

Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Universidad de Chile

Seminario de licenciatura
Grupo de Investigación: Teoría y Crítica
Primer Semestre 2023
Estudiante: Fabiola Olmedo Werner
Profesor Guía: Felipe Corvalán Tapia

Acción y aparición en tiempos de libertades restringidas
La obra del grupo CADA como resignificación del espacio público

*“Tomando las cosas a contrapelo es que llegamos a revelar la piel subyacente,
la carne oculta de las cosas.”*

Walter Benjamin

Resumen

En medio de la represión y censura, la producción artística chilena, denominada Escena de Avanzada, traspasó los márgenes del arte y la política hacia la exterioridad social y urbana. Estas intervenciones en las calles y plazas de Chile permitieron generar un espacio de diálogo y resistencia contra el régimen autoritario. La obra del grupo CADA, a través de la acción sobre el espacio público, aparece como una forma de intervención crítica que puede desafiar las normas espaciales y ofrecer nuevas perspectivas sobre la ciudad y el espacio público.

Palabras clave: acción, aparición, arte, espacio público, dictadura.

Contenido

Presentación del tema	4
Preguntas de investigación e hipótesis	6
Enfoque metodológico	7
Marco teórico	8
Acción y aparición	8
Resignificación del espacio público	10
Hacia las dinámicas del cuerpo y la ciudad	12
Caso de estudio	14
Reflexiones finales	20
Bibliografía	21
Imágenes	22

I. Presentación del tema

En 1973 el golpe de estado en Chile estableció una ‘institucionalidad’ que destruyó el estado de derecho. En ese vacío la dictadura militar instala su poder de represión y control. Se trata de un estado de excepción y, en consecuencia, ni el arte ni las personas tienen libertad en el espacio público. Como señala Herbert Marcuse (2007), el arte también representa una peligrosa amenaza, capaz de seducir y despertar las conciencias. El potencial político del arte, como señala el autor, radica en el arte mismo, en la medida que subvierte la percepción y el entendimiento (Errázuriz, 2012, p. 8).

El término “vanguardia” proviene del léxico militar, donde designa la “avanzada” de un cuerpo selecto que les abre camino a las tropas que llevarán a cabo la invasión territorial. Las esferas políticas, pero sobre todo las esferas culturales (artísticas e intelectuales) se apropiaron del término “vanguardia”, en el contexto de la modernidad, para nombrar lo adelantado y precursor de prácticas que abren camino bajo el signo rebelde de una batalla contra la tradición y las convenciones.

La producción artística chilena, gestada bajo el régimen militar, se agrupó bajo la denominación de Escena de Avanzada. Todas las obras que conformaban la Avanzada participaron de ese mismo corte rupturista que plantea Marcuse. Quienes integraron dicha escena, reformularon las mecánicas de producción creativa mediante un constante vínculo con un escenario de lucha cultural y social que traspasó las fronteras del arte, conformando un cuerpo político autoorganizado y desbordado de márgenes fijos, casi como una máquina que produce formas de organización, autoconvocaciones, y afecciones de un presente inmanente (Varas, 2019).

El grupo CADA o Colectivo de Acciones de Arte, exacerbó el rupturismo al traspasar los márgenes del arte y la política hacia la exterioridad social y urbana. A lo largo de su historia, mantiene una producción creativa que cruza las fronteras entre los géneros artísticos, y que rompen los márgenes del arte llevándolos hacia la dinámica del cuerpo, el espacio y la ciudad.

Cuando el colectivo interviene con la obra “*Inversión de escena*” (1979) tachando el frontis del Museo Nacional de Bellas Artes con un lienzo que bloquea virtualmente la entrada, ejerce una doble censura a la institucionalidad artística. Primero como monumento, museo y alegoría de una tradición consagradora de un arte del pasado, y segundo como símbolo del oficialismo cultural de la dictadura. Pero a la vez, lo hace reclamando la calle como el verdadero museo en la que los trayectos cotidianos de los habitantes de la ciudad pasan a ser por inversión de escena, la nueva obra de arte a contemplar. La temporalidad de la calle y el espacio público es el formato abierto y situacional de

una obra-acontecimiento que contesta el tiempo muerto del museo, e interrumpe el orden establecido, tanto en términos físicos, materiales como simbólicos.



Imagen 1: Inversión de Escena [Fotografía], por Lotty Rosenfeld (1979).

Es así como la Avanzada ocupa una singular posición de “no calce” en la escena de recomposición socio-cultural chilena, posición que la sitúa contra el régimen pero también al margen de las organizaciones culturales subordinadas a enfrentamientos ideológicos. Esta posición de descalce intensificó su función desestabilizadora: escena que no sólo refleja la crisis del contexto en el que aparece sino que la produce. Es decir, la Avanzada no sólo se limita a utilizar la ciudad como soporte, su intervención tiene que ver con trabajar directamente sobre ella. Más que un mensaje subordinado a alguna motivación ideológica, el vínculo con la ciudad es más profundo, pues interviene de forma todavía más radical su estructura y organización.

Lo anterior se establece como un contrapunto respecto al trabajo habitual de la arquitectura o la planificación urbana, que tiende a establecer un orden y permitir que las cosas funcionen, mas no a interrumpirlas. La corporalidad colectiva como material de trabajo en el arte de la performance, o bien la intervención de la ciudad en las “acciones de arte” practicadas por la Escena de Avanzada, hablan de reasignar valores de procesamiento crítico a todas las zonas de experiencia conformadoras de una cotidianidad social, de producir interferencias críticas en esas zonas que abarcan el cuerpo y el paisaje. Esta posición de descalce es también aplicable respecto a la arquitectura, siendo esta última una disciplina que busca dar un orden o estructura a la ciudad, mientras que el arte llega a cuestionar y reconfigurar el espacio sobre el lugar que actúa.

II. Pregunta de Investigación e Hipótesis

La obra del Colectivo de Acciones de Arte irrumpió sobre el espacio público en el contexto de régimen militar, invirtiendo la escena artística de la época hacia las dinámicas de la ciudad, y desbordando hacia ella un alcance material y simbólico mediante la acción colectiva, que hace posible la reconfiguración del entorno urbano. Así, el espacio público se configura a través de la aparición de los cuerpos en él como un lugar de resistencia social. También, como un lugar donde a través de la acción de arte, es posible crear espacios esporádicos o alternativos, en un contexto donde no todos tienen derecho a aparecer. De esta manera, se plantea la necesidad del arte en la arquitectura y la ciudad, como clave para la reconfiguración del entorno urbano. Lo planteado permite discutir cómo el arte interviene en el espacio público; el alcance material y también simbólico que estas intervenciones son capaces de desplegar en la ciudad. Así, podemos pensar en el arte como una suerte de presencia paralela, e incluso alternativa a la arquitectura y el diseño urbano, disciplinas tradicionalmente encargadas de actuar sobre la ciudad y el espacio público ordenándolo, otorgándole una estructura y coherencia.

La investigación plantea que la obra del grupo CADA, mediante la aparición de la acción de arte en el espacio público, logró incidir en la reconfiguración del entorno urbano bajo el régimen militar. Considerando estas ideas es que se propone como **hipótesis de investigación** que el potencial político del arte, aparece a través de la acción sobre el espacio público, como una forma de intervención crítica que puede desafiar las normas espaciales y ofrecer nuevas perspectivas sobre la ciudad y la sociedad. Lo planteado nos permite discutir sobre otras formas de operar sobre el entorno urbano y el espacio público.

Pregunta de investigación

Considerando el trabajo específico del grupo CADA y su contexto de acción ¿Cuál es la relación entre arte y arquitectura en cuanto a la resignificación del espacio público?

Preguntas complementarias

¿Qué implica la resignificación del espacio público?

¿Cómo operó la obra del grupo CADA mediante la acción y aparición sobre el espacio público?

Objetivo general

Comprender y analizar cómo opera la acción de arte sobre el espacio público.

Objetivo específico

Analizar el rol del grupo CADA sobre el espacio público en el contexto del régimen militar.

Discutir el rol del arte como una forma complementaria de operar sobre el espacio público.

III. Enfoque metodológico

Metodología de investigación

La presente investigación indaga en la acción y aparición del arte sobre el espacio público y el alcance material y simbólico que éste tiene sobre la ciudad. Por lo anterior, se vuelve necesario ampliar el concepto de acción sobre el espacio público más allá de los límites disciplinares para observar su intersección con lo colectivo, la performatividad y la resignificación, de manera de entender el arte como una forma alternativa de operar sobre la ciudad. Para ello, se plantea una investigación de carácter exploratoria-analítica que, a través de la revisión bibliográfica, desarrolla un marco teórico interpretativo en diálogo con un estudio de caso, que da sustento a pensar la acción y aparición de los cuerpos reunidos y movilizados que reclaman lo público del espacio a través del apropiamiento y reconfiguración del entorno material. A través de estas formas de performatividad y la función crítica que trae consigo, se expone la estrecha relación que existe entre arte y espacio. En este marco, la acción de arte se presenta como una operación que interviene la estructura de la ciudad en términos radicales e implicados, y el espacio es reconfigurado a través del cuerpo y la aparición performativa sobre él. A partir de lo anterior y en diálogo con el marco teórico, se observan las prácticas artísticas como caso de estudio y ejemplo de operación sobre el espacio público, mediante un alcance material, simbólico y crítico sobre la ciudad. Lo anterior, observado a partir de la obra del grupo CADA que tuvo lugar en el espacio público en Chile como respuesta a la lucha dictatorial, pues expone la función crítica y subversiva del arte en la sociedad como una forma de operación desestabilizante y resignificativa del espacio público. En este sentido, estas prácticas artísticas permiten comprender la relación entre el mundo material y simbólico que en su conjunto construyen el espacio público.

Considerando que el caso de estudio es la obra del grupo CADA, se propone atender preferentemente a sus estrategias de intervención y sus formas de trabajo sobre la ciudad. Así, más que una atención exhaustiva a cada una de las obras realizadas, se trata de entender la aproximación del grupo al espacio público y el contexto urbano. De esta manera, se espera que el análisis propuesto nos permita reflexionar sobre aspectos artísticos relevantes para la arquitectura, para así establecer un contrapunto entre las formas de operar sobre el espacio público que ambas disciplinas presentan, donde más que un contraste, es posible observar una ampliación para los límites de la disciplina arquitectónica.

IV. Marco teórico

Acción y aparición

En términos generales, el concepto de **acción** proviene del latín *ago, actum, agere*, cuyo significado está referido especialmente a la puesta en marcha de una actividad humana. El concepto de acción es fundamental en el pensamiento de Hannah Arendt (2019), ya que está vinculado con los conceptos de vida política y libertad. La autora plantea las actividades fundamentales de la condición humana: la vida activa y la vida contemplativa. La primera compuesta por la labor, el trabajo y la acción. De las tres, sólo la acción es aquella propiamente política y que se corresponde con la pluralidad. Actuar es hacer aparecer aquello que no estaba previsto; es la única forma según la cual la libertad es posible.

Arendt presenta la acción como la actividad mediante la cual es posible la construcción y transformación del mundo político; donde se requiere la participación de la comunidad, y la existencia de un espacio público donde los ciudadanos puedan obrar y expresarse libremente. Es entonces donde la propia actuación adquiere otro sentido, justamente porque el poder concentrado por las personas cuando se hallan reunidas constituye una facultad política fundamental. La reunión es significativa por sí misma, más allá de lo que se trate o se diga en ella. El modo de significación consiste en una actuación conjunta de los cuerpos, lo que Judith Butler denomina una forma de performatividad plural. La autora de *Cuerpos aliados y lucha política* (2017) plantea que la posibilidad de acción en el espacio público se centra en las condiciones de esta posibilidad: qué es aquello que permite la reunión, manifestación o acción conjunta. Butler da respuesta a esta interrogante en un planteamiento fundamental para esta investigación al decir que en primer lugar, debe haber un espacio público con pavimento, calles y plazas. En segundo lugar plantea que éstos no sólo son los soportes materiales de la acción, sino que también son parte de cualquier teoría de la acción pública y corporal que podamos proponer. Entonces, es posible decir que la acción humana depende de toda clase de apoyos o soporte, y el movimiento de los cuerpos es apoyado y facilitado por objetos no humanos y por su particular capacidad para la acción. Sin embargo, estos espacios en sí mismos no significan nada para el movimiento político: solamente son interesantes cuando hay cuerpos que actúan en él.

Hasta este punto podemos decir, en primer lugar, que no es posible realizar una movilización o asamblea sin moverse y reunirse junto con otras personas. En segundo lugar, la plaza y la calle se presentan no sólo como los soportes materiales de la acción, sino que se configuran como parte de la acción misma. Así, Arendt plantea que la *polis* propiamente hablando, no es la ciudad-estado en su situación física; es la organización de la gente tal como surge de actuar y hablar juntos, y su verdadero espacio se extiende entre las personas que viven juntas para este propósito, sin importar

dónde estén. «A cualquier parte que vayas, serás una polis» (Arendt, 2009). La autora plantea el concepto de espacio de **aparición** en el más amplio sentido, como “el espacio donde yo aparezco ante otros como otros aparecen ante mí, donde los hombres no existen meramente como otras cosas vivas o inanimadas, sino que hacen su aparición de manera explícita” (Arendt, 2009, p. 221). Para la autora, el espacio público es un espacio intercorporal de aparición en el que cuerpos hablantes, libres y no carentes de necesidades, actúan en pluralidad.

Esta noción de espacio de aparición constituye una herramienta fundamental para pensar las luchas políticas contemporáneas. Al mismo tiempo, la noción de derecho a tener derechos, que aparece en Arendt en el contexto de su crítica a una noción universal de derechos humanos, se convierte para Butler en una herramienta útil a la hora de pensar la performatividad de la acción (Butler, 2017). La autora plantea que en el caso de las asambleas públicas es posible ver con claridad que no sólo se lucha por el espacio público, sino que también es una lucha acerca de las distintas maneras en que los cuerpos serán apoyados en el mundo: es la lucha, entre otras cosas, por el trabajo y la educación, por una distribución equitativa, por una vivienda digna, por la libertad de movimientos y la libertad de expresión. En este contexto, la aparición en el espacio público constituye también una herramienta en la lucha sobre las condiciones en que se sostiene la vida en la ciudad, una lucha por la generación de condiciones igualitarias de vida, de condiciones para una vida vivible. La aparición en el espacio público es parte de la lucha política por la libertad.

Con lo anterior, es posible decir que el espacio de aparición guarda relación con una noción de cuerpos actuantes en **igualdad y libertad**, donde es posible manifestarse ante la mirada y presencia de otros sin deseo ni capacidad de suprimir esa libertad. Judith Butler (2017) plantea que esta capacidad de acción puede darse incluso en condiciones poco favorables para la libertad.

La igualdad arendtiana, debe ser entendida en un contexto de pluralidad como un gesto que se manifiesta, del orden del “puedo” (Arendt, 1968). Esta igual libertad no guarda relación con un poder normativo o legal, sino que proviene del poder performativo y la espontaneidad de la revelación intersubjetiva. La autora también plantea que el espacio de aparición no siempre existe, y que estar privado de él, como es el caso de los regímenes totalitarios, es estar privado de realidad. Es decir, la realidad está garantizada por la presencia de otros y por su aparición ante todos, porque lo que aparece ante todos se vuelve real. Es por esto que actuar como si se fuera libre, según Judith Butler, es la condición básica para serlo políticamente, de modo tal que algo sea introducido en el mundo.

En el contexto de las luchas políticas y manifestaciones públicas bajo regímenes militares, el espacio público es ocupado por personas que no tienen derecho a reunirse allí, que salen de zonas de no-aparición para transformarse en cuerpos que se exponen a la violencia o incluso la muerte cuando se congregan en el lugar. Es su derecho a reunirse sin ninguna clase de intimidación ni de amenazas de violencia, por lo que atacar esos cuerpos es atacar el derecho en sí mismo, ya que cuando aparecen y actúan en la escena pública están ejerciendo un derecho fuera, en contra y delante del régimen en cuestión. Aunque los cuerpos en la calle están expresando su oposición a la legitimidad del Estado, al mismo tiempo, lo que hacen, por el hecho de ocupar y persistir en la ocupación de ese espacio, es plantear el desafío en términos corporales. Lo que quiere decir que, cuando la legitimidad estatal es cuestionada justamente por esa forma de aparecer en público, el cuerpo en sí mismo ejerce un derecho que ha sido activamente combatido y destruido por las fuerzas militares y que, al resistirse a dicha fuerza, expresa tanto su precariedad como su derecho a la persistencia. Esta aparición del cuerpo frente a esas fuerzas que tratan de debilitarlo, requiere la utilización del espacio y los apoyos materiales que entran en juego y activan la movilización.

Resignificación del espacio público

Estas formas de performatividad corporeizada y plural traen consigo una función crítica, ya que ponen en juego significantes políticos más allá del discurso oral o escrito. Es decir, la acción corporeizada es significativa antes de cualquier reclamación que se plantee en ella. Butler (2017) plantea que la pluralidad de los cuerpos reunidos es un componente esencial para la comprensión de «el pueblo», ya que no todos pueden aparecer en forma corporeizada, como plantea Arendt. Quienes no pueden hacerse presentes en el espacio público, según Butler (2017) forman también parte de «el pueblo», el que justamente se ha definido a partir de la aparición restringida de ciertos cuerpos en el espacio público.

De esta forma, la función crítica en la pluralidad de los cuerpos reunidos y movilizados reclama lo público a través de la apropiación y **reconfiguración** del entorno material. En esas condiciones, el entorno material se reconfigura por la vía de la acción. Así, Butler plantea la **resignificación** del espacio público a través del cuerpo (Butler, 2017, p. 76).

En las calles y plazas de las ciudades tienen lugar manifestaciones multitudinarias que en los últimos tiempos son cada vez más frecuentes. Generalmente responden a distintos objetivos políticos, pero en todas sucede algo similar: los cuerpos se reúnen, se mueven, hablan entre ellos y juntos reclaman un determinado espacio como público. Cuando las multitudes se reúnen, lo que está en juego, aquello por lo que se lucha, es justamente el carácter público del espacio, por medio de acciones concertadas que se apoderan del espacio, que animan y organizan la arquitectura del lugar (Butler, 2017).

Aunque analicemos las condiciones materiales que hacen posible las asambleas y discursos públicos, también debemos preguntarnos cómo es que ambos reconfiguran la materialidad del espacio público y producen, o reproducen, el carácter público de ese entorno material. Por lo tanto, cuando pensamos en lo que significa formar una multitud y lo que significa moverse por el espacio, encontramos que los cuerpos en su pluralidad descubren y producen lo que es público a través de la apropiación y reconfiguración de los entornos materiales; y éstos, a su vez, son parte de la acción, pero al mismo tiempo actúan cuando se convierten en el soporte de la acción (Butler, 2017).

Como se ha planteado, la acción en el espacio público y la pluralidad de los cuerpos reunidos, constituyen una dimensión política fundamental. Según Marina Garcés, el arte es uno de los ámbitos que insiste en una repolitización de la vida, pues “sus temas, volcados hacia lo real, sus procesos, cada vez más colectivos, y sus lugares, abiertos al espacio público, parecen atestiguarlo” (Garcés, 2013, p. 68). Así, la **politización del arte**¹ aparece dentro de lo performativo como un actor en la resignificación del espacio público. En cuanto a esto, para la autora es importante aclarar que aunque las obras artísticas traten de temas políticos no implica que ese arte trate honestamente con lo real. Siendo aquella honestidad con lo real, la virtud que define la fuerza material (y resignificadora) de un arte implicado en su tiempo. Según Garcés, “la honestidad con lo real no se define por sus temas, por sus procesos ni por sus lugares, sino por la fuerza de su implicación y por sus anhelos” (Garcés, 2013, p. 68).

La Escena de Avanzada, inscrita en el contexto de un país bajo régimen militar, experimentó con los recursos de la crítica postmoderna sin nunca dejar de lado la intención de re-politizar el arte, es decir, de afilar el corte insurgente de formas y conceptos que buscaban socavar las representaciones sociales y culturales del discurso autoritario. Las acciones estéticas debían, como condición, invitar a un público a decodificar dichas operaciones bajo un modo de lectura crítica las estrategias que componían la obra. De tal manera que los espacios artísticos formales e informales, y los espacios públicos como avenidas y calles, empezaban a congregarse desde lo individual a un público capaz de reformular esta nueva apreciación artística, materializada en un conjunto de signos y operaciones subversivas al sistema político dictatorial. Siguiendo a Fischer:

“(…) la obra de arte debe penetrar en el público no mediante la identificación pasiva sino mediante un llamamiento a la razón que exige, a la vez, acción y decisión (...) de modo que el espectador haga algo más productivo que limitarse a observar, se sienta estimulado a pensar en y con la obra y acabe pronunciando un juicio” (Ferrada, 2020).

¹ El término proviene del autor Walter Benjamin, quien en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, aborda la relación entre arte y política, destacando la importancia de considerar el arte en su contexto social y político (Benjamin, 2003).

En efecto, más allá de la articulación de un mensaje ideológico, el potencial político del arte, como señala Herbert Marcuse, radica en el arte mismo, en la medida que subvierte la percepción y el entendimiento. Según el autor, la naturaleza simbólica y la dimensión estética del arte, cumplen también una función crítica y subversiva en la sociedad (Marcuse, 2007, p. 54).

Hacia las dinámicas del cuerpo y la ciudad

Según Jane Rendell (2006), la intersección entre arte y arquitectura es especialmente relevante en el contexto del espacio público. La autora examina cómo el arte público y las intervenciones artísticas en el entorno urbano pueden transformar la experiencia del espacio público y generar diálogos sociales y políticos. Estas intervenciones artísticas constituyen una fuerza activa que puede desafiar las normas espaciales y ofrecer nuevas perspectivas sobre la ciudad y la sociedad.

El concepto **acción de arte** (Richard, 2014), surge desde esta relación entre arte, espacio público y política. La ampliación de los márgenes del arte hacia lo performativo y el espacio público, es decir, la reformulación de las mecánicas de producción creativa, llevó los soportes técnicos del arte hacia las dinámicas procesuales del cuerpo vivo y de la ciudad (Richard, 2014, p. 15). Según Nelly Richard, “[...] el cuerpo, en el arte de la performance, actuó como un eje transemiótico de energías pulsionales que, en tiempos de censura, liberaba márgenes de subjetivación rebelde, mientras que las intervenciones urbanas buscaron alterar fugazmente la sintaxis del orden ciudadano con su vibrante gesto de desacato al encuadre militarista que uniforma las vidas cotidianas” (Richard, 2014, p. 15). Este último planteamiento de lo efímero en la acción de arte, se condice con Butler cuando plantea que actuar como si se fuera libre, a pesar de no serlo, nos da la capacidad, no sólo de actuar, sino también de crear espacios de aparición esporádicos en un contexto en el que la palabra disidente, la palabra libre, no tiene derecho a aparecer.

Del cuadro al escenario urbano, la Avanzada puso en marcha un itinerario de desbordamiento de los límites espaciales de la obra de arte, que llegó a abarcar la ciudad y las dinámicas espacio-temporales del entorno urbano. Son varios los artistas de la Avanzada que postularon una espacialidad alternativa a los recintos de arte limitados por la institución, mediante un “arte-situación” que reprocesaron creativamente territorios de experiencias cotidianas. Este concepto surge como una alternativa a la espacialización tradicional del arte, permitiendo que se despliegue en la realidad cotidiana generando una conexión entre la obra de arte, el entorno urbano y las personas que lo habitan.

Se les llamó acciones de arte a esas obras cuyas estructuras operacionales se mantienen abiertas y cuyos materiales permanecen inconclusos, garantizando así la no-finitud del mensaje artístico para que el espectador intervenga en la obra y complete sus significaciones.

Tal como ocurre en el trabajo *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1979) de Lotty Rosenfeld, el arte de la Avanzada ofreció sus signos al devenir colectivo de una participación múltiple e inacabada, recurriendo a la “temporalidad-acontecimiento” de obras que se proyectaban siempre en curso.



Imagen 2: Una milla de cruces sobre el pavimento [Fotografía], por Lotty Rosenfeld (1984).

Además de la ciudad y su territorio vigilado por diversas señaléticas represivas, el cuerpo físicamente castigado por la violencia de la tortura y la desaparición es otro soporte privilegiado por el arte de la Avanzada. Como frontera entre lo público y lo privado, el cuerpo define un límite estratégico que el autoritarismo buscó traspasar para difundir miedos y censuras en las recónditas dimensiones de lo cotidiano. La constelación de obras de la Escena de Avanzada no sólo pretendió resimbolizar lo social fuera de las coordenadas represivas que lo encadenaban, sino, también, reintensificar el deseo individual y colectivo abriendo líneas de fuga en las normas de identidad y conducta. La elección del cuerpo y de la ciudad como materiales artísticamente desobedientes pretendió asignarles un valor crítico a zonas de la cotidianidad social que la dictadura había querido convertir en escenarios de censura y represión.

V. Caso de estudio

La producción artística chilena, gestada bajo el régimen militar, se agrupó bajo la denominación de Escena de Avanzada. Quienes integraron dicha escena, reformularon las mecánicas de producción creativa mediante un constante vínculo con un escenario de lucha cultural y social que traspasó las fronteras del arte. El grupo CADA o Colectivo de Acciones de Arte, exacerbó ese corte al perpetuar la vanguardia, traspasando los márgenes del arte y la política hacia la exterioridad social y urbana. El colectivo nace en 1979 integrado por los escritores Raúl Zurita y Diamela Eltit, el sociólogo Fernando Balcells, y los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo.

La importancia de este grupo interdisciplinar es que instauró la posibilidad de inscribir en el escenario artístico la reflexión y resignificación del contexto cultural, político y social a través de una propuesta que interrogaba la condición de producción del arte en Chile. Andrea Giunta define Avanzada como:

“(…) un conjunto de acciones y de exhibiciones que se autorrepresentaron como vanguardia. Las acciones del CADA, de Lotty Rosenfeld, de Diamela Eltit, de Catalina Parra, las performances de Lepe, postularon la marginalidad como espacio legítimo para la acción y propusieron la resignificación como posibilidad de erosión del sistema. La nueva visualidad se expresaba por la negación de la tradición pictórica y por la introducción de medios y operaciones estéticas sin precedentes en la plástica chilena” (Ferrada, 2020).

A lo largo de su historia, el grupo CADA mantiene la misma producción creativa que cruza las fronteras entre los géneros artísticos, y que transgreden los márgenes del arte llevándolos hacia la dinámica del cuerpo, el espacio y la ciudad. Es importante contextualizar las acciones del CADA en un entramado social de respuesta a la lucha dictatorial y comprender en qué medida estas acciones se entrelazaron, no sólo con otros géneros artísticos, sino con áreas afines como la arquitectura y el urbanismo. Nelly Richard define la obra del colectivo como “una tensión interproductiva de una combinación de registros entre lo cultural, lo social y lo político” (Richard, 1994, p. 39). Este segundo aspecto social en la obra del colectivo plantea el cuerpo urbano como zona de intervención de la biografía colectiva.

La acción de arte hace materialmente del contexto social y del cuerpo urbano su campo de operaciones, sin embargo, si la obra se reduce únicamente a una existencia espacio-temporal fuera de la institución, desaparecería en esa exterioridad, en la transitoriedad de la intemperie.

Así es como la resignificación del espacio público, mediante la relación que establece entre acción, arte y política, es la que impide la desaparición de la acción de arte entre lo anecdótico. La acción de arte interpela al transeúnte como un actor activo de su realidad social y política. La obra del grupo CADA, contiene la fuerza resignificadora de un arte implicado en su tiempo y sus anhelos. Estas acciones, según menciona Richard (2014), se diferencian significativamente de los trabajos brigadistas, quienes nacieron como organizaciones propagandísticas que ilustraban las campañas electorales del 58 y 64 de Salvador Allende, y desarrollaron un trabajo de gráfica urbana que plasmaba en imágenes los contenidos revolucionarios del programa de la Unidad Popular.

Si bien las Brigadas Muralistas rompen con el individualismo y los límites del gesto pictórico dentro del cuadro y postulan el escenario urbano como nuevo formato de realización colectiva de la obra, según Nelly Richard (2014), no logran transformar la relación que hace depender el arte del campo de fuerzas de la organización política y social al persistir en una tradición que subordina la imagen a los contenidos del mensaje ideológico. Según la autora, la relación entre el arte y la ciudad ya no pasa por la tematización de un acontecer popular representado en un relato mural, en paredes pintadas que enseñan al sujeto una narrativa ideológica y concientizadora, sino por la participación activa de ese sujeto en el rediseño de las estructuras de comportamiento urbano que regulan su cotidianeidad social y política. El grupo CADA no sólo plantea la ciudad como soporte, sino actúa en ella y sobre ella, contribuyendo activamente en la reorganización de los márgenes de acción urbanos, cambiando así la realidad de la vida cotidiana bajo la dictadura.

Considerando esta diferencia del grupo CADA con las Brigadas Muralistas, su más cercano antecedente, es que resulta pertinente llevar a cabo la investigación mediante la discusión del rol de la acción de arte como una forma complementaria o alternativa de operar sobre el espacio público. Acorde a esto, es posible discutir la relación entre acción de arte y espacio público, y cómo el proceso de resignificación o apropiación opera en el entorno urbano. La obra del Colectivo de Acciones de Arte y su desbordamiento hacia la dinámica espacio-temporal de la ciudad, aparecen como un elemento clave para este fin.

La obra de CADA corresponde a trabajos que se van conformando en la pluridimensionalidad social de soportes de materialización artística que combinan “arte” y “vida”. El sujeto de arte al que se dirigen estos trabajos de CADA permanece inserto en las dinámicas intersubjetivas de sus roles comunitarios, a la vez que es invitado por la obra a ser parte activa del formato-proceso de resignificación social y política de lo real que imagina el arte.



Imagen 3: Retrato CADA (De izquierda a derecha: Juan Castillo, Lotty Rosenfeld, Raúl Zurita, Diamela Eltit y Fernando Balcells) [Fotografía], por Ignacio Agüero (1979).

“Ellos se proponen recatar la creatividad oculta en el paisaje y en su ocupación social, y proponer los mecanismos que hagan posible su apreciación por cualquiera (...) formando una trama nueva y necesaria de experiencias basadas en lo que hasta ahora escapa a nuestra atención.” (Varas, 2019).

Las “acciones de arte” afirman la concreción del aquí y ahora de la participación cotidiana de su sujeto en el devenir de la obra, y se niegan a perecer como pasado en la extemporaneidad de la mirada del visitante de exposiciones. Según Diamela Eltit:

“...Asimismo, a la construcción de una sala de arte en la calle o, inversamente, a la destrucción de ese concepto cambiándolo por el uso de espacios ciudadanos abiertos y públicos como gestores-receptores de la obra de arte, cuyo destino final no es la privatización de su usufructo en la sala de exposiciones, sino la permanencia en la retina y memoria del transeúnte quien ve así el paisaje urbano, por el que circula cotidianamente transformado en un espacio creativo que lo obliga a rehacer su mirada, que lo obliga, en suma, a rehacerse y cuestionar el entorno y las condiciones de su propio transcurrir.” (Eltit, 1980, citado en Varas, 2019).

Esta idea de espacio ciudadano, abierto, público y cotidiano, junto a un transeúnte que rehace y cuestiona su entorno, trae consigo la idea de colectividad que se ha venido abordando y sobre la que el grupo CADA gestó su obra. Nuestro caso de estudio no se concibió como un grupo hermético y cerrado, sino como un grupo de trabajo colectivo, intercolectivo y transcolectivo.

Lo **colectivo** guarda relación con la transformación del grupo en el tiempo. “Nosotros no éramos un grupo de amigos, no éramos una tribu, ni siquiera nos frecuentábamos antes de la formación del CADA”, recuerda Diamela Eltit (Varas, 2019). Es así como la forma de organizar, preparar y desarrollar cada una de las acciones de arte que componen su obra, estuvo atravesada por diferentes personas que acudieron a las convocatorias o fueron parte de la logística inicial. Los diferentes momentos que marcaron la implicación de distintas personas y grupos con el CADA, sitúa las formas de trabajo individuales y colectivas dentro y fuera del grupo, considerando la manera en que se va desmembrando el grupo con el tiempo. Tal transformación o readecuación natural de sus integrantes, y las formas de trabajo al interior y exterior del grupo, conforman un territorio interesante de comprender e interpretar, ya que las relaciones internas del colectivo estuvieron basadas en diferentes momentos, formas de relacionarse y afectarse por la vida juntos.

En la acción *Inversión de Escena* (1979), quienes colgaron la sábana blanca en el frontis del MNBA, no sólo fueron los integrantes del grupo CADA. Lo **intercolectivo** hace posible reparar en las personas que condujeron los camiones por la capital, aquellos que repartieron la leche o quienes se detuvieron a contemplar la inversión de escena. La noción de participación y la implicación colectiva de muchas personas para que las acciones fueran llevadas a cabo, se extiende desde el nodo grupal, lo transforma y desprende diferentes grados de compromiso y participación. Entonces ¿quién forma parte del colectivo y en función de qué criterios y modalidades? Según la autora chilena Eugenia Brito “al grupo inicial se suman muchos más como participantes activos, colaboradores, receptores que responden al efecto multiplicador de las relaciones que el proyecto CADA puso en tensión” (Varas, 2019).

Con lo anterior, podemos considerar que el CADA nunca operó solo, no estrictamente por una limitación numérica, sino porque su estructura y propuesta, requería y se fundaba en la relación con los otros en el espacio. Su obra propuso una forma de convivencia que hizo poco distinguibles las diferencias entre actores, participantes y público. Este entrecruce de afecciones, nos permite entender que aquello que estaba sucediendo no tenía que ver únicamente con jugarse la vida en el arte, sino que se trataba de aparecer colectivamente en el espacio, en un compromiso con la vida.



Imagen 4: Inversión de Escena [Fotografía], por Lotty Rosenfeld (1979).

Lo **transcolectivo** significó para las relaciones de colectivos, grupos, sindicatos y organizaciones antidictatoriales de los años ochenta, una nueva forma de hacer y comprometerse con el presente que vivían. Las coordinadoras culturales agruparon a variadas organizaciones y desarrollaron un programa de trabajo común y heterogéneo así como complementario, lo que da cuenta de un imaginario mucho más complejo, que tuvo una forma de incidencia política real en el escenario de la lucha dictatorial. Según Varas (2019), “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 también a encontrar nuevos recursos creativos para resistir y abrir espacios de socialización”. Ejemplo de ello es la acción de arte y consigna **NO +**, comenzada en septiembre de 1983, a diez años del Golpe Militar en Chile. La acción consistió en escribir en distintos muros de la ciudad de Santiago la consigna **NO +** junto a una serie de colaboradores que tomaron esta frase y la hicieron propagarse por diversos lugares. La fuerza de esta acción proviene de la suma de una multitud de fuerzas diferentes y disgregadas en el espacio público, concebido como un espacio de creación colectivo. En 1986, en conjunto con la agrupación Mujeres por la Vida, nace la consigna “**NO + PORQUE SOMOS +**”. Esta frase evocaba la existencia y persistencia de una colectividad que no sólo exigía y denunciaba, sino que se reunía y vinculaba.



Imagen 5: NO + [Fotografía], por Jorge Brandmayer (1983).

En efecto, los tres ámbitos revisados nos permiten afirmar que la acción y la pluralidad de los cuerpos reunidos, constituyen un eje fundamental en la resignificación y apropiación del espacio público. Por lo tanto, cuando pensamos en lo que significa formar una multitud y moverse por el espacio, encontramos que los cuerpos en su pluralidad descubren y producen lo que es público a través de la apropiación y reconfiguración de los entornos materiales.

Así, el arte y la arquitectura se presentan como esferas interrelacionadas que influyen en la forma en que experimentamos, habitamos y nos relacionamos con el entorno. Ambas disciplinas se influyen y entrelazan, enriqueciendo nuestra comprensión del entorno construido y generando nuevas posibilidades de experiencia. Es importante considerar el arte no sólo como una forma de embellecer los espacios arquitectónicos, sino como una fuerza activa que puede desafiar y cuestionar las normas establecidas.

Por último, podemos mencionar que en la intervención de la acción de arte en el espacio público, que se expone en el caso de estudio, se reconoce el alcance material y simbólico que es desplegado mediante la acción colectiva, y que hace posible la reconfiguración y apropiación del espacio urbano. Las formas de trabajo colectivo del grupo CADA, nos permite afirmar finalmente que el espacio público se configura a través de la aparición de los cuerpos en él, que en este caso es llevado a cabo bajo la performatividad de la acción del arte.

Reflexiones finales

Como se pudo observar en el desarrollo de la discusión, y particularmente en el caso de estudio expuesto, cuando la acción de arte aparece en el espacio público, lo hace como una intervención disruptiva que rompe con la previsibilidad de la arquitectura convencional. Como se planteó inicialmente, es posible establecer en el arte una posición de “no calce” hacia la arquitectura. Las acciones de arte practicadas por el grupo CADA, buscaron reasignar valores críticos a las zonas de experiencia cotidiana, produciendo interferencias en el espacio, el cuerpo y el paisaje urbano. De esta manera, el arte llega a cuestionar normas espaciales y reconfigurar el espacio sobre el lugar que actúa, siendo posible establecer un contrapunto entre el arte y la arquitectura. Esta última proporciona el marco físico para el arte en el espacio público, mientras que el arte despliega una dimensión simbólica y crítica a través de interferencias que desafían las convenciones arquitectónicas.

Retomando la pregunta de investigación planteada inicialmente, y considerando el estudio de caso del grupo CADA, podemos decir que la relación entre arte y arquitectura pasa por la acción y aparición colectiva de los cuerpos en el espacio público. Como se planteó en una hipótesis inicial, estas formas de performatividad son convocadas por las afecciones de un presente inmanente, donde el potencial político del arte aparece a través de la acción colectiva como una forma de intervención crítica. Este potencial crítico de la acción de arte, radicó en una estructura operacional que permanece abierta y cuyo material queda inconcluso, ofreciendo sus signos y significados inacabados al devenir colectivo y la participación múltiple. Así, las acciones de arte recurrieron a una temporalidad-acontecimiento con obras que se proyectaban siempre en curso, y requerían de la participación activa de un sujeto que rehiciera y cuestionara su entorno. Es importante para la investigación plantear cómo la operación temporalidad-acontecimiento de la acción de arte, puede ser una herramienta también para la arquitectura. Si bien este planteamiento no fue incluido en la investigación, pensar en obras e intervenciones que desde la arquitectura, y no sólo desde el arte, puedan activar esta temporalidad distinta y utilizarla como parte de sus estrategias de proyecto, abre un espacio para futuras investigaciones en el campo de la arquitectura.

La presente investigación permite, en términos generales, el reconocimiento de la aparición del arte en el espacio público como un contrapunto hacia la forma en que normalmente opera la arquitectura. La aparición del arte en el espacio público desafía estas normas establecidas y plantea interrogantes sobre la relación entre la arquitectura, el entorno construido y la experiencia colectiva. Incluso, el arte no sólo invita a repensar la forma en que se concibe y se experimenta la arquitectura, sino también aparece como una herramienta en la lucha sobre las condiciones en que se sostiene la vida y la experiencia colectiva en la ciudad.

Referencias bibliográficas

Arendt, Hannah (2009). *La condición humana*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Benjamin, Walter (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ciudad de México: Editorial Itaca.

Butler, Judith (2017). *Cuerpos aliados y lucha política: hacia una teoría performativa de la asamblea*. Barcelona: Editorial Paidós.

Errázuriz, Luis. Leiva, Gonzalo (2012). *El golpe estético: dictadura militar en Chile 1973-1989*. Santiago: Ocho Libros Editores.

Ferrada, Jorge (2020). *Arte y dictadura: Poéticas críticas sobre la Vanguardia en Chile*. Santiago: RIL Editores

Garcés, Marina (2013). *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra.

Marcuse, Herbert (2007). *La dimensión estética*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

Rendell, Jane (2006). *Art and Architecture: A Place Between*. Recuperado de <https://www.janerendell.co.uk/wp-content/uploads/2009/03/Art-and-Architecture-prepublicatio-n.pdf>

Richard, Nelly (2014). *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago: Ediciones Metales Pesados.

Richard, Nelly (1994). *La insubordinación de los signos*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

Rivera, Anny (1983). *Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario. Chile: 1973-1982*. Santiago: Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística.

Plot, Martín (2018). *Igual libertad: Cuerpo y espacio de aparición en Hannah Arendt y Judith Butler*. En *Revista Anacronismo e irrupción*. N° 15, pp. 12-32. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6799789>

Sanfuentes, Francisco (2009). *Estéticas de la intemperie: lecturas y acción en el espacio público*. Recuperado de <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/178471>

Varas, Paulina (2019). *Archivo CADA: Astucia práctica y potencias de lo común*. Santiago: Editorial Ocho Libros.

Imágenes

Imagen 1: Lotty Rosenfeld. (1979). *Inversión de Escena* [Fotografía]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/inversion-escena-2>

Imagen 2: Lotty Rosenfeld. (1984). *Una milla de cruces sobre el pavimento* [Fotografía]. Museo de la Solidaridad Salvador Allende. <https://www.mssa.cl/noticias/despedimos-a-lotty-rosenfeld/>

Imagen 3: Ignacio Agüero. (1979). *Retrato CADA* [Fotografía]. Fundación Engel. <https://fundacionengel.cl/C-A-D-A>

Imagen 4: Lotty Rosenfeld. (1979). *Inversión de Escena* [Fotografía]. Museo Nacional de Centro de Arte Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/inversion-escena-27>

Imagen 5: Jorge Brandmayer (1983). *NO+* [Fotografía]. Fundación Engel. <https://fundacionengel.cl/C-A-D-A-Colectivo-Acciones-de-Arte>