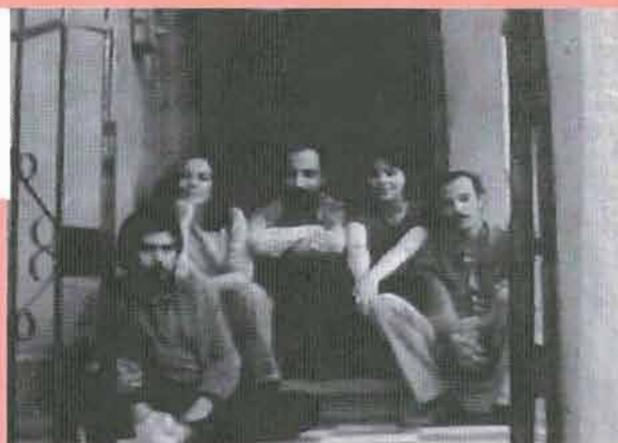


Robert Neustadt



CADA / Colectivo Acciones de Arte

CADA DÍA: la creación de un arte social

CUADERNOS DE ANÁLISIS Y DEBATE CULTURALES

Editorial Cuarto Propio

ROBERT NEUSTADT

Obtuvo el doctorado en Lenguas Romances de la Universidad de Oregon en 1995. Ha publicado ensayos de crítica literaria y cultural donde explora los aspectos políticos de la representación y performance. Es autor del libro *(Con)Fusing Signs and Postmodern Positions: Spanish American Performance, Experimental Writing and the Critique of Political Confusion* (Garland, 1999). Recibió la beca Rockefeller en el verano de 1998, experiencia que le dio la oportunidad de venir a Chile para investigar el grupo CADA. Actualmente dicta clases de español y literatura latinoamericana en Northern Arizona University y realiza investigaciones sobre la relación entre música, política e identidad. Vive en el bosque de pinos más grande del mundo con su esposa, su hija y su perra.

Serie Cuadernos de análisis y debate culturales

CADA DÍA: LA CREACIÓN DE UN ARTE SOCIAL

ROBERT NEUSTADT

CADA DÍA:
LA CREACIÓN DE UN ARTE SOCIAL



EDITORIAL CUARTO PROPIO

CADA DÍA: LA CREACIÓN DE UN ARTE SOCIAL

© Robert Neustadt
Inscripción N° 122.002
I.S.B.N. 956-260-227-3

Editorial Cuarto Propio
Keller 1175, Providencia, Santiago
Fono: (56-2) 2047645 / Fax: (56-2) 2047622
E-mail: cuartopropio@cuartopropio.cl

Composición: Producciones E.M.T.
Impresión: Andros Ltda.

IMPRESO EN CHILE / PRINTED IN CHILE
1ª edición, noviembre del 2001

Queda prohibida la reproducción de este libro en Chile
y en el exterior sin autorización previa de la Editorial.

*Para Cacea Marie y Tasha Moselle,
mis compañeras de cada día*

ÍNDICE

Prólogo	11
La primera acción: "Para no morir de hambre en el arte"	25
La segunda acción: "Inversión de escena"	31
La tercera acción: "Ay Sudamérica"	33
Una operación de arte en los EE.UU.: "Residuos americanos"	35
La cuarta acción: "No +"	36
La última acción del CADA: "Viuda"	37
Entrevistas	43
Prólogo a las entrevistas	45
Lotty Rosenfeld	47
Juan Castillo	57
Fernando Balcells	67
Raúl Zurita	77
Diamela Eltit	91
Documentos	105
Testimonios de críticos y artistas	169
Nelly Richard	171
Milan Ivelic	175
Eugenia Brito	176
Carlos Altamirano	177
Francisco Brugnoli	178
Luz Donoso	179
Ignacio Agüero	180
Tatiana Gaviola A.	180
Eugenio Téletz	180
Cecilia Vicuña	181
Nota y agradecimientos	183
Bibliografía	186

PRÓLOGO

Si los afanes, ansias y deseos del cada día, se limitan a la medida de lo posible, hay que soñar lo imposible para romper las ataduras de lo dado por cierto e inalterable.

Illapu, *Multitudes*, 1995

Chile hoy: la otra cara de la moneda

Cada día en Chile cantidades de monedas de cinco y diez pesos se van pasando de una mano a otra. Gran parte de estas monedas, fabricadas en el año 1988, muestran una figura femenina en el momento de quebrar las cadenas, preparándose a alzar el vuelo mítico y volar hacia la libertad. La ironía del diseño es evidente al leer la inscripción que conmemora el 11 de septiembre de 1973. En 1988, el mismo año del plebiscito en el que el 56% de los chilenos dijo "No" a la continuación de la dictadura, el gobierno inundó el país (ya convertido en mercado neoliberal) con monedas, glorificando la fecha del golpe de estado. Glorificaba el golpe que, como es sabido, había destruido a través de bombardeos aéreos el palacio presidencial del Gobierno, La Moneda, que rompió de manera tajante el proceso democrático y quebrantó la libertad en el país.

Hoy la situación en Chile es radicalmente distinta de la sufrida durante el régimen militar y después de estos cambios en el escenario político, surge el problema de cómo recordar la dictadura. ¿Qué forma tomará la memoria colectiva para procesar el pasado y asumir la transición hacia el futuro? Se han hecho algunos esfuerzos oficiales de preservación: la ex Villa Grimaldi, antiguo centro de detención y tortura, ha sido convertido en un parque por la paz en conmemoración de las víctimas y en Santiago existe un pequeño museo que lleva el nombre de Salvador Allende. El Chile de la Transición se ve como otro país que el de la dictadura militar. Hoy, uno puede manejar por la Avenida Salvador Allende el mismo día que circula por la Avenida 11 de septiembre. No deja de ser significativo que el presidente actual de Chile, Ricardo Lagos, que representa la Concertación de Partidos por la Democracia, sea del Partido Socialista. Pero mirar más allá de la superficie obliga a contemplar también la otra cara de la moneda en Chile.

Por supuesto, hay condiciones y problemas mucho más significativos que otros. Al empezar este libro en 1998, me impactó la ironía de que el 11 de septiembre fuera todavía fiesta nacional, y que Pinochet se hubiera instalado en el Senado. Obviamente, algunos detalles de la política chilena han ido cambiando: Pinochet mismo presentó el acta que abolió el feriado del 11 de septiembre. Más sorprendente todavía, es que Pinochet haya pasado más de un año detenido en Londres (desde el 16 de octubre de 1998 hasta el 3 de marzo de 2000), acusado de crímenes contra la humanidad, en un largo proceso fracasado de extradición a España. El hecho de que los integrantes de la Junta Militar no hayan sido juzgados por su responsabilidad en la represión, que el ex dictador se haya instalado como senador vitalicio, que el país se vea obligado a aceptar senadores designados (no-elegidos) y que se siga usando la Constitución de 1980 (elaborada durante la dictadura y renegociada en 1989), son aspectos mucho más importantes que el diseño de una moneda, los nombres de las avenidas, o el hecho de que el 11 de septiembre ya no sea feriado nacional.

Estos detalles nos recuerdan, no obstante, que Chile camina por una *transición* y que esta transición se encuentra todavía lejos de ser una democracia verdadera. O quizás la situación es aún peor. Según Willy Thayer, no hay "transición" en la política chilena —ya que el término implicaría movimiento y cambio— sino una *transformación* de la política dictatorial. Para Thayer, la "transición nombra propiamente para nosotros, entonces, no la transferencia de la administración gubernamental de la dictadura a la democracia, sino

la transformación de la economía y la política que la dictadura operó” (*La crisis no moderna de la universidad moderna*, p. 176). Esta perspectiva es compartida por Tomás Moulian, quien analiza lo que llama el “transformismo” que se ha dado a la imagen de la dictadura para llegar al mito del “Chile Actual”. Moulian llama transformismo al “largo proceso de preparación durante la dictadura, de una salida de la dictadura, destinada a permitir la continuidad de sus estructuras básicas bajo otros ropajes políticos, las vestimentas democráticas” (*Chile actual*, p. 145). Según el análisis de estos intelectuales que sostienen una postura crítica frente al gobierno de la Concertación, la dictadura chilena no se ha disuelto ni caído –sino que se han legitimado las estructuras económicas, sociales y jurídicas del régimen para perpetuar los engranajes escondidos de la máquina dictatorial. Se trata de la nueva versión del sistema autoritario, ahora (trans)vestido de democracia neoliberal.

La persistencia del sistema económico que inició la dictadura se representa irónicamente en el uso de aquellas monedas que celebran el golpe de estado. Aunque el diseño de una moneda es probablemente el detalle menos significativo de todos los problemas mencionados, e incluso quizás *por* esta razón, me interesa indagar el efecto que tiene el que hoy en día sigan circulando monedas que celebran el Golpe de Estado de 1973. El valor de una moneda se basa en su valor de cambio. Pese al llamado *boom* neoliberal que hoy pareciera reinar en Chile, 10 pesos chilenos ya no valen mucho; ¿no habrá, entonces, un costo simbólico asociado con la obligación de seguir usando estas monedas? Y si hubiera un costo ligado a este fenómeno, ¿cómo se enmarcaría éste dentro del imaginario social contemporáneo?

Jacques Derrida empieza su ensayo “La mythologie blanche”¹ (“La mitología blanca”) con una especie de epígrafe, que él llama *exergo* y es una metáfora numismática que se puede aplicar aquí. El *exergo* es el espacio reservado en una moneda para la inscripción y al mismo tiempo implica algo que queda “fuera de la obra”. Derrida se interesa en la filosofía del lenguaje y cita una conversación del *Jardín de Epicuro* en la que se habla del trabajo metafísico de crear un lenguaje: Polifilos compara a los que crean lenguajes, “los metafísicos”, con quienes muelen una moneda hasta borrar la imagen y su valor: según Polifilos, el acto de moler la moneda la libera del espacio y el tiempo, deja detener un valor limitado, es por tanto inestimable y no se limita a una economía nacional específica. Hasta cierto punto el gobierno de Pinochet y la revolución neoliberal de la dictadura pueden ser comparados a estos metafísicos: han creado un lenguaje al moler monedas, tanto en el campo metafórico como en la realidad. De hecho, eliminaron las monedas usadas durante la UP, los escudos, y las reemplazaron con pesos. El sistema neoliberal instaurado por la dictadura representa, como una moneda molida, un valor inestimable: muy alto para los más ricos del país, y muy gran escaso para las multitudes de pobres. El gobierno militar “molió” físicamente a la oposición, y de esa manera logró condicionar la futura democracia. Se cooptaron desarrollos políticos progresistas, así su presencia se continúa sintiendo aún cuando formalmente los militares ya no están en el poder.

El enfoque de Derrida en el lenguaje también tiene resonancias en este caso. El régimen molió el lenguaje hasta que el sentido de las palabras se borró. Una versión pesimista podría alegar que actualmente la palabra “democracia” en Chile es una moneda de diez pesos, inscrita, de manera parecida, con el *exergo* del once de septiembre de 1973. El hecho de que el partido político más reaccionario, la UDI, pueda llamarse la Unión *Democrática* Independiente, es un ejemplo entre muchos de que los metafísicos de derecha han molido las palabras hasta el punto que ya no tienen ni sentido ni valor. No menos revelador sería el hecho que el gobierno concertacionista de Eduardo Frei haya pedido que Pinochet sea devuelto a Chile por razones “humanitarias”.

A fin de cuentas estas monedas a que me referí anteriormente son “textos” propagandísticos que el gobierno de Pinochet repartió entre la población del país. Por supuesto que se puede leer un texto de varias maneras. Sería posible, por ejemplo, interpretar la escena representada en la moneda como el Chile de 1988 dejando atrás las cadenas de la dictadura. Me imagino, sin embargo, que la mayoría de los chilenos ni repara en el diseño de estas monedas. Al acuñar estas monedas de cinco y de diez pesos, el gobierno hizo

proliferar tantos textos propagandísticos que, paradójicamente, ya no se ven estos homenajes al golpe. Al ver y usar algo todos los días durante diez años uno se acostumbra a la cara maquillada de estas monedas. Pero mientras las monedas se usan y se gastan, así también la memoria de La Moneda destruida comienza a nublarse en el imaginario social chileno. Los que sufrieron directamente, y los que conocieron y quisieron a personas desaparecidas, asesinadas y/o torturadas, nunca olvidarán, ni querrán olvidar, la violencia del golpe de estado y los 17 años de dictadura que les sucedieron. Por otra parte, para los que no tuvieron contacto directo con la violencia, la historia literalmente comienza a borrarse en medio de la excitación del consumismo postmoderno. Los libros de texto que se usan en los colegios chilenos casi no hablan del golpe de estado, y si lo mencionan, suelen usar el eufemismo, del *pronunciamiento militar*². “Las huellas del pasado”, escribe Nelly Richard, “sufren hoy reiteradas operaciones de borrado... Una globalización de fin de siglo... disipa el valor de historicidad dolorosamente cifrado en la experiencia de la dictadura haciendo que lo que creíamos imborrable se vuelva cada vez más borroso” (*Residuos y Metáforas*, p. 15). El CADA escribió en 1980 que “Chile se encuentra en una época en la que la memoria se ha convertido en una carencia colectiva”³. Hoy en día esa carencia colectiva de la memoria se está volviendo cada vez más profunda. El título de un libro de crónicas publicado recientemente, *La mala memoria*, evoca los dos sentidos de esta historia⁴. Para los que recuerdan, éstas son muy malas memorias⁵. Los que han olvidado, mientras tanto, tienen muy mala memoria.

El Chile actual, por lo tanto, sufre de una amnesia paradójica en que la dictadura inscrita en los exergos de las monedas desaparece de la vista como consecuencia de su omnipresencia. ¿Cómo es posible subrayar algo que está en todas partes? Nelly Richard comenta que sólo la interrupción de algo sorprendente puede hacer marcas visibles en esta situación de blanqueo:

La Transición dilata sus plazos gracias a un régimen intermedio de signos ya desligados de toda urgencia histórica, de todo vigor pasional. Romper esta conformidad de lo mismo a lo siempre igual supone la formulación de algo suficientemente inesperado como para que la racionalidad cotidiana del sistema se vea tomada por sorpresa, desorientada en sus previsiones y cálculos: algo inesperado cuyos remezones sean capaces de producir saltos de imaginarios que desorganicen la programación tediosa de una realidad que parecería haber borrado definitivamente de su superficie operacional la expectativa de lo sorprendente y de lo transformador, de lo que echa a perder los equilibrios contables de la moderación y de la resignación. (pp. 225-6)

La detención de Augusto Pinochet en Londres el 16 de octubre de 1998 sería definitivamente ese *algo* que hizo más para llamar la atención hacia el pasado que cualquier otro acontecimiento de la historia reciente y la posición oficial que mantuvo la Concertación revela mucho sobre la máquina política de la Transición. Al argüir que Pinochet gozaba de inmunidad diplomática, el gobierno hizo transparente el hecho de que la dictadura ha formado literalmente la democracia actual. Para entender el Chile de hoy, como lo muestra Tomás Moulian, hay que analizar la dictadura. De manera parecida, para entender el arte y la literatura chilena actual, es preciso comprender las manifestaciones culturales que se realizaron bajo dictadura.

En 1979, los artistas visuales Juan Castillo y Lotty Rosenfeld, el sociólogo Fernando Balcells, la escritora Diamela Eltit y el poeta Raúl Zurita, formaron el Colectivo Acciones de Arte, CADA. El grupo provocó un espectro de reacciones, desde el entusiasmo hasta la ira, a una serie de “acciones de arte” que intervinieron la ciudad de Santiago. El grupo recibió la crítica de todos los sectores. 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. Otros deploraban la práctica del CADA de involucrar a pobladores pobres como parte de sus obras. “En nombre de las más nobles y revolucionarias intenciones se

ha formulado una opinión”, escribió el CADA después de su primera obra, “según la cual se muestran los privilegios del artista, reforzados, además, por el uso de una costosa tecnología; en suma, una suerte de juego diletante, vanguardista, pequeño-burgués de un grupo de artistas”. Mientras el arte del CADA fue llamado “hermético” en muchas ocasiones, la perspectiva política del CADA también fue criticada por ser demasiado teórica e indirecta. Fueron acciones masivas⁶ —un desfile de camiones lecheros, una gira de avionetas que dejaron caer 400.000 panfletos, la intervención de paredes urbanas por todo Santiago— que forzaron el diálogo y el cuestionamiento. A pesar del desacuerdo político y estratégico de aquellos artistas que querían privilegiar un discurso directo hacia las masas, este no fue capaz de borrar ni atenuar el tremendo impacto que el CADA tuvo en los círculos intelectuales de la época.

La forma en que el CADA refirió su primera acción sirve para caracterizar su obra entera: “No se la puede contemplar con tranquilidad, provoca la polémica; no se la puede enjuiciar desde la brillantez exquisita de entendidos; no transita plácidamente desde la observación refinada a un salón acomodado”. Contemplado ahora en retrospectiva, se puede ver la trascendencia del grupo. Las acciones del CADA abrieron un espacio dentro del discurso autoritario que permitió que fuera posteriormente ocupado por el movimiento democrático. El CADA cambió la manera en que se conceptualiza lo que es arte y lo que es política en Chile. El objetivo de este libro, es ofrecer una mirada a los trabajos del Colectivo Acciones de Arte, como un ejemplo de resistencia cultural contundente, cuyas raíces se han diversificado en una red artístico-política de suma importancia en el Chile contemporáneo.

Al volver a contemplar las acciones de arte del grupo CADA, este libro permite evocar escenas de la memoria política cultural del Chile dictatorial. En las entrevistas, los miembros del CADA a veces se ríen al recordar sus aventuras de hace veinte años. En otras instancias, ciertas conversaciones me dejaron la piel de gallina al darme cuenta de la precariedad y el peligro que implicaba actuar políticamente durante la dictadura. Mientras conversaba con los miembros del CADA, mirando con ellos sus fotos y documentos históricos, las entrevistas a veces asumían un tono nostálgico. Juan Castillo incluso llegó a decir que “como todo viejo” le parece que “los tiempos antiguos eran mejores”. Es un comentario curioso, dado que está hablando de una época de represión dictatorial. Fernando Balcells recuerda sus colaboraciones con Castillo, y contrasta el peligro de la dictadura con la falta de pasión de la democracia actual: “No he tenido que esforzarme en el recuerdo para vernos, pegando carteles en un eriazó de Vespucio, tan lleno de amenazas entonces, como denso de poblaciones en la actualidad; tan cargado de ansiedades y deseos, como despoblado hoy día de pasiones”⁷. Raúl Zurita lamenta que el sentido de cofradía comunitaria que el ‘toque de queda’ inspiraba ya no exista entre la gente. Pese al tono, no creo que estos comentarios reflejen la “paradójica y perversa nostalgia de la dictadura” que observa José Joaquín Brunner en su ensayo sobre la política de la intelligentsia chilena actual⁸. ¿No sería más perverso dejar que las acciones de arte realizadas en la clandestinidad por el CADA se olviden? La nostalgia es un producto lógico que surge al recordar los momentos más precarios de la vida. El mismo Brunner reconoce que “en la conciencia colectiva nada de lo una vez formado, puede desaparecer jamás; todo se conserva de alguna manera y puede volver a surgir” (p. 24). Brunner insiste que los que siguen contemplando la dictadura “se halla[n] más preocupados por el pasado que con el futuro” (p. 24). Simplemente no concuerdo. Volver a contemplar el grupo CADA hoy, implica una preocupación por el pasado, y al mismo tiempo, un esfuerzo por comprender el presente.

La leche de CADA día

CADA día es un libro que mira simultáneamente al pasado y al futuro pero siempre desde el lugar inseguro del hoy. Con este libro, le propongo al lector el mismo desafío que lanzó el CADA en la revista *Hoy* en 1979:

- 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.

Me ocupé de este poema y de la imagen de la leche más adelante al considerar la primera acción del CADA, “Para no morir de hambre en el arte”, pero aquí quisiera reflexionar brevemente sobre el papel de lo blanco y la leche en *estas* páginas. Visto en su contexto, la leche de la acción del CADA estaba muy ligada al gesto histórico del gobierno de Allende de garantizar medio litro de leche diario a cada niño chileno. Hoy, sin embargo, se pueden volver a contemplar estas imágenes no ya en la revista *Hoy*, sino en las páginas transitorias del presente histórico. De manera parecida a la versión del *Quijote* de Pierre Menard de Borges, la obra blanca del grupo CADA sigue acumulando nuevos matices blancos a la medida que los años pasan.

Imaginar esta página completamente blanca, hoy, en el presente neoliberal del Chile democrático, sigue siendo un desafío creativo urgente. Leído del otro lado de la moneda, o sea, desde la época presente de “democracia”, la leche del grupo CADA aparece como una metáfora *avant la lettre* de lo que Tomás Moulian ha llamado “el blanqueo de Chile”. Hoy, paradójicamente, no hay que imaginar blancas las páginas porque la memoria oficial de la dictadura ya se va quedando blanca. Hasta hace poco los artículos sobre las querrelas en contra de Pinochet se publicaban en la página 17 de la tercera sección del principal periódico chileno, *El Mercurio*. Con la detención de Pinochet en Londres el país se convulsionó de memoria, pero ya es otra vez el fútbol lo que vuelve a ocupar el espacio de la primera página. Hace años que se ha reparado el frontis y la estructura del edificio de La Moneda, y a nadie le importa lo que dice una pobre monedita de diez pesos. Las mismas necesidades básicas de la gente siguen siendo urgentes, mientras el Chile Actual, como lo llama Moulian, se ha convertido en un mito blanco de solidez democrática. La historia desaparece mientras el *smog*, cada vez más urgente en Santiago, va cubriendo literalmente la vista de los que viven en la capital. “Toda la patria se iba blanqueando en sus pupilas” (p. 30) escribe Raúl Zurita en *Anteparaiso*, como si estuviera prefigurando una ciudad contaminada en la cual se corta la luz por la crisis eléctrica. Recordar al grupo CADA, por lo tanto, es una manera de esclarecer tanto los discursos blanqueados del presente como las memorias escondidas del pasado. Al releer las acciones del grupo CADA en conjunto con entrevistas con Fernando Balcells, Juan Castillo, Diamela Eltit, Raúl Zurita y Lotty Rosenfeld este libro aspira a ocupar el blanqueo de hoy con la mala leche de ayer.

El CADA en la historia, y sus huellas

En 1979 Fernando Balcells, Juan Castillo, Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld y Raúl Zurita formaron el Colectivo Acciones de Arte, el grupo CADA. Uno de los propósitos del CADA fue intervenir el espacio cotidiano de Santiago con imágenes insólitas para interrogar condiciones que se habían vuelto habituales en el ámbito reprimido del Chile dictatorial. La estética del grupo CADA –por difícil, hermética o rara que fuera– rascaba la superficie de las imágenes convencionales del arte, la sociedad y la política. Como ha sostenido Nelly Richard, el CADA ocupa una posición fundacional en la historia del arte y política chilena: “el CADA es el primer ejemplo histórico de un arte chileno de vanguardia –como paradigma de un satura-

do compromiso entre experimentalismo estético y radicalismo político” (48-9). El CADA actuaba en el lugar donde el arte y la política convergen —la esfera social— subrayando al mismo tiempo la estética de la política y lo político de la estética. Su acercamiento (neo)vanguardista postulaba a la ciudad entera como museo, la sociedad como un grupo colaborativo de artistas, y la vida como obra de arte para corregir. El manifiesto “No es una aldea”, que se emitió por altavoces en el exterior del edificio de la CEPAL en 1979, afirma una relación circular uniendo el trabajo político a la obra de arte: “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”⁹. Para el CADA, hacer política es crear acción social, mientras cualquier acto creativo constituye una acción artística. Según la “poética” del CADA, por lo tanto, el arte y la política representan dos términos para describir, y sobre todo mejorar, la vida.

Montando intervenciones efímeras en una época precaria de dictadura, los “textos” físicos del CADA casi han desaparecido. Las cien bolsas de leche que repartieron en su primera acción se consumieron, y los aviones que ocuparon el cielo para dejar caer 400.000 panfletos en la segunda acción, ya aterrizaron. La gente que compartió o colaboró en la experiencia directa recuerda con nostalgia la convicción que motivaba las acciones. Al hojear los documentos que restan con los ex-miembros del grupo, uno se da cuenta que para ellos el CADA que se formó en 1979 queda en ese lugar de memorias localizadas en algún no-lugar entre hoy, ayer y anteayer. Los detalles, las fechas, los nombres de los lugares se confunden (y obligan a que se confirmen después), mientras los eventos y las acciones siguen tomando espacio en su memoria hoy como si fuera ayer. Y como dice Juan Castillo, hoy los jóvenes que no conocieron el CADA antes lo consideran casi como un “rumor” mítico. Incluso entre algunos “enterados” existe una gran desinformación sobre quiénes eran los miembros, quiénes colaboraron, y qué hizo exactamente este grupo legendario, el Colectivo Acciones de Arte. Al examinar los documentos amarillentos, algunos rotos y arrugados, escritos con máquina de escribir y duplicados con el mimeógrafo, uno se da cuenta de que se trata de artefactos importantísimos tanto para la cultura como la política de Chile. Si como escribe Eugenia Brito, los escritores de la “nueva escena” eran los primeros que surgieron del “campo minado” dejado como resto del golpe de estado¹⁰, el grupo CADA estuvo entre los primeros que contribuyeron a desactivar las minas para que más manifestaciones de resistencia política y cultural pudieran emerger. Este libro, por lo tanto, servirá para documentar las acciones político-culturales de un colectivo de artistas extraordinarios cuyas obras colectivas casi no existen hoy porque ocuparon espacios más sociales que textuales. Por la forma en que estas obras ocuparon el espacio y no el papel, sin embargo, las huellas del CADA de ayer siguen resonando invisiblemente, como textos sub-versivos en el Chile de hoy. La última acción masiva que realizaron, en la que escribieron “No +” en las paredes de Santiago, sobrepasó las fronteras del grupo ya extenso, más de cien artistas colaboraron, pasando a establecerse como consigna anónima y masiva de la lucha política en contra de Pinochet.

El CADA es mucho más que un capítulo curioso en la historia del arte chileno. Aunque el grupo dejó de actuar en 1985, sus ex-miembros, que trabajaban en arte y literatura —Juan Castillo, Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld y Raúl Zurita— no han dejado de producir¹¹. Por supuesto todos han cambiado, algunos más que otros, tanto en lo personal como en lo artístico. Diamela Eltit, ex-agregada cultural de Chile en México, figura entre los novelistas chilenos más discutidos en la actualidad. Sus libros siguen desafiando convenciones narrativas y sociales, rechazando toda característica de la fórmula *best seller*¹². Pese a su insistencia en la escritura experimental, algunas de las novelas de Eltit se han publicado en Planeta, una de las casas editoriales más establecidas de Chile. Raúl Zurita, *ex-enfant terrible* y ex-agregado cultural en Italia, es considerado por muchos “el poeta de la Transición”¹³. Zurita rechaza este título que él llama una “tontería”. Lo menciono aquí, no para defender ni rechazar su uso, sino para enfatizar la centralidad que ha ocupado Zurita en la esfera cultural chilena desde hace veinte años. Sus obras recientes, tanto su poema escrito en el desierto, “Ni

pena ni miedo”, como su libro de 523 páginas, *La vida nueva* (1994), asumen dimensiones épicas monumentales. Juan Castillo, que ha vivido en Europa desde el año 1984, ha representado a Suecia en festivales mundiales. A su reciente exposición en la Galería Gabriela Mistral en Santiago, “Te devuelvo tu imagen: Ocupación de Juan Castillo” (24 de marzo al 18 de abril, 1998), asistieron alrededor de 2.800 personas. En 1999, Castillo ganó la beca Fondart (Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura) para realizar un proyecto entre el norte de Suecia y el sur de Chile. La instalación se mostró en el Museo de Arte Moderno de Chiloé. Lotty Rosenfeld participó dos años (1990-92) en el comité asesor del Museo de Bellas Artes de Santiago y en junio de 1998, presentó su video-instalación “El empeño latinoamericano” en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago. Rosenfeld sigue trabajando en varios medios de las artes visuales. Su película documental, *Mujer, Política y Sociedad, 1950-73* (producida con Liliana Gálvez con guión de D. Eltit), se estrenó en la Biblioteca Nacional de Chile en julio de 1998. En octubre de 1998, Rosenfeld viajó a Estocolmo donde hizo intervenciones en la vía pública¹⁴.

Además de compilar documentos y fotos de las acciones del CADA que son prácticamente desconocidos¹⁵, para este libro he entrevistado a todos los miembros fundadores sobre el pasado, el presente y el futuro del arte y la política chilena. El título borrador de este proyecto, “Las huellas del grupo CADA”, expresaba mi intención de trazar el impacto y la influencia del CADA en el arte y la literatura chilena contemporánea. La ingenuidad de este propósito inicial se hace evidente al reconocer la dificultad de cualquier búsqueda de influencia, especialmente considerando que la cualidad efímera de las acciones del CADA era un elemento central, necesario y definitivo. Por supuesto el CADA sí ha tenido un impacto significativo en la literatura chilena, aunque hasta la fecha esta influencia no ha sido objeto de estudio de la crítica literaria. Basta mencionar los textos *Purgatorio* (1979) de Zurita, y *Lumpérica* (1983) de Eltit, dos de los libros más influyentes en la literatura chilena contemporánea para dejarlo en claro. Tanto *Purgatorio* como *Lumpérica* son libros que conjugan el arte con la vida de los márgenes sociales, constituyendo una crítica literaria y política que llega a formarse en el último momento más como *performance* que como “libro” tradicional. Carlos Pérez relaciona lo performativo del texto de Zurita con el CADA:

El carácter inorgánico de *Purgatorio*, su pretensión de anudar cuerpo y palabra, arte y biografía; su exploración fronteriza en los márgenes del lenguaje y su recurso a soportes no convencionales, la dimensión performativa por lo cual lo propiamente textual convivía con gestos que extendían la acción escritural hacia zonas extraverbales, inscribían este trabajo dentro de la voluntad compartida por el C.A.D.A. que, por esos años, en Chile, reflexionando sobre los medios y la crisis de géneros, intervenía la ciudad animado por el mismo afán experimental limítrofe. (*Revista de Crítica Cultural*, mayo 1995, p. 55).

En *Purgatorio*, Zurita combina la imagen poética con la radiografía de su estado mental, al mismo tiempo llamando la atención sobre la precariedad de vivir bajo la dictadura. En *Lumpérica*, Diamela Eltit también extiende el lugar de su texto escrito más allá hacia zonas extraverbales. Cortando su cuerpo para literalmente inscribirse con signos, y subrayando la violencia de estos signos en el contexto de un prostíbulo en el Chile dictatorial, Eltit hace con su libro una acción política.¹⁶ Como escribe Eugenia Brito en *Campos minados*, la performance de Eltit ayudó a crear un espacio para la literatura de resistencia dentro del Chile dictatorial:

No es casual que justamente fuera a partir de esta novela que la literatura de la Resistencia viera aparecer a la ciudad y sus habitantes en el espacio literario abierto por D.E. Posteriormente a la aparición de *Lumpérica*, su primera novela, la ciudad va a circular más libremente en la literatura chilena. (p. 167)

Eltit (con)funde signos narrativos, cuerpos sub-urbanos e imágenes visuales, y así carga su escritura con un

potencial político performativo. *Purgatorio* y *Lumpérica* son dos libros que sobrepasan los límites tradicionales del texto literario. Dos libros que han influido sobre la literatura posterior chilena de manera intensa y difusa. Dos libros fundamentales, en fin, que conllevan internamente la estética y la acción política del CADA¹⁷.

Hay ecos del CADA que también resuenan en la esfera plástica. En 1980 el CADA cubrió la fachada del Museo de Bellas Artes. En diciembre de 1997, el artista Gonzalo Díaz intervino la fachada del Museo de Bellas Artes de Santiago con una frase luminosa de neón, "Unidos en la Gloria y la Muerte"¹⁸. Por supuesto se puede interpretar el gesto de re-presentar la inscripción de la estatua de Rebeca Matte de varias maneras. Díaz usa el medio del anuncio comercial –neón– y re-escribe el texto titular del museo. De esta manera, Díaz interviene el museo por dentro y por afuera, y hace una parodia de la identidad nacional –"nosotros unidos"¹⁹. Sin conjeturar aquí sobre lo que Díaz quería decir, yo quisiera subrayar la manera en que su gesto de re-escribir la fachada del museo reitera, al mismo tiempo, la acción precursora del CADA de cubrir el frontis del mismo museo con una tela blanca. Inicialmente son acciones muy distintas, pero están vinculadas. El CADA cubrió la fachada, la borró, enfatizando que lo que no entra en la institución también es cultura, es-cultura social. Díaz tomó su frase de una inscripción de la escultura situada enfrente del museo. Su acto de utilizar la inscripción de una escultura para resignificar el museo lleva en sí la huella de los esfuerzos del CADA de remarcar esculturas sociales²⁰.

¿Cómo leer el gesto de Díaz para ver si se vincula con lo que ya había hecho el CADA? El proceso de leer siempre conlleva un elemento de opacidad y descomunicación. Al leer el signo de Díaz, no contemplamos un mensaje nítido –lo que Díaz quiere decir– sino, como pasa en cualquier acto de lectura, las huellas de los signos, los intertextos y los contextos que se acumulan para constituir la obra. Acordémonos de la protagonista de *Lumpérica*, la primera novela de D. Eltit, que para leer un texto de un neón luminoso vincula los espacios huecos entre los signos: "Lo había logrado uniendo las letras más distantes; las encendidas y las apagadas, los cruces de ambas, los signos que se construían en el medio, los aparentes vacíos, el intercambio entre mensaje y mensaje" (p. 203). De manera parecida, yo propondría un conexión correlacional, quizás no consciente, entre el neón de Díaz y el género de tejido pre-textual, lienzo blanco, que el CADA usó para tachar el frontis del museo.

Representar la fachada del Museo de Bellas Artes corresponde a una interrogación, tanto política como estética, de la representación en sí. Usando *la representación* como *blanco*, el CADA blanqueó la entrada del Museo de Bellas Artes. No se puede olvidar que durante la dictadura se vivió una crisis de representación compleja, se coartaron todos los canales tradicionales de expresión artística y política. La censura oficial llegó al extremo de prohibir la publicación de fotografías en revistas: "los espacios de las fotografías estaban en blanco", recuerda Marco Antonio de la Parra, "y sólo leíamos textos que describían acciones que quedaban para la imaginación" (*La mala memoria*, p. 127)²¹. Y si la censura oficial fue fuerte, la auto-censura que resultó como consecuencia del miedo sería igualmente importante. Tanto la censura como la autocensura son ejemplos de la representación en blanco. En medio de este ambiente de la representación en blanco, entonces, se instaló el grupo CADA con su praxis de acciones de arte. El CADA no sólo intervenía las calles, los museos y las paredes, el CADA intervino una y otra vez el espacio en sí de la representación.

Si hay huellas del CADA en la literatura y plástica chilenas, las debe haber también en el campo estético-político de las acciones de arte. En los años 90, sin embargo, las prácticas de acción y *performance* ya no están de moda, y las instituciones, museos y galerías han dejado de ser los blancos políticos que eran antes. No es que los artistas de la avanzada que han expuesto recientemente en el Museo de Bellas Artes de Santiago se hayan cambiado radicalmente de perspectiva, sino que han adoptado sus estrategias a la época contemporánea. En vez de servir a la institución, artistas como Carlos Altamirano, Gonzalo Díaz y Eugenio Dittborn, ahora usan el museo como vehículo para mostrar su obra y articular crítica política. En

contraste con la dictadura, el ambiente actual, para bien y para mal, se caracteriza por ofrecer una multitud de lugares donde se puede exponer. En 1998, Carlos Leppe, protagonista de *performances* legendarios en los años 70 y 80²², sale del silencio para mostrar sus obras en la lujosa comuna de Vitacura, en la inmensa galería comercial Tomás Andreu.

Hay otras galerías, sin embargo, que siguen interrogando la noción del lugar del arte hoy. La Galería Metropolitana (inaugurada el 26 de junio de 1998), localizada en un galpón en la comuna de Pedro Aguirre Cerda, explícitamente cuestiona la relación entre periferia y centro cultural. En el catálogo de la primera exhibición, Pedro Lemebel describe la galería Metropolitana en términos de un choque cultural: “Tal vez, es éste el único lugar desde donde se podría leer la acrobacia populista de llevar el arte culto, la reflexión axiomática del concepto visual, a los pliegues laberínticos del complejo pensar, al bastardaje barrial de una áspera comuna” (p. 4). Una fusión del arte culto y popular fue una de las ideas centrales del CADA que quisieron traer el arte a espacios urbanos que normalmente no se asocian con el arte. Los artistas jóvenes que exhibieron en la inauguración de la Galería Metropolitana no sabían mucho del CADA, pero la preocupación de la galería por la localización del arte es algo en que el CADA ya había insistido en otra época y en otro contexto.

¿Qué es una *acción de arte* y de dónde emergió esta práctica? En Chile, en los años 50, Enrique Lihn y Alejandro Jodorowsky protagonizaron varios *happenings* que explícitamente llamaron la atención hacia el espacio de la representación. Jodorowsky y Lihn rebautizaron estatuas públicas, monumentos figurativos que ya llevaban nombres con gran simbolismo nacional. Posteriormente, en los años 60, Jodorowsky encabezó una serie de *happenings* —él los llamaba “*effimeros pánicos*”— en México y París. Estos últimos tenían una dimensión política, aunque se caracterizaban más inmediatamente por su cualidad orgiástica y hedonista. Lo político de los pánicos se ubicaba en su rechazo radical del comportamiento tradicional. Al celebrar el caos, la liberación sexual, la desnudez en público y la difusión de imágenes grotescas, los *happenings* de los 60 reflejaban el deseo de buscar alternativas de vida al *status quo*. Las acciones de arte del CADA se basaban en el deseo de cambio sociopolítico, sin embargo, se diferenciaban de los *happenings* en varias maneras significativas. Primero, el contexto represivo de la dictadura los privó del mismo tono de celebración. Las acciones evocaban temas urgentes —la carencia nutricional, el golpe de estado, los desaparecidos, etc.— e intentaban subrayar estos temas a través de un nuevo lenguaje contestatario. Si con la vanguardia histórica había emergido la idea de cambiar tanto la política como la realidad a través del arte, el CADA asumiría una retórica neovanguardista de querer corregir la vida como si fuera una obra de arte. La noción evocada por el CADA de la “acción” fue de corregir la realidad, tanto la realidad del arte contestatario como la situación política de la dictadura. La *acción* implícita en las acciones de arte del CADA, entonces, refiere tanto el acto de generar estos eventos insólitos en público, como el desafío político de realizar los eventos. Del *happening*, heredaron la práctica de usar la ciudad como soporte artístico abierto en la realización (*effímera*) de una obra colectiva. Pero, en contraste con el *happening*, el CADA intentó canalizar la energía de la calle de una manera productiva a fin de estimular cambios democráticos. El *arte* de las acciones de arte del CADA se basaba en nociones democráticas de la estética, que no pretendía imponer ni lecturas ni soluciones fijas. El elemento común de los dos términos —acción y arte— es su acto de realización. La meta, tanto política como estética de las acciones de arte del CADA, era crear acción al hacer arte en el espacio urbano de Santiago de Chile.

¿Dónde están las huellas del grupo CADA, entonces? Al hacerse la pregunta si el CADA ha desaparecido, Milan Ivelic opina que no: “¿El CADA desapareció? No me atrevería a decir tanto... porque... hubo círculos minoritarios... que fueron asumiendo esta actitud contestataria, renovadora, de colocarse en una vanguardia que apuntaba a modificar los lenguajes tradicionalmente establecidos en el arte y creo que ahí hay una semilla plantada”²³. Esta semilla, agregaría yo, habrá resultado en algunos artistas que hoy trabajan en las calles y en lugares alternativos para insertar sus obras en espacios urbanos. Janet Toro, por

ejemplo, usa el término “acción de arte” para describir sus *performances*. Algunas de sus acciones se han realizado en galerías alternativas (como “La locura” que presentó el 17 de junio de 1998 en el Centro Experimental “Perrera-Arte”). En otras ocasiones Janet Toro sale a la calle de una manera que recuerda la técnica propia del grupo CADA. Toro, como el CADA anteriormente, manipula imágenes insólitas dentro del contexto urbano y a la vez convierte la ciudad misma en soporte para su obra. Cuando Toro caminó desde los Leones hasta la estación Mapocho con una máscara de oxígeno (julio 98), realizó una acción que llamó la atención sobre el problema del smog santiaguino sin pronunciar una sola palabra. Por supuesto, no es lo mismo realizar acciones de arte ahora como lo era en plena dictadura para el CADA²⁴. Pero las acciones de Toro subrayan que la dictadura del pasado no es tan del pasado. El día que Pinochet asumió el puesto de senador vitalicio, Toro presentó su *performance*, “La herida”, frente al edificio del Parlamento en Valparaíso. Otra vez se trata de una acción muda: vestida de negro, descalza, Toro se detuvo en la entrada principal sobre la cruz de cemento de un bandejón circular de pasto. Se vendó los ojos con una gasa blanca y abrió los brazos en gesto de entrega. A pesar de ser *performances* individuales, las acciones de Toro, como las del CADA, interpelan a los ciudadanos de una manera abierta e incontrolable. Toro describe un espectro de reacciones entre el público en su testimonio:

Los guardias se desconcertaron, no entendieron este acto mínimo y silencioso..., no me agredieron, no se acercaron. Hubo sorpresa en los transeúntes; esta mujer vendada era incongruente en el paisaje, pero era coherente con la Historia.....Una señora se detuvo con un niño, el niño empezó a imitar mi gesto... Unos minutos después me saqué la venda, y una mujer desconocida se acercó a abrazarme; la acción la había estremecido, ...“estamos todos ciegos” me dijo.

Al presentar imágenes insólitas en el contexto urbano, la acción de arte involucra al público de manera espontánea en el espectáculo de la obra. Por supuesto, el escándalo social e institucional es parte de la obra, de la misma manera que la reacción pública que generaron las acciones del CADA constituía un aspecto clave de sus obras en sí. Como explicó Diamela Eltit en nuestra entrevista, la técnica de acción de arte implica complicaciones logísticas, que se convierten a su vez en partes de la obra. Las calles son lugares “sucios” y, en cuanto al proceso creativo, son espacios no-controlables, “contaminados de ciudadanía”. Desde el CADA hasta Janet Toro, las acciones de arte funcionan como lenguajes abiertos. Organizan eventos estéticos en el espacio de la ciudad para estimular reflexión social y, de esta manera, crean acción política.

El contexto de la estética política

Si se separa la obra del CADA de su contexto histórico y político se podría caer en la trampa de pensar que tenía algo de frívolo. Al contrario, las acciones del CADA estaban marcadas por las estéticas de una vanguardia artística que era al mismo tiempo políticamente militante. Al escuchar o leer a los artistas describiendo las dificultades que enfrentaban para montar sus acciones dentro de “la casa tomada” que era el Chile dictatorial, uno se da cuenta de la seriedad de su trabajo. El CADA empezó a montar sus acciones de arte en público en 1979, todavía dentro de la época que Tomás Moulian describe como la “etapa terrorista” de la dictadura, y siguió trabajando como grupo hasta 1985. El CADA sería entonces una de las tempranas manifestaciones culturales que emergió después del *apagón cultural* de 1973, y siguió trabajando hasta la explosión de manifestaciones masivas en contra de la dictadura.

La estética neovanguardista del CADA conlleva un problema de interpretación, el riesgo, digamos, de que el público no entendiera las obras. ¿Por qué asumirían este riesgo de incomunicación que acompañaba sus acciones? Por una parte, la estética codificada del CADA podría haber servido a los artistas para

protegerse, dado que en las primeras fases de la dictadura, la censura y amenaza del gobierno eran palpables²⁵. Por otra parte, sin embargo, sería una simplificación grave atribuir las estrategias estéticas del CADA directamente a esta situación peligrosa. Al CADA nunca le interesó representar una verdad ideológica en el sentido tradicional. Como escribe Fernando Balcells, los artistas de la avanzada rechazaban el arte de mensaje inmediato: “las obras de mensaje inmediato, en las que se representaban escenas de dolor, de violencia y muerte... tienen en común con los mensajes socialmente dominantes (de la publicidad, por ejemplo) un carácter lineal, unívoco y autoritario. Son obras que no dejan lugar a la actividad reflexiva del espectador, que no le suscitan problemas ni posibilidades de diálogo” (p. 20)²⁶. Al CADA le interesaba forzar la reflexión, estimular el diálogo, e interrogar la mera noción de un discurso unívoco autoritario. Al ocupar el espacio de la representación, las acciones del CADA subrayaban el carácter discursivo e ideológico de las estructuras sociopolíticas.

Si el contexto histórico, político y cultural es fundamental para hacer una lectura coherente de cualquier obra artística, para interpretar los trabajos del CADA es absolutamente imprescindible. Existía en aquella época un ámbito polémico en cuanto a la mejor manera de enfrentarse a los problemas contemporáneos a través del arte. “De los años 1977-82”, escriben Galáz e Ivelic, “la polémica entre la validez o no de determinados lenguajes de arte fue muy intensa. Se produjo una fuerte polarización entre artistas y teóricos que defendían la legitimidad del uso de nuevos medios de expresión y soportes” (p. 212). El CADA se caracterizaba como un grupo de artistas/teóricos, que desarrolló su propio lenguaje cultural —la acción de arte— usando la nueva tecnología del video y ocupando la ciudad como soporte de la obra. Su uso del medio del video era tan controvertido en la época, que el CADA sintió la necesidad de publicar un manifiesto, “La función del video”, defendiendo su empleo.

Nelly Richard ha nominado el conjunto de artistas que usaba una estética de experimentación para posicionarse simultáneamente en contra de la dictadura y las instituciones artísticas como “la escena de avanzada”²⁷. Como término, “la avanzada” es operativo más que literal (*Margins and Institutions*, p. 123). Es decir que “la avanzada” no existió en sí como grupo o movimiento concreto, pero el término “escena de avanzada” sirve para referirse a un espectro de estrategias tanto políticas como artísticas. Según la descripción del artista visual Carlos Altamirano, el enemigo de “la avanzada” en esa época no podría ser Pinochet, porque Pinochet era el enemigo de todos y era intocable. Por eso, según Altamirano, los artistas identificaron la pintura (y el arte tradicional podríamos agregar) como enemigo simbólico que conllevaba en sí el Orden autoritario²⁸. La época fue marcada por múltiples y variados esfuerzos de atacar el Orden²⁹.

El trabajo personal de Lotty Rosenfeld, empezado en 1979, es un ejemplo de arte de intervención que contorsiona la representación del orden: altera los signos del tránsito para convertir las líneas de carretera en cruces y/o signos matemáticos, “+”³⁰. Con este simple gesto Rosenfeld subraya la noción poco visible que el orden es, en sí, un discurso semiótico. En la misma época, Juan Castillo intervenía muros derruidos en sitios eriazos. Castillo escribió en las paredes, “Señalando nuestros márgenes”, mezclando así el arte con el graffiti popular. Posteriormente, Castillo proyectaría el registro video de su acción en una vitrina comercial, de esta manera mezclando los márgenes arquitectónicos y sociales con el centro urbano de Santiago³¹.

También en 1979, Raúl Zurita protagonizó una acción de arte escandalizante en la Galería Cal, como parte de una mesa redonda sobre la pintura del artista Juan Domingo Dávila. En vez de participar en la ocasión con una charla académica convencional, Zurita acompañó su intervención titulada, “No puedo más”, con una foto de sí mismo, con la cara mutilada y untada con su propio semen, resultado de masturbarse frente a la pintura de Dávila. Con este gesto corporal, Zurita intercedió en el orden académico, interrumpiendo, tanto literal como metafóricamente, la interpretación crítica. Como escribe Fernando Balcells, los otros participantes imponían orden en la obra perturbadora de Dávila, mientras Zurita intervino no sólo la mesa redonda, sino también el proceso lingüístico de la crítica: “Confrontados a la obra de Dávila, habían logrado con un buen trabajo volverla razonable por el verbo. Entonces Zurita revierte el

movimiento anteponiendo a la palabra las huellas de su cuerpo, rompe con el juego invirtiéndolo al devolver al cuerpo su jerarquía en el lenguaje, su pertinencia en el gesto anterior al intelecto³².

En 1980, Diamela Eltit se quemó y tajeó los brazos y las piernas, para posteriormente leer una parte de su novela (en proceso) *Lumpérica* en un prostíbulo de la calle Maipú donde se proyectó simultáneamente la cara de Eltit en la pared exterior de la calle. Aquí Eltit equipara la literatura y la prostitución, al mismo tiempo que declara el prostíbulo marginal como centro cultural. Cortándose, Eltit subraya la integridad corporal del cuerpo, de la imagen ideal femenina, y del país. Eltit ocupa el cuerpo como soporte de signos para marcar los lugares marginales del cuerpo social. Como cualquier acción de arte, ésta puede ser interpretada de diversas maneras. Casi cualquier de estas interpretaciones, no obstante, constituye un ataque al orden de manera relacionada con las acciones estético-políticas de la avanzada³³.

Estas estrategias, tan imbricadas con el momento histórico, han sido rechazados por algunos artistas que las usaron en la época. En 1980, Marcela Serrano se pintó de blanco el cuerpo desnudo, en una intervención que pretendía vincular el cuerpo del artista al cuerpo social. En *Ruptura*, una publicación del CADA de 1982, se menciona otro trabajo en que Serrano “realiza un trabajo analógico entre el caso Dora ... y su propio cuerpo como espacio de confluencia y desciframiento de los mecanismos de la histeria” (p. 9). Recientemente, la escritora, que es ahora escritora de *best sellers*, declaró en una entrevista a Ernesto Ayala para un artículo en la *Revista de Domingo* que ahora sigue una consigna interior: “Nunca más una expresión artística que no sea comprensible”³⁴.

La dificultad y el hermetismo que se asocia con el arte de avanzada no es un simple adorno estilístico. La complejidad de estas obras surge de una estrategia discursiva que se usa(ba) para enfrentar una serie de problemas sociales y políticos. En otra parte he analizado el problema teórico de la crítica y su posicionalidad. ¿Cómo puede un artista constituir una crítica de cualquier sistema si pertenece a ese sistema? Quizás el ejemplo más claro emerge con el tema de la escritura femenina: ¿Cómo puede una autora producir un texto femenino/feminista si el lenguaje mismo que usa para articular su crítica, es una estructura discursiva masculina? Un problema similar surge con el esfuerzo de criticar sistemas de poder e ideología. Se nace dentro de una red ideológica pre-constituida (Althusser) y se vive imbricado en esferas de poder (Foucault). Si el sujeto no puede extraerse del “lugar” para atacar el problema (sistema, discurso, situación etc.) desde afuera, el único recurso que queda sería de articular esta crítica desde adentro. Como mostró Derrida en *De la gramatología*, “el afuera es el interior”. La llamada confusión que acompaña los trabajos del CADA (y la avanzada) no es solamente estilística sino también vinculada con un acercamiento teórico. Estos artistas recurren a una estrategia que he llamado en otro texto la “(con) fusión de signos” para llamar la atención sobre su posición –siempre interna– dentro de un sistema al cual quieren criticar. Este sistema es discursivo y semiótico. La dictadura, tanto como los artistas, tanto como cualquier hegemonía, negocia con los signos. Y como escribe Zurita, “los signos matan”³⁵.

El grupo CADA, entonces, ponía en escena (con)fusiones de signos –acciones– que de esa manera cuestionaban desde adentro la situación discursiva del Chile dictatorial. Escribe Eltit en su ensayo de 1980, “Sobre las acciones de arte: Un nuevo espacio crítico”, que el CADA usaba esos medios para atacar el sistema internamente: “Desde el arte con la televisión como medio; una alternativa a la televisión. Desde el arte con el cine como medio; una alternativa al cine”. En otras palabras, si uno no puede escaparse de lo que quiere criticar se monta el ataque desde adentro, desde el espacio de la representación. Es simultáneamente una táctica, una estética y un acercamiento teórico al circuito cerrado del discurso semiótico. Augusto Varas en un ensayo sobre la primera acción del CADA en 1979, señalaba que la acción de arte “se convierte en una enzima capaz de abrir un camino inédito y transitable tanto para el mundo del arte como para la práctica contestataria”, sugiriendo que las acciones de arte del CADA trabajaban entonces para crear aperturas en las esferas culturales y políticas, que a fin de cuentas, no son dos espacios sino uno solo.

El CADA y la escena de la avanzada

Mencionar la historia de la “avanzada” sirve para recalcar que el CADA no surgió de la nada, había precursores y otros grupos coetáneos. En 1974, Diamela Eltit y Raúl Zurita se conocieron en una especie de taller teatral del Centro de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile³⁶. Hay diferencias de opinión sobre hasta qué punto el Grupo Experimental de Artaud, dirigido por el profesor Ronald Kay, impactó en la formación del CADA³⁷. Según Eltit, representar Artaud en esa época era un gesto político que también la introdujo al concepto de trabajar afuera del soporte del libro, en grupo. Para Zurita, trabajar a base de gritos mientras el gobierno andaba matando y torturando se combina con el hecho de que el edificio en el que funcionaba la universidad se convirtió posteriormente en el centro administrativo de la CNI (Central Nacional de Inteligencia), para evocar una ironía histórica. Es muy probable que las ideas teóricas de R. Kay hayan contribuido a desarrollar las estrategias semióticas del CADA de explorar nuevas formas de expresión. Antes de la formación del CADA también, Juan Castillo y Lotty Rosenfeld habían trabajado con un colectivo interdisciplinario, “La obra colectiva”, que fracasó según ellos, por falta de una visión unida entre los miembros.

En la misma época en que se formó el CADA, existían otros grupos cercanos que emergían de la “escena de avanzada” y que enfrentaban al “enemigo” a su manera. Francisco Brugnoli³⁸ dirigía el Taller de Artes Visuales en Bellavista, donde los miembros del grupo CADA se juntaban, y muchas veces polemizaban, con otros artistas de la avanzada. Ronald Kay, Eugenio Dittborn³⁹ y Catalina Parra formaban uno de esos grupos mientras Nelly Richard, Carlos Leppe y Carlos Altamirano constituían otro. En su análisis, Richard describe dos “tendencias” artísticas dentro de la avanzada: la del CADA “en la línea de las vanguardias, reivindicaba el proyecto estético como vinculador de fuerzas de cambio que pretenden transformar el conjunto de las estructuras sociales” (*La Insubordinación de los signos*, p. 47). La otra tendencia que Richard atribuye a Leppe, Dittborn, Altamirano, Díaz y Brugnoli-Errázuriz ejercía “micro-narrativas fragmentarias y dispersas” (p. 46) para “alterar y subvertir la lógica del sistema” (p. 47) en un paradigma desconstruccionista y posmodernista. Para explicarlo en términos sencillos, hay una diferencia en cuanto al cuadro y la escala en que trabajaban. El CADA exploraba la escena grande, trabajando en lo que Richard llama el “Todo (la sociedad entera como macroescenario de la revolución artística)” (p. 45). “No es que estuviéramos ni en contra de los museos ni en contra de las galerías”, dice Juan Castillo, “sino que a nosotros nos parecía que Chile entero era un museo”. Por otro lado, ya que la situación política había creado un país cerrado, la otra tendencia quería explorar la expresión en los espacios privados y/o marginales. Pese a que diversas orientaciones diferencian estos acercamientos estratégicos, una lectura de los dos depende igualmente en el contexto.

Hay trabajos en los que el contexto es más clave que en otros. Un ejemplo de este fenómeno sería un trabajo de Altamirano (“Revisión crítica del arte chileno” Galería Sur 1979) en el cual mandó cuestionarios a un gran número de artistas diciendo que “El arte te necesita”, pidiéndoles que contestaran la pregunta “¿Qué es el arte nacional?” En 1998, Altamirano, con un aire despectivo de su propio gesto, tenía estas encuestas montadas en una pared de su casa con el título tentativo: “Esto para mí era el arte hace 20 años”. En su nivel colaborativo, este trabajo es precursor de un elemento de una acción del CADA. En su primera acción, “Para no morir de hambre en el arte” (1979), por ejemplo, CADA entregó 100 bolsas de leche a los habitantes de una población marginal. Después de entregar la leche pidieron que les devolvieran las bolsas. Las pasaban a artistas para que realizaran arte en o con las bolsas y después las expusieron en una galería con otros componentes de la acción. Como señala Altamirano (hablando de su encuesta, no de la acción de CADA), este tipo de arte depende del contexto. ¿Pero cómo? ¿Cómo puede una obra de arte depender completamente del contexto? ¿Qué significaría el trabajo reciente de Altamirano –“Retratos” (1996) en qué aparecen retratos de detenidos desaparecidos con ampliaciones de las fotos familiares de Altamirano

y todo rodeado con imágenes *kitsch* de reinas de belleza o de un lápiz bic de tres metros— si no conociéramos el contexto de la dictadura y el consumismo? Quizás sea cuestión de grado. Todavía hoy se necesita conocer el contexto para comprender el trabajo más reciente de Altamirano, que incluye elementos iconográficos, casi narrativos, que conllevan y proyectan el contexto. Claro que se necesita conocer el trasfondo de la dictadura para comprender un retrato de un detenido desaparecido, pero aún así, las imágenes reproducen la historia. En cuanto a las encuestas pegadas a la pared de Altamirano, uno no ve el contexto de inmediato, y no podría decodificar la obra sin esta familiaridad. (Debería aclarar aquí que Altamirano no sabía qué haría finalmente con este trabajo, y, al momento de nuestra entrevista, estaba buscando una manera nueva de reactivar este proyecto)⁴⁰.

Este ejemplo es similar al problema de recepción que caracteriza las obras del CADA. Mirar las bolsas vacías de leche sin una perspectiva informada haría difícil capturar su urgencia. Obviamente, en esa época precaria de dictadura, no se podía hacer demasiado evidente el tema político. Los artistas del CADA, por lo tanto, imprimieron la huella de otro discurso político en las bolsas. Según lo explica Lotty Rosenfeld, necesitaban darle un contexto para conseguir que los pobladores aceptaran la leche. Imprimieron “1/2 lt. de leche” en las bolsas, de esa manera citando el gesto (ya suprimido) de Allende de garantizar medio litro de leche diario para cada niño chileno. Contexto necesario para entender la obra. Y en este caso lo que hacía el contexto presente fue, paradójicamente, su ausencia.

Para tener una visión histórica del CADA, hay que contemplar no sólo las condiciones de dictadura en que trabajaron sino también el arte contestatario que estaba en boga durante la Unidad Popular. Se cierra la ponencia del CADA de agosto de 1982 (publicada en su revista/periódico *Ruptura: Documento de Arte*), mencionando un grupo muralista de la época de la Unidad Popular como su fuente más inmediata:

La obra la completa la historia y ello retrotrae cualquier acción al aquí y ahora en que esa producción se juega. Su antecedente más inmediato son las Brigadas Ramona Parra. La borradura de esos murales estaba ya contenida en el momento en que fueron pintados. El tiempo que Chile ha vivido desde entonces es parte de esa obra inconclusa. Al cerrar, vaya nuestro homenaje a ellos. (p. 3)

Es curioso este homenaje, dado que la estética muralista de las brigadas y la estética del CADA no se parecen en absoluto⁴¹. Ernesto Saúl describe el muralismo en términos de un lenguaje directo, “de consignas simples: palomas, manos, espigas y leyendas breves” (*Artes visuales*, p. 115). Como escribe Richard, los muralistas usaron su arte para transmitir un mensaje directo: persistían en la “tradición de realismos que subordina la imagen al contenido de un mensaje que vehicula ideologías” (*Margins and Institutions*, p. 137). Las Brigadas Ramona Parra eran parte del brazo cultural y propagandístico del Partido Comunista chileno. El CADA, al contrario, no se subordinaba al código realista. En vez de articular un mensaje de consigna directa, yuxtaponía imágenes contradictorias para provocar diálogo y cuestionamiento.

A pesar de estas diferencias significativas, las Brigadas muralistas pueden leerse como precursores del CADA en cuanto a su relación con el arte anterior. Observa Saúl que los muralistas “rompían... con los cánones del arte tradicional: eran anónimas, perecederas, ajenas a los circuitos comerciales del arte” (p. 115). Tanto las Brigadas Ramona Parra como el CADA después, utilizaban el espacio de la ciudad como soporte de arte colaborativo. El puente común entre el CADA y los muralistas, entonces, tiene que ver más con el lugar en que se expone el arte que con las obras en sí. Se trata del hecho que los dos grupos *ocuparon* el espacio de su contexto. Y, finalmente, las acciones de arte del CADA les parecían necesarias justamente por lo que había pasado antes. Como dice la ponencia del CADA, el contexto de un espacio democrático en que se podían expresar los muralistas ya había desaparecido. “La borradura de esos murales estaba ya contenida en el momento en que fueron pintados”. “La obra inconclusa” que constituía el contexto del Chile dictatorial obligaba a desarrollar otras estrategias, y nuevos lenguajes de expresión.

En Argentina al final de la década de los 60, emergió otro movimiento de arte político que en cierta

manera sería un precursor más directo del CADA que lo que eran los Muralistas de la UP. Los investigadores Ana Longoni y Mariano Mestman llaman “el itinerario de 68” a un grupo de artistas argentinos que reaccionaron al golpe militar argentino de 1966: “A mediados de la década, un número extendido de jóvenes artistas abandona la pintura de caballete y explora la construcción de objetos, ambientes, *happenings*, acciones de arte y diversas variantes conceptuales y crecientemente desmaterializadas” (p. 594)⁴². Tanto el itinerario de 68 como el CADA realizaron intervenciones neovanguardistas callejeras a fin de constituir, artísticamente, acción política. El “doble carácter” que describen Longoni y Mestman del itinerario de 68 se aplica perfectamente al doble filo del grupo CADA:

Por un lado se agudiza el enfrentamiento con el régimen militar. Pero la ruptura no sólo es política, es simultáneamente una ruptura artística. La carga utópica que impregna de sentido sus realizaciones conlleva no sólo una oposición al régimen de facto y al orden social establecido, sino también una rebelión contra los modos de producción y de circulación restringida del arte. (p. 603)

El “itinerario de 68”, entonces, empleó las mismas estrategias tantas estéticas como políticas que caracterizaban la escena (chilena) de la “avanzada” en general. Sería una exageración, sin embargo, afirmar que el itinerario de 68 haya tenido influencia en el grupo CADA. El Colectivo Acciones de Arte no siguió las huellas de los artistas argentinos, sino que se encontró en parecidas condiciones. En los dos casos una dictadura represiva fomentó que se buscaran espacios callejeros en que se pudiera rearticular, simultáneamente, arte político con acción artística contestataria.

LA PRIMERA ACCIÓN: “PARA NO MORIR DE HAMBRE EN EL ARTE”

La primera acción del CADA, “Para no morir de hambre en el arte”, se realizó en varias etapas en 1979. El 3 de octubre los miembros del CADA entregaron cien bolsas de medio litro de leche a habitantes de la comuna la Granja, un barrio popular de Santiago. Al entregar la leche, pidieron de vuelta las bolsas, para pasarlas a artistas sugiriendo que usaran estas bolsas como soportes de obras que estarían posteriormente exhibidas en la Galería Centro Imagen. El mismo día publican una página en la revista *Hoy*, una revista nacional de difusión masiva. Además politizaron la acción explícitamente con un discurso, “No es una aldea”, que pronunciaron frente del edificio de las Naciones Unidas en Santiago, la CEPAL (Comisión Económica para América Latina).

Las bolsas de leche venían impresas con las palabras “1/2 litro de leche”. La mera presencia de la frase “1/2 litro de leche” atraía la memoria del gobierno de Allende a los pobladores. La frase, por lo tanto, aludía a una de las más felices memorias de lo que fue el gobierno de la Unidad Popular ya que el medio litro de leche fue un gesto indiscutido. Aludir a la garantía de leche diaria para cada niño chileno, entonces, significaba resucitar el idealismo inicial del gobierno de Allende en el imaginario de los pobladores.

Durante el mes de octubre, exhibieron los video-registros de las acciones realizadas, junto a una caja de acrílico que contenía bolsas de leche, un ejemplar de la revista *Hoy* y la cinta magnetofónica del discurso “No es una aldea”. La realización de “Para no morir de hambre en el arte” incluyó un grupo amplio de gente que colaboraba en varios niveles. Un grupo de artistas poblacionales anónimos del Centro Cultural Malakúfas Concha colaboró con el CADA, sirviendo de contactos inmediatos entre el CADA y los pobladores. La acción llegó hasta Bogotá, Colombia y Toronto, Canadá. En Bogotá, Cecilia Vicuña ató una cuerda a un vaso de leche y la derramó. En Toronto, el artista Eugenio Téllez bebió un vaso de leche y leyó un texto frente al edificio del Ayuntamiento.

Según la descripción de Lotty Rosenfeld, el grupo quería que la página de la revista *Hoy* saliera completamente en blanco (con sólo el nombre CADA escrito debajo). El director de la revista, nombrado

irónicamente Sr. Blanco, sí les facilitó una página, pero a condiciones de que la imprimieran con algún contenido. El texto que apareció en la versión final dialoga tanto con la acción de entregar leche como con el intento fracasado del CADA de “imprimir” una página blanca en *Hoy*:

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.

Este texto, altamente poético, funciona a través de una mecánica de acumulación en que va agregando metáforas y contexto. La primera oración convoca al lector a imaginar la página sin texto, o sea, una página que fue imposible de realizar, una ausencia. El texto nos propone imaginar algo que no existe, pero algo que si existiera sería blanco como la leche que, de manera parecida, invoca la carencia en Chile. Este movimiento de acumulación de metáforas y lecturas reitera la estructura de la acción entera que consistía en la acumulación de varias intervenciones— la entrega de leche, las bolsas intervenidas, y la página en *Hoy*.

“No es una aldea”

El texto, “No es una aldea”, que fue grabado en los cinco idiomas oficiales de las Naciones Unidas (chino, español, francés, inglés y ruso), está redactado en el estilo que caracteriza la mayoría de los escritos del CADA⁴³. Su modo de narración poética, tiene el efecto de ampliar las posibles lecturas del discurso. Por supuesto, el rechazo del monologismo constituía una de las ideas centrales del CADA. Desde el título, y la primera oración, el texto empieza situándose más como negación que como un discurso unívoco: “No es una aldea el sitio desde donde hablamos...”. Se trata de una descripción pesimista, en que se contempla el cielo “desde una basura”, se encuentran “despojados, hoy es el hambre, el dolor...”, y “el hambre y el terror conforman el espacio”. Aunque es obviamente el contexto de la dictadura chilena que motiva todo, este lugar despojado se extiende mucho más allá que Santiago de Chile. Al proclamar que “no es una aldea el sitio desde donde hablamos”, el texto sostiene que la realidad chilena de la época no debe ser vista como un caso aislado: “Es el mismo 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”. No se trata sólo de Pinochet, entonces, sino de una situación global que ni siquiera se limita explícitamente a la política. La sufrida realidad que se está viviendo es producto y síntoma, que ha resultado directamente del golpe militar, y también, en el plano general, de la tiranía impuesta socialmente por discursos hegemónicos: “Cada vida humana en el páramo despojado de esta patria chilena no es solo una manera de morir, es también una palabra, y una palabra en medio de un discurso”. Leyendo este manifiesto en el contexto latinoamericano de hoy, se puede incluso identificar esta palabra en medio de un discurso. Como lo establece el sociólogo Eugenio Tironi, la meta social, económica y política de la dictadura chilena ha sido de implementar un sistema de libre mercado:

En poco tiempo, la violencia de su instauración fue complementada por la radicalidad de su proyecto económico, propuesto y sustentado por los economistas de la escuela de Chicago. A partir de entonces, la misión del régimen militar se identificó con un objetivo... de sustituir una sociedad cuya regulación descansaba en la política y el Estado, por una sociedad regulada por el mercado (pp. 14-5)⁴⁴.

La palabra en medio de un discurso a que se refería el CADA, sería entonces, el “neoliberalismo”.

A pesar de que “No es una aldea” describe la realidad chilena en términos sumamente pesimistas, se nota que el CADA mantenía una esperanza utópica en la posibilidad de un futuro mejor. La última oración

define el “recorrido” de sufrimiento como “el mundo por ganar”. Este proyecto de mejorar la realidad, el CADA lo entiende como un proceso creativo. Es aquí donde se ve la calidad vanguardista de su proyecto artístico: “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”. Para el CADA, entonces, el proyecto de mejorar el mundo corresponde al arte –se corrige la realidad como se corrige un texto, una escultura o cualquier obra de arte: “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... Esa es la obra: la escultura a construir”.

Esta poética política se reitera a través de todas las acciones y manifiestos del CADA. En el texto que lanzaron de las avionetas en su tercera acción, “Ay Sudamérica”, el CADA vuelve a vincular la idea de que una política creativa *es* arte: “Nosotros somos artistas, pero cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida es un artista”. Este esfuerzo obsesivo del CADA de señalar la conexión entre el arte y la vida podría tener influencia (o por lo menos marcaría una coincidencia) de las ideas del artista alemán, Wolf Vostell⁴⁵. Según Vostell, “toda forma de vida es una forma artística” y cuyos objetivos son “trabajar en un modelo de vida, presentar a otros hombres nuevas formas de vida, que uno ha conseguido a través de los conocimientos, de la ocupación con el arte; es la legitimación para una creación artística futura” (citado en Saúl, pp. 50-1). En vez de buscar una influencia específica para fijar la fuente de la idea vanguardista del CADA, sin embargo, sería más acertado observar que la fusión utópica del arte y la vida ya había ocupado la esfera cultural latinoamericana desde los años 60. Comparemos este manifiesto de 1968 que un grupo de diez artistas argentinos leyó colectivamente al interrumpir una conferencia en la sala Amigos del Arte en Rosario:

Creemos que el arte no es una actividad pacífica ni de decoración de la vida burguesa de nadie... Aspiramos a transformar cada pedazo de la realidad en un objeto artístico que se vuelva sobre la consciencia del mundo revelando las contradicciones íntimas de esta sociedad de clases. (Citado en Longoni y Mestman, p. 603).

No se trata de que el arte sea político ni que la política sea estética. Tanto para el CADA como para Vostell o los artistas argentinos del itinerario de 68, el arte y la política son inextricables.

Las raíces de la leche del CADA

Tanto la idea de trabajar la imagen de la leche como el título de la acción “Para no morir de hambre en el arte”, *proviene de la poesía temprana de Raúl Zurita. Al mencionar esto no quiero implicar que Zurita haya sido más importante que los otros miembros del grupo. El CADA era un colectivo en todo sentido. Todos sus integrantes individuales contribuyeron con ideas que fueron posteriormente adoptadas, reformuladas y finalmente encarnadas colectivamente. En este caso, leer los poemas tempranos de Zurita nos ayuda a observar la manera en que el CADA adaptó la idea de una imagen, la elaboró y terminó dándole forma, convirtiéndola por último en una acción de arte.*

En una serie de poemas inéditos escritos entre los años 1974 y 1978, “Para no morir de hambre en el arte/ Exposiciones”, Zurita explora la metáfora de la leche. No solamente se notan las semillas de la acción del CADA en estos poemas, sino que también se puede percibir una imbricación entre estas ideas y el trabajo posterior de Zurita. Los poemas (reproducidos aquí con su tipografía original y con la misma división de las líneas que el manuscrito inédito de Zurita) se presentan en forma de tres “proyectos”:

I.

LOS TEXTOS DEL POEMA 'MI AMOR DE DIOS' EXPUESTOS EN LAS SALAS DE PROCESOS DE DISTINTAS PLANTAS LECHERAS SUDAMERICANAS.

EL BLANCO DE LA PÁGINA DEL POEMA EXPUESTO: LECHE DISTRIBUIDA Y CONSUMIDA EN LA CIUDAD.

EL HECHO COTIDIANO DE BEBER LECHE (ALGUNOS MINUTOS) CONSUMANDO/ CONSUMIENDO EL TEXTO EN LA VIDA, ALIMENTANDO LA EXPERIENCIA EN EL ARTE.

II.

CUATRO CAMIONES LECHEROS CADA UNO CON UNA PALABRA DE LA FRASE 'MI AMOR DE DIOS' PINTADAS EN SU POSTERIOR SOBRE EL LOGO Y LA MARCA DE LA EMPRESA. LOS CAMIONES SE VAN ALTERNANDO Y PASANDO EN LA CARRETERA CONFORMANDO, EN SUS SUCESIVAS ALINEACIONES, DISTINTAS FRASES A PARTIR MATRIZ.

III.

EN EL CIELO, CON LETRAS DE HUMO BLANCO –COMO LOS AVIONES DE LA PUBLICIDAD QUE ESCRIBEN SUS AVISOS EN LAS ALTURAS– LAS 31 FRASES CON LAS DEFINICIONES DE DIOS ESCRITAS SUCESIVAMENTE.

La idea del tercer poema, de escribir las definiciones poéticas de Dios en el cielo con humo blanco de avión, se realizó en Nueva York en 1982, y fue incluido en el segundo libro de Zurita, *Anteparaiso*. Fijémosnos en la manera en que los primeros dos “proyectos” poéticos de Zurita (que según su estimación datan del año 1976) prefiguran varias acciones del CADA al mismo tiempo que evocan una relación intertextual vinculando la leche, la vida y el arte. Se notan tres elementos de la acción posterior del CADA: la temática visual de la leche, la página blanca de la revista *Hoy* (“El blanco de la página del poema expuesto: Leche distribuida y consumida en la ciudad”) y los camiones lecheros.

En el segundo poema, Zurita está claramente visualizando un evento que actualizara su poema escrito, “Mi amor de dios”. Este poema de Zurita habría sido re-elaborado y expandido a través de los camiones lecheros pintados que “se van alternando y pasando en la carretera conformando... no realizó este proyecto *vehicularizado* del poema. En vez de producir el proyecto de Zurita, el CADA organizó un desfile de diez camiones lecheros que pasaron por las calles hasta estacionarse en frente del Palacio de Bellas Artes.

En otro poema (también inédito) de la misma época, “Para ver”, Zurita conjuga las ideas de la realidad como soporte de arte, y del arte como una forma diferente de protesta:

LAS LECHERIAS COMO LOS UNICOS TEMPLOS REALES/ SOPORTES DESDE DONDE ES POSIBLE VER EL EXTERMINIO, EL DESVARIO, TE DIGO MAS QUE EN EL ARTE DE DENUNCIA.

EL BLANCO DE LA LECHE FLUYENDO EN CAMIONES A TRAVES DEL GRIS DE LAS CARRETERAS. BAJO ELLA, DIOS ES EL MANTEL DEL MUNDO/ COLORES SOBRE COLORES.

LA LECHE DERRAMADA BAJO EL AZUL DEL CIELO: AVISOS LUMINOSOS PARA NO MORIR DE HAMBRE EN EL ARTE.

Zurita ya estaba obsesionado con la idea de expandir la noción del soporte artístico y esta preocupación fue compartida por los artistas que formarían el grupo CADA. “¿Cuáles son los soportes?”, preguntó Zurita en un texto presentado en el Goethe Institute en 1978: “No ya una hoja de papel no una fotografía no una cinta de film o video no ya un acto. Todo aquello que me resta por vida, ese es el soporte... El soporte es nuestra propia vida objetivada... porque a través de ella se va novelando el paisaje”. En el poema, “Para ver”, son las lecherías que sirven de soportes artísticos para mostrar la represión descomunal del régimen (“el exterminio, el desvarío”). Zurita (y posteriormente el CADA) identifica el arte como vehículo de denuncia social pero insiste en estructurar la protesta con un nuevo lenguaje, mucho más ambiguo. “¿Cuál es la obra?” pregunta en otro manifiesto de la misma época, “No una exposición de arte no una escultura no ya un hecho literario no un cuerpo ni una representación” sino las “aldeas sudamericanas, paisajes / ciudades polvorientas donde la gente busca su alimento como en el Museo la gente busca la belleza, ese es el arte”. La primera estrofa del poema “Para ver” expresa la desconformidad, después mantenida por el CADA, tanto con la miseria de la época como con el arte tradicional de denuncia que fue propio de la izquierda. En la realidad de las lecherías se encuentran los soportes adecuados para mostrar la muerte, “más que en el arte de denuncia”. El penúltimo verso, “La leche derramada bajo el azul del cielo”, es una imagen específica que fue retomada por el CADA. La descripción de la primera acción del CADA dice, “La obra es : Un vaso de leche derramado bajo el azul del cielo”.

Colaboraciones internacionales

En Colombia, la poeta visual chilena Cecilia Vicuña⁴⁶ retomó esta imagen y gestionó una rama de la acción en Bogotá conformándola específicamente a la situación colombiana. Según explica Vicuña en su descripción del acto “Un vaso de leche derramado bajo el cielo azul”, “la leche verdadera” no existía en Bogotá. Alrededor de 1.920 niños morían en Bogotá por año, como resultado de haber tomado leche mezclada con agua contaminada u otros líquidos venenosos. Evocando así la realidad del contexto de Bogotá, Vicuña sustituyó la leche con “colbón” (un “pegante lechoso”), amarró el vaso por un hilo rojo y a las 12:30 de la tarde lo volcó en el pavimento frente a la Quinta de Bolívar⁴⁷. En el pavimento Vicuña había escrito su poema, “Vaso de leche”, con tiza:

LA VACA ES
EL CONTINENTE
CUYA LECHE
(SANGRE)
ESTA SIENDO
DERRAMADA
¿QUE ESTAMOS
HACIENDO CON
LA VIDA?

Vicuña había anunciado la acción de derramar un vaso de leche con un afiche que fue realizado por las anunciadoras de las Corridas de Toros. Se trata de otra incursión en los medios masivos de la cultura popular. El CADA en Santiago, como se sabe, incluyó parte de su acción en la revista nacional, *Hoy*. Para anunciar la acción en Bogotá, Vicuña empleó un afiche de estilo reconocible –la forma de anunciar la corrida de toros, un espectáculo popular sangriento, en que el toro siempre muere. En la noche, se presentó un audiovisual de la acción con diapositivos (fotos tomadas por Oscar Mosalve) en una reunión con poesía y música. Participaron alrededor de cien personas en la acción en Bogotá.

La acción y poema de Vicuña encajan obviamente con lo que el CADA hizo en Santiago, e incluso

con la poesía anterior de Zurita. En su poema "Áreas verdes" (posteriormente publicado en *Purgatorio*), Zurita había evocado la imagen de la vaca de una manera más críptica. Consideremos los extractos siguientes:

No hay domingos para la vaca:
mugiendo despierta en un espacio vacío
babeante gorda sobre esos pastos imaginarios

...Algunas vacas se perdieron en la lógica

...Ahora los vaqueros no saben qué hacer con esa vaca
pues sus manchas no son otra cosa
que la misma sombra de sus perseguidores

Esa vaca muge pero morirá...

Hoy laceamos este animal imaginario
que correteaba por el color blanco (pp. 46-52)

¿Representan estas vacas de Zurita el continente? Sería posible interpretarlo así, aunque prefiero no imponer ninguna lectura en este poema. Lo que se puede observar, sin embargo, es que la vaca de "Áreas verdes" está perdida y moribunda. La vaca sangrante del poema de Vicuña implica que "nosotros" también estamos perdidos en el camino hacia la muerte ("¿Qué estamos haciendo con la vida?").

La acción del CADA en Chile, entonces, conjugó la carencia de leche con el desaparecimiento del gobierno de Allende, la promesa desaparecida, en otras palabras, tanto de leche como de democracia. ¿"Cómo no ver", escribió el CADA después de la acción, "en las bolsas de leche enclaustradas en el acrílico no sólo la denuncia de las carencias, de la materia indispensable enajenada al pueblo y los niños de Chile, sino también un símbolo del encierro, de lo restringido, de un ambiente reprimido? ¿Cómo no ver en esas bolsas, materia amordazada, restadas al ciclo vital de la vida, no sólo la denuncia sino también una protesta, una especie de huelga indefinida"? En Colombia se denunciaba la presencia de leche contaminada, síntoma de corrupción económica. El poema de Vicuña emplea la imagen de la vaca desangrándose y así evoca al continente latinoamericano que vivía (y vive) en condiciones muy difíciles, en muchos casos dictaduras y en todo caso, carencia nutritiva.

En Toronto, Canadá, el artista chileno Eugenio Téllez también realizó una acción de arte que constituyó otra rama de "Para no morir de hambre en el arte". Téllez se había reunido con los miembros del grupo CADA en un viaje a Santiago en 1979. Durante su estadía en Chile, Téllez conversó con los miembros del CADA sobre sus planes de usar la leche en una acción que incluiría la participación activa de los habitantes de una población⁴⁸. El mismo día en que el CADA entregó las cien bolsas de leche a pobladores en la Granja, Téllez bebió un vaso de leche frente al City Hall de Toronto, y leyó un texto acerca del tema de la leche, carencia y democracia. Lamentablemente, el texto que escribió Téllez está perdido. En todo caso, el gesto de tomar la leche en Canadá sintonizó como un contrapunto a las acciones realizadas en Chile y Colombia. Al considerar "Para no morir de hambre en el arte" en su conjunto, las tres instancias forman una cadena de alguna manera representando los excesos del sistema económico mundial. Canadá, un país del primer mundo, goza de un exceso de leche y recursos. En Colombia la leche estaba siendo envenenada, y en Chile no había leche suficiente para mantener la salud pública.

LA SEGUNDA ACCIÓN: “INVERSIÓN DE ESCENA”

Una de las acciones más interesantes desde el punto de vista visual ocurrió el miércoles 17 de octubre de 1979 frente al Museo de Bellas Artes donde el CADA apareció con un desfile de diez camiones lecheros (de la compañía Soprole) y cubrió la portada del museo con un lienzo blanco. Por la consistencia temática y visual, esta segunda acción, llamada “Inversión de escena”, puede ser considerada como la segunda etapa de “Para no morir de hambre en el arte”. De hecho, la mayoría de la gente que participó en estas dos acciones iniciales a menudo se refiere a las dos juntas como “la acción de la leche”. Lo de los camiones y el lienzo recuerdan el aspecto tramposo del grupo CADA. Para conseguir los camiones (según Rosenfeld) convencieron a un dirigente de Soprole de la belleza de la imagen. “Imagínese”, le habrían dicho al señor, “la belleza de diez camiones lecheros en frente del Museo de Bellas Artes”. Después del evento (otra vez, según la versión de Rosenfeld) alguien le habría dicho al gerente de Soprole que fue víctima de un engaño, digamos, de “mala leche”. El gerente trató de comprar el video de la acción y cuando el CADA no quiso vendérselo, llegó al extremo de cambiar el logo de sus camiones.

De una manera parecida a como el CADA se había tomado la página (imaginada blanca) de la revista *Hoy*, la “Inversión de escena” ocupó esta vez una “página” metafórica de Santiago para subrayar la transparencia de la represión cotidiana. Esta vez se aprovecharon de textos pre-escritos, los logos comerciales de los camiones lecheros. Un logo comercial se vuelve invisible –se ve tanto que no se ve– como el diseño propagandístico que aparece en las monedas. Pero diez camiones lecheros sí ocuparon un espacio visible y la acción llamó mucho la atención en Santiago de Chile en 1979.

En esta época, el mero acto de contemplar algo o alguien en público implicaba un cierto peligro. Como relata Zurita, nadie quería detener la vista en ninguna parte por miedo de ver la violencia cruda que uno no quería ver. El espectáculo que montó el CADA, sin embargo, era tan insólito que sí se veía. Una experiencia parecida evoca el narrador de Cortázar en su cuento “Grafitti”: “Mirando desde lejos... podías ver a la gente que le echaba una ojeada al pasar, nadie se detenía por supuesto pero nadie dejaba de mirar”. Según Zurita, el desfile de camiones lecheros dio la impresión inmediata de una invasión de tanques militares, pero no importa ninguna lectura particular tanto como el efecto de acentuar y atraer miradas. En esta acción, el grupo CADA re-colocó el logo de Soprole dentro de otro contexto, liberando así el sentido de los signos comerciales. El CADA hizo visible lo invisible.

El mismo día, los artistas del CADA cubrieron la portada del Palacio de Bellas Artes con un lienzo blanco. Según Rosenfeld, ellos sabían que la directora del museo (Nena Ossa) no estaba porque se había operado. Nuevamente aparecen las tácticas a que recurrieron para realizar sus acciones de arte. Necesitaban usar el asta de la bandera para subir su lienzo. Un general había muerto, así que la bandera chilena estaba a media asta. Al comenzar a bajar la bandera los guardias de museo los confrontaron. Los miembros del CADA les explicaron que tenían permiso, que sería solo por dos minutos, que era una cuestión de arte importantísima. ¡Increíblemente, los carabineros accedieron!

Nelly Richard ha interpretado la intervención del lienzo como un acto de tres elementos:

Cuando el grupo CADA... tacha el frontis del Museo... bloquea virtualmente la entrada, ejerce una doble censura a la institucionalidad artística. Censura su monumento, primero, como *Museo* (alegoría de la tradición sacralizadora del arte del pasado) y, segundo, como *Museo chileno* (símbolo del oficialismo cultural de la dictadura). Pero lo hace reclamando a la vez la calle como “el verdadero Museo” en la que los trayectos cotidianos de los habitantes de la ciudad pasan a ser –por inversión de la mirada– la nueva obra de arte a contemplar. (p. 41)

Como observa Richard, este acto critica tanto a la institución del arte como al símbolo autoritario, y evoca la idea central del CADA de que la calle es museo. Pero, ¿qué quiere decir que la calle es “el verdadero

Museo"? Es una declaración antidictatorial por supuesto, pero el concepto también tiene raíces en la historia del arte chileno.

Hay, por lo menos, un ejemplo precursor de una obra que interviene la portada del Museo de Bellas Artes, la instalación "Cuerpos blandos" de Juan Pablo Langlois (Vicuña) en 1969. Langlois llenó bolsas de polietileno con periódicos construyendo una manga de 200 metros que recorría el Museo, salía por una ventana y se amarraba a un árbol enfrente del Museo⁴⁹. Esta obra de Langlois, realizada antes de la inauguración del gobierno de la Unidad Popular, explora el poder conceptualizante de la institución-Museo. Como escribe Langlois en su catálogo, "Una bolsa llena de papeles en una vereda es un hábito urbano. Una bolsa llena de papeles en un Museo es un concepto" (p. 171, citado en Galáz e Ivelic). Fijémonos en la manera en que las bolsas de leche del CADA constituían un gesto invertido. Medio litro de leche durante la UP ya era una consigna política. Las bolsas llenas de leche que el CADA entregó en una población en 1979 constituyeron un concepto de arte político. La leche del CADA reflexionaba sobre la carencia nutricional, histórica y democrática: hace memoria de la consigna de Allende, denuncia la carencia nutritiva y critica la dictadura. Galáz e Ivelic discuten el poder específico del museo en la obra de Langlois para convertir sus bolsas de papel en arte:

Si este trabajo se hubiera presentado en distintos lugares de la ciudad, como plazas, calles o sitios eriazos, se habría confundido con los desperdicios urbanos... Su ingreso al Museo, espacio artístico calificado, le ortogaba un marco consagratorio. (p. 171)

En 1969 Langlois intervino el Museo y su portada, aprovechándose del mecanismo legitimador de la institución para convertir sus bolsas en arte. El CADA, al contrario, no quiso aceptar la función legitimadora de la institución: con "Inversión de escena", se clausuró el Museo, ilegítimo bajo dictadura.

El CADA convirtió bolsas de leche en conceptos tanto políticos como artísticos y articuló la noción que para ellos la ciudad misma era un museo. Ernesto Saúl arguye que la eficacia de la acción fue comprometida por su constitución fragmentaria: "Al dividir la acción de arte en varias acciones que se realizan simultáneamente o diferidas unas de otras y en lugares diferentes, la posibilidad de que un espectador capte la totalidad de la acción de arte es mínima, con lo que se pierde, al menos en el caso de la leche, una de las ventajas de la ciudad-Museo" (p. 57). En que el espectador no capta la totalidad de la acción podríamos estar de acuerdo con la observación de Saúl, pero el CADA no veía esta dinámica de recepción como una debilidad. Muy por el contrario, al desviarse de la práctica de exponer "obras" nítidas en un museo, el CADA justamente afirmaba que la realidad del arte de la calle no era totalizable. Tanto el discurso de la izquierda ortodoxa como la ideología del régimen militar quisieron representar el país de manera totalizadora. El CADA, al contrario, intervenía el pasaje urbano con acciones masivas y multifacéticas aspirando a sorprender al número mayor de espectadores posibles con cualquiera de las imágenes que componían las obras.

La acción configuró una serie de imágenes insólitas y así incitaba a la refocalización de las miradas públicas. Acordémonos que la dictadura ya llevaba más de seis años en el poder y la situación se había vuelto habitual, casi invisible. Visto en su conjunto, estas acciones del CADA organizaron la realidad en lo que designó el colectivo como "una escultura social": una "acción de arte que intenta organizar, mediante la intervención, el tiempo y el espacio en el cual vivimos, como modo, primero de hacerlo más visible y luego, más vivible".

LA TERCERA ACCIÓN: ¡AY SUDAMÉRICA!

El 12 de julio de 1981 el CADA realizó la acción “¡Ay Sudamérica!” durante la cual tiraron 400.000 volantes desde seis avionetas sobre las comunas de Santiago. Según las palabras de Eugenio Llona, esta acción del CADA representa un acto de suma importancia en la historia del arte de América del Sur: “El lanzamiento se inscribe entre las acciones de arte más significativas de la historia del arte de América del Sur, por su carga poética mayor, tan delirante en su connotación interna cuanto paradójal por su presunta inocencia”⁵⁰. Para “leer” esta acción hay por lo menos tres áreas diferentes que se necesita tomar en cuenta: el contenido textual, el efecto visual y la *performance* discursiva.

En el nivel más convencional se debe leer el texto mismo de los volantes. Las ideas principales reiteran las que el CADA expresara en las dos primeras acciones, “Para no morir de hambre en el arte” e “Inversión de escena”. Sacando el arte del ámbito tradicional y llevándolo a lugares exteriores, el CADA intentaba constituir una fusión del “arte” con la “vida”. “NOSOTROS SOMOS ARTISTAS” se insiste dos veces en el volante, pero no artistas en el sentido tradicional de la palabra. “NOSOTROS SOMOS ARTISTAS, PERO CADA HOMBRE QUE TRABAJA POR LA AMPLIACION, AUNQUE SEA MENTAL, DE SUS ESPACIOS DE VIDA ES UN ARTISTA”. No solamente se autodescriben, sino que insisten en que el único arte válido trabaja directamente sobre la vida: “EL TRABAJO DE AMPLIACION DE LOS NIVELES HABITUALES DE LA VIDA ES EL UNICO MONTAJE DE ARTE VALIDO/LA UNICA EXPOSICION/LA UNICA OBRA DE ARTE QUE VIVE”.

Estas oraciones que expresa el volante en forma de manifiesto, sin embargo, también interpelan al lector de una manera que abre la acción a otro nivel. La primera frase se dirige al lector del volante (Usted) y lo sitúa en el espacio cotidiano de Santiago en que se encontraría el volante: “CUANDO USTED CAMINA ATRAVESANDO ESTOS LUGARES Y MIRA EL CIELO Y BAJO EL LAS CUMBRES NEVADAS RECONOCE EN ESTE SITIO EL ESPACIO DE NUESTRAS VIDAS: EL COLOR PIEL MORENA, ESTATURA Y LENGUA, PENSAMIENTO”. Esta primera frase se dirige al lector en su contexto inmediato y también lo describe en el momento de leer el panfleto. Pero, no evoca únicamente el acto de leer el volante que tiene en las manos, sino de leer la *acción* “¡Ay Sudamérica!” entera. Podríamos incluso terminar la frase inicial: “Cuando Ud. camina atravesando estos lugares y mira el cielo” un volante con una propuesta artística cae de una avioneta.

Es evidente, por lo tanto, que una lectura de “¡Ay Sudamérica!” implica tanto un análisis del efecto visual como una interpretación del texto del volante. Seis avionetas que sobrevolaban Santiago en formación militar creaban una imagen fuerte. Como cualquier texto, se puede leerlo de varias maneras. En *Poética de la población marginal: Fundamentos materialistas para una historiografía estética*, Hernán Vidal critica el gesto, arguyendo que duplicó una imagen de represión militar: “Una escuadrilla de seis aviones”, escribe Vidal, “toma aspecto de raid aéreo militar y no de aproximación amistosa” (p. 146). Quizás Vidal tenga razón en cuanto a la impresión visual inicial. Se podría decir incluso que la imagen militar se hizo explícita en la formación de los aviones y que se agudizó en el contexto en que se realizó. Sería plausible, además, interpretar el gesto del CADA como una “cita” del bombardeo de La Moneda. Pero no por eso quiere decir que la acción en sí fracasó. Criticar al CADA por crear una imagen militar sería equivalente a confundir el autor de una novela con los delitos violentos de su protagonista. La formación militar de aviones es una imagen de la acción, quizás sea el aspecto principal que recuerda los orígenes de la dictadura, pero no constituye la única imagen. Por obvio que parezca, habría que notar que las avionetas dejaban caer volantes y no bombas.

La imagen del raid militar toma otro aspecto cuando empiezan a abrirse los paquetes de volantes. Miles de hojas de papel competirían por atraer la mirada del ciudadano/espectador al expandirse por el cielo. Esto se realizó dos años antes de que Zurita escribiera sus versos en humo en el cielo de Nueva York.

Son gestos relacionados pero diferentes. En el cielo de los Estados Unidos, Zurita escribió *versos* con el humo de aviones de propaganda. La imagen de “¡Ay Sudamérica!” que se dibujó con aviones y volantes, sin embargo, constituiría una especie de poesía concreta en el cielo de Chile bajo dictadura. La acción creó, en otras palabras, una especie de imagen poética innovadora. Como escribió Huidobro en “Arte poética”, “Una hoja cae; algo pasa volando; Cuanto miren los ojos creado sea, Y el alma del oyente quede temblando”. En el caso de “¡Ay Sudamérica!”, miles de hojas ocupaban el horizonte visual de los espectadores, flotaban hacia la tierra, y luego se presentaron como textos poéticos y políticos para ser leídos y descifrados.

Otra vez se tiene que subrayar el contexto en que se realizó la acción. En 1980 había empezado la apertura de la lucha política antidictatorial en Chile, con protestas generalizadas culminando en 1983. En los años 1980-82, hay ya un contexto de movilización colectiva, acciones callejeras, mítines relámpagos y otras manifestaciones en los cuales artistas y escritores, así como otras figuras públicas participaban, tratando de buscar formas de protesta y expresión que no motivaran inmediata represión de la dictadura. De modo que, aunque sin duda más articulado teóricamente, el CADA es también un grupo más en un contexto de movilización colectiva del arte y de la cultura para evitar la censura y para ayudar a abrir un espacio democrático.

Los pilotos, según Juan Castillo, eran ex-militares⁵¹ y para conseguir permiso el CADA tuvo que dirigirse directamente a la Fuerza Aérea. En la carta de solicitud a la Dirección de Aeronáutica (18 de Junio de 1981), Lotty Rosenfeld presenta la obra como un ejemplo de arte-ecológico, *land-art*; un campo artístico que se ejercía según el CADA, principalmente en USA, Europa y Japón: “La obra es una escultura sobre el cielo de la ciudad”. En términos de osadía esta acción superó el gesto anterior del desfile de camiones lecheros de “Inversión de Escena”. Tanto “¡Ay Sudamérica!” como “Inversión de Escena” ocuparon el paisaje urbano de Santiago con un gesto artístico de visualidad insólito. Con “¡Ay Sudamérica!”, sin embargo, explícitamente intervinieron el (aero)espacio político de la dictadura. Eltit cuenta en su entrevista que para ella lo más increíble fue el hecho de haber conseguido el permiso. De nuevo se aplicaría la metáfora de Carlos Flores: el CADA continuamente metía la mano en el fuego para ver si se podía hacerlo.

¿Qué realizó “¡Ay Sudamérica!”? Nada en concreto, y mucho, en el campo metafórico:

Son... gestos ‘simbólicos’ que manifiestan ‘algo que *significa* más de lo que hace’: algo que desborda el contenido práctico de la acción realizada para llenar de sugerencias y evocaciones los bordes más difusos del mensaje... Esta potencia expresiva contenida en el gesto de querer ‘alcanzar lo imposible’ ocupó la metáfora del cielo para darle ‘vuelo’ a la figura de la libertad. ‘Tomarse el cielo por asalto’ fue el motivo poético de una operación cuyo soporte inmaterial armaba la posibilidad de evadirse de lo real (la infinitud de un espacio –el cielo– sin límites ni limitaciones) y romper las ataduras... eligiendo para esto el cielo como ampliado horizonte metafórico que entrecruzó la dimensión doblemente emancipadora del *vuelo en altura* y de la *volada de la imaginación*⁵².

La cita anterior es de Nelly Richard, y debo precisar que Richard no hablaba del CADA en este caso. El análisis de Richard trata del libro *El gran rescate* (y el evento narrado) cuando cuatro reos del Frente Patriótico Manuel Rodríguez se fugaron de la cárcel por helicóptero (1996). Hay obviamente múltiples diferencias entre estas dos acciones, probablemente más diferencias que similitudes. No obstante las diferencias, las dos acciones coinciden en el hecho de inscribirse más en el campo metafórico que en el concreto. La fuga de la cárcel de alta seguridad de los frentistas tomó lugar durante la Transición y no tendría consecuencias en cuanto a la estabilidad del gobierno de Chile. El CADA no se fugaba de ninguna parte, pero sí realizó una acción de arte, en una época en que todo el país estaba confinado en un ambiente de cárcel dictatorial.

Para realizar “¡Ay Sudamérica!”, el CADA consiguió el permiso de las autoridades mismas para criticar el autoritarismo. Estéticamente, profundizaron su esfuerzo para desarrollar un lenguaje nuevo contesta-

tario. El arte panfletario ha sido tradicionalmente la estrategia de la izquierda ortodoxa y el CADA siempre rechazó el discurso unívoco. La acción ocupó el cielo como soporte, e interpeló a la ciudadanía en masa tanto con la imagen visual del cielo intervenido con aviones y volantes, como con el texto que se publicó en los panfletos. Combinando sus textos poéticos con imágenes insólitas, el CADA constituyó un lenguaje poético/visual por el cual articuló la fusión de la vida con el arte y la política.

UNA OPERACIÓN DE ARTE EN LOS EE.UU.: “RESIDUOS AMERICANOS”

Más que una acción de arte, “Residuos americanos” fue una instalación presentada con un texto escrito, que el CADA (en esta época sin Fernando Balcells y Juan Castillo) presentó en Washington, D.C. entre el 18 de marzo y el 23 de abril de 1983 como parte del programa “In/Out: Four Projects By Chilean Artists”⁵³. Además de la instalación del CADA, el programa incluyó proyectos realizados por los artistas chilenos Eugenio Dittborn, Juan Downey y Alfredo Jaar.

El cuerpo de la instalación consistía de un volumen de ropa usada norteamericana que había sido enviada a Chile “para la reventa”. Este bulto de ropa fue acompañado por el audio de “una intervención quirúrgica al cerebro de un indigente”. El texto del CADA en el catálogo evoca las tensiones que se desarrollan en la relación entre el Tercer y el Primer mundo –“Ropas y miseria / Mente y mercadería”– señalando que la discrepancia de poder existe en las esferas económicas y artísticas. En *Residuos y metáforas*, Nelly Richard describe la obra como una “revancha paródica” que resignifica el residuo “como táctica denunciante” acusando “la situación de desequilibrio que obliga al Tercer Mundo a vivir de las sobras consumistas del Primer Mundo” (p. 119).

Mientras la ropa usada evoca pobreza y miseria –imágenes relativamente claras para el espectador– la grabación de la cirugía agrega un aspecto más enigmático a la obra. Según el catálogo, “la cinta [de la operación] se incluye como producto local” que se relaciona con la ropa para manifestar “el marco en el cual ocurren los sucesos latinoamericanos”. Obviamente el gesto de incluir la grabación subraya el contraste entre el Primer y Tercer Mundo en cuanto a recursos económicos y tecnología, pero un análisis más profundo de la cinta revela una serie de metáforas más sutiles. ¿Por qué grabaron esta operación específica? La figura ausente, el indigente intervenido, pone en escena, como objeto, un ser completamente marginado. El acto de volver estético a un sujeto indigente, hace pensar en temas recurrentes en los libros de Diamela Eltit. En *El padre mto*, por ejemplo, Eltit le da voz a un enfermo mental para que él se presente en su propio discurso. En “Residuos americanos”, sin embargo, el CADA no presenta al indigente como sujeto, sino que presenta el audio de una intervención quirúrgica al cerebro del indigente. Metafóricamente, se podría leer una operación cerebral a un indigente como la re-presentación de este ser marginal. Al presentar la cinta en compañía de la ropa usada, el CADA no representa el margen. Representa la representación del margen.

En una obra sobre los cuerpos carentes, el CADA presentó la imagen inversa de los cuerpos, sus formas huecas y gastadas. En Chile, se vende la ropa usada americana a los más pobres. Richard interpreta el símbolo de la ropa usada como “mercancía sobrante que designa un cuerpo social al que no le falta nada” (p. 118). La instalación del CADA conjuga, entonces, las ideas de cuerpo social, cuerpo físico y cuerpo artístico. “Al reconceptualizar críticamente la ropa usada como símbolo desgastado de una mercancía ya vencida en el tiempo”, escribe Richard, “el CADA se burlaba de la relación de jerarquía y subordinación entre original y copia” (p. 119). Richard tiene razón al insistir en tantos *res*. Es interesante notar además que el audio de la cirugía cerebral era también un producto reciclado –Eltit y Rosenfeld ya habían usado esta grabación antes, en su video instalación “Traspaso Cordillerano” (1981)⁵⁴.

Esta técnica de reutilizar materiales de obras previas en acciones posteriores es una práctica de rai-

gambre para el CADA. En su manifiesto que defiende el uso del video, “La función del video”, el CADA vincula la valencia tecnológica del video –su susceptibilidad “de ser utilizado una y otra vez”– con la “realidad latinoamericana”. Para ellos, el video, y aquí yo agregaría el registro audio, es “como la metáfora de las vestimentas de la gente pobre de nuestro país que pasan por una sucesión de personas hasta su destrucción”. No es casual, entonces, que el CADA reutilice una grabación ya utilizada en conjunto con su instalación de ropa usada. El uso obsesivo de material reciclado refleja tanto la técnica como la obsesión temática del grupo CADA. En su manifiesto defendiendo el uso del video, ellos llegan a declarar, metafóricamente, que todas sus acciones forman una misma obra dentro del contexto de necesidad latinoamericana: “La economía, el fragmento, casi los jirones en un proceso creativo de escasos recursos –materiales o intelectuales– en una única y obsesiva obra que se hace plurivalente y por ello dinámica”.

Quisiera volver a reciclar las imágenes recicladas de “Residuos americanos” para constituir con ellas otra lectura del presente, específicamente ligado al caso Pinochet y la transición democrática. Aunque uno podría objetar que al usar esta obra para discutir el presente estoy sacando la obra de su contexto, parece una operación válida. “Residuos americanos” respondió a las condiciones socioeconómicas de 1982-83, pero el CADA siempre declaraba una preocupación con el pasado y el futuro. En su ponencia del catálogo, “A South American Art” (publicado en inglés), el CADA vincula su obra con la historia en un sentido de continuo: “Our scenario consists not only of the present but also of the future. A future that has been constantly denied, altered, reshaped, and of which the visible results are the denial of the past”. En los debates sobre la detención de Pinochet se escuchó a menudo entre los Demócrata-Cristianos más conservadores que querían que Pinochet fuera devuelto a Chile porque según ellos, “la ropa sucia se lava en casa”. En esta instalación del CADA se podría ver una respuesta *avant la lettre* a este comentario. Parece que todavía no es segura la posibilidad jurídica de “lavar la ropa sucia” y juzgar a Pinochet en Chile. Al mostrar la ropa sucia en los Estados Unidos (en 1983), “Residuos americanos” insinúa que muchos de los síntomas de la realidad chilena, tanto la carencia general como la falta de libertad, se deben en gran parte a la intervención económica y militar que fue realizada con la dirección de los EE.UU. En 1973 estos “cirujanos” políticos re-presentaron Chile, cortando lo que llamaban el “cáncer marxista”, como si Chile fuera un cuerpo marginal sin volición propia. En “Residuos americanos”, entonces, la ropa vuelve a su lugar de origen.

LA CUARTA ACCIÓN: “NO +”

Quizás sin excepción, los integrantes del grupo CADA consideran “No +” (pronunciado “No más”) como la acción más importante y trascendente del colectivo. Entre los finales de 1983 y 1984, los miembros del CADA (y muchos colaboradores) salieron de noche en grupos para “rayar” las paredes de Santiago con la oración “No +”. Poco tiempo después de pintar la frase “No +” en el espacio urbano, se notaría que alguien, algún desconocido de la ciudad, completaría la oración con una imagen, palabra o grupo de palabras. Las frases “No + dictadura”, “No + tortura”, “No + armas”, “No + desaparecidos”, “No + muerte”, “No + [con la figura de un revólver] etc. empezaron a figurar entre las paredes de Santiago, formando así una red textual de grafiti contradictorial.

Néstor García Canclini ha estudiado el uso político y cultural del grafiti en el contexto latinoamericano, y llama a los autores de esta escritura urbana como “artistas liminales” (*Culturas híbridas*, p. 343). Para García Canclini, el grafiti figura entre los géneros “constitucionalmente híbridos”, es un lugar “de intersección entre lo visual y lo literario, lo culto y lo popular” (p. 314). Obviamente este aspecto híbrido del grafiti le habría interesado al CADA, un colectivo de artistas que subrayaba lo literario y discursivo de lo visual y que aspiraba a localizar el arte en la zonas populares urbanas ya que lo culto representaba para

ellos la cultura oficial y represiva.

Siendo una escritura de grafiti, la acción “No +” del CADA da otra vuelta de tuerca para incorporar explícitamente la participación activa de la comunidad. Se trata de una acción colectiva en el sentido más extenso. No solamente contribuyó un gran número de artistas colaboradores, como en todas las acciones del CADA, sino que también participó directamente el público. Para el grupo CADA, la obra implicaba una acción artística en que desaparecería por completo la autoría. Desde su primera acción, “Para no morir de hambre en el arte”, el CADA trabajaba la idea del anonimato, “firmando” por ejemplo la página de la revista *Hoy* solamente con el nombre desconocido en la época del colectivo, CADA. En “No +”, ni firmaron con el nombre (ahora conocido) del CADA, ni terminaron las frases —la noción de un colectivo específico desapareció y la obra en sí llegó a pertenecer como consigna comunal de la comunidad antidictatorial.

Otra vez la acción se difundió internacionalmente. El CADA mandó un “llamado a artistas” invitando a la participación internacional. En Holanda, Juan Castillo gestionó una escena europea del “No +” que coincidió con una “toma” del Stedelijk Museo de Amsterdam⁵⁵. En Washington D.C. la Galería Inti presentó “NO +: An Action Performance Exhibit” el 11 de junio de 1984⁵⁶.

No obstante el apoyo internacional, la obra adquirió su impulso más significativo en Chile. A los miembros del CADA les sorprendió ver como lo que empezó como *su obra* comenzó a cobrar vida propia dentro del movimiento democrático. Las manifestaciones masivas en contra de la dictadura todas iban encabezadas por la consigna “No +”. Milan Ivelic, el director del Museo Nacional de Bellas Artes, comenta sobre la importancia del No +: “Cuando el grupo CADA plantea el No +, y que está referido a la situación política concreta, el No+ Pinochet, el No+ gobierno autoritario, ese trabajo, esa acción ha tenido una prolongación, se prolonga para el Plebiscito, el No del Plebiscito, que permite entonces el restablecimiento, poco tiempo después de las elecciones democráticas en el país”⁵⁷. En 1990, “No +” incluso llega a estar escrito en el tablero del Estadio Nacional en la ceremonia pública con la que se inicia el gobierno de Aylwin.

LA ÚLTIMA ACCIÓN DEL CADA: “VIUDA”

En 1985, el CADA realizó su última acción de arte, “Viuda”, en la cual el colectivo volvió a ocupar las páginas de los medios nacionales. De los miembros originales del CADA ya sólo restaban Eltit y Rosenfeld, ya que Castillo estaba en Europa y Balcells y Zurita se habían retirado del grupo. Colaboraron además en esta obra, Gonzalo Muñoz, Paz Errázuriz y la Agrupación de Mujeres por la Vida⁵⁸.

La obra consistió en una foto que publicaron en las revistas *Apsi* y *Cauce* y el diario *La Época*, de una mujer apesadumbrada con el rótulo, “VIUDA”, en letras de molde. En varias de las versiones también se incluyó el texto siguiente:

Traemos entonces a comparecer una cara
anónima, cuya fuerza de identidad es ser
portadora del drama de seguir habitando
un territorio donde sus rostros más
queridos han cesado.

Mirar su gesto extremo y popular. Prestar
atención a su viudez y sobrevivencia.

Entender a un pueblo.

Esta acción del CADA es otro ejemplo de una acción que obviamente denuncia al régimen y coetáneamen-

te interviene en las estrategias de denuncia convencionales de la izquierda. Como explica Eltit, en una entrevista con Ernesto Saúl, el gesto de publicar esta foto con el rótulo trataba de invertir las convenciones de recordar y protestar la represión: “Quisimos invertir los parámetros funerarios que ha habido... en los trabajos de arte (rostros de muertos, de desaparecidos) al llevar el rostro de una mujer viva. Citar la muerte, pero a través de la vida” (p. 30).

La presentación convencional de los retratos de gente desaparecida ha sido efectiva, y tiene la ventaja de ser un recurso inmediatamente reconocible, pero la estrategia en sí termina reiterando la ausencia, la desaparición del desaparecido. “No existen” los detenidos desaparecidos, escribe Carlos Altamirano, “son sólo la fotocopia de una fotocopia de una fotografía que a veces también desapareció” (p. 37)⁵⁹. Con el trabajo de “Viuda”, el CADA interviene la cadena de significación de detenidos desaparecidos en cuánto a su mecanismo y su jerarquía implícita. Si consideramos la imagen de la viuda como signo, sería el significado transcendental que emerge de la cadena. La identidad de la mujer no importa y por lo tanto no se descubre ningún referente. Como mostró Derrida en su desconstrucción del lenguaje, un signo solamente significa al señalar la huella de otro signo, en este caso, la huella del marido muerto.

“Viuda” fuerza una mirada y reflexión parecida al baile de la “Cueca Sola” que muchas veces ha inaugurado las actuaciones de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos. Según Sonia Montecino, la mujer baila la cueca sola —un baile nacional que es tradicionalmente de pareja— explícitamente para subrayar la ausencia del hombre desaparecido:

La ‘Cueca Sola’ era el movimiento de la madre, de la esposa, de la hija, de la amante o la compañera que restituyendo al hombre en su desaparición, lo hacían presente en su ausencia. La mujer baila sola para mostrar su viudez, su abandono, su ‘lealtad’ al que partió; pero también para convocar su silueta perdida⁶⁰. (p. 117)

De manera parecida al baile de la “cueca sola”, cuando uno ve la foto que el CADA presentó de la viuda sola, se siente llevado a hacer la pregunta por la “otra mitad”.

Pero al enfocar solamente en las huellas de los detenidos-desaparecidos, se inflige una especie de violencia doble encima de las sobrevivientes. La dictadura ya había matado a sus compañeros y es importante reconocer que las viudas ahora son sujetos de esta historia, y que siguen sufriendo las consecuencias persistentes de la represión. Como escribe Montecino, “si la cueca es un emblema de la nacionalidad, la mujer estaba allí, ejecutándola, para expresar que esa ‘matria’ que es Chile, estaba viva, y aunque en duelo, permanecía como pivote de su existencia” (p. 117). “Viuda” del CADA utiliza la huella de la imagen del hombre ausente para volver a traer la mirada crítica hacia la figura de la mujer sobreviviente. Y como es sabido, eran los grupos de mujeres que más éxito tuvieron en organizar la resistencia al régimen de la dictadura. La última acción del CADA, “Viuda”, se insertó en el movimiento democrático con la crítica doble que era propia al grupo Colectivo Acciones de Arte. Llamó la atención sobre la violencia del régimen al mismo tiempo que criticaba el prejuicio que ejercía la izquierda ortodoxa cuando solamente enfocaba sus denuncias en el sufrimiento de los detenidos-desaparecidos.

- ¹ Jacques Derrida, "La mythologie blanche (la métaphore dans le texte philosophique)", *Poétique, revue de théorie et d'analyse littéraire*, 5, 1971, 1-52.
- ² Como parte de su película, *Chile, memoria obstinada* (1997), Patricio Guzmán muestra su documental anterior sobre el golpe (*La batalla de Chile*) a grupos de jóvenes chilenos de colegio. Como es de esperar, sus reacciones al film varían, pero es notable que muchos estaban viendo y confrontándose con la violencia por primera vez.
- ³ Citado de la propuesta inédita del CADA para fundar un Museo de Arte y Cultura Popular, 1980.
- ⁴ Marco Antonio de la Parra. *La mala memoria: historia personal de Chile contemporáneo*. Santiago: Planeta, 1997.
- ⁵ Debemos recordar también que, a pesar de todo, Pinochet y el gobierno militar siguen teniendo un número importante de defensores. Los que apoyan a la ultra derecha suelen venir de los dos extremos sociales: gente pobre y sin educación y gente rica. Aunque el grupo de derecha, El Instituto Libertad, insiste en que la política del gobierno militar fue un gran éxito en cuanto a los programas sociales y económicos de Chile, el llamado "milagro chileno" ha tenido altos y bajos significativos. En *Chile Actual: Anatomía de un mito* Tomás Moulian sigue el curso de la economía chilena a partir de la UP hasta la época actual e informa de la manipulación del discurso político sobre la situación.
- ⁶ Algunos de sus proyectos más grandes no se pudieron realizar. En 1980, el CADA intentó juntar fondos para abrir un Museo de Arte y Cultura Popular. Después de la tercera acción, "Ay Sudamérica", el CADA hablaba de una acción que se transmitiría vía satélite en la cuál se evacuaría un pueblo de 2000 personas del desierto de Atacama.
- ⁷ Fernando Balcells "A Juan Castillo; en el retorno al descampado visible", en el catálogo *Te devuelvo tu imagen: Ocupación de Juan Castillo*. Galería Gabriela Mistral, 24 de marzo al 18 de abril, 1998.
- ⁸ Ver el artículo de J. J. Brunner, "Un modelo para armar: impresiones culturales del Chile actual" en *Revista Cultura* (Número especial para II Cumbre de las Américas), pp. 19-25.
- ⁹ Ver "No es una aldea", en esta misma publicación.
- ¹⁰ Ver *Campos minados: literatura post-golpe en Chile*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1990, por Eugenia Brito.
- ¹¹ Fernando Balcells tampoco ha dejado de producir, pero nunca se ha considerado "artista", sino sociólogo o crítico. Balcells contribuyó con un ensayo al catálogo de la muestra de Juan Castillo, "Te devuelvo tu imagen", abril 1998. Ver también su ensayo sobre el CADA, "Hoy como ayer", en la *Revista de crítica cultural*, N° 19 de noviembre 1999.
- ¹² Ver la lista de libros de Eltit en la introducción a su entrevista en esta misma publicación. El libro, *Una poética de literatura menor: La narrativa de Diamela Eltit*. Ed. Juan Carlos Lértora. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1993, incluye una bibliografía extensa de artículos escritos sobre la obra de Eltit. Ver también, *Conversaciones con Diamela Eltit* por Leonidas Morales. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1999.
- ¹³ Ver la lista de libros de Zurita en la introducción a su entrevista en esta misma publicación. La edición de su libro, *Anteparálso* (Santiago: Editorial Universitaria, 1997), incluye una bibliografía íntegra, de y sobre, Zurita.
- ¹⁴ En este viaje Rosenfeld, Castillo y Carlos Altamirano también exhibieron instalaciones en la galería, Ekeby Qvarn Art Space.
- ¹⁵ Sobre el CADA no hay mucho publicado. Ver los ensayos de Nelly Richard en *Margins and Institutions*, (Melbourne-Santiago; Art and Text. Francisco Zegers, 1986), *La insubordinación de los signos* (Santiago; Editorial Cuarto Propio, 1994) y *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición* (Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998). Gaspar Galáz y Milán Ivelic discuten las primeras dos acciones en *Chile; arte actual*. Ver *Artes visuales 20 años: 1970-1990* por Ernesto Saúl. Ver también la sección dedicada al veinte aniversario del CADA en la *Revista de Crítica Cultural*, N° 19, noviembre 1999.
- ¹⁶ Para mi análisis de la performance que realiza Eltit en *Lumpérica*, con su cuerpo y en el video "Maipú" de Lotty Rosenfeld, ver *(Con)Fusing Signs and Postmodern Positions: Spanish American Performance, Experimental Writing and the Critique of Political Confusion* por Robert Neustadt (New York: Garland, 1999).
- ¹⁷ Habría que especificar que *Purgatorio* fue escrito antes de la formación del CADA. De todas formas muchas de las ideas que expresa este libro de Zurita se relacionan con ideas y estrategias desarrolladas colectivamente por el CADA.
- ¹⁸ El trabajo de Díaz, del mismo título, también ocupó la sala Matta del Museo de Bellas Artes.
- ¹⁹ Es interesante mencionar que la estatua de Rebeca Matte de la cual Díaz toma la inscripción es una copia, la estatua original fue regalada por el gobierno chileno a Brasil en 1922. Según escribe Ramón Castillo, "tal fue el impacto que provocó la obra instalada en la Plaza Mauá, de Río de Janeiro, que el esposo de la artista, don Pedro Iñiguez, financió una réplica de la misma escultura para que esta vez fuera instalada frente al Museo de Bellas Artes de Chile, hacia 1930". (Citado en "La faena del texto" de Justo Pastor Mellado en el catálogo de Gonzalo Díaz, *Unidos en la gloria y la muerte*). Se podría leer en este gesto —el de reescribir el museo al citar la copia de una inscripción de una escultura— la alegoría posmoderna de un signo sin origen.
- ²⁰ El CADA define el término "escultura social" en una nota al pie de página en su ensayo sobre "Para no morir de hambre en el arte": "Entendemos por escultura social una obra y acción de arte que intenta organizar, mediante la intervención, el tiempo y el espacio en el cual vivimos, como modo, primero de hacerlo más visible y luego, más vivible... El presente trabajo... es escultura en cuanto organiza volumétricamente un material como arte; es social en cuanto ese material es nuestra realidad colectiva". "Para no morir de hambre en el arte." *La Bicicleta: Revista chilena de la actividad artística*. (Nov-Dic 1979): p. 24.
- ²¹ La portada de la revista *Cauce* salió en blanco en 1984. Ver *Margins and Institutions* de Nelly Richard que reproduce esta no-imagen de la portada del número 22 de *Cauce* de 1984. En este caso *Cauce* obviamente manipulaba la página en blanco como dardo político. La inscripción ilustrando el espacio en blanco dice: "S.E. Capitán General Augusto Pinochet Ugarte, que cumple 11 años en el mando del país" con una nota explicando que "su imagen desaparece por orden expresa del Jefe de Zona

en Estado de Emergencia Región Metropolitana y Provincia de San Antonio, mayor general René Vidal Basauri" (citado en Richard, p. 22).

Sobre las *performances* de Leppe, ver *Cuerpo correccional* de Nelly Richard. Santiago: Francisco Zegers, 1980. Ver también *Chile, arte actual* de Galáz e Ivelic, pp. 191-204.

Entrevista con Lotty Rosenfeld.

Durante la dictadura, Toro era miembro de la Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ), un grupo que empleaba la gráfica clandestinamente para denunciar la represión. Sobre la APJ, ver *Margins and Institutions* de N. Richard, p. 124.

En 1975, por ejemplo, el artista Guillermo Núñez presentó una exposición en que exhibía jaulas. Núñez fue detenido y la exhibición clausurada (ver Galáz e Ivelic, 155-6). Son los testimonios publicados en el exilio que aspiraron a contar "la verdad", como *Tejas Verdes: Diario de un campo de concentración en Chile* de Hernán Valdés, o *Un día de octubre*, de Carmen Castillo.

Fernando Balcells. "La separación de las aguas en el arte". *Análisis*, pp. 19-21.

Ver la introducción de *Margins and Institutions*, pp. 119-23.

Comunicación personal. 20 de mayo, 1998.

Ver el capítulo "La transgresión de los límites" en *Chile, arte actual* de Galáz e Ivelic para una historia del arte de esta época.

Rosenfeld lleva más de 20 años desarrollando esta obra (con variaciones técnicas) en distintos lugares del mundo. En 1982, intervino la calle frente la Casa Blanca de los Estados Unidos. El mismo año instaló monitores de video que proyectaban su obra en la Bolsa de Comercio de Chile. Para reflexiones sobre este trabajo (escritas por miembros y colaboradores del CADA), ver *Una milla de cruces sobre el pavimento* de L. Rosenfeld (con textos de D. Eltit y Eugenia Brito) Santiago: Ediciones C.A.D.A. 1980, y *Desacato: Sobre la obra de Lotty Rosenfeld* (Santiago: Francisco Zegers Editor, 1986), con textos de E. Brito, D. Eltit, G. Muñoz, N. Richard y R. Zurita). Ver también *Chile, arte actual* de Galáz e Ivelic, pp. 229-31.

Ver *Chile, arte actual* de Galáz e Ivelic, pp. 215-16.

Fernando Balcells, "Ahora Zurita que vaciado y cortado te hace la vida". *Bravo*. I, 1980, pp. 104-5.

Carlos Leppe fue el primer artista chileno que utilizó el cuerpo como soporte en una serie de *performances* críticas que datan de 1974 con "Happening de las gallinas". Ver el ensayo, "Las retóricas del cuerpo" en *Margins and Institutions* de Nelly Richard. Marcela Serrano, quien vive ahora en México, es autora de las novelas, *Nosotros que nos queremos tanto* (1991), *Para que no me olvides* (1993), *Antigua vida mía* (1995), *El albergue de las mujeres tristes* (1997) y *Nuestra Señora de la Soledad* (1999). Todas han tenido un enorme éxito comercial.

Desacato: Sobre la obra de Lotty Rosenfeld. Santiago: Francisco Zegers, 1986, p. 35.

Una historia de la educación chilena tendrá que hacerse cargo del rol que le cupo al Centro de Estudios Humanísticos en la cultura chilena durante la dictadura. Hay que recordar que tanto la Facultad de Filosofía y Letras, como la de Bellas Artes y la escuela de arquitectura— que habían sido hasta el golpe los centros de discusión y desarrollo académico e intelectual en Chile — fueron totalmente desmanteladas. Algunas escuelas y carreras sobrevivieron apenas contando con pocos serios académicos que eran sometidos a vigilancia y hostigamiento constante, incluido encarcelamientos, desaparecimientos, presencia constante de la CNI en las salas de clase y el nombramiento masivo de nuevos profesores proclives a la dictadura, la mayoría de ellos no sólo conservadores sino por lo general sin credenciales académicas. Mientras en la escuela de literatura de la universidad de Chile estaba prohibido leer a Neruda o a Cortázar, el Centro de Estudios Humanísticos, quizás porque perteneció a la Escuela de Ingeniería y Matemáticas, escapó a la atención administrativa de la dictadura. El hecho de que el Centro de Estudios Humanísticos fuera concebido como el espacio de Nicanor Parra (profesor de matemáticas y poeta nacional que nunca declaró alianzas con Allende o la UP) también podría explicar la apertura académica que tuvo el Centro. Sobre la intervención militar en la Universidad de Chile y la apertura del Centro de Estudios Humanísticos, ver las entrevistas de Zurita y Eltit.

También participaron en el Grupo Experimental de Artaud, Rodrigo Cánovas, Eugenia Brito, Eugenio García y Luz Donoso quienes colaboraron con el CADA posteriormente.

F. Brugnoli ya era un artista plástico importante en Chile desde 1965, cuando realizó una serie de "monos pegoteados", pinturas/collages, que siempre incluían overoles verdaderos como el elemento central de la obra. Después del golpe, Brugnoli fue despedido de su posición de profesor de arte en la Universidad de Chile. Durante la transición democrática Brugnoli volvió a la Universidad de Chile, sirviendo como Vicedecano de la Facultad de Artes. Actualmente, desde 1998, Brugnoli es el director del Museo de Arte Contemporáneo.

Artista experimental, Eugenio Dittborn sería el representante de la avanzada que más fama ha ganado afuera de Chile. Desde 1976, Dittborn usaba fotos encontradas del "hombre común" fomentando que se pensara en seres anónimos, olvidados. En los años 80, trabajó con video y acciones de arte. Su video, "Historia de la física" (1983), por ejemplo, yuxtapone imágenes tan diversas como el nacimiento de su hija con una grabación del artista derramando 120 litros de lubricante quemado en la arena del Desierto de Tarapacá. A partir de 1985, Dittborn se ha especializado en "pintura postal". Produce lo que él llama "aeropostales", pinturas/collages que se doblan para meterse en un sobre, pasando por el correo a destinaciones internacionales (museos, galerías etc.). En abril-mayo de 1998, los aeropostales volvieron a Chile para una muestra en el Museo de Bellas Artes. Sobre Dittborn, ver comentarios en los libros de Galáz e Ivelic, Saúl, y N. Richard (*Margins and Institutions*).

- ⁴⁰ En mayo de 1999 Altamirano volvió a usar las encuestas en una exhibición en la galería Muro Sur de Santiago. Para esta exhibición Altamirano pegó las encuestas encima de la ampliación de una foto (sacada por él) de un grafiti callejero con las palabras "Libertad para Pinochet". Según Altamirano, el grafiti le hizo pensar en la distancia diferenciando 1999 de 1979, una época en la que la idea de "Libertad para Pinochet" era inconcebible. Comunicación personal. 25 de mayo, 2000.
- ⁴¹ En mayo de 2000 Fernando Balcells me habló del problema, según su perspectiva, que se interprete al CADA de acuerdo a los textos incluidos en *Ruptura* y no los escritos anteriores. Más allá del problema de interpretación individual que es siempre discutible, es importante reconocer que el CADA no era un grupo estático, sino un colectivo de artistas que iba cambiando a través del tiempo. ¿Sería *Ruptura* una ruptura en la historia del CADA? Tal vez la historia del CADA sea una cadena de rupturas históricas que emergió como respuesta a la ruptura histórica desencadenada por el golpe del 11 de septiembre de 1973. Cualquier mirada crítica de un texto, por ejemplo un análisis de *Ruptura*, sería dentro de este esquema, una metaruptura histórica, una lectura parcial del CADA.
- ⁴² Véase el artículo de Longoni y Mestman, "Vanguardia y revolución: Acciones y definiciones por una 'Nueva Estética' argentina, 1968", en *La abolición del arte* Ed. Alberto Dallal (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998) pp. 593-620.
- ⁴³ Ver "No es una Aldea" en las páginas de esta publicación.
- ⁴⁴ Eugenio Tironi, *Los silencios de la revolución. Chile: La otra cara de la modernización* (Santiago: Editorial La Puerta Abierta, 1988).
- ⁴⁵ Wolf Vostell había exhibido en Chile en la Galería Época en 1977, dos años antes de la primera acción del CADA. En 1981, D. Eltit y L. Rosenfeld recorrieron Europa (invitadas por la Interamerican Foundation, con apoyo de la Fundación Ford). Durante este viaje pasaron dos días en la casa de Vostell, conversando, entre otros temas, sobre las primeras dos acciones del CADA.
- ⁴⁶ C. Vicuña ha experimentado con el arte y la política no-tradicionales desde los años 60 en Chile. En 1967 Vicuña fundó la "Tribu No", un grupo que difundió manifiestos y realizó intervenciones públicas. En 1971, exhibió su obra/instalación *Otoño* en el Museo de Bellas Artes. Para esta obra histórica en el arte chileno, Vicuña llenó el salón principal con un metro de hojas secas. Ha trabajado con pintura y ha hecho películas, pero es más conocida por sus "precarios" poemas visuales construidos con basuras, ramas, hilos, lanas y otros objetos encontrados. Después del golpe de estado, Vicuña se exilió, primero en Londres (1973) y posteriormente en Bogotá (1977). En Londres fundó un grupo de activistas artísticas que trabajaba para la democracia. En Colombia, construyó escenarios por el Teatro Candelaria y la banda musical Quilapayún. Desde 1980 Vicuña ha vivido en Nueva York. Es autora de siete libros de poesía. También ha mostrado instalaciones en el Museum of Modern Art y el New Museum in New York.
- ⁴⁷ Una foto en color de la acción aparece en la portada de *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*. Ed. Griselda Pollock. New York: Routledge, 1996. Ver fotos en blanco y negro en *Quipoem* de Cecilia Vicuña.
- ⁴⁸ A pesar de que no vivía en Chile, Eugenio Tellez se mantuvo en contacto con el grupo CADA. En la tercera acción, "¡Ay Sudamérica!", Tellez subió en una de las avionetas.
- ⁴⁹ Ver la descripción y discusión de "Cuerpos blandos" en *Chile, arte actual* de Galáz e Ivelic.
- ⁵⁰ "¡Ay Sudamérica!" en la revista *Patrimonio Cultural: Revista de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos*, número 10, abril 1998, 38.
- ⁵¹ Este detalle es discutible ya que Eltit no lo recuerda así. En todo caso es significativo que los pilotos no supieran hasta qué punto la acción del vuelo constaba de una protesta política.
- ⁵² Nelly Richard, *Residuos y metáforas*, p. 235.
- ⁵³ El programa fue parte de Washington Projects for the Arts, con la curatoría de Alfredo Jaar.
- ⁵⁴ La obra, "Traspaso cordillerano", ganó el Gran Premio Salón del Concurso Colocadora Nacional de Valores en el Museo de Bellas Artes en 1981. Ver la discusión de esta obra en la entrevista con D. Eltit.
- ⁵⁵ Ver discusión de este evento en la entrevista con J. Castillo en este libro.
- ⁵⁶ *Participaron, entre otros: Ariel Dorfman, Marcelo Montecino, Rick Reinhard, Lucho Salvatierra, Naül Ojeda, Leslie Kuter, Eduardo Ramírez, Jorge L. Somarriba, Horacio Quintanilla, Gabriela Frings, Helga Thompson, Yusof Ghani, Nancy Garuba, Jim Spillane, María Riquelme, Aida Rurela, Oliva Cadaval, Gabrielle Edgcomb, Carlos Arien y Enrique Avilés.*
- ⁵⁷ Entrevista videográfica con Lotty Rosenfeld.
- ⁵⁸ "Mujeres Por la Vida" fue uno de los primeros grupos políticos que dio inicio a la unidad de la oposición. El grupo integró a mujeres de la izquierda y del centro en la lucha contra la dictadura.
- ⁵⁹ "Me he tragado dos anzuelos a la vez y aún tengo hambre" por Carlos Altamirano. *Retratos de Carlos Altamirano*, Santiago, Ocho libro Editores, 1997.
- ⁶⁰ *Madres y huachos, alegorías del mestizaje chileno* (Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1993).

ENTREVISTAS

PRÓLOGO A LAS ENTREVISTAS

Todas las entrevistas publicadas aquí se realizaron en Santiago de Chile entre mayo y julio de 1998. Me reuní con cada miembro original del CADA por lo menos dos veces para grabar una entrevista que fue posteriormente transcrita, editada y luego discutida con ellos. Para llegar a los textos definitivos, les di la oportunidad de corregir las entrevistas y en la mayoría de los casos, corrigieron rigurosamente sus palabras. Durante el proceso de revisión, tanto las entrevistas como el libro en sí empezaron a tomar otra forma. Fernando Balcells quedó insatisfecho con el texto de su entrevista, dijo no reconocerse, y por lo tanto me junté con él dos veces en mayo de 2000 para reformular la entrevista. El CADA no solamente marcó de manera contundente la manera de hacer el arte y la política en Chile. Como escribió Zurita al entregarme la versión final de su entrevista, “me di cuenta de que todo esto me ha importado ya por demasiado tiempo y creo que esta versión final es lo más hondo que podía hacer con respecto a mí mismo y al CADA”¹. Pedir que los miembros del CADA corrigieran sus propias entrevistas postergó la publicación del libro, (¡así es trabajar con artistas y escritores!) pero, al mismo tiempo, implicó que este libro sobre el Colectivo Acciones de Arte fuera también un trabajo colectivo. El cuidado que ejercieron Balcells, Castillo, Eltit, Rosenfeld y Zurita en formular, expresar y precisar sus ideas, indica la importancia que sigue ocupando el CADA para ellos.

El orden en que aparecen las entrevistas refleja el orden en que se realizaron las conversaciones. Es un orden arbitrario, que se conserva en el libro sólo para seguir la línea de preguntas que hice de acuerdo a las informaciones que había recibido en las entrevistas anteriores. Traté de hacer preguntas a cada persona de acuerdo con sus propias producciones e intereses. Las entrevistas no forman una encuesta, aunque hay ciertas cuestiones que se repiten revelando así la variedad de perspectivas que existen entre los cinco miembros originales del grupo. Durante el mismo período tuve varias reuniones con personas asociadas con la escena de arte en la época del CADA (Carlos Altamirano, Francisco Brugnoli, Virginia Errázuriz, Ana María Foxley, Nelly Richard y otros) para adquirir un trasfondo más amplio de lo que pasaba en la esfera cultural de esa época.

Sería muy ingenuo presumir que este libro pudiera reconstruir o explicar lo que ha sido y es el CADA de una manera que no simplificara la pluralidad de sentidos que las obras del colectivo generaron. Una de mis estrategias para combatir la apariencia falsa de un discurso monolítico fue basar este libro en las entrevistas, a veces contradictorias, de los cinco integrantes originales. Con la misma intención de apertura, invité a personas que estaban asociadas con el CADA, algunos colaboradores, y otros que tenían diferencias con ellos, para que escribieran textos breves explicando lo que el CADA significaba y/o significa para ellos. No edité estos textos ni traté de controlar su estilo, trátense de un testimonio, un análisis académico o incluso una reflexión breve —da lo mismo— porque cualquier reacción de estas personas claves de la época, no puede sino proveer una visión más amplia de lo que era, y es, el Colectivo Acciones de Arte.

¹ Carta personal, 23 de enero, 2000.

LOTTY ROSENFELD

Lotty Rosenfeld nació en Santiago de Chile en 1943 y estudió en la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile. Artista de multi-media, la obra experimental de Rosenfeld incluye acciones de arte, video arte, filmes documentales e instalaciones. Su primera acción de arte, "Una milla de cruces sobre el pavimento", fue realizada en la calle Manquehue de Santiago en diciembre de 1979. Desde entonces ha repetido el gesto de intervenir los signos de circulación en el pavimento con elaboraciones y variaciones técnicas en el gran desierto de Atacama, frente al palacio presidencial chileno, La Moneda, frente a la Casa Blanca de los Estados Unidos, en las fronteras entre Chile y Argentina, frente al muro de Berlín, en Puerto Rico, Cuba, Canadá, Inglaterra, Turquía, Grecia, Egipto, Corea del Sur, Suecia y otros lugares. Experta en conseguir la entrada a espacios controlados, Rosenfeld ha intervenido, entre otros lugares, la Bolsa de Comercio de Chile (julio, 1982), la Estación de Rastreo de NASA en Peldehue, Chile (septiembre, 1985) y las Cortes de Justicia en Vancouver, Canadá (diciembre de 1987). Entre 1990 y 1992 participó en el Comité Asesor del Museo de Bellas Artes de Santiago, bajo la dirección de Nemesio Antúnez. Rosenfeld presentó su video-instalación, "El empeño latinoamericano" en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago en junio de 1998. En noviembre del mismo año, realiza intervenciones en la vía pública en Estocolmo (capital cultural europea 1998).

Esta entrevista se realizó en dos sesiones en su casa, 19 de mayo y el 6 de junio de 1998.

RN: *¿Por qué no empiezas narrándome lo que se ve en esta foto de la primera acción de arte del CADA, "Para no morir de hambre en el arte"?*

LR: Aquí se puede ver como un grupo de artistas está repartiendo leche, en una población de extrema pobreza en Santiago.

RN: *¿La leche la donó la empresa lechera o la compraron?*

LR: La compramos, 100 litros, venía envasada en bolsas plásticas y le imprimimos en una de sus caras "1/2 litro".

RN: *¿Porqué estamparon las bolsas así, con "1/2 litro de leche"?*

LR: "1/2 litro de leche" fue una campaña que se realizó durante el gobierno de la Unidad Popular. Salvador Allende se propuso que cada niño de Chile recibiera diariamente 1/2 litro de leche. El CADA pensó que hacer memoria, citar esa consigna sería una buena "carta de presentación" para entrar en la población. Debido a que especialmente en esos sectores, toda persona extraña circulando era inquietante, producía temor. Por esa misma razón, invitamos a artistas poblacionales a participar junto con nosotros en esta acción. Recuerdo que el cura de la población –de nacionalidad belga- espontáneamente se nos sumó y con gran entusiasmo, lo cual sin duda también ayudó.

RN: *¿Cuales eran los otros componentes de la obra "Para no morir de hambre en el arte"?*

LR: Ese mismo día, 3 de Octubre, se realizaron cuatro acciones simultáneas, siempre operando con la leche como elemento de integración y lectura de las intervenciones.

Además de lo realizado en el sector poblacional, ocupamos una página como información de arte en un medio de comunicación masivo, en la revista HOY. En el exterior de un organismo internacional (la

CEPAL) emitimos por altoparlante el discurso "No es una Aldea", en los cinco idiomas oficiales de las Naciones Unidas.

Finalmente nos dirigimos a un Centro de Arte, donde procedimos a sellar una caja de acrílico que contenía varias bolsas de leche, la revista HOY y la cinta de audio con el discurso. Esto se llevó a cabo en presencia de pobladores, artistas visuales, escritores, actores, etc., a quienes a continuación invitamos a trabajar con los envases de leche que habíamos recuperado en la población.

Con posterioridad permanecieron en exhibición durante un mes, los videos que registraban las acciones realizadas junto a la caja de acrílico y también las obras que realizaron algunos artistas en los envases de leche.

RN: ¿Tú tienes todavía las obras que hicieron los otros artistas en las bolsas?

LR: Tengo guardada varias. Porque la idea era que estos trabajos volvieran a la población, pero no fue posible debido a que a los pocos días de nuestra acción, militantes del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria) se apropiaron de un camión de leche de la empresa Soprole y la repartieron en una población vecina.

RN: ¿Fue difícil conseguir la página en la revista HOY?

LR: En realidad no. La revista HOY era el único semanario de oposición que circulaba en esos tiempos, con problemas claro porque a veces le requisaban ediciones completas. Era habitual que artistas e intelectuales protestaran por esas arbitrariedades. En esta oportunidad, nosotros como colectivo de arte, les solicitamos a ellos que apoyaran nuestro proyecto.

RN: ¿Recuerdas quiénes eran las personas que trabajaban en esa revista?

LR: Nosotros hablamos directamente con el director que era Guillermo Blanco.

RN: Parece que el CADA tuvo que improvisar mucho dentro de las acciones.

LR: Desde que comenzamos nuestro trabajo de intervenciones públicas sabíamos que nuestros proyectos estarían sujetos a constantes modificaciones. Eso se asumía de antemano como parte del trabajo. Estábamos preparados para enfrentar prácticamente todos los impedimentos que se nos presentaban.

RN: ¿Ustedes tenían miedo a la represión policial, o la situación se había ablandado en esa época?

LR: La represión durante la dictadura en Chile nunca se aplacó. Si bien los primeros años fueron los más brutales, la represión persistió hasta el final. Claro que muchas veces teníamos miedo, sobre todo cuando participábamos en las protestas callejeras.

RN: ¿En 1979 hubo manifestaciones en la calle?

LR: Habían comenzado el año anterior. El 78 fue la primera vez que salieron algunos grupos a protestar, un 1º de Mayo, el Día del Trabajo.

RN: ¿Cómo se fundó el CADA? ¿Hubo algún colectivo predecesor?

LR: 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. A corto andar nos fuimos consolidando en un colectivo de arte interdisciplinario junto con Alberto Pérez, Pachy Torreblanca, Marcela Serrano, Antonio Gil y Francisca Cerda.

El grupo trabajó más de un año con el propósito de realizar una obra colectiva que se exhibiría

simultáneamente en la galería y en “la calle”. Durante ese período recorrimos parte importante del país realizando entrevistas y registrando fotográficamente todo lo que se nos cruzaba por delante. Desgraciadamente la “Obra Colectiva”, así la llamábamos, no prosperó. Entiendo que Diamela y Raúl también habían experimentado el trabajar colectivamente en el Centro de Estudios Humanísticos de Universidad de Chile, con Ronald Kay, Eugenia Brito 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 a través de la exploración de nuevos lenguajes, expandir la idea de soporte artístico.

RN: ¿Cuál era el tono entre ustedes? ¿Era muy serio o lo pasaban bien?

LR: Al inicio, cuando nos estábamos conociendo, la relación giraba fundamentalmente en torno al trabajo. Pero, claro, una cosa no quita la otra, tampoco se “sufría” tanto. Teníamos intensas y productivas reuniones de trabajo. Desde un punto de vista personal ese fue un período muy enriquecedor en cuanto a lo que sería mi futuro trabajo de arte. Y para ser aún más precisa, el haber tenido la oportunidad de conocer y trabajar con Diamela todos estos años, ha sido para mi el mayor de los privilegios, mi mejor escuela.

RN: ¿Cómo se dividieron la tarea? ¿Todos hacían de todo o había especialidades dentro del colectivo?

LR: En un colectivo con las características del CADA creo que es complicado señalar con certeza cual fue el aporte específico de cada uno en las obras realizadas, al menos yo lo pienso así, no puedo hablar por los demás. Por lo que recuerdo, ninguno tenía inhibición en opinar y hacer propuestas más allá de su práctica específica. Ahora, por razones obvias, si se trataba de escribir un texto quienes lo podían hacer mejor era Diamela, Raúl o Fernando.

RN: El CADA trabajó en y con medios visuales, la palabra escrita, performance y video. ¿Estaban conscientes de ser artistas multimedia?

LR: No, no teníamos conciencia de ello. En “Inversión de Escena”, por ejemplo, cuando levantamos el lienzo clausurando el acceso al Museo, desde el interior de uno de los camiones lecheros estacionados se proyectaba en un monitor las imágenes grabadas del recorrido que estos mismos camiones recién habían realizado. Hoy día tendríamos que referirnos a este hecho como una Video-Instalación.

RN: Háblame de “Inversión de Escena”, ¿qué hicieron en esta acción?

LR: En “Inversión de Escena” lo que hicimos fue llevar 8 camiones lecheros; desde una industria productora de leche, hasta el Museo de Bellas Artes. Al llegar se estacionaron alineados en el frontis y a continuación levantamos un gran lienzo blanco que clausuró la entrada al Museo. Todo esto ocurrió un día de semana, a una hora de mucho tráfico.

“Inversión de Escena” se realizó inmediatamente después de nuestro primer trabajo, “Para No Morir de Hambre en el Arte”, se podría considerar como una segunda etapa del mismo. Era necesario —entre otras cosas— tachar este lugar como símbolo del oficialismo cultural de la época.

RN: ¿Ustedes hablaron con los choferes sobre el significado y la crítica de la obra?

LR: Cuando partimos de la industria sólo sabían que tenían que hacer el recorrido y mantenerse a como diera lugar uno detrás de otro, incluso si era necesario pasar las luces rojas, como en un cortejo fúnebre, hasta llegar al Museo. Esa era la orden que recibieron del propio gerente de “Soprole”. Recuerdo que algunos choferes preguntaron de que se trataba “todo esto” cuando estacionaron sus camiones y se bajaron. La mayoría no conocía el Museo de Bellas Artes.

RN: *¿Cuántos artistas colaboraron con ustedes?*

LR: Alrededor de 15 artistas, ellos se habían comprometido a subir el lienzo, tarea bastante compleja de llevar a cabo porque era muy pesado y también porque los guardias del Museo intentaban impedir la labor.

RN: *¿Entonces el CADA se extendió más allá de los cinco miembros centrales?*

LR: Así es, hasta el punto de desaparecer como grupo con el "NO+". Creo que esa fue una de las particularidades más interesantes del CADA, conscientemente siempre se trabajó en esa dirección, el CADA nunca dejó de convocar en cada una de sus propuestas a otros artistas e intelectuales. También nos preocupamos de extender nuestras acciones más allá de las fronteras, invitando a artistas chilenos y extranjeros a trabajar en sus países de residencia.

Todo esto por supuesto no fue tan simple, de hecho cada vez que el CADA convocaba a otros artistas a sumarse a nuestras propuestas, sólo algunos lo hacían, nuestro trabajo fue rechazado, criticado e ignorado por un número importante de artistas. Hasta el día de hoy.

RN: *¿Y como consiguieron los fondos para arrendar los camiones?*

LR: Los camiones fueron prestados por el gerente de Marketing de "Soprole" y con mucho entusiasmo. Diamela y yo le pedimos una entrevista y le dijimos que proyectábamos celebrar los 100 años del Museo de Bellas Artes con la leche como metáfora de la pureza, etc, etc. El estaba algo desconcertado en un comienzo y luego nos dijo que como propaganda para la empresa le parecía genial. Entonces, nos ofreció un camión nuevo que tenían con capacidad de transportar una gran cantidad de leche. Nosotros le dijimos "no, no, la idea es que sean varios, comunes y corrientes y, además lo importante es que estén vacíos", "¿se imagina el impacto que esa imagen puede producir, frente al Museo de Bellas Artes?".

RN: *¿Quedó satisfecho este gerente con la obra?*

LR: Una semana después que se realizó el trabajo, un abogado de Soprole nos llamó por teléfono con el propósito de comprar las grabaciones que teníamos en video. Nosotros le dijimos que no se vendían. Al día siguiente volvió a llamar y, esta vez, nos dijo que le pusiéramos precio. La respuesta nuestra fue la misma. Luego amenazó con demandarnos. Al cabo de un mes toda la flota de camiones de Soprole fue repintada.

RN: *¿Cuáles complicaciones surgieron cuando iban a clausurar la entrada del Museo con el lienzo blanco?*

LR: Lo más complicado fue bajar la bandera chilena que estaba a media asta en uno de los mástiles existentes en la fachada del Museo, porque nosotros teníamos contemplado izar nuestro lienzo haciendo uso de estos mástiles. La noche anterior había muerto un General y por lo tanto todos los edificios públicos amanecieron embanderados. El no acatar un duelo oficial esta penado por ley. Eso fue complicado por lo inesperado. Hubo que seguir adelante a como diera lugar, haciendo caso omiso del griterío que se producía con los guardias del Museo, insistiendo en que teníamos autorización de la Directora.

RN: *¿Y la directora del museo no estaba ahí ese día?*

LR: No, estaba hospitalizada, porque la habían operado, eso lo sabíamos. Lo cual nos facilitó las cosas. Insistimos que teníamos permiso de ella para festejar los cien años de existencia del Museo, que lo nuestro no duraría mucho, que era sólo un "saludo a la bandera".

RN: Dijiste que había otros artistas colaborando. ¿Puedes decirme los nombres de los artistas que colaboraron con ustedes?

LR: Recuerdo a Paz Errázuriz, Luz Donoso, Marcela Serrano, Antonio Gil, Juan Carlos Bustamente, José Ignacio León, Ignacio Agüero, Jaime Valenzuela, Hernán Parada, Elías Adasme, Eugenia Brito, Patricia Saavedra, la Maga Meneses (ella era parte del CADA en esa época), Pachy Torreblanca, Ana María López y otros que en este momento no recuerdo.

RN: ¿Qué es esta foto de ustedes, con unas frazadas marcadas con el nombre CADA?

LR: Esa fue una experiencia más bien interna del Colectivo. En esa época distintos grupos de oposición al régimen militar protestaban con huelgas de hambre. Nosotros recién habíamos terminado nuestro primer trabajo y nos pareció necesario experimentar un ayuno. Ocupamos durante 48 horas el recinto de una fábrica abandonada. Era una fábrica antigua, con maquinarias muy precarias, el lugar estaba casi en ruinas. Durante ese encierro "voluntario" hicimos varias puestas en escena, con esas frazadas, en distintos lugares del recinto, todo fue fotografiado y filmado en cine. En esa oportunidad trabajó con nosotros Eugenio Téllez que estaba de paso en Chile y Juan Forch que hizo la cámara. En otra ocasión realizamos un trabajo similar, sólo para el registro. Se llamó "A la Hora Señalada" como en el film, y consistió en escenificar un duelo en una fábrica de neones. Después hicimos una edición serigráfica a la cual se le imprimió "Escena 89" con una de las fotografías que tomaron Inés Paulino y Ana María López. Esta acción la hicimos el año 79, diez años antes del "duelo final" con la dictadura o sea del Plebiscito de 1989.

RN: En la publicación del CADA, Ruptura, se habla de las performances de Marcela Serrano. ¿Qué contacto había entre Marcela Serrano y el CADA?

LR: Ella fue una gran colaboradora del CADA desde sus inicios. Marcela en *Ruptura* muestra fotos de un proyecto que en ese momento estaba desarrollando con su cuerpo. Otros artistas que figuran en *Ruptura* también colaboraron en ese primer y único número.

RN: Porqué era importante trabajar en colectivo? ¿Era para fortalecer la crítica política o tenía que ver con cuestiones estéticas del proceso creativo?

LR: Ambas cosas. Lo importante fue haber constituido un grupo interdisciplinario ya que de esa manera fue posible efectivamente fortalecer una crítica política, en el sentido más amplio del término. El interrogar (nos) o revisar cuestiones estéticas del proceso creativo por tanto estaba implícito.

RN: Hablemos de tu trabajo individual ¿Tú sigues poniendo cruces en los caminos o eso ya terminó?

LR: Continúo.

RN: ¿Cuándo fue la última vez que lo hiciste?

LR: En la Bienal de Estambul, este año.

RN: ¿Donde las pusiste?

LR: En qué lugares intervine signos de tránsito, diría más bien yo. En las distintas locaciones de exhibición de la Bienal. Sin embargo, mi propósito era intervenir (fuera de programa) el puente sobre el Bósforo que une ambos continentes. Ese era mi proyecto, pero los organizadores de la Bienal me lo prohibieron, más bien me rogaron que no lo intentara porque los perjudicaría a ellos. Por ser una zona altamente vigilada y con un tráfico infernal. Lo cruce varias veces en distintos horarios, pero nunca pude detener el automóvil. Quedó pendiente para otra oportunidad.

RN: *¿Tú dirías que este trabajo de las cruces ha evolucionado?*

LR: Por supuesto igual como va evolucionando todo. Si no fuera así, ya lo habría dejado atrás.

RN: *¿Empezaste con esto en 1979?*

LR: Sí, lo inicié paralelamente con el trabajo del CADA.

RN: *¿Y donde fue el primer lugar donde instalaste cruces?*

LR: En Santiago, en la avenida Manquehue con Los Militares. Esta acción inaugural se llamó "Una milla de cruces sobre el pavimento".

RN: *Tu trabajo de las cruces trata del gesto de alterar un código de circulación. Es un código que normalmente no se nota como tal, que llevamos todos adentro, que es parte de la ruta que llevamos. No sé si lo estoy simplificando demasiado, pero, ¿tú idea es perturbar el sistema de codificación de la vida?*

LR: Lo que hago es evidenciar una de las formas cotidianas en que opera el poder, al introducir la "crisis" en un sub sistema de ordenamiento comunitario. Es decir, al intervenir el signo lo señalo, por un lado, como discurso (arbitrario como todo discurso porque es cultural) y al señalarlo lo desordeno, lo descompagino. Con un mínimo gesto deconstruyo el signo materialmente, para que se vea como funciona.

RN: *Interrogas la imagen del orden. ¿Consideras el Chile actual, digamos el Chile "democrático", como un lugar más o menos ordenado que el Chile de la Dictadura?*

LR: Los códigos del ordenamiento social son siempre arbitrarios, y esto es así, ha sido así, en dictadura o en democracia. Todo código porta un discurso, un reglamento, con todas sus leyes, son mandatos sociales que funcionan. Alterar un código de circulación o comunicación (cualquiera sea el método utilizado) seguirá siendo válido en Chile y en cualquier país del mundo.

RN: *Me dijeron que vas a presentar una obra en Estocolmo con Juan Castillo en septiembre de 1998. ¿Tú vas a volver a intervenir los signos de tránsito en Estocolmo?*

LR: No descarto la posibilidad de hacerlo fuera de programa, ya que voy con una video proyección a la ciudad de Upsalla.

RN: *¿Cual es el evento?*

LR: Estocolmo como capital cultural europea de 1998, organizó una serie de actividades culturales en el curso del año, dentro de las cuales algunos países fueron invitados a realizar intervenciones de arte en espacios públicos. Juan Castillo que vive y trabaja actualmente en Suecia, gestionó las invitaciones de participación de Carlos Altamirano y mía.

RN: *Háblame un poco de tu trabajo reciente, "El Empeño Latinoamericano", que presentaste en el Museo de Arte Contemporáneo. ¿De donde son estas imágenes que grabaste?*

LR: "El Empeño Latinoamericano" es una proyección-video de gran dimensión con una banda de audio independiente. Las imágenes que utilizo corresponden al funcionamiento de una antigua casa de empeño que opera en Santiago "La tía Rica".

Las imágenes son interceptadas con cifras de los mercados bursátiles y con la imagen corporal de un individuo que a través de cirugía se convierte de hombre en mujer.

RN: *¿Cual fue el concepto que trabajaste en la banda de audio?*

LR: La idea era acentuar aún más el ávido acontecer en el cual se teje el presente neo capitalista en nuestro continente. Con ese objeto trabajé una banda de audio compuesta por diferentes sonidos, producidos por una voz femenina que va experimentando vivencias corporales extremas, de excitación, sometimiento, tortura, placer, etc. Es decir, intenté producir un clima asfixiante a través del infinito *empeño* puesto en una consumación que nunca se logra.

RN: *¿Por qué se te ocurrió hacer que la proyección circulara por el salón?*

LR: Las imágenes que yo trabajé las obtuve de la cámara de vigilancia que funciona en la casa de empeño, estas cámaras operan a alta velocidad y en forma circular.

Tanto la ubicación esquinada de la proyección como su desplazamiento circular en torno a la sala (optativo) va a enfatizar desde otra perspectiva la narrativa visual de esta obra la cual está permanentemente oscilando entre la abundancia y la carencia.

Simultáneamente, revelo las imágenes que oculta "el ojo que vigila" valiéndome de su misma mecánica circular de funcionamiento.

RN: *¿Hace tiempo tu también interviniste en la Bolsa de Comercio con el video de tus cruces?*

LR: Exacto. Eso fue en Junio de 1982

RN: *¿Como arreglaste esto?*

LR: Me tomó bastante tiempo lograrlo, tuve que recurrir a todo tipo de artimañas. Recuerdo que el último impedimento se me presentó cuando ya todo estaba autorizado, fue que estaba prohibida la entrada de mujeres en las ruedas de la Bolsa, ellas podían entrar solo a una espacio asignado para el público. La solución que encontré fue decir que el trabajo no era mío sino de Raúl Zurita y de Juan Castillo, yo sólo estaba encargada de la producción. La instalación de los monitores la hicieron ellos, yo tuve que mirar de lejos. Tatiana Gaviola y Ana María López, que hicieron el registro, poco a poco se pudieron introducir al interior de las ruedas, porque ese día se produjo la debacle del sistema financiero del 82 y se produjo un verdadero caos al interior de la Bolsa

RN: *¿Mostraste un video dentro de la Bolsa?*

LR: Instalé dos monitores en la mesa central, uno proyectaba una intervención realizada frente a La Casa Blanca y, el otro, un sin fin con líneas de tránsito sin intervenir. Con el registro de esta instalación, posteriormente estructuré la pieza de video "*Una Herida Americana*".

RN: *Me gustaría que hablaras un poco de la última obra del CADA, "Viuda" ¿En qué consistió el trabajo?*

LR: En publicar el rostro de una mujer anónima en las revistas *Apsi*, *Cauce*, *Hoy* y en los diarios *La Época* y *Fortín Mapocho*. Algunos medios nos dieron la página entera en otros un espacio destacado. Algunas fotos iban con texto y en otras sólo decía *Viuda*. Nuestro propósito era referirnos a la muerte a través de los que la sobrevivieron.

RN: *¿Cuando hicieron esto?*

LR: "*Viuda*" es un trabajo que hicimos en 1985. Fue en un momento en que hubo una gran represión, el ejercito salió a las calles con tanques, allanaron poblaciones completas. Se detuvo y asesinó a mucha gente.

RN: *¿Esta represión del ejercito se debía a una situación especial? ¿Hubo algún atentado? ¿Por qué sacaron los tanques a las calles en ese momento?*

LR: Porque las manifestaciones de la oposición se multiplicaban a lo largo de Chile. En esa oportunidad murió mucha gente, le llegaba una “bala loca” a gente que se asomaba por una ventana o niños que dormían dentro de sus casas. Nosotros quisimos referirnos a esas víctimas, pero a través del que sobrevive. Para ello utilizamos el rostro de una mujer NN que sobrevivió a su compañero que fue asesinado en la puerta de su casa, porque quiso mirar lo que estaba pasando en su barrio.

RN: *¿Cómo encontraron a esta mujer?*

LR: Preguntando en distintos barrios, alguien nos indicó una casa. Le preguntamos si quería hablar de su caso. Ella estaba completamente desamparada, no tenía a donde acudir para hacer la denuncia, no sabía nada de nada, no pertenecía a ninguna organización. Era una mujer anónima de clase media, a quien le mataron a su pareja y quedó sola con un hijo de meses. En esa oportunidad fuimos con Paz Errázuriz quien nos hizo la foto.

RN: *Volviendo a las acciones políticas ¿como has participado en esta esfera?*

LR: Como militante del MAPU y a partir del 83 también como integrante del grupo “Mujeres por la Vida”, constituido por militantes de cada uno de los partidos de oposición al Régimen Militar. Ahí mi labor era fundamentalmente creativa, es decir, diseñaba afiches, consignas, acciones de protesta, etc. En todo esto Diamela colaboraba activamente, especialmente en la parte creación de consignas.

RN: *¿Cuáles eran algunas de las consignas que escribieron?*

LR: “SOMOS +”, “NO+ PORQUE SOMOS +”, “Las Mujeres votamos NO+”, etc., fueron muchas.

RN: *¿La idea de pintar NO+ en las paredes fue tuya?*

LR: Tú, probablemente haces esa pregunta por la ocupación del signo+ tanto en el trabajo del CADA como en el mío, pero esa sería una lectura muy primaria ¿no es cierto?. Quizás sólo en el gesto de marcar un voto, de construir un signo con un trazo manual y premeditado, concretamente me refiero al plebiscito del 89, podría haber un acercamiento de un trabajo con el otro. Al CADA (en este caso específico, tendría que decir a Diamela), le pareció indispensable crear una nueva consigna cuando se cumplían 10 años de dictadura militar. Las viejas consignas identificaban poco a la gente. Nuestra propuesta tendría que ser participativa, es decir, que las personas se sintieran estimuladas a completarla. Si eso ocurría estaríamos cumpliendo nuestro objeto y, como consecuencia lógica, esta consigna se tendría que reproducir sin nuestra participación.

Al comienzo tuvimos que salir de noche a rayar muros por distintas comunas. Un numero importante de artistas trabajaron y multiplicaron la iniciativa de distintas formas, recuerdo una especialmente donde se desplegaron tres enormes rollos de papel en un muro del río Mapocho con el NO+ y el dibujo de una revólver, en esa acción trabajó Juan Carlos Castillo, Pedro Millar, Luz Donoso, Hernán Parada, José Ignacio León y otros. Hay un muy buen registro de esta acción en un video de Gloria Camiruaga y del fotógrafo Jorge Brantmayer.

También introdujimos la consigna en actos de protesta de mujeres, Raúl Osorio montó una obra de teatro que llevaba ese nombre¹. Por otra parte fue importante la respuesta de decenas de artistas a un

¹ La obra de teatro, “NO +”, fue dirigida por Raúl Osorio. En una ocasión Rosenfeld le preguntó si la obra respondía a la convocatoria del CADA. Osorio le respondió que sencillamente había visto el rayado en la calle y la frase le pareció pertinente como título.

artist 's call que se envió a varios países. Juan Castillo, que en esa época estaba residiendo en Holanda, organizó espectaculares eventos en torno al llamado. El "NO +" fue la última y, quizás, la más significativa de las acciones realizadas por el CADA.

RN: ¿Porqué consideras "NO+" como el trabajo más importante que hicieron?

LR: Porque fue el trabajo de mayor eficacia social que hizo el CADA y porque con ello se ampliaron significativamente los espacios artísticos que nos habíamos propuesto como colectivo desde los inicios. Chile entero hizo suya esa consigna y se le podía ver durante años por todas partes, en protestas, en rayados, en panfletos, en afiches, en muros. Incluso, esta consigna fue utilizada por la oposición como su lema central contra la dictadura con ocasión del Plebiscito, siete años después. El No + iba a ser la opción que se marcaría en el voto para vencer a la dictadura.

Hasta hoy es utilizada. Cada vez que veo un NO+, en los noticiarios de la TV, en la prensa o en algún muro de cualquier parte de Chile pienso, ahí esta el CADA, aún existe, más allá de la voluntad de cada uno de sus integrantes.

JUAN CASTILLO

Juan Castillo nació en 1952 en Antofagasta, Chile. Hasta hoy, ha mostrado sus obras, serigrafías, instalaciones, intervenciones multimedias, videoinstalaciones etc. en Australia, Chile, Corea, España, Estados Unidos, Francia, Holanda, Japón, Suecia y Uruguay. Vive en Europa desde el año 1984, actualmente en Estocolmo.

En 1972 comenzó a realizar trabajos experimentales en la Escuela de Arte de la Universidad Católica junto a otros alumnos de Eduardo Vilches. En el mismo año participó en la exposición "Homenaje de los artistas plásticos al segundo año de gobierno popular", que se realizó en el Museo de Arte Contemporáneo. En 1976, planeó una obra colectiva junto a Lotty Rosenfeld y otros artistas, que pretendía intervenir el paisaje chileno con propuestas visuales sonoras que provinieran de una investigación que el grupo había comenzado a realizar a lo largo de Chile. Esta obra fracasó, pero el esfuerzo figuraría como germen que hace entendible el desenlace del Colectivo Acciones de Arte.

Castillo realizó una instalación en una galería de Santiago junto con Rosenfeld en 1976. Un año más tarde, Castillo y Rosenfeld realizaron una intervención al paisaje urbano. En 1979, Castillo participó en la formación del Colectivo Acciones de Arte, y al mismo tiempo empezó a realizar su acción individual, "Señalando nuestros márgenes", en sitios eriazos y vitrinas de Santiago. En 1981, como miembro del CADA, representó a Chile en la Primera Muestra de Videoarte Latinoamericano, organizado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York, USA. El mismo año, representó a Chile en el Videofestival Portopia 81 en Japón. En 1982, después de dejar el grupo CADA, Castillo y la artista visual Ximena Prieto ganaron el Primer Premio Medios Múltiples en el Tercer Concurso Nacional de Gráfica (Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile). En 1983 representó a Chile en la Bienal de París.

Desde 1996 hasta 1998, trabajó en el proyecto "Frankenstein", una intervención con proyección sobre las carreteras de París, Malmö, Lund, Estocolmo, Upsala. En 1997 participó con el proyecto "Frankenstein" en el Festival Internacional de Seúl, Corea, "Las 9 cabezas del dragón". Dio fin a "Frankenstein", con su exposición en la Galería Gabriela Mistral en Santiago, "Te devuelvo tu imagen: Ocupación de Juan Castillo" (24 de marzo al 18 de abril, 1998). En 1999, Castillo ganó la beca Fondart (Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura) para realizar un proyecto entre el norte de Suecia y el sur de Chile. La instalación se mostró en el Museo de Arte Moderno de Chiloé.

Esta entrevista se realizó el 20 de mayo de 1998 en el centro de Santiago.

RN: ¿Cómo surgió la idea de juntarse y formar el grupo CADA?

JC: Por un lado, fue una casualidad. Yo estaba trabajando con Lotty Rosenfeld desde las artes visuales. Trabajamos en algunas obras plásticas, en algunas instalaciones y en algunas intervenciones en el paisaje urbano. Luego se produjo una exhibición en homenaje a Goya en el Goethe Institute donde Raúl Zurita entregó unas hojas con una especie de manifiesto poético. Y la persona que repartía esas hojas era Diamela Eltit. Yo tenía un trabajo ahí y Lotty tenía otro. Y nos fascinamos mutuamente con los trabajos. Después de esa exposición nosotros formamos el colectivo inmediatamente. Había una afinidad muy fuerte en cuanto a propósito. Teníamos muy claro lo que queríamos romper. Bueno, más que romper se trataba de abrir mecánicas de producción. No es que estuviéramos ni en contra de la pintura ni en contra del escribir, sino que nos parecía que estas prácticas no eran suficientes para dar cuenta del tipo del arte que a nosotros nos interesaba hacer.

RN: Según Milan Ivelic y Gaspar Galáz, en su libro *Chile, arte actual, Uds. se inspiraron con la visita del artista Eugenio Téllez, quien había estado trabajando en un colectivo artístico en Canadá.*

JC: No, nada más alejado de la realidad. Naturalmente nosotros conversamos con él y realizamos dos trabajos en conjunto. Téllez realizó una *performance* con la leche en Toronto. Después en Chile, él participó junto al grupo en una huelga de hambre como trabajo de arte en una fábrica. En esa época se tuvo conversaciones con otros artistas que vinieron de afuera, y quizás el que más aportó fue Juan Downey. No es casual que sea él el que aparece en *Ruptura*, la revista que sacó el colectivo en 1982. Yo organicé con Downey una muestra de arte chileno en la "Cayman gallery" en Nueva York.

RN: *Cómo era el ambiente cultural en Santiago en aquel entonces?*

JC: Muy reprimido, sin espacios creativos, sin galerías casi. Los museos estaban dirigidos por gente muy reaccionaria.

RN: *¿Pero había otros artistas que estaban interesados en romper con las convenciones, no?*

JC: Había un contexto de discusiones superfuertes. Pienso en los demás artistas, y pienso específicamente en Carlos Leppe, Carlos Altamirano y Eugenio Dittborn, estaban interesados en un trabajo de investigación dentro de los espacios privados. Ellos estaban investigando y rompiendo voces desde dentro de la galería y el museo. La propuesta del CADA era la esfera pública y eso fue el aporte del colectivo, si se puede hablar de un aporte al panorama plástico o artístico chileno.

RN: *¿Al formar el CADA Uds. lo anunciaron en la prensa?*

JC: No. Nosotros nos formamos e hicimos el diseño del primer proyecto, "Para no morir de hambre en el arte" (1979). Entonces hicimos un breve comunicado de prensa que sería fotocopiado o quizás mimeografiado, no me acuerdo muy bien. Pero todo esto tenía muchas trampas. Anunciamos las obras que íbamos a hacer a una determinada hora pero sabiendo que iba a ser otra. Porque había muchos problemas con la represión. Para poner un ejemplo, dijimos que a las once de la mañana íbamos a lanzar un discurso en frente del edificio de las Naciones Unidas, y en verdad lanzamos el discurso a las nueve. Cuando nosotros estábamos terminando de dar el discurso empezó a rodear el edificio de las Naciones Unidas la fuerza de Carabineros.

RN: *¿Había miedo entre Uds.?*

JC: Yo no diría que había miedo. Quizás por ser jóvenes e impertinentes, ¿no?. Más que miedo, existía cómo una euforia de hacer las cosas aunque se sabía que podía haber problemas. De hecho estábamos precaviendo muchas situaciones. Como en la acción de la leche, anunciábamos una hora que no era porque era la única manera de no encontrarse después con el lugar cercado por los Carabineros.

RN: *En otro contexto en los años sesenta y setenta en México y Francia, Alejandro Jodorowsky promovía happenings que llamaba "pánicos efímeros". ¿Uds. sabían de ese ejemplo?*

JC: Bueno, nosotros no solamente sabíamos de Jodorowsky, sino de todo lo que fue el *happening* en Estados Unidos. Por otro lado, también en Chile Enrique Lihn, por ejemplo. Lihn hizo cosas con Jodorowsky, antes de que Jodorowsky se fuera de Chile. Se dedicaban a inaugurar estatuas que ya estaban inauguradas, y hacían de esto un *happening*. Nosotros queríamos que nuestro arte conllevara un trasfondo de agresión. Por eso nos salió la palabra "acción de arte", o intervención en el espacio público que tenía que ver con una situación política y social que vivía el país. Nosotros veíamos las acciones como intervenciones diferenciadas del *happening*, que pasaba a ser más como un experimento catártico, emocional, hedonístico

y personal. Entonces lo que nosotros poníamos más bien en escena no eran tanto nuestros problemas, nuestra propia catarsis, sino la del país.

RN: En 1979, el CADA intervino la portada del Museo de Bellas Artes con una tela blanca y se clausuró el museo, en una acción llamada "Inversión de escena". Diez años antes, en 1969, el artista Juan Pablo Langlois (Vicuña) intervino la fachada del Museo. Langlois llenó bolsas de polietileno con papel de diarios e hizo una manga de 200 metros. Esta manga recorría el museo y salió por la ventana de frente donde la amarró a un árbol. Aparentemente él estaba jugando con la idea de que una bolsa es basura en la calle y es un concepto si está en el museo. Lo que hicieron Uds. era invertir esta idea, declarando que la calle era museo. ¿Pensaban en la obra de Langlois cuando Uds. clausuraron la portada de Bellas Artes con el lienzo?

JC: Bueno, la cosa es nebulosa. Naturalmente nosotros sabíamos del trabajo de Langlois. Pero al momento de clausurar el museo nuestra intención era volcar la mirada a la calle, de allí viene su nombre: "Inversión de escena". El trabajo de Langlois, que me parece excelente, se desarrolla más desde una perspectiva estética, cuando a nosotros, sin dejar de lado estos intereses, nos importaba más bien poner en escena la perspectiva social. Naturalmente la lectura que se haga desde hoy (por ejemplo la tuya), puede vincular estos hechos y establecer sus relaciones. Al principio de los 70, en una muestra que se llamó "Por Vietnam", Langlois puso los restos de un avión de guerra en el museo. Se podría relacionar el avión de guerra que Félix Maluenda expuso a principios de los 70, con el trabajo de los aviones, "Ay Sudamérica", del CADA. Esas perspectivas pueden enriquecer las lecturas del trabajo del CADA. Pero volviendo a la pregunta, te digo, no, ese trabajo no estaba en nuestras referencias substanciales en el momento de elaborar la clausura del museo. Lo de Langlois es una obra-objeto, comienza y termina en ella misma, la clausura del museo era parte de todo un trabajo en relación a las carencias cuyo final no dependía ya de nosotros sino de cuando nuestro pueblo pudiera acceder a los consumos básicos, dignos, que toda persona tiene derecho a tener.

RN: ¿Que tipo de reacción estaban buscando en el público? ¿Y cómo fue recibida la acción de "Para no morir de hambre en el arte"?

JC: Cuando lo planificamos, yo creo que pasó lo que pasa con todo trabajo de arte. Uno se obsesiona mucho por la mecánica que está investigando y la forma que está trabajando y no calcula muy bien, ni creo que se puede prever muy bien. Me parece que nunca nos preguntamos mucho de que manera ésto iba a ser recibido. Naturalmente sí había algunas cosas concretamente planificadas, por ejemplo la página que iba a salir en una revista, o el discurso emitido frente de un edificio de las Naciones Unidas o la repartición de leche en un lugar que carecía de alimentos. A las bolsas de leche que repartimos se les había borrado la propaganda. Todavía estaba en la memoria de la gente lo que había sido el medio litro de leche. Independientemente de que fuera parte de la campaña de Allende era algo básico que cualquier niño necesitaba, digamos, todos los niños del mundo necesitan un medio litro de leche diario. Sabíamos que todas estas tensiones iban a disparar todo tipo de reacciones. Yo creo que la mayoría del medio intelectual estuvo en principio en contra.

RN: ¿Y por qué?

JC: Yo creo que por la novedad. En otro lado hubo gente que creía que estábamos agrediendo o quitando importancia al espacio que ellos estaban ocupando dentro de la escena nacional. Y otros simplemente que entendían el arte político de una manera muy ingenua, o de una manera muy panfletaria: el arte al servicio de un ideal política o un partido político. Estas eran cosas que a nosotros nunca nos interesaron.

RN: Hubo polémicas entre Uds., digamos que alguien quería hacer alguna cosa de alguna forma y otro quería hacerlo de manera distinta?

JC: Al principio no. Voy a exagerar con una metáfora, pero al comienzo era como un romance, en que uno no ve el defecto de nadie. Al final hubo pequeñas polémicas entre nosotros. De hecho yo salí del Colectivo en el 82. Según mi punto de vista, se empezaba a perder la perspectiva por la cual el Colectivo tenía su razón de existir. Yo me salí y formé un grupo con una persona que casi no había trabajado nunca en arte, Ximena Prieto. Le pusimos al grupo el nombre "Al Margen" e hicimos trabajos de intervención en el paisaje chileno y posteriormente una instalación en el Museo. Nos ganamos el Gran Premio del Tercer Concurso de Gráfica y después me fui de Chile.

RN: *¿Te fuiste de Chile por razones personales o políticas?*

JC: Personales. O sea, yo era un militante político también pero yo no era una persona buscada por Pinochet. Ni mi vida estaba en peligro.

RN: *¿Te has mantenido en contacto con los otros miembros del CADA?*

JC: Esporádicamente, hablaba con Diamela. Vi a Zurita en Europa cuando él anduvo allá. Pero con quien he mantenido más regularmente contacto ha sido con Lotty. Creo que es una cosa como de gremio también, ambos somos artistas plásticos. Y nos conocimos incluso antes de formar el Colectivo, como un año antes.

RN: *En Europa por un tiempo seguiste colaborando como miembro del Grupo CADA, ¿no?*

JC: Después claro hablé con Lotty y decidí participar en la acción del "No +" haciendo toda una gestión en Europa. Eso fue mi última participación con el Colectivo y, además, después de eso el Colectivo tampoco hizo nada.

RN: *Así que de alguna manera tú participaste hasta el final del Colectivo.*

JC: Hubo dos trabajos que no realicé con el Colectivo. El de la ropa usada que se mandó a Estados Unidos ("Residuos americanos", 1983) y el de la "Viuda".

RN: *¿Cómo era el trabajo de la "Viuda"?*

JC: Bueno, como no participé deberías preguntarle a Lotty. En dictadura muchos de los desaparecidos fueron hombres, más que mujeres. Las viudas, todas estas mujeres que quedaban sin maridos porque sus hombres eran muertos o desaparecidos por Pinochet. De hecho nosotros ya habíamos hecho un trabajo antes con ese tema. No me acuerdo bien pero creo que era una exposición para los derechos humanos en que hicimos un muro con caras de desaparecidos.

RN: *¿Qué es lo que hiciste para gestionar el "No +" en Europa?*

JC: Yo redacté una hoja que era una proposición artística muy abierta en que utilicé la forma de *mail art*, arte postal. Yo tenía una lista de las direcciones de muchos artistas en muchos lugares del mundo, eran como trescientos artistas, que habían trabajado en *mail art*. Esa lista me la había dado una galería en Berlín. Imprimí los sobres con un diseño especial y también imprimí unos sellos. Envié esto a todos estos artistas y llegaron todo tipo de respuestas. La importancia no estaba tanto en la calidad, sino en la cantidad de respuestas.

RN: *¿Y dónde se exhibió esto?*

JC: En el Stedelijk Museo de Amsterdam, en pleno centro de Amsterdam. Yo sabía que era casi imposible exponer ahí pero pensaba que a lo mejor habría un lugar pequeño donde se pudiera hacer algo. Entonces cuando fui a hablar, justo el museo estaba *tomado* por los artistas.

RN: *¿Qué quiere decir que estaba “tomado” por los artistas?*

JC: Los artistas habían echado los funcionarios para afuera como una manera de protestar contra la política de exhibición del museo. Entonces los artistas estaban ahí instalados y yo llegué con este proyecto que encontraron fantástico.

Imprimimos invitaciones y me relacioné con los artistas holandeses. El día de la inauguración empezó al medio día y terminó a las seis de la mañana del día siguiente: fueron todo el día *performances* de todo tipo, exhibiciones de películas, lectura de poemas, música y fiesta.

RN: *¿Y todos estos performances también eran parte del “No +”?*

JC: Por correo llegaron como ciento y tantas respuestas, y los exhibí en un muro del museo. Los que residían en Holanda, yo los invité a hacer obras. Muchos de ellos prefirieron pintar en vivo el día de la inauguración. Estuvieron pintando todo el día ahí, y las obras luego quedaron expuestas durante todo el tiempo de la exhibición.

RN: *En Chile hay varios artistas que han recurrido al mail art. En 1979 Carlos Altamirano mandó su encuesta pidiendo que los artistas definieran la noción de “arte nacional”. Luego está el ejemplo de los Aeropostales de Eugenio Dittborn.*

JC: *Mail art* tiene una tradición en la historia del arte casi infinita. En los años cincuenta los formalistas brasileñas empezaron. La poesía visual brasileña, poesía concreta, fue parte de un sistema que ellos llamaron “arte correo”. Se empezaron a formar grupos de artistas que practicaban el arte nada más que por correo. Utilizando el medio, o sea, lo mismo que hace Dittborn, con la diferencia que Dittborn lo desplegó con una vuelta de tuerca más, por ejemplo, al subvertir el formato. Yo no sé por qué antes nadie hizo lo de Dittborn porque es una operación bien simple, pero la mayoría de todos los tipos que trabajaban en *mail art* todavía siguen trabajando en formatos chicos, lo que cabe dentro del sobre. Lo que hizo Dittborn es genial, toma un formato grande y doblando lo mete en un sobre.

RN: *Volvamos a las acciones que hicieron en Chile. Algunas de estas acciones deben haber costado mucho dinero para realizarse. ¿Cómo consiguieron el dinero para arrendar los aviones para “Ay Sudamérica”?*

JC: Es divertido porque, con los aviones, hicimos lo mismo que habíamos hecho para conseguir los camiones de leche. Siempre hacíamos trampas. Conseguir una página en la revista *Hoy* cuesta mucho dinero. Y ten en cuenta que en esa época Zurita no era conocido. Zurita no había publicado ni siquiera su primer libro. Diamela tampoco era conocida. Nada, sólo tenía un esbozo de lo que iba a ser *Lumpérica*. No teníamos a nadie con una presencia pública que podía convencer a los dueños de una revista de darnos una página. Entonces para realizar eso fue todo un trabajo muy fino, pero esa página en *Hoy* nos salió gratis. Lo mismo pasó con los aviones, en este caso usamos contactos con gente. Yo conocía a una mujer que conocía a un tipo que era piloto civil y al final formamos un grupo de pilotos civiles que usaron aviones propios.

RN: *Un crítico, Hernán Vidal, arguye que “Ay Sudamérica” (1981), la acción en la cual se entregaron volantes desde los aviones, produjo lo opuesto del efecto deseado: “Una escuadrilla de seis aviones”, escribe Vidal, “toma aspecto de raid aéreo militar y no de aproximación amistosa”. ¿Cómo contestarías esta crítica?*

JC: Es divertido. Esa crítica presupone que nosotros pensábamos que la acción iba a despertar un sólo tipo de reacciones. En todos los trabajos del CADA lo interesante es la posibilidad de un lenguaje múltiple. Esa cuadrilla a él le pareció eso, a otra persona puede haberle parecido como los aviones bombardeando La Moneda. A otro le puede haber parecido un recuerdo de la Segunda Guerra Mundial, o ¿qué sé yo? La ambigüedad de la obra de arte es algo fantástico. Por eso uno puede volver a ver una obra de arte infinitas veces. Es que infinitas veces uno va encontrando diferentes visiones.

RN: *¿Quizás el problema sea la gente que no soporta la ambigüedad política del mensaje?*

JC: En cualquier tipo de contexto, cualquier signo va a poder ser interpretado incluso por los mismos sujetos de diferentes maneras. ¿De qué manera puedo yo atribuirme la capacidad de leer cómo eres tú? Por eso una de las cosas interesantes, incluso en ese trabajo, es que los registros del trabajo no los hicimos nosotros. Había más de cien artistas distribuidos por Santiago sacando fotos, escribiendo, filmando, y cada uno armaba su visión del fenómeno.

RN: *¿Uds. subieron a los aviones cuando realizaron “¡Ay Sudamérica!”?*

JC: Sí. Eran seis avionetas de dos pasajeros, o sea, había más aviones que miembros del Colectivo. Entonces cada miembro del CADA subió y en el sexto avión iba un cineasta.

RN: *¿Uds. les explicaron el proyecto a los pilotos? ¿Ellos estaban pensando en las dimensiones políticas de lo que estaban haciendo?*

JC: La verdad de la verdad es que a medias, porque no podía ser de otra manera.

RN: *Ayer estábamos viendo un video documental sobre el CADA que ha hecho Lotty Rosenfeld. Apareció en ese video José Joaquín Brunner dando su idea de lo que significaba el CADA. Tú dijiste algo sobre lo diferente que es la visión de Brunner de la tuya. ¿Podrías explicar la diferencia de estas dos visiones?*

JC: La FLACSO, que era constituida por un grupo de sociólogos de izquierda en que trabajó Brunner, intentaba rearmar el hilo de la democracia en Chile. Durante la dictadura este tipo de organización estaba superprivilegiada, por sus entradas económicas que provenían de afuera. En esa época, gente como Brunner era muy contestataria, muy anti-Pinochet. Después viene la transición que yo no la viví acá pero la seguí por la prensa y esa gente se acomodó en el nuevo modelo. De hecho ocupó los puestos claves. Entonces su visión es que todo lo que se hizo antes hay que dejarlo olvidado, porque ahora estamos en democracia, hay que portarse bien, no hay que molestar, porque el país está muy ordenadito. Y el país no está muy ordenadito.

RN: *¿Hay artistas chilenos trabajando en performances hoy que están contestando la situación actual?*

JC: Siempre el problema de este país es que parece que nunca existiera memoria. Todo grupo que aparece se siente como único, nuevo y sin antecedentes. De todos modos yo he visto una gran inquietud en la gente joven.

RN: *¿Tú usaste un texto de Pedro Lemebel de las “Yeguas del Apocalipsis” en el trabajo que acabas de presentar en Chile, “Te devuelvo tu imagen: Ocupación de Juan Castillo”, ¿no?*

JC: No, lo que yo utilicé fue una referencia al cuadro de Frida Khalo, “Las dos Fridas”. “Las Yeguas del Apocalipsis” hicieron un trabajo citando a “Las dos Fridas” en que se intercambiaron, simulando las penas del uno al otro. En mi trabajo puse dos televisores con videos que se reflejan en el muro. En un televisor hay una entrevista a una historiadora del arte joven de la Universidad de Chile. La entrevista a ella no es como historiadora del arte, sino como mujer. En el otro televisor hay otra mujer del norte de Chile que ha sido obrera pobre y que fue amiga mía. Entonces lo que yo hice es intercambiar el sonido de los dos videos. El sonido de una entrevista salió del otro televisor y viceversa. Se crea algo raro porque la gente escucha y se da cuenta de que el sonido no corresponde a las imágenes que estaba viendo.

RN: *Por supuesto se puede interpretar de mil maneras, pero, ¿cuál fue tu intento al descolocar el sonido de las imágenes? ¿Expresabas algo sobre la falsedad de la imagen en los medios?*

JC: Más que la falsedad, su manipulación.

RN: *¿Cuándo viste "Las Yeguas del Apocalipsis"?*

JC: Yo vi el registro de ese *performance*. Me hice amigo de Francisco y conocí a Pedro. Francisco, que ahora está viviendo en México, me mostró las fotos del trabajo y a mí me pareció fascinante.

RN: *¿Te has quedado informado de lo que pasa en la escena cultural chilena?*

JC: Sí por revistas. En Estocolmo hay una biblioteca de arte fantástica. Llegan las revistas de todos lados. Llega la *Revista de Crítica Cultural*, llegan los periódicos chilenos etc.

RN: *El título, "Te devuelvo tu imagen", viene de los días del CADA, ¿no?*

JC: Sí, pero durante los días del CADA, cada uno, aparte de ser miembro del CADA, desarrollaba su trabajo individual. En 1981 yo hice un trabajo muy largo que se llamaba "Te devuelvo tu imagen". Aquí en Chile cuando alguien muere la gente construye un pequeño altar, una "animita" de objetos reciclados que siempre va creciendo. Para mí la animita se transformó en algo importante porque me parece ser como el *pop* latinoamericano que, a fin de cuentas, toma la forma de una obra abierta, como algo siempre en proceso. Entonces lo que yo hice, fue pegar una serigrafía con una imagen y un texto en todas las animitas en la carretera Panamericana entre Santiago y Antofagasta (donde yo me crié). Iba con Lotty, y ella iba haciendo sus cruces en la carretera. O sea, cada uno hacía su trabajo individual. Cuando Lotty marcó sus cruces en los signos de tránsito yo era el fotógrafo y viceversa.

RN: *¿Podrías hablar del gesto de presentar el título de esta obra escrito con luces en el desierto de Atacama?*

JC: Pues yo crecí en esa zona y me crié mirando esas imágenes en el desierto de los indígenas antiguos. Los ejemplos más conocidos son los indios nazca de Perú, pero en el norte de Chile también había indios que produjeron figuras que tú solo puedes ver del aire. Entonces cuando volví ahora al norte, llegué de noche y de repente veo en los cerros de Antofagasta con una letra inmensa un tablero electrónico. Pero las luces están metidas en la tierra directamente, no es un letrero. Entonces yo averigüé y fui a hablar con el gerente. El precio era carísimo y lo convencí de pasar mi "aviso" gratis. Al final de la banda comercial pasaba el título de mi obra "Te devuelvo tu imagen" tres veces. Para mí tenía un sentido perfecto porque era intervenir en un espacio de publicidad. Venían todos los *slogans* como "Compre champú", que sé yo, y de repente intervenía: "Te devuelvo tu imagen Te devuelvo tu imagen Te devuelvo tu imagen". Y no decía nada más. Por eso no puse "Obra de Juan Castillo" porque allí hubiera sido una publicidad más.

RN: *El concepto de arte anónimo también se vincula con los ideales del CADA, ¿no?*

JC: Lo que sí tiene que ver con el CADA, es el cuestionamiento del "yo" monolítico de la tradición artística instaurada fundamentalmente a partir del Renacimiento, y esa vieja manía de mirar poniendo énfasis en los objetos (o sea, la materialización de ese Yo), ignorando el "aire que los rodea". De esta manera todo pareciera en nuestra cultura pertenecer a alguien, se registran las ideas etc., pero, si miramos con más distancia, nos encontramos con Borges y su irónica interpretación de los hechos: "La humanidad no ha sido capaz de inventar más de cinco metáforas, nosotros lo único que hacemos es reinventarlas". (La cita es libre.)

RN: *En tu proyecto "Frankenstein", proyectaste rostros que se componían de mezclas de rostros fragmentados de razas variadas. Incluiste elementos de "Frankenstein" en esta obra reinventada en Chile. ¿Con "Te devuelvo tu imagen" tú has acabado con "Frankenstein"?*

JC: Si se acabó. Fue fantástico porque yo he trabajado muy apasionadamente en esto desde 1996. Agarró mucha fuerza en Europa por la lectura que se puede dar en contra del racismo. De hecho hay un

sindicato sueco muy grande que me pidió la imagen de “Frankenstein” para hacer camisetas contra el racismo. Las camisetas dicen “Suecia para todos”. Son feas, pero no importa.

RN: Otra vez ocupaste la esfera comercial.

JC: Claro (risas). Pero esto fue a pedido de ellos.

RN: Al volver a Chile después de 16 años, ¿como te has sentido? ¿Y qué cosas has visto que han cambiado y no han cambiado?

JC: Mira, como todo viejo me parece que los tiempos antiguos eran mejores. Pero yo creo que después de 16 años todos los países cambian. De hecho nosotros estamos más viejos. En la época de Pinochet y la dictadura, en el ámbito cultural había una pasión y una necesidad de discutir la situación en conjunto, y de elaborar estrategias en conjunto. Porque la situación con Pinochet era muy dura y casi te obligaba a eso. Lo cultural estaba estrechamente relacionado con el ámbito social, los sindicatos y las manifestaciones de masas, etc. Ahora tu ves un país que está completamente fragmentado. Cuando tu hablas con los artistas, cada artista está en su proyecto individual, y esos espacios públicos de debate son casi inexistentes, a pesar de que hay artistas que intentan hacerlo. Eugenio Dittborn expuso sus aeropostales en el Museo de Bellas artes e hizo un ciclo en que invitó a todo el mundo a discutir y reflexionar sobre su trabajo.

RN: ¿A qué atribuyes la fama reciente que ha adquirido Dittborn?

JC: El caso de Dittborn es muy complejo porque viene trabajando desde hace muchos años. La relación de Dittborn con Ronald Kay en los años 70, por ejemplo, fue muy fructífera en cuanto a repensar lo que era la relación de los chilenos y de los latinoamericanos con la aldea global. Dittborn es un artista que está investigando y que me abre los ojos. Es un tipo que está al borde de la mesa. Muchos artistas andan por encima de la mesa y por encima de la mesa es muy fácil andar. Dittborn está al borde.

RN: Este es el año de las vueltas. Volvieron los Aeropostales de Dittborn a Chile. Se dice que Carlos Leppe va a tener una exhibición. Tú también has vuelto. ¿Es coincidencia que todo esto está pasando este año o hay una situación política que influye?

JC: En mi caso fue una coincidencia completa. Conocí a alguien en Francia a quien le gustó mi trabajo y me dijo que tenía que exponer en Chile. Yo le dije que estaría encantado y él lo arregló.

RN: ¿Tú vives completamente de tu arte?

JC: Sí yo vivo de mi arte. Ahora yo tengo una vida modesta en Estocolmo. Tengo mi taller, tengo mi casa chica y mis materiales.

RN: ¿Fue difícil integrarte en la escena de arte europea?

JC: Yo diría que yo no estoy absolutamente integrado en el arte europeo. Una de las cosas que me gusta de Suecia es que, como Chile, es una provincia. A mi me costó mucho integrarme en la escena sueca. Yo he representado a Suecia en festivales mundiales y he tenido exposiciones en el Museo de Arte Moderno de Suecia. Pero de Europa el único país que periódicamente me invita a hacer cosas es Francia. No soy un tipo que esté dando el torneo por todas las galerías de Europa. Esporádicamente hay una galería en Holanda en que hago cosas.

RN: ¿Allá te asocias más con latinoamericanos o suecos? Hay una gran comunidad de latinoamericanos en Suecia, ¿no?

JC: Sí hay una gran comunidad de latinoamericanos pero yo me junto con no más de cuatro artistas que son mis amigos. No es por nada, no es que tenga nada en contra de la colonia, pero de repente también

me molesta un poco la escena. Muchos están siempre como añorando Chile y recreando Chile en chiquito, pero no se vienen. Yo digo si a Uds. les está haciendo tanto falta Chile que se vayan. Yo estoy en Suecia porque me gusta.

RN: Tú también trabajas en el internet con el World Wide Web, ¿no?

JC: Sí. Parte de mi trabajo de "Frankenstein" incluía un banco de imágenes en el internet de más de dos mil rostros y cada uno armaba su propio Frankenstein, o sea, su propio rostro ideal. Fue divertido.

RN: Parece que tu todavía sigues explorando el arte interactivo y colaborativo que se inició de alguna manera con el grupo CADA.

JC: Este trabajo tenía algo de *workshop* y algo de *performance*. Yo invitaba a gente especial. Hubo una coreana, Astrid Trotsig, que se crió como sueca: ella escribió un libro que se convirtió en un *best seller* en Suecia y ella leyó parte de su texto. Ella me recuerda mucho a Diamela, su manera de leer es parecida. Y el tipo de escritura es también un poco difícil pero muy intensa. Ella leyó un trozo de un texto en que habla del problema de la identidad, en sentirse en todo sentido sueca pero saberse que en el fondo ella no es sueca.

RN: CADA de alguna manera empujaba los límites de la tecnología. Uds. usaban el video antes de que se usara mucho el video en el arte. Al mismo tiempo cuando veo los documentos que quedan de CADA se nota la época en que se realizaron inmediatamente. Los textos están escritos con una máquina de escribir y no una computadora.

JC: Sí (risas) y los reproducimos con mimeógrafo.

RN: ¿Tu usas personalmente las computadoras y la tecnología para realizar este tipo de proyecto?

JC: Sí eventualmente cuando el proyecto lo requiere.

RN: ¿Cuál dirías tú que ha sido la importancia del CADA, personalmente en tu carrera, y en el arte y la política chilena?

JC: Mira, yo creo que CADA sobrepasa la influencia que ha tenido en mi trabajo. Fue un modelo que generó y modificó las prácticas de los artistas que vinieron después.

RN: ¿Podrías ser específico, dando ejemplos de artistas que modificó?

JC: Todos los artistas que empezaron a repensar en que un artista visual no es específicamente un pintor o un escultor sino que puede usar una computadora y/o puede usar un video etc. Esa situación que aparece tan mínima, después del CADA quedó abierta para cualquiera. Y yo creo que eso fue uno de los grandes logros. Después, el otro gran logro del Colectivo tiene que ver con el contexto artístico. No es que estuviéramos ni en contra de los museos ni en contra de las galerías, sino que a nosotros nos parecía que Chile entero era un museo. Entonces abrirles a los artistas la posibilidad de usar a Chile entero como museo genera situaciones muy interesantes.

RN: ¿Podrías hablar de tu uso de la palabra "ocupación"? ¿Es algo que viene de CADA?

JC: Ahora por primera vez yo usé esta palabra porque estaba saturado de la palabra "instalación". Las palabras se desgastan. Empieza a ser todo demasiado gratuito, y se pierde la fuerza. Para mi CADA ha sido fundamental aunque yo no esté pensando mucho en el CADA. Muchas de las ideas que formaron el CADA fueron ideas que eran de todos y salieron de todos. En el momento en que fueron lanzadas, las sentíamos cien por ciento compatibles. Por eso que fue un chispazo. Era bonito que existiera esa pasión. La pasión de esa época no existe ahora.

RN: En cuánto al lenguaje de CADA: ¿Tú dirías que se dirigía más en contra del sistema de arte o la dictadura? ¿En esa época se vieron obligados a codificar las obras porque era imposible criticar el sistema directamente?

JC: La dictadura fue un condicionante a todo lo que se hizo, y obligaba a esconder cosas aunque nosotros tratábamos de siempre tener un lenguaje lo más directo posible. El Colectivo no pretendió hacer sólo una crítica al interior de las estructuras del arte, sino hacer una crítica de los lenguajes sociales, del mercado de distribución en un lenguaje polivalente. Si el CADA se hubiera limitado a tener un discurso meramente crítico de las estructuras de arte, no hubiera hecho mucho más que repetir lo que hicieron ciertos artistas en los años 70 en Inglaterra, hasta que se aburrieron de desmembrar el arte. O si hubiera sido meramente un Colectivo de combate social, hubiera muerto después de la lucha social por la transición a la democracia. Fue la combinación de lo artístico y lo social lo que generó muchas posibilidades.

FERNANDO BALCELLS

Nacido en Santiago de Chile en mayo de 1950, Fernando Balcells estudió humanidades en el Instituto Nacional y sociología en la Universidad de Chile. Trabajó en la Corporación de la Reforma Agraria durante el gobierno de la Unidad Popular. Balcells fue detenido después del golpe de estado de 1973 y estuvo exiliado en Francia hasta 1979. En París estudió en la École de Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS). Luego hizo un post grado en Economía en la Universidad de Paris I. Al volver a Chile en 1979, Balcells participó en la formación del CADA. En los años 80 escribió, esporádicamente, sobre arte y cultura en distintas revistas chilenas. Tiene tres hijas y una más y convive con Vesna Sekulovic. Trabaja como empleado de una imprenta.

Esta entrevista se realizó el 6 junio de 1998 en su casa en la Reina, y fue re-formulada en mayo de 2000.

RN: Tú acababas de volver del exilio cuando se formó el grupo CADA. ¿Podrías describir la situación que te llevó a exiliarte? ¿A dónde fuiste, qué hiciste ahí y por cuánto tiempo estabas exiliado?

FB: Yo fui detenido en octubre del 73 y puesto en libertad a fines de noviembre. Nunca supe los motivos de mi detención. Era un azar al que todos estábamos sujetos y que incluía la tortura y la desaparición en su rutina –temporal para algunos afortunados. Cuando me soltaron tuve que partir al exilio por casi seis años.

RN: ¿Tú habías trabajado en la Unidad Popular?

FB: Sí, estudiaba sociología, era militante y trabajé en la reforma agraria.

RN: ¿Y a dónde te exiliaste?

FB: Fui a Francia. Por mi trabajo, tenía mucho contacto con ingenieros franceses que nos visitaban en relación a investigaciones sobre tenencia de la tierra y desarrollo campesino. Ellos me invitaron y estuve becado allá 2 años haciendo estudios de sociología y economía agraria.

RN: ¿En París?

FB: Si estuve todo el tiempo en París.

RN: ¿Cómo fue la experiencia de volver a Chile, después de estos años en el exilio?

FB: Cuando volví acá lo primero que hice fue recorrer la ciudad. Andar por las calles fue una experiencia físicamente aterradora.

RN: ¿Tus estudios en Francia influyeron en tu pensamiento político?

FB: Más que los estudios, mi aprendizaje estuvo en el contacto con experiencias mas viejas en dramas similares. La gran lección de la Unidad Popular, para chilenos y para europeos, fue la necesidad de valorizar la autonomía de los fenómenos culturales respecto de sus determinaciones “objetivas”. Hasta esa época, el tipo de marxismo dominante entendía la política como un simple efecto de “intereses objetivos de clase”. A partir de allí, el resurgimiento de Gramsci y el Eurocomunismo fueron el expediente de revalorización de la subjetividad y de la cultura. La UP nunca entendió que su discurso expropiatorio, descalificador y milita-

rista, de sustento puramente retórico, además de encender los mayores miedos y movilizar los más oscuros odios, podía ser recogido literalmente por sus adversarios —enormemente mayores que sus enemigos objetivos—, para organizar y justificar la matanza. El descubrimiento político de esos años —hoy parece pueril—, fue que el lenguaje tenía “fuerza material”, que la ideología no era ilusión ni la cultura pura parafernalia. Para los latinoamericanos, acostumbrados al quiebre irreductible entre lenguaje y realidad, solazados en la simulación y la farsantería, complacidos en el lamento de su destino victimado, ésta es una novedad aún extraña en nuestra cultura.

La vertiente más fecunda de la crisis ideológica de esos años, no provino del eurocomunismo, que usó a Gramsci como un simple puente al liberalismo. Su proveniencia se sitúa más bien en la descomposición del Maoísmo y del Stalinismo o si se prefiere, de su recomposición y de sus extrañas derivaciones a la lingüística, a la semiótica, a movimientos como *Tel quel* o Soporte y Superficie, al análisis lacaniano, a Heidegger, Benjamin y distintas vertientes de rescate del sedimento material de los procesos de creación cultural, de sus antecedentes elementales y duros. El pensamiento más desafiante nos venía imprevistamente de artistas como Duchamp, Artaud, Mallarmé, Malevitch y tantos otros, Vostell y Beuys, más cerca nuestro. Lo dejo como provocación intuitiva para historiadores.

RN: ¿Cuándo fue la primera vez que escuchaste hablar del grupo CADA?

FB: Cuando decidimos el nombre del grupo.

RN: La formación del CADA se efectuó en un corto plazo de tiempo, ¿verdad?

FB: Efectivamente. Nos juntamos con Lotty, con Raúl, con Diamela y Juan. Compartíamos la urgencia de confrontar la represión y la regresión con propuestas duras de recomposición cultural. Conversamos una tarde y descubrimos que teníamos mucha afinidad en nuestros propósitos y podíamos complementarnos muy bien en el trabajo. Ellos tenían ya una trayectoria y el vuelo y la precisión de sus intuiciones se multiplicaba en un modo de trabajo extremadamente generoso al interior del grupo. El encuentro fue fácil y empezamos a preparar un trabajo de envergadura que fue “Para no morir de hambre en el arte”.

RN: ¿Tu participación era diferente siendo sociólogo y no artista o las diferencias se borraban en el momento de participar?

FB: Supongo que sí, había alguna especialización. Cada uno volcaba allí su experiencia y sus deseos. Nadie se inhibía de opinar sobre cuestiones teóricas o “sociológicas” ni yo de participar en opciones “artísticas”. Raúl y yo éramos los que más hablábamos, y yo era el escribano para cualquier medio que aceptara publicarnos. Los trabajos se diseñaban y planificaban en conjunto. Diamela, Lotty y Juan hacían mayoritariamente el trabajo enorme, de producción, que implicaba la obra.

RN: ¿Y para ti hubo alguna acción más exitosa que otra?

FB: Los trabajos del CADA fueron todos muy “exitosos”. En primer lugar porque convocaron a mucha gente, no en términos de espectáculo sino en un gran desafío de creación colectiva. Era tal el desamparo en este país, que era inevitable que participara un espectro muy amplio de gente, que se provocaran discusiones intensas, que involucraban no sólo a pintores y a escritores, también en alguna medida a políticos, filósofos o investigadores de ciencias sociales. No es un mérito en términos cuantitativos o de espectáculo, lo importante fue haber respondido a un vacío horroroso y expectante, haber recogido la necesidad de reconstruir un ‘nosotros’ más allá del dolor y tensarlo en la reformulación de un sujeto colectivo que buscaba configurarse en el rechazo del miedo, en la potencia de la rabia y la superación del desconcierto.

En las acciones del CADA se plantearon problemas de construcción social de la realidad. Problemas

de estatuto del lenguaje, de la imagen, y de la relación entre el arte y la vida. La obra más compleja y ambiciosa para mi gusto, no necesariamente la más "exitosa", fue "Para no morir de hambre en el arte". "Ay Sudamérica", fue el cumplimiento del sueño del vuelo de la imagen y "No +", fue el cierre perfecto y económico de la práctica del arte como política del signo.

RN: La postura política del CADA es compleja: rechazaban las técnicas tradicionales del arte de izquierda, y al mismo tiempo estaban resistiendo la dictadura. ¿Cómo lograban articular un discurso desde una situación tan apretada?

FB: En primer lugar, lo apretado de la situación, lo estrecho y lo incierto de los trabajos del CADA tiene que ver con la indeterminación del lugar del arte en la cultura moderna. Desde hace algún tiempo no es muy claro el lugar que ocupa el arte en nuestra vida. En segundo lugar, el CADA optó por un desfiladero estrecho, un camino no trazado que no rechazaba las técnicas tradicionales del arte sino que buscaba ampliarlas hasta el riesgo mismo de su exclusión del diccionario de las técnicas de arte. En tercer lugar, lo que el CADA rechazaba de la tradición del arte contestatario era su subordinación, la inmediatez de su consumo político. Por otra parte, rechazaba las prácticas satisfechas de un arte complacido con el lugar social que se le asignaba y con la inercia lineal de su trayectoria acrítica y rutinaria. El CADA fue una rebelión a la autocomplacencia gremial, a su autorreferencialidad excluyente y castradora y buscó, a lo largo de un hilo delgado y transparente, trabajar como bisagra entre prácticas culturales diversas.

No es simple referirse a la función social del arte. La mayoría de las formulaciones de esa frase tienen historias siniestras, algunas ligadas al totalitarismo, otras al integristismo y otras, supuestamente libres en su expresión de denuncia, igualmente subordinadas al poder político o ideológico dominante o aspirante. Sin embargo, la proclamación refleja de la autonomía, del arte por el arte, o de su autorreferencialidad, comete el mismo pecado de situar al arte en relación al poder contingente eludiendo una descripción más sutil de su socialidad. Porque, sin embargo, se mueve. El arte es social, participa de la sociabilidad de una comunidad y es enteramente determinado por ella. Hablar de arte es decir los modos en que una sociedad se representa y se construye, se mira y se configura, se escucha y relata su mundo. Su desarrollo es siempre concomitante, cómplice e interdependiente de otras técnicas y otras prácticas de la construcción de la realidad social. La "eficacia" propia del arte no son sus contenidos sino los modos de generarlos. Su verdad se busca en la exploración de los orígenes y las condiciones de articulación de sonidos y marcas de los afectos.

El CADA se proponía una esfera de eficacia más poética que política, por decirlo de algún modo. No quiero decir, más etérea, al contrario, quiero decir que apelaba al rigor extremo de lo elemental en la vida. A la valencia del hambre y de la ausencia constitutivos del cuerpo individual y colectivo. Sin ser mesiánico, como se ha dicho con liviandad, el CADA aspiraba a crear un modelo de producción cultural que, a veces, coincidió puntual y afortunadamente con el movimiento hacia la libertad política, pero que nunca fue funcional a la estrategia política acultural de la Transición. El arte y la política transitaban por sendas solicitadas por pulsiones distintas.

RN: Otra pregunta tendría que ver con la recepción de estas obras tan complejas: ¿qué crees que la "gente" en general comprendía de lo que estaba haciendo CADA? ¿Había algo, un mensaje, que la gente tenía que entender?

FB: Yo creo que sí, que había cosas que la gente tenía que entender. El medio litro de leche abría una puerta ineludible a la memoria reciente y sepultada de nuestras necesidades, de nuestro orgullo y nuestros deseos. El medio litro de leche no es una teletón contra el hambre, es la puesta en acto de la memoria colectiva y del deseo de memoria, y de historia. Esa acción puso en escena un conflicto que redistribuye los parámetros de organización y jerarquización de la cultura. La leche muestra que hay deseos que no se

constituyen en demandas y demandas que no se formulan en el mercado. Un conflicto que atraviesa a la política desde la dictadura hasta hoy.

RN: ¿Se podía hacer arte al estilo de la izquierda tradicional en esa época? La izquierda estaba silenciada ¿no? ¿O, ya se podía en 1979?

FB: Yo diría que la izquierda estaba bastante apagada y reprimida –sus luces no aparecen aún– y que no entendíamos su trabajo como arte. Mirada desde hoy día, la fuerza de la represión en esa época es inimaginable. Incluso manifestaciones que eran elusivas, que no eran denuncias directas, eran miradas con recelo y vigiladas por la policía. La izquierda, además, estaba paralizada por su propia crisis. Yo creo que nosotros no logramos estructurar una corriente que desarrollara, más allá de las obras, en la crítica y el pensamiento social, el camino de creación cultural que queríamos construir, pero sí logramos adhesión por la vida y por la necesidad de reinventar un lenguaje para la vida.

Nuestro asunto era distinto al de la tradición de izquierda. El arte de puño en alto y de denuncia era de consumo inmediato y no tenía más fuerza política que la convocatoria de los mismos a lo mismo en el lamento y el desafío publicitario a la maldad del otro, sin energía generativa ni implicancia cultural. Tratábamos de trabajar con las adquisiciones tecnológicas del arte de este siglo, con la lingüística, con el arte conceptual, y con la *performance*, sin caer en la lógica autorreferida del arte conceptual, porque pensábamos que nuestra responsabilidad política pasaba esencialmente por el cuestionamiento de nuestras propias prácticas de construcción de identidad. Una parte de la izquierda en cambio derivó a la cultura liberal y la otra se refugió en los cántaros de greda.

En el discurso del CADA, había un intento de fusión de lenguajes, que se ejemplifica tal vez en la amalgama entre arte y vida (una analogía espúrea desde el punto de vista de la lógica conceptual pero fuertemente generativa desde el punto de vista de una lógica poética). “La única obra de arte posible es la propia vida” era una formulación que tenía una gran carga disruptora y que, más allá del sentido testimonial en que se ha querido clausurarla, implicaba una fuerte ruptura con el arte “comprometido” y subordinado de la izquierda por su propuesta de identidad entre creación y vida y por la centralidad fundamental que atribuía a la cultura. Me doy cuenta que la exigencia de contrastar el lenguaje y las prácticas culturales con la vida se aparece como un germen fundamentalista que concitaba una cierta adhesión sentimental –o un rechazo– más que una comprensión y una crítica productiva.

De hecho, a pesar de una buena disposición inicial, una de las fallas del CADA fue su incapacidad de relacionarse productivamente con el mundo de la crítica y de la teoría cultural. Por diversos motivos, entre los cuales una cierta comodidad política, las propuestas del CADA han sido leídas principalmente desde los textos de RUPTURA, con prescindencia de textos anteriores que presentaban en otro tono nuestras búsquedas “teóricas”. En los relatos sobre el CADA, ha habido omisiones importantes, tergiversaciones y apropiaciones indebidas. Seguramente no es maldad ni casualidad. La relación entre arte y sociedad no es un cuento que interese al liberalismo –que quisiera borrar el concepto mismo de sociedad– y que la izquierda prefiere narrar desde el contenido testimonial y la continuidad de los procedimientos de los Brigadistas.

RN: ¿Puedes hablar del término de escultura social?

FB: Bueno, esa es una analogía muy afortunada. Mérito de Raúl Zurita. Traducido al lenguaje teórico se refiere al arte como propuesta de construcción social de la realidad. En este sentido, una escultura social es la producción del paisaje y del espacio como la obra de arte de una comunidad. En este sentido también es un artista cada persona que trabaja en la ampliación de sus espacios de vida. Teníamos clarísimo que había que abrir el juego; sacar el arte de las galerías, sacarlo de los claustros, sacarlo incluso de la universidad y tratar de trabajar en las calles, trabajar en las poblaciones, a lo largo y ancho de todo el país. Y transformar el paisaje en una red de arte, de reconstrucción de la vida imaginativa, una red de signos

disruptores y cohesionadores a la vez, una escultura de calles y paisajes ciudadanos inventándose signos de reconocimiento, de diferenciación y de arraigo. Queríamos politizar el arte y abrir posibilidades políticas nuevas desde el lenguaje. Poner en escena los antecedentes silenciados y determinantes de lo que estaba en juego en cualquier propuesta de arte. No aceptábamos la inocencia ni la prescindencia de la obra. Exigíamos confrontarla con su eficacia, con su sentido y queríamos establecer el trabajo de arte en una fuerte raigambre social como antecedente y ambiente de los desafíos políticos.

RN: *¿Cuándo saliste del grupo?*

FB: Fue un proceso, yo creo que en el año 83.

RN: *¿Por qué dejaste el grupo?*

FB: Por razones yo diría, de nuevo, “políticas”. Entre el grupo nuestro, el CADA, y el grupo de Nelly Richard, Ronald Kay, Eugenio Dittborn, Carlos Leppe y Carlos Altamirano, que ellos llamaban el “Grupo Visual”, se desarrolló una polémica enconada y sin perspectiva. Detestándonos, admirándonos y elevando nuestras diferencias a la máxima expresión, éramos unos y otros los únicos interlocutores respectivamente válidos. Aquí se mezclaron pequeñas historias, grandes egos, vanidades y soberbias que el tiempo se ha encargado de situar como pequeñeces y mezquindades. La comunidad que éramos tuvo una sola manifestación conjunta, notable, que fue la exposición de las Visualizaciones del libro de Zurita, *Purgatorio* (1979). Cuando salió el libro participaron Dittborn, Leppe y Altamirano en una exposición de celebración y puesta en escena del libro. Hasta ahí duró el trabajo conjunto. Lo que siguió fueron desencuentros más o menos desastrosos. Recuerdo un encuentro formal de los grupos en una galería, a propósito de la publicación de *El Espacio de Acá*, libro magnífico de Ronald Kay sobre la obra de Dittborn. Ellos estaban a un lado de una gran mesa y nosotros al otro y la reunión partió con “ustedes son unos concha de su madre” y terminó. Ellos desconfiaban del activismo del CADA y de los alcances de la petición de politizar el trabajo de arte. La respuesta del CADA fue descalificadora y soberbia. Yo tenía la convicción de que éramos un solo movimiento en el arte, que nos necesitábamos y complementábamos. Éramos un intento de renovación crítica seria, radical y, en conjunto, extremadamente potente.

RN: *Nelly Richard ha identificado “dos tendencias” en el conjunto de artistas que trabajaban en lo que llama “la avanzada”. Para Richard, artistas como Leppe, Dittborn y Altamirano trabajaban más en una línea “deconstruccionista”, mientras CADA ponía en escena acciones masivas que eran tanto sociales como ideológicas. ¿Estás de acuerdo con su esquema?*

FB: Nelly Richard se caracterizó en esos años por una efusión conceptual que, a veces me tiente pensar, tenía que ver más con su inseguridad en el castellano que con la propuesta de distinciones productivas. Su hermetismo literario fue un refugio que puso límites a su gran aportación teórica. Adscrita inicialmente a la tesis de la autorreferencialidad de la historia del arte, en el estilo de la teoría progresista de que la ciencia avanza de error a verdad y un clavo saca a otro clavo, tuvo en ese tiempo dificultades para entender procesos sociales particulares, sin patrón aritmético y sujetos a interdependencias culturales y sociales contradictorias. Rechazaba la poesía, porque su lenguaje no es verificable, es incierto para la razón, incontrolable. Le acomoda hablar de mesianismo, respecto del CADA porque en la reducción implicada en el nombre le parece posible controlar una práctica cuyo sentido es, de algún modo, el descontrol de las lógicas políticas y teóricas establecidas o emergentes. Nelly Richard ha sido un gran motor cultural en nuestro país y sus aportes teóricos son relevantes, pero no ha sido certera a la hora de trazar diferenciaciones significativas entre las distintas vertientes de lo que ella misma bautizó como “la avanzada”.

Las diferencias entre el grupo VISUAL y el CADA tienen por una parte que ver con la irreductibilidad del lenguaje poético al lenguaje conceptual. Pretender leer la obra del CADA desde un lenguaje teóri-

co-analítico, no tiene que ver con la crítica sino con lo que Lyotard llama "la sin razón", una forma extrema de denegación de justicia. La verdadera diferencia entre VISUAL y el CADA tiene que ver con diferentes urgencias sociales, con distintos modos de enfrentar la represión y las inhibiciones propias y por sobre todo, tiene que ver con diferencias estratégicas respecto de la inscripción del arte en la producción social de la realidad.

Entre el CADA y VISUAL hay efectivamente un corte discursivo que en apariencia tiene que ver con que unos enfatizaban las distinciones del lenguaje y los otros apostaban al borrado de las diferencias. En cierto sentido, tiene que ver con registros distintos de lenguaje. El CADA postulaba, en su primer documento, que sólo puede diferenciarse en lo que está unido. Dicho de otro modo, que las diferenciaciones conceptuales operan sobre un cuerpo de lenguaje anterior al de las distinciones analíticas y que es el que guarda el orden del mundo y las posibilidades de su imaginario. En ese ámbito elemental del lenguaje, lugar de corporalización del deseo es al que apuntaban las acciones del CADA.

Nunca fue posible pensar en la inclusión de Altamirano, Leppe y Dittborn al CADA, sus caminos eran otros, pero actuaban con los mismos antecedentes, confrontando el origen y el destino de sus prácticas, rediseñando la realidad de la imagen y la imagen de la realidad. Trabajaban con la recuperación de memorias desvaídas y cuerpos carentes pero teníamos matices inflados artificialmente, en las respectivas propuestas de revisión crítica de los procesos de arte y diferencias mayores en el modo de vinculación del arte al movimiento social.

RN: ¿Por qué criticó al CADA Francisco Brugnoli?

FB: Por ser demasiado elitista.

RN: ¿En que sentido elitista?

FB: Bueno, nosotros fuimos los primeros que usamos video acá y aparatos de televisión, y eso parecía por una parte costoso y fuera del alcance del arte de masas. Parte del problema fue su desconcierto por el uso de un lenguaje de pretensiones inaugurales. Él era depositario de una tradición de cuestionamientos importantes a la trayectoria rutinaria y acrítica del arte nacional. Defendía la continuidad de una historia que nosotros aparecíamos negando. Creo que fue un equívoco pasajero y que no impidió que Brugnoli jugara un papel decisivo en el desarrollo y la proyección de un arte crítico e irreductible.

RN: ¿Tú crees que es diferente tu opinión hoy sobre el grupo CADA a la de antes? ¿O sigues más o menos pensando lo mismo?

FB: Sigo pensando parecidamente lo mismo. En esa época yo concebía la necesidad del arte como una de las grandes obras de ingeniería construyendo puentes y caminos para la memoria y el habla en un paisaje de ciudades y desiertos dispuestos a acoger lo nuevo, a tomarse la palabra y tomar en sus propias manos el diseño y la construcción de una vida nueva. Hoy día entiendo la ingeniería en términos menos voluntariosos y más dependientes de la capacidad de interactuar con otros diversos cuyo deseo no está en el arte y que sin embargo son los actores sociales relevantes del quehacer de la cultura. En otras palabras, sigo creyendo en la ingeniería, creo menos en la centralidad del arte, y como nunca, creo que el arte es una pincelada necesaria y correctiva en la inmensa arquitectura que construimos como realidad.

RN: Recientemente, escribiste un texto para el catálogo de la exhibición de Juan Castillo. "Te devuelvo tu imagen". El título viene de una obra individual suya que hizo cuando él estaba trabajando con CADA. ¿Como compararías o contrastarías lo que está haciendo Castillo ahora con su trabajo durante la época del CADA? ¿Hay vinculaciones?

FB: Una buena parte del trabajo del CADA fueron colaboraciones en los trabajos individuales de sus

integrantes. Los trabajos de esos años de Juan Castillo, de Lotty y Diamela, intensamente personales, fueron producidos por el CADA. Había una fusión amniótica entre los trabajos individuales y el proyecto del CADA. Con el paso del tiempo y la disolución del CADA esos trabajos, conservando su identidad, perdieron parte de la proyección que les daba la inserción del CADA en el movimiento social. Esa pérdida, no tiene que ver con la disolución del grupo, tiene más que ver con la atomización del movimiento social y la banalización de la escena cultural.

RN: ¿Cuál sería el vínculo y la herencia?

FB: El CADA era Juan Castillo y cada uno de nosotros y de nuestras particulares obsesiones y modos de ver y trabajar. Las obras posteriores corresponden a un desarrollo de sus prácticas y procedimientos propios, en los que, sin ser el crítico más adecuado, yo veo más continuidades que rupturas. Hay seguramente aspectos diversos en los trabajos del CADA que cada uno de nosotros podrá mirar con distancia hoy día. En mi caso, por ejemplo, la pesadez del lenguaje y algún exceso de soberbia. Pero hay una herencia ética que permanece y tiene que ver con el sentido del arte, con una concepción generativa y no expresionista de las técnicas y con su contribución a la imagen y al lenguaje de una comunidad.

RN: ¿Estaba relacionada la preocupación ética con la decisión de no explicarse y de no tratar de controlar los efectos de la obra artística?

FB: Hicimos todo para explicarnos y difundir nuestros trabajos. Yo escribí todos los artículos que cualquier medio estuviera dispuesto a publicar. Participamos en foros, fuimos a las Universidades y recogimos todas las oportunidades de debate. Pero la verdad es que las obras del CADA eran mayores que nuestra elocuencia. La pérdida de control era un dato de la causa, no sólo para nosotros, sino para toda obra que se quiere no representativa y se la juega en la apertura de sentidos más que en la clausura de un significado.

El concepto de “obra abierta” nos venía como anillo al dedo. Reflejaba, por una parte, el carácter de la obra como proceso y como creación colectiva y, por otra parte, enfatizaba en lo abierto, nuestro rechazo a todas las figuras del encierro. En los trabajos del CADA, hubo una voluntad radical de ruptura con lo establecido por la represión –policial o académica– y de apertura igualmente radical a las emociones, a la memoria, al dolor y al riesgo incontrolable de lo nuevo.

RN: Los trabajos del CADA ocupaban un espacio social, no ocupaban ni papel, ni tela. Me parece interesante que la obra reciente de Castillo se llame “ocupación”. Porque eso es lo que estaban haciendo ustedes, estaban ocupando la ciudad.

FB: La “instalación” ha pasado al patrimonio de las técnicas del arte y el término “ocupación” me parece una vuelta de tuerca interesante porque cambia la intencionalidad de la obra, rechazando toda pasividad y declarando su voluntad contaminante. Hay una diferencia, que el lenguaje disminuye, entre una ocupación de arte y una ocupación militar de la ciudad. Diamela hablaba en el año 80, de un arte de la intención, de la virtualidad, en términos que anticipaban lo que hoy se llama la realidad virtual.

RN: Esta es una pregunta muy amplia: ¿tú crees que el arte puede o debe tener un rol en la política de la Transición?

FB: Te respondería con una pregunta; ¿Qué hay de necesario en el arte y qué hay de accesorio? ¿Qué hay en el arte de inercia profesional? El arte es la construcción de un hogar y no son los artefactos que le cuelgan. Es la construcción de un imaginario hecho de tejidos de memoria y de deseo. Arte es la producción de lo propio en un espacio con otros. Hay otras disciplinas sociales que trabajan en lo mismo. Lo nuevo no es patrimonio exclusivo del arte. Su lugar propio es lo que hay de gratuidad en esas prácticas.

La Transición chilena ha girado a cuenta de la adversidad que nos unió, sacrificando la reconstruc-

ción de una identidad colectiva en nombre de equilibrios políticos y económicos cuyo sustento ideológico es la amalgama de la defensa de la libertad con la renuncia liberal a la cultura. El liberalismo dominante chileno, reduce al sujeto social a su rol de consumidor.

La cultura es igualada al espectáculo y su valor es medido por el mercado. Nada nuevo, salvo la infantilidad de su arrogancia y su ceguera para entender que no toda demanda es demanda de consumo. ¿Cómo medir el valor de las imágenes que nos mueven y que nos arraigan?

El arte y la cultura son el sentido de una comunidad y a la Transición chilena le falta aún el deseo de comunidad. Eso induce a confundir el arte con el decorado, la creación con la cosmética y la simulación. Vivimos acriticamente en un lenguaje prestado que considera a la poesía como mero objeto de homenaje. Eso va a cambiar probablemente, no por obra del arte sino porque la vacuidad es insustentable. Cuando volvamos a sentir la necesidad y el deseo de reinventarnos en la imagen, el arte va a tener un lugar en nuestra vida y la cultura un sentido propio.

RN: ¿Tú crees que lo que hacía CADA ha tenido un impacto sobre el arte y cultura chilena?

FB: El CADA fue una experiencia importante para mucha gente pero no sabría decir de su impacto en la cultura. Supongo que hay huellas de su trabajo que actúan o dormitan de manera misteriosa en un sector minoritario de artistas e intelectuales y que en el balance rojo de nuestra cultura alguna resta le corresponde al CADA.

RN: ¿Tú crees que la idea de acciones del arte tendría sentido hoy en día?

FB: Eso suena como si me preguntaras si la pintura tiene sentido. Yo creo que hay acciones y acciones, creo que lo importante no está en el hecho de la *performance*, o en el hecho de la pintura, no está en la técnica, sino en la manera en que esa *performance* interviene en un movimiento cultural determinado. Cómo se inscribe en él, qué paisajes dibuja a la mirada, a qué sonidos nos abre, a qué nos llama. Hay muchas acciones de arte que se hacen hoy en día y que nos invitan a conocer la estructura de su ombligo. El punto es similar al del agotamiento de la pintura. Discusión tecnocrática, en la que perdimos mucho tiempo. Hay pintura agotada, y la culpa no es de Malevich, hay pintura estrictamente decorativa, hay pintura que es estrictamente académica y eventualmente puede haber pintura que nos abra a visiones nuevas. Depende de cómo esa pintura participe en mi ciudad, en mi hogar, en mi imaginaria, en mi vida.

RN: ¿Qué es lo que estás haciendo hoy en día?

FB: Soy empleado de una imprenta que produce libros y revistas, y esa es toda mi vinculación al mundo de la cultura.

RN: ¿No tienes conexión con el mundo del arte?

FB: Bueno, tengo conexiones con amigos, con los cuales converso, con los cuales escribo a veces, a los que leo a veces o contemplo sus exposiciones como buen paseante urbano.

RN: Cuando se habla del CADA, siempre se dice que hay que verlo en el contexto o bien no quiere decir nada. ¿Qué significa esta necesidad de estar siempre anclado al contexto?

FB: El significado está precisamente en el anclaje que busca la sepultación evitándose el trabajo de distinguir lo que está fechado de lo que permanece. A propósito del contexto y otros cuentos, hay un tema del que se habla poco y del que ya en los viejos tiempos se hablaba mal. Se refiere a la necesidad, vivida y sentida en esa época y majestuosamente ignorada hoy día, de refundar las prácticas culturales y específicamente las prácticas de arte, incluso hasta el hueso de sus conceptos. La búsqueda fundacional no tenía – sino derivadamente – un afán vanguardista. Provenía más bien del ahogo y el hastío con la crítica impresio-

nista y las retóricas idealistas estériles. El rechazo a las buenas maneras y a la complacencia de lo establecido era el lugar común de la “Escena de avanzada”. La exigencia de rigor y de raigambre pasaba por la exploración descarnada de la materialidad de los procesos productivos y desbarata cualquier contexto. El trabajo con materiales elementales, con la sexualidad, con el hambre, con la mancha, engarzaba con el rechazo de la representación y la desconfianza de la metáfora. La exigencia implicaba un esfuerzo de literalidad y un énfasis en el significante, en el soporte más que en el significado. La búsqueda de relaciones no ilustrativas, no subordinadas sino potenciadoras, entre texto e imagen. La revalorización de la superficie y de la forma en contra del prestigio pretendido por el contenido, por lo profundo. Ese énfasis en la materialidad del signo es lo que permite desencadenar, desde materiales pobres, algunas de las maravillas mayores del arte de estos tiempos. Ese es más o menos el contexto en que se desarrolla el arte desde hace unos cien años.

De estas cosas está hecha la actualidad del arte y la del CADA, residuos que sobreviven en la memoria imaginaria que sustenta lo actual y lo real. El signo + de Lotty y su fantástico recorrido escapando del consumo y recogiendo esperanzas o los pliegues minuciosos de Dittborn en su interminable vuelo político. Hay que releer hoy la “caja de herramientas” de Dittborn, para entender y despejar la relación con el contexto y los panfletos de “¡Ay Sudamérica!”, que contienen una exhortación a la borradura de los límites disciplinarios y una proclamación del arte como vida creativa. Su entonación tal vez no sintoniza con la sensibilidad auditiva de hoy pero aún es posible rescatar de su gesto la petición de elevar la mirada, desen-corvar el cuerpo y en el trayecto mirar de frente al otro, sin temores ni amenazas.

La actualidad del arte no está en la técnica sino en su capacidad de reorientar la mirada, el oído y el entendimiento, mostrando lo oscuro, refigurando distancias, volúmenes, ruidos y perspectivas, recomponiendo paisajes impredecibles con los retazos despreciados de lo viejo.

RAÚL ZURITA

Nacido en 1950 en Santiago de Chile, Raúl Zurita figura entre los poetas latinoamericanos contemporáneos más importantes. Su primera serie de poemas, "Las áreas verdes", fue publicada por Ronald Kay en 1975 en la revista *Manuscritos* del Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile. Su primer libro, *Purgatorio* (1979), salió el mismo año que se formó el grupo CADA. Su extensa obra, que incluye un número importante de libros frecuentemente re-editados —*Anteparáiso* (1982), *Canto a su amor desaparecido* (1985), *El amor de Chile* (1987), *Canto de los ríos que se aman* (1993), *La vida nueva* (1994)— se caracteriza por un estilo y formato experimental. Además de sus publicaciones nada convencionales, Zurita ha producido un número de obras poéticas que exceden el formato del libro. En junio de 1982, Zurita hizo los arreglos para que se escribieran sus versos en el cielo de Nueva York con aviones de propaganda. El 13 de agosto de 1993, Zurita volvió a realizar un poema en la naturaleza, esta vez escribiendo "Ni pena ni miedo" sobre la superficie del desierto de Atacama. Este poema monumental en el desierto tiene una extensión de tres kilómetros con una profundidad de 1,80 metros. *El día más blanco* (1999), su primera novela, narra aspectos de la juventud del poeta a través de un lenguaje de prosa poética. Su último libro de poesía, *Poemas militantes* (2000), fue inspirado por la celebración masiva del triunfo presidencial de Ricardo Lagos. Zurita ha recibido las becas Guggenheim y Andes, y los premios "Pablo Neruda", "Pericle d'Oro" de Italia y el "Premio Municipal de Literatura". En el año 2000, la obra poética de Zurita fue galardonado en Chile con el Premio Nacional de Literatura. Su poesía ha sido traducida a seis idiomas: alemán, árabe, francés, inglés, portugués y sueco.

Esta entrevista se realizó en dos sesiones, en su casa, el 30 de mayo, y en el Café Tavelli en Providencia, el 20 de julio de 1998.

RN: *Cuando conociste a Juan Castillo y a Lotty Rosenfeld en 1979, tú estabas repartiendo un manifiesto poético en el Goethe Institute. ¿De qué trataba el manifiesto?*

RZ: Eran tres escritos que se titulaban: "¿Cuáles son los soportes?", "¿Cuál es la obra?", "¿Cuáles son los proyectos?". En sí eran textos simples, pero en el contexto en que vivíamos, dictaduras militares en toda Latinoamérica, tenían el correlato de la represión y del terror que los hacía casi heroicos. Se referían a que los acontecimientos sociales o colectivos eran siempre el telón de fondo sobre los cuales se esculpía cualquier obra. Esa era la tela, esa era la página, esa era el pentagrama. Estaba hablando de desaparecidos, de muertos, de un telón de sangre real.

RN: *¿Tú todavía crees en ese manifiesto o has cambiado de opinión?*

RZ: Yo sigo creyendo en todo lo que quise.

RN: *¿En esa época el Goethe Institute no se dedicaba a difundir cultura alemana?*

RZ: En esa época el Goethe Institute como el Instituto Chileno Francés, jugaron un papel que merece la gratitud y el reconocimiento de todos los que lucharon contra la dictadura. Cuando repartí esos manifiestos con Diamela Eltit, entonces mi mujer, se estaba realizando una exposición de artistas chilenos en homenaje a Goya, al Goya de los fusilamientos, lo que era, en el contexto de terror en que nosotros vivíamos, algo en extremo riesgoso y significativo. En esa exposición conocí a Juan Castillo, por quien siempre he sentido una especial atracción. Era el más auténtico de nosotros.

RN: *¿La gente que dirigía el Goethe estaba trabajando abiertamente en contra de la dictadura?*

RZ: No recuerdo quienes eran, pero fueron algo así como la Vicaría de la Solidaridad¹ de los artistas, también lo fue el Instituto Chileno Francés, gente notable que asumieron su situación de muy relativa intocabilidad para darles espacio a las voces acalladas. Digo relativa, porque muchas exposiciones fueron clausuradas y sus artistas encarcelados como sucedió el año 1975 con el pintor de un conjunto de cuadros importantes en el Instituto Chileno Francés, Guillermo Núñez.

RN: *Has dado muchas entrevistas en tu vida pero pocas veces has hablado del CADA.*

RZ: Para mí ha sido un largo proceso y antes de tí, creo solamente haber hablado del CADA una vez, en Cuba, en una entrevista para la revista de *Casa de las Américas* publicada cerca de diez años atrás. Lo que te quiero decir es que en el nudo del CADA estaba la inseparabilidad del arte y la vida en lo que sigo creyendo como el único sueño, como la única meta que merece en el arte ser considerada: la vida como obra de arte. El CADA tiene resonancias en mí muy fuertes, significó encuentros pero también separaciones, amor pero también dureza, no puedo apartar mi vida concreta, real, de lo que fue ese tiempo.

RN: *Escribiste en un homenaje a Lotty Rosenfeld (Desacato) que se escriben libros y se hace arte porque "no hemos sido felices".*

RZ: Voy a correr el riesgo de teorizar un poco, pero creo que es esto: el problema humano por antonomasia es el sufrimiento. La felicidad podemos entenderla, muchas veces llega a parecernos que nos es debida. Pero el dolor es a menudo incomprensible. Sin embargo el sufrimiento es exactamente lo que nos da la magnitud de la existencia, nuestro consentimiento a ella, nuestra afirmación permanente. Allí nos damos cuenta de nuestro sí a la vida porque nunca está más cerca la posibilidad de decir no, no quiero vivir más. Es eso, todos los libros que se han escrito, todas las sinfonías, todos los cuadros nos dicen eso: no hemos sido felices, porque de serlo cada instante, cada segundo de la vida, pasaría a ser el más increíble de los poemas, la más vasta de las sinfonías, el cuadro más amplio y luminoso. La herida es la fisura a través del cual se filtra el arte. Sin herida no hay arte, en el peor de los casos sólo mediocridad, en el mejor; nobleza.

RN: *¿Te acuerdas de cuando salió la idea de juntarse y formar el grupo CADA?*

RZ: Sí, perfectamente. Yo y Diamela habíamos conocido a Nelly Richard que entonces era algo así como una teórica de arte, y a Carlos Leppe con quien andaba siempre junta, un copión maravilloso que había iniciado las *performances* en Chile con una acción donde literalmente ponía huevos en el año 1974² (hoy se ha hecho rico como publicista). Nos juntamos en la casa donde vivíamos con Diamela en Lincoyán, con Lotty Rosenfeld a la que había visto una sola vez y Juan Castillo que me admiró por mi trabajo en la exposición de Goya. Teníamos ideas wagnerianas, grandiosas, con lo que además de establecernos en la punta artística de la lucha política nos íbamos a reír bastante de esos otros dos. Esas cosas no las dijimos pero estaban. Lo otro, como detrás de toda anécdota, era la desesperación, la imposibilidad absoluta de vivir y de continuar viviendo bajo las condiciones en que estábamos. Nos juntamos Diamela y yo con Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, más tarde ellos nos presentaron a Fernando Balcells, que pasó a ser nuestro "sociólogo". Entre la noche que nos juntamos por primera vez y la primera acción de arte: "Para no morir de hambre en el arte" pasó poco tiempo.

¹ La Vicaría de la Solidaridad fue un organismo de la Iglesia Católica chilena creado por el cardenal Raúl Silva Henríquez en 1975, que significó que innumerables perseguidos políticos salvaran sus vidas.

² Se refiere a la obra de Carlos Leppe, "Happening de las gallinas", que fue realizada en la Galería Central en 1974. Con esta obra Leppe inauguró la práctica de *performance* en el Chile contemporáneo.

RN: *Antes habías estado trabajando en un grupo experimental basado en Antonin Artaud, junto a Diamela, Rodrigo Cánovas, Eugenio García y Eugenia Brito en el Centro de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile. ¿Eso tendría alguna influencia con lo que hicieron posteriormente con el CADA?*

RZ: Para mí no. Yo venía llegando de Valparaíso y los franceses Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé, Artaud, los había leído antes con Juan Luis Martínez y con mis amigos de Ingeniería. Creo sí que en Diamela eso tuvo, y tiene hasta hoy, un poder bastante gravitante. Ella era estudiante del Centro de Estudios Humanísticos que tenía un gurú, Ronald Kay, que era un tipo un poco loco y un poco tonto, dos cosas no tan fáciles de combinar. Él tuvo mucha influencia en Diamela pero en mí no. Lo único importante de todo eso es que allí conocí a Diamela. Quiero insistirte en que el CADA fue fundamentalmente un trabajo que pretendió unir la vida y el arte. Por eso te digo que ese encuentro allí, en 1974, fue para mi vida lo único importante.

RN: *¿Qué es lo que hacían en el Grupo Experimental de Artaud?*

RZ: Gritar, eso era lo único que hacíamos, gritar. En todo eso hay sin embargo una nota; en ese tiempo estaban matando gentes, estaban torturando, y nosotros gritábamos y gritábamos. No era Artaud, aunque creyésemos eso, era Chile. El lugar donde hacíamos esos ensayos era en el altílo del Centro de Estudios Humanísticos, después de la 7 PM. Era una casa grande en la calle República que antes había sido la Embajada de España, cuando nosotros estábamos allí la había comprado la Universidad de Chile. Más tarde se apropió de ella el ejército y fue el cuartel general de la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional). Yo conocía esa casa de memoria, bajaba a sus sótanos donde funcionaba una imprenta. Fue a partir de entonces un lugar de tortura, de desaparecidos y de muerte. Nosotros precedimos esos gritos, los inauguramos desde un terror que otros iban a consumir. Eso dice más que cualquier cosa.

RN: *¿Cómo describirías el ámbito cultural y político de la época? Estaba muy imbrincado lo cultural con lo político, ¿no?*

RZ: Por supuesto era muy fuerte. No en la sociedad donde no se hablaba, donde era imposible hablar y nosotros éramos absolutamente marginales en todos los sentidos. Todos proveníamos de la izquierda de nuestro país. Todo lo que hicimos como CADA tenía ese marco y fue el sustento de lo que comenzamos a llamar “escultura social”. Fue el momento en que se esculpió algo frente a una realidad devastadora, donde el *pathos* fundamental era el miedo.

RN: *¿Tentaban mucho miedo?*

RZ: Era una sociedad aterrorizada. Yo había estado preso en un barco, en fin, teníamos distintas experiencias pero que coincidían en el terror. Todos conocíamos desaparecidos, torturados, incluso la televisión se complacía en mostrar a tipos tirados en la calle con las manos amarradas en la nuca mientras los militares los apuntaban con sus metralletas. Una de esas imágenes no se me olvidó nunca. Era un grupo tendido boca abajo en la azotea de un edificio, estaban siendo filmados, uno de ellos desde el suelo miro a la cámara y allí estaba todo, el ruego y el terror, la resignación y algo que en esos casos es desoladoramente patético: la esperanza. Teníamos entonces mucho miedo, pero al mismo tiempo pudimos ver un fondo de ingenuidad que permeaba esta estructura super militarizada. Habían palabras con que conseguíamos ciertas cosas simplemente porque ellos no las entendían, como fue sacar los permisos para que los aviones salieran en formación militar en “Ay Sudamérica” y tirasen miles de panfletos sobre Santiago en los que se decía que el sólo hecho de pensar en ampliar los espacios de vida era ya, en esas circunstancias, un acto transgresor y de arte. Los nueve camiones lecheros sacados uno tras de otro en “Para no morir de hambre en el arte” fue algo increíble. Eran camiones lecheros marchando hacia el centro de Santiago, pero el sólo hecho de que fuesen alineados les daba una connotación extremadamente tensa, agresiva, como si fueran

tanques. El sólo recorrido de esos camiones en fila por las calles de una ciudad tomada militarmente formaba una imagen terriblemente amenazante. Eso es lo que iban provocando las obras. No eran tanto las acciones en sí como los lazos que se desencadenaban psicosocialmente, diría yo. Los camiones de leche eran tanques.

RN: Y la gente que no estaba enterada de lo que ustedes estaban haciendo, ¿podían entender las acciones? ¿Cuál era su reacción al encontrarse con una acción del CADA?

RZ: Yo diría que era una reacción de sorpresa, pero inmediatamente miraban hacia otro lado. Detenerse a mirar largo rato a algo o a alguien podía ser sumamente peligroso. Siempre había un terror colectivo de estar mirando algo. Eso partía de las detenciones de la gente en la calle. Las detenciones pasaban a plena luz del día a calle llena y nadie quería mirar eso, como entraban a un tipo a la fuerza en un auto. Nadie quería mirar nada. Así que creo que el efecto fue más bien en otro orden. Las acciones del CADA tuvieron un gran poder. Eran las primeras acciones que se hacían pública y masivamente. Pública y masivamente porque implicaban todo lo que rodeaba: las detenciones, el miedo, el silencio.

RN: Empiezas tu último libro, La Vida Nueva, con una serie de sueños de pobladores que grabaste en el Campamento Raúl Silva Henríquez en 1983. ¿Hay alguna relación entre el gesto de repartir bolsas de leche en una población en "Para no morir de hambre en el arte" y el de grabar sueños de pobladores para La Vida Nueva?

RZ: Tal vez, pero no fue, pienso, algo consciente. Para mí el CADA se había prácticamente acabado el año 1981 con la irrupción de las protestas sociales masivas donde las calles se llenaban de velas rememorando a los muertos. Siempre había algo en el anonimato de una acción colectiva donde debías ceder, una partícula íntima, tu particular modo de sufrir, de crear y de creer que no es traspasable a la acción de un grupo por afiatado y solidario que sea. Ese margen propio, intraspasable, es lo que yo sentía era la poesía. Los sueños de los pobladores era algo demasiado sutil, demasiado fino, demasiado íntimo, como para formar parte de cualquier acción de arte. En todo caso, el primer sueño de ese libro, el que se llama precisamente "La Vida Nueva" no me lo contó un poblador del Silva Henríquez sino Diamela.

RN: ¿Cuándo dejó de tener sentido el CADA para tí?

RZ: Como te decía, empezó a dejar de tener sentido para mí cuando comenzaron las protestas masivas, cada una de las cuales implicaba una creatividad popular que me hizo entender que lo nuestro ya había cumplido con su tiempo. Concretamente fue después de "Ay Sudamérica". Esas acciones masivas y espontáneas de protesta alcanzaron un grado casi visionario y profético con ocasión del asesinato de André Jarlan, un cura francés, a quien los militares mataron durante una manifestación en la población La Victoria. Él se encontraba recostado en su cuarto de material ligero en la parroquia leyendo la Biblia. Era un sacerdote poblacional amado por el pueblo que, apenas supo la tragedia, cubrió las aceras de las calles con velas. Todo lo que nosotros queríamos estaba allí, toda nuestra pasión, nuestra visión de artistas y nuestro dolor. Sin embargo hay una acción más que fue como una despedida. En ella nos disolvimos en algo mucho más vasto que involucró a una enorme parte de los artistas y creadores de Chile. Fue el "No +", comenzado el año 1983.

RN: ¿Ustedes montaban las acciones buscando provocar reacciones masivas?

RZ: No, no creo que hayamos sido tan pretenciosos. Lo que pretendíamos era hacer un gesto de libertad y tal vez de libertad creativa. Un gesto que, a pesar de todas las cosas que pasaban, significaba que todavía podíamos, a pesar de todo, hablar desde la pasión del arte, de la poesía. Era entonces un gesto de amor y de libertad que ocupaba los espacios públicos. Pero no éramos caudillos, éramos unos tipos con miedo y belleza.

RN: El colectivo era realmente colectivo en el sentido de que todos hicieran todo o tu rol como escritor era distinto?

RZ: Todos hicimos todas las cosas. Lo que sucedía era que casi todos los textos y manifiestos del colectivo como "No es una aldea" o "Ay Sudamérica" los escribía yo porque tenía facilidad de mano para eso. Pero, escribía "yo"... ¿qué significa "yo" en ese caso? En realidad lo que nos hacía ser un todo era una sensación que resumiría como de vastedad. Hacer obras que fuesen tanto o más fuertes que el dolor que como pueblo se nos estaba infligiendo.

Por otra parte todos pensábamos y asumíamos las debilidades de cada uno. Nada fue idea de alguien, era siempre algo a lo que nos íbamos sumando y de pronto ¡brum! partía. Recuerdo, por ejemplo, un momento crucial en que íbamos a clausurar el Museo de Bellas Artes con una inmensa lona blanca. Era crucial porque habíamos sacado los camiones que se iban a estacionar (como tanques) en la entrada del Museo. Colocar la lona estaba a cargo de Juan Castillo, pero cuando llegamos no había nada, sólo Castillo durmiendo una feroz borrachera en una de las escalinatas de la entrada que íbamos a clausurar, mientras la lona blanca tirada en el suelo se la iba llevando el viento. En fin, todo eso pasaba, todas nuestras precariedades, nuestras pasiones cruzadas, nuestras deficiencias y angustias. Yo y Balcells éramos, por así decirlo, los voceros oficiales, digamos, los que más discutíamos en las presentaciones. Lotty era mucho más de acción, muy concreta y de grandes ideas igual que Diamela, pero en aquel entonces ante los demás enmudecían (o se enfurecían tanto frente a los infaltables ataques de otros artistas o "entendidos" que no podían sacar la voz). Porque también discutíamos en actos públicos y mucho, como se podría decir, en las mismas narices del terror. Era algo extraño, como una alegría inexplicable y vital.

RN: ¿Cuál fue la acción más importante para ti?

RZ: La última. "No +" iniciada el año 1983 y que no terminó sino con la derrota de Pinochet en el plebiscito de 1988. Esa vez invitamos a todos los artistas a escribir No + en los muros, en los letreros, en todas partes. Muchos le agregaban al "No +" la figura de un revólver, o las botas de un soldado. Fue algo absolutamente colectivo y anónimo. La disolución del arte en una acción subversiva, política, era exactamente lo que habíamos soñado aún cuando creo que los demás miembros del CADA quisieron después perpetuar el nombre. La convocatoria la hicimos una noche en la casa de Lotty y los más notables artistas, escritores, intelectuales chilenos participaron sin ninguna distinción. Salíamos a rayar durante el toque de queda. Allí se fundó una acción política de verdad porque toda la estructura mental que comenzó a abrirse contra el sistema era el "No +".

RN: ¿Cómo se comunicaban con los otros artistas que colaboraran?

RZ: Mira, había centros de reuniones, semi clandestinos o de fachada, como centros de grabado, donde se juntaban muchos artistas. Grupos muy fuertes en el sentido político y donde creo se realizaron las obras más conmovedoras e importantes que se han hecho en nuestro país en las artes visuales. Nos conocíamos y las discusiones eran muy fuertes, catárticas, por allí pasaba Francisco Brugnoli, Nelly Richard, Carlos Leppe, Carlos Altamirano, Eugenio Dittborn, Alfredo Jaar, Ernesto Bandera, Osvaldo Peña, Víctor Hugo Codocedo, Hernán Parada (su armario en homenaje a su hermano desaparecido es un emblema, la obra más poderosa que me haya tocado ver) y tantos. El que más discutía era Justo Pastor Mellado que llegó cuando todo definitivamente ya era pasado. Hubo una vez una discusión a gritos, con furia. El Chile anti dictadura había sido invitado a participar en una Bienal en París. Nosotros propusimos que no fuera nadie individualmente sino que enviáramos cientos de telegramas, de cables, etc. donde estaba impresa una frase que recuerdo absolutamente impresionante pero que he olvidado. La idea era tapizar el lugar de la Bienal con miles y miles de esos telegramas, cubrirla. No tuvimos acogida salvo la de Ernesto Bandera, un pintor notable, que pertenecía a la izquierda más radical. Al final fueron a la Bienal algunos individuos, nada.

RN: *Ustedes también hicieron una huelga de hambre en una fábrica donde durmieron en una mantas marcadas con el nombre CADA. Eso parece mitad performance y mitad rito. ¿Hubo un elemento "espiritual" en el grupo CADA?*

RZ: No en el sentido religioso. Esa acción, que fue filmada por Juan Forch, hoy un pintor de bastante éxito, tuvo lugar en una fábrica que había cerrado dejando a más y más trabajadores sin empleo. Pero todo lo que hacíamos, una huelga de hambre en una fábrica quebrada en un país que bordeaba el 40% de cesantía, tenía algo de rito, de exorcismo y de denuncia. Creo que todo lo que hizo el CADA también debe verse desde ese aspecto.

RN: *Tu primer libro Purgatorio fue publicado el mismo año que se fundó el CADA (1979). ¿Dirías que el libro comparte algo de lo que era el CADA?*

RZ: No, porque es la obra de un individuo solo. Ese libro me tomó casi siete años escribirlo y lo terminé en 1976. La coincidencia en sí fue casual, pero no el ambiente en el que apareció, las acciones de arte, que sí tuvo enormes repercusiones en mi vida íntima, en mi alma. Creo que la exasperación, el genio al que puede llegar un ser humano solo es diferente a lo que puede alcanzar un grupo. Hay algo en un grupo que definitivamente implica cierta conciliación. Llegar, por así decirlo, a ciertos promedios. Funcionamos muy bien como CADA porque nunca tuvimos problemas con eso. Pero no los puedo comparar. En *Purgatorio* hay un dolor, un *pathos*, una soledad y exacerbación imposible de lograr en ningún trabajo junto a otros. Creo que si ese libro se sigue leyendo es porque en él se recogió algo más del espíritu de la época en que nos tocó vivir, algo de esa desesperada esperanza.

RN: *Es un libro muy angustiado. ¿No compartiste el júbilo de la Unidad Popular de Allende?*

RZ: Sí, lo compartí absolutamente, pero mi vida se estaba derrumbando y en el fondo creo haber intuido lo que venía. Está me parece en el poema "Áreas Verdes" de *Purgatorio* escrito el año 1972. Los poemas que yo escribía iban en un sentido muy contrario a lo que se escribía en esa época. Las canciones del tiempo quedan, pero la literatura y la poesía fue muy mala. Era una literatura *flat*. Nada ha quedado de eso. Yo era un ferviente partidario de la Unidad Popular, era un militante, no la criticaba, pero *Purgatorio* que se estaba comenzando a gestar era otro canto, otra voz que después comprobé, y no sin pena, que era la de un país.

RN: *¿Tú estabas trabajando sobre Purgatorio mientras Diamela escribía Lumpérica?*

RZ: No, ella comenzó a escribir su primer libro *Lumpérica* dos años después que *Purgatorio* fue publicado. Cuando yo conocí a Diamela ella no escribía aunque era previsible que algún día llegaría a ser la buenisima narradora que es.

RN: *¿En 1979 te quemaste la cara e interviniste en una mesa redonda sobre la obra de Juan Domingo Dávila con una foto de tu cara mojada con tu propio semen. ¿Fue una acción de arte?*

RZ: Bueno, son dos cosas completamente distintas. En mayo de 1975 me quemé la cara encerrado en un baño con un fierro al rojo, en la soledad más absoluta. Después entendí un poco que allí había comenzado algo nuevo. Desde allí se comienza a erigir *Purgatorio*, *Anteparatso* y *La Vida Nueva*. Fue un acto de amor y de desesperación. La portada de la primera edición de *Purgatorio* es la foto de mi mejilla quemada tomada un par de años después. Al final terminé marcando el cielo y el desierto, no mi cara, pero entonces no sabía.

Lo que sucedió frente a la obra de Dávila fue otra cosa, llamémosla una acción de arte, y he tenido bastante tiempo como para considerarlo un acto radicalmente fallido que no debí realizar. Éramos un círculo de diez personas reunidas para discutir sobre la obra de un pintor que ya era un gran pintor. En ese momento la obra de Dávila era impresionante, era eróticamente impresionante, de una enorme fuerza

subversiva, nada de lo que le he visto después creo ha igualado esa exposición en la Galería CAL en 1979. Los tipos que participaban eran los típicos intelectuales snobs y pedantes con sus Freud, Lacan, Derrida, Kristeva. Pensé entonces que esos cuadros contenían, o mejor dicho, provocaban una respuesta ya no teórica sino gestual, que multiplicada colectivamente significaría el derrumbe, la subversión de todo. Por eso respondí con una masturbación y un tajo en la cara. Hay un poema, un escrito que no sé si alguien lo tendrá que se refería a eso. En el recuerdo es de las mejores cosas que he escrito en mi vida, al igual que otro texto donde hablaba del acto de cegarse y de las escrituras en el cielo, pero no sé dónde diablos estarán. Bueno, esa masturbación fue algo pensado para ese estúpido círculo, nada más. Uno de los intelectuales sin embargo tomó una de las fotografías que había sacado Lotty Rosenfeld y la llevó a un diario, debería haber supuesto qué iba a pasar. Fin de mundo. Yo trabajaba esquizofrénicamente como vendedor de computadoras de la Olivetti y me echaron de inmediato. También fui denunciado por una periodista de espectáculos, Yolanda Montecinos, en el noticiario central de Televisión Nacional para que me apresara la brigada de delitos sexuales, en fin, cosas así. "Un poeta se masturba en una exposición porno". Esos fueron más o menos los titulares en plena dictadura. Por supuesto fue entendido como algo escandaloso, de agresión sexual a la "sociedad". Y yo nunca he estado por la agresión sexual y tampoco me importa nada hacer público lo que la mayoría de la gente todavía prefiere, me parece, practicar en secreto. El sentido era completamente otro, fue una equivocación y me arrepiento de ello. Todo terminó bastante mal. ¿Arte-vida? Bueno, eso es la vida.

RN: Hablemos de la recepción de tu poesía. Ignacio Valente fue el crítico literario de El Mercurio y por lo tanto el portavoz literario de la derecha. Valente alabó Purgatorio y Anteparaiso. ¿Cómo te lo explicas?

RZ: En realidad no tengo por qué explicarme nada, pero trataré de contestarte. José Miguel Ibáñez es un cura del Opus Dei que fue el mejor crítico de poesía que ha tenido Chile³. Él tenía, como crítico, algunos rasgos que son bastante comunes en las elites intelectuales de derecha: una cierta insolencia, un desparpajo individual que cuando lo llevaba al límite generalmente acertaba. Es alguien a quien yo quiero y que fue bastante importante, cuando lo tenía todo en contra, en el curso de mi vida. Como le sucede a muchos tipos de la derecha, sentía una especie de debilidad por los escritores comunistas y curiosamente, aunque ya no ejerce como crítico, las raras veces que escribe es para alabar a los que se han mantenido fieles. En la dictadura sus críticas elogiosas contribuyeron a que muchos que no podían regresar a Chile lo pudieran hacer como fue el caso del poeta Gonzalo Rojas. En fin, yo le debo mucho y me alegra poder decirlo. Por supuesto no hay que olvidar el hecho de que sea uno de los intelectuales más activos en el mundo del Opus Dei, y que por ende, a pesar de mi gratitud, estamos en trincheras demasiado distintas.

RN: ¿Eso fue problemático para tí, que alguien de derecha te alabara?

RZ: No, no lo fue, más bien fue problemático para otros. Su crítica a *Purgatorio* que fue increíblemente elogiosa la publicó, contra viento y marea, me consta, exactamente en el mismo tiempo que estaba en su cúspide todo el asunto Dávila y donde yo era algo así como una escoria para todos. Yo no puedo pasar por alto eso.

RN: Pero él se habrá dado cuenta de que estaban matando y torturando a mucha gente. ¿No? La represión no fue secreta.

RZ: Yo creo que él pertenece y perteneció al sector más conservador y derechista de la Iglesia. Él no estuvo en la oposición heroica, sin embargo sé que desde su lugar ayudó a muchos. Probablemente apoyó al régimen. Su Dios lo sabrá, yo en estricto sentido no lo sé, pero aunque hubiese sido así lo salvaría de eso.

³ Ignacio Valente es el seudónimo que usa José Miguel Ibáñez cuando escribe crítica literaria.

RN: *Valente te colocó como heredero de Neruda y de Parra: "Tuve la alegría de reconocerlo como el delfín de la poesía chilena, como el legítimo heredero de los grandes"*⁴. ¿Tú te crees heredero de Neruda y de Parra?

RZ: No. El talento y el genio en poesía sólo es algo que te permite tu pueblo, no es algo que puedas decidirlo tú. Más aún, con el tiempo me he dado cuenta de que es muy peligroso tratar de decidir uno en poesía porque corres el serio riesgo de que tu don te sea quitado. Lo que sucede es que esas cosas les preocupaban mucho más a los otros poetas que a mí, los indignaba. Un poeta olvidado me repetía con mucha frecuencia, "la crítica de Valente te ha hecho daño", yo pensaba que en realidad mucho más daño le estaba haciendo a él. Al final es cómico. No. Yo admiro a los grandes poetas chilenos de la primera mitad del siglo: a Huidobro, a Neruda, a Pablo de Rokha, a la Mistral y hoy a Nicanor Parra, me siento más cercano a ellos emocionalmente que a los poetas de mi generación. Esas apuestas totales, sin límites, sin respiro. Ellos me han aportado mucho, pero mi única herencia es la de mi abuela italiana.

RN: *¿Ella era poeta?*

RZ: No, pero se sabía a Dante de memoria y me lo leía para satisfacer su nostalgia. Es la persona que más he amado en mi vida. Escribir para mí es una forma de hacerle un homenaje, de traerla de nuevo al mundo. Murió el 26 de marzo de 1986.

RN: *Volvamos a la relación entre el CADA y tu trabajo personal. ¿Fue una acción del CADA cuando escribiste tus versos en el cielo de Nueva York? ¿Hay alguna línea conectando los aviones de "Ay Sudamérica" cuando dejaron caer 400.000 volantes sobre Santiago, con los aviones con que escribiste tus poemas?*

RZ: ¿Importa algo frente a un poema escrito en el cielo? Fue algo que pensé en un segundo hace cerca de 20 años, lo imaginé todo, las frases, los aviones escribiéndolas y pensé al mismo tiempo la escritura del desierto. La imagen me vino de un recuerdo infantil muy antiguo donde un avión dando volteretas escribía con humo "Perlina y Radiolina" que eran dos jabones para lavar ropa que se usaban antes en Chile. Durante mucho tiempo creí que era una imagen que la había soñado hasta que supe quien fue el aviador que escribía esas frases, se llamaba Armando Cortínez, me lo contó una de sus nietas. Me demoré muchos años en llegar a realizar eso, no fue algo del CADA, pero ellos fueron fundamentales para que eso se llevara a cabo. Para ayudar a financiarlo, y éramos paupérrimos de pobres, Diamela me pasó toda la plata de una beca que ella se acababa de ganar. Los otros fondos vinieron de una edición de lujo de *Anteparáiso* vendida por adelantado, unos trueques por pasajes con una línea aérea. Al final fue posible porque en ese momento el dólar en Chile no valía nada. Hubieron otras ayudas, como la de ese gran artista que fue Juan Downey, que se tradujeron en filmaciones y otras cosas concretas. En ese sentido fue un trabajo colectivo. Y los aviones de "Ay Sudamérica" tienen que ver con eso, en el sentido de la idea de los aviones como partes de una obra que era mía y no era de nadie, era de todos.

RN: *¿Por qué querías escribir en el cielo? ¿Era una cuestión de impacto visual?*

RZ: El impacto es un recurso que utilizan a menudo los artistas malos. Picasso no impactaba, hacía, Dalí era siempre impactante, y yo me precio de hacer. En realidad el fondo es simple: desde los tiempos más inmemoriales todas las comunidades han dirigido sus miradas hacia el cielo porque han creído que allí se encuentran las señas de sus destinos. Pensé entonces que sería bello ocupar ese mismo cielo como una gran página donde todos pudiesen escribir sus destinos. Lo hice en Nueva York (donde iba por primera vez) en castellano por ser mi lengua, claro, pero sobre todo como un homenaje a las minorías, a los segregados (una de esas frases decía "Mi Dios es ghetto", otra, "Mi Dios es chicano"). Fue el momento en que también quise cegarme arrojándome amoníaco en los ojos. En la última página de la primera edición del *Anteparáiso*

⁴ "Zurita entre los grandes", en *El Mercurio*, Suplemento Artes y Letras, Santiago de Chile, 24.X.1982, por Ignacio Valente.

(publicada en 1982) Diamela habla de eso. Porque siempre supe que por hermoso que fuera el poema escrito en el cielo era aún más real, más fuerte, si su autor no lo podía ver, sólo imaginárselo. Intenté cegarme para siempre y para bien o para mal no fue así, a las doce horas estaba viendo de nuevo y no fue alivante sino terrible. Recordaba también esa frase de Mallarmé donde dice que la página es el anverso del cielo estrellado.

RN: ¿Cómo compararías, o contrastarías, tu poema en el desierto de Atacama "Ni pena ni miedo" con una acción del CADA?

RZ: Bueno, el poema escrito en el desierto (es sólo una frase, mide más de tres kilómetros y en teoría debería permanecer para siempre) sólo puede ser visto desde aviones, al contrario de los poemas en el cielo. Son cosas que pensé juntas, exactamente en el mismo instante, aún cuando lo del desierto quedó inconcluso pues quería estampar sobre la frase un rostro humano, el rostro de quien yo quisiera y que a la vez fuera el rostro de todos. No es una acción de arte como no lo son las escrituras en el cielo, son poemas.

RN: Nelly Richard lee tu poema en el desierto en términos de una reconciliación: "La frase "Ni pena ni miedo" interpreta el tema de la memoria en el Chile de la post-dictadura: la memoria traumada del pasado (dolor, herida) que debe ser recuperada como historia (cicatrización) por una sociedad ya definitivamente confiada en la esperanza de un futuro tranquilo". ¿Estás de acuerdo con esa lectura? ¿Tienes confianza en un futuro tranquilo?

RZ: Es una lectura. Voy a tener cincuenta años, me duelen las piernas y me encorvo. No creo en un futuro tranquilo, la vejez no es tranquila, la adolescencia tampoco. Para un artista eso son los únicos estados verdaderos. O eres un adolescente o un viejo. La sonrisa a lo Mario Vargas Llosa que representa eso que llaman madurez (se es todavía lo suficientemente joven como para emprender nuevas cosas y lo suficientemente viejo como para realizarlas con cautela) la encuentro insostenible. En todo caso la culminación de mi obra no tiene nada que ver con la recuperación de la democracia ni menos con Nelly Richard. Más bien creo que tiene que ver con Zarathustra (me refiero al de Nietzsche).

RN: ¿A ti te hubiera gustado hacerlo en 1975 y habría sido la misma frase?

RZ: Hubiera sido exactamente la misma frase, en realidad la simplifiqué tal vez equivocadamente: antes decía "No pena ni miedo", era un lenguaje más mestizo. El pintor Samy Benmayor cuando vio la escritura en el desierto reparó que su color y su trazo eran exactamente iguales a la cicatriz que me quedó en la mejilla. Creo que el entendió más que nadie, más que yo mismo.

RN: ¿Cuándo se disolvió el CADA y por qué?

RZ: Para mí se terminó con "No +" en el año 1983. Duró cerca de cuatro años. En todo caso yo salí llamémoslo, oficialmente, cuando me separé de Diamela el año 1985, pero para mí había terminado antes. Mi salida fue como una expulsión *post-mortem*.

RN: ¿Tú percibes resonancias del CADA, o estéticas o políticas, en tu trabajo posterior? El CADA fue una cosa que pasó y lo dejaste atrás completamente, o es algo que de alguna manera sigue dentro de ti?

RZ: Está y estará siempre dentro de mí. El CADA tuvo repercusiones muy profundas en nuestras vidas. Para mí es una historia que se asocia a la máxima alegría de crear, de compartir y al mismo tiempo a una extraña desesperación que me temo nos sobrevivirá. En realidad era algo que iba mucho más allá de la dictadura: en realidad su horizonte final era su asumir la propia vida y la de cada ser humano como la única obra de arte, como la única sinfonía, como el único poema que realmente vale la pena y el amor de ser considerado.

RN: Esto es parecido al texto de "Ay Sudamérica".

RZ: Es lo mismo. Es el horizonte final de todo arte y de toda poesía, pero eso presupone la felicidad. Es como un camino, las señales son como las obras, señalan la ruta, pero no son el camino. Desde esos manifiestos del 79 lo he repetido ya tantas veces que más bien parece un mantra: lo importante no es hacer obras de arte, aunque esa sea tal vez la pasión más lúcida, sino hacer de la vida una obra de arte.

RN: Esa metáfora del camino y las señas me hace pensar en el trabajo de Lotty Rosenfeld de intervenir en las líneas sobre los caminos y transformarlas en "+". ¿Crees que compartes con Lotty una idea parecida del camino? Lotty lleva más de veinte años en este trabajo. Me parece que Lotty ve el camino como el espacio social en que las dinámicas hegemónicas controlan a la gente, mientras para ti el camino parece más bien una búsqueda espiritual.

RZ: Es eso, las señales son como las obras, al intervenirlas en la calle como lo hace ella nos damos cuenta de su presencia, nos damos de que están y que en sí no son importantes, que puedes perderle absolutamente el respeto aunque se te vaya la vida en ello. Porque insisto, lo importante no son los signos, sino lo que queda entre ellos que es la vida misma. No entiendo mucho tu pregunta, todos los caminos, hasta ir a la casa del lado, son un trayecto físico y espiritual a la vez. Además en un viaje aunque sea de un centímetro de distancia está siempre la posibilidad de la transgresión, del accidente, del atropello.

RN: Y en esta obra de Lotty, el camino y los signos en el camino son más bien una estructura política impuesta por la sociedad.

RZ: Claro, el trabajo de Lotty es potente, fuerte y transgresor y al mismo tiempo bello, lo que es también aceptar una política, llamémosla, una política de la belleza. Tonterías, en realidad la palabra política, en un país donde han habido desaparecidos, dictadura y muertos, es decir, en un país donde ella tiene un significado abismantemente concreto, puesta en relación a las teorizaciones artísticas o literarias me parece falso. Es una terminología hipócrita de la que se abusa bastante.

RN: Hablando de arte. ¿Crees que lo que hizo el CADA ha tenido un efecto en el arte o en la literatura posterior en Chile?

RZ: Será un efecto futuro. Los años 90 fueron el tiempo más difícil para que lo que hizo el CADA fuese tomado, porque primero había que comprender que el olvido era imposible. Creo que Chile, o al menos, una parte importante de su sociedad tardó diez años en darse cuenta de que era imposible olvidar. Sólo a partir de eso esas obras podrán ser revisitadas. Cuando globalmente miremos el pasado, con sus horrores y sus increíbles lealtades, con todo su odio y muerte pero también con su compañerismo entre los acosados, con toda su capacidad de desesperación y amor, veremos quizás que el CADA correspondió a uno de los momentos más ciegos y extraños de la historia del país y de la dictadura. Fueron obras hechas con la vida y el sueño.

RN: ¿Cuál es el puesto oficial que tienes en el gobierno de la Transición?

RZ: Presiento el prejuicio... Ninguno. Eso de que soy el "poeta de la transición" me resulta cómico, pero está dicho con tanta mala fe. Nada. Yo como muchos otros escritores fui Agregado Cultural en el período del Presidente Aylwin de lo que me enorgullezco por el período y por las esperanzas. Yo estuve cinco años en Italia, Diamela Eltit estuvo en México, Marco Antonio de la Parra (un notable dramaturgo y psiquiatra que es en sí un CADA solo) en España y así muchos otros. A mi regreso asesoré por tres años a una Comisión del Ministerio de Obras Públicas que se preocupó de las obras de arte en los sitios públicos. Hago algunas clases. En fin ese es mi currículum por si a alguien le interesa. ¿Oficial? Sí, mis poemas son oficialmente hermosos.

RN: *Se dice que tú escribiste el himno para la campaña electoral de Frei. ¿Es cierto?*

RZ: Por supuesto, la única lástima es que nunca se usó.

RN: *¿Y tú sigues apoyando los programas de Frei?*

RZ: Yo soy leal a un proceso que evitó una masacre, un Yakarta. Pero mi lealtad llega exactamente hasta allí. Ahora vamos a lo concreto. En el fondo estás preguntándome desde hace un buen rato si de verdad soy un poeta "oficial", un "entregado al sistema", alguien que transó. Mira, creo ser un tipo bastante querido y que no tiene enemigos, a lo más algunos se creen enemigos míos. Todas esas son cosas que se pueden decir y no tengo más refutación que mis poemas. Mi refutación es *La Vida Nueva*, más de 500 páginas que son un himno inconcebible hoy, inconcebible para el mercado, para los intereses, para la literatura misma. No sé si alguien en estos tiempos ha llegado en ese sentido más lejos, si hay alguien que haya asumido hoy más riesgos. Frente a eso no es el juicio de algunos lo que puede herirme, te repito que son cosas que pronto pasan, pequeñas veleidades del momento, lo que me hiera es que en el fondo se trata de denigrar la única dignidad de la que quizás pueda prevalecerme: la dignidad de la inteligencia.

RN: *¿Cuál es tu percepción de la transición democrática en Chile? ¿Cuál es el papel que el arte y la literatura tienen, o pueden tener, o deben tener en el futuro político de Chile?*

RZ: Durante 17 años Chile hizo una generosa contribución a la miseria general de la humanidad. La recuperación de la democracia, su transición, sus limitaciones, sus injusticias, no pueden ser vistas sino desde esa vergüenza. La Comisión Rettig llegó a la conclusión que en Chile hubo más de tres mil víctimas entre desaparecidos y fusilados, pero no se dieron los nombres de los victimarios, sólo de las víctimas. Nos tocó cargar con ese horror y con otro más duro aún del que jamás se ha hablado porque resulta demasiado duro, la decepción de tanta gente de que el número al final hubiera resultado tan "exiguo". Esa otra vergüenza ya es nuestra. Por supuesto, con un sólo desaparecido bastaba para que estemos condenados a ser por muchas generaciones un pueblo de sobrevivientes. Constatar en tantos esa decepción porque el número de víctimas fuese menos del que se dijo fue mi primer golpe post-dictadura. Un horror para el cual no estaba preparado. La transición se inicia desde esa doble vergüenza; vergüenza por los asesinados y vergüenza por los que se dolieron de que esos asesinados fuesen "demasiado pocos". Hay otra vergüenza más y es el olvido, no tanto de los hechos porque ellos son inextirpables y como lo demuestra el arresto de Pinochet, exactamente igual que en las tragedias griegas, mientras los crímenes no sean purgados ellos reaparecerán y reaparecerán constantemente sobre la comunidades y los hombres que los cometieron. Es el olvido de nuestro amor. La dictadura fue una experiencia horrible en la que paralelamente se dieron las muestras más extremas de compañerismo, de solidaridad, de amor. ¿Te interesa el CADA? Pues bien, una muestra de más de eso fue el CADA. Tú hablabas con alguien en el filo del toque de queda y toda tu vida se iba en ese otro. Ese amor increíble fue lo primero que olvidamos. Lo único que aprendimos del miedo es lo primero que olvidamos. Esa y no otra es la condena de la transición. De nuevo, como en la tragedia griega, le corresponderá a la voz del coro, del pueblo, recuperar los sentimientos y las palabras que perdimos. Está bien, salimos de eso con vergüenza, con miedo, con transacciones humillantes e injustas, pero por lo menos no hubo más muertos y eso no es menor. Es más, eso es la vida, el poder, a diferencia de un asesinado, abrazar a otro. A veces, y en Chile debemos entenderlo, sobrevivir es exactamente una mezcla de alivio y de vergüenza.

RN: *¿Hay poetas jóvenes que están trabajando con esa vergüenza hoy?*

RZ: Hay poetas jóvenes extraordinarios de 20, 21, 22 años como yo no veía desde la generaciones de Neruda y de Parra. Los conozco y los respeto mucho, son impresionantes. Creo que sí, que son parte del proceso sin que ellos mismos lo sepan del todo. Y creo que será esa poesía, serán los escritores que vengan,

quienes nos culparán de lo que hay que culparnos y nos lavarán de lo que hay que lavarnos.

RN: Eugenia Brito escribe en *Campos minados* que “uno de los rasgos fundamentales de la poesía de Raúl Zurita en su primer libro es su alternativa al poder hegemónico”. ¿Estarías de acuerdo con Brito? ¿Describirían estos rasgos la poética del CADA también?

RZ: Yo siempre estaré de acuerdo con una dama. Más aún tratándose de una dama delgada, esbelta, fría y lejana.

RN: ¿Tú crees que tu último libro, *La Vida Nueva* (1994) sigue oponiéndose al poder hegemónico?

RZ: Quiero decirte antes que en la dictadura el poder no fue hegemónico, fue brutal a secas. Pero toda brutalidad es al menos certera. Tú sabías perfectamente que todo lo que salía en los diarios, que todo lo que aparecía en televisión, no era Chile. Que Chile era la medida de su silencio, de su miedo, de su marginalidad, de sus desaparecidos y víctimas. Hoy sí se puede hablar de un poder casi hegemónico, que controla a las fuerzas armadas, que tiene todo el poder económico, que es dueño de todos los medios de comunicación y que lo único que le falta es conquistar el poder político. A ese poder le temo mucho. Hoy la lucidez es un ejercicio infinitamente más difícil que en dictadura. Ahora respecto a *La Vida Nueva*, mira es mi capilla, es mi *madonna*, es el máximo esfuerzo de un ser vivo como artista. La leerán o no la leerán, la comprenderán o no la comprenderán. Todo eso me tiene bastante sin cuidado sencillamente porque es idiota preocuparse de lo que te excede. *La Vida Nueva* es mi máximo esfuerzo y en ella hay mucho más de lo que a un hombre humanamente se le puede pedir. Muchos no entienden eso, no lo entenderán nunca.

RN: ¿Tú viste la muestra de Juan Castillo en la Galería Gabriela Mistral, “Te devuelvo tu imagen”? Me pregunto si él no será el miembro original del CADA que más persiste en trabajar en la línea de la colectividad.

RZ: Todo arte y todo artista persiste en la idea de la colectividad. Pero desde el momento que firmas tus obras, que señalas que son *tu* creación, ya optaste por un destino, el que sea tu destino individual o un destino colectivo no depende de ti sino de esa materia que se llama pueblo. Ahora si a lo que te refieres es a una consecuencia con la visualidad de las obras del CADA, sí, Castillo ha persistido. Recuerdo unos trabajos suyos muy impactantes en el matadero municipal de Santiago. Lotty también: su obra con las cruces en el pavimento, hoy, después de veinte años, me sigue emocionando.

RN: ¿Y tu poema en el desierto “Ni pena ni miedo”?

RZ: Bueno, esa frase fue pensada en un momento que en Chile y en Latinoamérica había muchísima pena y muchísimo miedo. Se pudo hacer 18 años después de haberla pensado. Para mí no cuenta su tamaño ni su monumentalidad sino que lo siento como algo íntimo que radicalmente no me pertenece a mí sino al desierto. Lo digo absolutamente en serio, el dueño de esa frase, su autor es el desierto de Atacama. El año 1976 escribí un poema que llama “El desierto de Atacama” que está en *Purgatorio* y podría perfectamente decirte que esa frase del desierto era su conclusión, su epílogo inevitable. También es una promesa con la que cierro mi obra mayor, mi juventud, una época mía y de Chile. Pero no es eso en realidad lo que me importa, sino saber que esa frase perdurará hasta confundirse con los cientos de otros dibujos que están estampados en el desierto, hasta mimetizarse con las líneas de Nazca y con los que vengan. Esa frase es sólo el registro de una época y de un tiempo y su significado tampoco importará mucho, como las líneas de Nazca, como los incontables dibujos que en distintas edades otros pueblos han trazado sobre el desierto y que ignoramos qué significan. Esta frase, al igual que esos otros miles de trazados, sólo estará diciendo: aquí estuvimos, este fue nuestro paso por la tierra. ¿Qué las hizo un tal Zurita? ¿Qué será entonces “Zurita”? Una abstracción más como las palabras “Platón”, “Nazca”, “Tihuantisuyo”. La única voz hoy en el mundo es la voz del desierto. Creo que las otras interpretaciones, como las de Nelly Richard o del poeta Arteche, carecen

de generosidad. Decir que yo pretendí coronar el advenimiento de la democracia con esa frase es falso, pero sobre todo es mezquino. ¿Si esa obra se hubiera hecho de no haber existido el CADA? Importa nada quien la haya realizado, importa tan poco. Te declaro solemnemente que la hizo un colectivo, un pueblo, un desierto, un CADA.

RN: ¿Estás gestando otras ideas de obras masivas?

RZ: Sí, cientos de ideas que morirán conmigo, trazar las caras de todos los que he amado sobre el cielo con cientos de aviones como una infinita Capilla Sixtina. Estar al lado de Maurizio Mochetti, el más grande artista del láser en el mundo, dibujando con láseres sobre la Antártica el rostro que no se pudo realizar en el desierto. Me emociona saber que miles de ideas maravillosas morirán cuando yo muera, que se extinguirán conmigo y que yo sólo las habré visto en su demencia y belleza.

DIAMELA ELTIT

Nacida en Santiago de Chile en 1949, la autora Diamela Eltit ha producido un corpus literario tan experimental como controvertido. Su primera novela, *Lumpérica* (1983), cuya realización fue acompañada por varias *performances* (videográficas y en vivo), surgió del llamado “apagón cultural” para abrir un espacio de resistencia cultural en Chile. Hasta la fecha Eltit ha publicado seis novelas: *Por la patria* (1986), *El cuarto mundo* (1988), *Vaca sagrada* (1991), *Los vigilantes* (1994, ganadora del Premio José Nuez), y *Los trabajadores de la muerte* (1998). Adicionalmente ha escrito dos libros culturales: *El padre mío* (1989) es una especie de testimonio, en que transcribe (con prólogo) las palabras de un desabrigado esquizofrénico. *El infarto del alma* (1994), es una colaboración con la fotógrafa chilena Paz Errázuriz donde Eltit narra sus impresiones sobre un recorrido por los corredores de un manicomio público para enfermos crónicos e indigentes. Su último libro, *Emergencias: escritos sobre arte, literatura y política* (2000), es una compilación de ensayos. Eltit recibió la beca Guggenheim de literatura en 1985 y la beca del Social Science Research Council en 1988. Es profesora de Castellano y Licenciada en Literatura. En la esfera política sirvió como Agregada Cultural en la embajada chilena en México durante el gobierno de Patricio Aylwin.

Esta entrevista se realizó en su casa, en Ñuñoa, el 10 de junio de 1998

RN: *Antes de que se formaran en el CADA tu participabas en el Grupo Experimental de Artaud. ¿Me podrías hablar de lo que hacían en este grupo?*

DE Es verdad, desde 1973 yo estaba haciendo un postgrado en el Departamento de Estudios Humanísticos. Tomé una serie de cursos con Ronald Kay. Uno de los cursos que él ofrecía era acerca de Antonin Artaud que se extendió por aproximadamente tres semestres. El último de estos cursos fue una praxis-Artaud, una puesta en escena de sus textos.

RN: *¿Era una especie de taller?*

DE: No hablaría de taller, es demasiado convencional, hablaría de una experiencia Artaud, de un trabajo con las fronteras literarias. Esto lo hicimos el año 1974-1975, digamos, inmediatamente después del golpe, con la Universidad ya totalmente intervenida. Logramos construir un espacio único, completamente anómalo, la Universidad estaba muy militarizada, salvo este fragmento universitario que era el Departamento de Estudios Humanísticos. Yo creo que esta especie de libertad inicial (después la situación cambió) se debía a que el Departamento era parte de la Facultad de Ingeniería. Ingeniería, a su vez, era una Escuela muy poderosa y, en este momento, muy controlada por la derecha. Entonces, nosotros como un Departamento raro, minoritario, excéntrico, quedamos muy liberados. Estábamos el año 1975 cercado o acercándonos a una obra de Artaud, *Los Cenci*. Era una puesta en escena creativa que de hecho está filmada. Pero antes realizamos unos ejercicios con textos minoritarios de Artaud —se hicieron algunos ejercicios de voz que ponían el cuerpo en una extrema tensión— y entonces pasamos por distintas praxis donde cada uno buscaba una manera de escenificar esos textos. Eran experiencias que apuntaban a romper los criterios tradicionales de lectura y las fronteras disciplinarias como el teatro o la cinematografía.

RN: *¿Quiénes participaban en el grupo? ¿El trabajo de este grupo tenía algo que ver con lo que hiciste con el CADA después?*

DE: Raúl Zurita y yo nos conocimos en ese lugar en el año 74 y desde 1975 fuimos compañeros de vida por diez años y tuvimos un hijo en común, Felipe. Raúl Zurita iba como oyente a la Universidad a los

cursos a los cuales yo asistía, porque era muy amigo de Ronald Kay quien le publicó parte importante de sus poemas de esos años. Allí estaba mis compañeros Eugenia Brito y Juan Balbontín. También estaba Catalina Parra, que, en ese tiempo, era la esposa de Kay. Entonces, sí, yo creo que esa fue una primera experiencia grupal –para Raúl y para mí– antes de la formación del CADA. En ese sentido, era un trabajo que nos permitía salir del soporte libro. Pero, claro, el CADA tuvo otra forma. El Grupo Experimental de Artaud fue una propuesta de Kay, mientras el CADA era un trabajo interdisciplinario.

RN: ¿Y se hablaba de política en este contexto? ¿O, realmente estaban concentrados en Artaud?

DE: Bueno, hacer Artaud en ese contexto era político. La obra de Artaud es una obra que interroga los signos, que desordena. Leer esos textos es político. Es como cuando el mar se va para adentro. La universidad no tenía ningún espacio posible para la creatividad, ni para la participación activa. Fue un momento de gran contracción de la universidad. Casi no se puede describir esta situación bien, porque había que haberla vivido. El Pedagógico, por ejemplo, estaba arrasado. ¡Había militares adentro de las universidades con metralletas!

RN: ¿Y Ronald Kay no tuvo problemas?

DE: No, porque nosotros estábamos en este terreno de nadie, que era ser de Humanidades dentro de la Facultad de Ingeniería. La Facultad de Ingeniería siempre ha sido muy fuerte dentro de la universidad. Son las facultades de medicina, ingeniería y economía, que deciden el destino universitario, hasta ahora. Entonces, Ingeniería sí estaba intervenida pero no estaban pensando en el Departamento de Humanidades. Las Humanidades, en esa facultad, eran un añadido menor.

RN: ¿Siempre hubo una Facultad de Humanidades?

DE: Era un proyecto nuevo, que se había fundado unos 4 años antes del golpe. Me tocó el golpe de estado mientras estudiaba ahí. Yo entré a estudiar en abril y el golpe de estado fue en septiembre. La gran embatida que hizo la dictadura fue contra la Facultad de Letras, el Pedagógico. Expulsaron a profesores y alumnos, fue intervenida por los militares. Pero el Departamento de Estudios Humanísticos, como estaba en Ingeniería, quedó al principio intocado.

RN: Raúl Zurita mencionó que la casa en que el Grupo Experimental de Artaud trabajaba se convirtió en un centro de torturas.

DE: Antes de la instalación del Departamento de Estudios Humanístico, en ese edificio funcionaba la Embajada de España. Muchos años después, pero muchos años después de nuestro paso por la Universidad ese lugar pasó a ser un espacio donde funcionaba la CNI (Central Nacional de Inteligencia). Puede que Raúl tenga razón, pero yo en realidad no creo que haya sido un centro de torturas (ya sabemos que los centros de torturas eran indeterminados) puesto que era un espacio público, la sede donde tenían sus oficinas administrativas.¹

RN: ¿Cómo sabían que ahí estaba esta oficina?

DE: Lo supimos porque era un sitio público, con letrero en la puerta.

¹ La Central Nacional de Inteligencia fue la organización policíaca formada por el gobierno militar en agosto de 1977, cuando se disolvió su precursor, la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) por haber adquirido una reputación sumamente represiva y violenta.

RN: *¿Tú te acuerdas de la primera vez que Uds. se juntaron para hablar de formar el grupo CADA?*

DE: Sí, me acuerdo. Raúl y yo conocíamos bastante a Nelly Richard, Carlos Leppe y Carlos Altamirano, nos juntábamos mucho, en realidad casi todos los días. Lotty Rosenfeld era muy amiga de Leppe y él nos había hablado muy bien de ella. Más adelante Juan Castillo vino con Lotty un par de veces a mi casa para hablar del arte. Un día, Juan Castillo nos planteó su propuesta de hacer algo en conjunto. Lotty y Juan trabajaban en una galería y tenían experiencia en trabajos colectivos. Estaban pensando en la relación entre arte y política. Ya Lotty hacía trabajo político en agrupaciones de artistas contra la dictadura. Ella estaba muy comprometida en la actividad antidictatorial. Lotty era militante clandestina de un partido político. Se inició desde la primera conversación la decisión de hacer un tipo de arte relacionado con la situación política, eso fue lo que nos movilizó, el desastre político de ese tiempo. Se realizaron una serie de reuniones y se organizó el trabajo. Teníamos claro que íbamos a cuestionar los soportes tradicionales y frente a la intervención dictatorial sobre los espacios públicos, íbamos a trabajar la ciudad como obra, soporte, pasión. Cuando ya habíamos decidido qué hacer, Lotty y Juan invitaron a integrar el grupo a Fernando Balcells.

RN: *¿Y el nombre CADA?*

DE: Nos costó encontrarlo, lo pensamos mucho porque ya sabíamos que necesitábamos un nombre muy exacto. Ocupar una sigla era interesante, neutro. Pensamos en la idea de un colectivo, un trabajo en grupo, digamos, sin firma personal. Estábamos buscando en esa dirección y de repente apareció esta idea del Colectivo Acciones de Arte, un nombre que nos pareció adecuado luego de mantener interesantes y estimulantes conversaciones con el artista Eugenio Téllez que vivía, en ese tiempo, en Canadá y que aportó mucho al grupo. Usamos la sigla CADA, porque la encontramos distanciada, más anónima. Lo que nos interesaba era que se descargara lo más posible de contenido.

RN: *En esa época Zurita ya se consideraba poeta, Rosenfeld y Castillo eran de arte visual y Balcells, era sociólogo. ¿Tú ya te considerabas escritora?*

DE: No, yo no me sentía escritora. Ya estaba escribiendo *Lumpérica* (1983) y mi formación era literaria. Era profesora de castellano y tenía la Licenciatura que hice en el Departamento de Estudios Humanísticos. Ese año en que se formó el CADA, en 1979, publiqué por primera vez un fragmento de *Lumpérica* en una revista que dirigía Nelly Richard, que se llamaba *Cal*. Fue una revista valiosa y curiosa que sólo duró algunos números. Todas las revistas de esa época se levantaban y caían, porque era imposible sostenerlas económicamente. Entonces en el mismo 79, el año que se formó el CADA, Nelly me publicó por primera vez un texto literario, un fragmento. Pero no me sentía escritora. Para ser franca no sé qué es sentirse escritora. Sé lo que se siente al escribir. Nada más.

RN: *Tengo entendido que todos colaboraban en todo en CADA, pero también había especializaciones dentro del grupo. ¿Qué es lo que hacías tú?*

DE: En principio era realmente una cuestión sumativa. Alguien decía "yo quiero", otro decía "comer", otro decía "sandwich". Otro decía "vosotros queréis un sandwich". No hubo mucha especialización para nada. Sé que puede ser difícil de entender pero realmente era un trabajo colectivo, muy conceptual. El punto es que teníamos muy claras las redes teóricas en las cuales íbamos a trabajar, entonces, trabajar en conjunto, crear en conjunto era fácil. Raúl tenía la idea de la leche, era un tema que Raúl ya había trabajado, el blanco, la leche, la vaca. Pero el punto era cómo volver a recorrer esa idea y llevarla a una esfera tangible social. Cómo encarnarla. Claro, evidentemente si había que redactar un texto lo iba a redactar Raúl y yo, o yo. Uno de los dos, que trabajábamos la escritura. Si había que diseñar una visualidad específica, iban a hacerlo Lotty o Castillo. Pero el trabajo mismo, eso era extraordinario, fue haciéndose en conjunto.

RN: *¿Y al principio no había nada de conflicto?*

DE: Lo maravilloso es que mientras nosotros estuvimos trabajando juntos nunca tuvimos un conflicto, lo que quiero puntualizar es que no había peleas y eso incluye la salida de Fernando Balcells. El CADA no se desarmó por peleas internas, se desarmó porque la vida llevó a la gente a otros lugares. Fundamentalmente cuando tomé la decisión de separarme de Raúl, pero como CADA nunca tuvimos un quiebre. Balcells salió, pero no salió en medio de una pelea o de una aclaración violenta o de un discurso.

RN: *Muchos me han descrito una reunión que se hizo entre los tres grupos, el CADA, los del grupo de Richard, Altamirano, Leppe, Eugenio Dittborn, y el tercer grupo, que era de Francisco Brugnoli en el Taller de Artes Visuales. Hubo una reunión en que todos se sentaron a la mesa para resolver las diferencias y se terminaron diciendo unos a otros, "ustedes son unas conchas de sus madres". ¿Tú te acuerdas de esta reunión?*

DE: Fíjate que no recuerdo una cuestión tan dura y menos en el Taller de Artes Visuales, pero puede ser, yo no iba a todas las reuniones porque trabajaba jornada completa en un liceo. Pero si existió esa discusión fue con los demás. El grupo CADA no tuvo nunca una confrontación violenta entre sus miembros.

RN: *No estoy tratando de airear trapos sucios, sino de entender la situación. Fernando Balcells dijo que él se fue del grupo porque quería escribir sobre la obra de Carlos Altamirano y que ustedes no querían que lo hiciera?*

DE: Efectivamente, en eso Balcells tiene razón: hace muchos años de todo esto, pero el problema con Balcells (a quien, por supuesto, estimo) era que él escribió poco, para no decir, en realidad, nada acerca del CADA y, después de todo, él era nuestro "teórico", él formaba parte del grupo para "teorizar", para escribir. Hay que decir que él siempre tuvo una gran capacidad oral, para la oratoria incluso y que se desplegaba muy bien en los foros, pero la idea era producir algunos textos para las acciones CADA, entonces no parecía posible ni que Balcells escribiera sobre Altamirano en ese minuto, ni que yo tampoco, porque en principio se estaban defendiendo los territorios propios. Si Balcells tenía ansias de escritura pues debería haber escrito sobre el CADA. De hecho Balcells salió del CADA y se unió al grupo de Nelly, Leppe y Altamirano. Las energías de Balcells en ese tiempo más bien se inclinaban hacia el trabajo de Nelly como lo demostró la dirección que tomó su salida de nuestro grupo.

RN: *Podrías hablar un poco más sobre las diferencias ideológicas o estilísticas que separaron a ustedes del grupo de Richard, Altamirano y Leppe?*

DE: Eran matices políticos, aunque en esta época había muchas cuestiones personales, pero la tensión entre Raúl y Nelly se desencadenó por diferencias que Nelly mantuvo con parte de la producción poética de Zurita. Pero, sería absurdo sostener que todo se debió a una discusión conceptual intelectual, lo personal jugó un espacio importante. Estaba Nelly y Leppe en un lugar, Brugnoli en otro, y nosotros en otro. Sin embargo, manteníamos cercanías, pese a las diferencias.

RN: *¿Cuáles eran esas cercanías?*

DE: Evidentemente había coincidencias conceptuales. Eramos grupos que estábamos marcados por no filiarnos a ninguna forma de oficialidad, las prácticas de cada grupo estaban dislocadas con respecto a las normativas tradicionales del arte y eso no era sólo una lucha antidictatorial, sino además incluía, de distintas maneras, la tradición anquilosada y ceremonial de izquierda. Estábamos todos en una posición radical y en esa radicalidad teníamos puntos en común. Pese a que Brugnoli era militante de izquierda tradicional, no obstante mantenía un espacio *under*. Su gesto era más transgresor, era abrir muy libremente el espacio que él tenía, que era el taller (el Taller de Artes Visuales), para que se hicieran los encuentros plagados de diferencias. Aunque su mente era demasiado ordenadora, su gesto era más abierto, más desordenador. El

gesto de Brugnoli era de vanguardia. Entonces, ahí estaban tres grupos que íbamos a confluír a un espacio común, un espacio de encuentro bastante fantasioso. Por otro lado, si bien casi todo el arte se situaba como arte "antidictatorial", sus formas eran muy conservadoras. Entonces nuestros diálogos estaban con estos dos grupos, y cada uno de estos grupos pensaba que tenía La Verdad. Cada uno pensábamos que teníamos la verdad, entonces estas posiciones eran apasionadas, pero también, más allá de las tensiones, eran motores creativos. Yo pienso hasta hoy que el trabajo del CADA fue el más radical de su tiempo en relación al problema arte-política, en la medida que incluyó materialmente una ciudad intervenida por los cuatro costados. Nosotros transitábamos lo político pasando por el cuerpo social concreto, poblaciones, sujetos populares y eso es lo que criticaba Nelly, lo veía como un gesto totalizante. Ella estaba por operaciones simbólicas y nosotros estábamos por operaciones sobre lo real.

RN: Déjame leerte una cita de La insubordinación de los signos de Nelly Richard, para ver si estás de acuerdo o no con su manera de describir la esfera cultural de esta época. En su análisis, Richard describe dos "tendencias" artísticas dentro de lo que llama la escena de la avanzada: la tendencia del CADA "en la línea de las vanguardias, reivindicaba el proyecto estético como vinculador de fuerzas de cambio que pretenden transformar el conjunto de las estructuras sociales" (47). La otra tendencia, que Richard atribuye a Leppe, Dittborn, Altamirano, Díaz y Brugnoli-Errázuriz, ejercía "micro-narrativas fragmentarias y dispersas" (46) para "alterar y subvertir la lógica del sistema" (47) en un paradigma desconstruccionista y posmodernista. ¿Estarías de acuerdo con esta lectura?

DE: Primero que nada es necesario señalar que Nelly Richard ha sido para mí una gran interlocutora durante más de 20 años. Fue la primera persona que publicó mis textos en la revista que editaba, tampoco puedo dejar de recordar que el año 1983 convocó a una reunión en torno a la publicación de mi novela *Lumpérica*. Más allá de las tensiones grupales, ella y yo jamás cortamos nuestro diálogo. Pero saliendo de lo personal, ella fue la que acuñó la noción de "escena de avanzada" y así dio forma a una serie de prácticas relativamente dispersas. Todo el trabajo crítico que ha realizado Nelly, desde esos años hasta hoy es fundamental para dar cuenta de escenarios culturales no oficiales y ella es también hoy una de las voces críticas más importantes del mundo latinoamericano. Evidentemente, parte de nuestra relación también se articula en torno a ciertas diferencias que hemos mantenido. Yo, personalmente, no creo que Brugnoli ni Errázuriz sostuvieran el mismo gesto que Leppe en ese momento. Tampoco fue lo mismo Leppe que Dittborn. Leppe realizaba, pensaba, articulaba *performance*; Dittborn estaba pensando conmover el espacio del cuadro. No era lo mismo Leppe y Altamirano. La propuesta de Leppe era distinta a la propuesta de los demás. Lo de Leppe era más inasible, de un alto riesgo, el registro video era estratégico para él. Lo que está haciendo Nelly es una lectura post, y como tal ella lo ordena muy bien. Ella ordena relatos visuales, pero nosotros nunca pensamos que nuestro proyecto cambiara el curso de la dictadura. No era así. Estábamos pensando en la ciudad, y en cómo hacer cortes dentro de una ciudad intervenida. Pero sí pensábamos en los órdenes de las metáforas. Siempre contemplamos junto con lo grande, como las avionetas, la población, la cuestión micro, y el CADA desechó los espacios artísticos tradicionales, nuestra idea era ocupar la ciudad como un soporte, pero en sin renunciar a lo más fragmentario.

RN: Podría decirse que Uds. eran desconstruccionistas, entonces, que estaban interrogando los límites de la representación, pero en escala urbana.

DE: Ni siquiera nosotros estábamos pensando en términos de la desconstrucción, porque no era un referente teórico. Estábamos pensando en cómo producir ciertos efectos en distintos espacios en los cuales se estableciera una territorialidad metafórica. Al salir a la ciudad tú no tienes el control de los espacios. Son lugares más "sucios", entre comillas, son más "contaminados" de ciudadanía. Entonces, era eso lo que nosotros buscábamos, un arte más directamente político. Estábamos arriesgando la belleza, arrastrando al

desorden y la contaminación como estética. Claro, no teníamos el control del espacio que Nelly pedía, donde todas las fugas de los signos pudieran rebotar contra la pared. Nosotros no podíamos porque estábamos incorporando el azar, y la interrupción ciudadana. Nos quedábamos más bien con el gesto que con la estética porque nosotros no teníamos el control total de la obra.

RN: El cineasta Carlos Flores, en una sesión del Diplomado de Crítica Cultural de la Universidad Arcis, dijo que en su lectura lo que importaba más de las acciones del CADA no era la obra en sí, sino el hecho de haber realizado tal acción. Dio la analogía de un niño que quiere meter la mano en el fuego, para poder decir que lo hizo. Efectuar una acción relámpago para desafiar el sistema.

DE: Claro, yo pienso que era una arquitectura azarosa, una arquitectura que no podía adivinar sus líneas, pero que sin duda esas líneas iban a ser completadas con los signos de la ciudad. Ahora no de toda la ciudad, sino la porción de ciudad que nosotros escogíamos. En "Para no morir de hambre en el arte", por ejemplo, nosotros estábamos repartiendo leche, pero quizás un poblador podía decir: no quiero.

RN: ¿Eso pasó?

DE: Creo que pasó. Alguien que no aceptó por susto, por miedo, no sé qué era. Entonces, eran cuestiones que no se podían presuponer, pero que después empezaban a ser parte del trabajo. Todo eso era más azaroso porque era el cuerpo del "otro". Nosotros estábamos trabajando con el otro, realmente con un otro que estaba expresando su palabra.

RN: Hablando de fugas de signos, cuéntame sobre "Ay Sudamérica", cuando dejaron caer 400.000 volantes desde aviones que sobrevolaban la ciudad.

DE: En ese momento era bastante complicado sacar las avionetas. Nosotros pensamos el trabajo de los aviones en varios sentidos: Estábamos entre el 79 y el 80, en dictadura, a un plazo muy cercano del golpe de estado. Entonces nosotros teníamos muy presente el bombardeo de La Moneda. El hecho de que bombardearon la casa de gobierno, que está en el centro de la ciudad, crea una imagen demasiado fuerte, increíble. Nosotros quisimos citar, activar la memoria de ese bombardeo con estas avionetas. Es una metáfora débil, pero era lo que nosotros podíamos hacer en ese momento. Claro, sacar seis avionetas, cuesta mucho trabajo. En esa época no volaba ningún avión ni avioneta sin permiso de la Fuerza Aérea, la FACH. Para lanzar panfletos teníamos que pedir permiso a todas las municipalidades sobre las que iban a pasar esas avionetas, es decir a todas las municipalidades que forman el Gran Santiago. Eso sí que era difícil, bien difícil. Era alucinante conseguir ese permiso. Es muy distinto que tú saques camiones a la calle [como en "Inversión de escena"], a que saques aviones a volar, y con un texto, que por muy cifrado que sea, es antidictatorial, y que te den permiso ellos mismos, las autoridades. Entonces, conseguir el permiso era parte del trabajo, porque parecía imposible que la Fuerza Aérea de Chile nos diera permiso para sacar seis avionetas que iban a tirar panfletos sobre la ciudad de Santiago con una proclama antidictatorial. ¡Era casi impensable! La dictadura chilena era una dictadura dura, no era una parodia de dictadura. Entonces, mantener esas conversaciones alucinantes con alcaldes, con encargados de alcaldía y convencerlos que sí, era ya una obra de arte. Cuando volaron los aviones era un milagro. El hecho es que no importa nada más que esos aviones hayan volado, con todos esos permisos dentro de ellos, eso era demasiado subversivo, pero realmente subversivo y loco, porque el permiso lo habían dado ellos mismos. Nosotros con lo que no contamos era con dinero, pero nada, más bien dicho, estábamos bajo cero. Los pilotos volaron gratuitamente.

RN: ¿Eran ex-militares?

DE: No, eran pilotos civiles.

RN: *Juan Castillo dijo que tenían que volar en formación militar y que tenían que ser ex-militares para poder hacerlo*

DE: No, yo creo que ésa es la fantasía de Castillo, estos eran pilotos civiles y sí les pedimos que volaran en una bandada. Ahora, esos pilotos no sabían de qué se trataba tampoco la obra evidentemente. Eso fue extraordinario que los pilotos no aflojaran nunca la formación en bandada. Nosotros habíamos mandado hacer los panfletos a una imprenta. Bueno, y la idea era desde luego citar el bombardeo del golpe, pero esta vez hacerle varias operaciones: revertirlo, citarlo a la vez. Citarlo y revertirlo es una cuestión utópica, si tu quieres, pero es una metáfora. Lo más impresionante es haberlo hecho. De todo lo que hicimos, eso fue lo más insólito.

RN: *¿Volaron encima de La Moneda?*

DE: No, no pudimos, estaba prohibido

RN: *¿Y dónde dejaron caer los volantes?*

DE: En distintas comunas, por todo Santiago salvo el centro. No porque nosotros no tuviéramos interés en volar sobre el centro, sino porque no podía entrar ninguna avioneta ahí.

RN: *¿Y tenían artistas en la tierra que estaban grabando esto?*

DE: Siempre contamos en ese sentido con mucho apoyo, con mucha colaboración. Nacho Agüero, Eugenio Téllez, en fin.

RN: *¿Cuál fue el momento más difícil en esta acción? ¿El acto de pedir permiso, el momento de subirse en las avionetas, o la acción de tirar los panfletos?*

DE: Estos eran paquetes de panfletos con, no sé, ponte tú, 2.000 hojas que iban unidas por una cinta de papel. Con la ley de gravedad cuando caen los paquetes se rompe la cinta. Pero uno de estos paquetes no se rompió y por la altura cayó como una verdadera piedra, o sea, un arma. Como las cosas tienen una rigurosa exactitud, el paquete cayó encima de una comisaría. ¡Tiramos panfletos sobre todo Santiago y este paquete cayó justo arriba de una comisaría! Pese a que era un paquete relativamente pequeño, le hizo un hoyo grande en el techo, es decir tiramos nuestra propia bomba a una comisaría. Cuando nos bajamos de las avionetas nos estaban esperando los carabineros. Pensamos que era el fin para nosotros. Entonces cuando vimos que estaban varios furgones de carabineros pensamos que era el fin, que nos iban a tomar presos. Imagínate, tú bajas y está lleno de carabineros. Dado que las redes militares son muy amplias, los carabineros supieron inmediatamente quiénes éramos, dónde estábamos, así que nos estaban esperando. Pero, en realidad, todo es como tragicómico. Allí nos dijeron lo que había pasado y lo que querían estos carabineros es que les pagáramos los daños. Porque sabían que estas avionetas sí tenían permiso para tirar panfletos, así es que vinieron nada más para pedirnos que reparáramos el hoyo. En el terror nuestro pagamos, pero inmediatamente. Tuvimos que ir a la comisaría y pagar los daños.

RN: *¿En qué comuna fue?*

DE: En Independencia.

RN: *¿Qué otras manifestaciones culturales en contra de la dictadura había antes del CADA? ¿Hubo algún grupo de teatro de la universidad o algo parecido?*

DE: La mayor parte del espectro cultural, o sea, un 90%, fue antidictatorial. Los artistas, escritores, teatristas, eran antidictatoriales. Pudo existir un sector amorfo o colaboracionista de extrema derecha, pero muy, muy menor. Había organizaciones de escritores jóvenes como la ACU, Agrupación Cultural Univer-

sitaria. El teatro sí, hablaba mucho de esta situación. Y había escritores y poetas que estaban publicando sus libros en donde denunciaban la dictadura.

RN: Pero, ¿cómo se pudo publicar libros denunciativos de la situación en plena dictadura?

DE: Lo que pasa es que el objetivo de la dictadura no era la cultura, eran otras organizaciones. Entonces la represión, los desaparecimientos, la tortura, las detenciones se enfocaron ante todo sobre sindicalistas, militantes y movimientos políticos, ahí es donde apretaron fuerte. Lo que hicieron con lo cultural fue intervenir el espacio. Como decía antes, la Universidad fue completamente intervenida con currículum reprogramados enteramente para criticar a los “marxistas”. Las universidades tenían militares adentro, adentro de la escuela.

RN: ¿Había militares enseñando?

DE: Estaban ahí vigilando, armados. Antes, la autonomía universitaria era muy sagrada. Los militares no podían entrar, pasara lo que pasara, en la universidad, era un espacio intocable. Después del golpe, pusieron rejas y uno tenía que identificarse al entrar. Había un clima espantoso. Después, todas las revistas de “izquierda”, entre comillas, fueron cerradas y las facultades fueron intervenidas con militares (o delegados militares) al mando.

RN: Y en este clima ¿se podía publicar literatura con una temática antidictatorial?

DE: ¿Para qué iban a perseguir a los artistas si estaban todos los medios de difusión intervenidos? No había crítica. Ningún autor aparecía en la televisión, ni en la radio. Desde temprano salieron libros antidictatoriales sin grandes problemas, pero la mayoría de los libros eran autoeditados y sin mercado. No había mercado editorial. La dictadura no necesitaba verdaderamente poner la mira en un poeta que escribía, sencillamente porque nadie lo leía, estaban totalmente cortados los canales de difusión. Hubo libros bien prematuro –tres años después empezaron a hablar de los horrores del golpe– pero nos leíamos entre nosotros mismos. Ya desde el 76 al 79 había mucha producción que hablaba contra el golpe y contra la dictadura, pero no tenía ninguna recepción social, ninguna. No había gente que recogiera eso, que lo reprodujera, era como si no se hubiesen editado. Sí, había teatro muy contestatario, claro. Montaban las obras pero no había público, no había crítica, no había aviso, no había nada, nada. Impresionante porque todo era muy solitario.

RN: Había otros grupos de artistas organizados, ¿no? ¿Qué hacía la ACU?

DE: La Agrupación Cultural Universitaria, estaba formada por chicos universitarios de izquierda que hacían teatro. Después estaba la UEJ, la Unión de Escritores Jóvenes, que hacían unos recitales espectaculares antidictatoriales. Pero eran como alternativos, solamente dentro del grupo de alternativos.

RN: En Ruptura, que el CADA publicó en el año 1983, mencionan una performance de Marcela Serrano. ¿Había un intercambio de ideas con ella, estaban trabajando con ella? ¿Por qué salió esta nota sobre ella en una publicación del CADA?

DE: Marcela era bastante amiga de Lotty y fue una de las personas que llegó y colaboró con el CADA, junto con otras artistas como Luz Donoso, Pedro Millar y Eugenia Brito. Había un grupo de gente que colaboraba. Entonces, en ese tiempo Marcela hizo una *performance* siguiendo el espíritu del CADA, y nosotros con mucho entusiasmo cubrimos su *performance*.

RN: En una entrevista con Ernesto Ayala, Marcela Serrano dice que “el hermetismo de esos trabajos... me dejó vacunada para siempre, como si me hubiese grabado internamente la consigna: “Nunca más una expresión artística que no sea comprensible”.

DE: No lo leí. La verdad es que yo le perdí un poco la pista a Marcela. En ese tiempo yo la veía bastante porque ella estaba cerca del CADA. Después Marcela escribió ficción que quizás la sintonizó en otro registro. Lo que ella hizo fue una *performance* en que se desnudó y se pintó².

RN: En Ruptura, se escribe de una *performance* de Serrano sobre Freud y el caso de Dora.

DE: Claro, eso lo hizo con el cineasta Carlos Flores, la verdad es que Marcela había estudiado arte y mantuvo con nosotros, especialmente con Lotty y con Juan, un diálogo muy estrecho en ese tiempo.

RN: Cuando tú leíste un fragmento del texto que sería Lumpérica en el prostíbulo de la calle Maipú, y luego lavaste la acera de enfrente, ¿lo considerabas como “acción de arte”?

DE: Sí, yo consideraba que eran acciones de arte. En ese momento, yo estaba totalmente comprometida con las acciones de arte. Era una acción de arte en la ciudad. No pensé nunca en galerías porque para mí no tenía sentido. Lo que sí tenía sentido era seguir un poco la línea del CADA que era la relación de Arte, Cuerpo y Ciudad. Me pareció a mí que era fascinante seguir la tendencia que marcó el CADA.

RN: No estabas buscando catarsis personal, era algo más amplio.

DE: ¿Y por qué habría buscado una catarsis personal en la calle? Era el espacio de la ciudad, una política de la ciudad lo que me interesaba.

RN: Pero no siempre evitaste las instituciones. He visto fotos de una obra visual que hiciste con Lotty Rosenfeld. La obra, “Traspaso cordillerano”, ganó el Gran Premio Salón del Concurso Colocadora Nacional de Valores en el Museo de Bellas Artes en 1981.

DE: Con Lotty hicimos una especie de subequipo dentro del equipo CADA. Formamos un subequipo que persiste hasta hoy. Yo creo que teníamos una cierta sincronía, podíamos complementar pensamientos y disciplinas. Lo que tú mencionas fue más adelante, en un momento en que se empezó a repensar la relación arte-institución. En el primer momento, toda relación con la institucionalidad era imposible, pero vino un segundo momento en que se pensó la institución. ¿De qué manera entrar de nuevo, y al mismo tiempo molestar y perturbar la institución? Entonces, el museo llamó a un concurso de artes visuales y ahí estábamos ya planteándonos la idea de volver a las instituciones estatales: intervenirlas, molestarlas, perturbarlas, claro, recuperar las instituciones. Con Lotty pensamos una obra para ese concurso. Lo hicimos con una superficie muy fría, con cuatro monitores de televisión, que reproducían cada una un pedazo de imagen de la cordillera de los Andes. Estas imágenes estaban conectadas a una grabadora (de esas grabadoras grandotas, de esas antiguas con cinta) que, a su vez, se conectaban con cada uno de los televisores a través de un neón. Lotty fue la que organizó toda la visualidad, yo no tengo ninguna aptitud para eso. Yo trabajé con Lotty sólo en la conceptualización de la obra. La grabadora emitía el audio de una operación al cerebro que se le había hecho a un indigente que nosotras grabamos en un hospital.³

² Sobre esta *performance*, ver *Pintura en Chile* de Gaspar Galáz y Milan Ivelic (Universidad Católica de Valparaíso, 1981).

³ El CADA volvió a usar este audio en su instalación, “Residuos americanos”, en Washington D.C., 18 marzo – 23 abril de 1983. Ver las notas del programa, “In/Out: Four Projects by Chilean Artists (CADA, Dittborn, Downey, Jaar, de esta muestra en esta misma publicación. Para una discusión de “Residuos americanos” ver *Residuos y metáforas: Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición* de Nelly Richard (Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998), 118-119.

RN: *¿Y cómo grabaron una operación cerebral?*

DE: Entramos en la sala quirúrgica. Lo conseguimos como siempre. Éramos expertas en conseguir cosas, éramos grandes seguidoras de las cosas más imposibles que se pudieran pensar. Entrar en una sala de operaciones no nos costó nada, después de que hicimos lo de los aviones en "Ay Sudamérica". Con Lotty éramos capaces de conseguir cualquier cosa en ese tiempo. Entonces créeme que no nos costó nada ir dónde está el hospital público y que nos permitieran grabar el audio de una operación. La cirugía era de un enfermo indigente, ese detalle era importante para nosotras. Nos otorgaron el Gran Premio de Honor. Fue un momento difícil, entrar al museo con todo lo que eso implicaba, porque el que entregaba el premio era un militar, pero un militar, digamos ya intervenido por signos que no podía manejar, puesto que premiaba una instalación.

RN: *Hablando de la valoración de la derecha, me han dicho que Ignacio Valente, el crítico literario oficial del Mercurio (obviamente derechista), alabó tanto tus novelas como los libros de Zurita?*

DE: Ignacio Valente criticó mi novela, eso es algo público, cualquiera que se lo proponga puede examinar las críticas de Valente a mis libros. Pero no quiero opinar acerca de decires anónimos. Lo que sí resultó interesante fue que cuando nos ganamos el Gran Premio con Lotty, *El Mercurio* sacó un artículo en contra cuestionando qué significaba este premio para este mamarracho, críptico, cerrado, horrible. Tuvi- mos todo el rechazo del *Mercurio* para el premio.⁴

RN: *¿Era tan obvio que su instalación criticaba a la dictadura?*

DE: Era obvio. *El Mercurio* era totalmente de derecha e inteligente. Lo que no lo vieron las municipalidades y las FACH, con los aviones, *El Mercurio* lo vio con una claridad meridiana.

RN: *¿Cuál era la propuesta específica de "Traspaso cordillerano"?*

DE: Presentar a un indigente como sujeto de la carencia y protagonista de un drama, y además entrar al Museo de una manera oblicua, perturbadora, con una instalación. Creo que fue la primera vez que ganó una instalación el gran Premio de Honor. Ten en cuenta que hablamos del Museo de Bellas Artes intervenido por la dictadura, con criterios artísticos anacrónicos.

RN: *El CADA estaba obviamente en contra de la dictadura, pero había tensiones también entre Uds. y gran parte de la Izquierda, ¿no?*

DE: Había debates alucinantes en que nos acusaron de ser capitalistas, especialmente por usar video en nuestras obras.

RN: *Los conservadores no estaban solamente en la derecha.*

DE: No, eso es algo bien interesante y creo que hasta ahora es perceptible. Ésa es la paradoja, este paroxismo de conservadurismo cruza las fronteras entre las izquierdas y las derechas..

RN: *Es interesante que Uds. citaran a las Brigadas Ramona Parra como antecedente del CADA en Ruptura. Ellos pertenecieron a la izquierda tradicional, ¿no?*

DE: Yo creo que el CADA tuvo ciertas ideas románticas, y yo la verdad es que todavía las tengo. Pienso que existe una cierta rigidez en los discursos críticos y teóricos. Porque, en rigor, cualquier discurso (incluso el mío) puede ser bastante rígido también. Entonces, yo a eso le tengo un poco de miedo. Siento que te va coartando y limitando, te va reprimiendo. Yo sé, desde luego, que el Partido Comunista es un

⁴ Ver "Es una obra nula e inútil" del *Mercurio* 18 de noviembre de 1981. El texto de este artículo se reproduce en este libro.

partido hegemónico, patriarcal, y que sus lineamientos son sobre todo monolíticos. Sin embargo, yo no le desconocería a ese partido su vocación obrerista, no desconocería su relación solidaria con los más débiles. Yo admiro la forma en que le dio identidad al sujeto popular y le proporcionó un modo de vida. Entonces, si bien la Ramona Parra representa “el gran cambio social” (pre-muro de Berlín), con una iconografía demasiado emblemática, también está ese recorrido local en que el partido comunista miró al pobre, lo hizo suyo. El partido comunista le dio identidad a la gente, le dio proyectos, un proyecto personal, local, chiquitito, al barrio que no tenía donde caerse muerto. A ese que no tenía donde caerse muerto le dio la posibilidad de seguir vivo también. Entonces, no me parece pecaminoso citar la Ramona Parra a pesar de que Ramona Parra, también represente lo monolítico, lo hegemónico, lo inflexible. Yo creo que una tiene libertad de alabar los aciertos, aunque se trate de aciertos parciales. Yo pienso que es más que válido citar a Allende, a ese admirable Allende romántico y político. Por ejemplo, el medio litro de leche era un signo romántico de Allende. El gobierno de Allende, en su programa, planteó una cuestión completamente idealista. Imagínate si era posible que todos los niños chilenos tomaran medio litro de leche al día. Eso era imposible. Pero no obstante es un gesto bello, es bellísimo.

RN: *¿Les interesaba la estética muralista de la Brigada Ramona Parra?*

DE: Dos cosas eran muy válidas: la ocupación de la ciudad y la marca anónima muralista.

RN: *¿De todas las acciones que se realizaron con CADA, cuál te parece la más importante?*

DE: “No +” me parece lo más espectacular en varios sentidos. Fue en esta obra que el grupo apasionadamente trabajó el problema de la autoría, manteniendo, a la vez, un componente ficcional. “No +”, es la acción en 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.

RN: *Ustedes pusieron “No +” en las paredes urbanas y después otros ciudadanos llegaron para terminar la frase. ¿Habían planteado la idea con los otros artistas colaboradores?*

DE: Sí, porque sin ellos no lo podríamos haber hecho. Fue un equipo de artistas que salieron a rayar las paredes, me acuerdo de manera muy especial de Luz Donoso, Pedro Millar o de Hernán Parada, entre otros.

RN: *¿Cómo contrastarías “No +” a las otras acciones?*

DE: Partió así, apostando que iba a resultar, y no fue tan acotado como la leche, los camiones o los aviones. Pero los rayados empezaron a crecer a crecer de una manera impresionante. La gente empezó a manifestar a través de los rayados “No + hambre”, “dictadura”, “presos políticos”, “tortura”, y después lo tomaron los partidos políticos. “No +” fue el gran emblema, *slogan*, que acompañó el fin de la dictadura. Claro, si tú le preguntas a alguien, nadie diría que “No +” fue hecho por nosotros. Nosotros como gestores de ese trabajo perdimos todo control, toda autoridad sobre esa obra en particular. En ese sentido yo lo encuentro alucinante. Yo nunca he visto un trabajo que anule de esa manera a sus gestores. Los padres que fuimos nosotros fueron completamente asesinados por nuestra propia obra. Todas las marchas finales durante la dictadura, todas sin excepción, iban encabezadas por pancartas diciendo “No +”. En esa época no había ningún *slogan* que convocara. No había *slogans* que funcionaran, eran todos gastados, estaban obsoletos. “El pueblo unido jamás será vencido”, por ejemplo, no servía porque el pueblo había sido vencido. Pero el “No +” conectó y sirvió, entonces yo pienso que es una buena metáfora. Yo creo que ese gesto es bien interesante en varios sentidos: en el teórico, en el sentido político, en el sentido ciudadano, por lo que es la participación del “otro” y el cumplimiento total de los intereses del CADA como fue el unir arte y política. Yo creo que ahí se consumó el CADA. Ese es su aporte más radical.

RN: *Plantaron la semilla y creció.*

DE: Claro, entonces todos esos gestos me parecen válidos, desde hoy me parecen muy interesantes. Sigo pensando que es importante hacer cosas por amor al arte, por amor a la memoria, todo eso es válido. Y yo sigo pensando en esa línea.

RN: *En tu carrera como escritora ¿tú crees que el CADA tuvo impacto en tu trabajo posterior?*

DE: Yo creo que todo ha sido importante, que nada ha resultado, digamos, prescindible para mí. Yo creo que el CADA no se puede desligar del Departamento de Estudios Humanísticos, de mis estudios anteriores literarios o de las otras cosas que he hecho en mi vida. El CADA me dio varias cosas. Me enseñó dónde están los límites, qué es lo que yo no puedo hacer. También me dio una distancia con el ego, porque trabajar con otro es complicado. Me sirvió mucho la experiencia CADA. Haber pasado por el CADA y haber explorado otras prácticas me sirvió para entender que sí tengo una pasión por lo literario. Mi práctica es la literatura, pero es extraordinario vivir otras experiencias y tener más claro donde están tus deseos. No porque lo haya hecho mal, yo estaba muy contenta en el CADA, pero entendí que lo más próximo para mí es la escritura. En fin, entender lo que son los escenarios, lo público, la ciudad, hacer un trabajo de arte de la ciudad, todo eso fue fundamental. La mirada se me afinó bastante. A través de las artes visuales conocí a Nelly. Vi cómo Lotty generaba su trabajo con la cruz. En realidad desde el CADA se fueron creando para mí, vínculos culturales muy fuertes.

RN: *Está claro que el CADA tuvo impacto en la política chilena. "No +" se hizo una parte fundamental del movimiento antidictatorial. ¿Tú crees que CADA también dejó huellas en el campo del arte?*

DE: Yo pienso que sí, no sé. Hay colectivos que se han creado que reconocen el pasado. El colectivo de "Los ángeles negros" hizo un trabajo en la ciudad de nuevo en los 80. Hicieron cosas interesantes en la ciudad. La noción del colectivo ha existido siempre, pero si un colectivo de arte trabaja con la ciudad, uno no podría no pensar en el CADA. Sería imposible pensarlo sin el CADA, incluso aunque no lo conozcan, mas allá de los saberes específicos.

RN: *¿Sería de la misma manera que un escritor que nunca ha leído a Rulfo ha sido influenciado por Rulfo?*

DE: Hay una serie de manifestaciones, algunas muy directas y otras más indirectas. Todo es un continuo, es decir, no es que el CADA esté presente en todo el trabajo posterior. Pero en ciertas manifestaciones no tradicionales uno de los referentes va ser el CADA, porque es un referente, no porque seamos nosotros. Son citas que vuelven a aparecer.

RN: *¿Tú crees que durante la llamada "transición democrática" habría una necesidad para realizar acciones de arte?*

DE: Bueno, lo que pasa es que en Chile antes no existía el mercado, entonces eso fue muy distinto. Al no haber mercado, la creatividad se hace más plural porque no hay presiones comerciales. Hoy día, cuando te piden te norman, la petición es a un tipo de producto y no a otro. No es que no exista la capacidad o la necesidad hoy, el problema, creo yo, es la normatividad del mercado. Muchos trabajos de arte van a tener muchas dificultades para hacerse nítidos, en esta época, porque el mercado es un imperativo. Hay que ver cómo se reteje el tejido universitario. Yo creo que se va a demorar tanto como duró la dictadura, 17 años, si es que se retoman de nuevo los hilos. Hay una dictadura más abstracta que todavía circula mucho reprimiendo la memoria. La represión sobre la memoria de Allende es un modelo, hay un miedo a la historia, y habrá que esperar un poco para ver qué pasa con los contingentes que van saliendo de la Universidad. Hay una cantidad de jóvenes que están cansados de la sensibilidad de principios de los '90, que fue muy hegemónica y bastante blanda. Me imagino que lo próximo sería establecer un paso más

radical todavía. Ir más allá de las instalaciones y pienso que deberían surgir las intervenciones—salir de las instalaciones hacia la intervención. Entonces, hay que esperar un tiempo porque recién se fisuran los enclaves dictatoriales. Tú sabes que hay más de 3 millones de gentes que no votaron en la última elección. De esos 3 millones hay una cantidad considerable de jóvenes que no se inscribieron. Muchos jóvenes están haciendo una protesta, por distintos motivos y en distintos lugares. Si pensamos en un medio atravesado por conservadores y timoratos, y más el control del mercado encima, la cuestión artística todavía transita por una cierta opacidad. Y es un mercado muy provinciano, no es el gran mercado, sino un mercado copiado y provinciano, hermético. Yo creo que sí va a haber nuevas energías, pienso que en unos 10 años más va a haber obras bien sorprendentes. Creo que sí surgirán nuevos colectivos de arte y sobre todo yo creo que va a volver la idea de la intervención, porque hay mucho que intervenir.

DOCUMENTOS

PARA NO MORIR DE HAMBRE EN EL ARTE

COLECTIVO DE ACCIONES DE ARTE
CHILE OCTUBRE - 1979

COLECTIVO DE ACCIONES DE ARTE

Fundamentación :

1.- Hoy, en muchos de nuestros países, la vida sucede descompuesta y reprimida por la empresa de apropiación oligárquica de sus medios de existencia.

El uso material e intelectual del pueblo chileno se sustenta en la ocupación monopólica del discurso ideológico, de la teoría económica y de formas más o menos encubiertas de violencia, como momentos complementarios de la sustitución de la cultura democrática, susceptible de unificar la diversidad de la vida del pueblo en las fundaciones territoriales e históricas de su nacionalidad.

Los distintos modos de represión, tanto como 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.

En una sociedad que se homogeniza desde el manipuleo de la fuerza sin unificarse en su diversidad, la lucha por la vida no se desarrolla al interior de una cultura nacional, sino por ella. Precisamente en la medida de su ausencia, de su precariedad agredida, la cultura democrática, contradictoria y consensual, ha pasado a ocupar el lugar de una necesidad fundamental en la vida de los chilenos.

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.

2.- Sin embargo, incluso a pesar de su magnitud, el quiebre cultural no parece haber creado aún los signos de su real comprensión ni suscitado las voluntades que requiere su exacta valoración.

Los nuevos procesos culturales, aparecen para algunos como sucesos particulares, desestimables o, en el mejor de los casos, publicitarios o instrumentales. Así, la ruptura de los soportes orgánicos e ideológicos del arte y de sus perspectivas de arraigo popular, provocó una acentuación del disociamiento de la existencia social de intelectuales y artistas. Obligados a vivir y a sobrevivir en momentos contradictorios, el refuerzo de su individualidad aparece como la única actitud posible, como momento perfecto y verdadero.

2.-

El individualismo, que es el sistema de ese momento individual, se refuerza en la desarticulación de la colectividad apoyándola enfáticamente. No es extraño, por lo tanto, la proliferación de refugios marginales, de enclaves espirituales o de lugares de "elite" en que se protegen con pretextos de inocencia, las ganancias encubiertas o desembozadas del sistema.

Las aproximaciones "opuestas" a la cultura, como fenómeno subordinado o como entidad autosuficiente, se sustentan ambas en la tradición metafísica que opone el espíritu a la materia, como esencias puras que se relacionan en determinaciones lineales de exterioridad y anterioridad mecánicas.

De ese modo, Materia y Espíritu, son concebidos según la conceptualización de la física pre-relativista y no como momentos dialécticos de un proceso: como vida concreta. Los problemas así planteados asumen recurrentemente la forma de la disputa (también metafísica) sobre la primacía del huevo o de la gallina.

La vida es el proceso de una totalidad estructurada y no hay atajos teóricos que permitan ahorrarse la experiencia de su materialidad histórica.

La transformación de la vida necesita de opciones conceptuales que permitan una práctica correspondiente y adecuada a sus problemas fundamentales. Ni "objetivas" ni "verdaderas", adecuadas. En la situación en que hoy nos encontramos, ello pasa por la definición de una dimensionalidad y una perspectiva cultural para Chile: lugar y trayectoria laberíntica de nuestras vidas.

3.- La nación moderna es una institución de unificación y separación de los pueblos.

Las naciones a la vez el producto institucional de las relaciones sociales de un pueblo nacional, y la plataforma constitutiva de su convivencia y de sus relaciones con otros pueblos.

La nación es la consagración de una interioridad y una exterioridad, de una pertenencia y una no pertenencia a la unidad de un pueblo. El trazado de las fronteras encierra la unidad histórica territorial al interior del cual se ejerce la soberanía (el poder) del pueblo nacional.

3.-

La nación supone pues, la unidad del pueblo nacional, e impone en permanencia la unificación del territorio en el que transcurre la historia y la unificación de la historia de la implantación del pueblo en su territorio.

El sentido y las modalidades prácticas e institucionales de la unificación y la diferenciación nacional, la constituye el dominio de la cultura y el Estado nacionales.

Es notorio que las culturas nacionales no son exclusivas y que poseen atributos universales importantes, que corresponden al hecho de que las naciones modernas son creaciones históricas de la expansión y la imbricación mundial del capitalismo. En cada cultura nacional, las tendencias homogenizadoras del capitalismo están presentes en la medida y en la forma que determinan las luchas sociales del pueblo nacional.

Cultura y Estado comparten funciones análogas en la organización de la nación y - en principio - la diferencia entre ellos es del orden de aquella que distingue una ética de su legalidad. Ambas instancias son el producto de las relaciones sociales del pueblo, pero mientras la cultura está presente en dichas relaciones como orientación, el Estado interviene como autoridad y organización.

Sin embargo, la cultura y el estado no poseen necesariamente una existencia simétrica o correspondiente. En naciones dependientes, en proceso de unificación o sometidas a regímenes de facto, la diferencia entre ellos es la que hay entre un proceso social abierto y su claustra arbitraria. En nuestro caso, la cultura vive como una carencia que afecta las bases de la convivencia y existencia nacional. Las fronteras definidas por el Estado pasan hoy por el interior de la historia y el territorio nacional y dejan fuera, exilados o marginados, a una parte sustantiva de los chilenos. El Estado no es representativo de la unidad ni obra por la unificación del pueblo nacional, sino por la homogenización plana, la depuración y la compartimentación que aseguren la dominación oligárquica.

Cada clase social tiene la cultura y la ideología que conquista y que se le impone en los procesos de lucha que la constituyen como tal clase social independiente (y no, la ideología que corresponde a un supuesto e inexistente "interés objetivo" invariable y ahistórico). Toda cultura es un producto social, pero no el producto de una clase, sino la resultante de procesos sociales concretos y complejos, en especial nacionales.

4.-

La ideología, las representaciones, el conocimiento y el pensamiento colectivo de una clase social, está hecho del conjunto de sus experiencias y de su práctica social, de su cotidianidad, de sus costumbres, de sus realizaciones artísticas y su situación económica, política, etc. No existen procesos ni instituciones culturales o ideológicas separadas, anteriores o exteriores a su inscripción en los procesos de la totalidad social.

4.- La cultura nacional se organiza sobre la base de las relaciones sociales de apropiación y producción y en especial, en la división social del trabajo que en las sociedades capitalistas, se caracteriza específicamente por la separación entre trabajo intelectual y trabajo manual, con la consiguiente jerarquización de ellos.

Esta separación no debe entenderse en términos técnicos o biológicos, sino como una relación social (de poder), establecida en torno al conocimiento, su producción, su acumulación, organización, comunicación y uso. Lo importante en la separación del trabajador de sus medios de trabajo no es su alienación psicológica, es su separación de la posesión y utilización del saber; de la cultura y su organización. Dicho en otras palabras, es el despojo de los medios que le permitan controlar y proyectar su vida.

El trabajo intelectual es un momento de todo trabajo humano, un aspecto de toda forma de quehacer social y puede ser distinguido del trabajo manual como dos caras de la producción de vida y no como estructuras superpuestas. En la vida como en el conocimiento de la vida, sólo se puede separar lo que se encuentra unido; y esto teniendo presente que la separación implica rupturas, reducción y simplificaciones riesgosas.

En el proceso de in-cultura en que nos encontramos, el trabajo intelectual debe ser asumido como la producción de modos y formas de vida solidarias en su práctica, como proceso de la identidad de un pueblo nacional en el mundo.

5.- Sin perjuicio de particularidades (en todo caso lejanas a nuestras preocupaciones, nos interesa considerar aquí el arte como trabajo intelectual influido en cuento tal por la situación de la cultura a la que pertenece y que constituye.

La diferencia entre el arte y otras formas de trabajo intelectual se establece, en lo que nos interesa, en el plano de su modo de operación en la historia, más que su naturaleza o estructura interna.

5.-

En ese sentido, el arte posee la nacionalidad y la universalidad de la cultura en la cual se inscribe. Su historia es la historia de su operatividad en los modos y orientaciones de la cultura de un pueblo.

La inclusión del arte en la historia se define por la estructura cultural que es el soporte y el destino de su práctica, por lo que la distinción prospectiva entre arte popular y arte elitario deja sin objeto la distinción entre arte nacional de inspiración extranjera y el arte denominado "extranjerizante". Es popular todo arte con operatividad nacional y nacional todo arte con operatividad popular.

En esta perspectiva, el arte ^{/no} es reductible a una disciplina autorreferencial ni a una historia lineal y homogénea. Por ello el arte como trabajo cultural, no constituye por sí "lenguaje", no "conocimiento"; ni transferencia emocional, sino se inscribe como experiencia colectiva de apropiación de la vida, esto es, como exploración crítica y creación de situaciones participativas de reconocimiento de dimensiones ocultas y perspectivas abiertas en la historia.

La historia como manera intelectual de colectivización de la propia experiencia, necesita ser repensada en cada época como antecedente orgánico de los proyectos de vida vigentes. La historicidad del arte debe pues ser asumida no como trascendencia intemporal, sino en la espacialidad cultural de la vida. El sujeto del arte en la historia lo constituye valencialmente, los movimientos culturales que lo soportan.

De esta manera, 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 es menos), que la de autocontrolar su eficacia como arte en la producción de vida.

En una sociedad estrictamente verticalizada como la nuestra, la presencia del arte en la vida sólo puede ser el producto de situaciones que rompen con el lugar enclaustrado y la función elitaria asignados por la oficialidad. Esta ruptura pasa por la construcción de una perspectiva cultural unificada en su popularidad. Fuera de ella, todo trabajo de arte será inscrito y recuperado como divertimento sociable de la decoración social.

6.-

La perspectiva cultural que proponemos, valora en el arte la producción de estructuras de reconocimiento de la identidad contradictoria de la vida. dicho de otra manera, valora en el arte la ampliación y creación de espacios intelectuales que organicen la memoria y el devenir histórico del pueblo nacional. Proponemos entonces un arte que tiene los problemas de su perspectiva en la cultura democrática, que rompe con las facilidades y certezas adjetivas de su historia y recupera su sociabilidad como verificación de su valor en el arte.

Correspondientemente al fenómeno descrito, el Colectivo de Acciones de Arte/Chile, reúne a 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.

Proponemos entonces el arte como una práctica teórica de intervención en la vida concreta de Chile, lo que significa hacer de los modos y de las exigencias propias de la producción de vida, el antecedente orgánico, el soporte material y el lugar de consumo final del trabajo de arte.

La historia del arte en la vida es la historia de la cultura social que produce y que la sustenta. Definimos entonces la producción de una nueva vida como el sentido de nuestro trabajo, su enmarque final.

7.-

II

FARA NO MORIR DE HAMBRE EN EL ARTE

- Referencia

- Descripción General

- Lugares de intervención

- Descripción de cada intervención

8.-

La obra es :

Un vaso de leche derramado bajo el azul del
cielo.

9.-

LA LECHE COMO LA INTERNACIONAL DEL ARTE -- OCTUBRE -- 1979

... PERO ES EL MISMO CIELO Y LA CONSTRUCCION COLECTIVA DE SU SIGNIFICADO SERA TAMBIEN LA CONSTRUCCION DEL CIELO DE BOLIVIA, DEL PARAGUAY, DEL CIELO DE ZAIRE, DE BANGLADESH, DE GRECIA. SERA TAMBIEN EL CIELO DE ESTADOS UNIDOS, DE NAGASAKY, DE BRASIL, DE LA UNION SOVIETICA, DE LA INDIA, DE CANADA, DE NORUEGA, DE MEXICO. ALGUN DIA ESTA VIDA SERA UNA VIDA DECENTE.

(De: "NO ES UNA ALDEA", texto grabado en los cinco idiomas oficiales de las Naciones Unidas: inglés, ruso, francés, chino y español, emitido el mismo día frente a los edificios de la O.N.U. en Santiago de Chile, en Bogotá y en Toronto).

10.

PARA NO MORIR DE HAMBRE EN EL ARTE

Descripción General:

Este trabajo tomando el arte como práctica específica, constituye la construcción de una cultura social, cuyos componentes se conforman en base a una irrupción de los modos y formas de producción concreta de vida, haciendo de esa producción el soporte real de la obra y el escenario final que consume su lectura.

Es así que tomando como módulo la leche en un medio (el nuestro) que ofrece el panorama de las deficiencias proteicas de su población, se la hace operar en un ámbito poblacional, en un centro de creación de arte, en los medios de comunicación (Revista "Hoy" y Diario "La Tercera") y en un Organismo Internacional (O.N.U.), aplicándose en ellos como el referente vital que organiza y le da lectura al sentido de las carencias que en su perentoria realidad, sustituye la antigua emoción estética por la objetivación de un espacio individual y colectivo, psicológico y social.

La superposición simultánea de estas carencias en las estructuras de sus relaciones sucesivas, constituye el campo compartido en el cual la obra debe leerse como la autopuesta en escena de un país ofrecido en el espectáculo de su propia marginación, de su precariedad, y desde el cual - como la concreción social a la que finalmente apunta este trabajo - se significará como obra de arte válida, la producción colectiva, social y culturalmente significativa, de una nueva realidad, esto es, de una nueva vida.

11.-

PARA NO MORIR DE HAMBRE EN EL ARTE

Cuatro intervenciones simultáneas:

1.- Centro Poblacional

2.- Medios de Información (Revista "Hoy".
Diario "La Tercera de la Hora")

3.- Galería de Arte "Centro Imagen"

4.- Sede de la O.N.U., exterior edificio

SANTIAGO DE CHILE / BOGOTA / TORONTO

12.-

CENTRO POBLACIONAL

Descripción:

Distribución de 100 litros de leche en 100 familias del Sector. La acción se realizará en conjunto con miembros del Centro Cultural de la Población, registrándose mediante films, videos y documentación fotográfica. Cada bolsa de leche a repartir llevará impresa sobre una de sus caras un documento textual, que entra a operar como el elemento de equivalencia entre el poblador que recibe la leche para su consumo y el producto de arte que toma la leche como soporte y vehículo de información. Posteriormente las bolsas vacías serán retiradas para entregarse a 100 artistas e intelectuales chilenos para que cada uno de ellos la ocupe como soporte concreto de una producción de arte, caracter con el cual serán reintegradas definitivamente a la población.

ES DECIR:

Vasos de leche distribuidos y consumidos como producto de arte: la obra de arte como proteínas/

Vasos de leche consumidos como obras de arte de la vida: dormitando en las ciudades - aldeas que habitamos, como una última página de lectura: niños - famélicos - botados - sobre - el - polvo - de - las - calles/

CADA ORGANISMO HUMANO NEGADO AL CONSUMO DIARIO DE PROTEINAS COMO CUERPO DE ENCARNACION DE UNA OBRA DE ARTE: EL ARTE ES LA VIDA CORREGIDA..

13.-

MEDIO DE INFORMACION

Descripción:

Ocupación de una página de la Revista "Hoy" y de un espacio significativo en el Diario "La Tercera de la Hora" el mismo día en que se realizan las otras intervenciones. Esta página operando como producto equivalente de la información a la leche distribuída en el Centro Poblacional, accede a todos los rincones de Chile haciendo de un país una escultura convalidada del hecho de arte. La esculturización de todo un país envuelto así por la definición matricial del Proyecto y que define la página como acción concreta, da lectura al sentido de la diversidad de nuestras carencias, haciendo de ellas un soporte literal, concreto, sobre el cual la acción de arte se transforma en producto.

ES DECIR:

La leche distribuída para todos como información mental, como diario/

La información distribuída para todos como bolsas de leche a consumir/

BAJO EL AZUL DE NUESTRO CIELO, PAGINAS CIRCULANDO COMO PARTES ORGANICAS DE UNA ESCULTURA SOCIAL: PARA NO MORIR DE HAMBRE EN EL ARTE.

14.-

GALERIA DE ARTE "CENTRO IMAGEN"

Descripción:

Sellado el mismo día en que se realizan las otras intervenciones, simultáneamente en Santiago de Chile, en Bogotá, y en Toronto, de una caja de acrílico que contiene en su interior 60 bolsas de leche (en Santiago: bolsas que no fueron repartidas en el Centro Poblacional) junto con una copia en cinta magnetofónica del texto emitido frente a las Sedes de la O.N.U. Estas cajas, dejadas en resguardo en los Centros de Arte en que se realiza en sellado, contienen las bolsas de leche que en su proceso continuado de descomposición definen el marco y el soporte temporal durante el cual se realiza la obra, que se define como el tiempo social durante el cual seres humanos todavía permanezcan, en cualquier lugar del mundo, privados del acceso diario a su alimentación.

ES DECIR:

Leche restada al consumo sellada en un Centro de Arte, análoga al proceso de descomposición orgánica de todos los privados de sus alimentos/

La leche descomponiéndose en las bodegas de una galería de arte como soporte temporal que define la duración real de la obra; el tiempo de permanencia de un desnutrido/

EL PRODUCTO DE ARTE EN EL CENTRO DE ARTE... COMO CADAVERES ARROJADOS SOBRE LA BASURA.

15.-

SEDES DE LAS NACIONES UNIDAS/
SANTIAGO, BOGOTÁ Y TORONTO

Descripción:

Texto grabado en los cinco idiomas oficiales de las Naciones Unidas: Francés, inglés, ruso, chino y español, emitido frente a las sedes de la ONU en Santiago de Chile, en Bogotá y en Toronto, el mismo día en que se llevan a cabo las otras intervenciones. Este texto: "NO ES UNA ALDEA", que refiere nuestra marginación y precariedad enmarca el trabajo PARA NO MORIR DE HAMBRE EN EL ARTE, como visualización de arte de una opción colectiva, cuya producción mundial cierra y le da el sentido final al Producto de Arte. Su emisión como realidad textual frente a las Naciones de la tierra (en este caso frente a su representación sociabilizada: la sede de la ONU), expande la localización del trabajo, haciendo de cada práctica humana el correlato objetivo que sostiene y soporta nuestra productividad mental, nuestra creatividad y nuestras aspiraciones.

ES DECIR:

El producto de arte es un país por un instante blanqueado bajo el azul de nuestro cielo: una bolsa de leche frente al paisaje mundial/

Toda vida como un homenaje a la vida/

VASOS DE LECHE DERRAMADOS BAJO EL CIELO AZUL; LA LECHE COMO LA INTERNACIONAL DEL ARTE.

16.-

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

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

(Inscripción impresa sobre la caja
sellada de acrílico/Centro Imagen)

17.-

SE CONSUME LA LECHE / SE GASTA LA VIDA
SE HACE ARTE PARA NO MORIR

COLECTIVO DE ACCIONES DE ARTE
CHILE OCTUBRE -1979

18.-

III

CRONOLOGIA DE ACTIVIDADES

Lunes 1° de Octubre	Encuentro informativo en Centro Imagen
Miércoles 3 de Octubre	Realización de las acciones Sellado de la leche
Jueves 4 y Viernes 5 de Octubre	Entrega a los escritores y artistas de las bolsas de leche vacías repartidas en la Población. Centro Imagen: lugar de entrega
Viernes 12 de Octubre	Ultimo día de entrega de los trabajos efectuados sobre el soporte de la bolsa vacía de leche.
Lunes 15 de Octubre al Viernes 19	Exposición en Centro Imagen de los trabajos realizados
Viernes 19 de Octubre	Encuentro final y Foro en Centro Imagen. Entrega final de los trabajos al Centro Poblacional

La documentación del trabajo permanecerá expuesta en 3 unidades de video, junto con la caja sellada de acrílico en el Centro Imagen, desde el Jueves 4 al Viernes 19 de Octubre.



"Para no morir de hambre en el arte", 1979: entrega de cien bolsas de leche a pobladores de La Granja.



"Para no morir de hambre en el arte", 1979: entrega de cien bolsas de leche a pobladores de La Granja.



“Para no morir de hambre en el arte”, 1979: emisión del discurso “No es una aldea” en los cinco idiomas oficiales de las Naciones Unidas frente al edificio de la CEPAL.



“Para no morir de hambre en el arte”, 1979: devolución de envases vacíos.

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)

不是一个村落

我们所谈论的地方，并不是一个村落，不仅仅不是一个村落，而是一个地方。这个地方周遭的景象，像似一个人的心灵与生命，是需要改变的许多空间。

我们不是要谈论一个被人遗忘或者印象已模糊的地方；而是要探讨这里的生命所赋与的生活形态，以及每个被遗留下的痕迹——这些痕迹提供的结构给予生命它的特殊形式。每个在这片智利祖国切断沙漠上的人类生活，并不只是一个等待死亡的过程，它是一个字——一段谈话中的一个字。如果要去领悟我们也只不过是等待著被听的一个字，就必需要去认同我们的存在并不只是要来面对死亡而已。

当饥饿或恐惧笼罩著这个村落的起始地时，我们知道我们并不是一个村落，生命本身不是一个村落，我们的心思不是一个村落；而我们也了解到，这时，饥饿及痛苦正代表著我们内心世界里的所有言语。

我们所谈的这个地方，不仅仅贫穷，它还有一片大草原；这片大草原在智利的北方高原上无限地伸展，直到与天际连成一线而分不出彼此来。我们所说的是一个国家，由其不安定环境及孤立性的特殊了悟而自给自足。要营建可靠的生活条，以及建造一个真实的国家，并不只是一件政治任务，也不是每个人的政治劳动可以成就的；不单单如此，要去改善生活品质更是一件艺术工作，它是一件用新意识及新集体生活形态的态度所造成的社会创作结果。我们在探讨生命的衍生，不是死亡，而这俨然是艺术、科学、政治以及技术这些字眼的唯一意义。我们可以这麼说，生命的衍生，是生命本身存在的唯一意义。

再来，我们要讨论的是一个国家——这个国家有一个高地沙漠、一个天空以及在那片空旷大草原上的新生活的选择自由。由饥饿以及恐惧所引起的选择，建造出一个既不饥饿也不恐慌的景象。今天，我们在这里，一个垃圾场上——不是美国曼哈顿的高楼也不是瑞典斯德哥尔摩的大厦——凝视著天空，期待著未来。

同样的天空，被同样地建造在玻利维亚、巴拉圭、萨伊、孟加拉以及希腊的天上，也同样地被建造在日本长崎、美国、巴西、苏联、印度、挪威以及墨西哥的上方。我们相信，有一天，这里的日子会变好。

虽然现今的景象是无依靠的、饥饿的、痛苦的以及满是被掏空了的身心；但也就是因为这样，改善的过程，将是充满机会与变化的。它不是一个村落。

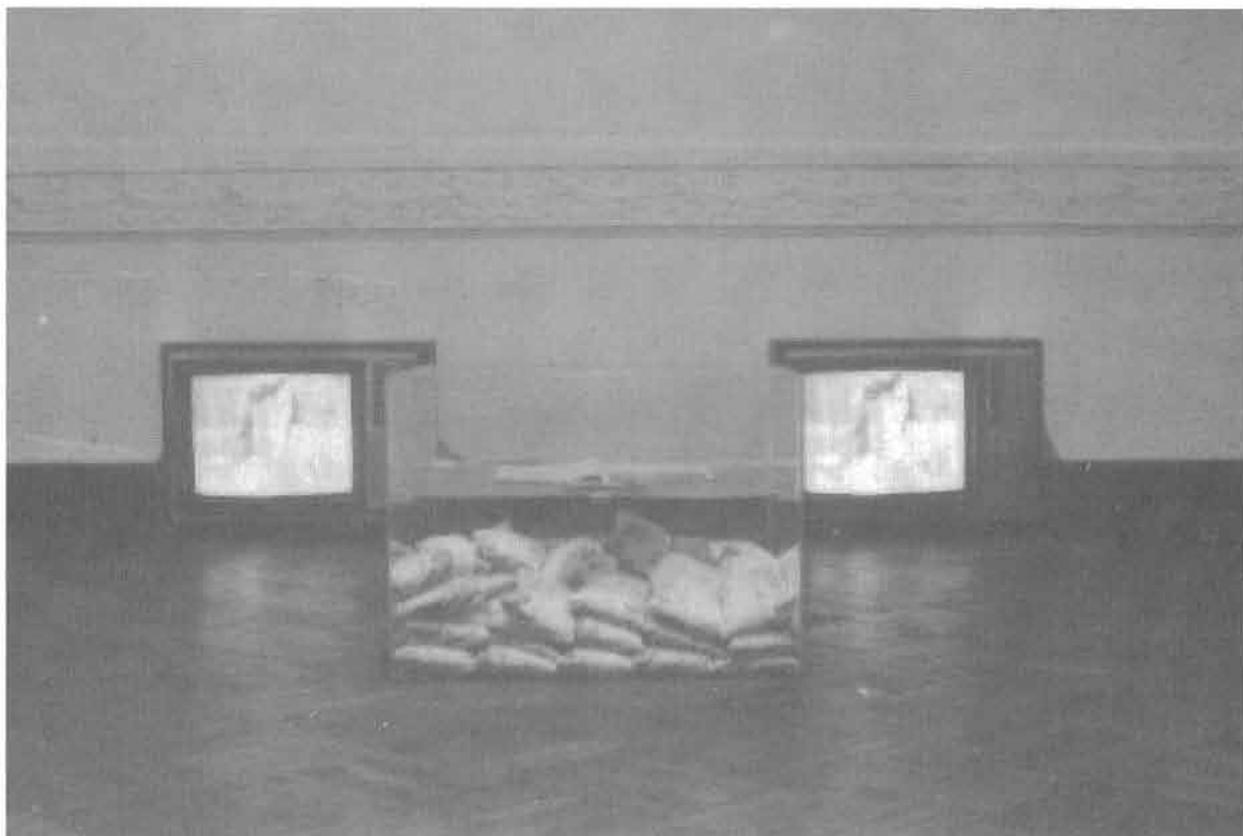
艺术集合组织
西元一九七九年十月

中文译者 黄女玲

пустыни и неба, а также из возможности новой жизни на этих открытых пампасах. Возможность, которая создаётся из голода и ужаса сама создаёт пейзаж, который существует без голода и без ужаса. В этом-же месте, сегодня-же, небо на которое мы смотрим, видно из мусорной кучи, а не из крыш в Манхатане или в Стокгольме.

Но это то-же самое небо. Коллективное создание своего значения происходит в результате создания неба над Боливией, Парагаем, Заиром, Бангладешем, и Грецией. Это также создаёт небо над Нагасаки, Соединёнными Штатами Америки, Бразилией, Советским Союзом, Индией, Норвегией и Мексикой. Когда-то эта жизнь станет приличной жизнью.

Тем у которых нет собственности, настоящее время только представляет голод, боль, и экспроприацию их физической и психической силы. Та дорога тоже состоит из возможности и перемена. Это не деревня.



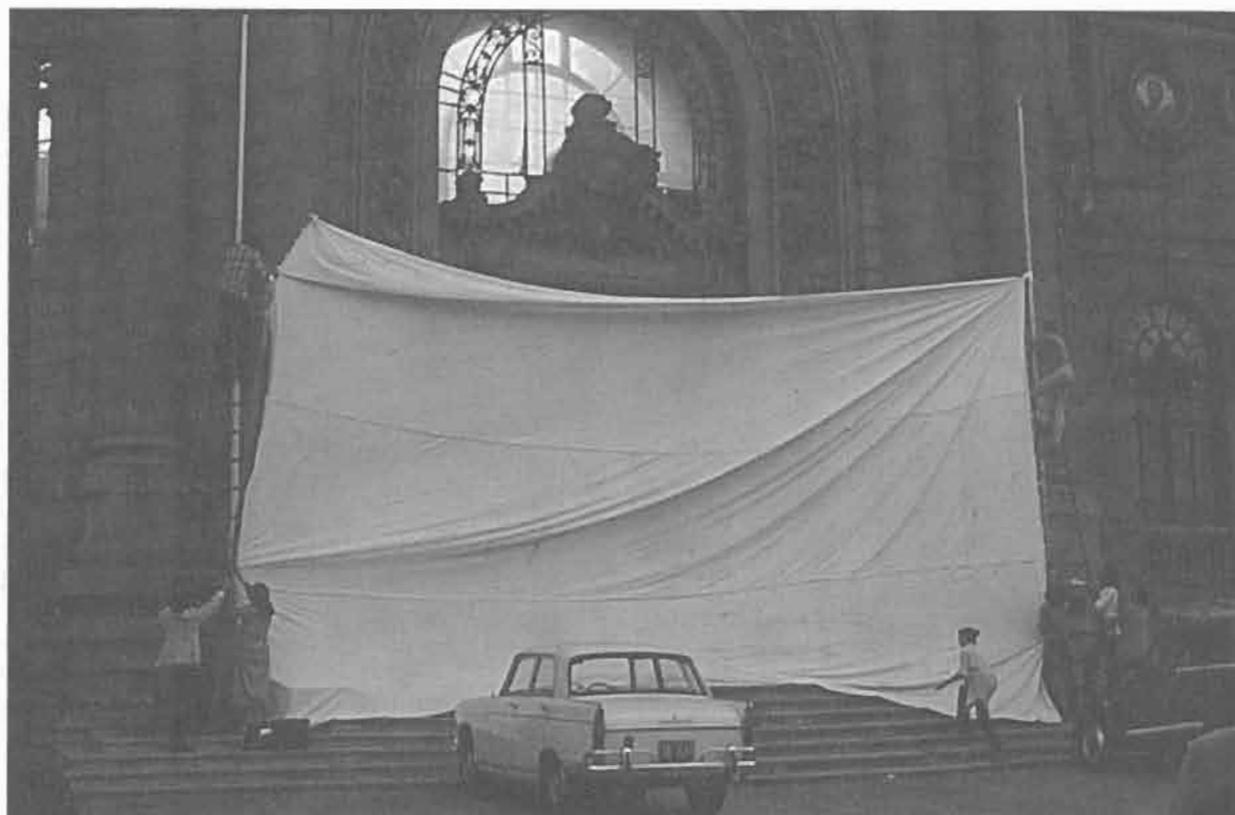
“Para no morir de hambre en el arte”, 1979: instalación en la Galería de Arte Centro Imagen.



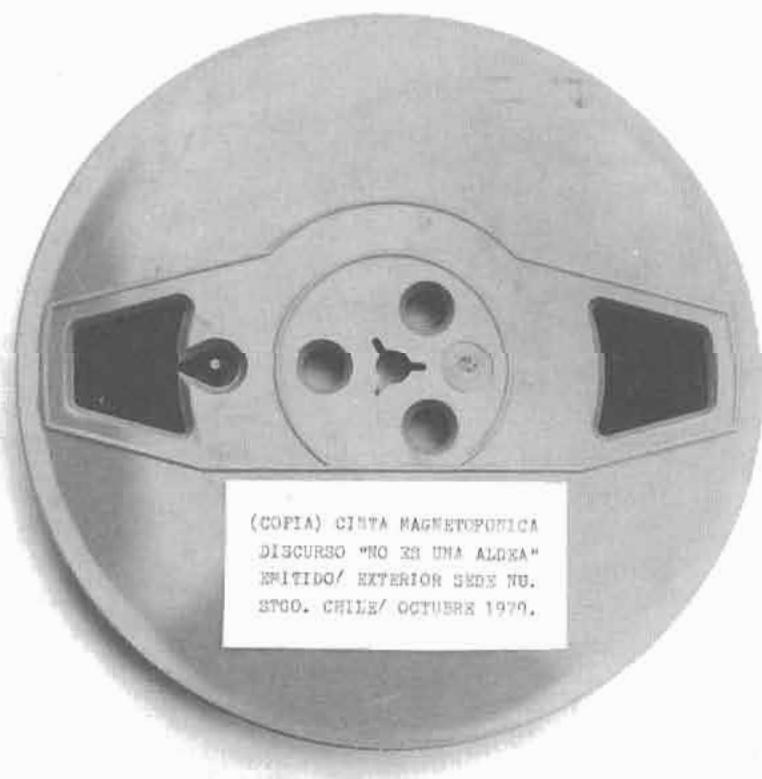
“Inversión de Escena”, 1979: camiones lecheros en recorrido hacia el Museo de Bellas Artes.



"Inversión de Escena", 1979: video registro del desfile de los camiones detenidos frente al Museo de Bellas Artes.

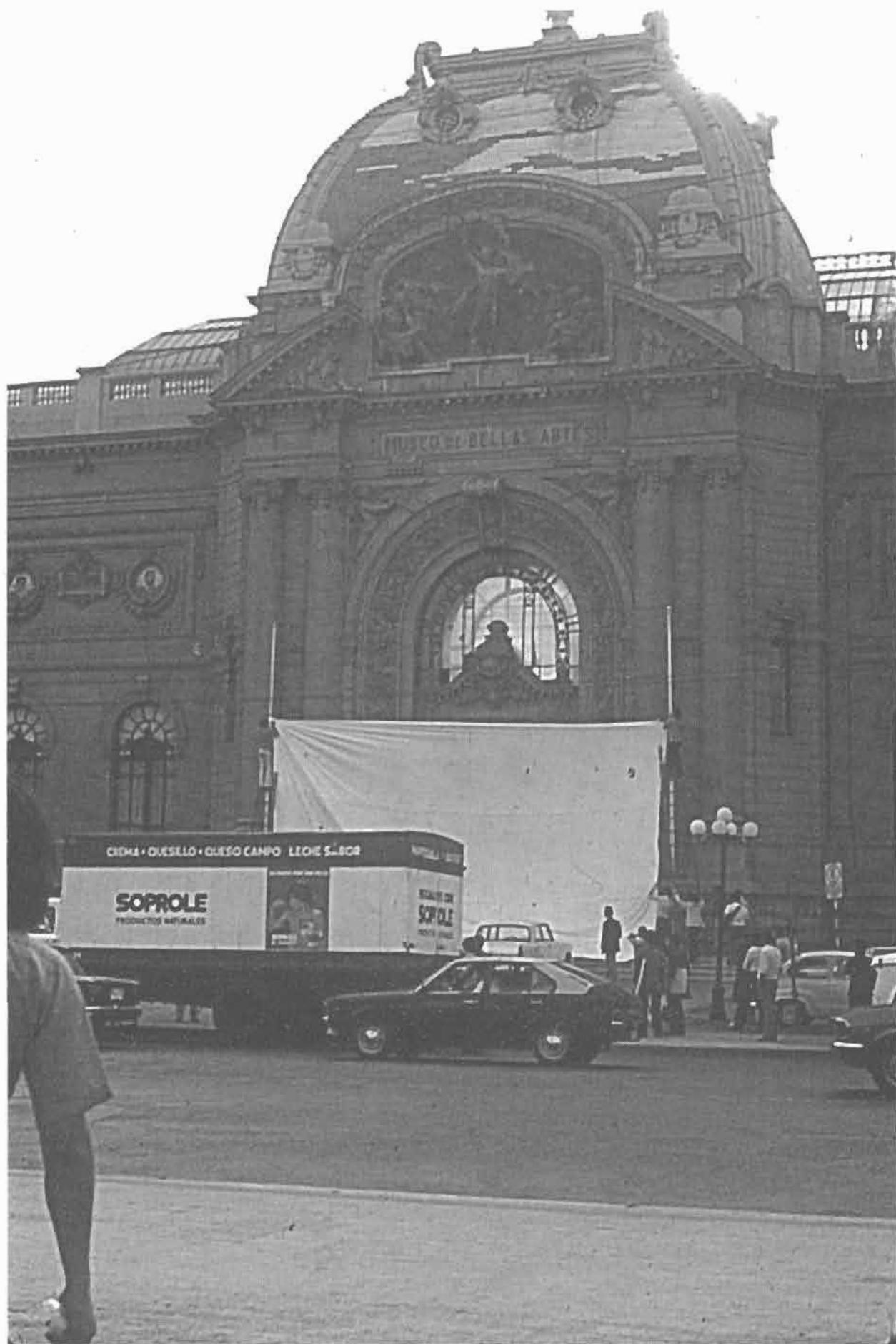


“Inversión de Escena”, 1979: colocación de lienzo blanco que tacha la entrada al Museo de Bellas Artes.



(COPIA) CINTA MAGNETOFONICA
DISCURSO "NO ES UNA ALDEA"
EMITIDO/ EXTERIOR SEDE NU.
STGO. CHILE/ OCTUBRE 1979.

“Para no morir de hambre en el arte”, 1979: cinta de audio con el discurso “No es una aldea”.



“Inversión de Escena”, 1979.



Testimonio: Elías Adasme, Lotty Rosenfeld, Luz Donoso y Marcela Serrano. Centro Imagen, 1979.



Debate: Alberto Pérez, Fernando Balcells, Francisco Brugnoli y Raúl Zurita. Centro Imagen, 1979.



Exhibición video: Rodrigo Cánovas, Eugenia Brito y Eduardo Vilches. Centro Imagen, 1979.



Debate: Nelly Richard, Alberto Pérez y Fernando Balcells, entre otros. Centro Imagen, 1979.

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.**

**COLECTIVO ACCIONES DE ARTE
CHILE \ OCTUBRE - 3 \ 1979**



“Para no morir de hambre en el arte”, 1979: sellado de una caja de acrílico con bolsas de leche, cinta magnetofónica y revista *Hoy*, Galería Centro Imagen.

LA FUNCION DEL VIDEO

El video cumple para nuestro grupo una doble función: por una parte actúa como registro, es decir memoria o documental de una situación de arte efectuada en y sobre la realidad y por esto mismo, no documenta la realidad, sino una forma de realidad construída de antemano.

Por otra parte, dadas las posibilidades tecnológicas que el medio permite, los materiales grabados son susceptibles de ser utilizados una y otra vez mediante variables de su contexto.

Es así como, la elaboración de un tape, muestra una de las posibles combinatorias de edición y en este sentido es finito, pero siempre los materiales conservan el caracter de tránsito o desplazamiento, en otro tape.

Es así como una totalidad (video-obra) pasa a ser fragmento de otra obra no sólo como cita, sino como presente del presente de ese trabajo.

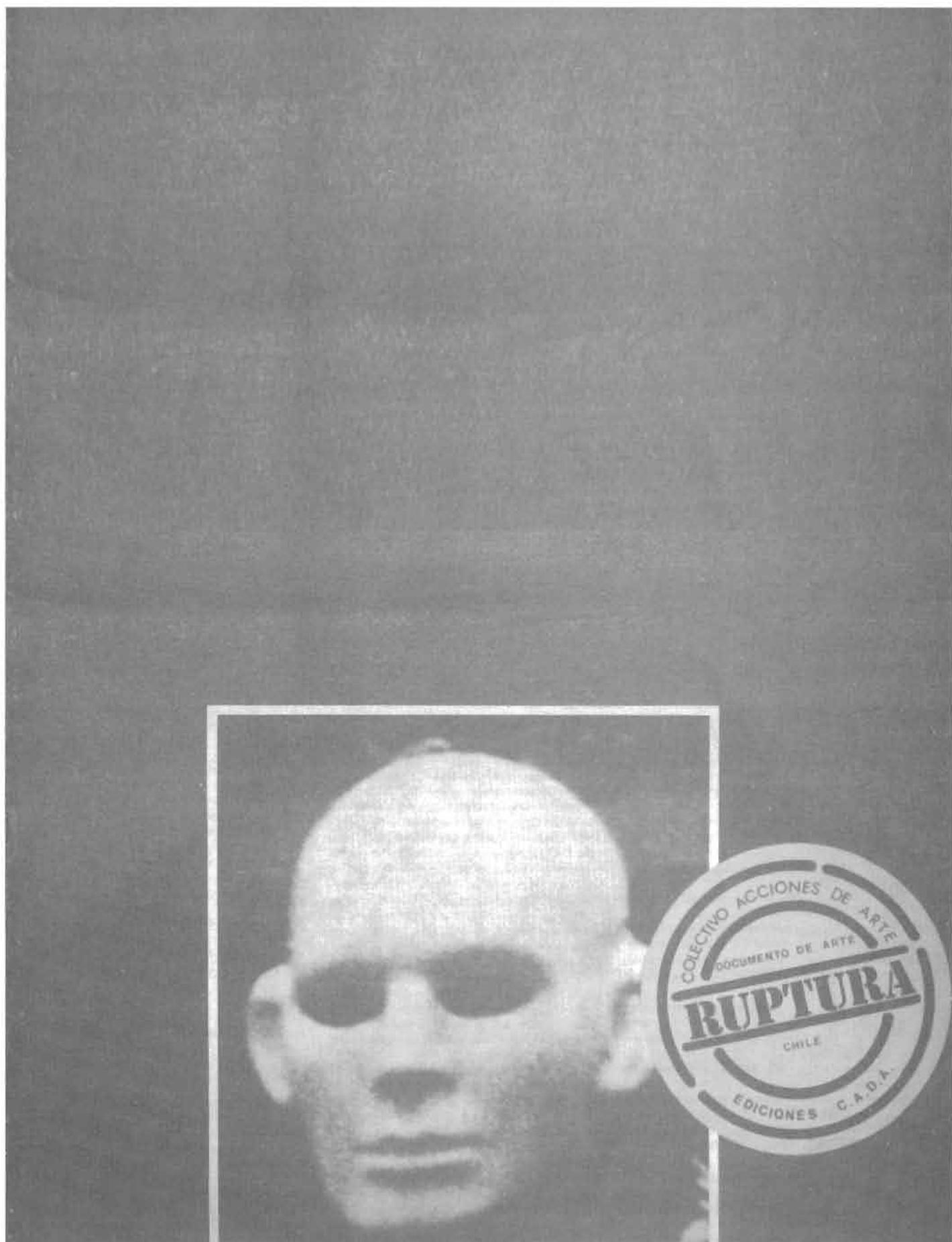
Creemos que estas valencias hablan, no sólo de las propiedades del medio tecnológico utilizado (el video) sino además de qué tipo de apropiación tecnológica se hace en nuestra realidad latinoamericana, fuera de posibilidades de o permanente "renovación de stocks" o retirados de toda noción de "despilfarro" algo así como la metáfora de las vestimentas de la gente pobre de nuestro país que pasan por una sucesión de personas hasta su destrucción.

La economía, el fragmento, casi los jirones en un proceso creativo de escasos recursos- materiales o intelectuales- en una única y obsesiva obra que se hace plurivalente y por ello dinámica.

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



“A la hora señalada”, 1981: puesta en escena en fábrica de neón.



Diario *Ruptura*, Ediciones CADA, Chile, agosto 1982.

Una Ponencia Del C.A.D.A.

Replantearse dialécticamente el fenómeno de la creatividad en un contexto como el nuestro, supone no sólo el cuestionamiento del lenguaje de una determinada práctica específica y de sus particulares modos de producción señaléticos, sino que lleva además necesariamente a revisar la estrategia que se define al ponerse en juego el concepto mismo de especificidad al referirse a los productos de arte.

Es así como marginados históricamente de los movimientos internacionales de arte y de su red distributiva, financiera, etc., cualquier fenómeno surgido desde estos lugares, aun cuando apela a las mismas denominaciones internacionales y se ampare bajo el mismo concepto de arte definido en las metrópolis, plantea el interrogante acerca de su propia naturaleza, sobre sus medios y el plan de sus objetivos, y cuya respuesta excede el campo de la axiomatica semiológica, para ser abordada en cambio como una relación de conjunto con el terreno de luchas y desarrollos de nuestra realidad socializada.

Por otra parte, la carencia de lo que podría denominarse en propiedad un "arte latinoamericano", que permitiese de acuerdo a parámetros de valorización propios, una lectura comparada de los diversos fenómenos o epifenómenos surgidos de manera aislada en este contexto; remiten directamente a los viejos interrogantes de la utilidad y del sentido, pero no de un académico sino como un rebasamiento del campo teórico para ser cuestión de vida o muerte donde se debate el

asunto del arte (la radicalidad de algunas prácticas exigen de retórica a lo recién señalado).

Y es este concepto, el del arte, el que precisamente se pone entre paréntesis al abordar algunas prácticas en nuestro medio. Aquello que permite, en los países capitalistas desarrollados, distinguir entre distintas actividades como la política, la ciencia, el arte o la religión, y de ese modo definir objetivos específicos, estrategias propias, grados de desarrollo de los distintos sistemas, es exactamente lo que se pone en cuestión en estas otras realidades (dependencia, colonialismo, regímenes autoritarios) por el simple hecho de confrontar cualquier especificidad con el panorama global de nuestra situación.

Sin embargo, nuestra marginalidad de un "arte internacional", o mejor dicho, nuestra marginalidad de una historia denominada arte internacional, no es de por sí un terreno establecido, no constituye un paisaje inmutable. Por el contrario, trabajar de hecho en ese margen, implica un grado de pertenencia no necesariamente adquirido y que, inversamente, se establece como campo de lucha, como terreno de confrontación en los cuales los términos arte y vida se complementan y se desgarran.

Trabajar entonces en la marginalidad de una actividad de arte internacionalmente establecida, es dudar primero de los términos calificatorios. La premisa duchampiana de que es arte todo lo que el artista designa como tal, no es inmediatamente operable para aquellos cuya práctica define los términos de su supervivencia (y no refiri-

mos a supervivencia en el sentido más concreto del término) y del destino de su entorno. Es así como, por ejemplo, prácticas de arte que estuvieron en boga hace 10 años como el body art, el land o las performances, y que implicaron en el arte internacional todo un grado de apertura hacia soportes de vida, constituyen —en nuestro paisaje realidades absolutamente cercanas, previas a su estandarización como arte, precisamente por el grado de dramatismo que conlleva nuestra cotidianidad en el trato con esos soportes: cuerpos hambrientos, inmensas llanuras improductivas, erizos. Entonces, trabajar en esa realidad, sea cual sea el campo formal de desenvolvimiento de ese trabajo, implica un trabajo con su cambio, con el mudar de condición, en dos palabras: implica una práctica revolucionaria.

Porque al margen de cualquier manierismo, los logros de las trayectorias de arte en las metrópolis; la significación del cuerpo como soporte, del paisaje como escritura, constituyen para nosotros hechos demasiado familiares, salvo que esa familiaridad está ganada a costa de otro tipo de privaciones. No son los términos de un desarrollo del arte los que definen la escena sino más bien el trato con lo precario y lo doloroso, con el descampado de vidas concretas. Muy poco puede decirnos entonces un artista que define su trabajo como arte temporal o un artista del paisaje, casi nada si no es nuestra diferencia y que nos lleva, obligadamente, no sólo a resaltar los marcos de nuestra propia creatividad, sino también a

una crítica y revisión desde una perspectiva global, de lo que constituye la avanzada.

De allí la impugnación tanto de la autoreferencialidad del arte como del concepto de práctica específica, para prevalecer en cambio la interrelación, la suma que opera en cualquier puesta en escena que podamos establecer. No se trata de lanzar nuevos productos —ahora desde Sudamérica— al mercado del arte internacional, sino de establecer una práctica que pueda operar con las opciones de nuestra historia. En ese sentido, organizar un trabajo de estructuración de lo aleatorio e indeterminado, se revela hoy como una práctica de subversión de los modelos e imágenes establecidas, es decir, como subversión de la vida.

Y es en los términos concretos de desarrollos, opciones y desenvolvimientos de nuestra historia, donde el arte —definido en un contexto sudamericano— adquiere su particular dimensión. Allí, ineluctablemente lo que hagamos como tal refiere a su propia autoimpugnación, negándose como hecho de arte para ser acto político y refiriendo el acto político a su estructuración como arte, y donde el productor opera como resumen y sublimación, como blanco y negro de circuitos colectivos. El productor artístico es tanto escenarista como escena, el hambre de producir realidad es idéntica al hambre de alimentos, o al menos, es de la misma naturaleza. Su cuerpo, en última instancia, es el hoyo negro donde van a encontrarse todos los purritos de sentido y donde teoría y práctica devienen términos sinónimos. Es ese bipolararse del producto en el productor el que

antecede a las formalizaciones como corrientes de arte. Las urgencias hacen que cada hecho, cada paso este comprometido y comprometa el curso total de la acción y por ende ineluctablemente se enfrentan con los escenarios de la socialidad. Es ella la que define —no el artista— su propio grado de realidad a soportar.

Similarmente, la expectativa, catastrófica y esperanzada, de un cambio en el conjunto de las relaciones sociales, opera como espejo de su propia base material y es ese un rasgo característico del modo con que ha operado nuestra historia. En efecto, sujetos permanentes de los vaivanes de esa historia (de las dictaduras de derecha a las experiencias socialistas), la expectativa refuerza el carácter histórico que subyace en las prácticas creativas; el escenario no es sólo el presente sino también una determinada dimensión del futuro que aparece tanto en el modo de la fe (en el sentido religioso-cristiano del término) como en las posiciones políticas. Un futuro permanentemente negado, mudado, rehecho, y cuyos efectos visibles son la impugnación del pasado (en los programas socialistas) como la búsqueda en ese mismo pasado de los modelos de porvenir (propios de los gobiernos autoritarios); afirma en todo caso un entendimiento desgarrado con el presente. Precisamente el retrotraer hacia el presente la apuesta del porvenir es el campo de definición de las prácticas más consecuentes, ellas definen allí un modelo de acción. Ese modelo es la acción de arte.

Así, política y arte, conllevan un grado de intercambiabilidad que de ser asumida bajo la noción idealista de "obra de arte", redibija los marcos con que se ha referido el hecho artístico. La acción política presupone necesariamente un proyecto, una imagen del futuro cuya concreción depende de la eficacia del operar en el presente tomando en cuenta las coordenadas del futuro. La frase: un revolucionario equivocado es más peligroso que un burgués, de Merleau-Ponty, es exacta en cuanto a la definición del debate político, de su desgarramiento interno y de los riesgos de la acción. La obra de arte, por el contrario, ha operado siempre en los términos de pasado, su eficacia y su valorización viene dada en la medida que recrea la ilusión de la eternidad, de inmutabilidad que recrea la ilusión de la eternidad, de inmutabilidad frente al tiempo, adquiriendo su máximo valor como bien en el mismo momento que logra expulsar de sí toda traza de contingencia, es decir: cuando pertenece al Museo. Así, la obra es valorada precisamente cuando adquiere su imagen de no alcanzable para ningún valor humano. Las modernas técnicas de reproducción, desde la litografía a los videos, dependen a su vez de la medida del valor que adquiera el arte establecido, resguardándose la continuidad en la medida que esas mismas obras institucionalizadas, actúan como garantes de las nuevas producciones para quienes logran ser valorados como bienes que no se despreciarán. De allí el rasgo modélico de la acción de arte, su condición de praxis implica una imagen y una perspectiva de futuro y por ende una operatividad con la historia, es ese su carácter político. Su ruptura con los modelos pasados de arte se gana en el aquí y ahora y está sujeta a la acción.

Porque es esa expectativa de cambio y su estructuración en el campo de la actividad creativa, lo que diferencia en última instancia, lo que aquí se hace y produce de las corrientes del arte internacional. No es lo mismo el cuerpo como soporte de arte (arte corporal), que el cuerpo como vehículo de cambio, como agente revolucionario en la realidad. Tampoco es lo mismo el paisaje como soporte de arte (como lo fue la tela), que el paisaje como evidencia de la improductividad. Es esa condición la que denuncia desde sus comienzos el carácter de colonizado que refleja la

cronografía del arte en Sudamérica. No es que se "copie" lo que sucede en las metrópolis, sino que aquello que las metrópolis han tematizado como arte, aquí está consumido como experiencia y por lo tanto, esa productividad está sopesada, pero como acto político, como acción. La copia se produce entonces por confrontación con la experiencia y no por la sola comparación con las obras originarias. Es eso lo que marca la disociación entre el arte producido y la colectividad, su esquizofrenia viene dada por un doble desencuentro: se pinta (se hace arte) unidimensionalmente, como frente a hechos consumados y los hechos a su vez niegan la evidencia de su trasvase pictórico. Así el arte sudamericano no interviene en la imagen del mundo, **no ha inventado la perspectiva**, porque ella es una óptica que no le regala el cuadro a la realidad, sino que es la realidad: el conjunto de las distintas relaciones de producción, la que revienta la perspectiva en el arte.

Y es ese establecerse en medio de la polidimensionalidad del conjunto de la realidad socializada lo que puede definir sintéticamente la perspectiva de trabajo de las prácticas creadoras más conscientes en América Latina, su valor artístico no está dado por su eficacia en el rescate de las condiciones inmutables, ideológicas, que evidencia una situación social concreta, sino en la medida de su profundización en las contradicciones simbolizadas, mistificadas, con que el aparato dominante oculta las directrices de su acción.

Allí se establece el lugar de emergencia de las prácticas creativas, en este caso; de las acciones de arte. Operar con el conjunto de la realidad socializada es operar en la base productora de esa realidad y en las condiciones concretas de su transformación, esto es, en la organización presente de su futuro. Entender desde allí el trabajo de arte y plantear su eficacia en la perspectiva general de construcción de un orden distinto es comprender **de hecho** el único ámbito en el cual es posible referirse al arte como una práctica específica y asumir en consecuencia su propia significancia: el trabajo de construcción de sus emociones.

Significar la emoción, ése es el programa crucial con que las acciones de arte podrán justificar o no las prácticas creativas en nuestro medio. La emoción establece el primer nivel de contacto con una realidad a primera vista inexpugnable. Constituye la prehistoria de la acción y en ese sentido es la matriz en la cual se va a desarrollar la práctica. El trabajo con la emoción deviene así en una operatoria con los contenidos a ganar en la práctica, su valor subyace en cualquier escritura e informa del significante de cualquier representación. De allí el enorme poder transgresor de la acción de arte y de la amplitud del campo por experimentar. De allí también el carácter extremo y radical con que muchos de los artistas y operadores culturales que trabajan en esta realidad, han enfrentado sus prácticas. Establecerse en ese campo primero de la significancia para referirlo en función de un modelo de presente como fin a que tiende la acción, desmontando de paso la noción maniqueísta del arte como alternancia de la vida, representa la subversión de las prácticas pasatistas en el arte para transformarlas en cambio en militancia.

Operar entonces en el trabajo de construcción de las emociones y en el fin de crear las marcas tangibles de una nueva emotividad, implica la creación de una programática que pluralice el significado de la acción creativa expandiendo la imagen de una realidad por ganar. En ese itinerario la acción de arte, enfrentada a sus propias condiciones de emergencia, traza la topología mental con que se habrá de acceder, en el aquí y en el ahora, a las condiciones de cambio necesarias. En otras palabras, esto significa operar con las condiciones reales de vida colocándolas en tensión con su historia, vale decir, con la necesidad de su devenir.

De ese modo la acción de arte y el acto político se distinguen más por una consecuencia de su terreno de acentuación, que por participar dualísticamente de órdenes distintos. Extraer de la inmediata una imagen de futuro, y por ende crear su emotividad, define hoy el reverso de la acción de arte. Establecer la estrategia de la prác-

tica en función de una teoría del futuro, esa es la acción política. No obstante esta distinción es también retórica. Esto se ve con mayor nitidez si observamos que ya algunos esfuerzos de la vanguardia latinoamericana estaría demostrando que es posible entender tanto los objetivos colectivos (una sociedad sin clases) como la militancia en dichos objetivos, como acciones de arte, es decir, como obras.

Y son estos esfuerzos entonces los que pueden ser referidos en propiedad como: "Arte de la Historia", no porque tematizen acontecimientos (como el Guernica de Picasso o el muralismo), sino **porque hacen del desarrollo histórico y del proceso dialéctico de sus contradicciones y síntesis, el objeto y el producto de arte**. Ese es el asunto capital y es allí donde el CADA se ha definido como una fuerza revolucionaria. Entender esto no resulta fácil, más aún cuando su concreción desnuda las contradicciones de aquellos que, pretendiendo reformular el espacio creativo, han sido absolutamente incapaces de cuestionar siquiera la galería de arte, como lo demostró no hace mucho una "crítica" que, prevaleciendo prácticas galeristas, no vaciló en cambiar en postular frente al CADA nada menos que... la revolución permanente.

La postulación entonces de las acciones de arte como un "Arte de la historia" debe ser aprendido en todas sus consecuencias, su éxito o fracaso no es ajeno al éxito o fracaso de las perspectivas de alteración total del entorno y en última instancia, de la producción de una sociedad sin clases. La obra la **completa** la historia y ello retrotrae cualquier acción al aquí y ahora en que esa producción se juega. Su antecedente más inmediato son las Brigadas Ramona Parra: La burrada de esos murales estaba ya contenida en el momento en que fueron pintados. El tiempo que Chile ha vivido desde entonces es parte de esa obra inconclusa.

Al cerrar, vaya nuestro homenaje a ellos.

C.A.D.A.
Mayo, 1982

Ponencia publicada en el diario *Ruptura*, Ediciones CADA, Chile, agosto 1982.

Santiago, 17 de Junio de 1981.

Señor
Director
Dirección de Aeronáutica
P R E S E N T E.

Señor Director:

Nos dirigimos a Ud. con el fin de presentar al grupo de artistas que trabajan bajo la denominación "Colectivos Acciones de Arte" (CADA). Ellos están preparando un trabajo de arte titulado ;"Ay América"!, que consiste en el lanzamiento de volantes de arte, desde el aire, en algunos lugares de la ciudad de Santiago, acompañado por filmaciones en cine y video. Para este efecto, solicitan la autorización pertinente de la Dirección de Aeronáutica.

Consideramos de gran importancia a este grupo de artistas que han representado a Chile en numerosos eventos de Arte; cabe destacar que son los únicos artistas chilenos que han sido invitados a mostrar sus obras en el Festival Internacional de Video- Art "Portopia 81" en Japón.

De esta manera, el arte chileno se encuentra representado también por manifestaciones artísticas no tradicionales como son el video-art o la performance, de larga tradición en Europa y Estados Unidos.

Conocedores de la preocupación de las instituciones públicas por difundir y apoyar el arte chileno, nos dirigimos a Uds. para presentar a estos artistas con el fin que se les preste el máximo apoyo por parte de la institución que Ud. dirige, ya que los registros de la obra en cine y video, serán exhibidos en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en Diciembre próximo.

El Instituto de Arte Contemporáneo apoya y auspicia este trabajo, que nos permitirá estar presente, una vez más, en eventos internacionales.

Esperando la mayor comprensión a esta iniciativa, saludan Atte. a Ud.



18 de Junio de 1981.

Dirección de Aeronautica.

Estimado Señor Director:

Nos dirigimos a Ud. con el objeto de obtener la autorización por parte de la institución que ud. representa, para efectuar el trabajo de arte titulado "Ay Sudamérica" de el grupo artístico CADA.

Dicha obra se situa dentro de las denominadas ecológicas. El land-art o arte-ecológico, practicado fundamentalmente en Europa, USA y Japón, trabaja con y en el paisaje. Siendo esta la línea artística utilizada por el CADA, en los últimos dos años, este ha sido invitado a participar en numerosas Bienales internacionales de arte representando a Chile.

Ay Sudamérica.

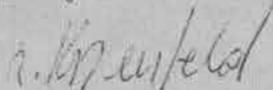
Un número entre cuatro u ocho avionetas durante un tiempo aproximado de una hora, sobrevuelan ordenadamente sobre la ciudad de Santiago, dejando caer en su recorrido aproximadamente 50.000 volantes que contienen una proposición estética. La obra es una escultura sobre el cielo de la ciudad.

El recorrido se filmará en cine y en video, material con el cual el CADA participará en esta ocasión en el Festival de video-art organizado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York en el mes de Diciembre.

Conscientes de la preocupación de las instituciones públicas por difundir y apoyar el arte chileno, esperamos se nos preste también en esta oportunidad el máximo apoyo por parte de la institución que Ud. representa.

Le saluda atentamente en nombre del CADA.

Letty Rosenfeld.



MUNICIPALIDAD DE LA REINA**SECRETARIA ALCALDIA**

ORD: N° 905 - S

ANT: Carta de fecha 23/6/81.

MAT: Responde a su solicitud.

La Reina, 29 de Julio de 1981.

DE: ALCALDE I. MUNICIPALIDAD DE LA REINA
A : SEÑORA LOTTY ROSENFELD

De acuerdo a lo indicado en "ANT" y que dice relación con el lanzamiento de un número de 10.000 volantes que contienen información de arte, desde avionetas sobre esta comuna, còmpleme con informarle que la Dirección de Aeronáutica es el organismo encargado de autorizar dicha petición.

Sin otro particular saluda atenta
mente a Ud.,

EEP/ *[Signature]* /ism
DISTRIBUCION:

- Señora Lotty Rosenfeld
El Bergantin N°950
- Alcaldfa
- Secretarfa de la Alcaldfa

MINISTERIO DEL INTERIOR
MUNICIPALIDAD DE SAN MIGUEL
SECRETARIA MUNICIPAL

ORD.: No 36/1178 /
ANT.: Su carta de fecha 23 de Junio
de 1981.
Ref.: 4549 Oficina de Partes.
MAT.: Remite respuesta.



SAN MIGUEL, 26 JUN. 1981

DE : ALCALDE I. MUNICIPALIDAD DE SAN MIGUEL
A : SEÑORA LETTY ROSENFELD

En relación a su carta de fecha 23 de Junio de 1981, mediante la cual solicita autorización para lanzar volantes desde avionetas, comunico a Ud. que esta autorización debe pedirla a: Comandante Guarnición-Jefatura Zona-Asuntos Civiles - Galvez 100, con tres días de anticipación en un original y tres copias.

Saluda atentamente a Ud.,



[Handwritten Signature]
JUGO GAJARDO CASTRO
CORONEL DE EJERCITO (R)
ALCALDE

TCR/dcl
DISTRIBUCION :

- Sra. Letty Rosenfeld
- Secretaría Municipal
- Oficina de Partes
- Archivo

AY SUDAMERICA

CUANDO USTED CAMINA ATRAVESANDO ESTOS LUGARES Y MIRA EL CIELO Y BAJO EL LAS CUMBRES NEVADAS RECONOCE EN ESTE SITIO EL ESPACIO DE NUESTRAS VIDAS: EL COLOR PIEL MORENA, ESTATURA Y LENGUA, PENSAMIENTO.

Y ASI DISTRIBUIMOS NUESTRA ESTADIA Y NUESTROS DIVERSOS OFICIOS: SOMOS LO QUE SOMOS; HOMBRE DE LA CIUDAD Y DEL CAMPO, ANDINO EN LAS ALTURAS PERO SIEMPRE POBLANDO ESTOS PARAJES.

Y SIN EMBARGO DECIMOS, PROPONEMOS HOY, PENSARNOS EN OTRA PERSPECTIVA, NO SOLO COMO TECNICOS O CIENTIFICOS, NO SOLO COMO TRABAJADORES MANUALES, NO SOLO COMO ARTISTAS DEL CUADRO O DEL MONTAJE, NO SOLO COMO CINEASTAS, NO SOLAMENTE COMO LABRADORES DE LA TIERRA.

POR ESO HOY PROPONEMOS PARA CADA HOMBRE UN TRABAJO EN LA FELICIDAD, QUE POR OTRA PARTE ES LA UNICA GRAN ASPIRACION COLECTIVA/SU UNICO DESGARRO/UN TRABAJO EN LA FELICIDAD, ESO ES.

"NOSOTROS SOMOS ARTISTAS, PERO CADA HOMBRE QUE TRABAJA POR LA AMPLIACION, AUNQUE SEA MENTAL, DE SUS ESPACIOS DE VIDA ES UN ARTISTA."

LO QUE SIGNIFICA QUE DIGAMOS EL TRABAJO EN LA VIDA COMO UNICA FORMA CREATIVA Y QUE DIGAMOS, COMO ARTISTAS. NO A LA FICCION EN LA FICCION.

DECIMOS POR LO TANTO QUE EL TRABAJO DE AMPLIACION DE LOS NIVELES HABITUALES DE LA VIDA ES EL UNICO MONTAJE DE ARTE VALIDO/LA UNICA EXPOSICION/LA UNICA OBRA DE ARTE QUE VIVE.

NOSOTROS SOMOS ARTISTAS Y NOS SENTIMOS PARTICIPANDO DE LAS GRANDES ASPIRACIONES DE TODOS, PRESUMIENDO HOY CON AMOR SUDAMERICANO EL DESLIZARSE DE SUS OJOS SOBRE ESTAS LINEAS.

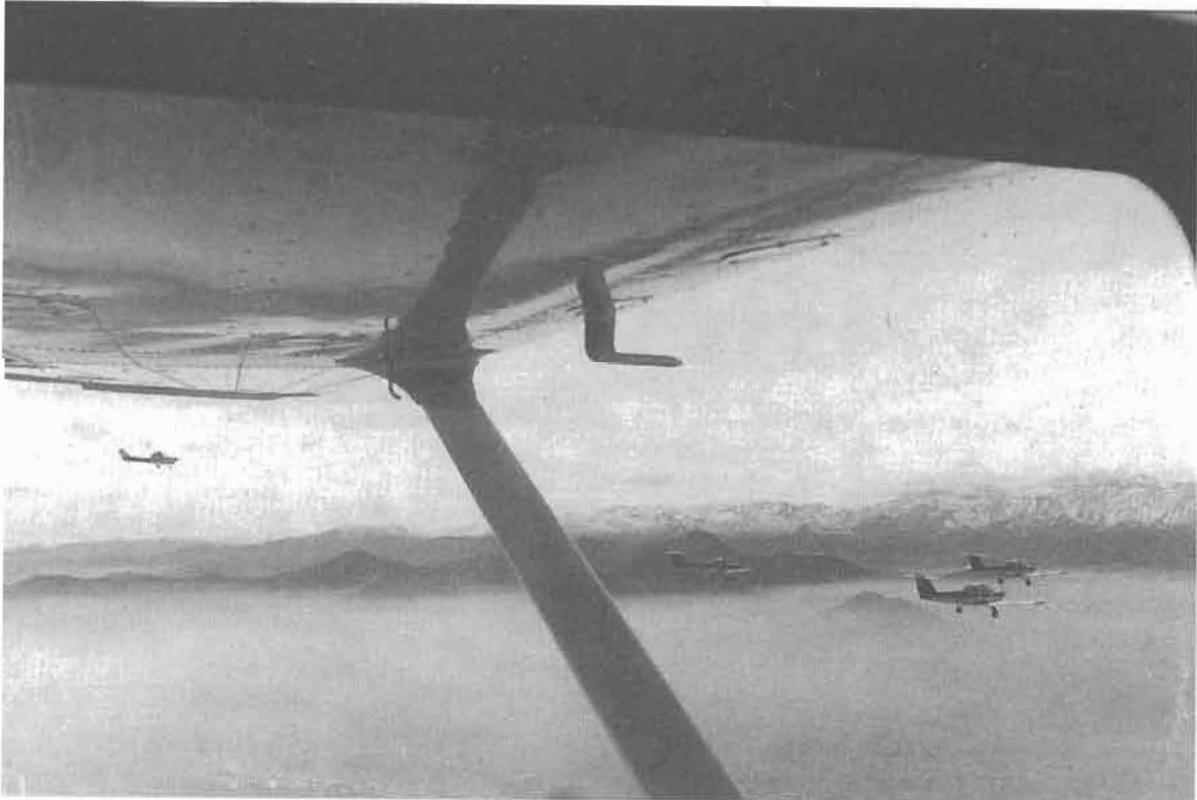
AY SUDAMERICA.

ASI CONJUNTAMENTE CONSTRUIMOS EL INICIO DE LA OBRA: UN RECONOCIMIENTO EN NUESTRAS MENTES; BORRANDO LOS OFICIOS: LA VIDA COMO UN ACTO CREATIVO...

ESE ES EL ARTE/LA OBRA/ESTE ES EL TRABAJO DE ARTE QUE NOS PROPONEMOS.

COLECTIVO ACCIONES DE ARTE
JULIO 1981 C. A. D. A.

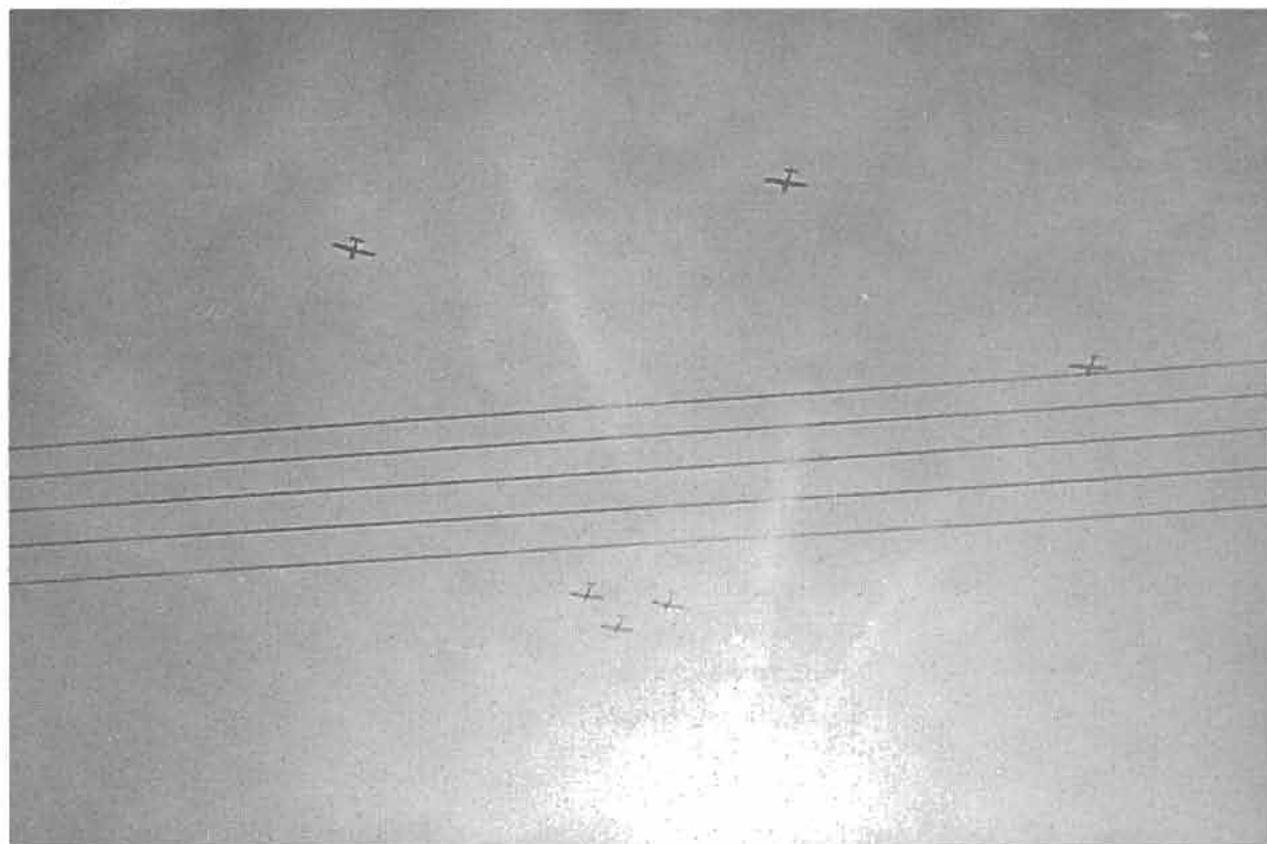
“¡Ay Sudamérica!”, 1981: 400.000 volantes lanzados sobre las comunas de Santiago.



“¡Ay Sudamérica!”, 1981: fotografía tomada desde una de las seis avionetas que sobrevolaron las comunas de Santiago.



“¡Ay Sudamérica!”, 1981: fotografía tomada desde una de las seis avionetas que sobrevolaron las comunas de Santiago.



“¡Ay Sudamérica!”, 1981.

**TEXT: C.A.D.A.
ARTIST: C.A.D.A.**

**C.A.D.A:
A SOUTH AMERICAN ART**

In our context, to take stock of the phenomenon of creativity implies not only that we question a specific way of working and its modes of production, but also that we are forced to re-examine what defines the concept of specificity itself in reference to works of art.

And, since we are isolated from international art trends and networks of distribution and funding, any phenomenon arising in our part of the world raises questions about the very nature of art, its means, and its general aims, however much we claim to have the same international dimensions and the same concept of art that is defined in the world centers. The answers go beyond the axiomatics of semiology. Rather, these issues must be approached in the total context of the struggles and developments of our social reality.

Moreover, there is nothing that could reasonably be called Latin American art which might establish its own standards for a comparative reading of the diverse phenomena and epiphenomena that arise in isolation in Latin America. We are taken directly back to the old issues of usefulness and good sense, although now the context is no longer merely academic. Instead, these issues overflow the field of theory, to become matters of life and death where questions of art are being discussed. (The radical nature of some works absolves this statement from the charge that it is only rhetorical.)

And it is precisely the concept of "art" which must be put in quotation marks in approaching certain practices in our milieu. In capitalist, developed countries it is possible to recognize distinct activities — politics, science, art, religion — and thus define specific aims, strategies, and levels of development for each different system. But such a framework is

exactly what must be disputed when we face our own realities — dependence, colonialism, authoritarian regimes — even for the simple purpose of comparing some specific facet of our situation to its world context.

Therefore, working within the isolation of our art, in the first place we must question the standards of judgment. The premise of Duchamp — "art is anything that the artist defines as such" — is not immediately feasible for people whose practice defines the terms of their survival (in the strictest sense of the word) and of their environmental destiny. Art practices that were in vogue ten years ago, such as body art, land art, or performances, illustrate the principle. In international art, these genres implied a broad opening towards life supports. But in our context, they are the closest of realities before they are standardized as an art, precisely because of the degree of dramatism involved in our everyday relations to such supports — famished bodies, huge barren unproductive

American Residues

AMERICAN RESIDUES relates second-hand clothes from North America that are resold in Chile, and a surgical operation performed upon the brain of a pauper, the sound of which has been recorded.

Clothes are returned to their place of origin. / The tape is inclosed together with the operation as a local product.

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

Clothes and indigence /

Mind and merchandise /

Sickness and symptoms of sickness.

AMERICAN RESIDUES is therefore a residual work, elaborated in the synthesis of an appearance from a concrete life and a kind of art that, from Latin America, pursues evidence, and as a consequence, the re-formulation of a reality operating with the daily elements that conform it.

C.A.D.A.
Chile, 1983

lands. It is one thing to view the body as a canvas (body art) and another very different thing to see it as a vehicle for change, as a revolutionary agent of reality. Nor can we compare the landscape as a canvas with the landscape as an evidence of barrenness. Therefore, the fact of working in that reality — no matter which the formal field of development — implies a changing world, an emerging condition. In short, it implies a revolutionary procedure.

For, leaving aside any kind of mannerism, the achievements of art in the world centers — for example, the significance of the body as a canvas, of landscapes as handwriting — were for us concepts that were already too familiar, although our familiarity was rooted in another kind of deprivation. Developments in art do not define our environment. Instead, the source of our environment is our own dealings with what is precarious and painful, with the barrenness of specific lives.

Little can be said by an artist who defines his work as body art, or as landscape art. Our difference forces us not only to redefine the framework of our own creativity but also to reformulate criticism that comes from a world perspective, from the established vanguard.

And so we impugn both self-reference in art and also the idea that some specific method is obligatory. What must prevail instead is the inter-relationship, the summarizing, which will operate on any stage we might build. This is not a matter of launching our products onto the international art market — from South America this time. Rather, we must establish a way of working that will operate within the options of our history. In this sense, the work emerging today is one of structuring the haphazard and the indeterminate, in order to subvert established patterns and images. That is to say, a subversion of life itself.

Our history has also been charac-

terized by the expectation — a hope or a catastrophic fear — of the restructuring of social relationships. Indeed, as the perpetual subjects of historical booms and busts, from rightist dictatorships to socialist experiments, we feel that such hopes and fears strengthen the historical character underlying creative work. Our scenario consists not only of the present but also of the future. A future that has been constantly denied, altered, reshaped, and of which the visible results are the denial of the past (in socialist models for the future) and the effort to regain that same past (in authoritarian models). But in any case, this insures a heart-breaking commitment to the present.

To bring back to the present the challenge of the future is precisely the field of definition of the most consistent work: Such work outlines a pattern of action, and such a pattern is the action of art.

C.A.D.A.
Chile, 1982

RESIDUOS AMERICANOS es la relación entre ropa usada norteamericana enviada a Chile para la reventa, y una intervención quirúrgica al cerebro de un indigente, el sonido de la cual ha sido grabado.

La ropa vuelve a su lugar de origen. / La cinta se incluye como producto local.

A través de la interrelación de dos elementos excesivamente alejados — ropa / cerebro — se manifiesta el marco en el cual ocurren los sucesos latinoamericanos.

Ropas y miseria /

Mente y mercadería /

Enfermedad y síntomas de enfermedad.

RESIDUOS AMERICANOS es, por lo tanto, una obra residual, elaborada en la síntesis de una experiencia de la vida concreta y un tipo de arte que, desde América Latina, persigue demostrar — y, como consecuencia, reformular — la realidad, trabajando con los elementos diarios que la conforman.

C.A.D.A.
Chile, 1983

NACIONAL

GOBIERNO CONTRA ANALISIS: ¿Otra batalla perdida?

- *Magistrados cerraron los sumarios sin encargar reos a los requeridos por estimar que no se había cometido delito alguno. El gobierno apeló.*

Hasta el momento se podría decir que el Gobierno ha perdido los más importantes rounds en este nuevo requerimiento contra ANALISIS. De diez, ya perdió a lo menos cinco y sus únicas posibilidades de ganar serían con K.O., vale decir un supremazo. En el caso de empate, vuelve a ganar el campeón invicto, es decir, ANALISIS.

Así interpretó el abogado Jaime Hales las resoluciones de los ministros Alberto Novoa y Luis Correa Bulo, quienes la semana pasada cerraron los sumarios respectivos —por presuntas infracciones a la Ley de Seguridad Interior y a la Ley sobre Estados de Excepción— sin encargar reos a los ocho periodistas requeridos ni a los cerca de 15 entrevistados y articulistas también requeridos indirectamente por el Régimen.

Los magistrados adoptaron sus resoluciones por considerar que no se habían reunido los antecedentes que permitieron establecer la existencia de delitos. Como expresó el abogado Hales al cierre de los sumarios "era el curso obvio que tenían que tomar requerimientos tan ajenos a la realidad. Los jueces han cumplido con su deber y han frenado el carro de guerra que puso el Gobierno contra ANALISIS. Nuestro criterio ha sido que no ha habido delito en ningún número de la Revista y parece que los magistrados comparten este criterio".

En la medida en que los periodistas, entrevistados y articulistas fueron interrogados por los jueces, sobre los párrafos marcados por el Gobierno de las distintas ediciones de la Revista, todo parecía indicar que se trataría de "otro proceso sin destino". Ello, porque resultaba insólito pensar que se estaba atentando contra la Ley de Seguridad Interior del Estado, al señalarse semanas antes de conocerse el fallo Cánovas, que todos los indicios apuntaban a Carabineros o por indicarse que el Movimiento Sebastián Acevedo salió a las calles durante el Estado de Sitio a interpelar al Gobierno para que cese de torturar, o porque el obispo de Punta Arenas, Tomás González declarara que "para recons-

truir una sociedad en pedazos, como la chilena, se necesita que vuelva a funcionar una verdadera justicia. Que haya verdad sobre los hechos".

Tras el cierre de los dos sumarios, el Ministro del Interior insistió en su petición de encargaría de reo, la que fue rechazada por ambos ministros. Ante esta negativa el Gobierno pidió la reposición —que los ministros recti-

ficaran sus resoluciones— y en subsidio apelaron ante la Corte de Apelaciones, una de cuyas salas deberá pronunciarse al respecto en el curso de los próximos días.

A la luz de la actitud que ha mantenido el Poder Judicial frente a la libertad de expresión desde antes del Estado de Sitio, todo hace pensar, que ANALISIS por cuarta vez podría ser sobreesido. En el último tiempo, los tribunales se han pronunciado sistemáticamente en contra de las medidas del Gobierno tendientes a censurar y acallar a los medios de comunicación. Como señaló en su oportunidad el Presidente del Colegio de Periodistas, Ignacio González existe confianza en que el Poder Judicial "no se dejará utilizar como un mecanismo de represión contra la información en Chile".

a
M.J.L.

Mirar su gesto extremo y popular.
Prestar atención a su viudez y sobrevivencia.
Entender a un pueblo.



Mujeres por la Vida
C.A.D.A.
CHILE/SEPTIEMBRE 1985

NO +

LLAMADO A ARTISTAS DEL COLECTIVO ACCIONES DE ARTE (C.A.D.A.)

C.A.D.A. /Chile y los artistas democráticos de nuestro país, hacemos un llamado solidario a los artistas internacionales, para realizar una gran obra colectiva contra el hambre, la violencia, la destrucción y el imperialismo que se ejerce sobre los despojos de nuestro país.

La Dictadura es extrema, su caída sangrienta e inhumana, llamamos entonces a que el arte responda masivamente contra la muerte y la barbarie.

Hemos construido una consigna que se ha canalizado en rayados murales, en exposiciones, acciones de arte, teatro, música, etc. Dicha consigna es NO +. La invitación es a que los artistas internacionales la activen en sus propios países de la manera que la consideren pertinente y sus registros sean devueltos a Chile a través de los coordinadores responsables en cada país.

Este trabajo de arte se inició a partir del décimo año de la Dictadura Militar y lo mantendremos hasta que ésta cese.

COLECTIVO ACCIONES DE ARTE (C.A.D.A. / CHILE) ABRIL 1984.



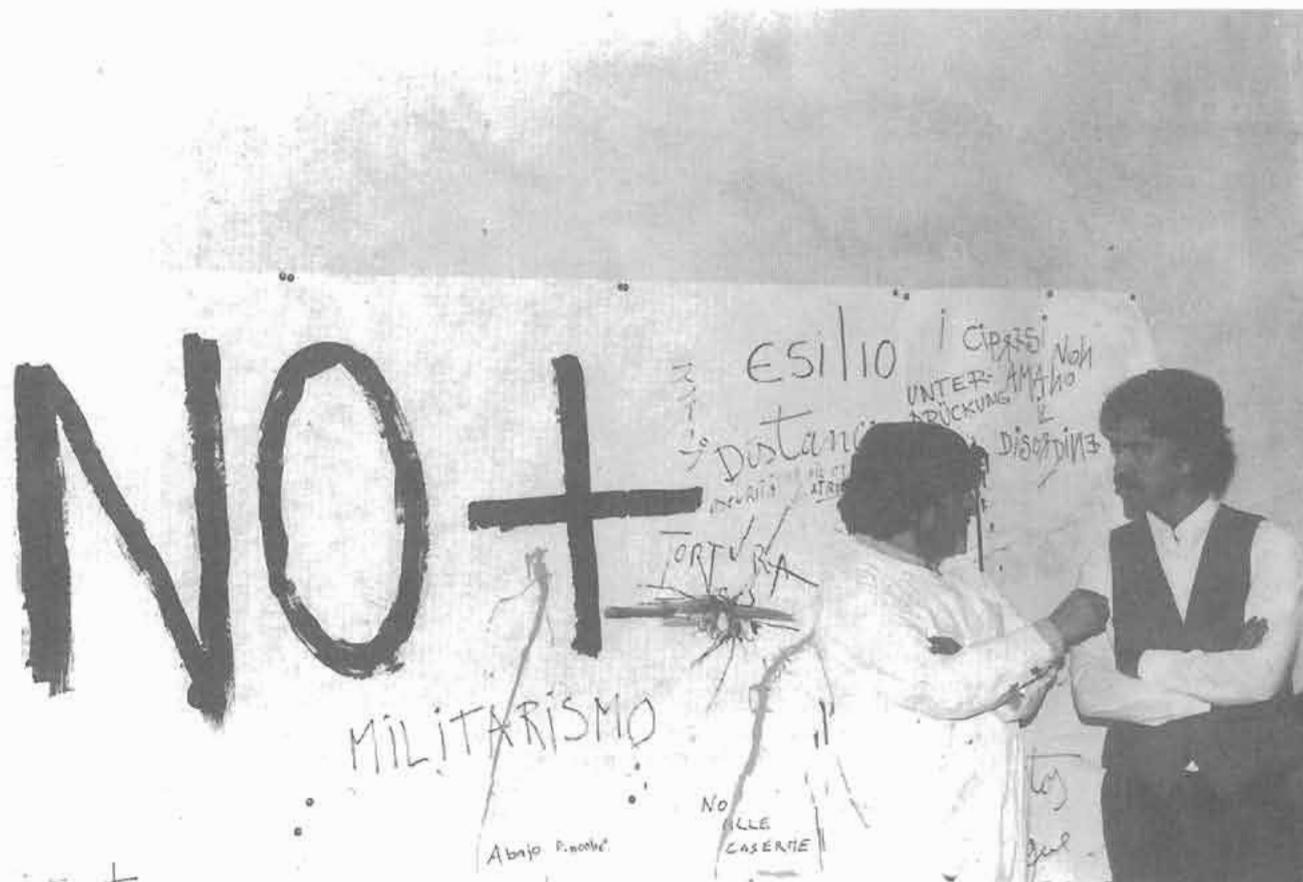
"No +", 1983: río Mapocho, Santiago. Fotografía: Jorge Brantmayer.



"No +", 1983: Teatro Caupolicán. Acto de *Mujeres por la vida* (baile de la cueca sola).



"No +", 1985: Comuna de Cerrillos, Santiago.



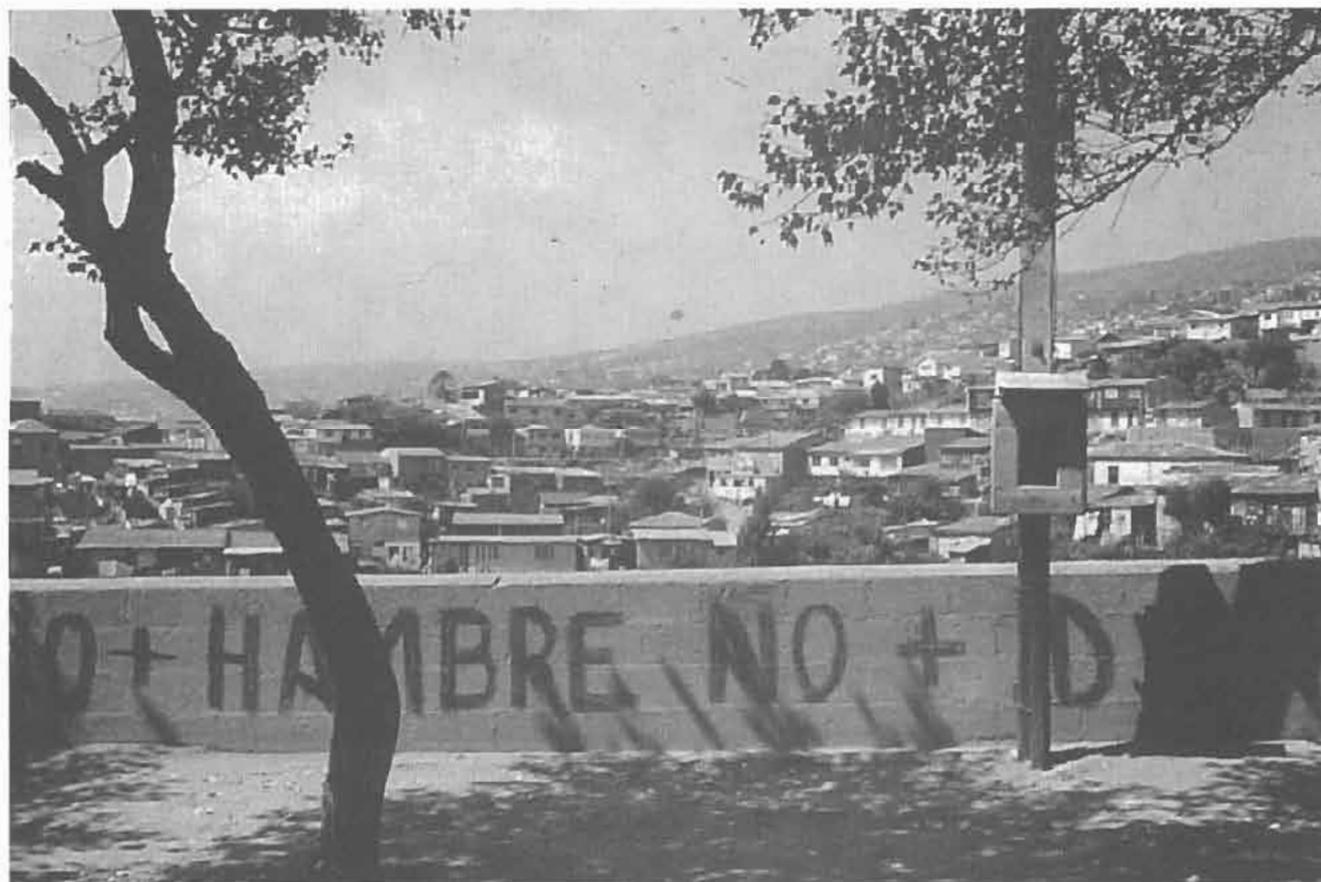
“No +”, 1984: Eugenio Llona y Guillermo Núñez en París.



“No +”, 1985: protesta en Santiago.



"No +", 1986: protesta del gremio médico, diario *Fortín Mapocho*.



"No +", 1986: Cerro Alegre, Valparaíso, Chile.



Ambas candidaturas desean sumar a los sectores indígenas dentro de sus fuerzas.

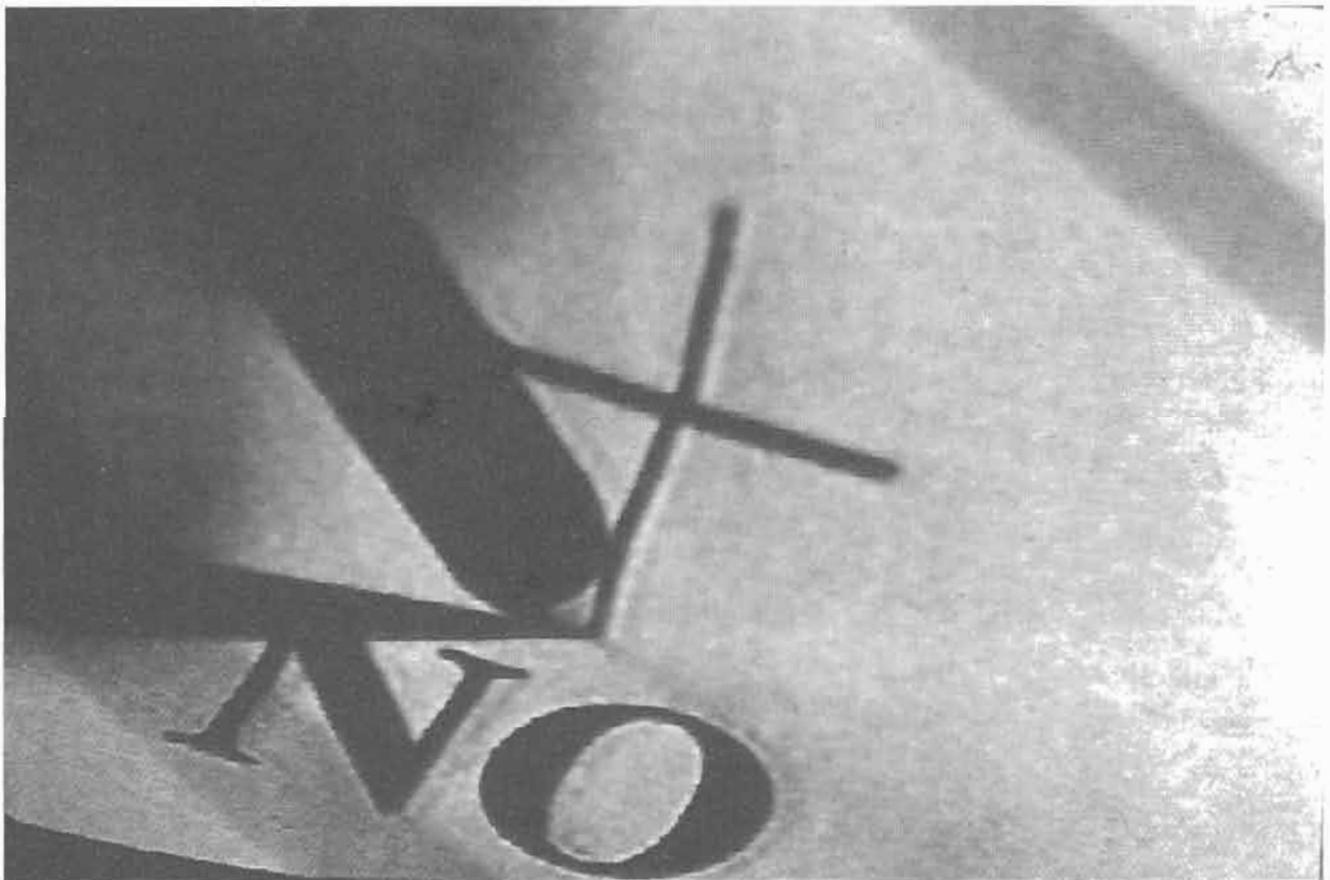
"No +", enero 1993: protesta mapuche durante la celebración de los 500 años del descubrimiento de América, diario *La Época*.



"No +", octubre 1995: Cámara de Diputados, diario *El Mercurio*.



"No +", 8 de marzo 1987: "Día Internacional de la Mujer". Parque Forestal.



"No +", 1988: Plebiscito, franja televisiva.



“No +”, 5 de octubre de 1988: triunfo del Plebiscito, Plaza Italia, Santiago. Foto: Helen Hinges.

En la vía láctea

POR ISABEL LIPTHAY

Posiblemente muchos lectores de HOY se sorprendieron cuando en el N.º 115 apareció una página en blanco dedicada a la leche, firmada por Colectivo Acciones de Arte. El aviso fue sólo parte de un conjunto en que la leche tuvo papel protagonista.

El miércoles 3, en acciones simultáneas en Santiago, Bogotá y Toronto, los participantes se instalaron frente al edificio de las Naciones Unidas, transmitiendo un discurso —en cinco idiomas— sobre la función del artista. En Chile salió el aviso en HOY, al tiempo que se trasladaban a La Granja, donde repartieron cien bolsas de leche a la población, con el compromiso de devolver los envases para que un centenar de artistas las transformaran en creaciones. Al mismo tiempo se depositaron 60 bolsas de leche en una caja de acrílico del Centro Imagen, las que “en un proceso continuado de descompo-

sición, se definen como el tiempo social durante el cual los seres humanos todavía permanezcan, en cualquier lugar del mundo, privados del acceso diario a su alimentación”.

La obra se filmó, se llevará a La Granja junto con las otras terminadas, y se discutirá en torno al tema. Se llamó *Para no morir de hambre en el arte*, y es “una irrupción en los modos y forma de producción concreta de los chilenos. La leche, tomada como módulo central, ofrece el panorama de las deficiencias proteicas de la población, el espectáculo de su propia marginación”.

Para romper con el individualismo y los lugares de élite, Colectivo Acciones de Arte se plantea tareas que abarquen la participación masiva de la población, irrumpiendo en los medios de comunicación, usando el cine, las publicaciones, la distribución de objetos, y fijándose temas “como la creación colectiva de una nueva realidad”. En este caso, la leche, como elemento vital. La próxima vez..., quién sabe.

Un vaso de leche

En este mundo casi todo está clasificado, al menos todo lo visible es estudiado por una forma de conocimiento o pertenece a una esfera delimitada de la vida. Con ello se ha ordenado bastante la selva, pero, de paso, las disciplinas se han encerrado rodeándose de sus cositas conocidas y cada uno cuida su parcela, feliz cuando la invaden, de poder gritar: "No, señor, aquí hacemos economía y no filosofía", mientras el otro grita: "Eso es política y no es arte", como si la empalizada divisora estuviera allí desde antes de la creación.

Así se vive. Es justo y necesario, pero también es sano dejarse descuadrar y eso hizo la bolsa de leche. Algunos dirán que es proteína, otros que es política, más allá dirán que es arte, una genialidad o una estupidez, una voladura original o un intento de hacer cultura nacional. No sé, pero la historia es más o menos la siguiente.

Hace varias semanas —un día miércoles— un grupo de artistas repartió cien litros de leche en cien familias de un sector poblacional y las bolsas vacías les fueron devueltas para ser usadas como material artístico. A la

misma hora, en los jardines de las Naciones Unidas, se dio la grabación de un discurso sobre el hambre en el mundo, en cinco idiomas. Ese día, en esta revista (HOY N.º 115), apareció una página invitando a imaginar la blancura de la leche llegando a todos los rincones de Chile. La jornada terminó en una galería de arte donde se selló una caja de acrílico con 60 litros de leche en su interior mientras se proyectaban los videos de los actos anteriores.

La obra se llamó *Para no morir de hambre en el arte* y sus actos fueron "acciones de arte" que se proponen despertar una conciencia de las carencias de Chile —los niños desnutridos—, y de las carencias de nuestra cultura para reflejar y asumir su tiempo histórico.

OPINIONES



SOL SERRANO

El arte es la vida corregida, dicen ellos, y cada acción quiso ser y representar una realidad y una sugerencia. En la población eran "vasos de leche consumidos como obras de arte de la vida"; el discurso sobre el hambre universal mostraba que "el producto de arte es un país por un instante blanqueado bajo el azul de nuestro cielo: una bolsa de leche frente al paisaje mundial"; la página de la revista era "la leche distribuida para todos como información mental, y la caja sellada era "la leche descomponiéndose en las bodegas de una galería de arte... el tiempo de permanencia de un desnutrido".

Todo esto parece insólito, podrá discutirse si estas acciones pertenecen o no a la parcela del arte, pero nadie podrá negar que pertenecen al terreno de la vida, de la vida de un país desnutrido en los huesos y en el alma de su gente que necesita crear y renovar alternativas de futuro.

Por eso, este "vaso de leche derramado bajo el azul del cielo" es una expresión —entre otras— de la voluntad creadora de ciertos grupos, que desde sus perspectivas diferentes han aprendido a renovar la búsqueda de una cultura que, más allá de las bellas artes y las ciencias, sea el reflejo y el proyecto de la vida de todos los que estamos aquí.

Sol Serrano, revista *Hoy*,
noviembre 1979.

ARTES VISUALES

Un "maná" artístico

Colectivo de Acciones de Arte hace proposición desde el cielo de la ciudad

POR ANA MARIA FOXLEY

Qué tienen que ver los aviones y el vuelo con el arte? La respuesta no necesita ser única, y quizá en múltiples versiones puedan darla todos los artistas y espectadores callejeros que el domingo 12 de julio a mediodía vieron cómo seis pequeños bimotores, en perfecta formación, sobrevolaron Santiago en círculos concéntricos disparando 400 mil volantes sobre las calles y casas de Conchalí, Pudahuel, La Granja, La Florida y los faldeos de La Pirámide.

La Dirección de Aeronáutica había dado el permiso de vuelo; las Fuerzas Armadas el de filmar y fotografiar desde el aire, y la Municipalidad de cada co-

HOY, 22 AL 28 DE JULIO DE 1981

Ana María Foxley, revista Hoy, julio 1981

muna el de lanzar los papeles. Alcaldes, secretarios comunales, pilotos, carabineros, pobladores y artistas, quedaron relacionados en torno a una actividad artística realizada por el Colectivo de Acciones de Arte (C.A.D.A.), compuesto por Lotty Rosenfeld, Diamela Eltit, Juan Castillo y Raúl Zurita.

Aviones, espacio, motores, vuelo. Pájaros, libertad, esperanza, poesía. Viaje, distancia, partida, regreso, exilio. Cuerpos metálicos vibrantes con un corazón mecánico planeando sobre la ciudad comandados por pilotos soñadores, ¿especies de engendros de técnicos y poetas? Vehículos deportivos, medios de transporte, socorro o salvataje; instrumentos mortíferos para bombardear ciudades, destruir vidas humanas, invadir territorios, borrar regímenes políticos y sistemas de gobierno, los aviones ofrecen múltiples posibilidades de asociación mental. Entre palabras y conceptos toda relación es ilícita, aunque no siempre sea lógica. En arte, todo está permitido.

Quizás eso hayan pensado los deportistas y paseantes que ese domingo acudieron a empaparse de sol y aire puro en los senderos y prados del Cerro San Cristóbal. Entre ellos, 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 Hipódromo, Pedro Millar y Marcela 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.

Nada para vender

De pronto, alineadas, aparecieron las frágiles y silenciosas avionetas y, en vez de invadir el espacio acústico con frases publicitarias invitando a consumir algún nuevo producto o concurrir a algún show, en vez de lanzar vistosos avisos de alguna empresa o local comercial, 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. ¿Palomas de la paz? ¿Mensajes cifrados de "subversión artística"? ¿O alimento gratuito caído del cielo como una especie de "maná espiritual"? La interpretación quedó para el libre ejercicio de la sensibilidad y la inteligencia de cada cual.

Los niños presurosos corrían a averiguar cuál era el juego; algunos adultos asombrados recogían y leían los ejemplares que caían a sus pies. Un auto se salvó por un pelo de una avalancha de papeles, mientras una comisaría de Carabineros no tuvo igual suerte y recibió un golpe

seco de un paquete de volantes que no alcanzó a abrirse e hizo un forado en el techo de pizarra. En todo caso, eso no formaba parte de la "acción de arte"; sino de los imponderables, y hubo que reparar presurosamente los daños.

Chispa creativa

En los volantes, un lamento: "¡Ay, Sudamérica!", y un texto que en parte expresaba: "...hoy nos proponemos para cada hombre un trabajo en la felicidad, que por otra parte, es la única gran aspiración colectiva, su único desgarro... Nosotros somos artistas, pero cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida, es un artista". Se trataba de una proposición de arte entendida como una irrupción y una interrupción del devenir urbano dirigida a una población masiva a veces desorientada frente a expresiones artísticas generalmente limitadas a galerías.

El avión, el cielo, el volante impreso, reemplazaban esta vez a la tela, el cuadro, la pantalla, y se constituían en un vehículo o soporte artístico y en un lenguaje de arte, al ser usados en un contexto no habitual. "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.

Los miembros del C.A.D.A. no esperan un efecto ni una reacción a corto plazo. Tampoco pretenden que todo lo que hacen sean comprensible y fácil de inmediato: "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", aducen. Pero tampoco quieren ser "originales porque sí": "En el arte ya está todo hecho. Pero lo importante es la visión del mundo que conlleva cada obra, su sentido en relación al medio. Si fuera por la originalidad, después de la primera ampollita no se podría haber hecho nada más con la electricidad y después del primer desnudo de arte no se podría haber pintado ningún otro". Aunque su arte no sea captado por todos, argumentan, "eso es mejor que hacer una obra muy fácil, pero que la puedan ver sólo 50 o cien personas dentro de una galería: eso sí que es elitario".

Esta acción, que se esperaba sería simultánea con la de otros artistas chilenos en algunas ciudades europeas y norteamericanas, constituye la primera etapa de un trabajo que culminará a fin de año.

Acciones de Arte, la Vanguardia de Hoy

Por Waldemar Sommer



AMANECE. Blancos y grises del pavimento, una ruta urbana que introduce, sin embargo, la presencia poderosa de la cordillera. El límite amarillo de la carretera sirve de marco a este escenario, donde una artista acciona. Cunde el blanco sobre ese soporte público: la línea discontinua que separa la doble pista de circulación se vuelve cruces. Así, a través de una milla, el procentaje de tránsito, impersonal y duro, sufre una transformación con trozos similares de tela, límpida, sedosa, alba. Surgen, entonces, signos puestos en hilera, iguales. La cruz se repite en forma regular sobre la longitud de este campo cívico. ¿Negación, suma, muerte, salvación, acaso? Cada uno tiene derecho a interpretarlo.

Después, y mientras la metamorfosis se conserva, el camino de la urbe ya no guarda el sentido común de antes. Una firma y una fecha —Lotty Rosenfeld, diciembre de 1979— encima del suelo lo atestiguan. Durante la noche de aquel día, la actuación se proyecta allí, en plena calle, en medio de las luces que se cruzan de los vehículos en marcha. Todo el proceso ha sido documentado. Las imperfecciones de la cámara, la ausencia de cualquier énfasis en el desempeño de la autora, el ritmo lento del filme se traducen en una naturalidad grande y permite aquilatar el papel del transcurrir del tiempo, cuyo silencio es roto sólo una vez: "No, no fui feliz". El actual trabajo, además, no concluye acá: las sendas de la tierra americana están abiertas.

Sin duda, no resulta habitual en nuestro país esta clase de experiencia artística, que busca superar la galería de exposiciones como lugar exclusivo del encuentro plástico. Tampoco ofrecen ejemplos semejantes demasadas naciones. Al parecer, Brasil y Chile serían los pioneros de Sudamérica, en cuanto a productos genuinos. Respecto de Europa, Alemania nos enseñó, en una sala santiaguina, hace cuatro años,

algunos testimonios de Vostell, artista alemán que rodeó de paneles un edificio oficial, para citar un caso.

Pero al acto estético de Rosenfeld deben añadirse otros dos aportes individuales, ejecutados en 1979 y 1980, y uno colectivo, flamante. De esta manera, Juan Castillo aúna sonido y visión a través de un contrapunto tenso. Mientras vociferan, incansables, los hinchas del estadio, nuestra vista recorre espacios de soledad en medio de la metrópoli: sitios eriazos, canchas de fútbol abandonadas, muros uniformes, a los que *graffiti* dan precario calor humano. Pareciera mostrárense: cómo el desierto nortino se atreve a hincar su garra dentro de la capital, en un intento de equiparar inmensidades.

Un aire más bien tradicional en sus formas, y cercano a la cinematografía, trasluce la empresa de Castillo. En cambio, de lleno desplegada por medio del lenguaje nuevo que tratamos se inserta "Zonas de dolor", una acción de arte de Diamela Eltit que logra estremecer al espectador. Con imágenes muy hermosas llega a transfigurar en símbolo del sufrimiento humano la casa de tolerancia. Recias cicatrices que

la flagelan sirven a la propia artista para protagonizar el derrumbe corporal. Dentro del sordido lugar, su histórico discurso poético encarna, a su vez, la degradación del espíritu. Para este centro de deterioro moral y físico existe, no obstante, una hendidura de esperanza. Si bien durante el transcurso material del relato la iluminación aparecía ya como elemento redentor, es la libre voluntad de D. Eltit la que propone otros horizontes, al cumplir un acto de purificación: a lo largo de esta acera prostituida lava con agua clara su hollada superficie.

También se unen en grupo C.A.D.A. Rosenfeld, Castillo y Eltit. Así, su más reciente intervención hace del vuelo programado de aviones sobre Santiago y de una lluvia de 400 mil volantes, una ocasión de elevar la vista del ciudadano hacia los cielos. Además, asistimos a un intento de reemplazar, en plena vía pública y ante una asistencia multitudinaria, la materia escultórica o pictórica tradicionales. Es cierto que el objetivo resulta ambicioso, más, en todo caso, se trata de una experiencia nacional que no podemos pasar por alto. Empresas tales vitalizan nuestra plástica.

Waldemar Sommer, diario *El Mercurio*, octubre 1981.

"La denominada escultura-video que ganó el Concurso Anual de Arte auspiciado por la Colocadora Nacional de Valores y la Fundación Pacífico, corresponde a una expresión que no está dentro de las artes plásticas, sino que de las artes lúdicas, del *latin juego*".

Así lo explicó ayer el crítico de arte Víctor Carvacho, al ser consultado por "El Mercurio" en relación a la obra "Traspaso Cordillerano", que ganara el citado certamen y que se está exhibiendo en el Museo Nacional de Bellas Artes.

Esa escultura, perteneciente al "video-arte", según se dijo cuando obtuvo el premio, consiste en una plataforma de cerámica con luces de neón en un extremo que se dirige a cuatro monitores, en los que se exhiben escenas cordilleranas con audio de una operación al cerebro. Sus autores son Daniela Edit y Lotty Rosenfeld.

Carvacho indicó que las artes plásticas tienen como destino las vivien-

VICTOR CARVACHO:

"Es una Obra Nula e Inútil"

■ Así opinó el crítico de arte al ser consultado sobre la escultura "video-arte", que fue premiada en el concurso de la Colocadora Nacional de Valores y la Fundación Pacífico

das del hombre, ya sea su casa, lugar de trabajo, hospitales o iglesias. "Las artes lúdicas, en cambio, tienen como destino la exposición, que más constituye un espectáculo", dijo.

Luego agregó: "Fue un premio mal dado, no es un elemento que se pueda incorporar a la vida del hombre. Después de su exposición no queda más que botarla o desmantlarla. Aunque llenen la salvación en la casa de sus autores".

Reiteró que lo que se ha determinado en clasificar como artes plásticas son obras decorativas que sirven estéticamente en una casa. "Esa obra es nula e inútil en este sentido", añadió.

"El jurado que la eligió ganadora debe quedar embarazado. La violencia con que se ataje toda esta confusión que se provoca en el arte es todavía muy poca", terminó diciendo.

SIN FUTURO

Por su parte, el crítico José María Palacios, señaló que personalmente "no me llega". Reconoció que se trata de una posibilidad de expresión actual, pero "no me convence".

Palacios expresó que se trata de una línea que estéticamente no tiene mayor futuro. "Es una etapa que se va a superar". En Estados Unidos y Europa se ha desarrollado mucho. Pero, lo más negativo que tiene es la repetición de otras cosas. No hay creatividad", indicó.

BUSCA NOVEDAD

El escultor Samuel Román fue más categórico al calificarla como "bateras y pavadas que se hacen a veces en Chile".

Manifestó que lo más negativo lo constituiría el daño que se arrova a la inventiva al presentarle este tipo de manifestación como obra de arte. "Lo que buscan es la novedad. Es un abuso que no se sabe hacia dónde va. No es ningún tipo de disciplina artística", dijo.

Víctor Carvacho, diario *El Mercurio*, noviembre 1981.

Balace de una Acción de Arte

RECONOCER SU PROPIA CARA

por Ernesto Saúl

Y la cara anónima compació: los medios de comunicación alternativos publicaron el rostro y las frases que ilustran esta nota. Rostro anónimo: la viuda de un poblador muerto durante una de las protestas de 1983; una de esas muertes absurdas, paradójicas, porque esa persona estaba en la puerta de su casa y le llegó un balazo. ¿Encontró Ud. esa foto al dar vuelta una página de una de esas revistas? ¿qué pensó al verla? ¿de qué modo lo impactó la palabra "viuda"? ¿cuánto entendió de las frases impresas que, en cierta forma, enmarcan la foto, le dan un sentido trágico?

La inserción de la foto y el texto reproducidos formó parte de una **Acción de Arte** del grupo CADA (Colectivo de Acciones de Arte) que integran Juan Castillo (actualmente en Francia), Diamela Eltit, Gonzalo Muñoz y Lotty Rosenfeld. Participaron además en este trabajo, la fotógrafa Paz Errázuriz, autora del retrato de la viuda, y la Agrupación de Mujeres por la Vida. Para obtener una respuesta a las preguntas formuladas más arriba, conversamos con Diamela Eltit. Ella nos precisó el objeto de la **Acción de Arte**: "La idea era precisamente de insertarse en un medio de comunicación cuyo objeto no es transmitir una obra de arte, sino múltiples informaciones: economía, política, deporte; en este caso específico entregábamos un objeto artístico que de alguna manera ponía en jaque todas las otras secciones de la revista; ellas se cruzan de artisticidad, son traspasadas por ese objeto artísticos de alguna manera".

La presencia de la foto y el texto: "plantean al lector una paradoja: de encontrarse frente a un **objeto extraño**, frente



Traemos entonces a comparecer una cara anónima, cuya fuerza de identidad es ser portadora del drama de seguir habitando un territorio donde sus rostros más queridos han cesado.

Mirar su gesto extremo y popular. Prestar atención a su viudez y sobrevivencia. Entender a un pueblo.

al cual tiene que, él mismo, en su pensamiento, descifrarlo, decodificarlo (responder a la pregunta: ¿por qué está allí, qué significa?), lo que provoca en el lector una reflexión, un trabajo".

La **Acción de Arte**, en este caso, es la evocación del drama. Pero ella no termina allí. Como lo señala Diamela Eltit: "Quisimos invertir los parámetros funerarios que ha-

habido un poco en los trabajos de arte (rostros de muertos, de desaparecidos) al llevar el rostro de una mujer viva. Citar la muerte, pero a través de la vida. Y segunda cosa fue que a esa mujer viva se le pone un rótulo: "viuda", que es una cosa muy fuerte en Latinoamérica, que es una de las cosas más atávicas, que aporta una serie de significaciones... Y, por otra parte

apelar a un rostro latinoamericano, rostro muy nuestro; popular, social, que nos pertenece a todos".

—¿Y la falta de identificación de esa mujer, es deliberada?

—Claro... porque justamente es un rostro popular que, de una u otra manera, nos representa. Uno poco esa fue la idea, como un análisis de nuestro propio rostro. Y es también "dar la cara"; y esa es la cara que le damos al público: su propia cara. Un poco hacerlo partícipe del mismo drama.

—Y en cuanto al texto: ¿se comprendió?

—Pensamos que el texto tiene algún grado de dificultad, sobre todo sintáctica, pero en verdad es un texto bastante claro porque se habla de caras morenas, de caras anónimas. No es una cosa casual; es poner un texto que se tenga que descifrar. Lo que nos interesa es que haya una lectura visual y una lectura lingüística muy precisas.

BALANCE CON INTERROGANTES

La **Acción de Arte** del CADA puede ser analizada desde tres aspectos: la inserción de los medios y multiplicación en miles de ejemplares; el efecto de sorpresa, de impacto y luego la reflexión, finalmente, la comprensión del mensaje contenido en ella. A nuestro juicio, las dos primeras etapas se cumplieron. Como lo señala Diamela Eltit: "Lo que más se cumplió —y por eso hablamos de una obra realmente importante— fue el hecho de habernos insertado en todas las revistas. Es tal vez uno de los trabajos más importantes que se han hecho en el país, en cuanto a la multiplicación del tiraje".

La segunda etapa: impacto y reflexión, está ligada a la

multiplicación de la **Acción de Arte**. Resulta inevitable que los miles de lectores se hayan detenido frente a la foto y se hayan preguntado por qué estaba allí, para luego, quizás, reflexionar sobre su significación.

La tercera etapa: comprensión del mensaje contenido en la acción de arte en la que debió desembocar, naturalmente, la reflexión, nos parece más difícil de evaluar. ¿Cuánto de ese mensaje comprendió el lector? ¿bastaba con el texto, relativamente complejo, que acompañaba la foto? ¿en qué alteraba la **Acción de Arte** un texto más explícito?

Para Diamela Eltit, en el texto hay una cosa que no es periodística, sino literaria. "Por ejemplo: su gesto 'extremo y popular', tiene un sentido poético. Pensamos en 'extremo' por su sufrimiento; pero a la vez entra en tensión con la fotografía. Es decir, si te fijas 'extremo' y 'popular'; es decir son dos cuestiones que de alguna manera están en tensión. Lo extremo y lo dramático de su vida y lo popular, o sea lo masivo y lo colectivo de esa vida extrema. Por otra parte, están la viudez y la sobrevivencia, que son dos palabras que también están tensadas".

—¿Puedes hacer un balance de la recepción del mensaje contenido en la **Acción de Arte**?

—Esa fue una de las grandes polémicas que tuvimos cuando partió el CADA: qué pasa con la recepción; cómo entiende la gente cuyo nivel cultural es precario o no está adiestrada en la artisticidad. Creemos que toda la gente va entendiendo, pero según sus propias capacidades. Ahora, cómo lo entienda, cuánto entienda... ese no es nuestro problema. Todo lo que entienda es igualmente válido.

Ernesto Saúl, revista *Cauce*, octubre 1985.

TESTIMONIOS DE CRÍTICOS Y ARTISTAS

NELLY RICHARD*

Crítica y ensayista, directora de la *Revista de Crítica Cultural*

El tema de las intervenciones urbanas muestra los sobresaltos de sentido que el arte desencadena en el reticulado de la ciudad, transgrediendo los lineamientos fijos de la organización cotidiana de lo social con imágenes, fugaces e incompletas, que solicitan la mirada del espectador-transeúnte para cursar su trayecto intercomunicativo. Lo que hacen las prácticas artísticas de intervención urbana es tomarse por sorpresa las redes de socialidad del espacio público que damos por sabidas; crear ambiguos intervalos de movilización y dispersión del sentido que renuevan e intensifican la experiencia de la calle al confrontar su habitualidad a modos aún no señalados de deambular por entremedio de las redes de vigilancia y clasificación de los signos.

Las acciones de arte del CADA (1979) y –ejemplarmente– el trabajo de L. Rosenfeld “Una milla de cruces sobre el pavimento”, se propusieron interrumpir las rutinas normalizadoras de la cotidianidad urbana y alterar su sintaxis represiva de miedos y acatamientos; trastocar la uniformidad pasiva de lo social con las señas fugitivas de lo contingente y lo aleatorio vuelto materiales escénicos: textualidades diseminadas al azar de los encuentros callejeros sin rumbo de autoría; gestualidades artísticas que, desprotegidas, se esculpen *en vivo y en directo* con la calle de trasfondo móvil e inestable; precarios trazos de significación que llaman disparadamente a la intersubjetividad desde el riesgo y la incertidumbre de la cita desconocida, azarosamente colectiva.

Arte-vida: la cita neovanguardista

El grupo CADA (Colectivo Acciones de Arte) fue creado en 1979, hace exactamente veinte años, en el convulsionado paisaje de la dictadura chilena. Compartió con la “escena de avanzada” –en una relación no exenta de divergencias polémicas– sus experimentaciones de lenguaje y sus heterodoxas transgresiones de soportes y géneros destinados a reconceptualizar los nexos entre crítica e ideología; entre formas artísticas y representaciones sociales; entre márgenes, poder e instituciones.

Integrado por dos escritores (Raúl Zurita y Diamela Eltit), un sociólogo (Fernando Balcells) y dos artistas visuales (Lotty Rosenfeld y Juan Castillo), el grupo CADA planteó, desde su formación, la tensión interproductiva de una combinación de registros entre lo cultural (el arte, la poesía, el video, la literatura) lo social (el cuerpo urbano como zona de intervención de la biografía colectiva) y lo político (su vinculación a las fuerzas de cambio movilizadas en oposición a la dictadura).

Los principales trabajos firmados por el grupo CADA resignifican contextualmente los anhelos reivindicativos de las vanguardias históricas que buscaron translimitar y fusionar los escenarios del arte, de la política y de la sociedad. Pero debe subrayarse que, en los trabajos del CADA, se nota una diferencia de tratamientos entre, por un lado, las acciones de arte propiamente tales que intervienen la ciudad *segmentariamente* (descomponiendo –por tramo– la figura del sistema total según ejes pluridimensionales que cortan y rearticulan la materialidad social de diversos soportes productivos tal como ocurre con la repartición de la leche en una población; el desfile de los camiones frente al Museo; la ocupación de páginas en diversos medios de comunicación; etc.) y, por otro, el enmarque discursivo de los panfletos y manifiestos que rodean estas acciones de arte con el tono –predominantemente zuritiano– de una proclama utópica que quería inscribir su fusión arte/vida en un horizonte de reintegración metafísico-revolucionario.

* Este texto es parte de lo publicado en el *Dossier Cada 20 años* del N° 19 de la *Revista de Crítica Cultural*, noviembre 1999, Santiago de Chile.

En la línea de las vanguardias, los manifiestos del CADA parten cuestionando los dispositivos institucionales encargados de acotar el valor de artisticidad de la obra y de circunscribirlo a un determinado marco de diferenciación estética (la historia del arte, el museo y las galerías). Para el CADA, revolucionar el significado y la función del arte pasaba por problematizar la *convencionalidad* del límite entre arte y no-arte, haciendo explotar esta división normativa, transgrediendo sus marcas para diseminar las energías fluyentes del acto creador en la superficie múltiple del cuerpo social. Cuando el grupo CADA, en “Para no morir de hambre en el arte”, tacha el frontis del Museo Nacional de Bellas Artes con un lienzo blanco que obstruye virtualmente su entrada (el Museo como alegoría de la tradición sacralizadora del arte del pasado y, a la vez, como símbolo del oficialismo cultural de la dictadura), dicha censura se ejerce metafóricamente desde la calle de todos los días que se encuentra convertida –por “inversión de escena”– en el verdadero Museo a visitar y contemplar. La calle contesta el tiempo muerto (estático) de los cuadros de Museo y denuncia la convención elitista de la pintura recluida en el adentro selectivo del arte gracias al efecto de irrupción y disrupción que la performatividad comunitaria de una *obra-acontecimiento* introduce, sorpresivamente, en la linealidad bajo control del orden diario.

Para lograr la finalidad vanguardista de que “arte” y “vida” intercambien sus marcas, no hacía falta sólo abolir las divisiones físicas (los muros de la galería o del museo) que lo confinan y lo segregan institucionalmente, sino también anular los rasgos de excepcionalidad que “distinguen” el significado privativo y selectivo del arte en sus niveles de producción y recepción individuales. En los trabajos del CADA, la imagen del autor se desindividualiza hasta perderse –multiplicada– en el anonimato: “cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida, es un artista”. En la proximidad de los conceptos elaborados por el artista alemán Wolf Vostell, el grupo CADA declaraba que el artista es un simple “obrero de la experiencia” y que su obra no es sino “vida corregida”: autoprocesamiento crítico de la vida diaria remodelada en sustancia estética por una trascendente voluntad de arte.

El llamado vanguardista a vivir el arte como fusión integral entre la performance estética y las gestualidades cotidianas, implicaba denunciar “la autoreferencialidad del arte y el concepto de práctica específica” para reconciliar arte y vida en un mismo plano de continuidad, sin divisiones ni compartimentaciones de esferas ni de valores¹. Una vez borradas las separaciones y diferenciaciones entre praxis social y discurso artístico, el arte y la política deberán también confundir sus marcas de representación y de acción. El militanismo vanguardista del CADA lo llevó a definirse a sí mismo como “fuerza revolucionaria” que, por una parte, buscaba la transformación radical del concepto artístico y de sus medios de producción pero que, a la vez, subordinaba la eficacia de estas transformaciones ejercidas sobre el subsistema “arte” a un proyecto más amplio (global) que debía orientar la legitimidad histórica del quehacer artístico². Un horizonte teleológico de cumplimiento histórico-social de la obra sobredetermina su sentido, y remite el juicio sobre su valor artístico a la macrodimensión de cambios que lo deberán completar y justificar. Estas consideraciones visionarias sobre el rol precursor del arte que anticipa el devenir social, exaltaron una concepción finalista de la historia que debía coincidir con el advenimiento de “una sociedad sin clases”³. Reencontramos el llamado a la no-división como principio de igualación revolucionaria –entre texto y paisaje, obra y vida, arte y política, discurso y realidad– que promete tanto la borradura de los géneros y la disolución de

¹ “Aquello que permite, en los países capitalistas desarrollados, distinguir entre distintas actividades como la política, la ciencia, el arte o la religión, y de ese modo definir objetivos específicos, estrategias propias, grados de desarrollo de los distintos sistemas, es exactamente lo que se pone en cuestión en estas otras realidades (dependencia, colonialismo, regímenes autoritarios) por el simple hecho de confrontar cualquier especificidad con el panorama global de nuestra situación”. “Una ponencia del C.A.D.A.”, *Diario Ruptura*.

² “La obra plantea su eficacia en la perspectiva general de la construcción de un orden distinto” y “la expectativa, catastrófica o esperanzada, de un cambio en el conjunto de las relaciones sociales, opera como espejo de su propia base material”. *Ibid.*

³ “La postulación entonces de la acciones de arte... no es ajena al éxito o fracaso de las perspectivas de alteración total del entorno y en última instancia, de la producción de una sociedad sin clases”. *Ibid.*

las especificidades de lenguaje (en el arte) como la abolición de las clases sociales y de sus antagonismos (en la política). Liberar el arte de los condicionamientos restrictivos de la “división del trabajo” que norma la profesionalización artística y su regulación cultural⁴; integrar las diversas fuerzas productivas a la imagen reconciliada de una totalidad integrada (la “sociedad sin clases”) eran los vectores de emancipación a partir de los cuales el discurso del CADA pretendió fundir tanto la práctica artística como el cotidiano social en la misma utopía de una sociedad indivisa.

Veinte años después

Son varios los rasgos que comprometen el discurso del CADA con la ideología de la ruptura profesada por las vanguardias y neovanguardias que buscaron el desmantelamiento de la ideología burguesa del arte y la revolución de las formas sociales: la recurrencia programática del panfleto que siempre acompaña las acciones de arte del CADA con sus tonos predicantes, exhortativos, militantes, concientizadores, profetizantes, etc...; la fe radicalista en una contrainstitucionalidad absoluta; el utopismo mesiánico de un proyecto de alteración *total* que subordina la eficacia de la obra al metasignificado redentor del cambio revolucionario; la concepción teleológica de una historia guiada ascendentemente por la finalidad última de una totalidad integrada que sobredetermina la marcha de su acontecer, etc.

Varios protagonistas de la “escena de avanzada” hicieron valer un juego de posturas estético-críticas que manifestaban su distancia con el maximalismo histórico y social de la retórica del CADA, desde obras que buscaban también subvertir los sistemas de representación social dominantes y sus axiomáticas del poder represivo, pero sin abandonar la autoreflexividad de un trabajo específicamente delimitado por los códigos del arte. Obras que —y sólo para mencionar tres divergentes ejemplos— iban desde la manipulación impresa de imágenes en trance de reproducción mecánica cuyo desgaste conserva las huellas físicas y simbólicas de la obliteración del recuerdo de los vencidos de la historia (Dittborn) hasta el uso de la corporalidad como superficie extendida de grabado e inscripción cosmética y paródica de las escrituras de la ley, de la madre y del deseo hechas alfabetos eróticos o sentimentales (Leppe), pasando por la residualización urbana de las historias del arte oficial llevadas al desecho periférico de sus transferencias iconográficas (Altamirano).

A fines de los 80, cuando el CADA ya dejó de operar como tal después de su último gesto del “No +”⁵, emerge una nueva sensibilidad artística y callejera que vuelve a intervenir los espacios públicos mezclando las errancias de barrio con los subgéneros de una cultura de la noche. “Los Angeles Negros” (J. Cerezo, G. Rabanal y P. Rueda) y “Las Yeguas del Apocalipsis” (F. Casas y P. Lemebel) se movieron en posiciones territoriales distantes tanto del CADA (y de las inflexiones mesianizantes de sus llamados utópico-revolucionarios) como del hiperconceptualismo de los artistas de la “avanzada” que desmontaban semióticamente los códigos de producción artística sin salirse de la autoreferencia del subsistema “arte”. Ellos incrustaron en los tráficó de la noche la pulsión nómada de una sensibilidad desinhibidamente contracultural⁶ que dejó de lado las fachadas monumentales de la simbología del poder y que prefirió además renun-

⁴ “Así, conjuntamente, construimos el inicio de la obra: un reconocimiento en nuestras mentes; borrando los oficios; la vida como acto creativo”. “¡Ay Sudamérica!”.

⁵ El gesto del “No +” radicaliza el desdibujamiento de la autoría artística (la no-firma individual) en la ilimitación del cuerpo social de la movilización política que pasa a completar los significados del trabajo haciéndolo, a la vez, desaparecer como “obra”.

⁶ La “irrupción de lo marginal en el entorno social” que practican estos colectivos de artistas es descrita como queriendo “reflejar la zona de santidad inserta en la franja negra de tráfico y corrupción de las instituciones”.

Marco Antonio Moreno, “Delincuencia visual para reivindicar la chilenidad: Los Angeles Negros (sic)” en revista *Página Abierta* N° 13 (Santiago-mayo 1990), p. 35.

ciar a la coherencia argumentativa de una sistematicidad crítica para ejercer, descentradamente, una especie de “atención flotante” que se plegaba a la deriva de una trama urbana en reviente y desintegración.

La reapertura democrática regularizó los circuitos de participación social haciendo que cada manifestación volviera a sus circuitos reservados de normalidad institucional y de legitimidad artística, cultural o política. Después de los años de la dictadura en que el arte tendía a funcionar como plataforma sustitutiva de lo político-reprimido, arte y política reconquistaron su mutua autonomía certificada por la diferenciación de sus redes organizativas y profesionales de validez y de eficacia. Si bien el campo artístico registra hoy varias propuestas que reactivan la figura temática de la ciudad, estas propuestas más bien figuran o desconstruyen los relatos, las simbolizaciones y las metaforizaciones de lo urbano a través de una práctica de “instalaciones” que ya no se interesa en cruzar, batallantemente, sus gestos creativos con las fuerzas vivas del entorno ciudadano ni en intervenir la contingencia social desde el compromiso agitativo del arte como vector de transformación colectiva.

Aunque no es posible releer los trabajos del CADA sin desconfiar teóricamente del acento mesianizante de la cita zuritiana que le sirvió de propaganda, estos trabajos sobresalen en varias dimensiones que otorgan singularidad y potencia histórica a su ruptura artística. Por un lado, las travesías disciplinarias que dibujaron sus trabajos llevaron la reflexión sociológica, la visualidad artística y la textualidad poética, a exceder la clausura de los géneros convencionalmente delimitados por el ordenamiento ritual de la tradición o por las reglas profesionales del saber. Esta apuesta a la transdisciplinariedad subvirtió el dogma de la privatización del arte fomentado por el régimen militar cuyo oficialismo cultural tendía “a producir una reclasificación de los lenguajes artísticos, aislándolos como formas puras entre límites simbólicos fuertes e impermeables a la polución desde fuera y a la contaminación interior... para que la separación entre arte y política se llevara a un extremo, y reafirmara así la distinción entre la función privada del arte y su consumo público”⁷. Los desplazamientos y traspasos de fronteras entre disciplinas realizados por el CADA tuvieron también el mérito de crear un destinatario plural, cruzado, que respondía con vitalidad polémica a sus interpelaciones artísticas desde diferentes escenarios intelectuales que, después, ya no se volvieron más a mezclar con tanto vigor y dinamismo culturales⁸. Por otro lado, el CADA tensionó hasta los extremos la complejidad de las relaciones entre oficialidad, márgenes e instituciones, al haber buscado desplegar su voluntad antidictatorial en redes de intervención pública que desbordaban las franjas minoritarias de la crítica artística y se expandían hacia la masividad de diversos soportes de socialización (la calle, las fábricas y las poblaciones, las páginas de medios de comunicación, etc.) que la espacializaron múltiplemente. Al ocupar esta multiplicidad urbana de tramas *relacionales* y *situacionales* que diseminaban sus enunciados por las rendijas de la cotidianeidad del poder, el contradiscurso del CADA se desplazó por las zonas de riesgo donde cuerpos y signos en disidencia sacudían las rutinas conductuales y perceptuales de los transeúntes cautivos de múltiples aprendizajes y disciplinamientos coercitivos.

Hacer de cada gestualidad cotidiana el molde de una escultura en vivo que le otorgara al sujeto popular relieve de excepción: comprometer a cada espectador cuya mirada hubiera sido sorprendentemente interceptada por el arte a ser co-autor de un montaje fugaz de significaciones inéditas, son modos de rebelarse contra las definiciones de roles y categorías que atan la subjetividad social a la mezquina puntua-

⁷ José Joaquín Brunner, “Para no morir de hambre en el arte”; notas en paralelo desde la sociología de la cultura”, texto fotocopiado (1980).

⁸ Es cierto que el interés de la sociología de la Renovación Socialista hacia las propuestas del CADA (un interés prioritario que le hizo desviar la mirada de aquellas otras prácticas de la “escena de avanzada” mucho menos fácilmente traducibles al renovado “sentido común” del tránsito a la democracia) pasaba por la funcionalización sociológica del modelo de las acciones de arte un modelo puesto linealmente en correspondencia operativa con el esquema de los movimientos sociales.

Pero así y todo, los tránsitos de lectura y las mezclas de públicos que, junto a los sociólogos, convocaban, en torno al CADA, a filósofos y literatos además de los artistas, desafiaron intensivamente la regla de un público limitado a restringidas e incomunicadas franjas de especialización, tal como hoy ocurre.

ción de lo dado: de lo designado y asignado por la fuerza de la ley, del sentido común, del realismo práctico. Las fugas utópicas trazadas por el CADA en el paisaje urbano de Santiago bajo dictadura hablaban sobre todo del deseo de *un otro* cómplice (un destinatario raptado, substraído de la normatividad del poder, por la fuerza de seducción del arte y sus oblicuos llamados a desobedecer) y de *algo otro* (de algo singularmente —excepcionalmente— diferente a la univocidad de los mensajes que dicta la serialidad represiva de lo uniforme y lo conforme). La fuerza desviante de estas *pulsiones de otredad* —que se deshacían en locura, en grandilocuencia e inexactitudes, pero también en fiebre de intervención y luchas políticas; que potenciaban la desmesura de la imaginación para espectacularizar sus NO al control militar— es lo que aún vibra en la memoria urbana de las acciones de arte en contraste con lo demasiado ajustado y medurado del paisaje de hoy.

MILAN IVELIC*

Historiador de arte, Director del Museo de Bellas Artes de Santiago

En este país se ha desarrollado una mentalidad tremendamente conservadora en materia de arte. El desarrollo de la historia del arte en Chile, hablando sólo del Siglo XX, ha sido muy lineal, se ha desarrollado por un camino y ese camino ha estado dominado esencialmente por los medios de expresión tradicionales de lo que se llama entre paréntesis las Bellas Artes: la pintura y la escultura.

Cuando el grupo CADA decide apropiarse de la calle, apropiarse de los espacios públicos, salirse y marginarse de las galerías o del museo, lo hace convencido que puede plantear una propuesta distinta por una parte, masiva, que puede llegar a un público que jamás ha estado en contacto con el arte, pero al mismo tiempo que sea una respuesta al drama histórico que está viviendo el país. Cuando ellos realizan “Ay Sudamérica”, “Para no morir de hambre en el arte”, lo que están intentando es justamente crear un nuevo escenario para el arte. Pero este nuevo escenario en el arte también suponía trabajar con un nuevo lenguaje. No se entendió nunca que el artista del CADA por el hecho de no pintar no dejaba por eso de ser artista, porque lo que estaba haciendo el CADA era resignificar el mundo y proponer mundos que necesitaban una capacidad de decodificar lo que estaba en la obra. Y no olvidemos que estamos hablando de una época marcada por la censura y la autocensura

Por otra parte, pensando lo que ha sido con posterioridad a esta ausencia que se produce con el CADA del 83 en adelante, uno dice entonces, ¿el CADA desapareció? No me atrevería a decir tanto porque yo creo que hubo círculos minoritarios, indudablemente, que fueron asumiendo esta actitud contestataria, renovadora, de colocarse en una vanguardia que apuntaba a modificar los lenguajes tradicionalmente establecidas en el arte y yo creo que ahí hay una semilla plantada. También en algunas de estas acciones realizadas por el grupo CADA, hay ciertas huellas, ciertas señales que han ido quedando. Cuando el grupo CADA plantea el “No +”, que está referido a la situación política concreta, el “No+ Pinochet”, el “No+ gobierno autoritario”, esa acción ha tenido una prolongación: se prolonga para el Plebiscito, el “No” del Plebiscito, que permite entonces el restablecimiento, poco tiempo después de las elecciones democráticas en el país.

Hay muchas obras del grupo CADA que son irrecuperables por el carácter efímero que ellas tuvieron, pero yo diría que lo que no se ha perdido es que el grupo CADA hizo un trabajo interdisciplinario que era inédito en nuestro país. Sólo el rescatar esa actitud de enfrentarse con el mundo en una perspectiva crítica, ya a mi me parece suficiente proyección del grupo CADA. Creo que el grupo CADA, y quienes de

* Este texto recoge la transcripción de una entrevista videográfica realizada por Lotty Rosenfeld en 1994.

alguna manera se vincularon en torno al grupo que también desarrollaron un trabajo fuera del marco, fuera del pedestal, constituyen ya un capítulo importante en prácticas artísticas muy sistematizadas y, sobre todo, con una gran capacidad crítica.

EUGENIA BRITO

Escritora

Dentro de la dinámica de los años 80, el Colectivo Acciones de Arte fue un movimiento cultural que tuvo como particularidad pensar la relación arte-política. Al grupo inicial se suman muchos más como participantes activos, colaboradores, receptores que responden al efecto multiplicador de las relaciones que el proyecto CADA puso en tensión. Su proyecto más importante fue "Para no morir de hambre en el arte", que ocupó varios días, y se elaboró en varias etapas que incluían la ocupación de espacios públicos: las calles, algunas poblaciones de nuestro país, en las que se repartieron bolsas de leche, con el objetivo de que, una vez consumidas, fuesen devueltas y que, sobre la cobertura plástica se escribiese. Materiales que fueron expuestos en una galería de arte, en la que además, en un rectángulo sellado, se consumía sin beberse una cantidad considerable de leche.

La propuesta consistió en un trabajo metafórico sobre el país, recorrido por la matriz de la leche. Alimento primero, que marca la huella del primer vínculo: la madre. Metáfora que condensa múltiples sentidos, la falta, por un lado, la usura, por otro, la pobreza, la necesidad. Necesidad de reparación en los orificios de un cuerpo vejado, de una institucionalidad derribada, necesidad de saciar esa apertura, otorgarle un lugar. En la posición del lactante, del que espera cuidado, por precario y endeble. Fractura del simbólico, mencionado en el tajo que es la apertura y en ella el signo de un cuerpo quebrado, dislocado, seguramente derribado.

Y en esa tensión de muerte, en ese cuasi cero de sentido, la pantalla se extiende, operando como página en la que se escribe el grado cero del sentido: no hay nada antes ni nada después, solo el momento de la espera. Momento germinal, de alzamiento de una convocatoria.

"Para no morir de hambre en el arte" fue, pues, la primera elaboración artística y cultural de un duelo histórico. Por ello llama la atención su paradoja, recreada desde el silencio tenso hacia la historia y, por otra parte, la multiplicidad de elementos que elaboran el ritual de un nacimiento: nacimiento de nombres para una emergencia, el nombre era un don, el país como don, sitio robado, palabras confiscadas, cuerpos sellados, sin circulación. Leche que se pudre.

Esta parquedad, este carácter replegado en un silencio de duelo se correlaciona con la austeridad de la puesta en escena, la economía del soporte. Puesto que lo que estaba en juego era la validez representacional del concepto centrista y fijo de los soportes del texto y de la producción visual en Chile. No sólo el marco que encierra el cuadro y el libro que encierra el texto fueron replanteados sino que también el marco, el texto sociocultural de la dictadura, su posibilidad histórica, las condiciones de su discurso y la emergencia necesaria de un nuevo simbólico que señalara a Chile, a América Latina, a toda nuestra cultura en estado de emergencia. Desde una estética menos excluyente, que incluía los márgenes sociales como parte importante del programa cultural chileno y latinoamericano, lo que constituyó su desarrollo como dispositivo estético y político.

Las acciones de arte de CADA efectuaban gestos simbólicos, irrepetibles. Su poética intentaba cubrir todos los espacios, alterando los signos del orden imperante, desde la oratoria culta (Lectura de un discurso "Chile no es una aldea", frente a las Naciones Unidas, hasta la mimesis y parodia del panfleto). Desde los lugares del tránsito urbano hasta el Museo de Bellas Artes, clausurado, cubierto por un paño blanco.

La elocuencia lingüística e iconográfica hace de CADA una matriz estética única y discontinuada,

pues confluyen en ella diversas prácticas unidas por el nudo de la leche como soporte o matriz de una escritura que rediseñó simbólicamente el país y lo hizo hablar en el gesto rabioso de la falta. Permitió un replanteamiento en el campo literario y visual y abrió camino a varias de las estéticas posteriores de *performances* e instalaciones que transcurren hoy, desde otros escenarios y en contextos distintos.

CARLOS ALTAMIRANO

Artista

El año 1985 monté en la galería Bucci una exposición titulada "Pintor como un estúpido". En una de las salas de la galería, acumulé contra un muro trozos de espejos y vidrios quebrados entre los que había fotografías de algunas de las obras que integran mi versión de la historia del arte: Beuys, Jim Dine, Kosuth, Dittborn, Leppe, Duchamp, CADA, Pablo Burchard, Parada, Arturo Gordon, Walter De Marfa, etc. El CADA hizo por esos días (o antes, no lo sé) un trabajo con ropa usada que yo no vi. Sé que lo hicieron porque alguien me lo contó: mandaron desde Chile a una exposición en USA, organizada por Americas Society, una tonelada de ropa usada proveniente de USA.

No recuerdo cómo se llama la obra. Creo que nunca he visto una foto de ella, o quizás lo olvidé junto con el nombre, no me hace falta; ese tipo de arte se constituye como tal desde su descripción. Se trata de una idea tan nítida, tan concreta, que basta con el relato, por escueto e imperfecto que sea, para que se cree instantáneamente un ícono en la memoria, que lo representa y le da existencia más allá de la idea que enuncia y más acá del objeto que describe y sus datos materiales. Algo parecido me sucede con "El coyote" de Beuys, "La silla" de Kosuth, o "La obra abierta" de Hernán Parada. (En un rincón del jardín de la iglesia de San Francisco, durante una de las primeras grandes exposiciones colectivas que pretendieron abrir espacios de participación durante la dictadura, Parada recreó el dormitorio de su hermano detenido-desaparecido, consagrando como *obra abierta* su biografía interrumpida abruptamente hasta que alguna información concluyente la retornase a su cauce humano).

Cuando pienso en la idea de arte que cruzaba muchas de las obras producidas en esos años, en lo que hacía el CADA, o yo mismo; cuando trato de recordar qué fue lo que me impulsó a imaginar la mayoría de las cosas que hice; cuando me pregunto por qué un trabajo como "Para no morir de hambre en el arte" resultaba verosímil, por ejemplo, casi nada acude a mi memoria. Recupero ideas y definiciones cuyo sentido se debe haber quedado pegado en banderas que ya no flamean. Reconstruyo acontecimientos, actividades, hasta escenas concretas. Pero si intento capturar apenas un eco de lo que sentí en ese momento, sólo me llega el vaho sofocante de la dictadura envolviéndolo todo.

En esos años no había casi espacios abiertos para la duda. El régimen disciplinario copó inflexiblemente todas las regiones de la cotidianidad, borró las particularidades, proscribió la contradicción y prometió recuperar a cualquier precio los valores verdaderos. El denso aliento gris que empañaba la vida le cerró muchos espacios a la política y, aprovechando los descuidos del censor, el arte, más ágil, le tendió una mano, por así decirlo, convirtiendo a veces la aventura del lenguaje en una metáfora de la lucha contra el poder totalizante. La dualidad de la metáfora de la guerra nos permitió embriagarnos con la verdad durante un rato y vivir en plenitud la ilusión de tener la razón. Quizás esa metáfora aún sea útil para describir un contexto que haga más inteligibles algunas obras difíciles de comprender hoy para los que no estuvieron allí. Quizás la recurrente mutación del yo presente al nosotros pretérito del sujeto en los relatos retrospectivos, entregue otras pistas para entender por qué eso era arte para nosotros; pero hoy, para mí, abocado a testificar civilmente, sin himnos ni cañonazos, una historia intransable, la mía, sólo algunas de esas obras, al recordarlas sin el abrigo del contexto, conservan intacto, y a veces más definido, eso que me inducía a pensar en el arte antes que en cualquier otra cosa al hablar de ellas. "La ropa usada" o como se llame es una de esas.

FRANCISCO BRUGNOLI

Artista visual, director del Museo de Arte Contemporáneo

Es por especial petición de Roberto Neustadt, que intento recuperar sintéticamente, las dos observaciones críticas principales, entonces expuestas y que ahora comparecen con un desfase temporal importante.

Mi mirada se centró especialmente entonces, en dos aspectos de la obra. El primero referido a su carácter monumental y el segundo a su sentido colectivo.

Para mejor entender lo primero es necesario re-situarse en el momento del exhaustivo ejercicio de la censura que impone la dictadura y en su mórbida extensión: la autocensura, derivada del temor: situación que para la producción de arte opera como un silenciamiento forzado, el que incluirá largas listas negras: todo lo que se proyectará en necesarios velamientos del lenguaje, que se agregan a la necesidad crítica de subversión de toda codificación, en cuanto estructura de poder; situaciones ambas que dificultan la comunicación de la producción de arte.

Es en relación a lo anterior que debe entenderse la importancia de un trabajo de dimensión inédita, que incluirá varias acciones articuladas, las que, además de moverse extensamente en la ciudad, llegan a considerar prolongaciones internacionales; todo lo cual se constituirá de hecho, en un positivo sobrepasamiento de las dificultades impuestas, haciéndose ineludiblemente visible.

Sin embargo esto que se abre a posibilidades no previstas, reviste también un cierto carácter heroico, sobre todo si se piensa que las partes articuladas tienen un muy bien calculado efecto in-crescendo, el que actuará como cascada empática en la expectación. Aspecto que también debe considerarse desde otra significativa situación de contexto. El golpe militar deja a una mayoría de la población expuesta a la ausencia de sentido y de toda posibilidad representacional, lo que unido a la impuesta unívoca representatividad, provocará una sospecha sobre la posibilidad misma de ambos conceptos.

Es justamente en medio de esta falta cuando CADA, instala una obra cuya metáfora habla de sentido político, como la necesaria voz de lo silenciado. Situación que tiene además otra complejidad, ya que en 1978 la escena política desaparecida, ha sido de alguna manera sustituida por la de las artes visuales, ésto por el espacio reflexivo-crítico que constituyen sus encuentros y debates. Desde este escenario es que emerge el CADA. Pero en contradicción con una elaboración crítica más bien escéptica, asumirá con sus trabajos el rol representacional que falta, lo que se reiterará luego en otros trabajos de intervención urbana, que culminarán con el muy eficaz "No +". El CADA así se autoasume como proveedor de símbolos para el espacio silenciado. Esta búsqueda representacional será una de sus contradicciones principales con otros agentes de la producción de arte del momento, que verán en este gesto un distanciamiento con la que se entiende como necesaria y vigilante actitud crítica, que debe deconstruir toda elevación mítica, proponiendo el ejercicio de arte en el nivel crítico de toda estructuración simbólica. A este respecto hay que señalar el empeño de la dictadura en la instalación de toda una cultura acrítica, basada en una economía de la distribución simbólica, que se proyectó en los sustitutos del mercado-oferta.

El segundo aspecto de nuestro interés, se centró en el sentido colectivo del trabajo. Nos referimos entonces, muy positivamente a la voluntad y capacidad de generación de un colectivo, manifiesta ya en el mismo nombre del grupo para su autodesignación. Esto se presentaba como contradicción a una cultura que imponía, a través de una profunda y brutal intervención en todo el proceso educativo, la exacerbación del espíritu individualista. Esta contradicción se manifestó no sólo por la integración múltiple del grupo, sino también por la misma diversidad disciplinar de sus miembros, un positivo signo de la necesidad de lo diverso y plural, en toda proposición que pretendiera interpelar su contemporaneidad, pero este aspecto nos pareció hacerse presente sobre todo, en la capacidad de convocatoria que le permitió agrupar a otros

artistas y personas vinculadas al quehacer cultural, que se sintieron identificados con este trabajo, como también con aquellos que le sucedieron.

Sin embargo, nos surgió una pregunta inquietante en relación a la acción que se desarrolló en una población, consistente en el reparto de bolsas de "1/2 litro de leche". A este respecto nunca nos quedó suficientemente claro el grado de participación de los receptores de la leche. No parece haber existido con ellos alguna discusión previa, o posterior a la acción. No nos pareció poder considerárseles reales sujetos participativos, en el sentido profundo de lo colectivo. Esto nos pareció grave, por el grado de postergación y carencia, a que la estratificación establecida sometía y somete a una mayoría de la población. Se nos hizo particularmente difícil aceptar el espectáculo de automóviles y equipos de video, llegando a una población con el regalo de un alimento tan significativo y cuyo envase llevará impresa, justamente la frase "1/2 litro", emblemática de una oportunidad frustrada con la caída de la Unidad Popular.

A pesar de que esta revisión me obliga a confirmar mis aprehensiones de entonces, también es preciso decir que me asiste la convicción que los trabajos del CADA fueron de los más relevantes de un momento único de nuestra historia del arte, momento para muchos, difícil de aceptar por su gran complejidad y sobre el cual cae aún un velo de elocuente silencio.

Puedo decir también como entonces que dos partes del trabajo cautivaron especialmente mi atención, la primera de ellas, corresponde a esas 60 bolsas de leche pudriéndose en un centro de arte, imagen de una extraordinaria ambigüedad y generadora de varios planos de lectura, más allá de la intencionalidad del momento y que llegan a incluir la condición misma de clausura que la nación entonces padece. El otro momento fue aquel del trazo urbano; iniciado en una avenida concebida con afán perimetral y a través del reticulado geométrico de la ciudad, hecho por una fila de camiones lecheros, hasta llegar a la fachada del Museo Nacional de Bellas Artes, cuya puerta aparecía cubierta por un gran telón blanco. También acá las lecturas múltiples son las que permiten la pervivencia de esta imagen, siendo tal vez la más notoria aquella de la relación de carencia con el forzamiento de un recorrido impuesto.

LUZ DONOSO

Artista

Después del golpe de 1973 pasamos a formar parte de la mayoría oprimida. Es cierto que nunca hemos tenido hambre pero ahora estábamos todos metidos en el peligro que ellos han conocido siempre. Nuestra vida tuvo que cambiar, por esto también tenía que cambiar nuestra forma de pensar y nuestro trabajo. Apareció una rebeldía más real y más conectada, ya no bastaba la obra de denuncia frontal. Deseábamos hacer una obra realmente crítica.

En ese momento llega el CADA, como un equipo multidisciplinario rompiendo límites que nos deslumbró y entregando una gran lucidez a nuestro contacto con la realidad. Hubo un cambio en la estética o su salida de ella, las simbolizaciones y metáforas eran acciones análogas a lo que nos estaba rodeando o nos recordaba algo perdido... No me parece haber visto nada tan bonito que las avionetas del CADA tirando miles y miles de panfletos que llamaban a luchar para ser feliz, toda la población se convertía en artista al fundirse a este deseo. Era el lenguaje que esperábamos y era un arte que nunca iba a entrar al mercado, jamás sería una mercancía, formaba parte de nuestra vida que sin fronteras se ligaba a los más desamparados. Tenía como soporte a toda la ciudad y este lenguaje lo entendían todos, fuera considerado arte o no. Tenía "muchas lecturas", las poblaciones habían sido antes ametralladas desde el aire...

Los enormes camiones de la leche avanzando en fila denotaban la carencia en la abundancia, todos

los vieron cuando atravesaron obedientes la Plaza Baquedano para llegar luego al Museo de Bellas Artes que se encontraba clausurada por un gran lienzo blanco.

Este trastorno del arte molestó a algunos, incluso cercanos; la ambigüedad del nuevo lenguaje era mejor entendido por el más sojuzgado. En 1983 la obra N0 + comprometió a todo el país y se convirtió en una gran fuerza colectiva de combate.

Siento que el CADA entregó infinitas posibilidades para desestabilizar las convenciones y dogmas que nos impiden pensar y está claro que el CADA será una base para lo que tendrá que venir. Me desespera sentir que todo lo que estoy diciendo tiene algo de mitificación y es que puede ser que el CADA sea un mito, por ahora.

IGNACIO AGÜERO

Cineasta

El CADA, desde su propia estructura hacia quienes convocaba, fue un modo de romper la atomización en el Chile del toque de queda, pero no sólo la social por la represión de la dictadura sino una más histórica : las cápsulas de acción de los artistas. A través de una acción convocante que ocupaba el espacio público y con materiales cotidianos para el habitante de la ciudad, el CADA producía significados nuevos y hacía (hace) pensar sobre la práctica parcelada del arte.

TATIANA GAVIOLA A.

Directora de Cine

Colaboré con el CADA editando en video diversos trabajos y materiales. Desde ahí fui acompañando los mundos transgresores, con los que instalaron un nuevo objeto de Arte en Chile, ocupando espacios urbanos y geográficos cruzaron temas y materiales y cambiaron ojos y miradas en esos dictatoriales años, con audacia y solidez.

Para mí es una marca formadora.

EUGENIO TÉLLEZ

Artista

En 1979, después de veinte años de ausencia, viajé por primera vez a Chile. La dictadura mantenía el toque de queda. La represión estaba mayormente dirigida al pueblo, a los medios de comunicación independientes y a aquellas organizaciones políticas que se oponían y luchaban contra la dictadura.

En el medio artístico cultural el grupo CADA me pareció el que estaba mas inmerso en el conflicto político por el cual atravesaba el país, junto al Taller de Artes Visuales, dirigido por Francisco Brugnoli, el cual acogió a los diferentes creadores en discusiones y encuentros de los cuales se decantaron ideas interesantes para luchar contra el silencio cultural impuesto por la dictadura.

CADA, me pareció, utilizaba de manera inteligente un lenguaje visual-poético para desenmascarar, desvelar la situación represiva y las contradicciones entre arte y sociedad que se presentaban en Chile en ese momento. El grupo compuesto por Eltit, Rosenfeld, Castillo y Zurita me invitó a participar en algunas intervenciones. En "¡Ay Sudamérica!", acción de arte que consistía en el lanzamiento de un texto del CADA desde avionetas sobrevolando Santiago en su límite cordillerano. Fui el encargado de filmar desde

una de ellas en compañía de Diamela Eltit el lanzamiento de aquellos volantes. Acción que encontré extraordinariamente cojonuda debido al peligro que la represión presentaba en esos momentos.

CADA me invitó a discutir el proyecto "Para No Morir de Hambre". Al principio mi propuesta era la de realizar un simulacro operativo "militar" entrando a una población distribuyendo un vaso de leche al mismo tiempo en que se daba lectura de un texto (coincidía esto con la tradicional celebración del nacimiento de Pablo Neruda). CADA modificó esta proposición y el resultado terminó siendo más espectacular, coherente e incisivo en lo que respecta a la situación político-cultural de aquel entonces. En la fecha en que tuvo lugar la acción del CADA en Santiago, paralelamente, desde Toronto, Canadá, lugar donde residía en aquella fecha, realicé una intervención en conexión con aquella en Santiago.

CADA fue quizás la única formación de artistas chilenos multifacéticos que, creo, realizaron una verdadera labor de política-cultural (agitprop). La dirección pensante de Diamela Eltit le dio una coherencia al grupo rara vez vista en las manifestaciones artísticas de aquella época.

CECILIA VICUÑA

Poeta, artista visual

Recuerdo mi primer encuentro con ellos, el grupo que después llegaría a ser el CADA: una llamada telefónica, quizás de Lotty Rosenfeld, invitándome a una reunión en su casa. Sería el año 78 o 79. Querían conocerme, porque decían que yo "había hecho una obra pionera en Chile". Se referían al "Otoño", una sala llena de hojas de árboles que yo había hecho en el Museo de Bellas Artes de Santiago en 1971 con la colaboración de C. Bertoni y N. Antúnez. Me sorprendió y alegró que lo vieran así. Hasta ese momento nadie había mencionado esa obra en Chile, y aun sería difícil encontrar cualquier referencia a esa obra. En Chile no es frecuente que cada grupo reconozca a sus antecesores en cualquier terreno, de ahí que me maravillara su actitud. Celebré conocerlos y así comenzó una relación que fructificaría en la colaboración.

Unos meses después, y estando yo de vuelta en Bogotá, recibí una apresurada carta, en la que me anunciaban la formación del CADA y me invitaban a realizar una obra conjuntamente con ellos, acepté de inmediato. La propuesta era hacer una obra simultáneamente en tres ciudades: Santiago, Toronto y Bogotá: "Para no morir de hambre en el arte". En Bogotá ese título era particularmente relevante; cientos de niños se estaban muriendo por tomar leche envenenada. Comerciantes inescrupulosos la mezclaban con pintura y agua para aumentar sus ganancias, y el gobierno no tomaba acción contra el llamado "crimen lechero".

Mi obra empezó anunciando el derramamiento de un vaso de leche bajo el cielo azul. El afiche, realizado por las anunciadoras de Corridas de Toros con el mismo estilo tipográfico y el mismo papel, se repartió por toda la ciudad, y sus restos continuaron como memoria en los muros de la ciudad por un largo tiempo. Aunque en Bogotá siempre está nublado, el día anunciado hubo sol y el vaso se derramó frente a doce personas junto a la Quinta de Bolívar, el Libertador. Esa noche, y frente a un público mucho mayor, convocado a una "lectura de poesía", proyecté las fotos y narré el evento tripartito que se había realizado ese día simultáneamente en Toronto, Santiago y Bogotá.

La vocación internacional de ese gesto, me pareció un comienzo brillante, y unos meses después, en marzo de 1980, cuando realicé mi película "¿Qué es para usted la poesía?" en Bogotá, imaginé a nuestro equipo como una continuidad del Colectivo de Acciones de Arte. Una escena del documental recoge los restos del afiche del Vaso de leche, como memoria y homenaje al gesto. En ese momento pensaba que la propuesta estaba destinada a multiplicarse y continuar en muchas otras acciones simultáneas. Sin embargo el grupo pareció moverse en otras direcciones a partir de entonces. Por mi parte, desde la época de la fundación de la Tribu NO en Santiago (1967-1972) a la de Artists For Democracy, Londres (1974-1975),

siempre había creído en el trabajo colectivo. Trabajar en “la transformación del mundo” había sido el legado que nos había transmitido la poesía surrealista, traducida por Aldo Pellegrini.

Pero la propuesta del CADA era diferente a la de estos grupos, no solo en cuanto a la precisión con que se proponía realizar una obra específica en el mismo día y fecha en lugares diferentes, sino también en cuanto a que se proponía impactar directamente a los medios de comunicación. No en vano, se vivía una época distinta, en la que ya muchos artistas habían sido entrenados por su trabajo en las compañías de publicidad. Esa orientación se hizo patente en el despliegue y la documentación que realizaron del primer acto en Santiago.

En 1981, cuando ya vivía en Nueva York, recibí una segunda invitación del CADA en la que proponían a un enorme número de exilados chilenos hacer una obra sobre la participación, o la falta de participación en la cultura chilena desde la distancia. Cada artista debía realizar su obra y enviarla a Chile, donde todas serían reunidas y proyectadas juntas en una noche. Escribí con polvo de color en una carretera abandonada de Nueva York: *Parti Si Pasión*. (Decir sí a la pasión es compartir el dolor). Un ciclista hizo estallar el polvo de mi escritura en todas las direcciones. Envié las fotos de la obra a Chile, pero jamás supe si mis obras o mi participación habían sido incluidas en la noche chilena.

NOTA Y AGRADECIMIENTOS

Al hacer las investigaciones principales en Chile para este libro durante Mayo y Agosto de 1998, una y otra vez me preguntaba la gente que cómo era que a un gringo le pudiera interesar el grupo CADA. Supe del CADA como un dato casi no-documentado al hacer una investigación anterior sobre la narrativa de Diamela Eltit y empecé a sospechar que la estética política del CADA tenía mucho que ver con la *performance* literaria y política de Eltit. Averigüé a través de ella que sería posible ponerme en contacto con los miembros originales del CADA. Por lo tanto, le doy las gracias a Diamela, por haberme dado la mayoría de los contactos iniciales que hicieron este libro posible. Agradezco igualmente a todos los miembros fundadores del Colectivo, a Fernando Balcells, Juan Castillo, Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld y Raúl Zurita, por haberme concedido su tiempo con generosidad, por sus entrevistas, y por las invitaciones a sus casas para conversar. A Lotty le debo un agradecimiento especial no sólo por haberme dado acceso a los archivos del CADA, sino también por haberse encargado de buscar y juntar la secuencia fotográfica.

Agradezco a Nelly Richard (la incansable editora de este volumen y serie), quien encabezó el programa de la beca Rockefeller el cual hizo posible mi primer viaje a Chile, y cuyo Diplomado de Crítica Cultural de la Universidad Arcis me insertó en el centro del ambiente intelectual santiaguino. Menciono en particular a los que organizaron el seminario, Raquel Olea, N. Richard, Carlos Pérez V. y Willy Thayer. Este curso de Diplomado de Crítica Cultural dedicó una sesión entera para discutir el grupo CADA, y las ideas expresadas por los participantes me ayudaron a entender la complejidad de las opiniones sobre el CADA, tanto históricamente como en la actualidad. Ana María Saavedra y Luis "Zapallo" Alarcón, ambos asistentes del programa de Diplomado, me apoyaron enormemente en la organización de mi vida en Santiago y me facilitaron algunos de los contactos cruciales para la realización de mis investigaciones. Gracias también a Elena Amigo por haber realizado las transcripciones iniciales de varias de las entrevistas grabadas y a la Morada por prestarme equipo computacional.

Quiero agradecer a muchas personas que me hablaron sobre sus impresiones, recuerdos y contactos con el grupo CADA, entre ellos: Carlos Altamirano, Francisco Brugnoli, Virginia Errázuriz, Mario Fonseca, Ana María Foxley, Ronald Kay, Eugenio Téllez, Carlos Leppe, Janet Toro y Cecilia Vicuña.

Me di cuenta al comenzar el primer borrador de este libro que para mí escribir un libro en castellano sería en los mejores días un esfuerzo enorme y en los peores una locura. Doy las gracias a mis amigos y colegas, Fernando Castillo, Horacio Legras, Cecilia Ojeda, Susana Rivera-Mills, Elisa Rosales, Juana Suárez y Liliana Trevizán, por haber leído varios borradores de las entrevistas y/o del manuscrito. Sus comentarios, tanto de contenido como de gramática y estilo eran imprescindibles para que este texto llegara a su estado actual.

Agradezco a la Fundación Rockefeller, la National Endowment for the Humanities y al programa de Organized Research de la Universidad del Norte de Arizona por darme los recursos necesarios para realizar la investigación de *CADA dta*. Finalmente, agradezco a la decana Suzanne Shipley, al Vice Provost for Reserarch Thomas McPoil, y al Provost John Haeger de Northern Arizona University por haber apoyado la publicación de este libro.

PRÓXIMO TÍTULO

- *Debate-País / Año 2000*
Varios autores

En 1979, los artistas visuales Juan Castillo y Lotty Rosenfeld, el sociólogo Fernando Balcells, la escritora Diamela Eltit y el poeta Raúl Zurita, formaron el Colectivo Acciones de Arte, CADA. El grupo provocó un espectro de reacciones, desde el entusiasmo hasta la ira, en una serie de “acciones de arte” que intervinieron la ciudad de Santiago. El grupo recibió la crítica de todos los sectores. 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 la izquierda ortodoxa los tachaban de elitistas por su costumbre de emplear nuevas tecnologías de la época como el video o el televisor.

Mientras el arte del CADA fue llamado “hermético” en muchas ocasiones, la perspectiva política del CADA también fue criticada por ser demasiado teórica e indirecta. Fueron acciones masivas –un desfile de camiones lecheros, una gira de avionetas que dejaron caer 400.000 panfletos, la intervención de paredes urbanas por todo Santiago– que forzaron el diálogo y el cuestionamiento. A pesar del desacuerdo político y estratégico de aquellos artistas que querían privilegiar un discurso directo hacia las masas, este no fue capaz de borrar ni atenuar el tremendo impacto que el CADA tuvo en los círculos intelectuales de la época.

Robert Neustadt

