

# EL CADA, UN POSIBLE REPARTO DE LO SENSIBLE

## **Beatriz Sánchez**

Beatriz Sánchez es Licenciada en Estética por la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC) y egresada de la Licenciatura en Historia de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano de Chile (UAHC). Actualmente está realizando su tesis doctoral sobre fotografía documental latinoamericana en la Maestría en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chile gracias a la Beca Conicyt. Además ha efectuado investigaciones y docencia en temas relacionados al arte político latinoamericano, a la fotografía, a la estética, a la antropología y a la historia. Sus más recientes artículos son: "Nociones sobre mestizaje: una lectura de las obras de Bernardo Oyarzún", *Revista Chilena de Antropología Visual*, N° 24, 2014 y "Objetos que susurran historias: El baño de Frida (2006), fotografías de Graciela Iturbide", *Revista Cátedra de Artes*, N° 16, Julio 2014, Facultad de Arte PUC. Hoy se desempeña como investigadora independiente.

Correo electrónico: [beatriz.sanchez.sch@gmail.com](mailto:beatriz.sanchez.sch@gmail.com)

Recibido: 10/2/2014 - Aceptado: 10/6/2014

Resumen: Este trabajo postula la relación entre arte y política en dos obras del grupo CADA (Colectivo de Acciones de Arte 1979-1985) de Santiago de Chile. Las obras transgreden las formas de hacer arte político y funcionan como una instancia artística de oposición a la dictadura de Augusto Pinochet. Tales transgresiones conllevan nuevas maneras de visibilización de lo político que implican, a su vez, nuevos repartos de lo sensible –siguiendo la propuesta de Jacques Rancière–. Bajo estas concepciones, y a partir de las obras del CADA, el espacio del arte se vuelve el lugar desde donde emanan hacia lo social las consignas y operaciones de resistencia. Estas nuevas concepciones de lo político rompen con las nociones de arte político *comprometido* que existían en Chile antes de la perpetración del Golpe de Estado de 1973, principalmente el arte realizado por las Brigadas Muralistas.

Palabras clave: CADA (Colectivo de Acciones de Arte) - reparto de lo sensible - arte político - dictadura - acciones de arte

Abstract: This study postulates the relationship between art and politics in two works by CADA (Art Collective Actions 1979-1985) of Santiago de Chile. The works transgress the ways of doing political art, and function as an artistic instance of opposition to the dictatorship of Augusto Pinochet. Such transgressions involve new ways of visibility of the political that imply, in turn, new distribution of the sensible (*le partage du sensible*), as proposed by Jacques Rancière. Under these conceptions and from the works of CADA, the space of art becomes the place from which slogans and resistance operations emanate toward the social. These new conceptions of the political break with notions of a politically *committed* art that existed in Chile before the perpetration of the coup of 1973, mainly art made by the Brigadas Muralistas.

Keywords: CADA (Colectivo de Acciones de Arte, distribution of the sensible) - political art - dictatorship - actions of art

## Introducción

En este ensayo analizaremos dos acciones de arte realizadas en la ciudad de Santiago de Chile. Por una parte, *Para no morir de hambre en el arte* (1979) y por otra, la acción *No+* (1983-84)<sup>1</sup>, del colectivo chileno CADA, compuesto por los artistas e intelectuales Diamela Eltit, Raúl Zurita, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo y Fernando Balcells, cuyas acciones de arte se plantean como una respuesta y crítica de resistencia al contexto dictatorial en Chile. Éstas surgen como una suerte de arte revolucionario que intenta lograr la unión vanguardista entre arte y vida.

La propuesta del presente trabajo es analizar ambas acciones de arte bajo el concepto de “reparto de lo sensible” que propone Jacques Rancière, quien plantea una perspectiva renovada en la relación entre arte y política. Nos proponemos estudiar un arte que transgredió las formas de concebir el arte político hasta ese momento vistas en el contexto nacional, pues instaló nuevas operaciones de intervención estética en la esfera pública. En este sentido, y como hipótesis de este artículo, creemos que el CADA buscó generar una forma distinta de concebir el reparto de lo sensible, al establecer al arte como productor de lo social y lo político, o como posibilidad de intervenir en lo social. Ahora bien, no es lo relevante el resultado *obra de arte*, sino la operación que ésta realiza como ensayo o laboratorio de las nuevas formas de lo político que luchan por ser vistas, ya que instala la posibilidad de generar visiones subjetivas de la política. De esta manera, se rescatan ciertas formas de relación entre obra y espacio social, considerando que el espacio del arte se vuelve el espacio de la producción, lugar desde donde emanan hacia lo social las consignas y operaciones de resistencia.

La propuesta de Rancière es la intervención, en el espacio colectivo, de las formas que él llama *micro-situaciones*, a fin de propiciar encuentros, reunir a las colectividades y renovar los lazos sociales. Se trata de establecer momentos sociales como obras de arte y también objetos productores de lo social en ese espacio de lo sensible a priori, que funciona como marco de referencialidad.

A partir de esta primera estética común y a priori sugerida por Rancière podemos plantear la cuestión de las *prácticas estéticas*, en el sentido en que nosotros las

---

1 Todas las obras de este colectivo son: *Para no morir de hambre en el arte* (1979); *Inversión de escena* (1979); *A la hora señalada* (1981); *¡Ay Sudamérica!* (1981); *Residuos americano* (1983); *No+* (1983-84); *VIUDA* (1985). A los efectos de este trabajo, tomaremos solo dos de ellas, como ya hemos mencionado, teniendo en cuenta la vinculación con el espacio público que tienen ambas acciones.

entendemos, es decir, como formas de visibilidad de prácticas del arte, del lugar que ellas ocupan, de lo que *hacen* a la mirada de lo común. Las prácticas artísticas son *manneras de hacer* que intervienen en la distribución general de estos modos de hacer, en sus relaciones y sus formas de visibilidad (Rancière 2009), tema que será desarrollado a continuación.

Una de las características del arte de Chile que se desenvuelve en dictadura es marginarse de los espacios de exhibición habituales y con ello romper con los circuitos tradicionales del arte. En este sentido, el CADA se apropia del espacio público de la ciudad con una serie de acciones de arte. Por eso, retomamos alguno de los postulados de Rancière en su ensayo *Política, policía y democracia* (2006) en el que pone de relieve al espacio público del *Ágora* como un lugar de litigios y divisiones de lo sensible entre un común y sus partes. El *Ágora* que recupera teóricamente Rancière ya implica la visibilización a priori del régimen de lo sensible; el ciudadano que tiene la palabra es el que domina el *Ágora* público como sucedía con los hombres libres de la antigua Grecia. Por el contrario, el espacio privado y doméstico de los gemidos indistintos a causa del hambre y la furia de lo invisibilizado es aquel en donde están las mujeres, los niños y los esclavos. Estos últimos, impedidos de hablar, no son considerados como discursos que manifiesten una *aisthesis* común, tal como plantea Rancière. La policía es la que logra visualizarlos como comunidades, como parte del común sensible aunque sea en litigio, y es esta misma institución la que consigue entender en palabras lo que a veces es solo audible como ruidos. Su posibilidad de ser vistos se da cuando la policía determina que hay politicidad en ellos, haciéndolos salir, de este modo, a la esfera pública. Lo particular de la política es el disenso, que no consiste en la confrontación de intereses y manifestaciones sino en la manifestación de una separación de lo sensible consigo mismo.

El reparto de lo sensible deja en evidencia la existencia de un común sensible y de sus recortes, definiendo así prácticas respectivas. En el sistema de evidencias sensibles que sería el reparto de lo sensible es donde se establecen las relaciones entre la política y la estética. Se podría decir que se trata de una suerte de reparto de espacios y tiempos que define quiénes tienen parte del común según sus ocupaciones, asignando especialidades, competencias e incompetencias en ese común. Una de las afirmaciones más importantes de Rancière es que en la base de la política hay una estética de formas a priori que determinan lo que se da a sentir:

Es un recorte de tiempos y de espacios, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y del ruido que define a la vez el lugar y la problemática de la política como forma de experiencia. La política trata de lo que vemos y de lo que podemos

decir al respecto, sobre quien tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y de los posibles tiempos (Rancière 2009, 10).

Por otra parte, no se debe desestimar que el CADA se desarrolló en el contexto de la dictadura militar y, por tanto, tuvo que sortear a los organismos de inteligencia que operaban infundiendo el pánico y la violencia, oprimiendo a la ciudadanía, como fueron la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional) y, posteriormente, la CNI (Central Nacional de Inteligencia). Dichas instituciones de muerte y tortura tenían facultades para arrestar a las personas y dejarlas recluidas en sus centros de detención alegando que se trataba de un Estado de Guerra.

Los niveles de vigilancia impuestos por la dictadura mellaron grandemente al mundo cultural y artístico ya que éste fue víctima de la persecución, la clandestinidad y el exilio y sufrió la desaparición forzada de personas. No obstante, pese a este contexto de violencia extrema, muchos artistas continuaron su lucha en contra de la dictadura.

### **CADA (Colectivo de Acciones de Arte)**

El CADA se apropiaba del espacio público y lo configuraba como un lugar de exhibición, una suerte de sitio de exposición que buscaba intervenir en lo real. En el interior de este panorama, el CADA reflejaba su crítica desde un ámbito artístico de resistencia que se situaba en los márgenes de la institucionalidad –como veremos en las acciones de arte antes mencionadas–. Uno de los elementos a considerar en esta discusión es la definición de Nelly Richard, respecto de lo que, entendemos, son *acciones de arte*:

Por “acciones de arte”<sup>2</sup> entendemos a esas obras cuyas estructuras operacionales se mantenían abiertas y cuyos materiales (acontecimientos biográficos, trans-cursos comunitarios) permanecen inconclusos, garantizando así la *no- finitud* del mensaje artístico para que el espectador intervenga en la obra y complete su plural de significaciones heterogéneas y diseminadas (2007, 17).

---

2 Alejandro Jodorovsky y Enrique Lihn son considerados precursores en la creación de acciones de arte. También Jodorovsky, por su cuenta, desarrolló *happenings*.

Cabe también mencionar que el CADA fue instalado como un colectivo que intentó romper con las instituciones del arte, puesto que llevó sus acciones a posicionarse en la vanguardia mediante la búsqueda de la unión de arte y vida y la superación de la autoría individual. Este grupo heterogéneo de artistas indagó en nuevas formas discursivas de plantear el arte. De este modo, ayudó a la renovación de la expresión activa y simbólica que, a su vez, logró superar la autoría individual ya que sus acciones convocaron a personas no artistas que terminaban por convertirse en cocreadoras de las obras. En esto consistió el mecanismo para fusionar arte y vida; precisamente, tema que será desarrollado a lo largo de este artículo.

El CADA, al situarse en el espacio público, buscó entrever e instalar ciertas dinámicas del arte en los espacios de recorridos urbanos cotidianos junto con las *performances*, acciones de arte y el arte-situación cuyas operaciones muchas veces permanecían abiertas a significados heterogéneos. A su vez, experimentaban con nuevos soportes y materialidades –como los trayectos cotidianos de los transeúntes en la ciudad, la memoria histórica reciente, el cuerpo, o nuevas tecnologías como el video–. Vale agregar que en todas estas intervenciones buscaban siempre sortear los espacios públicos vigilados por la dictadura.

También es interesante cómo Richard, en su texto *Lo político en el arte: arte, política e instituciones* (2012), instaló un quiebre en las formas de concebir un arte público. En dicho texto, sostiene que el lugar hacia donde se debe dirigir la vista no corresponde a los muros de la ciudad en donde el arte era reformulado ilustrativamente como programa político; la idea no es repetir trazados de discursos ideológicos ya esbozados, como en el caso de la Brigadas Muralistas, sino que el transeúnte explore y desarme los propios límites de su condicionamiento social que lo *mantiene prisionero*. Por ello, se hace imprescindible abordar estos planteamientos desde las ideas de Jacques Rancière, quien considera que el arte no es político por los sentimientos y mensajes que transmite respecto de un cierto orden del mundo, así como tampoco lo es porque ilustre conflictos de identidad o de grupos sociales específicos, sino que es político en la medida que guarda distancia con estas funciones.

En relación a las Brigadas Muralistas, que constituyen uno de los ejemplos más emblemáticos respecto de las formas de un arte de *compromiso*, cabe señalar que se dan en el contexto de cambio social planteado por la Unidad Popular (1970-1973) y es el antecedente más cercano que reconoce el CADA en tanto arte que se desenvuelve en los espacios públicos de la ciudad. Este arte muralista surge como una práctica socialmente comprometida que sale a la calle durante la campaña electoral de Salvador Allende de 1963 a apoyar al líder socialista. El mismo surge como una estrategia publicitaria que

intenta batallar contra la falta de recursos en relación a su contrincante, el candidato presidencial del partido Democracia Cristiana, Eduardo Frei Montalva. La campaña de Allende estuvo a cargo de los grupos de izquierda integrados por militantes del Partido Comunista y del Partido Socialista que buscaban producir una gráfica semejante a la estética del cartel con la diferencia de que se realizaba en los muros y apelaba a las luchas populares.

Desde ahí en adelante el mural fue utilizado como una estrategia publicitaria de la izquierda (tanto del Partido Socialista como del Partido Comunista). Se trataba de trazos simples y colores fuertes, generalmente realizados con los materiales que se tenían más a mano. En un principio se escribían solo consignas y, con el tiempo, se fue armando una iconografía cada vez más reconocible que finalmente incluyó figuras antropomórficas. Esta expresión fue ampliándose cada vez más, pensándose no solo como una estrategia de propaganda política, sino como una forma de acercar el arte al pueblo, y aludiendo más al carácter alegórico de temas sociales y políticos. A ello se plegaron como colaboradores varios artistas nacionales.

La pintura mural se convirtió en un fenómeno artístico nacional de masas y alcanzó su plenitud en la campaña electoral de 1970. Entonces nacieron oficialmente las Brigadas Muralistas, con ejemplos emblemáticos como la brigada Ramona Parra, la Inti Peredo o la Elmo Catalán.

Es llamativo cómo se promueve la posibilidad de una cultura realmente popular. Además, se percibe una ruptura con el denominado arte culto aunque las brigadas no tarden en transformarse en una suerte de arte oficial del Estado durante la Unidad Popular. A partir del 70, estos movimientos convergen más directamente en el tema propagandístico de izquierda y se vuelven cada vez más políticos al punto de interesarse por temas contingentes como, por ejemplo, la guerra de Vietnam. En este mismo sentido, adoptan la función de informar, pues utilizan los titulares de los diarios de izquierda en contra los sectores publicitarios de oposición debido a que, frente a éstos, eran bastante inferiores en cantidad y en poder comunicacional. Por ello, la labor informativa que adquieren las brigadas después de las elecciones presidenciales se retoma y plantea como una larga batalla para influir en la opinión pública<sup>3</sup>. No obstante, el problema principal de esta actitud es la discontinuidad del discurso brigadista y su falta

---

3 La batalla política liderada por la derecha tenía los siguientes frentes o diarios: *El Mercurio*, *Tribuna*, *Las Últimas Noticias*, *La Tercera* y *La Segunda*. Estos son los contrincantes en la batalla informativa que plantean las Brigadas. Luego del Golpe de Estado, algunas revistas de derecha adoptaron la gráfica que desarrollaron las brigadas y la gráfica de la UP en general. Ejemplo

de coordinación, situación que termina disminuyendo la efectividad de los mensajes a pesar de haberse ganado el muro como la forma de comunicación del pueblo. Estas formas de expresión se caracterizan por la trascendencia de la individualidad artística; es decir, se trata de una creación colectiva que va más allá de la autoría. Además de ser reconocidas como agentes fundamentales de propaganda política, se las proyecta como partícipes en la creación de la nueva cultura de la Unidad Popular, sobre todo como propagadoras de un arte que busca ser popular pero también oficial, como sostiene el programa de gobierno:

Si ya hoy la mayoría de los intelectuales y artistas luchan contra las deformaciones culturales propias de la sociedad capitalista y tratan de llevar los frutos de la creación a los trabajadores y vincularse a su destino histórico, en la nueva sociedad tendrán un lugar de vanguardia para continuar con su acción (Programa básico de gobierno de la Unidad Popular 1969, 28).

Respecto del arte que se desarrolla en este contexto, en donde hay una fuerte sociología de inspiración marxista, Nelly Richard muy bien señala que: "...la obra debe ser reflejo de la sociedad, vehículo del mensaje del artista que explicita su compromiso social a través del arte concebido como un instrumento de agitación cultural que debe serle funcional a la militancia política" (2012, 12). Muchas de estas formulaciones vienen prefiguradas desde la política como discursos ya hechos que buscan el modo de ser transmitidos eficazmente.

Por ello, como rasgo fundamental del desarrollo de este artículo, el arte político del CADA tiene la facultad de mostrar esos espacios negados en la esfera de lo político por el régimen dictatorial, ya que se plantea como una suerte de reformulación estética de las condiciones materiales de la existencia –acto que puede ser realizado por cualquiera y de forma diaria<sup>4</sup>-. También plantea la posibilidad de tomar la propia realidad como material de obra y generar una Escultura Social<sup>5</sup>, categoría, esta última, fundamental

---

de esto son *Orden Nuevo y Tacna*. Esta información se encuentra en el libro de Eduardo Castillo Espinoza (2006) *Puño y Letra, movimiento social y comunicación gráfica en Chile*.

4 Esta idea fue propuesta por Wolf Vostell, artista cuyos trabajos se exhibieron en Chile en la galería *Época* en 1977 y cuyos postulados rescató el CADA.

5 Propuesta que plantea Joseph Beuys y que sirve de inspiración a las propuestas del colectivo.



para el arte del CADA ya que se trata de un colectivo que busca *construir* lo político en lugar de tomarlo como un discurso ya dado<sup>6</sup>.

### **La acción *Para no morir de hambre en el arte* (1979)**

El primer trabajo del colectivo es la acción de arte realizada en 1979: *Para no morir de hambre en el arte*<sup>7</sup>. En su materialización, como la lee Richard, esta acción presenta al hambre como característica simbólica de la carencia, y plantea a la leche como el vector –o también podríamos decir como soporte de obra– que denuncia la situación de pobreza y de privación de consumo tanto de alimentos como de bienes culturales. La acción consistió en la distribución de 100 litros de leche entre familias de un sector pobre de Santiago; cada bolsa tenía impresa la frase *1/2 litro de leche*, con la cual se evocaba de inmediato una de las consignas de la Unidad Popular: “Cada niño recibirá medio litro de leche diaria”. Luego, en una de las páginas de la revista *Hoy*, se publicó un texto que lograba, aunque por breves momentos, sacar a ese medio de su mera función periodística para transformarlo en soporte de obra, ya que presentaba el siguiente texto:

Imaginar esta página completamente blanca  
 Imaginar esta página blanca como la leche diaria a consumir  
 Imaginar cada rincón de Chile privado del consumo de leche como páginas  
 blancas para llenar (Revista *Hoy* 1979).

Además, frente a la sede de las Naciones Unidas, se escuchó un texto grabado en cinco idiomas que, de alguna forma, daba cuenta ante el panorama internacional de la precariedad y marginalidad en la que se encontraba Chile. Como parte de esta acción, se sellaron en una caja de acrílico las bolsas de leche no repartidas a la población y se exhibieron en la galería de arte *Centro Imagen*. Asimismo, junto con ellas se puso un número de la revista *Hoy* y la cinta con el texto leído frente a las Naciones Unidas, y se proyectó el registro en video de toda la acción.

---

6 Este tema será abordado en el momento del análisis de las obras.

7 La segunda acción de este colectivo, que muchas veces se lee como continuación de la primera, se tituló *Inversión de escena* (1979).

La idea de la *carencia* se reafirma hacia el final del video-registro de la acción, en donde se puede apreciar a un poblador (al menos en apariencia) que pronuncia un discurso en el interior de la galería al momento del sellado de la caja traslúcida que contenía las bolsas de leche:

Bueno, en los significados más importantes ha sido dejar en evidencia ante los propios pobladores de la población que existen necesidades tanto espirituales como podría ser el arte y también materiales, como podría ser la leche. La leche ha representado el símbolo de lo que hace falta y no debería hacer falta, tanto en la población como en cualquier otro sector (*Videograbación Para no morir de hambre en el arte 1979*).

La leche permaneció en la galería hasta su descomposición. En la caja transparente que contenía toda la instalación había un texto grabado que decía: "Para permanecer hasta que nuestro pueblo acceda a sus consumos básicos de alimentos. Para permanecer como un negativo del cuerpo carente, invertido y plural" (CADA 1979).

La pestilencia de la leche descompuesta en ese momento debió haber inundado la sala de exhibición de la *Galería Centro Imagen* señalando la vergüenza de una sociedad anulada en sus consumos básicos. Un pueblo que ha sufrido una suerte de borradura de la utopía de antaño de la Unidad Popular. Y esta acción de arte realizada por el CADA no hacía más que afirmar que se trataba de un proceso histórico que había sido truncado. Esto tal vez generó en el espectador esa relación con el consumo de leche diario que el gobierno de Salvador Allende proporcionó a los niños más pobres y el término abrupto de dicha campaña, que de alguna forma refrenda las consignas utópicas ya fracasadas. En esta obra es posible leer que el hambre es la gran metáfora y el cuerpo carente es el lugar del padecimiento y la privación, que vive una violencia silenciosa. El olvido o el borramiento del pueblo, antes protagónico y ahora agonizante, se deja ver en esta acción. El negativo del cuerpo carente, el lugar del cuerpo plural, aparece y, como sostiene el mismo texto, se deja ver al cuerpo social, famélico y esquelético de aquel contexto dictatorial, que no solo sufrió físicamente sino también simbólicamente de una falta de representatividad, por haber sido las mayorías acalladas y violentadas.

La leche puede funcionar por un lado como una metáfora del pasado común, como el lugar de una matriz de espacio vital; pero por otro, en el contexto dictatorial, se puede leer la leche como la blancura, el lugar de la purificación y la borradura, una suerte de punto cero de un régimen político represivo que buscó suprimir la historia reciente del país.



Figura 1  
*Para no morir de hambre  
en el arte. 1979*

Las acciones del CADA no quedaban estrictamente remitidas a sus miembros originales, muchas veces tuvieron colaboradores, haciendo de la experiencia una forma comunitaria de arte. En el caso de esta obra, también parte de las bolsas de leche sobrantes fueron distribuidas a distintos artistas para que las utilizaran como soportes de obra que luego pudieran ser exhibidas a la población (hecho que jamás se logró llevar a cabo). De forma paralela a la acción, hubo contribuciones con artistas que se encontraban en otros países, como es el caso de Cecilia Vicuña, en Bogotá. A la distancia, la artista derramó un vaso de leche; vaso de leche que no era tal, ya que reemplazó la leche por colbón, un pegamento lechoso (haciendo alusión al envenenamiento que sufren a diario las naciones del tercer mundo por el consumo de líquidos contaminados), y amarró un lazo rojo alrededor del vaso. El volcamiento se produjo a las 12:30 frente a la Quinta de Bolívar. En el pavimento había escrito el siguiente texto: “Las vacas es el continente/ El continente/cuya leche/ (sangre)/ está siendo/ derramada/ ¿qué estamos haciendo con la vida?” (Neusdtat 2001). Esta acción se tituló *Un vaso de leche derramado bajo el cielo azul*.

Otra colaboración fue la de Eugenio Téllez, en Canadá, quien bebió un vaso de leche frente al City Hall en Toronto y a continuación leyó un texto sobre el gesto de tomar leche y la democracia (de este texto no quedaron registros).

El CADA en esta misma acción leyó en Chile, frente al edificio de las Naciones Unidas, un texto titulado *Esto no es una aldea*. Se expone a continuación un fragmento del mismo que se grabó en cinco idiomas:

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 solo un trabajo político o de cada obra como un trabajo político, no es solo 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 este 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 erigen 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 o de Estocolmo (CADA 1979, 5).

Este texto vuelve a reforzar la precariedad de la situación en la que se encontraba Chile, donde siempre eran los sectores más vulnerables los que estaban pagando de forma más radical las nuevas condiciones impuestas bajo las formas de violencia. Ese espacio de vulnerabilidad se experimentaba como nación del tercer mundo, ese espacio de enunciación era el que se dejaba claro: desde la pobreza.

Dentro de los documentos que esta acción dejó a su paso hay una suerte de apuesta por denunciar la explotación que ejerció la clase oligárquica y su monopolio del discurso ideológico. Por lo tanto, su acción se postulaba como una denuncia de la situación de las mayorías oprimidas, en un contexto donde las clases menos favorecidas dejaban de tener el protagonismo frente a la aspiración de cambio de su situación de privación que tenían con la UP. La acción hacía mención a un país que encubría la violencia, mientras eliminaba la cultura democrática, evidenciando el nuevo modelo que, para funcionar, confiscaba la memoria de los espacios intelectivos del pueblo buscando su homogenización. Por ello, se hace ineludible la relación entre arte y cultura dentro de los espacios cotidianos, para de este modo construir una historia y una vida mejor. Se mostraban, así, los espacios de vulnerabilidad y derrota, pero no por ello se dejaba de ver el espacio cotidiano como ese lugar de construcción, no solo de una mejor vida, sino también de la emancipación y la resistencia.

La obra se presentó en un contexto donde se había reforzado la individualidad por sobre la comunidad, es decir, dentro de un contexto en que la nación y el nacionalismo ya tenían nuevo dueño con la llegada del totalitarismo al poder. Entonces, de cierta forma, podemos interpretar que en la obra se buscaba recuperar y construir una cultura y una historia conjunta, y retomar aquellos bienes sociales que habían sido despojados, como los medios de producción y el acceso al conocimiento.

El arte entonces es considerado por el CADA como un trabajo intelectual, ya que influye de ese modo en la cultura que se proyecta en su historia. Por ello, retomando a Rancière, el arte es una forma de gestar las transformaciones que se proyectarán en un futuro en lo social. En este sentido, resulta de suma importancia tener en cuenta cómo se plantea el arte del CADA. El colectivo no reduce el arte a una autorreferencialidad, ni a una historia lineal y homogénea, sino que lo inscribe en lo social como experiencia colectiva de apropiación de la vida. Por esta razón, buscan la creación de experiencias participativas y de exploración crítica que se orientan a develar aquellas dimensiones ocultas por el nuevo régimen haciendo visible lo invisible, como sostiene Rancière, buscando el disenso con esa comunidad impuesta y homogenizante que crea la dictadura, en donde los disensos son acallados por medio de la violencia. Esta acción busca atraer



Figura 2  
*Para no morir de hambre  
en el arte.* 1979

miradas en un paisaje vigilado, realiza un ataque que, como sostiene Nelly Richard, lo es tanto a la institución como al régimen autoritario.

La instalación de estas estrategias artísticas no se relaciona con el mero gesto de copia, sino que toma en cuenta a Latinoamérica y a sus condiciones de existencia, y contextualiza este gesto vanguardista al interior de un espacio de enunciación sudamericano. Para este posicionamiento se retoman elementos conocidos en sus obras anteriores como la carencia, el hambre y la posibilidad de cambiar las condiciones sociales en el espacio cotidiano.

Ambos ejes de resistencia y crítica (marginalidad y acción de arte como síntesis social) se materializan en la acción del CADA en la intervención del espacio público, haciendo de él un espacio político, desbordando así la orgánica política militante.

Se trata de hacer emerger la utopía bajo las formas de una realidad posible, haciendo frente a la represión política y artística del momento. Pretenden trabajar con lo real, pero no necesariamente sortear los efectos y la recepción de lo que estos planteamientos significan. La crítica muchas veces dirigida hacia el CADA es la falta de claridad en sus obras y la expectativa de un público receptor y reflexivo, como espectador ideal, cuya ausencia en términos reales habría impedido un impacto realmente masivo en sus acciones.

Por ello los grupos artísticos de ese entonces no solo buscaban mezclar ámbitos y circunscripciones de cómo había sido entendido el arte hasta ese momento, sino además, borrar la frontera entre el arte y el no-arte “para culminar en la fusión utópica arte/vida, expresando, primero, una rebeldía contra el sistema de restricciones y prohibiciones con que el autoritarismo militar acotaba y vigilaba la circulación de signos” (Richard 1994, 17). Esta idea de fundir arte y vida es muy propia de las vanguardias artísticas europeas y señala su tendencia moderna y utópica.

En la publicación del CADA llamada Ruptura se aclara una perspectiva relacionada con lógica dialéctica, como el mismo CADA proclama:

Y son estos esfuerzos entonces los que pueden ser referidos en propiedad como: “Arte de la Historia”, no porque tematicé 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 (CADA 1982).

Con respecto a la visión de una izquierda más ortodoxa, es decir, desde una visión partidista, Fernando Balcells, integrante de CADA, tomando distancia de los hechos y como una seña aclaratoria del momento al que hace referencia *Ruptura*, señala:

Más que los estudios, mi aprendizaje estuvo en el contacto con experiencias más 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 militarista, 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 (Neustadt 2001, 67-68).

Esto demuestra que el CADA, al proponer bajo las mismas lógicas dialécticas del materialismo histórico su condición de crisis, sin salir de las lógicas binarias, postula otra síntesis entre el arte y lo social y desde esa base sitúa su crítica. La real cercanía que plantea la síntesis entre arte y vida respecto al desarrollo de las acciones de arte del CADA no logra tener un asidero real, y cae en las trampas del lenguaje que utilizaron para cuestionar tanto el sistema arte, como para sortear la censura de la dictadura.

Es importante resaltar el vínculo con el contexto, pero a su vez éste no puede determinar y definir la lectura de una obra, en el sentido de que la obra solo tenga lógica en la medida que haga referencia a su contexto. Sin embargo, es necesario considerarlo como parte capital para entender la resistencia y la denuncia. Lo que se busca es un arte que ejecute un trabajo intelectual, que responda a una responsabilidad también por parte del espectador, que convoque a ampliar sus espacios de existencia; tales son las premisas que sostiene el CADA:



Un arte que crea y amplía los espacios intelectuales que organizan la memoria y el devenir histórico de un pueblo. Se trata de un arte que es crítico respecto a las facilidades y evidencias de su historia. Un arte que, largo tiempo confinado en la sensibilidad pura, necesita reconquistar un carácter autorreflexivo y abordar como trabajo de arte la responsabilidad de su autocontrol, como organización de la cultura (CADA 1979, 24).

Como plantea De Certeau, los ciudadanos, en este caso en su cotidiano, tienen la posibilidad de manipular aquello enseñado y aprehendido en los mecanismos de poder, y esta transformación se produce en los procesos de utilización, situación que podríamos decir que convoca el CADA al momento en que con sus acciones de arte invita a que cada sujeto pueda ampliar sus espacios de vida desde la cotidianeidad mediante la intervención misma de la ciudad.

También el espacio público es una suerte de soporte de obra que implica una doble subversión, ya que por un lado se trata de desafiar el orden militar impuesto, sorteando mediante intersticios la censura y, por otro, se trata de una subversión en una ciudad que se abre cada vez más a transformar el *espacio público* en un sitio económico comercial, en un espacio de grandes corporaciones y supertiendas.

Tras ese desborde de los espacios museales de exhibición, al situarse en el espacio público, el CADA se puede interpretar como una suerte de anulación, aunque sea por breves intervalos, de las diferencias sociales y económicas en la ciudad, en donde los espacios del margen suelen ser los más pobres. La idea de intervención por parte del CADA en poblaciones y comunas menos favorecidas de la ciudad, por unos instantes anula estas diferencias, creando una ciudad que, de forma efímera, mientras dura la intervención –aunque se encuentre en estado de sitio–, se puede vislumbrar como un espacio utópico que rechaza la condición elitista del arte y la cultura.

El CADA toma así lo social y lo transforma en arte, ya sea en los términos de “escultura social” o en los de “ampliación de los espacios de existencia” (CADA 1979). No repite consignas hechas sino que las genera, planteando la vida como un existir estético que debe irrumpir en ese espacio de la muerte y la violencia para mostrar aquel espacio vital y empírico, espacio de emoción y de vida, como es nuestra vida y nuestro cuerpo, ese espacio que debe darse cuenta del régimen estético del que proviene. Por esto, bien se podría plantear que las obras del CADA son una apertura de sensibilidades.



Figura 3  
NO+, 1983

## **NO+ (1983-84)**

Esta obra es considerada, tanto por los miembros del grupo como por los textos escritos en torno a esta acción, como una de las más importantes del colectivo. La acción contó con muchos colaboradores –además de los miembros del grupo–, que salieron en la noche a rayar las paredes de la ciudad de Santiago con la expresión NO+. Esta expresión fue pensada para ser completada como una oración: NO+ dictadura, NO+ violencia (Fig. 3), o cualquier otra forma de opresión. Así, se fue esparciendo a lo largo y ancho de los muros de la ciudad como una consigna ciudadana y formó una red de grafitis urbanos. Con ello se buscaba que fueran llenados por discursividades ciudadanas y que se rompiera la división de espacios de lo culto y lo privado.

Podemos interpretar esta acción del CADA tomando los postulados de Rancière según los cuales esa distribución de lo sensible que es *a priori* se debe intervenir y romper. Para ello hay que identificar en dónde están “esas alegorías encarnadas en la desigualdad” (Rancière 2009), para poder cambiar el valor de los términos y poner lo bueno en el lugar de lo malo. Por ejemplo, el gesto de la negación con el NO+ en donde se busca una reapropiación de un signo de negación, de un Estado, de una ciudadanía, y se opone, se da vuelta y se recompone como una negación de la continuidad de la tiranía, como una negación de la continuidad de la violencia, de la dictadura. Este gesto es una propuesta emancipadora, pero que la propia ciudadanía debe apropiárselo, productivizándolo, asimilando el mensaje cuyas consecuencias no se encuentran, sin embargo, proyectadas como parte de la obra. Es una obra abierta, en donde se borra el colectivo en pro de la aparición de una ciudadanía. En este sentido las acciones del CADA adquieren las características de una obra emancipadora, como Rancière sostiene:

La emancipación, por su parte, comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del decir, del ver y del hacer pertenecen, ellas mismas, a la estructura de la dominación y de la sujeción. Comienza cuándo se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esta distribución de las posiciones. [...] Liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante (2008, 19-20).

Así es como cada espectador comprende, interpreta y logra componer su propio poema en base a su experiencia de vida y la obra, finalmente, es integrada e interpretada



Figura 4  
No+. 1983

en ella. Puede ser por este motivo que se ha planteado dicha acción del CADA como una iniciación a las formas que adquiriría la apertura democrática con el voto NO en el plebiscito de 1988. Ese NO+ habría funcionado como un voto marcado. Resulta interesante el gesto de apropiación que se genera a partir de esta obra, por ejemplo, en relación a la disolución autoral, tal como sostiene Diamela Eltit:

...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 (Neusdtat 2001, 101).

Esta reconfiguración simbólica de lo urbano que plantea el CADA con sus intervenciones puede generar “... la dimensión micropolítica del arte como forma de producción de nuevas identificaciones intersubjetivas entre los individuos y los imaginarios urbanos, es decir, como un tipo de agenciamiento de lo público y de lo común” (Barriendos 2006, 69). De este modo crea en plena dictadura la ilusión de un espacio comunitario que solidariza con los ciudadanos de toda índole pero, sobre todo, con aquellos que la misma trama urbana y social dejó en los márgenes, y genera así los espacios de la ciudadanía que están bajo vigilancia por el ojo de la policía. Es por este motivo que la intervención del CADA, para decirlo con Rancière, es un reparto de lo sensible que defiende los espacios de ese común. Este reparto de lo sensible determina quiénes tienen parte en lo común.

## La relación con el espectador

La obra del CADA se puede ver bajo las lógicas del arte relacional, en donde se busca la interacción con el espectador, formulando así una suerte de utopía de la proximidad,

como las llama Bourriaud (2006), ya que el territorio artístico se plantea como terreno de experimentaciones sociales.

Del arte relacional destaca el hecho de que no se proponga crear objetos sino situaciones y encuentros. La llamada “estética relacional” es necesaria –dice Rancière– cuando la política ha fracasado precisamente en la tarea de crear convivialidad: “mediante pequeños servicios el artista corrige los fallos del vínculo social” (Fernández Polanco 2007, 50).

Por ejemplo, el impacto de las acciones del CADA en el público es difícil de estimar ya que en ocasiones las obras del CADA nos retrotraen mucho más atrás, hacia esas discusiones político-artísticas de los años 60 y 70, períodos en que surge el deseo de abrir la participación cultural hacia los sectores más pobres, y muchas veces en la propuesta de políticas culturales que se orientan al “pueblo”, sin conocer a los sujetos en cuestión.

Entonces tenemos en las propuestas del CADA el llamado a los individuos a rebelarse en sus espacios cotidianos, a provocar una insurrección en los espacios de vida. El devenir “mundo del arte”, del que habla Rancière, es en el caso del CADA un llamado para que cualquier sujeto logre hacer suya la obra, en forma de vida. Pero, entonces, la pregunta que surge es: ¿puede esto ser realmente factible? Es posible que estas acciones no hayan sido recepcionadas de una forma tan exitosa, independientemente de las críticas y de la soberbia del lenguaje de la que se les acusaba en la época.

¿No se plantea aquí la apreciación de un espectador utópico?, espectador que realmente puede ver más allá de las condiciones de vida que lo aquejan y de las carencias. Respecto de la recepción de las obras del colectivo, Eltit plantea que cada cual entiende en la medida que le es posible y eso es suficiente para ella. De todos modos, hay que preguntarse si se encontrará aún presente en la memoria de esos pobladores aquel día en que un grupo de personas les entregó en la puerta de sus casas medio litro de leche. Esta es una de las consecuencias de la obra que jamás podrá ser medida y es aquí donde las potencialidades entre arte y vida adquieren sentido. Finalmente, ¿qué diferencia hay para los pobladores entre aquella entrega artística de leche y la que reciben como colaboración solidaria? Hablamos de un fenómeno que generó cuestionamientos en los propios artistas del colectivo, como lo deja ver Raúl Zurita en este testimonio:

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 (Neustadt 2001, 80).

En Chile, en los años 80, el CADA irrumpió en el espacio público con una serie de protestas y demandas de una ciudadanía que intenta recomponerse desde la derrota, desde los márgenes, y finalmente ese deseo converge la ciudad. Creemos que a esto se refiere Zurita con su testimonio: cuando el arte se fusionó con la vida, se transformó más adelante en protesta.

La idea es que el espectador y la obra logren disminuir su distanciamiento, y así, el primero pueda tomar nuevas posturas, nuevas formas, nuevas relaciones. En ese poder de asociar y disociar elementos es donde Rancière sitúa la capacidad del espectador para emanciparse:

No tenemos que transformar a los espectadores en actores ni a los ignorantes en doctos. Lo que tenemos que hacer es reconocer el saber que obra en el ignorante y la actividad propia del espectador. Todo espectador es de por sí actor de su historia, todo actor, todo hombre de acción, espectador de la misma historia. (Rancière 2008, 23).

En esta frase se resume el lugar que ocupa aquella filiación de la vanguardia con la emancipación, esa relación entre arte y acción. No es la búsqueda pedagógica respecto al saber artístico, o la simple idea de crear un agente activo, sino la búsqueda de hacer reconocible ese saber. Esa experiencia de vida es la que permite comprender y ver más allá del lugar asignado en la división de lo sensible; la misma reconoce en los espectadores intérpretes activos, capaces de apropiarse de esa historia, de aplacar ese abismo entre obra y espectador para terminar en esa obra devenida mundo en donde no hay diferencias entre el arte y la vida.

Volviendo a las ideas sobre lo que podría haber sido el espectador para las obras del CADA, tal vez hubo una suerte de ingenuidad por parte de este colectivo, ya que

de alguna forma supuso un espectador ideal: un espectador utópico que pudiera realmente flanquear aquello que lo oprimía diariamente, que lo sumergía en la pobreza material y cultural. Es muy probable que el lenguaje utilizado por el CADA, ese lenguaje muchas veces intelectualizado, ese lenguaje que no es del pueblo, que no se comprende del todo y suena a soberbia, haya sido el obstáculo para llegar a ese espectador utópico al que se dirigía la obra originalmente (como una forma de llevar la cultura a los márgenes y de configurar ese espacio total, de ciudad unida en la utopía).

La declinación del proyecto del CADA se concibe como una disolución natural a partir de las nuevas condiciones sociales a partir de las cuales la colectividad toma dimensiones más masivas y mediáticas. Posiblemente las acciones del CADA, en pocas ocasiones, lograron romper con el sistema del arte burgués, pero esta observación debe ser reconsiderada, puesto que si hablamos de un arte que no busca transmitir mensajes, tampoco se puede hablar de eficacia.

El CADA realizó varias acciones de arte pero la más exitosa fue NO+, ya que hubo una apropiación que borró todas las fronteras, retomando el lenguaje popular e híbrido del grafiti ampliamente comprendido por las mayorías. Dichas mayorías se hicieron partícipes de la obra al contemplar la frase y reapropiársela, gesto mediante el cual es reapropiada la ciudad misma.

## Conclusión

Por último, vistas en su contexto, las intervenciones realizadas por el CADA generaron rupturas en las concepciones totalitarias de la dictadura si consideramos que el arte que funcionó bajo el gobierno de facto provocó la ruptura de consenso (impuesto de forma violenta). Sobre todo hay que tener en cuenta que es ese espacio del arte el que se proyecta como productor de lo social en un momento en que la sociedad parece estar secuestrada por la dictadura.

De acuerdo con Rancière, es en el régimen de lo sensible en que el arte aparece como experiencia de vida, siendo ese régimen el que debe ser intervenido y mostrado en sus diferentes ángulos para que revele aquellos espacios poco considerados. En este sentido, el CADA y su producción artística entran como una irrupción en ese común sensible *a priori*. Lo cuestionan al hacer visibles las carencias de una sociedad sometida a la violencia política y a la marginalización de toda índole, y plantean, además, estrategias de sobrevivencia y esperanza. Es a través de la intervención de ese espacio sensible y común que se genera la posibilidad de visibilizar ese espacio de reflexión y raciocinio



que todo individuo posee, ese espacio de vida que se refleja también en la creación cotidiana; se trata de un lugar posible que es, aunque utópicamente, inalienable.

Por lo tanto, como bien sostiene Rancière, es el espacio del arte y sus prácticas el que genera un cambio en la mirada del común y posibilita visibilizar lo que antes permanecía oculto:

Es a partir de esta estética primera que podemos plantear la cuestión de las “prácticas estéticas”, en el sentido en que nosotros las entendemos, es decir formas de visibilidad de prácticas del arte, del lugar que ellas ocupan, de lo que “hacen” a la mirada de lo común. Las prácticas artísticas son “maneras de hacer” que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con maneras de ser y formas de visibilidad (2009, 10-11).

Según Rancière, se trata de liberar una separación entre un arte autónomo con la forma de la heterogeneidad que irrumpe en la *aísthesis* común, como forma rebelde, y aquel arte que se confunde con la vida. La idea no es establecerlos como rivales, sino establecer de qué manera son políticos.

Desde este punto vista, consideramos que no se puede desestimar que “la revolución estética” ha sido la que ha permeado las ideas de las revoluciones políticas:

Las prácticas del arte no son instrumentos que proporcionen formas de conciencia ni energías movilizadoras en beneficio de una política que sería exterior a ellas. Pero tampoco salen de ellas mismas para convertirse en formas de acción política colectiva. Ellas contribuyen a diseñar un paisaje nuevo de lo visible, de lo decible y de lo factible. Ellas forjan contra el consenso otras formas de “sentido común”, formas de un sentido común polémico (2009, 77).

En este sentido, buscamos proponer la posibilidad de rescatar la relación arte y vida, no haciendo una vieja y triste cita de la vanguardia histórica, sino dilucidando esos espacios de irrupción que propone Rancière; esos espacios de micropolíticas que él llama *del desacuerdo*, sobre todo hoy en día en que la democracia nos ha sumido en ese lugar del consenso en donde se plantean formas difusas de unidad, de ciudadanía y de políticas públicas. Entonces aparece el arte como un espacio que puede traer a la palestra pública esos espacios de transformación y ayudar a construir lo social.

## Referencias

- Barriendos, J. 2007. "La vida social del pensamiento estético: El arte público, las ciudades laboratorios y los imaginarios urbanos de Latinoamérica." *Aisthesis*, núm. 41: 68-88.
- Bourriaud, N. 2006. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Brito, M. E. (et al.). 1986. *Desacato*. Santiago de Chile: Francisco Zagers Editor.
- CADA. 1979. *Para no morir de hambre en el arte*. Santiago de Chile: Colectivo de Acciones de Arte.
- . 1979. *Esto no es una aldea*. Santiago de Chile: CADA.
- . 1979. "Inserción en revista." *Hoy*, núm. 115. Santiago: Revista *Hoy*: s/p.
- . 1979. "Para no morir de hambre en el arte." *La Bicicleta*, núm. 5: 22-24.
- . 1979. *Para no morir de hambre en el arte*. CD-ROM.
- . 1980. *Función del video*. Bienal de Video Instituto Chileno-Francés. Santiago de Chile: Ediciones CADA.
- . 1982. *Ruptura*, Santiago de Chile: Ediciones CADA.
- Castillo Espinoza, E. 2006. *Puño y Letra, movimiento social y comunicación gráfica en Chile*. Santiago de Chile: Ocho Libros Ediciones.
- Cleary, P. 2007. "Como nació la pintura mural política en Chile." Disponible en <http://www.abacq.net/imaginaria/frame6.htm>
- De Certeau, M. 2000. *La invención de lo cotidiano I, las artes de hacer*. México DF: Edición Universidad Iberoamericana.
- Eltit, D. 2000. *Emergencias escritos sobre literatura arte y política*. Santiago de Chile: Editorial Planeta/Ariel.
- Fernández, Polanco A. 2007. "Resonancias: arte y vida. Una lectura de Jacques Rancière." *Concinnitas*. Vol. 1, núm. 10: 47-58.
- Galaz, G. y Ivelic, M. 1986. *Chile. Arte Actual*. Valparaíso: Ediciones Universitarias Católica de Valparaíso.
- Neusdtat, R. 2001. *CADA: día la creación de un arte social*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Rancière, J. 2005. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Edición Universitat Autònoma de Barcelona.
- . 2006. *Política, Policía y democracia*. Santiago de Chile: LOM.
- . 2008. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- . 2009. *El reparto de lo sensible*. Santiago: LOM.
- Richard, N. 1994. *La Subordinación de los Signos*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- . 2007. *Márgenes e Instituciones*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

---. 2012 "Lo político en el arte: arte, política e instituciones." Disponible en <<http://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica-62/richard>>

Unidad Popular. 1969. *Programa básico de gobierno de la Unidad Popular*.