

Esta acción cultural realizada por el CADA se llevó a cabo bajo el control represivo ejercido a través de un órgano creado por la dictadura llamado Dirección Nacional de Comunicación Social<sup>2</sup> (DINACOS), que se encargaba de aplicar el mecanismo de **censura**, del cual se desprende la **auto-censura**. La **censura** debe comprenderse como el control que el aparato político-administrativo ejercía sobre las expresiones públicas, controlando el lenguaje y toda su estructura simbólico-cultural. La **auto-censura**, en cambio, hace referencia a las limitantes que el propio creador se impone en razón a los miedos que un sistema represor conlleva. En muchos casos esta última ejercía con mayor fuerza el poder de coartar que la primera, ya que “la censura no solo consistió en ponerle límites -de circulación pública- a la comunicación artística y cultural. La censura y, sobre todo, la autocensura hicieron que los operadores de signos tomaran conciencia de la riesgosa materialidad del lenguaje al sentirse bajo constante vigilancia cuando experimentaban sus usos y fabricaban sus códigos de elaboración del sentido” (Richard, 2007, p. 35).

Por último, cuando nos referimos al concepto de **resistencia**, entendemos que se origina por la divergencia de intereses en torno al poder, pero ésta no necesariamente desemboca en una acción violenta, aunque si es “costosa”, puesto que hay

2 Este organismo creado bajo la dictadura militar depende del Ministerio Secretaría General de Gobierno.

que construir medios de resistencia. Existe una evaluación del ejercicio del poder, tanto en su forma como en la distribución de sus medios, lo cual desemboca en la no obediencia, y además los sujetos que la instrumentan elaboran estrategias tendientes a la transformación o eliminación de un orden o de la distribución en los medios del ejercicio del poder (Barquin, 2003).

### III. ORIGEN Y CAUSA DEL CADA

En Santiago, en 1979 se crea el Colectivo de Acciones de Arte formado por la escritora Diamela Eltit, los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, el sociólogo Fernando Balcells y el poeta Raúl Zurita. Todos los miembros de este colectivo artístico de una u otra forma pertenecían al Chile vencido que observaba cómo la dictadura reinventaba toda una sociedad. En una entrevista realizada por Robert Neustadt<sup>3</sup>, Lotty Rosenfeld explica cómo llegó a conformarse el grupo que daría vida al CADA:

“Durante los años 1977 y 1978 Juan Castillo y yo nos reuníamos, por razones de militancia política, con artistas de diferentes partidos de oposición, en la Galería Espacio Siglo XX lugar en el cual, por supuesto, también realizábamos actividades artísticas. Entiendo que Diamela y Raúl también habían experimentado el trabajar colectivamente en el Centro de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile con Ronald Kay y otros(...). Con posterioridad a estas experiencias de carácter grupal, el año 1979 formamos el CADA. Lo que nos unió de inmediato fue la idea de conectar arte y política... (Neustadt, 2001; 48-49).

En efecto, en esta entrevista realizada también al resto de los miembros del colectivo queda clara la posición anti-dictatorial de sus componentes y, en menor o mayor medida, su grado de militancia política: Rosenfeld había formado parte del MAPU<sup>4</sup>, en el año 1983 ingresó al grupo “Mujeres por la vida”<sup>5</sup>. Por su parte, Zurita había sido militante comunista por lo que tras el golpe, fue apresado y torturado en un barco de la armada. Como el poeta explica, todos sabían del terror desatado, puesto que todos conocían víctimas o familiares de víctimas del sistema institucional de represión llevado a cabo bajo el mando de Pinochet.

En Octubre de 1979, el CADA publica una especie de manifiesto, es decir, su fundamentación que explica la causa de su creación. El primer punto de su declaración dice relación directa con la situación nacional que se estaba viviendo:

- 3 Profesor encargado del Departamento de Lenguas Modernas de la Universidad de Oregon, escribió uno de los textos que más profundizan sobre el CADA: *CADA Día: la creación de un arte social*, 2001. Esta entrevista la realizo el año 1998.
- 4 Movimiento de Acción Popular Unitaria, surgido el año 1969 por miembros de orientación de izquierda del partido Democracia Cristiana.
- 5 Desde la década del 80, surgen variadas agrupaciones de mujeres opositoras al régimen dictatorial, como reflejo de los tantos focos de protesta y denuncia que se estaban manifestando en el país, entre las cuales se crea “Mujeres por la Vida”.

“Los distintos modos de represión, tanto la propaganda individualista elitaria y el negocio, constituyen las modalidades culturales propias de un proyecto que para rediseñar un país a la medida de lo que el proyecto espera y por ende, para perdurar, requiere de la confiscación de la memoria, del temor consecuente y de la apropiación de los espacios intelectivos del pueblo, la jerarquización y la uniformación totalitaria de la vida” (CADA, 1979).

Con estas palabras dejan clara su disconformidad y rechazo ante la nueva sociedad que se estaba construyendo, así como también declaraban implícitamente que se organizaban para que esa “confiscación de la memoria” no se llevase a cabo sin hacer algo por impedirlo.

Es importante resaltar el nexo arte-político que se da en la conformación del CADA. Para este colectivo, tanto la política como el arte eran dos significantes que representaban modos para mejorar la vida. Por ello, el objetivo era poder crear acción política a través de la acción artística. Debemos tomar en cuenta que los miembros del grupo actuaban acorde a su realidad como sujetos intelectuales, el arte lo definen como trabajo intelectual de hecho y requiere importancia dado que según lo que ellos fundamentan, “el arte se inscribe en la historia como proyección y organización de los espacios ideológicos que determinan su participación, sea como intervención crítica o como recuperación mistificadora. Su responsabilidad social no es más (ni menos), que la de autocontrolar su eficacia como arte en la producción de vida” (CADA, 1979). Es decir, la presencia del arte en la vida puede ser un móvil para crear o construir realidades que permitan a los sujetos expresarse en este caso, en un espacio ideológico controlado por el autoritarismo.

La fundamentación de la existencia del colectivo finaliza determinando que:

“el Colectivo de Acciones de Arte/Chile, reúne un grupo de trabajadores culturales que asumen el arte como una práctica científica de producción de vida. Es decir, como un modo operatorio de reasignación de los valores y parámetros socioestéticos a considerar en la creación colectiva de una nueva realidad” (CADA, 1979).

#### IV. RESISTENCIA ARTÍSTICA

Primero que todo, refirámonos al concepto resistencia. Éste, fue “un término difundido en la II Guerra mundial, particularmente en Francia, para designar el movimiento de los ciudadanos que de manera casi espontánea y al margen del ejército oficial, luchaban contra la ocupación nazi. Su carácter está, pues, desde su origen, unido al activismo político y social de los ciudadanos, que se organizaron para frenar el avance del fascismo” (Raquejo, 2002). Dado que el colectivo CADA comprende el arte como acción viva de la sociedad, la resistencia política forma parte inseparable de su obra.

Como se mencionó en un principio, el colectivo manifestó su resistencia en dos sentidos: primero en el medio elitista e intelectual a partir del cual surge, y segundo, en la realidad política del régimen opresor y de censura, que le da su razón de lucha simbólica y concreta. Para entender cómo se pudo llevar a cabo esta resistencia político-cultural de parte del colectivo, Nelly Richard explica que:

“el control de la censura no se aplicó con igual estrictez a todos los sectores de la actividad cultural: el arte neovanguardista fue el menos dañado por sus efectos obliterantes. El refinamiento de los juegos de signos y las operaciones de despiste que a modo de simulación y camuflaje elaboraron las obras de la “avanzada” las llevó a ocupar una franja muy restringida del campo de recepción de las artes visuales. La “avanzada” quedó así confinada a un espacio minoritario de socio-comunicación que la protegía de la censura administrada. La oficialidad no juzgaba demasiado temible la ofensiva de esas obras marginalizadas a subcircuitos de operación cultural, en comparación con manifestaciones de carácter masivo como, por ejemplo, el teatro o el folclor, que agrupaban sus públicos en torno a un mayor consenso ideológico de identificación popular”(Richards, 2007, p. 26).

En primer lugar, y no por ello más relevante, la resistencia que el CADA generó dentro del ambiente cultural, tenía como:

“objetivo artístico desalojar el arte del museo y trasladarlo a la calle. Esta transgresión contextual pretendía invalidar el carácter ritual, privado y elitista de aquellas manifestaciones artísticas que se servían de espacios institucionales y canónicos para así transformar el espacio público en una gran sala de exposición abierta, donde el público pudiera figurar como parte del soporte artístico de la acción misma” (Katunarić, 2008, p. 299).

Se entiende de lo extraído de la declaración que dentro de los objetivos del colectivo, está la idea de reasignar los valores y parámetros socio-estéticos imperantes. No estaban interesados en la aceptación del círculo elitista que frecuentaba por ese entonces, las galerías y museos de arte, ya que consecuente con su idea arte-vida, el único soporte válido para que su acción como colectivo cobrara significancia era intervenir el espacio urbano ocupado por las fuerzas represivas, y que ellos ocuparían simbólicamente para convertirse en un elemento de resistencia al alterar el encuadre de vida cotidiana determinada por el régimen.

6 Según lo explicado por José Fernández (2000) en su texto “El fuego y las formas: una estética política para la neovanguardia de los sesenta”, el Arte neovanguardista debe entenderse como aquel que rechazó los cánones academicistas o de museo del ambiente artístico así como un cuestionamiento al formalismo y sentido lúdico de la obra-objeto, contrarrestando a las realizaciones duraderas, otras de carácter efímero, de valor no individual del artista sino como trabajo colectivo, utilizando herramientas como el video o performances, pretendían restituirle al arte su utilidad social y política.

Como reflejo de su afán por crear obras que significaran ruptura con el “arte de museo”, se expresaron utilizando una variedad de elementos disciplinarios como el teatro, la plástica, la poesía (el propio Zurita utilizó parte de sus ideas poéticas en acciones del colectivo), la experiencia audiovisual, etc. En palabras de Nelly Richard, “el gesto de la “avanzada” de desobedecer las asignaciones de formato convencionales que fija la tradición artística y literaria (el cuadro para la pintura; el libro para la narrativa), denunciaba figuradamente los abusos de autoridad con los que el régimen militar custodia las fronteras del Orden... (Richard, 2007, p. 17).

En segundo lugar, la resistencia política de este colectivo se expresaba por medio de sus mensajes anti-dictatoriales implícitos de sus obras, buscando la reflexión del mensaje para los transeúntes, junto con denunciar la acosadora vigilancia y restricciones que el orden imponía a la población civil y vida ciudadana. La acción artística del CADA entonces, con su lenguaje metafórico de palabras y signos, con su propio lenguaje cultural, podía significar la incompreensión de parte del público. Fernando Balcells explicaría que uno de los sellos del colectivo era ser contrario al mensaje inmediato, explícito, ya que se buscaba que los espectadores pudiesen dar rienda a su capacidad reflexiva (de mantener un diálogo con la obra), esto sumado también a una estrategia para burlar los mecanismos de censura impuestos. Veremos más adelante como el CADA en sus obras busca mantener viva la memoria de un pasado memorable y, a la vez, mantener una acción de denuncia contra los crímenes que se cometían en su presente inmediato.

La resistencia del CADA por tanto, es inseparablemente política y artística, desarrollaron una simbiosis de experiencias que les permitieron conjugar ambas nociones creando un lenguaje que le permitiese sobrevivir a lo que Walter Benjamin denomina “la pobreza de la experiencia” (1982). La “pobreza de la experiencia” hace referencia a una pobreza de la “experiencia comunicable”, dado por situaciones de shock como puede ser en su caso personal, la segunda guerra mundial. Es decir, las experiencias de violencia o represión causan que las personas anulen capacidad comunicativa bloqueando incluso el pensamiento y lo que es peor aún, la memoria. Es justamente la memoria colectiva lo que el CADA quiere impedir que desaparezca en el marco de una existencia represiva, por ello era tan relevante realizar intervenciones urbanas, para que sea visible y aún más participe de la población. Benjamín (1989) consideraba al igual que el CADA en sus respectivos contextos históricos de represión, que es necesaria la politización del arte.

## V. OBRAS DE INTERVENCIÓN POR LA RESISTENCIA ARTÍSTICA

Veamos ahora tres obras de intervención al cerco del marco artístico implantado por el autoritarismo realizadas por el CADA. Estas intervenciones tienen valor tanto por la acción realizada por los miembros del colectivo que burlaron los mecanismos de censura con su mensaje implícito, como el valor por la participación ciudadana que generarían con posterioridad, ambos con el deseo de vencer los temores, ya

que “las luchas necesarias contra el miedo, que son otras tantas formas de “burlar a la muerte”, no tienen otra victoria posible que reducir las condiciones que los producen o superan circunstancias precisas que lo determinan” (Garretón, 1987, p. 3).

1. Para no morir de hambre en el arte: La primera acción del CADA se realizó en Octubre de 1979, en la cual se harían cuatro intervenciones simultáneas de las que destacaremos una: la llevada a cabo en un centro poblacional.

2. “Centro poblacional”: se distribuirían en una población de la comuna de La Granja (Santiago) cien litros de leche a cien familias, colaborados por miembros de la propia comunidad, “registrándose mediante films, videos y documentación fotográfica” (CADA, 1979). En estas bolsas de leche venía impreso el texto “1/2 litro de leche”. Es aquí cuando la intervención artística se convierte en un acto político ya que dicha frase hacía alusión a la práctica de una de las medidas llevadas a cabo por el gobierno de la Salvador Allende, es decir, la recuperación de la memoria en los pobladores al rememorar uno de los recuerdos más idealistas de la Unidad Popular.

El elemento de la obra era entonces el 1/2 litro de leche diaria. La intervención será útil para rescatar el ideal de justicia social expresado en la entrega de proteínas a los niños de Chile, expresado en el gobierno ilegítimamente derrocado. También “el montaje diagnostica el hambre como carencia simbólica y privación de consumo y convierte -metafóricamente- la leche en un vector denunciante de la situación de pobreza que atraviesa la totalidad interrelacional de las estructuras de producción de la obra” (Richard, 2007, p.66).

Se hizo un juego de simbolismos y palabras donde se entrecruzó la idea de la carencia de la leche con el gobierno democráticamente elegido por el pueblo, es decir, carencia tanto de leche como también de democracia.

3. “NO+”: Esta fue la cuarta intervención del CADA y sin duda la más trascendente. Se llevó a cabo en periodos irregulares entre el año 1983 y 1984. Consistió en el rayado de muros o de establecimiento de pancartas de forma clandestina en las noches con la consigna de “NO+”, que refleja el mensaje simbólico y la creación de un lenguaje propio desarrollado por el colectivo.

No es casualidad que en 1983 el colectivo decidiese realizar esta intervención, primero, por que se cumplían diez años desde la victoria golpista y, segundo, por que se podía observar que ya desde esta fecha de una u otra manera surgían centros de acción contra el régimen, ya sea en una postura confrontacional de fuerza como la ejercida por el Frente Patriótico Manuel Rodríguez o una postura de denuncia social como la creada por el grupo “Mujeres por la Vida”.

Es de un valor importante esta intervención, dado que al poco tiempo, a la consigna “NO+” rayado por el CADA se le fueron agregando nuevos signos y palabras: NO+ unido a un revolver, NO+ unido a una bota militar, y avanzado el tiempo el NO+ unidos a palabras directas de resistencia como: NO+ desaparecidos, NO+

dictadura, etc. Esta intervención, como explica Diamela Eltit, fue relevante, ya que en esa época las consignas del pasado como “el pueblo unido jamás será vencido” no eran aplicable, puesto que el pueblo sí había sido vencido, por lo que esta consigna del CADA fue apropiada por la población como frase de resistencia contra el régimen, y con ello se cumplía el objetivo conjunto del colectivo: la unión de arte y política. En palabras de la escritora:

“No+” me parece lo más espectacular en varios sentidos. Fue en esta obra que el grupo apasionadamente trabajo el problema de autoría, (...). “No+”, es la acción en la que la especificidad se pierde. Se pierde de verdad, se disuelven enteramente las fronteras.. Nosotros planteamos “No+”, como signo para ser llenado por la ciudadanía” (Neustadt: 2001, p. 30).

4. “Viuda”: Esta fue la última intervención del CADA realizada en 1985. Utilizó como medio a través del cual expresar su denuncia, páginas de medios de comunicación como ya lo había realizado en intervenciones previas. Para esta ocasión solo seguían integrando el colectivo Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit, pero participaron otros artistas en conjunto con la agrupación de “Mujeres por la vida”<sup>7</sup>.

En este caso, la obra pretende hacer una crítica por los crímenes a los derechos humanos cometidos en dictadura, utilizando una fotografía de una mujer anónima de rostro acongojado publicado en las revistas “Cauce” y “Apsi”, además del diario “La Época”, en las que se lee la palabra “VIUDA”, haciendo clara referencia a aquellas personas que quedaron desoladas por la desaparición de sus seres queridos. El CADA pretende reflejar la muerte y desaparición a través de la vida. Con esta obra:

“el CADA puso el acento sobre la experiencia haciendo transitar por la esfera pública sujetos o acontecimientos que habían sido arrancados del discurso de lo nacional, en palabras de “Benjamin, haciéndoles justicia del único modo posible diciendo Yo no tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No voy a hurtar nada valioso ni me apropiare de formulaciones ingeniosas. Pero los andrajos, los desechos: éstos no los voy a inventariar, sino hacerles justicia del único medio posible: usándolos” (Ortúzar, 2007, p. 124)

## VI. CONSIDERACIONES FINALES

Para finalizar, debemos tomar en cuenta la visión que sobre las acciones del CADA tenían, tanto la reducida esfera cultural del autoritarismo como la que visualizaban miembros culturales de la izquierda tradicional, es decir, hasta qué punto ambos

<sup>7</sup> El grupo “Mujeres por la Vida” creado en 1983 encausó su denuncia ante el derecho a la justicia por los crímenes de derechos humanos cometidos en dictadura.

sectores político-culturales asociaban al CADA a un movimiento de resistencia. Según lo explicado por Robert Neustadt:

“para la derecha el CADA sería una manifestación de “locos” jóvenes que necesitaban aprender respeto por el orden. Los tradicionalistas cuestionaban la existencia de una relación entre los eventos organizados por el CADA y el arte. Los artistas de izquierda ortodoxa los tachaban de elitistas por su costumbre de emplear nuevas tecnologías de la época como el video o el televisor” (Neustadt, 2001, p. 13).

Dado que la represión dictatorial a la esfera cultural sólo se dio en los casos de directa relación con militancia política o mensajes explícitos contrarios al orden, el CADA con sus mensajes metafóricos pudo salvaguardarse de ser eliminado. De hecho, dos encargados de las páginas de cultura en *El Mercurio*, Waldemar Sommer en arte e Ignacio Valente en letras, en alguna ocasión destacaron las estrategias audiovisuales utilizadas por la escena de “avanzada”, quitándole el valor simbólico que ellas presentaban.

Por otra parte, la utilización de la ciudad o “exterioridad social”<sup>8</sup> como acción de arte por el CADA tenía un antecedente histórico de carácter netamente izquierdista: las Brigadas Muralistas, originadas como un medio de hacer propaganda a las campañas electorales de 1958 y 1964 de Salvador Allende, que desarrollarían en los murales mensajes gráficos explícitos de simbología sobre los contenidos ideológicos presentes en la Unidad Popular. La más famosa sería la Brigada Ramona Parra, la que el CADA declara como antecedente al rescatar su “ocupación de la ciudad y la marca anónima muralista”<sup>9</sup>. Los elementos de izquierda tradicional, sobre todo al volver del exilio, le restaron poder de resistencia al CADA por su falta de militancia directa.

Creemos necesario destacar que el CADA significó una de las expresiones más tempranas en el ámbito cultural nacidas en un régimen dictatorial y que con sus medios de trabajo artístico, emprendieron una acción de denuncia simbólica y activa, integrando a la ciudadanía en su labor. Por tanto, a pesar que CADA surge en un medio social intelectual y elitista, éstos constituyeron un grupo que desde su realidad intentó crear formas de resistencia que les permitiesen expresar su posicionamiento político contrario al régimen, es decir, este colectivo de arte sí constituye un elemento de resistencia simbólica para el orden cultural y el aparato institucional impuesto bajo dictadura, ya que sus intervenciones contenían consignas de denuncia ante el sistema opresor, haciéndolas públicas al ser partícipe de ellas ciudadanos, organismos institucionales como la O.N.U. y espacios urbanos, escapando del control de censura del que muchos artistas se vieron afectados en dicho periodo.

8 De este modo Nelly Richard se refiere a la intervención urbana, a la ciudad.

9 Entrevista a Diamela Eltit realizada en 1998 por Robert Neustadt en “CADA DÍA: la creación de un arte social” donde hace referencia a la curiosa manifestación del CADA por su vínculo con el arte muralista de la Brigada, dado que poseían prácticas en efecto distintas.

## BIBLIOGRAFÍA

- Barquin, A.(2003) *Del Poder y su desgaste* . En *Convergencia*. Revista de Ciencias Sociales(Nº32) Consulta el 23 de diciembre de 2013: <http://www.redalyc.org/pdf/105/10503208.pdf>
- Benjamin, W. *La pobreza y la experiencia*. (1982). En *Archivo Chile CEME*. Consulta el 23 de diciembre de 2013: [http://www.archivochile.cl/Ideas\\_Autores/benjaminw/esc\\_frank\\_benjam0005.pdf](http://www.archivochile.cl/Ideas_Autores/benjaminw/esc_frank_benjam0005.pdf)
- Benjamin, W. (1989). *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*. México: Editorial Itaca.
- Coelho. T.(2009) *Diccionario crítico de política cultural*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Fernández, J. (2000). *El fuego y las formas: una estética política para la neovanguardia de los sesenta*. CONICET-UBA. Consulta el 15 de Octubre de 2010: [foroiberoideas.cervantesvirtual.com/resenias/data/41.pdf](http://foroiberoideas.cervantesvirtual.com/resenias/data/41.pdf).
- Garretón, M. (1987). *Panorama del miedo en los regímenes militares. Un esquema general*. FLACSO. Consulta el 14 de Octubre de 2010: <http://cronopio.flacso.cl/fondo/pub/publicos/1987/DT/000291.pdf>
- Katunarić, C. (2008). *CADA: un ejemplo de la resistencia del poder cultural chileno bajo dictadura*. Université Paris 8. Consulta el 13 de Octubre de 2010: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/busquedadoc?db=2&t=Cecilia+Katunarić&td=todo>
- Neustadt, R. (2001). *CADA DÍA: la creación de un arte social*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Ortúzar, M. (2007). *Estéticas del residuo en el Chile del postgolpe. Walter Benjamin y la escena de avanzada*. Acta Poética 28. Consulta el 15 de Octubre de 2010: <http://132.248.101.214/html-docs/acta-poetica/28-1-2/ortuzarmacarenar.pdf>
- Raquejo, M. (2002). *Una reflexión sobre arte y resistencia hoy*. DIALNET. Consulta el 13 de Septiembre de 2010: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=660575>
- Richard, N. (2007). *Márgenes e instituciones: Arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile: Editorial Metales Pesados.
- Schmitt, C. (1985). *La dictadura. Desde los comienzos del pensamiento moderno de la soberanía hasta la lucha de clases proletaria*. Madrid: Alianza Editorial.

## DOCUMENTOS

- Colectivo de Acciones de Arte (1979). *Para no morir de hambre en el Arte*. Santiago de Chile: Centro Imagen.