

*Arte y resistencia cultural. A propósito de la Escena  
de Avanzada y la dictadura militar del General  
Pinochet<sup>1</sup>*

**Juan Pablo Silva-Escobar**

CENTRO DE INVESTIGACIONES EN ARTES Y HUMANIDADES (CIAH),  
UNIVERSIDAD MAYOR, CHILE – UNIVERSIDAD BERNARDO O’HIGGINS

**Valentina Raurich**

INVESTIGADORA INDEPENDIENTE

---

**ABSTRACT**

---

The essay examines the complex relationship between the Chilean military dictatorship and the symbolic production about it. Specifically, we will analyze the neovanguardist art of Escena de Avanzada, whose artistic practices provide interesting visual and discursive materials. Those materials help to understand how experimental art was trying to reconfigure the Chilean artistic field and produce a critical discourse against the shuddering landscape imposed by the dictatorship. All this led to a counter-hegemonic look at the readability of history in a context of horror and destruction of the human condition.

**Keywords:** Chile, military dictatorship, Neovanguardist art, cultural critique.

Este ensayo examina la compleja relación que se dio entre la dictadura militar chilena y la producción simbólica. Específicamente analizaremos el arte neovanguardista de la Escena de Avanzada, cuyas prácticas artísticas proporcionan interesantes materiales visuales y discursivos que ayudan a comprender el modo en que el arte experimental quiso reconfigurar el campo artístico chileno y producir un discurso crítico al estremecido paisaje que imponía la dictadura. Con ello aportó una mirada contra-hegemónica a la legibilidad de la historia en un momento de horror y destrucción de la condición humana.

**Palabras claves:** Chile, dictadura militar, arte neovanguardista, crítica cultural.

---

<sup>1</sup> Este trabajo es uno de los resultados del proyecto FONDECYT N° 11160133 “Cine neoliberalismo y sociedad. Por una genealogía de la representación de la pobreza en el cine de ficción chileno (1980-2015)”

Nos reuníamos a pensar estéticas y políticas. Pensábamos en la transversalidad de saberes. Pensábamos que frente a la fragmentación debíamos impulsar el trabajo colectivo. Pensábamos que frente al exacerbado individualismo era necesario renunciar al nombre propio y activar una sigla. Pensamos, especialmente, en la ciudad como soporte.

Diamela Eltit, (2016, p. 308)

A continuación, pretendemos realizar una mirada general a la relación que se estableció entre dictadura y producción simbólica. Específicamente, nos interesa analizar cómo dentro del contexto de la dictadura militar – en la que operó la represión política, la tortura y la violencia física y simbólica – los practicantes del campo cultural opositor al régimen del general Pinochet encontraron algunos intersticios dentro del oscuro panorama que imponía la dictadura y consiguieron “reconfigurar un cierto campo intelectual crítico del autoritarismo chileno y re-elaborar una interrumpida relación con la historia que había sido violentamente expropiada por la intervención militar” (Villalobos-Ruminott, 2008, p. 17). Para dar cuenta de esta resistencia cultural, es necesario tener en cuenta que esta reconfiguración se produce bajo las condiciones de posibilidad impuestas por un contexto totalitario-represivo, de modo que el campo cultural opositor a la dictadura se movilizó dentro de unos marcos precarios de lo posible; en el cual la producción simbólica y “los aparatajes teóricos oscilaban titubeantes, se sostenían especialmente en el encuentro interdisciplinario de formas creativas cuya única frontera la establecía la aguda situación política nacional” (Eltit, 2014, p. 175).

Desde nuestra perspectiva, y a diferencia de otras prácticas artísticas y culturales del período, el arte neovanguardista ofrece un conjunto de materiales visuales y discursivos que pueden arrojar luz sobre el modo en que las artes visuales de corte experimental se sumergieron en la dificultosa tarea de establecer una producción artística de resistencia cultural y política. Se trató, principalmente, de obras que persiguieron mostrar y denunciar el malestar social desde una mirada crítica no solo sobre la violencia social y política que impuso la dictadura militar, sino también con el propio campo artístico. En tal sentido, dentro de las artes visuales encontramos un conjunto de obras que evidencian “un saturado compromiso entre experimentalismo estético y radicalismo político” (Richard, 2000, p. 54). Es a partir de una productividad artística compleja e hipercodificada desde donde se logró transgredir la censura e instalar una particular forma de resistencia política y cultural en el desquiciado paisaje que imponía la dictadura chilena. Un paisaje penumbroso en donde algunas expresiones neovanguardistas, se apoderaron de la calle como soporte expresivo e hicieron de la ciudad una metáfora.

La posibilidad de desplegar un discurso crítico al régimen militar desde una producción artística experimental puede ser entendido, en gran medida, porque la censura dictatorial no logró estructurarse y abarcar con la misma crueldad y estrictez a toda la actividad cultural, siendo el arte neovanguardista el menos dañado por los efectos obliterantes impuesto por el autoritarismo pinochetista (Richard, 2014). Por otro lado, la espesura de los mensajes y los modos de significación basados en complejas relaciones de signos implicó que este tipo de expresiones ocuparan “una franja muy restringida de recepción de las artes visuales” (*ibidem*, 26). Esto implicó que el arte neovanguardista chileno quedara reducido a un espacio limitado, marginal y minoritario de comunicación. Sin embargo, ello no impidió que el arte neovanguardista pudiera “subvertir los espacios de autoridad, utilizando todos los recursos conceptuales, visuales y mediales posibles” (De la Maza, 2017, p. 205).

Siguiendo los planteamientos teóricos de Walter Benjamin (2005; 2002) y Georges Didi-Huberman (2015, 2014) respecto de la legibilidad de la historia y su articulación como visibilidad concreta e inmanente; proponemos que las imágenes que logran trascender como mera evidencia son aquellas construcciones visuales que consiguen articularse como índice histórico; es decir, son imágenes que no sólo conjugan un tiempo histórico determinado al cual pertenecen y eventualmente pueden arrojar luz sobre el pasado, sino que al mismo tiempo exponen un régimen de historicidad, vale decir, manifiestan una suerte de relación social con el tiempo; haciendo de la imagen un espacio simbólico en el que tiene lugar aquello que Walter Benjamin llamó “dialéctica en reposo” (Benjamin 2005, p. 464).

Sostenemos que las imágenes que hizo circular el arte experimental de los años ochenta, se instituyen socialmente como un acto de visibilidad que contribuyó en la legibilidad de la historia en un momento de horror y destrucción de la condición humana, de modo que las obras, las imágenes y los discursos inscritos en este tipo de expresiones artísticas nos llevan a pensar en los procesos de cognición que acarrear determinadas construcciones visuales, y como estas manifestaciones artísticas expresan y contienen modos de ver y de hacer entender el mundo y, con ello, se contribuyó a evidenciar y temporalizar singularidades en las que brota, “entre el inmenso archivo de textos, imágenes, o testimonios del pasado, un momento de legibilidad y memoria que aparece [...] como un punto crítico” (Didi-Huberman, 2015, p. 20).

En consecuencia, la legibilidad de la historia a través de las imágenes es, al mismo tiempo, un momento temporal y dialéctico, en donde “la verdadera imagen del pretérito pasa fugazmente” (Benjamin, 2002, p. 50). Al configurar una mirada crítica respecto del entramado dictatorial, las imágenes y los discursos que hizo circular la neovanguardia criolla pueden, eventualmente, constituirse

como actos de evidencia, testimonio y memoria respecto del horror padecido y su eventual legibilidad como tiempo histórico, que, en última instancia, develan “fragmentos de la historia como imágenes del pasado que relampaguean en el presente” (Sánchez, 2014, p. 26).

Para dar cuenta de la legibilidad histórica contenida en las imágenes y discursos distribuidos por el arte experimental, tomaremos como materiales de análisis algunas de las acciones de arte desplegadas por el Colectivo Acciones de Arte (en adelante CADA). Tomamos a este colectivo porque con sus acciones de arte ilustran de manera elocuente, el modo en que la Escena de Avanzada persiguió consolidar una práctica artística que tuvo por horizonte cultural incidir políticamente en la esfera pública. Así, a través de la deconstrucción de la práctica artística, el CADA quiso interpelar al sujeto popular que habitaba una urbe reprimida y torturada. Al apropiarse de la calle como soporte expresivo y de la ciudad como lugar de inscripción metafórica, el CADA articuló un desplazamiento en donde vemos “la calle en oposición al museo, lo serial frente al objeto único, la relevancia del sujeto popular en posición al unívoco dominio burgués” (Eltit, 2014, p. 176).

### **La Escena de Avanzada como dispositivo de resistencia cultural**

Sabemos desde Antonio Gramsci (2013), pasando por Raymond Williams (2015), y Ernesto Laclau (2005), que la hegemonía nunca es absoluta, en ella siempre emergen espacios, prácticas y discursos contra-hegemónicos de resistencia y contención al orden dominante. Dentro del campo cultural chileno hubo un importante grupo de artistas e intelectuales que llevaron a cabo una agenda contra-hegemónica al régimen de Pinochet; esta agenda es el resultado de un conjunto de innovaciones y pensamientos críticos que durante los años ochenta emergen como necesidad de disputa al viejo modelo decimonónico de civilización y cultura; y por otro lado, el pensamiento crítico de la época se aproxima a la tarea de pensar la modernidad latinoamericana en clave de apropiación y resignificación que viene a disputarle a la oficialidad del régimen militar – y también a la izquierda tradicional – la hegemonía en las formas de concebir y hacer entender el contexto local.

Nelly Richard (2014) ha sugerido que la emergencia de este proceso de reconfiguración de la productividad artística no oficial surgida post-golpe de Estado, se gesta como una posibilidad discursiva que se opone y enfrenta la fractura dictatorial, y al mismo tiempo se encuentra marcada y atravesada por las huellas de la represión. La dictadura se conformó como una política de la violencia y una violencia de la política que desintegró los modos de significación y los marcos de experiencia social y cultural que antecedieron al golpe de estado

de 1973. De este modo, el proceso de recomposición de aquellos marcos trizados por el régimen autoritario se produjo a través de un conjunto de obras y prácticas culturales que, desde la literatura, la pintura, el audiovisual, el teatro y la performance, tienen por horizonte político poner en suspenso la idea de que la cultura y el arte son una esfera ideal desvinculada de lo social o bien que son el reflejo de una pureza en la que se anida “el deber ser nacional”<sup>2</sup>.

Dentro del contexto de represión política, de autoritarismo extremo, de violencia y terrorismo de Estado, de imposición del entramado neoliberal con sus reformas económicas, de privatizaciones en el campo de la salud, la educación, las pensiones, la cultura; vemos como emergió un arte experimental en el que tiene lugar lo que Nelly Richard denominó como “Escena de Avanzada” o “nueva escena”, y con ello persiguió designar un conjunto de prácticas artísticas que desde la plástica y la literatura plantearon “una reconceptualización crítica de los lenguajes, técnicas y géneros, [...] heredados de la tradición artística y literaria” (Richard, 2000, p. 58). Se trató de un proyecto que, al menos en el orden del discurso, quiso experimentar artísticamente con el aquí y el ahora como dispositivo retórico, y a partir de esa cotidianidad, producir un arte socialmente comprometido con su contexto político, y por lo mismo, consciente de sí mismo y de sus posibilidades y potencialidades comunicativas. Sin embargo, como observa Carla Macchiavello, se trató de:

Un arte que al acercarse a la vida ordinaria repetía los ejemplos de la vanguardia internacional cuyo rol [...] era el de funcionar como hitos naturales del paisaje artístico, estrellas distantes y guías en el camino solitario que emprenderían estos nuevos profetas (Macchiavello, 2011, p. 97).

Ahora bien, si dentro de este contexto de vanguardia, la Escena de Avanzada apostó por instaurar una identidad visual que quiso dar muerte o liberarse no solo del autor, sino también de la pintura como soporte expresivo, y para ello respondió a la liberación del marco y de la tela enfrentando de antemano a la obra a su incomodidad o mejor dicho a su imposibilidad (Galende, 2009). Una de las características de la Escena de Avanzada es que ésta hizo eclosionar una mirada-otra, que persiguió de-construir la práctica artística a través de remontajes al tiempo padecido y, con ello, quiso llamar la atención sobre los

---

<sup>2</sup> Carlos Catalán y Giselle Munizaga analizan desde una perspectiva crítica algunos de los puntos nucleares que conforman el discurso nacionalista del régimen militar, plantean que la cultura se constituye en un instrumento político que es utilizado de manera metafísica en la medida en que “se presenta a la cultura como la manifestación espiritual y material de un ‘deber ser’ nacional que surge de un destino originario e incommovible. Fuerza telúrica o entidad metafísica, la cultura opera así como un principio normativo e incuestionable de identidad colectiva” (Catalán y Munizaga 1986, p. 11).

procesos de subjetividad dentro de un contexto de catástrofe. De este modo, se rearticulan nuevos modelos de significación artísticos, los cuales procuraron positivar un arte-acción que quiso incidir en la esfera pública, irrumpir en la cotidianeidad dictatorial y extremar la pregunta por el significado y la representación en el marco de una sociedad fuertemente reprimida por los procesos de agenciamiento totalizante del autoritarismo pinochetista.

El arte-acción impulsado por la neovanguardia de la avanzada puede ser leído a la luz del concepto de “agencia del objeto” propuesto Alfred Gell (2016), quien a grandes rasgos plantea que el arte es un sistema de acción sobre el mundo, una forma particular de habitar el mundo, y por lo tanto, de transformar el mundo, no solo mediante representaciones que codifican proposiciones simbólicas, sino también a través de su conformación como un índice de agencia que hace de la obra artística “una ‘actuación’ en la medida en que provoca una abducción de su origen en el mundo” (Gell, 2016, p. 104). De este modo, los artefactos artísticos, como los desarrollados por la Escena de Avanzada, tienen el potencial de incidir en el espacio público a través de un arte-acción que pone en escena no solo una “agencia del objeto” sino también una “agencia del sujeto” y, en ese doble agenciamiento se buscó “llamar la atención sobre los modos en que un artefacto es capaz de afectar a las personas, movilizandando respuestas emocionales, generando ideas y provocando una variedad de acciones y procesos sociales” (Martínez Luna, 2012, p. 173).

En consecuencia, las acciones significantes y significativas que hizo circular la Escena de Avanzada pueden ser comprendidas como marginalidades insubordinadas que actuaron desde el campo del arte y, desde ese lugar minoritario, marginal y restringido enfrentar a la institucionalidad dictatorial. En tal sentido, el arte expresado por la nueva escena vino a posicionar una suerte de negación de la institucionalidad militar-nacionalista, cargada de violencia, censura, manipulación mediática, tortura, desaparición forzada de personas y, en esa negación, la escena de avanzada se configuró como un dispositivo performático que incide social, cultural y políticamente como un “acto de memoria que expresa el dolor reprimido, rescata la muerte olvidada y saca a la luz pública la mirada oculta” (Lechner, 2014, p. 149).

La especificidad de la nueva escena radica, por un lado, en el contexto dictatorial en tanto marco político-social que promueve la violencia política e instaura el neoliberalismo como condicionante hegemónico de la producción económica y, desde esa economía política y desde la violencia política, se comienza a colonizar las distintas esferas que componen la estructura social, política y cultural del país; por el otro lado, surge lo que Nelly Richard (2000) llama “la insubordinación de los signos”, esto es, la búsqueda por hacer circular nuevos sentidos críticos, no institucionalizados. La insubordinación de los signos

operó, principalmente, en el plano simbólico desplegado dentro del campo cultural, y vino a trasgredir los límites que la dictadura imponía por la fuerza a través de rupturas, discontinuidades, memorias y reivindicaciones. Esta insubordinación se materializa en la producción artística de Carlos Lepe, Raúl Zurita, Carlos Altamirano, Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld, Eugenio Dittborn, Juan Luis Martínez, Juan Castillo, entre otros, y apuntó en la dirección de establecer una crítica sobre los modos de significación alterados por el quiebre dictatorial. Al respecto, Nelly Richard señala que la Escena de Avanzada:

[...] emerge [en] plena zona de catástrofe cuando ha naufragado el sentido, debido no sólo al fracaso de un determinado proyecto histórico – el de la Unidad Popular –, sino al quiebre de todo el sistema de referencias sociales y culturales que, hasta 1973, garantizaba ciertas claves de entendimiento colectivo. Una vez desarticulada la historia y rota la organicidad social de su sujeto, todo deberá ser reinventado, comenzando por la textura intercomunicativa del lenguaje que, habiendo sobrevivido a la catástrofe, ya no sabe cómo nombrar los restos (Richard, 2014, p. 16).

Entonces, el problema por el sentido – que es también una problema del lenguaje y sus modos de significar e interrelacionar el mundo social con los actores sociales – se vuelve para la nueva escena una cuestión necesaria de transformar desde una mirada que conjugó la sociología, la poesía, la ensayística, la filosofía, la pintura, el video, el teatro y, desde de lo múltiple y lo transdisciplinario, intentó reformular los esquemas de significación impuestos violentamente por la censura dictatorial.

### **CADA: arte y política en dictadura**

Si la Escena de Avanzada se configuró como una productividad transdisciplinaria que enfrentó a la dictadura por un lado y; al mismo tiempo, en esa lucha antidictatorial, quiso renovar el sentido de la producción artística a través de “rupturas de lenguaje cuyo acento deconstructivo y paródico chocaba fuertemente con el tono emotivo-referencia de la cultura militante” (Richard, 2000, p. 67); nos parece oportuno dedicar un breve análisis a algunas de las obras producida por esta nueva escena, principalmente aquellas manifestaciones en las que se puso el acento en la intervención explícita del espacio público y la marginalidad social, a través de lo que Nelly Richard (2000; 2014) llamó poética del acontecimiento. Para analizar críticamente estas poéticas del acontecimiento pensamos que algunas de las obras del CADA nos proporcionan interesantes materiales visuales y discursivos para intentar comprender el modo en que la producción simbólica quiso reconfigurar el campo del arte y, en esa

reconfiguración, producir un discurso crítico al autoritarismo pinochetista. Por otro lado, estas obras nos permiten acceder a una productividad artística no oficializada, y es precisamente, esa falta de oficialidad la que “puede producir una cierta marca potenciadora con la cual interceptar los signos socioculturales que hegemonizan la actualidad de la transición a la democracia” (Eltit, 2014, p. 174).

El CADA emerge en 1979, y estuvo integrado, en su núcleo duro, por dos escritores (Raúl Zurita y Diamela Eltit), un sociólogo (Fernando Balcells) y dos artistas visuales (Lotty Rosenfeld y Juan Castillo). A partir de un radicalismo crítico neovanguardista, el CADA buscó transgredir los límites de la representación y circulación de la producción artística, y con ello abrió un espacio de resistencia cultural que enfrentó la hegemonía dictatorial y su ideología del orden, su violencia extrema y su tendencia a la homogeneidad cultural; pero también propuso una mirada-otra respecto del modo en que la izquierda militante chilena entendía el arte en dictadura, y el modo en que se esperaba que ese arte opositor leyera la escena local que, a grandes rasgos, proponía levantar un discurso testimonial y concientizador de la realidad opresiva del Chile sometido a la represión pinochetista.

La primera acción del grupo CADA se desarrolló el 3 de octubre de 1979 y se llamó *Para no morir de hambre en el arte*. Esta obra pone en el centro de su discurso la relación entre arte y vida. Para ello, utiliza el concepto del “hambre” como posibilidad discursiva que atraviesa y permite anudar la relación entre lo público y lo privado, entre el arte y la política. La problemática del hambre se configuró como la noción nuclear de esta primera intervención, y se recurrió a la leche en tano metáfora y metonimia de la privación y carencia a la que objetivamente se veían sometido grandes segmentos de la población en el Chile dictatorial. En tal sentido, la leche se articula “en un vector denunciante de la situación de pobreza que atraviesa la totalidad interrelacional de las estructuras de producción de la obra” (Richard, 2014, p. 66). Para dar cuenta de la interrelación entre lo social y lo artístico, entre lo privado y lo público, entre la carencia del consumo básico de alimentos y la ausencia de bienes culturales, el grupo CADA estructura su acción en distintas intervenciones que tuvieron lugar en diversos espacios públicos:

1) Se reparten cien litros de leche en bolsas de medio litro a pobladores de la comuna de La Granja, una zona pobre y periférica de Santiago. Cada bolsa de leche lleva impresa la consigna “1/2 litro de leche”. Como han observado algunos críticos culturales (Eltit, 2016; Richard 2014; Neustadt, 2001), esta consigna impresa trae a la memoria un recuerdo – negado por la dictadura – de una de las medidas alimentarias de la Unidad Popular, que consistía en asegurarle a cada niño y niña chileno su derecho diario a una ración de leche. Iniciativa más bien



utópica, “pues el país no estaba en condiciones económicas de cumplir enteramente esa propuesta, pero ese gesto se inscribió como dimensión social del proyecto allendista” (Eltit, 2016, p. 294). De este modo, cuando el grupo CADA aludió a la garantía mínima de leche buscó no sólo reinstalar un gesto discursivo que reposicionó simbólicamente en el imaginario poblacional el idealismo popular del gobierno de Salvador Allende, sino también realizó un gesto político de adherencia a un proyecto político – como el de la Unidad Popular – que hizo del pueblo y lo popular el centro discursivo de su política pública.

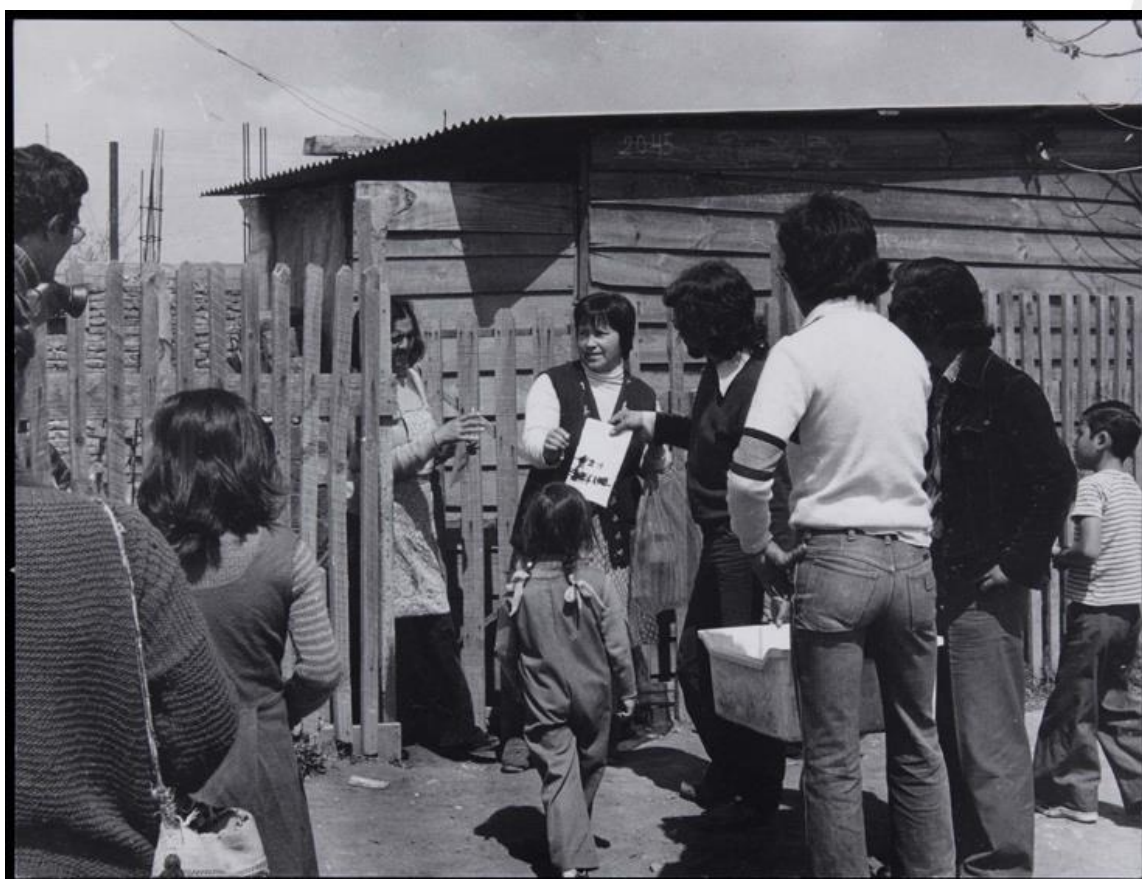


Foto 1: *Para no morir de hambre en el arte. Entrega de cien bolsas de leches a pobladores de La Granja, 1979.*

2) Se publica en la única revista de oposición, la revista *Hoy* ligada al Partido Demócrata Cristiano, un escrito acerca de algunas de las carencias y problemáticas sociales que experimentaba el país. La idea original del grupo era que el inserto saliera completamente en blanco (analogía de la leche) y en el pie de página se leyera la sigla CADA; sin embargo el director de la revista, curiosamente de apellido Blanco, les facilitó el espacio siempre y cuando imprimieran algún contenido. De este modo, se desvía de su función periodística una de las páginas del semanario para transformarla en un soporte estético en el

que se enuncia 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 diario de leche como páginas blancas para llenar” (CADA, 1979, p. 46). Este texto, altamente poético, es una invitación a imaginar un espacio en blanco e interpela al sujeto a pensar en la contingencia como un espacio dominado por la carencia, la pobreza y la marginalidad de aquellos niños y niñas –el futuro de Chile- que no tenían el privilegio o mejor dicho el derecho de una ración diaria de leche.

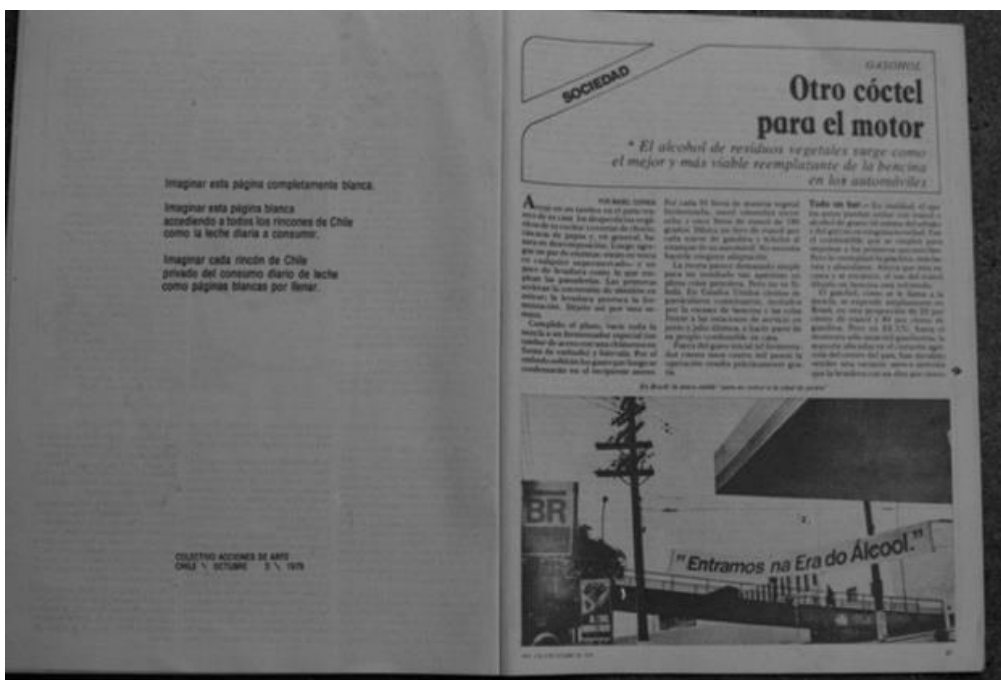


Foto 2: Impreso en la Revista Hoy, 3 de octubre de 1979.

3) Se emite un discurso frente a las oficinas de un organismo internacional, la CEPAL en Santiago de Chile, institución dependiente de las Naciones Unidas. El texto leído lleva por título “No es una aldea”, y es leído en los cinco idiomas que representan las cinco lenguas oficiales de las Naciones Unidas.

No es una aldea el sitio desde donde hablamos, no es sólo eso, sino un lugar donde el paisaje como la mente y la vida son espacios a corregir.

No hablamos de un sitio olvidado o recordado malamente muchas veces, sino de la vida que conforma, de cada signo que estructura la vida que conforma. Cada vida humana en el páramo despojado de esta patria chilena no es sólo una manera de morir, es también una palabra, y una palabra en medio de un discurso. Entender que también somos una palabra a escuchar es entender que no estamos sólo para enfrentar la muerte.

Cuando el hambre y el terror conforman el espacio natural en el que la aldea se despierta, sabemos que nosotros no somos una aldea, que la vida no es una

aldea; sabemos también que el hambre, el dolor significan todos los discursos del mundo en nosotros

Nosotros hablamos de un sitio que no es sólo pobreza, sino de un cielo y de una pampa que en el norte de Chile se confunde con ese cielo. Nosotros hablamos de un país que se ofrece a sí mismo en el espectáculo de su propia precariedad, de su propia marginación; ir creando las verdaderas condiciones de vida de un país no es sólo un trabajo político o de cada hombre, no es sólo eso, corregir la vida es un trabajo de arte, es decir, es decir es un trabajo de creación social de un nuevo sentido y de una nueva forma colectiva de vida. Producción de vida no de muerte, de eso hablamos como el único significado que puede tener para nosotros la palabra arte, la palabra ciencia, la palabra política, la palabra técnica. Producción de vida esto es el único significado que puede tener para nosotros la palabra vida.

Hablamos entonces de un país que es una pampa y un cielo y la opción de una nueva vida sobre esa pampa, sobre ese descampado. La opción que desde el hambre y el terror erige un paisaje que no es ni el hambre ni el terror. Aquí, hay día, el cielo que miramos se completa desde la basura, no desde las torres de Manhattan o Estocolmo.

Pero el mismo cielo y la construcción colectiva de su significado será también la construcción del cielo de Bolivia, de Paraguay, del cielo de Zaire, de Bangladesh, de Grecia. Será también el cielo de Nagasaki, de Estados Unidos, de Brasil, de la Unión Soviética, de la India, de Noruega, de México. Algún día esta vida será una vida decente.

Despojados, hoy es el hambre, el dolor, la expropiación de nuestras fuerzas físicas y mentales, pero ese recorrido es también el mundo por ganar, no es una aldea (CADA, 1979).

Este texto quiso ser un retrato poético del Chile fragmentado por el quiebre dictatorial y su devenir neoliberal, que se consolidó como una formidable maquinaria de riqueza y miseria. Al plantear la negación de la aldea como espacio de identidad se traza una metáfora que pretende funcionar como un mecanismo psicológico de defensa; se trata de una defensa contra la imposición autoritaria de la literalidad e iterabilidad del conjunto de significados y significaciones que fueron profusamente sobreexpuestos por la dictadura, y que a grandes rasgos, imponían un nacionalismo cultural y político que consumaba la violencia y la muerte. *No es una aldea* no sólo expone el contexto dictatorial, sino también conceptualiza y radicaliza la idea de que en Chile la vida social se conjuga bajo el signo de su precariedad y marginación.

4) En la Galería de Arte Centro Imagen se sella una caja de acrílico con treinta litros de leche en bolsas, acompañada por el inserto de la revista Hoy y la cinta grabada en la CEPAL. La caja de acrílico es grabada con un texto en el que se puede leer: "Para permanecer hasta que nuestro pueblo acceda hasta sus

consumos básicos de alimentos. Para permanecer como el negativo de un cuerpo carente, invertido y plural” (CADA citado en Richard, 2000, p. 44).



Foto 3: *Exposición en la Galería Arte Centro, octubre 1979.*

5) La siguiente intervención se llamó *Inversión de escena* y se realizó el 17 de octubre de 1979. Ocho camiones de la empresa lechera Soprole desfilan alineados por la ciudad. Los camiones parten desde el centro de producción y se estacionan frente al Museo Bellas Artes, “ofreciéndoles al transeúnte el referente del hambre – a través de la leche – como problema y símbolo” (Richard, 2014, p. 67). Una vez detenido los camiones se extiende un lienzo en blanco en el frontis del museo. Nos parece que este epílogo de la obra “Para no morir de hambre en el arte”, se lleva a cabo una triple crítica, por una parte se evidencia, a través del uso de camiones lecheros de una de las principales empresas lácteas del país, que la privatización y mercantilización de un alimento básico de la canasta familiar, es una de las primeras consecuencias del nuevo modelo que hace de la necesidad un bien de consumo del cual sustrae una ganancia. De modo que con esa puesta en escena se pretendió visibilizar una crítica a la gubernamentalidad neoliberal que estaba comenzando a operar en Chile dictatorial. Por otro lado, el lienzo blanco que bloqueó la entrada al museo de Bellas Artes puede ser leído como una doble censura a la institucionalidad artística: “Censura su monumento, primero, como Museo (alegoría de la tradición sacralizadora del arte del pasado) y, segundo, como Museo chileno (símbolo del oficialismo cultural de la dictadura)” (Richard, 2000, p. 45).

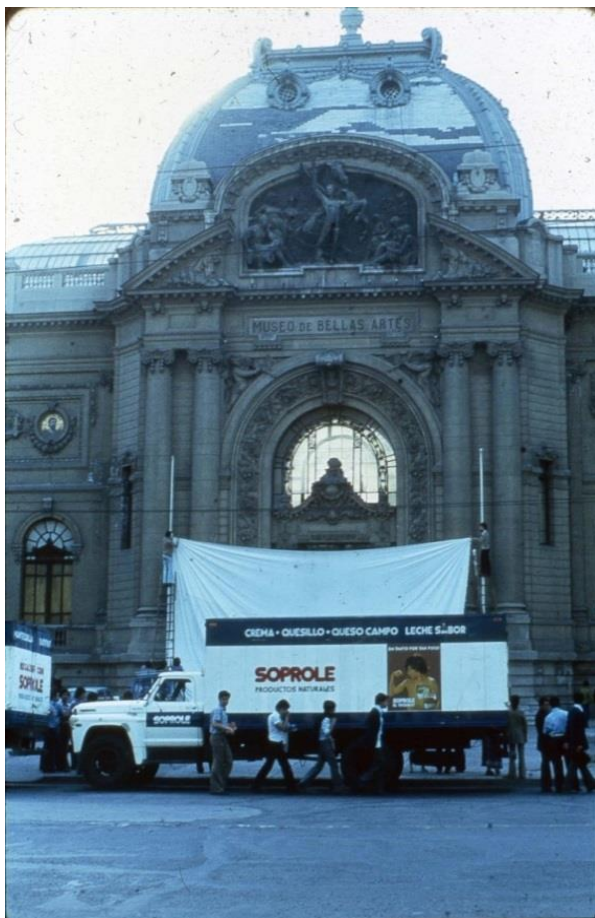


Foto 4: *Inversión de escena. Museo de Bellas Artes en Santiago, 1979.*

EL conjunto de las intervenciones que componen *Para no morir de hambre en el arte*, es un intento por resignificar la práctica artística como un espacio de dominio público dentro del estado de excepción que implicó la dictadura. Se trata, por una parte, de reinsertar la categoría de pueblo, que si bien ha sido desmantelada, violentada, sacrificada por la embestida del gobierno militar y su política neoliberal, dentro de una producción artística que hace referencia a una de las medidas del gobierno de Salvador Allende – medio litro de leche diaria para cada niño y niña – y con este gesto de reminiscencia “se apuntaba a un pasado y, desde ese pasado, a la noción de futuro democrático” (Eltit, 2016, p. 295). Por otro lado, el utilizar la leche y su blancura hacía referencia “al blanco amnésico que pretendía imponer la dictadura legitimando así la violencia cotidiana” (*ibidem*).

En julio de 1981 el grupo CADA realiza la intervención *¡Ay Sudamérica!*, que consistió en lanzar desde seis avionetas que sobrevuelan sectores pobres de la ciudad de Santiago, cuatrocientos mil panfletos que llevan inscritos el siguiente texto:

[...] Por eso hoy proponemos para cada hombre un trabajo en la felicidad, que por otra parte es la única gran aspiración colectiva / su único desgarró / un trabajo en la felicidad, eso es.

Nosotros somos artistas, pero cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida es un artista.

Decimos por lo tanto que el trabajo de ampliación de los niveles habituales de la vida es el único montaje de arte válido / la única exposición / la única arte que vive.

Nosotros somos artistas y nos sentimos participando en las grandes aspiraciones de todos, presumiendo hoy con amor sudamericano el deslizarse de sus ojos sobre estas líneas.

Ay Sudamérica.

Así conjuntamente construimos el inicio de la obra: un reconocimiento en nuestras mentes; borrando los oficios: la vida como un acto creativo...

Ese es el arte / obra / este es el trabajo de arte que nos proponemos (CADA, citado en Sánchez, 2014, p. 28).

Este bombardeo poético, de palabras que caen del cielo y se depositan en el barrio pobre, invitan al poblador a fusionar arte y vida cotidiana y, a partir de esa fusión, politizar el arte, politizar la cotidianeidad. Por otro lado, en *¡Ay Sudamérica!* encontramos una operación discursiva tendiente a desplazar las consignas para resituirlas dentro de un gesto político que pretende dialectizar el contexto histórico del presente dictatorial, es decir, se procura exponer un punto crítico que buscó subvertir el hito máximo que sella la identidad del golpe de Estado: el bombardeo al Palacio de La Moneda. De modo, que los aviones de *¡Ay Sudamérica!*, pueden ser leídos como un acto revulsivo al imaginario nacional impuesto por el autoritarismo dictatorial, y que se instaló con el bombardeo a La Moneda, “como uno de los síntomas más notables de la violencia que iba a atravesar por diecisiete años el país” (Eltit, 2016, p. 305). Por ello, aunque parezca evidente, “al dejar caer volantes en vez de bombas, los aviones del CADA realizaron un gesto diferenciador con ese pasado reciente” (Sánchez, 2014, p. 29). En consecuencia, el gesto dialéctico, poético y diferenciador de *¡Ay Sudamérica!*, evidencia un desplazamiento crítico que pretende, utópica y simbólicamente, establecer unos marcos de posibilidad contestataria, dentro de una contingencia profundamente convulsionada por la violencia que imponía el autoritarismo pinochetista.



Foto 5: ¡Ay Sudamérica! Aviones “bombardeando” poemas sobre Santiago, CADA, 1981.

Cuando la dictadura cumplió diez años en el poder, el grupo CADA puso en marcha el trabajo más intensivo del grupo: el “NO+”. Como ha señalado Diamela Eltit (2016, p. 310), “El NO+ asumió el riesgo de entrar de lleno en la ciudad dictatorial para afectarla”. Se trató de un trabajo de escritura expuesta que, a través del rallado de la consigna NO+, buscó transformar los muros de la ciudad sometida en un espacio de expresión significativa y significativa. Para ello se invitó a los ciudadanos a completar el rallado, de apropiarse del espacio público e “insertarse directamente en los muros de la ciudad y estampar su protesta y su clamor con un escueto y simple No+, que algunos completan: No+ hambre. No+ dolor, No+ muerte” (Richard, 2014, p. 73). De este modo, los muros de la ciudad son reconquistados por los artistas y los ciudadanos, y se transforman en espacios de denuncia antidictatorial que median, recogen y reinstala el discurso político de las brigadas muralistas de período anterior<sup>3</sup>. El

<sup>3</sup> Si bien podemos apreciar una continuidad entre las acciones de arte desarrolladas por el grupo CADA y la Brigada Ramona Parra, Nelly Richard lleva razón cuando señala que el trabajo estético-performativo llevado a cabo por el grupo CADA “marcan una diferencia significativa con los trabajos brigadistas. La relación entre arte y la ciudad ya no pasa, en las obras del CADA, por la tematización del acontecer popular bajo la forma de un relato mural que enseña al sujeto urbano su narrativa concientizadora, sino por la participación activa de ese sujeto en el rediseño contextual de las estructuras de comportamiento urbano que regulan su cotidianeidad social y política” (2014, p. 64).

No+ se configuró como un soporte discursivo, una invitación abierta y anónima, que se legitimó como escritura colectiva y múltiple, que aglomeró un sentir popular (masivo) que proliferó por toda la ciudad. Su eficacia quedó demostrada en la positivación de las diversas leyendas que lo acompañaron, y que daban cuenta de la fusión entre arte, política y ciudadanía.



Foto 6: Intervención del No+ en el Río Mapocho, CADA, 1983.

En consecuencia, el No+ se transformó “en un dispositivo social provisto de una exactitud que condensaba pero a la vez desplegaba su elocuencia. En ese sentido, el No+ pasó a ser un artefacto y una gramática de dominio público” (Eltit, 2016, p. 298). Por lo tanto, el No+ se articuló como una obra abierta, abierta a la ciudadanía que la hizo suya, abierta a la expresión contestataria que requería de estrategias creativas para enfrentar a la dictadura. Fue una invitación a no conformarse a revelarse a través de la expresión gráfica y estética. Fue un espacio de protesta y movilización desde donde la ciudadanía expresó su malestar, de este modo el No+ se configuró como un dispositivo retórico del malestar social que la dictadura imponía.

### El arte experimental del fragmento

Parece evidente que las acciones de arte desplegadas por el grupo CADA se constituyeron como una búsqueda por resignificar el espacio y el sentido del arte a través de la fusión arte/política, arte/vida cotidiana. Tal como ha observado



Diamela Eltit, el grupo CADA utilizó del fragmento como un material estratégico, “convertir lo inacabado en un sector performativo y parlante. Hablar a pedazos, por pedazos, en pedazos de ciudad fue no solo una metodología sino implicó reconocer que la realidad ya se había fragmentado” (*ivi*, p. 294). De acuerdo con la escritora chilena esta fragmentación se debió a que la vida pública, el colectivo y el pueblo politizado habían sido hecho estallar en mil fragmentos despolitizados, es decir, homogenizados, y con esa homogenización forzada se hizo imposible la emergencia de una heterogeneidad política, social y cultural. Este hablar fragmentado, secuenciado, artísticamente insubordinado con un trasfondo multidisciplinario es la respuesta sofisticada desde un arte neovanguardista insertado dentro de los marcos jurídicos, políticos, económicos de un Chile devenido en estado de excepción permanente.

Desde lo transdisciplinario el CADA buscó fabricar y distribuir un conjunto de discursos e imágenes dialécticas, las que pueden ser entendidas, siguiendo a Walter Benjamin, como el lugar en donde aquello que ha sido se une al presente y conforman una constelación, y que se estructura como “una dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen en discontinuidad” (Benjamin, 2005, p. 464). Ahora, esta dialéctica discontinua y reposada que podemos atribuirle a la escena de avanzada quiso conjugar tanto una arte contestatario al orden dictatorial, como una deconstrucción a lo establecido en el campo del arte. Desde estas dos coordenadas, la avanzada buscó incidir en la esfera pública a través de nuevas estéticas y redireccionamientos de sentido de la práctica artística y su relación con el arte, la política y la vida cotidiana y, desde una serie de remontajes, apropiaciones y desplazamientos quiso distribuir una crítica al poder de la representación y una crítica de la representación del poder. Sin duda que el contexto dictatorial hizo que las obras de la escena de avanzada tuvieran que sortear la censura del aparato represivo, y esto trajo aparejado, como observa Nelly Richard:

[Una] hipercodificación de los enunciados según claves disfrazadas que necesitan una arqueología compleja en sus rastros y excavaciones para desenterrar las significaciones prohibidas, les valió a las obras y los textos de la “avanzada” la calificación de obras y textos herméticos, crípticos (Richard, 2014, p. 20).

Las acciones de arte y su complejidad textual y estética si bien buscaron conjugar e interrelacionar arte y política, arte y vida cotidiana, estas fusiones implicó, necesariamente, que “las exigencias de desciframiento de los resquicios de

sentido que dividían la obra entre lenguaje y censura, relegaron a la escena de ‘avanzada’ a un espacio socio-comunicativo más bien minoritario” (*ibidem*). Una posible lectura acerca del hermetismo discursivo de estas obras y su consecuente marginalización dentro de los circuitos de consumo cultural se debió a la necesidad de poner las obras, los textos (y a los artistas) relativamente a salvo de la censura y represión dictatorial.

Sin embargo, una lectura crítica al hermetismo discursivo de la escena de avanzada y la conceptualización que éste hace del arte y su público nos lleva a pensar que la nueva escena chilena “no logra reinsertarse socialmente en el campo cultural; permanece allí como una manifestación de vanguardia, estrictamente sujeta a un público ‘orgánico’, minoritario y con patrones de consumo [cultural] altamente resonantes” (Brunner, 2014, p. 174). Esto se debe, principalmente, a que el campo del arte funciona no sólo como un dispositivo que envía mensajes significativos (o no) a la esfera pública, sino también opera como un mecanismo de distinción social y, en consecuencia, las obras de la nueva escena – en tanto significaciones que echaron mano a una poética de choque, altamente compleja en sus prácticas discursivas que implicaban una complejidad en su desciframiento –, conformó un cuerpo de obras y textos que requerían determinados instrumentos y un conjunto de saberes y capitales (culturales, sociales, simbólicos, políticos e incluso económicos) que eran necesarios poseer para decodificar la densidad del mensaje. Estos capitales e instrumentos no se encuentran universalmente distribuidos y, por lo tanto, quienes los poseen “se aseguran beneficios de distinción, beneficios tanto mayores cuanto más escasos son los instrumentos (como los que son necesarios para entender las obras de vanguardia)” (Bourdieu, 2008, p. 11).

Con la escena de avanzada tenemos efectivamente un intento por transformar la práctica artística a partir de conceptualizaciones que pensaron, desde la teoría y la práctica, “que la galería, el museo y el cuadro y sus técnicas eran insuficientes y, más aún, permitían la objetualización del arte para establecer y perpetuar dominios culturales hegemónicos” (Eltit, 2016, p. 294). No obstante, esa intención crítica y esa voluntad por influir en la esfera pública a partir de pensamientos, discursos y acciones contra-hegemónicas requerían tener presente en su intencionalidad por fusionar arte y política, arte y vida cotidiana, que “la producción artística como toda creación intelectual no sólo tiene que construir su objeto, sino también su público” (Lechner, 2014, p. 151). Esto nos conduce, por una parte, a la problemática de las instituciones y las relaciones de poder dentro de una determinada formación social y más específicamente dentro de un determinado campo; por la otra, nos lleva al problema del lugar que ocupa en la distribución de lo sensible, una determinada expresión artística.

Cuando se ocupa una posición marginal respecto del campo al cual se pertenece, una de las pocas herramientas que se tiene para subsistir dentro de ese campo – en este caso un campo que ha sido cooptado por la violencia, la censura, la represión, la vigilancia y el mercado – es apelar a un discurso propio y sofisticado, que tiene la finalidad de diferenciarse hacia dentro del campo de pertenencia, como hacia afuera y, en ese proceso diferenciador, la avanzada construyó un discurso que favoreció:

[...] a este efecto de alienación/marginación, al introducir unos patrones de entendimiento y percepción de las obras/actividades/prácticas que por un lado tiene referentes no-locales (el post-modernismo), y por el otro, asume referentes sub-locales (digamos, pertenecientes a una cultura de resistencia o alternativa)” (Brunner, 2014, p. 176).

En consecuencia, al definir una identidad cultural de orden neovanguardista se producía, claramente, una distancia con las prácticas artísticas ligadas al museo, al marco y la tela que habían hegemonizado las artes visuales en el Chile del siglo veinte. Así, la producción simbólica de corte experimental, buscó hacer emerger los recursos y los procesos de significación con la finalidad de exhibir visual y discursivamente, lo que estaba sucediendo en el país. Si bien esto nunca se logró concretar del todo; si hubo un intento por articular una práctica artística que buscó poner el foco de atención en los procedimientos de constitución de las subjetividades a través de un trabajo de semiotización, que como observa Sergio Rojas (2009), significa pensar no tanto acerca de lo que la obra está tematizando y representando, sino más bien pensar con qué cosas y con qué espacios políticos, sociales y culturales la obra entra en relación.

## Conclusiones

La escena de avanzada articuló discursos y acciones contra-hegemónicas. Acciones y discursos que irrumpieron y tuvieron una cierta eficacia, principalmente, en el orden del discurso y en el plano simbólico dentro del campo artístico y dentro de la crítica cultural que se desarrolló en torno a esta productividad. Con la eclosión de la escena de avanzada se conformó una práctica artística que aventuró una ruptura a las tradiciones dominantes dentro del campo de la plástica chilena. Esta ruptura que se materializa al llevar a cabo un desplazamiento que si bien no transformó del todo el tradicional espacio en donde se expresa la producción artística – museo, galerías, cuadros – , al menos trajo a escena la posibilidad de utilizar la ciudad y el cuerpo como soportes

significantes y significativos de expresión artística y, con ello, fue posible la inscripción de un arte que quiso plasmar “los microcircuitos de relaciones intersubjetivas que se tejen a nivel de la pareja y de la familia, del trabajo, de la organización doméstica, del recorrido urbano, [...] donde se traza la división entre lo público (...) y lo privado” (Richard, 2014, p. 77).

Al desarrollar un arte experimental – como el que desarrolló el grupo CADA –dentro del contexto de la dictadura militar, la cual controló a través de la violencia todos los límites y circuitos simbólicos y territoriales del país; la Escena de Avanzada apostó a rebelarse como una fuerza revolucionaria que utilizó el arte y los diversos recursos estéticos – pintura, performance, video, instalaciones, grafitis, etc. – como mecanismo y dispositivos que contribuyeran a desencadenar una toma de consciencia y de liberación colectiva. Esta intención de conformar un arte de la lucha antidictatorial operó marginalmente. No obstante esa marginalidad, la escena de avanzada logró producir obras que bien pueden ser comprendidas como estéticas de la resistencia, en donde este arte experimental, en tanto productividad artística y política logró distribuir un punto vista crítico no solo respecto del entramado dictatorial, sino también acerca del arte, la pobreza y el neoliberalismo.

Este punto crítico que visibiliza y distribuye la escena de avanzada, más que contribuir en la concientización del sujeto dominado, evidencia un síntoma acerca del malestar social fabricado por el entramado dictatorial, y expresa un “signo visible de una tensión irresuelta” (Hopenhayn, 2014, p. 197). Por lo tanto, entender la escena de avanzada y sus obras como resistencia cultural es también entenderla como índice histórico que contribuye en la legibilidad de la historia y, a través del fragmento y el remontaje, se hacen circular una serie de discursos acerca del horror, la destrucción y el malestar social de un Chile sometido a las atrocidades dictatoriales y al neoliberalismo autoritario. Por lo tanto, la escena de avanzada puede ser entendida como una productividad artística que hizo un llamado a entender el arte como acción política, es decir, entender que la vida y arte se encuentran entrelazadas dentro de una búsqueda por construir elucidaciones acerca del bien común, el vivir juntos, la comunidad y la democracia.

En resumen, la Escena de Avanzada fue, principalmente, una productividad artística ligada a la idea del arte como una forma de habitar el mundo (Ingold, 2000). De ahí la necesidad de la avanzada por fabricar y distribuir una mediación compleja y profunda acerca del sentido del arte, de la política y de la vida, y desde esa triada, proclamar “una nueva conciencia de la realidad que permitiría a los artistas producir obras críticas que no imitarían la realidad, sino que la cuestionarían en el presente” (Macchiavello, 2011, p. 97). Se trató de una práctica artística que llevó a cabo un trabajo de desciframiento de los

procesos de producción y representación de la subjetividad, vale decir, fue un intento por producir una reflexividad de la práctica artística y al mismo tiempo elaborar una dilucidación del contexto histórico-social, y contribuir así, a “la posibilidad de ganar una comprensión sobre sus propias estructuras de percepción e interpretación del mundo” (Rojas, 2009, p. 97); a través de una productividad artística, en la cual hombres y mujeres intentaron extraer un destello de verdad y legibilidad de la experiencia dictatorial y sus implicancias sobre la vida cotidiana, las identidades y la subjetividad.

### Bibliografía

- BENJAMIN, Walter. *El libro de los pasajes*. Madrid, Akal, 2005 [1982].
- BENJAMIN, Walter. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago, LOM Ediciones- ARSIS, 2002 [1940].
- BRUNNER, José Joaquín. “Campo artístico, escena de avanzada y autoritarismo en Chile” en Nelly Richard (editora) *Documento FLACSO N° 46*. Santiago, Ediciones Metales Pesados, 2014. (pp. 171-177).
- BOURDIEU, Pierre. *Cuestiones de sociología*. Madrid: Akal, 2008 [1984].
- CATALÁN, Carlos – Gisella, MUNIZAGA. *Políticas culturales estatales bajo el autoritarismo en Chile*. Santiago, Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA), 1986.
- COLECTIVO Acciones de Arte (CADA). “No es una aldea”, [http://www.archivosenuso.org/viewer/72\\_](http://www.archivosenuso.org/viewer/72_) [Fecha de consulta: 5 de mayo de 2019].
- COLECTIVO Acciones de Arte (CADA). “Imaginar esta página completamente blanca”. *Revista Hoy, Vol. 21, N° 115*, 3 octubre 1979. (p. 46).
- DE LA MAZA, Josefina. “Historias homogéneas, críticas discontinuas: la historia del arte chilena en tiempos de dictadura” en Verónica Hernández Díaz (ed.), *Continuo/discontinuo. Los dilemas de la Historia del arte en América Latina*. México DF, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017. (pp. 195-207).
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontajes al tiempo padecido. El ojo de la historia 2*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires, Manantial, 2014.
- ELTIT, Damiela. *Réplicas. Escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago, Seix Barral, 2016.
- ELTIT, Damiela. *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política*, Santiago, Seix Barral, 2014.

- GALENDE, Federico. *Filtraciones II. Conversaciones sobre arte en Chile (de los '80 a los '90)*. Santiago, Editorial ARCIS / Editorial Cuarto Propio, 2009.
- GELL, Alfred. *Arte y Agencia. Una teoría antropológica*. Buenos Aires, SB Editorial, 2016.
- GRAMSCI, Antonio. *Antología*. México DF, Siglo Veintiuno Editores, 2013 [1970].
- HOPENHAYN, Martín. "¿Qué tienen contra los sociólogos?" en Nelly Richard (ed.) *Documento FLACSO N° 46*. Santiago, 2014, Ediciones Metales Pesados, 2014. (pp. 195-198).
- INGOLD, Tim. *The perception of the environment. Essays on livelihood, dwelling and skill*. Londres, Routledge, 2000.
- LACLAU, Ernesto. *La razón populista*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- LECHNER, Norbert. "Desmontaje y recomposición" en Nelly Richard (ed.) *Documento FLACSO N° 46*. Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados, 2014. (pp. 149-153).
- MACCHIAVELLO, Carla. "Vanguardia de exportación: la originalidad de la 'Escena de Avanzada' y otros mitos chilenos" en *Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y discursos de los años '70 y '80 en Chile*. Santiago: LOM Ediciones, 2011. (pp. 85-117).
- MARTÍNEZ LUNA, Sergio. "La antropología, el arte y la vida de las cosas. Una aproximación desde *Art and agency* de Alfred Gell" en *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, N° 2, Vol. 7, 2012. (pp. 171-196).
- NEUSTADT, Robert. *CADA día: la creación de un arte social*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2001.
- RICHARD, Nelly. *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago, Ediciones Metales Pesados, 2014.
- RICHARD, Nelly. *La insubordinación de los signos*. Santiago, Editorial Cuarto propio, 2000.
- ROJAS, Sergio. "Conversación de Federico Galende con Sergio Rojas" en Federico Galende *Filtraciones II. Conversaciones sobre arte en Chile (de los '80 a los '90)*. Santiago, Editorial ARCIS / Editorial Cuarto Propio, 2009. (pp. 85-108).
- SÁNCHEZ, Beatriz. "El CADA y su mirada a la historia de postgolpe, una interpretación posible desde Walter Benjamin", *Revista Poiésis*, n° 23, 2014. (pp. 25-36).
- VILLALOBOS-RUMINOTT, Sergio. "Modernidad y dictadura en Chile: la producción de un relato excepcional", *A Contracorriente*, 6, n° 1, 2008. (pp. 15-49).
- WILLIAMS, Raymond. *Sociología de la cultura*. Buenos Aires, Paidós, 2015 [1981].

**Juan Pablo Silva-Escobar**

es doctor en Estudios Latinoamericanos y Antropólogo Social. Su área de investigación consiste en analizar el poder, los imaginarios y las ideologías que se inscriben en las diversas producciones culturales ligadas a la imagen (cine, televisión, fotografía, artes visuales). Actualmente es investigador responsable del proyecto FONDECYT N° 11160133 y se desempeña como académico regular del Centro de Investigaciones en Artes y Humanidades (CIAH) de la Universidad Mayor, Chile.

**Contacto:** [juan.silvae@umayor.cl](mailto:juan.silvae@umayor.cl)

### **Valentina Raurich**

es Antropóloga, Máster-DEA en Antropología Social y Dra.(c) en Antropología de Iberoamérica. Su área de investigación es la Antropología de la comunicación visual, la modernidad y el poder, sus análisis se centran en reflexionar acerca de los diversos usos sociales de la imagen y la comunicación. Actualmente es co-investigadora del proyecto FONDECYT N° 11160133.

**Contacto:** [vraurichv@gmail.com](mailto:vraurichv@gmail.com)

**Recibido:** 17/10/2019

**Aceptado:** 31/05/2020