

## **Colectivo Acciones de Arte: neoliberalismo, performance e imagen fotográfica, 1981-1985**

---

Luis.toledoc@mail.udp.cl

por Luis Felipe Toledo Castro

Licenciado y docente en Historia, Universidad Diego Portales (Chile)

### **Resumen**

El presente artículo propone analizar las prácticas micropolíticas suscitadas por dos performances del colectivo CADA en Santiago de Chile, producidas entre los años 1981 y 1985. Durante este periodo, el CADA logró construir y visibilizar una narrativa visual capaz de abrir un espacio artístico-político de resistencia cultural ante el orden autoritario y neoliberal. Las fotografías de archivo surgen como un discurso visual que plantea un lenguaje crítico, afectivo y de protesta ante el contexto de la época y que persisten en nuestro presente.

**Palabras clave:** Performance – neoliberalismo – micropolítica - imagen fotográfica.

### **Abstract**

This article proposes to analyze the micropolitical practices aroused by two performances of the CADA collective in Santiago de Chile, produced between 1981 and 1985. During this period, CADA managed to construct and make visible a visual narrative capable of opening an artistic-political space of cultural resistance to the authoritarian and neoliberal order. Archival photographs emerge as a visual discourse that poses a critical, affective and protest language in the context of the time and that persist in our present.

**Keywords:** Performance - neoliberalism - micropolitics - photographic image.

## 1.Introducción

Durante los últimos años, en Chile y Latinoamérica se ha vivido una “explosión performática”. Los cuerpos han salido a manifestarse en calles y avenidas donde el potencial artístico-político se nutre desde los movimientos sociales, en un ciclo de resistencias y activismos no sólo nacionales, sino también globales. De esta manera, la performance ha irrumpido en un doble carácter: como práctica artística pero también como catalizador de movimientos sociales y de política. En perspectiva histórica, uno de los principales referentes de este tipo de acción artística fue el Colectivo Acciones de Arte (CADA), quienes, ininterrumpidamente desde 1979 hasta 1985, impugnaron el régimen dictatorial con una serie de manifestaciones y performances en diversos lugares físicos y simbólicos de la ciudad de Santiago de Chile.

No obstante, durante la transición postdictatorial ninguna institución chilena prestó atención al riesgo de dispersión o desintegración del potencial archivo allí reunido, mientras que la memoria política del grupo se hacía cada vez más intensa, recordada e investigada. En este sentido, hace una década Suely Rolnik -en su emblemático texto- advirtió sobre el “furor de archivo” desatado en torno a las prácticas efímeras o desmaterializadas que entrecruzaron arte/política desde los años setenta y ochenta en Latinoamérica, relevando devastadoras consecuencias en obras y acervos documentales que provoca el repliegue del Estado -y la consecuente ausencia de políticas públicas- tanto como la insistente voracidad del mercado del arte. De allí que, el reciente gesto de las políticas culturales, entendido como la apertura -física y digital- de los documentos de arte performativo chileno, implique un nuevo escenario de revisión historiográfica en Chile (Vidal, 2012, 38).

El “Mochilazo” estudiantil del año 2001 abre las grandes manifestaciones por la educación que desde el 2011 explotan en una multiplicidad de cuerpos entrelazados en las calles de todo el país, donde la principal consigna fue “NO+ Lucro”. En este escenario de movilización social surge el proyecto de inventario del archivo del colectivo CADA. Durante los años 2011 y 2016, un grupo de trabajo de la Red de Conceptualismo del Sur activó un proyecto de creación e institucionalización del *Archivo CADA*, con el objetivo de ponerlo a disposición del público interesado y posibilitar un conocimiento y estudio más extendido de las líneas de fuerza artístico-políticas que atravesaron la propuesta del colectivo.

Desde fines de la década del 70, los registros y restos documentales de las acciones, convocatorias y discusiones del grupo CADA fueron resguardadas por Lotty Rosenfeld - artista fundadora del colectivo- en su propio domicilio. Cabe relevar la cantidad de material inédito, fundamentalmente fotográfico, que incorpora el archivo del colectivo. Se trata de imágenes fotográficas que documentan los procesos de las acciones del grupo, registradas por fotógrafos/as profesionales y también aficionados de la época tales como Marcelo Montecino, Álvaro Hoppe, Rick Reinhard, entre otros. Las mil setecientas piezas (manifiestos, documentos, fotografías, videos, objetos, entre otros) que registran la producción del colectivo, mantuvieron su latencia por más de treinta años.

De esta forma, lo que conocemos actualmente como el registro de las acciones del CADA corresponden a las imágenes y documentos que el mismo grupo dispuso entre medios de prensa, la calle, el colectivo social, como también registros personales de sus miembros y cómplices creativos para representar estos acontecimientos ocurridos durante la década de los 80s. Como resultado del proceso, el archivo físico se encuentra actualmente en manos del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile, a la vez que existe un "archivos en uso", a cargo del Museo Reina Sofía de España, el cual permite la consulta de manera digital de la totalidad del material reunido. En última instancia, hacia octubre del año 2019, se lanzó el libro *Archivo CADA: Astucia práctica y potencias de lo común*, proyecto que viene a saldar una deuda con la historia artística reciente de nuestro país, compartiendo buena parte del archivo en formato físico con el público, desmitificando al CADA y creando nuevas reflexiones desde la actualidad.

En este sentido, la arquitectura del archivo resulta clave pues hablamos de documentos provenientes de obras que, como bien señala el historiador Miguel Valderrama, "parecen imponerse a la exigencia de narrar una experiencia cuando ya no hay experiencia posible" (2008: 145). Desde esta perspectiva, proponemos concebir la práctica de archivo como performance en sí, siempre y cuando se evite la costumbre de examinar los restos performativos como una metafísica de la presencia que privilegia lo original. De esta manera, la noción de *archivo performativo* es especialmente útil como clave de lectura para las obras revisadas, pues constituye un campo en construcción donde se disputa el pasado y se abre el espacio para la resistencia a la desaparición (Huberman, 2002, 7). Tal como señala Eivind Røssaak, a diferencia de la noción clásica de archivo caracterizada por su supuesta neutralidad, el archivo performativo pretende buscar una relación que denote un carácter subjetivo, capaz de abrir lecturas y reflexiones críticas desde el presente. En definitiva, el archivo performativo forma parte de una operación

deconstructiva, en el sentido que releva una cierta ceguera o pérdida respecto al llamado archivo legítimo (2015, 114).

De esta manera, la performance también ocurre en el registro fotográfico y contempla su reproductividad como parte constitutiva de la acción. Basta mencionar que son documentos, en la mayoría de los casos, cuidadosamente elegidos y diseñados por el propio artista o colectivo para salvaguardar, contener, comunicar, completar o expandir los sentidos de su trabajo (Villalba, 2015, 55). Por ello, una condición indispensable para el trabajo con actos performativos es su documentación, pues es justamente la tensión entre su fugacidad y las constantes tentativas de documentarlas -en video, películas o fotografías- la que pone de relieve su inequívoco carácter efímero y único (Fischer-Lichte, 2011, 11). En efecto, la fotografía es utilizada para la documentación y registro de obras performativas como acciones originales e independientes a la fotografía misma (Villalba, 2015, 53).

En este sentido, *performatividad* corresponde al sentido de realización escénica, comprendida como un “llamado a la acción” que se dirige a la comunidad en una situación dada en la que alguno de sus miembros, o la comunidad entera, ha de estar representándola (Fischer-Lichte, 2004). De allí que “cada artista, a su manera, utiliza la performance (...) como un medio de impugnación a un contexto sociopolítico que es represivo, cuando no abiertamente violento” (Taylor, 2012, 11). En este sentido, es fundamental la proposición acuñada por la teórica Andrea Soto Calderón respecto a la *performatividad de las imágenes*, la cual pone el acento en las maneras de ver, hacer, pensar y sentir las imágenes, es decir, comprendidas como artefactos visuales de potencia poética y política, pues ellas “tienen la capacidad de interrumpir en los flujos mediáticos, su carácter es disruptivo” (2020, 14).

Complementariamente, la categoría de *micropolítica* a partir de lo propuesto por S. Rolnik y G. Deleuze, constituye abrir un campo de resistencia y de lucha a partir desde lo micro, desde el espacio cotidiano y político, “porque allí es donde más se producen y reproducen las formas fascistas del capitalismo (...) constituye una especie de política a pequeña escala o anti institucional que tiende a disminuir la importancia de lo macro político, ofreciendo herramientas para llegar a la emancipación más allá de las formaciones sociales” (Rolnik, 2018, 94). Así entonces, comprenderemos la micropolítica como toda problemática consistente en intentar agenciar los procesos en el propio nivel en el cual emergen y más allá (2018, 152).

De esta manera, las autoras y gestores del *Archivo CADA*, construyeron una discursividad visual a partir de diversos materiales, soportes y registros con los cuales contaban a disposición, con especial atención en la imagen fotográfica y documentos visuales como fuentes históricas. En consecuencia, las imágenes, objetos, textos y testimonios de estos acervos fueron documentos cuyos indicios necesitaban ser activados y organizados en torno a una política cultural, capaz de expandir y deslocalizar no sólo las políticas de inventario, sino las propias lecturas de los archivos en y desde nuestro presente.

Por consiguiente, para re-pensar y allanar caminos en torno al acontecer cultural y político del país de hoy, es necesario recorrer las transformaciones que ha experimentado el arte de performance en Chile durante las últimas cuatro décadas. En este sentido, consideramos necesario retomar el trabajo del Colectivo de Acciones de Arte (CADA) como uno de los principales impulsores de este tipo de expresión artístico-política, el cual supo burlar e impugnar un contexto abiertamente represivo durante los años ochenta, convirtiéndose en un ejemplo de resistencia del poder cultural chileno bajo dictadura. Sus modos de actuar y convocar, públicos y su vez clandestinos, callejeros al mismo tiempo que inscritos en instituciones oficiales y alternativas, evidenciaron la idea del cuerpo social como organismo en conflicto y perturbaron la "normalidad" disciplinada de la vida cotidiana bajo represión (Longoni; Burzzone, 2008, 344).

Durante los años setenta y ochenta, el uso sistemático de la tortura, la desaparición y el asesinato masivo prepararon el terreno para la introducción de una serie de cambios sociales que sustentaron, durante los años noventa, la implantación de democracias restringidas y un neoliberalismo intenso con un cóctel de falso consenso, modernización y desmemoria (Castro; López; Smith, 2016, 11).

Contemporáneamente a estos procesos, por fuera de las lógicas de la guerrilla y al margen de los partidos políticos, emergieron durante las ochenta otras formas de agenciamiento que alteraron la normalidad de la vida pública impuesta por el terror dictatorial en el Cono Sur latinoamericano. Un buen ejemplo de ello es la política de movimientos impulsada por organizaciones de derechos humanos, feministas, o herederas de posiciones próximas a la teología de la liberación como Madres de Plaza de Mayo en Argentina, o Mujeres por la Vida y el Movimiento Contra la Tortura Sebastián Acevedo en Chile.

En este sentido, el movimiento de vanguardia artística que se dio a conocer en Chile hacia finales de los años setenta incluyó a muchos/as artistas que utilizaron la performance

como principal modo de expresión (Halart, 2012, 2). Para Nelly Richard, “el cuerpo, en el arte de la performance, actúa como eje de energías pulsionales que, en tiempos de censura, liberaba márgenes (...) gesto de desacato al encuadre militarista que uniforma vidas cotidianas” (Richard, 2014, 15). En esta escena, hacia 1979, surge el colectivo CADA (Colectivo de Acciones de Arte) compuesto en primera instancia por las artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, la narradora Diamela Eltit, el poeta Raúl Zurita y el sociólogo Fernando Balcells. El colectivo CADA desde un inicio se planteó la tarea fundamental de “expandir los espacios de Vida” haciendo eco de las aspiraciones colectivas ya latentes; de allí la inseparable relación entre Arte/Vida y su proceder en una política radical de intervención artístico-política sobre la ciudad de Santiago de Chile. Para materializar sus intenciones, el CADA recurrió a múltiples soportes para realizar sus prácticas performativas: desde volantes arrojados en avionetas en los márgenes de la ciudad, rayados en las murallas, camiones repartidores de leche, hasta tapar con una enorme tela blanca la entrada del Museo Nacional de Bellas Artes, todas ellas estrategias elaboradas por el colectivo y realizadas en “la cotidianidad urbana como soporte y zona de intervención” (Zuñiga, 2017, 73).

La recomposición de aquellos afectos se nutre en las relaciones entre los cuerpos y el recurso a soportes precarios y socializables como el *graffiti*, la serigrafía, los afiches e impresiones, entre otros. Es por ello por lo que ésta dinámica contribuye a articular la experiencia de la protesta, escenificando una política de la multitud en que la convivencia entre lo singular y lo colectivo contrastan con la apelación setentista a la idea de pueblo como sujeto social homogéneo (RedCSur, 2012, 14). En definitiva, la confluencia entre la actividad de ciertos colectivos y algunas organizaciones sociales derivó en generar dispositivos de intervención gráfica abiertos y reapropiables por la multitud social, como el *Siluetazo* en Argentina y el *NO+* en Chile.

Los aportes de este artículo se enmarcan en el trabajo que el autor viene desarrollando desde el proyecto de investigación “Micropolíticas del desacato: performance, discurso visual y neoliberalismo en los colectivos CADA y Las Yeguas del Apocalipsis, 1983-1993” (UDP, Chile), para el que realiza un análisis historiográfico y visual que propone sobre la escena artística nacional en dictadura y postdictadura, a través del estudio de los archivos fotográficos de los colectivos anteriormente mencionados. En este trabajo, se presenta como principal problema el uso de imágenes de archivo como fuentes válidas para el quehacer historiográfico.

En este sentido, el presente artículo busca analizar las prácticas micropolíticas suscitadas por las performances del colectivo CADA, considerando sus cruces y tensiones durante los años ochenta en Chile, a través de una serie de imágenes fotográficas contenidas en el archivo del colectivo, producidas entre los años 1981 y 1985. Durante este periodo, el CADA realizó una serie de performances en diversos espacios de la ciudad de Santiago, logrando construir y visibilizar una narrativa visual capaz de abrir un espacio artístico-político de resistencia cultural ante el orden autoritario y neoliberal. En este punto, es importante subrayar que las imágenes han sido analizadas como entidades fijas, otras tantas como imágenes únicas, pero su estructura múltiple demanda comprender sus formaciones desde otro plano que permita comprender sus movimientos, sus intervenciones, sus organizaciones, que es menos un plano y más una estructura. Por ende, proponemos entenderlas en tanto que escenas, no como un lugar en sí, sino una práctica que va creando en su curso las condiciones mínimas de posibilidad. Una escena es siempre, a la vez, un encuentro fallido y no fallido, que es lo que permite tener relación con el acontecimiento performativo (Calderón, 2020, 97).

Para el análisis, nos situaremos a través del archivo visual -especialmente en fotografías- que se encuentran contenidas en el archivo del colectivo CADA. Para ello, hemos seleccionado las acciones *Ay Sudamérica* y *NO+* en base a dos criterios fundamentales: el primero, corresponde al caudal investigativo que existen en torno a ellas desde la historia del arte, la crítica cultural y la historiografía -entre otras disciplinas-, pues se desarrollan en un periodo de constantes tensiones y cambios provocados por el proceso dictatorial, que es justamente el ciclo temporal que revisamos. A su vez, por el peso simbólico y material que contiene cada una de las performances escogidas, demostrado a partir del archivo del colectivo, un acervo que nos permite orientarnos en aquellos "desajustes" y procesos de resistencia artística durante la dictadura chilena, el proceso de shock económico neoliberal y su posterior crisis, que desemboca en las masivas Jornadas de Protestas a nivel nacional, de las cuales el Colectivo de Acciones de Arte es parte constitutiva de su desarrollo y ampliación. En suma, ambas acciones analizadas en este ensayo contienen una cantidad de material diverso y consistente en el archivo del colectivo como fuentes para el quehacer historiográfico.

## 2. Ay, Sudamérica, o la irrupción de una micropolítica aérea

En la búsqueda por ampliar los espacios de circulación del arte, el domingo 12 de Julio de 1981, seis avionetas desde el aeródromo de Tobalaba despegaban en perfecta formación sobre la ciudad de Santiago lanzando 400 mil volantes sobre las comunas de Conchalí, Pudahuel, La Granja y La Florida en los que se expresaba la relación entre arte y sociedad difundida por el CADA. Esta tercera obra del colectivo se tituló *Ay Sudamérica* (1981), una acción que consistió en aludir a dos elementos fundamentales del tránsito histórico reciente: al sobrevuelo de aviones que bombardearon La Moneda y que marcó la caída del gobierno democrático de Salvador Allende, y el inicio de la dictadura de Pinochet, reconstruyendo así, la ineludible relación entre arte y política, tomando el cielo por asalto en un acto de apropiación indebida y aparentemente imposible (Sánchez, 2014, 2).

(Imagen 1: Avionetas sobrevolando Santiago de Chile durante el transcurso de la acción).

Los volantes que se dispersaron en innumerables poblaciones, calles y recovecos de la ciudad contenían un texto-poético que sostenía el derecho de cada persona a la ampliación de sus condiciones de vida, materiales y simbólicas; en otras palabras, a una vida digna y exenta del terror cotidiano que se vivía entonces.

En este sentido, la concepción neoliberal del ejercicio del poder sobre los cuerpos tal vez explique el sentido disruptivo de las experiencias impulsadas por el CADA como *Ay Sudamérica*. Esta acción se distancia de las pedagogías tradicionales del arte crítico de izquierda, una vez que, para eludir la censura y posteriores persecuciones, tuvieron que situar el campo de batalla más allá de lo estrictamente ideológico, lo que hubiese supuesto apostar por inducir una conciencia crítica en el sujeto político. En cambio, los elementos que compusieron la performance entrañan en una poética que interpelaba a un sujeto subalterno cuyo sustrato vital y cotidiano aparecía como ajeno al control subjetivo operado por la dictadura militar (Carvajal; Varas; Vindel, 2019, 307).

(Imagen 2: volante-poético lanzado desde las avionetas, 1981.)

Como dirá Gilles Deleuze, para desenmarañar las líneas de un dispositivo hay que instalarse en las líneas mismas; cada dispositivo tiene su régimen de luz, líneas de visibilidad, de enunciación, de fuerza, de objetivación, pero también de fractura (Deleuze, 1990, citado en Soto Calderón, 2020, 108). En este sentido, *Ay Sudamérica* se sitúa en la apertura de nuevos espacios de vida donde el sentido profundo de su multiplicación radicaba en la reconstrucción de los lazos de vida de la población chilena. Es así como el



microclima que fueron construyendo basado en las relaciones mínimas e intensas con diversos actores de la época activaron reacciones en diversos niveles. De este modo, la producción artístico-política se articuló desde la colaboración práctica de distintos actores para la materialización de un trabajo colectivo.

Cabe señalar que durante el quehacer del CADA es imprescindible el “espectador” o sujeto/a al que se procura interpelar, de modo que el cuerpo colectivo juega un rol fundamental al ser el cruce entre lo individual y lo colectivo como territorio privilegiado de producción y control biopolíticos, a la vez operan como potencias políticas, territorios de enunciación y resistencias donde es posible insubordinar las articulaciones disciplinarias de dicho régimen de poder, en este caso, la dictadura y su régimen económico.

(Imagen 3: Muchachos/as de una población con los volantes lanzados desde las avionetas, 1981, Santiago de Chile.)

A propósito de la fotografía expuesta (N2), en primer lugar, nos invita a interrogarnos en el siguiente sentido: ¿Cuál es el rol del registro fotográfico devenido en imagen durante las performances del CADA, en este caso, de *Ay Sudamérica*?

Durante los inicios de los años ochenta en Chile, la multiplicación expansiva de los efectos del arte de performance se vio favorecida por el uso de técnicas de reproducción de la imagen -fotografía, video, cine, entre otras- y por el contagio transnacional que explica la afinidad de diversos países en situaciones similares de represión dictatorial, así como de los circuitos alternativos de comunicación que daban cabida y repercusión a estas prácticas artístico-políticas.

Por ello, la importancia de la imagen fotográfica reside no sólo en el hecho de que es una creación visual, sino, sobre todo, de que es uno de los medios más eficaces para moldear nuestras ideas e influir en nuestro comportamiento (Freund, 2017, 10). De cierta manera, la fuerza que yace en estas fotografías implica restituir una mirada sobre la cotidianeidad de la dictadura chilena: tomar de las instituciones lo que no quieren mostrar -lo residual, lo rechazado, las imágenes olvidadas o censuradas- para devolverlo, tal como señala Emmanuel Alloa, a los que no tienen derecho, es decir, a la comunidad de ciudadanos (2020, 223). En efecto, la imagen-fotográfica registra una forma de vivir, de capturar el cotidiano de un contexto particular, e incluso se le ha denominado “un espejo con memoria” (Sánchez, 2007, 4).

Durante la Revuelta Popular del 18 de octubre en Chile, uno de los planos más sobresalientes fue el uso de la imagen y la performance como forma de lucha en el ámbito cultural. En este sentido, cabe relevar el trabajo del colectivo Delight Lab, quienes realizan

proyecciones lumínicas sobre el espacio público (edificios, museos, entre otros) para visibilizar en grandes trazos de luz conceptos o consignas que dicen relación con las coyunturas que vive la protesta social. Octavio Gana -miembro del colectivo- señala que “nuestras proyecciones responden también al arte urbano, pues nos tomamos la calle para expresar (...) Desde el estallido social, el arte y nuestras relaciones sociales se volcaron a la calle” (Prensa UChile, 2021).

De esta manera, el trabajo de Delight Lab guarda una inherente relación fundamentalmente con la acción *Ay Sudamérica*; ambas utilizan medios tecnológicos - proyección de luz o mapping y dispersión de volantes en aviones- para insertar mensajes en puntos específicos de la ciudad de Santiago de Chile, de manera de interpelar a los ciudadanos, protestantes, transeúntes y medios de comunicación que hacen eco de estas acciones. En efecto, el uso de la imagen en ambas acciones constituye un eje de continuidad donde “cada movimiento, incluso en reposo, contiene la cualidad de fecundidad, posee el poder de dar a luz otro movimiento” (Soto Calderón, 2020, 80). En este caso, el CADA actúa como referente ineludible de las acciones lumínicas de Delight Lab en torno a la acción artístico-política de la escena urbana contemporánea.

En consecuencia, la presencia de la performance *Ay Sudamérica* -de sus actores e intenciones- es transferida a la presencia del espectador a través de la cámara. De allí que las imágenes fotográficas sean sumamente útiles para la construcción de lo sucedido, aunque no cabe pensar que constituyan un registro completo, y sí un resumen de lo ocurrido (Burke, 2001, 178). De esta manera, las preservadoras del *Archivo CADA* -y ex miembros del colectivo- Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld, dedicaron una elaboración y selección exhaustiva de la narración visual del colectivo a través de sus performances, las cuales fueron registradas documentalmente por fotógrafos profesionales para que seamos testigos oculares de los acontecimientos. Cada una a su manera y perspectiva, ilustran la importancia del punto de vista en la narrativa visual contenido en el archivo del colectivo. (Imagen 4: Muchachos/as de una población con los volantes lanzados desde las avionetas, 1981, Santiago de Chile.)

De tal forma, en la fotografía expuesta se cruzan distintos personajes y relatos. Son ellos quienes se encuentran en ese momento -espacio- que constituyó la última y más importante fase de la performance *Ay Sudamérica*. En esa fotografía están niños y niñas pobladoras con los volantes en sus manos. Seguramente la mayoría aún no aprenda a leer. No obstante, sonrían de algarabía, se reunieron y ahora son parte de algo mayor, que los atraviesa y los invita a sumarse de una actividad. En ese instante de micropolítica callejera

todas y todos participan. ¿Qué harán con el mensaje codificado en el volante?, ciertamente corrieron de vuelta a sus casas, con sus madres y padres, pidiéndoles entre gritos que se los lean. El mensaje resuena en esas casas ligeras, recién construidas en los márgenes del Santiago de los ochenta. Sabrán que alguien les envía un mensaje y un llamado imperioso a la acción: “ampliar las condiciones de vida”. En este punto, la imagen recobra el sentido de testimonio de aquella infancia poblacional donde el CADA escenificó su acción. La fotografía duele, toca, afirma Sontag (2012, 27). Es cierto, el *punctum* (Barthes, 1989, 65) de esta fotografía habita en la sonrisa despiadada de aquella niña que se afirma en los barrotes de la reja. Una metáfora de la realidad del país de aquella época, una infancia que lucha por hacerse lugar en el descampado de la marginalidad.

De modo inmediato, el receptor se convierte en productor de una red rizomática de relaciones que permitían incrementar exponencialmente la repercusión de los mensajes. Por ello, “ganar la calle” fue recuperar un espacio físico y simbólico proscrito, ya que todo lo colectivo era considerado peligroso por el régimen cívico-militar, a su vez que, junto con prohibir “lo político” y disciplinar los sueños, impidieron la utilización de esos espacios cargados de sentido (Bravo, 2017, 209). Por ello, lo que pone en escena el CADA es una cuestión política del saber, de una política no reducida a lo monetario sino de cómo se organiza el deseo, cómo se organiza lo común, pero no sólo a nivel de una política institucional sino de una micropolítica que cada uno pueda ejercer (Calderón, 2020, 39). De esta manera, el cuerpo colectivo opera como corte y flujo de esa violencia en un desacato a las normas de censura, vigilancia y delación recuperando el tejido social con confianza y apoyo mutuo (Castillo, 2014, 102). Tal como señala Viviana Bravo, es pertinente insistir en que las protestas no fueron solamente acción instrumental, sino también expresión simbólica, un territorio de lucha que habló con un lenguaje espeso (2017, 208).

Cabe señalar que hacia 1980-1981 -año en que se realiza la performance *Ay Sudamérica*- el país se encontraba en un contexto de “milagro económico chileno” reflejado en tiempos de optimismo financiero. Según las cifras, el panorama era prometedor, en 1981 hubo un superávit fiscal de 2.9%, la inflación bajó de tres a dos dígitos (menos del 10%) y la tasa promedio anual de crecimiento económico bordeó el 8%. Los chicos de Chicago, sus maestros Milton Friedman y Arnold Harberger y las recetas revolucionarias aplicadas en el largo país sudamericano acapararon la entusiasta atención de la prensa estadounidense (Meller, 2016, 255) Así mismo, el ámbito cultural quedaba al alero de concursos y bienales de bancos y financieras. Los espacios tradicionales como museos, galerías y centros culturales no eran espacio ni motor de cambio social ni político

pues se apuntaba a una lógica neoliberal estricta donde se apostaba por un sistema superior de administración cultural, que priorizara sólo “lo mejor” de los contenidos culturales y sin pérdidas económicas (Donoso, 2019, 128). En este sentido, existió una radicalización neoliberal en la cultura comprendida como mercancía.

Sin embargo, en contradicción a los supuestos de economistas y militares, Chile durante la década de 1980 fue un país sumamente politizado y con ello nos referimos a una praxis cotidiana de organización y rebeldía ante el contexto en que hombres y mujeres se encontraban (Bravo, 2017, 104). De hecho, esa conexión con la vida comprendida como lo público, la calle y la intervención callejera, irá configurando cierta gramática de la ocupación, la cual permite nombrar cada acción sobre la base de un programa de trabajo específico.

Esta poética-política señalada en *Ay Sudamérica* es un lenguaje que procura conectarse con otros grupos de la época, que intersecta formas de reunirse, convocarse y encontrarse. De ahí que una de las características constitutivas del colectivo CADA fue la serie de acciones y convocatorias para realizar sus performances, donde el colectivo actuaba como impulsor de la acción y rápidamente se activaban en diferentes lugares y sectores no sólo de la ciudad de Santiago, sino también fuera de las fronteras nacionales (Carvajal; Varas; Vindel, 2019, 268).

(Imagen 5: Niños pobladores exponiendo el volante de *Ay Sudamérica*, 1981.)

En este sentido, todas las acciones realizadas en espacios públicos apelaban no sólo a la participación de los espectadores, sino que a su activación y coproducción con las personas que convocaban antes o mientras estas sucedieran. Esta manera de establecer un acontecimiento social que estaba perdido y mutilado por la dictadura militar y el avance del neoliberalismo conforma una instancia micropolítica de la performance que es capaz de mantenerse en el tiempo a través de las imágenes fotográficas como hechos de memoria (Huberman, 2018, 18). La imagen referenciada alude a ello: niños pobladores en los extramuros de la ciudad sosteniendo un volante de *Ay Sudamérica*. Sus miradas contrastan y se superponen. El niño de la derecha luce una expresión dura, el entrecejo fruncido lo refleja. En cambio, a su izquierda, la sonrisa esboza sinceridad del momento vivido, mientras una mano haciendo el universal guiño de los dos dedos se entremete en la escena. Lo que la fotografía señala y reproduce ante nosotros, únicamente ha tenido lugar una sola vez (Barthes, 1989, 31). Por ello estas imágenes nos ayudan a comprender - desde otra dimensión que irrumpe en la nuestra- las emociones y subjetividades, las

vivencias que se sedimentan en el despliegue urbano, el tejido que dio forma y fondo a la acción del CADA.

En este sentido, la eficacia de esta estrategia artístico-política radica en la asociación para componer un cuerpo común, desde las personas que acudían y se sentían parte de un deseo colectivo, heterogéneo y polisémico. Es más, no existía una única manera de manifestar el descontento, la rabia y el malestar, sino que estas instancias microsituadas de prácticas culturales iban construyendo alternativas para enfrentar la realidad que se vivía. Es fundamental comprender el sentido vital que iban adquiriendo algunas agrupaciones culturales en el contexto chileno y que significaban redes de cuidados mutuos, de cooperación y también de organización política donde el CADA estaba implicado (Carvajal; Varas; Vindel, 2019, 283).

En efecto, las acciones del CADA, con especial énfasis desde *Ay Sudamérica* en adelante, al denunciar artísticamente el aparato dictatorial y el avance del neoliberalismo como eje social, compenetraron poco a poco en el imaginario ciudadano de que la resistencia, bajo prácticas culturales, era una lucha posible y efectiva. Actualmente, Delight Lab ha propuesto una serie de intervenciones que utiliza como soporte el espacio público para impugnar al régimen neoliberal y la violación sistemática hacia los Derechos Humanos por parte del gobierno de Sebastián Piñera, palabras y consignas tales como: Dignidad, No+ zonas de Sacrificio, ¡No estamos en guerra!, entre otras, han teñido los principales edificios de las regiones y capital chilena. Tal como sostiene Gana, “no se busca la repercusión en el lugar, sino un impacto mediático en redes sociales. Así, se responde a un inconsciente colectivo y la gente se siente parte” (Gana, 2019). De esta manera, el espectador y receptor del mensaje, al igual que en *Ay Sudamérica*, cumplen un rol fundamental. Por ello, en ambos colectivos y propuestas, el espacio público es utilizado como una herramienta con la que redefinir las condiciones de participación creativa, la transformación del comportamiento y los discursos de la cotidianidad, activados en tiempos distantes, entre la dictadura y una democracia neoliberal.

En esta contracultura que emerge durante los inicios de los ochenta, permitirá crear formas de expresión para el sujeto y así dar cuenta de los problemas de su contexto. Sin esta afectación difícilmente se podrían integrar estas nuevas formas de resistencias. Es más, en palabras de la psicoanalista Suely Rolnik, ellas son el fruto de una vida pública en un sentido fuerte: la construcción colectiva de la realidad, la cual se construye permanentemente a partir de las tensiones que desestabilizan las cartografías en uso (Castro; López; Smith, 2016, 12).

En suma, la performance como uso del cuerpo colectivo en función de la creación de imágenes contestatarias, otorga fuerza a la cultura urbana, en su dimensión política y cotidiana. El desarrollo de esta práctica situada dentro del día a día, forma parte constitutiva de las acciones del colectivo CADA, el cual buscaba -como vimos- que todo ciudadano ampliara y significara sus espacios cotidianos, definiéndolos a todos como artistas en potencia, capaces de crear paisajes inexistentes en el contexto de la dictadura militar. Se trataba de abrir la esperanza de una vida futura común que sustrajera a las penurias y la opresión impuestas por el régimen dictatorial, las cuales afectaban a las clases sociales más desfavorecidas. De aquí en adelante, reforzaremos este corpus de ideas en torno a la performance *NO+*.

### **3. Potencias políticas de un cuerpo colectivo. El *NO+* como una experiencia performática**

Probablemente el *NO+* sea la más recordada práctica artístico-política que proporcionó una potente visualidad en el espacio público del movimiento de resistencia y protesta durante la última década de la dictadura cívico-militar. Tiene lugar en un determinado momento histórico donde una iniciativa artística coincide con la demanda de un movimiento social, y toma cuerpo en una multitud de Santiago de Chile. La escritora y premio nacional de literatura Diamela Eltit, otrora miembro del Colectivo de Acciones de arte (CADA), lo describe así: “El *NO +* surge en 1983, justo al cumplirse diez años de la implantación de la dictadura en Chile. Ese elemento simbólico, diez años, coincide con los “levantamientos” populares, las protestas ciudadanas que ocurrían mayoritariamente en las poblaciones periféricas de la ciudad” (Carvajal; Varas; Vindel, 2019, 354).

Lo que señala Eltit se articula directamente con el contexto social vivido en la época: la crisis económica de los 80s, amparadas en la serie de impactos económicos de carácter neoliberal, el despojo y la violencia dictatorial, auguraron las intensas jornadas de protestas que avanzaron desde los extramuros de la ciudad vigilada en Santiago de Chile. La urbe, deviene en un texto posible de reconocer por sus signos. Sus formas y calles hablan, guardan historias y discursos, despliegan prácticas y sentidos, dejan registro espacial de las contradicciones de una estructura social (Bravo, 2017, 203). En este sentido, hacia septiembre de 1983, el CADA compuesto por entonces fundamentalmente por Lotty Rosenfeld (artista visual) y Diamela Eltit (escritora), pusieron en marcha el ciclo de acciones performativas *NO+* por las calles y avenidas ya no tan enmudecidas de Santiago,

manifestación abierta que fue comprendida y activada rápidamente más allá del colectivo artístico.

(Imagen 6: Una calle de Santiago, ciclo de acciones NO+ (1983))

Dicha manifestación nació como una confrontación al poder y el orden manifiesto de la ciudad, torció la vigilancia al impregnar las paredes con una señal clara y capaz de mutar como un grafiti de protesta social. La consigna estaba emplazada en determinados puntos e intersecciones que son estratégicos. El momento, la hora y el espacio constituía un acto performativo, una puesta en acción colectiva, llena de complicidades para marcar las paredes con la consigna *No+ C.N.I (Central Nacional de Inteligencia), No+MUERTE, NO+MIEDO*. Y desaparecer por la calle más próxima, o quedarse barriendo la calle, como que nada pasa, con los brazos cruzados, como en la fotografía expuesta.

En palabras de Viviana Bravo, la ciudad tiene símbolos opresores y liberadores. Está colmada de mensajes y propaganda subliminal, tiene estatuas, bustos, emblemas, mediaciones que son historia (2017, 206). Aquí se encuentra la torción de mirada que señalamos anteriormente, ante la necesidad imperiosa de intervención de todo el cuerpo social y especialmente de las zonas cotidianas de existencia durante la dictadura cívico-militar. La revista HOY, hacia septiembre de 1983 lo señala como:

NO A LA VIOLENCIA: (...) rayados murales brotaron por toda la ciudad con gigantescos letreros que contienen la consigna "NO+". Con nerviosos trazos producidos por brochas o spray, algunos alcanzaron a agregar otras-ideas fuerzas destinadas a golpear la conciencia de los transeúntes y a hacerlos reflexionar o agregar algo de su propia cosecha al grafiti.

De esta forma, el "transeúnte desprevenido" era interpelado y convocado en torno a la urgencia de intervenir la red de condicionamientos sociales de la que es prisionero (Richard, 2014, 137). Así, removido de su pasividad, la fuerza de transformación de esta acción radicaba en que es capaz de remecer al sujeto y empujarlo a ser partícipe de la realidad histórica que habita. La obra performativa, y la fotografía que lo registra, resulta fundamental pues intervienen el campo de producción social y política. En otras palabras, para alterar la maquinaria dictatorial y neoliberal, implicaba, necesaria e ineludiblemente, cuestionar la norma política y estética pues era allí donde "el signo de la experiencia histórica" (Oyarzún, 1999, 12) actuaba como catalizador performativo del grupo CADA.

Actualmente, con especial intensidad durante y post el 18 de octubre chileno, tal como señala la escritora Guadalupe Santa Cruz, la ciudad se ha vuelto pizarra, especialmente con las reapropiaciones actuales de la consigna NO+. Dicho lema ya es parte habitual del repertorio de protesta, de manifestación e impugnación al orden neoliberal, sobre todo como una forma de plasmar en los muros cotidianos de la población chilena como un signo que no se ha agotado ni prescrito, sino más bien aparece y se reinventa según la ocasión lo requiera (Manzi, 2020, 313). De esta manera, la consigna NO+ constituye una micropolítica sostenida durante décadas como el poder de los grupos y lo que puede justamente un cuerpo colectivo hecho grupo (Carvajal; Varas; Vindel, 2019, 270).

En este sentido, el CADA propugnaba desde su primera performance colectiva la intervención del espacio público, como también la de reconstruir las nociones de comunidad a través del lenguaje simbólico de la ciudad, con especial intensidad durante el ciclo de intervenciones NO+. Es allí donde la potencia de la performance se hace cuerpo-colectivo y sobrepasa su condición efímera: se convierte en una máquina para pensar formas de organización, autoconvocaciones, cuerpos entrelazados, relaciones de poder y afecciones de un presente en continuo devenir (Carvajal; Varas; Vindel, 2019, 273).

(Imagen 7: Acción NO+, lienzo desplegado a un costado del Río Mapocho, Santiago de Chile, 1983.)

De esta manera, las acciones del CADA devienen en un contexto determinado por la movilización popular y surgen de aquella necesidad, de extremar las preguntas y reconstituir los lazos sociales interpelando el orden autoritario y neoliberal existente, constatando hacia 1980 que "Chile se encuentra en una época en que la memoria se ha convertido en una carencia colectiva". En este sentido, el CADA actuaba en el lugar donde el arte y la política convergen -la esfera social- subrayando que sus acciones estaban íntimamente relacionadas con el contexto de la dictadura, y que tendían a interpelar abiertamente los signos del lenguaje represivo, articulando, al mismo tiempo, la estética de la política y lo político de la estética (Neustadt, 2001, 16). En una entrevista, Diamela Eltit señala que:

De manera casi, "rizomática", el lema se implantó en las calles con una rapidez y una fuerza que nunca alcanzamos a presagiar. Bastaron dos o tres salidas nocturnas de artistas a la calle para conseguir su consolidación. Rápidamente NO + proliferó y se completó con leyendas antidictatoriales, como también con lemas juveniles



que apuntaban a esas subjetividades, lemas inesperados como “NO + familia”, por ejemplo (...) Ese lema fue la gran consigna que acompañó el fin de la dictadura. Fue apropiado por la ciudadanía y más tarde por las organizaciones sin nuestra intervención, y esa “pérdida” autoral fue de una radicalidad extrema pues nos desalojó de nuestra propia creación, o más bien nos convertimos en un signo político sin cuerpo, sin firma. La relación arte-política alcanzó su máximo espesor.(Longoni; Bruzzone, 2008, 354).

En esa trayectoria, el NO+ alcanza un poder de irradiación que escapa el “control” manifiesto de los integrantes del CADA. Deviene en una acción performativa, efímera y que cambia constantemente en los muros y extramuros. Se resignifica, se visibiliza de diversas formas, los y las ciudadanas impregnan la consigna en telones, asisten a manifestaciones públicas y marchas, es así como se concreta las aspiraciones de tornar el arte y la política una única práctica política (2008, 354). La acción performativa del CADA se logra instalar en la calle con la necesidad de posibilitar un espacio para la voz pública acallada por la dictadura. Como lo ha señalado Karen Donoso, lo que propugnaron las jornadas de protestas a nivel nacional, durante más de 3 años consecutivos, fue “ganar la calle”, es decir, recuperar un espacio físico y simbólico proscrito hasta entonces (Donoso, 2017, 209). La crisis económica hizo gatillar un descontento que ya se venía organizando, permitió que saliera a flote ese discurso oculto que esperaba su momento público para articularse y sumar los descontentos (Scott, 2000, 8).

Es así como, rápidamente, la performance NO+ hizo eco del ciclo de protestas populares que se inicia el 11 de Mayo de 1983. Para Gabriel Salazar, la resistencia popular a la revolución neoliberal alcanza desde aquí un grado de persistencia y perseverancia que estallaron, pese a la represión sangrienta, entre 1983 y 1987 y que no tuvieron ningún parangón en las movilizaciones colectivo-reivindicativas del periodo anterior a 1973 (Salazar, 2006, 290). De tal modo, las Jornadas de Protesta fueron un hecho socio-político significativo que logró cambiar la fisonomía de la ciudad. Con ella los movimientos y la ocupación de los espacios fueron otros. Un nuevo sentido emergió del conjunto de prácticas transformadoras. Dichas prácticas nacieron en confrontación con el poder y con el orden manifiesto de la ciudad (Bravo, 2017, 206).

(Imagen 8: acción NO+ en Metro Santa Lucía, 1984, Santiago de Chile.)

En este sentido, marchas y concentraciones sirven a los subalternos como medios de comunicación masiva, y que se realizaron en determinados espacios que fueron

estratégicos (Monsiváis, 2008, 14) Los panfletos fueron lanzados en avenidas y esquinas claves para ser recogidos y leídos. Los muros fueron rayados para ser vistos. El momento, la hora, el espacio; el ritmo y energía, todo eso confluía. Se escogen ciertas calles, se rechazan otras. Unas tienen nombres propios -como el río Mapocho, el metro Santa Lucía- otras fechas, algunas no tienen firma, pero todas se jerarquizan y conforman trayectorias según su capacidad para significar. Así sucedió con “el punto” de reunión, la calle que conduce a “la casa de seguridad”, el atajo limpio y el “rompimiento” que escabulle la persecución en el lenguaje clandestino” (Bravo, 2017, 206).

(Imagen 9: Protesta en Santiago de Chile, 1984. Represión policial en la calle. Mirar con detención, tras el primer plano de carabineros agrediendo a manifestantes, el lienzo desplegado con la consigna NO+.)

En este caso, el activismo artístico alcanza el carácter de herramienta clave para la modelación del mismísimo movimiento social. Dicho en otras palabras, la performance busca, y en algunas ocasiones logra, su multiplicación. A pesar de ello, la represión y violencia ante las manifestaciones y jornadas de protesta no se dejó esperar. Parece indiscutible que la fotografía nos entrega una valiosa información sobre las condiciones en que la performance tuvo lugar, al margen de que la acción fuese o no diseñada para ser fotografiada (Albarrán, 2012, 4). Vemos en ella como un grupo de policías golpea hasta el cansancio el cuerpo de un manifestante. Detrás, la consigna *NO+* se hace notar en una de las calles céntricas de Santiago. En este caso, la prensa extranjera podía burlar la censura más eficientemente, como la revista *Time*, la cual intentaba explicar la crisis que acaparaba la atención internacional:

La medida, se tomó como respuesta a una ola de bombas, huelgas y protestas callejeras, que han pasado a ser una característica habitual de la vida chilena desde mayo de 1983 [...] el propósito declarado del gobierno fue enviar fuera de la capital a gente del hampa que había unido fuerzas con los activistas políticos en las poblaciones. Pero el objetivo real fue crear un clima de miedo entre los pobladores, quienes aportan la mayor cantidad de gente a las protestas contra el gobierno; cerca del 70% de los pobladores de La Victoria están cesantes.

Asimismo, según el diario *La Tercera* del 18 de noviembre de 1984, entre septiembre de 1983 y octubre de 1984, se produjeron 1.889 “acciones desestabilizadoras” contra la dictadura cívico-militar (Márquez, 2018, 482). En consecuencia, luego del itinerario

que se produjo, de manifestaciones y protestas desde 1983, se articularon una serie de organizaciones en la búsqueda de una alternativa real al contexto opresivo del régimen. Estas agrupaciones apuntaban a generar nuevos recursos creativos para resistir y abrir espacios de socialización. La acción del CADA NO+ se realiza en septiembre de ese año a partir de múltiples agenciamientos colectivos y, en concreto, establece un nexo con la agrupación Mujeres por la Vida, donde participó también la artista Lotty Rosenfeld.

Dicho grupo se forma en noviembre de 1983 y en su momento se define como un movimiento o grupo unitario formado por “mujeres de diversas orientaciones ideológicas y destinado a actuar decididamente para poner fin al sistema de muerte imperante en el país” (Valdés, 1989, 32) y cuya idea fue conformar un vínculo social que estaba perdido y mutilado por la dictadura militar chilena. Sus propósitos eran extender, socializar y desde allí generar acciones de denuncia por la situación represiva y el terrorismo de Estado que llegaba en 1983 a un punto límite. Muchas de las acciones realizadas por Mujeres por la Vida eran desplegadas en espacios públicos, ya que uno de los objetivos primordiales consistía en sumar adherentes, denunciar y visibilizar en la calle el descontento generalizado. La agrupación utilizó diversas consignas para sus acciones. En el caso de NO+ aparece en un lienzo como conmemoración del primer aniversario en que diversos grupos de mujeres se organizaron (1989, 36).

(Imagen 10: Fotografía de autoría de Marcelo Montecino que muestra un grupo de personas en la calle con un lienzo y la frase No+ miedo, 1985. Santiago de Chile)

Posteriormente, desde 1985 se comienza a utilizar la consigna SOMOS+ con la que realizan una serie de acciones relámpago en la vía pública donde siempre la idea es convocar y reunir personas, dar información y visibilizar las condiciones de vida de la sociedad chilena, así como buscar los modos de restituir la democracia en el país y enjuiciar a genocidas y represores. Habitualmente, estas acciones terminaban con la detención de las mujeres participantes. Es en 1986 cuando las dos consignas se van a fundir y conformar una de las frases más extendidas en el imaginario político antidictatorial de este grupo: *NO+ PORQUE SOMOS+*. Esta frase evocaba la existencia y persistencia de una colectividad que no solo exigía o denunciaba, sino que volvía a reunirse y vincularse, tornándose una de las acciones más poderosas (Bravo, 2017, 284).

En suma, el CADA logró hacer ver y crear un espacio de visibilidad, no sólo durante la dictadura cívico-militar, sino durante toda la transición democrática hasta la actualidad, con especial intensidad durante y post estallido social. De esta forma, las escenas que levantamos materializan modos de ver, actitudes, sistemas de sensibilidad y de percepción,

donde el NO+ ha sido uno de los principales dispositivos de visibilidad utilizado hasta nuestros días. De allí que las imágenes registradas y circuladas profusamente por redes sociales, las calles de Santiago y el resto del país posibilitaron una forma donde expresarse, una narrativa que construye y cambia imaginarios.

#### 4. Reflexiones finales

En el transcurso de este artículo, dimos cuenta de que las performances del colectivo CADA poseen una enorme relevancia histórica pues llegaron a trascender el ámbito artístico para entrar a formar parte del imaginario colectivo chileno e incluso latinoamericano. Ello quedó de manifiesto luego que durante alrededor de un lustro la acción performativa no sólo estuvo presente y multiplicada en la acción y tejido social, sino que logró componer una serie de imágenes fotográficas que abren su potencial en nuestro presente desde en un doble poder: poder de condensar una historia, pero también el poder de detonar otras historias y lecturas (Calderón, 2020, 75).

En este sentido, las series fotográficas dan cuenta de la relación insustituible entre práctica performativa, cuerpo colectivo y su potencial micropolítico en torno a las dinámicas neoliberales y dictatoriales del periodo 1981-1985. Foucault afirmaba que siempre que hay captura hay posibilidad de resistencia, un espacio de tensión que abre nuevas vías de representación y que en su performance rompe con la convención (Calderón, 2020, 75). De esta manera, *Ay Sudamérica* procura recobrar el tejido social desde el cielo, con miles de volantes-poéticos dispersos por las poblaciones de Santiago para agitar las conciencias y cuerpos de la población marginalizada y empobrecida.

Más tarde, en el décimo año de la dictadura de Augusto Pinochet, el CADA propuso el lema "NO +". Esta frase fue concebida como un texto abierto para ser completado por los y las ciudadanas de acuerdo con sus demandas sociales específicas. El CADA convocó abiertamente a artistas chilenos a transmitir el mensaje impregnando las paredes de Santiago, donde el uso de la ciudad se articuló como un espacio de creación, y a su vez, una *ampliación del campo de batalla* apuntalando directamente el imaginario social de la época, articulándose con el Movimiento Nacional de Protestas desde el año 1983. En este sentido, la performance operó como el uso del cuerpo colectivo en función de la creación de imágenes contestatarias, otorgando una fuerza única a la cultura urbana, en su dimensión política y cotidiana.

En suma, en poco tiempo, el lema fue utilizado masivamente por diferentes colectivos y movimientos sociales (Mujeres por la Vida, entre otros) como un símbolo público de resistencia política y no conformismo con el régimen dictatorial. Quizás sin excepción, los integrantes del grupo CADA consideran al "No +" como la acción más importante y trascendente del colectivo. 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 performativa de resistencia contradictorial. Por este motivo, el camino que transcurre en la memoria del colectivo CADA fue reconocido, poco a poco, por la institucionalidad y las políticas culturales de la transición democrática chilena. No obstante, transcurrieron más de treinta años para la composición del archivo del colectivo, a partir del acervo documental guardado por la artista Lotty Rosenfeld, otros cómplices creativos del grupo y circulación en revistas y prensa de la época.

En relación con esto último, nos interesa subrayar la importancia y el carácter contingente del archivo visual del colectivo CADA. Durante las últimas décadas, hemos visto y compartido profusamente imágenes, las cuales debemos comprender, sospechar, leer y dilucidar como fuentes históricas, especialmente por las contradicciones y resistencias que habita América Latina, donde la fotografía es fuente de luz y claroscuros. Por ello, la necesidad de este tipo de archivos constata no sólo la repercusión de las imágenes contenidas en ellos hasta nuestro presente, sino la oportunidad que ofrecen para acceder a capas menos conocidas y de igual importancia relativas a las prácticas artístico-políticas, el avance y resistencia al neoliberalismo, al campo cultural y al ejercicio del performance como práctica de resistencia durante las últimas décadas en Chile y América Latina.

De allí que el influjo ejercido por el grupo CADA se extienda más allá de las fronteras nacionales y su archivo se encuentre deslocalizado y en formato digital en diversas instituciones, entre ellas, el Museo Nacional Centro Reina Sofía de España. Cuestión que releva la importancia del acceso a la información y la memoria histórica y visual, pues sin ello ésta investigación no hubiese sido posible. Para Jaques Derrida, la democratización de un país -y de una sociedad- se mide por su nivel de acceso a sus archivos (Derrida, 1997, 9). De esta manera, se abren nuevos campos posibles de recorrer, en especial por la intensidad y urgencia que está teniendo la práctica del performance en Chile durante el contexto de revuelta popular.

## Bibliografía

- Alloa, Emmanuel (ed.). *Pensar la imagen*. Metales Pesados, Santiago de Chile, 2020.
- Albarrán, Juan. *La fotografía ante el arte de acción*. En: *Efímera* n° 3, Madrid, AccionMad, 2012, pp. 19-25, ISSN: 2172-5934.
- Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica, 2001.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1989.
- Butler, Judith. *Cuerpos aliados y lucha política*. Ed. Paidós, España, 2017.
- Bravo, Viviana. *Piedras, Barricadas y Cacerolas; Las Jornadas Nacionales de protesta en Chile, 1983-1986*. Ed. Alberto Hurtado, Santiago de Chile, 2017
- Castro, Francisco; López, Leonora; Smith, Brian. *Performance Art en Chile*. Ed/Metales Pesados, Santiago de Chile, 2016.
- Castillo, Alejandra. *ARS DISYECTA; figuras para una corpo-política*. Ed. Palinodia, Santiago de Chile, 2014
- Castillo, Alejandra. *Asamblea de los cuerpos*. Editorial Sangría, 2020.
- Carvajal, Fernanda; Varas, Paulina y Vindel, Jaime (Eds). *Archivo CADA. Astucia práctica y potencias de lo común*. Santiago: Ed. Ocholibros, 2019.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. España, Ed. Trotta, 1997.
- Donoso, Karen. *Cultura y Dictadura; censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile, 1973-1989*. Santiago de Chile, 2019. UAH / Ediciones.
- Soto, Calderón Andrea. *La performatividad de las imágenes*. Editorial Metales Pesados, Santiago de Chile, 2020.
- Freund, Giselle. *La fotografía como documento social*. Barcelona, 2017.
- Oyarzún, Pablo. *Imagen y Duelo*. En: *Meridional*, Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos, 1999.
- Halart, Sophie. *El arte de performance en Chile: la herencia de la Escena de Avanzada y la nueva generación*. En: Observatorio cultural, Departamento de Estudios, Sección de Observatorio Cultural. Junio 2012, Valparaíso.
- Huberman, Didi. *Ante el tiempo; Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Ed. Adriana Hidalgo, 2018, Buenos Aires.
- Salazar, Gabriel. *La violencia política popular en las "Grandes Alamedas", la violencia en Chile, 1947-1987*. Ed. LOM, Santiago de Chile, 2006.
- Scott, James. *Los dominados y el arte de la resistencia*. México, Era, 2000.

Sánchez, Moreno Jesús. *La fotografía, el espejo con memoria*. En: *Con-Ciencia Social* N° 11, 2007.

Sánchez, Beatriz. El CADA y su mirada a la historia de postgolpe, una interpretación posible desde Walter Benjamín. En: *Revista Poiésis*, n. 23, p. 25-36, Julio de 2014.

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Buenos Aires, Ed. Debolsillo, 2012.

Longoni, Ana; Bruzzone, Gustavo. *El Siluetazo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008.

Neustadt, Robert. *CADA DÍA: La creación de un arte social*. Ed. Cuarto Propio. 2001, Santiago de Chile.

Márquez, Luis Corvalán. *Del capitalismo al neoliberalismo en Chile. Izquierda, centro y derecha en la lucha por los proyectos globales, 1950-2000*. Ed. América en Movimiento, Valparaíso, 2018.

Monsiváis, Carlos. *El 68, la tradición de la resistencia*. Era, México, 2008.

Meller, Patricio. *Un siglo de economía política chilena (1890-1990)*. Ed: Uqbar, 2016.

Richard, Nelly. *Márgenes e Instituciones: Arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile, Ed. Metales Pesados, 2014.

RED DE CONCEPTUALISMOS DEL SUR (eds). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2012.

Valdés, Teresa. *Mujeres por la vida, itinerario en una lucha (inédito)*. Santiago de Chile: fondo del museo de la memoria y los derechos humanos de Chile, 1989.

Zuñiga, Rodrigo. *Cuerpos dóciles y expugnables. El cada o la insurrección simbólica en la neovanguardia chilena*. *Revista de Teoría del Arte*, (9), p. 67 - 85. Consultado en: <https://revistas.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/47007/49001>

## Archivo:

Archivo CADA, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, España. En: <http://archivosenuso.org/cada/accion>