

Colectivo Acciones de Arte (C.A.D.A.), 1979-1985.

El arte es la ciudad y los cuerpos ciudadanos desnutridos

Francisco Godoy Vega
(Universidad Autónoma de Madrid)
francisco.godoy@uam.es

Recibido: 30/10/2016
Aceptado: 15/11/2016
Publicado: 14/12/2016

Resumen

Este ensayo aborda el trabajo desarrollado por el Colectivo Acciones de Arte (C.A.D.A.), que funcionó en Chile entre 1979 y 1985. El trabajo aborda particularmente su rol en relación con la conformación de una ciudad y unas ciudadanía que serían capaces de revertir y/o reinventar la precariedad de sus condiciones de vida en dictadura a partir de procesos de subjetivación y ampliación de los niveles de vida. Finalmente, el ensayo aborda ciertas formas de activación de sus propuestas en el marco de la exposición del archivo C.A.D.A. en el Museo Reina Sofía de Madrid y el Centro de Arte y Naturaleza de Huesca.

Palabras clave: arte público, dictadura de Chile, subjetivación, arte colectivo.

Art Actions Collective (C.A.D.A.), 1979-1985.

Art is the city and citizens malnourished bodies

Abstract

The essay discusses the work done by the Actions Collective of Art (C.A.D.A), carried out in Chile between 1979 and 1985. The text particularly addresses their role in relation to the formation of a city and some citizenships that would be able to reverse and/or reinvent the precariousness of their living conditions in dictatorship from subjectivation processes and expansion of living standards. Finally, the essay addresses certain forms of activation of their proposals within the framework of the exhibition of the C.A.D.A. Archive at the Reina Sofia Museum in Madrid and the Center for Art and Nature of Huesca.

Keywords: public art, dictatorship Chile, subjectivation, collective art.

Del trauma del golpe

Durante los años setenta, el Cono Sur sufrió el desmembramiento de multitud de cuerpos de ciudadanas y ciudadanos que habían creído en proyectos revolucionarios. Una serie de movimientos de liberación que se inauguraran con la Revolución cubana, la esperanza en los movimientos indígenas como el katarismo, en los movimientos campesinos como las FARC, en la filosofía/teología de la liberación y el comunismo que, conectados con el mundo soviético, estaban vivos en el ambiente de la región. La elección democrática de Salvador Allende en 1970 en Chile,

de la mano de los Partidos Comunista y Socialista, sería la estela ampliada de una ciudadanía latinoamericana que creía efectivamente en la posibilidad de una revolución proletaria en democracia.

Sin embargo, y como ya tantas veces ha sido contado, el gigante del Norte no veía con buenos ojos este escenario de sus vecinos del Sur. Fue ahí donde Estados Unidos tuvo la capacidad de intervenir en los contextos latinoamericanos, como ya lo venía haciendo al menos desde la II

Guerra Mundial¹, facilitando una serie de golpes de Estado. Uno de ellos, y tal vez el más impactante visualmente, fue el encabezado por el general Augusto Pinochet en 1973, quien bombardeó el Palacio de La Moneda con el presidente Salvador Allende dentro. Tras el golpe, la sociedad chilena quedó marcada por políticas del terror: desapariciones forzadas, ejecuciones políticas, exilio, toque de queda y multitud de otros aparatos represivos que generaron un clima social marcado por el temor y dolor cotidianos.

Se rompió entonces con las nuevas condiciones de vida que se habían propuesto desde la «vía chilena al socialismo» y, con ello, también se desmanteló el papel que la cultura había jugado, siendo el caso del Museo de la Solidaridad un paradigma. A partir de las redes internacionales del crítico de arte brasileño Mário Pedrosa, exiliado en Chile, se convocó a «los artistas del mundo» a participar en una iniciativa colectiva e internacionalista de apoyo a dicho proceso de revolución democrática, e incluso se llegaron a enviar multitud de obras a Chile para la conformación de este museo. Tras el golpe de Estado, y tal como ocurrió con miles de personas, el museo también se fue al exilio y transformó su nombre de Museo de la Solidaridad a Museo de la Resistencia. Con esta nomenclatura circularía por diferentes países como una forma de mantener viva la esperanza del fin de la dictadura y el comienzo de la restitución democrática². En un espíritu cercano al internacionalismo del museo, miles de otros exiliados y exiliadas conformaron redes de colaboración y apoyo; se crearon proyectos como el *Arts Festival for Democracy in Chile*, organizado por el colectivo londinense Artists for Democracy, formado por John Dugger, Guy Brett, David Medalla y Cecilia Vicuña, y se invitó a múltiples artistas a colaborar en este proceso de visibilización, recaudación de fondos y denuncia de la represión vivida³.

Dentro de Chile, a su vez, muchos otros buscaron estrategias de resistencia y enfrentamiento a las formas represoras de la dictadura. En este contexto, surgió una escena vanguardista formada por jóvenes artistas que experimentaban con el cuerpo, el archivo, el lenguaje y la ciudad, denominada en 1981 como «escena de avanzada» por la teórica Nelly Richard, radicada en Chile desde 1970⁴. Dentro de este panorama que incluye a artistas y escritores como Eugenio Dittborn, Carlos Leppe o Marcela Serrano, se inscribió al Colectivo Acciones de Arte (C.A.D.A.), tal vez el que producía mayores fricciones con la delimitación teórica deconstructiva de dicha escena, que se entendía a partir de prácticas autorreflexivas y más próximas a las formas de la micropolítica del cuerpo que a

aquellas de intervención social en la ciudad como estrategia de protesta. El C.A.D.A. funcionaba como una operación política en confrontación con la dictadura pinochetista, operando «una analítica del rechazo al rechazo» que ejercía el régimen, «una marca estética que revelara la dimensión del malestar» (Eltit, 2000: 57) en términos ciudadanos.

La memoria tanto del dolor de la dictadura como de las formas de resistencia sigue viva en la vida cotidiana de quienes participamos de este «pasado» represor. Activar ese malestar es una forma posible de resistencia y sanación que reverbera, en sus estrategias estéticas de intervención social, en el potencial político que presenta para pensar lo contemporáneo y activar procesos de subjetivación creativa, tal como propusimos en la exposición *Colectivo Acciones de Arte (C.A.D.A.), 1979-1985*⁵, la cual se comenta en el último apartado de este artículo.

El arte es la ciudad y la leche

El C.A.D.A., que originariamente se entendía como un proyecto abierto, estuvo formado de manera nuclear por los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, los escritores Diamela Eltit y Raúl Zurita, y el sociólogo Fernando Balcells. El C.A.D.A. actuó entre 1979 y 1985, proponiendo una expansión poética al espacio urbano que pretendía cuestionar con sus prácticas la división entre arte, literatura, ciudad, ciudadanía y pobreza, así como los propios espacios en los que operaba la creación artística: «el cuerpo urbano como zona de intervención de la biografía colectiva» (Richard, 1994: 39)⁶. La interseccionalidad e interdisciplina que proponían se entendía entonces como un ejercicio de «pensar estéticas y políticas» en una «transversalidad de saberes» (Eltit, 2012: 47). La propia dimensión artística del colectivo de «arte» no se proponía cuestionar exclusivamente las formas de la producción y circulación del arte, sino que:

esta «cualidad» del arte [que] posibilita[ba] operar en territorios politizados a partir de diversas estrategias que subvierten las convenciones en el terreno local. [...] uno de sus objetivos es ironizar el trabajo que la izquierda tradicional chilena estaba llevando adelante en uno de los momentos más duros de la dictadura. (Varas, 2010: 120)

Desde un primer momento, el colectivo se planteó como heredero de la ocupación de la calle que presenta dos narraciones de origen en conflicto, puesto que una funcionaría en cuanto deriva «menor», como diría Deleuze, del hacer en la calle, mientras la otra operaría dentro de unas formas ortodoxas de militancia (arte-propaganda). Por un

lado, recogían la herencia del artista alemán Wolf Vostell, quien había sido introducido en Chile durante la dictadura de la mano del poeta y teórico Ronald Kay⁷, y quien proponía que el *teatro* está en la calle a partir del *happening* y el *decollage*. Mientras, por otro, reivindicaban la tradición del muralismo que se había desarrollado en Chile –Brigada Ramona Parra (Partido Comunista) y Brigada Inti Peredo (Partido Socialista)– como mecanismo de activación pública y social de los discursos de la revolución democrática.

Dentro de los ocho proyectos que desarrollaron en esos seis años de vida, los miembros del colectivo dejarían explícita su intención base en la acción *¡Ay Sudamérica!*, de 1981, donde indicaban: «El trabajo de ampliación de los niveles habituales de la vida es el único montaje de arte válido/la única exposición/la única obra que vive». Ya desde el primer trabajo del colectivo se entendió esta necesidad, como bien aclara Eltit: «¡bamos a trabajar la ciudad como obra, soporte, pasión» (Neustadt, 2001:93)⁸. Se trataba de una propuesta próxima a la herencia de las primeras vanguardias relativa a minar los límites entre el arte y la vida, o desplazar el sentido de la obra fuera de su sistema burgués de producción, circulación y consumo.

Así, en su primer proyecto, *Para no morir de hambre en el arte*, de 1979, propusieron una serie de acciones que dialogaban con las dimensiones micro y macropolíticas de la desnutrición como metáfora de la carencia que vivía Chile en dictadura. Esta propuesta bebía de uno de los miembros del colectivo, Raúl Zurita, quien en su poema inédito *Para no morir de hambre en el arte/Exposiciones*, de 1975 planteaba:

I.
LOS TEXTOS DEL POEMA «MI AMOR DE DIOS»
EXPUESTOS EN LAS SALAS DE PROCESOS
DE DISTINTAS PLANTAS LECHERAS SUDAME-
RICANAS.

EL BLANCO DE LA PÁGINA DEL POEMA EX-
PUESTO: LECHE DISTRIBUIDA Y CONSUMIDA
EN LA CIUDAD.

EL HECHO COTIDIANO DE BEBER LECHE (AL-
GUNOS MINUTOS) CONSUMANDO/CONSU-
MIENDO EL TEXTO EN LA VIDA, ALIMENTAN-
DO LA EXPERIENCIA EN EL ARTE.

II.
CUATRO CAMIONES LECHEROS CADA UNO
CON UNA PALABRA DE LA FRASE «MI AMOR
DE DIOS» PINTADAS EN SU POSTERIOR SO-
BRE EL LOGO Y LA MARCA DE LA EMPRESA.
LOS CAMIONES SE VAN ALTERNANDO Y PA-

SANDO EN LA CARRETERA CONFORMANDO,
EN SUS SUCESIVAS ALINEACIONES, DISTIN-
TAS FRASES A PARTIR MATRIZ.

III.
EN EL CIELO, CON LETRAS DE HUMO BLAN-
CO –COMO LOS AVIONES DE LA PUBLICIDAD
QUE ESCRIBEN SUS AVISOS EN LAS ALTU-
RAS- LAS 31 FRASES CON LAS DEFINICIONES
DE DIOS ESCRITAS SUCESIVAMENTE.

Tanto el texto de Zurita como la iniciativa del C.A.D.A. revisitaban la medida número 15 del Programa de la Unidad Popular de Salvador Allende, donde se aseguraba el derecho de cada niño y niña a contar con medio litro de leche diaria. En el proceso de *Para no morir de hambre en el arte*, el colectivo, en primer lugar, repartió 100 bolsas de leche a 100 familias que vivían en La Granja, una zona popular de Santiago, prosiguiendo con la lectura políglota del texto *No es una aldea* frente a la sede de Naciones Unidas y la inserción de un poema en la revista de oposición *Hoy*, que decía:

Imaginar esta página completamente blanca
Imaginar esta página blanca como la leche dia-
ria a consumir
Imaginar cada rincón de Chile privado del con-
sumo diario de leche como páginas blancas
para llenar.

Finalmente, otras tantas bolsas de leche, con la revista y el registro del audio de *No es una aldea*, fueron encerradas en una caja de metacrilato en la galería de arte Centro Imagen, indicando que estas estarían encerradas hasta que volviese la democracia a Chile. La caja indicaba en su tapa:

PARA PERMANECER HASTA QUE NUESTRO
PUEBLO ACCEDA A SUS CONSUMOS BÁSI-
COS DE ALIMENTOS. PARA PERMANECER
COMO EL NEGATIVO DE UN CUERPO CAREN-
TE, INVERTIDO Y PLURAL.

Con ello asumían la desgracia de una ciudad y una ciudadanía mermadas en sus derechos fundamentales y, desde allí, reivindicaban la experiencia cotidiana, el proceso, la «escultura social». Se trataba de un ejercicio utópico de reinención de la ciudadanía en una fusión que proponía un devenir-ciudad: fundirse con el orden del flujo cotidiano y torcerlo desde dentro con ejercicios de subjetivación que permitieran interferir los canales funcionales y normalizados de la práctica ciudadana. Ese devenir-ciudad, esa posibilidad de activar unas subjetividades reprimidas, se proponían como meollo de la producción artística en cuanto creación social

para reinventar el presente, tanto micro como macropolítico.

Dentro de una pulsión internacionalista del colectivo –*la leche como la internacional del arte*, dirían–, el proyecto presentó además dos colaboraciones internacionales: por un lado, Cecilia Vicuña realizó en Bogotá la acción *Vaso de leche*, donde derramó un vaso de leche en el jardín de la Quinta de Bolívar mientras escribía en el suelo el poema:

la vaca es
el continente
cuya leche
(sangre)
está siendo
derramada
¿qué estamos haciendo
con la vida?

Además de a la propuesta del C.A.D.A. y el contexto chileno, la acción de Vicuña aludía a la contingencia colombiana, donde casi 2.000 niños y niñas habían muerto por beber leche contaminada con otros productos tóxicos en el llamado «crimen lechero». Por su parte, en Toronto, Eugenio Téllez realizó una acción en la que bebió un vaso de leche frente al City Hall y leyó un texto relativo a la situación chilena y la distancia entre esa precariedad y el privilegio del Norte, el cual ha desaparecido. Entre estas tres geografías –Santiago, Bogotá y Toronto– se establecía entonces una crítica a la distribución desigual de los medios de subsistencia humana que el incipiente neoliberalismo comenzaría a explotar en esos años; no por nada, durante la dictadura y de la mano de los llamados Chicago Boys, Chile se convertiría en el laboratorio ideal para experimentar con la nueva economía de libre mercado propulsada por Milton Friedman.

El arte son las ciudadanas y los ciudadanos

Las demás acciones del colectivo volverían así a insistir en una poética expandida al espacio social que se materializó tanto en las calles de la ciudad como en la prensa. En las calles esto fue evidente con la «ocupación» por parte de camiones lecheros en *Inversión de escena*, de 1979, o el «bombardeo» desde avionetas de folletos reivindicativos por las calles de Santiago en *¡Ay Sudamérica!*, de 1981, emulándose en ambos casos el control militar de una ciudad en estado de sitio. En la prensa, tal como ocurrió en *Para no morir de hambre en el arte*, esto se volvió a repetir en otras acciones, como la última del colectivo, *Vida*, de 1985. En esta ocasión, cuando el colectivo lo conformaban exclusivamente Eltit y Rosenfeld, realizaron una acción de inversión de la imagen y el imaginario colectivo del detenido desaparecido. Multitud de familiares entonces

buscaban –y lo siguen haciendo– la «aparición con vida» de sus desaparecidos portando sus retratos en las solapas. La propuesta del C.A.D.A. fue revertir la mirada, esta vez metafórica, del rostro específico de cada marido, hija o hijo desaparecido, al de la viuda resistente que queda a la espera: la muerte que sigue en vida. Para ello, tomaron una fotografía realizada por Paz Errázuriz de una mujer mestiza.

«El rostro de una mujer NN que sobrevivió a su compañero que fue asesinado en la puerta de su casa, porque quiso mirar lo que estaba pasando en su barrio [...] Era una mujer anónima de clase media, a quien le mataron a su pareja y quedó sola con un hijo de meses» (Neustadt, 2001: 54)⁹.

Con esta fotografía intervinieron tres revistas de oposición y dos periódicos, cruzando la imagen con diferentes textos que mantenían un mismo espíritu. Una de las versiones del texto decía:

Mirar con atención a la cara de los habitantes de nuestro país, para leer en esa presencia irrefutable los gestos y rastros de una narración concreta del trabajo de vivir.

La cara del poder ha reprimido desde su estatuada pose a la oscura, morena, masiva textura de las caras anónimas que llevan inscritas las señas imborrables de su opresión: la condena.

Por eso proponemos ahora desenmascarar la cara que nos superponen y nos imponen a la mirada, que nos interfieren intentando paralizar el proceso de recuperación de nuestra imagen oscura y móvil.

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

Mirar su gesto extremo y popular.

Prestar atención a su viudez y sobrevivencia.

Entender a un pueblo.

Sin lugar a dudas, el proyecto más desbordado del C.A.D.A fue el último antes de su fragmentación: *NO+*, originado en 1983, cuando se «conmemoraba» la primera década de la dictadura de Pinochet. A través de la economía lingüística del vocablo «no» y el signo +, la negatividad funcionó como un mecanismo expansivo de disolución de la «obra» en lo social. El «eslogan», que invitaba a ser completado con las demandas particulares de quienes lo utilizaran (en este contexto: violencia, represión, exilio, desaparecidos, etc.), tuvo tal potencia que funcionó como una herramienta de protesta extremadamente enérgica entre quienes combatían los desastres de la dictadura. Incluso, en el plebiscito de 1989, en el que se debía votar

«sí» o «no» a seguir con Pinochet, funcionó como una estrategia de publicidad añadiendo al «no» el +, que se completaba al marcar el voto de esa opción al régimen. Fuera de Chile, fueron múltiples las iniciativas que retomaron esta premisa; Juan Castillo, por ejemplo, realizó una exposición, con el «arte correo» de los NO+ que recibió él en Europa, en el Stedelijk Museum de Ámsterdam.

Hoy en día, en Chile, el NO+ sigue vivo: la pulsión de apertura, de expansión, de colectivización, ha quedado en la memoria viva de estos artistas, pero principalmente, en la memoria inconsciente de Chile. Sin ser un programa explícito, el NO+ sigue activo en diferentes acciones ciudadanas, como aquellas del movimiento estudiantil o las plataformas contra las administradoras de fondos de pensiones (AFP), creándose incluso, sin una pretensión consciente de seguir la estela del C.A.D.A., la Coordinadora NO+AFP.

Con iniciativas como estas, el colectivo planteaba que el arte era la propia ciudad sitiada y la experiencia cotidiana de revuelta micropolítica de las ciudadanas y los ciudadanos que habitaban y sufrían esos espacios de destrucción, desafección o desarraigo. Así también, proponían las estrategias de intervención social como una práctica creativa, planteándose las posibilidades reales que las subjetividades tenían para reconfigurar la represión sufrida por el régimen. Se trataba, para Zurita, de «un gesto de libertad y tal vez de libertad creativa» (Neustadt ^{2001: 80})¹⁰ que, en términos foucaultianos, serían «prácticas de libertad»: «para que este pueblo, esta sociedad y estos individuos puedan definir formas válidas y aceptables de existencia o formas más válidas y aceptables en lo que se refiere a la sociedad política». (Fornet-Betancourt, Becker y Gómez-Muller, 1984).

Activar el archivo C.A.D.A., o cómo hacerlo volver a caminar

Las apuestas del C.A.D.A. tuvieron una vida certera en su momento en cuanto expansión de las artes a los espacios variados de los sistemas de circulación social. Esa memoria es una memoria viva pero difusa. La conformación del archivo C.A.D.A., recientemente adquirido por el Museo Reina Sofía a raíz del diálogo con las artistas que custodiaban el material, Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit, y de las investigaciones de la Red de Conceptualismos del Sur, permitía la posibilidad de generar un espacio expositivo de conocimiento y reinención de esta memoria precaria de Chile. Por eso, para la exposición *Colectivo Acciones de Arte (C.A.D.A), 1979-1985* planteé algunas cuestiones que permitiesen seguir la estela del Walter Benjamin, que proponía que el pasado no es solo

lo que fue, sino lo que puede llegar a ser: «Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo “tal y como verdaderamente ha sido”. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro» (Benjamin, 1971: 180). En relación con la activación de archivos del Sur, en esta línea Paulina Varas ha planteado que «no se trata solo de una vuelta histórica sobre los archivos-vivos que contienen dichas prácticas, sino de intencionar una mirada sobre sus modelos de trabajo, con la finalidad de proponer que la memoria de ellas permita repensar el potencial y latencia para las prácticas contemporáneas» (Varas, 2011: 121).

En la exposición en Madrid y Huesca, en primer lugar, y respondiendo a la presentación del colectivo fuera de su contexto de operancia, Chile, he procurado una contextualización del trabajo a partir de otros materiales que lo situaran en el marco de la «escena de avanzada» y al mismo tiempo dieran cuenta del proceso de constitución del archivo, planteando cuestiones relativas a su vinculación a instituciones museales, formas de catalogación y visibilización, etc. En segundo lugar, propuse dos sistemas de activación contemporánea de sus trabajos. Por un lado, se organizaron las lecturas *Por una poética expandida* en los Jardines de Sabatini del Museo Reina Sofía, con la participación de Raúl Zurita y Cecilia Vicuña, quienes propusieron estrategias de recreación y reinención del dolor de la dictadura (Zurita) y una revisitación a la larga memoria de la negatividad como forma de protesta mutable, vinculando el NO+ del C.A.D.A. con la formación de la *Tribu No* en Chile en 1967 (Vicuña)¹¹. Por otro lado, imaginamos experimentar la efectividad resituada de la propuesta del NO+ en relación con ciertos problemas absolutamente contemporáneos en la relación arte y política en el contexto español. Ideado por el C.A.D.A. para ser reutilizado en numerosos contextos de protesta, presentes y futuros, se propuso reutilizar este sintagma a cinco artistas, quienes fueron invitados e invitadas a colaborar con sendos colectivos sociales, activos actualmente en el Estado español, en la producción de réplicas del NO+.

Diego del Pozo colaboró con la Plataforma de Afectados por la Hipoteca (PAH) de Vallecas, generando un NO+ que incidía en que la política de vivienda no podía continuar sin sus cinco demandas básicas: dación de pago retroactivo, alquiler asequible, *stop* desahucios, vivienda social y suministros garantizados. Por su parte, la colectiva NIE –Nómadas Insumisas de las Excolonias–, en colaboración con el Espacio del Inmigrante Raval y el Sindicato Popular de Vendedores Ambulantes de Barcelona, propuso un trabajo sumamente incisivo en relación con las

políticas de las industrias de los derechos humanos que se «preocupan» de migrantes y refugiados, denunciando la perversidad del discurso de la buena voluntad (Amnistía Internacional, Cáritas, Acnur, etc.), con su consiguiente complicidad con la agencia europea Frontex, que gestiona los sistemas de represión y deportación de las y los migrantes «sin papeles».

En tercer lugar, Lucía Egaña Rojas colaboró con la asociación de prostitutas Aproxex, quienes denunciaron las formas de violencia que se ejercen sobre la «ilegalidad» de las prostitutas migrantes. En cuarto lugar, el Equipo Palomar, junto al colectivo Migrantes Transgresorxs, articuló una propuesta que vincula las demandas de los movimientos transfeministas y de disidencia sexual con aquellos del rechazo al racismo europeo, indicando en el cartel, entre otras cosas, «no + barreras, invisibilidad, represión. Paremos juntxs la violencia en las calles». Finalmente, Firas Shehadeh, junto al colectivo Indignados Refugiados, resituó el problema palestino, de donde proceden, denunciando el colonialismo sionista en Israel. Estas cinco intervenciones ponen de relieve la vigencia de las propuestas del C.A.D.A. hoy, y de un proyecto que en su día ya fue concebido para que, en su reapropiación, potenciara una negatividad activa.

Tal como se evidencia en las diferentes propuestas contemporáneas, existe un espacio común y trans-histórico vinculado a la precariedad de las vidas subalternas y/o tercermundistas. Si en los años ochenta en Chile este problema se asociaba a las vidas resistentes al terror dictatorial reconocido en el ámbito internacional, en los actuales procesos migratorios aparecen las formas más claras –y más veladas– de la necropolítica europea: el derecho a la vida de unos y el deber de la muerte de otros. Más de 40.000 personas del Sur han muerto en el Mediterráneo en la última década y esas vidas no cuentan tanto, al parecer, como aquellas vidas europeas. En la estela del C.A.D.A., las resistencias micro y macropolíticas, con formas creativas de «ampliación de los niveles de vida», es un camino plausible de reinención de la vida en medio de la muerte, y de denuncia de la muerte en medio de la vida privilegiada.

Notas

1. En el ámbito artístico, véase, por ejemplo, la creación por parte del MoMA de la primera colección de «arte latinoamericano» y su consiguiente expansión en cuanto categoría para delimitar al arte de la región. Véase: Kirstein (1943) y Fox (2013).
2. Véase: VV. AA. (2012).
3. Véase: Varas (2014).
4. Véase: Richard (1981).
5. Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 12 de abril – 13 de septiembre de 2016, y Centro de Arte y Naturaleza, Huesca, 24 de noviembre de 2016 – 28 de febrero de 2017.
6. Cabe destacar que, en esta publicación, Richard también pondrá en entredicho el utopismo del colectivo, que operaría a partir de un «monumentalismo heroico» (p. 46), «con sus ecos fundacionales y mesiánicos que proyectaban un futuro redimido por la abolición de todas las divisiones» (p. 45).
7. Véase: Godoy Vega (2012: 99-144).
8. Entrevista a Diamela Eltit.
9. Entrevista a Lotty Rosenfeld.
10. Entrevista a Raúl Zurita.
11. Audios disponibles en: <http://www.museoreinasofia.es/actividades/poetica-expandida-lecturas-coloquios-raul-zurita-cecilia-vicuna> [Consulta: 03/11/16].

Bibliografía

- BENJAMIN, Walter (1971). *Tesis de filosofía de la historia*, Madrid, Taurus.
- ELTIT, Diamela (2000). «CADA 20 años», en *Emergencias: Escritos sobre literatura, arte y política*, Santiago de Chile, Planeta/Ariel.
- ELTIT, Diamela (2012). «CADA: Arte, ciudad y política», *CARTA* n.º 3, Museo Reina Sofía.
- FORNET-BETANCOURT, Raúl, BECKER, Helmut y GÓMEZ-MULLER, Alfredo (1984). «Michel Foucault. La ética del cuidado de uno mismo como práctica de la libertad» (entrevista), revista *Concordia* n.º 6, 20 de enero, pp. 96-116. Disponible en http://www.topologik.net/Michel_Foucault.htm#_ftn1 [Consulta: 29/10/16].

FOX, Claire (2013). *Making Art Panamerican. Cultural policy and the Cold War*, Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press.

GODOY VEGA, Francisco et al. (2012). «Cuerpos que manchan, cuerpos correccionales» en *Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile*, vol. II, Santiago: Centro Cultural Palacio de La Moneda y LOM Ediciones, pp. 99-144.

KIRSTEIN, Lincoln (1943). *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art*, Nueva York: Museum of Modern Art.

NEUSTADT, Robert (2001). *CADA DÍA: la creación de un arte social*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.

RICHARD, Nelly (1981). *Una mirada sobre el arte en Chile*, Santiago de Chile, autoedición mecanografiada.

RICHARD, Nelly (1994). *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.

VARAS, Paulina (2010). «Protocolo de experiencias. Redes, situaciones y lugares en el arte chileno», en VV. AA., *Archivo. Prospectos de arte*, Valparaíso, Centro de Documentación de las Artes ÍNDICE.

VARAS, Paulina (2011). «Convocaciones del archivo», en *Revisión/remisión de la historiografía de las artes visuales chilenas contemporáneas*, Santiago de Chile, Ocho Libros editores.

VARAS, Paulina (2014). *Artists for Democracy. El archivo de Cecilia Vicuña*, Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes y Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

VV. AA. (2012). *40 años. Museo de la Solidaridad por Chile. Donación de los artistas al Gobierno popular. Fraternidad, arte y política, 1971-1973*, Santiago de Chile, Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

Francisco Godoy Vega (Santiago, Chile, 1983). Curador, docente y poeta chileno radicado en Madrid. Es profesor asociado del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid e investigador del Departamento de Exposiciones del Museo Reina Sofía. Ha publicado el libro de poesía *La revolución de las ratas* (Madrid, Esto no es Berlín, 2013), además de variados artículos en libros como *Pensar los estudios culturales desde España. Reflexiones fragmentadas* (Madrid, Editorial Verbum, 2012), *París, capital del exilio/México, capital del exilio* (México, Fondo de Cultura Económica-Casa Refugio Citlaltépetl, 2014) y *Decolonising Museums* (Bruselas, L'Internationale Online, 2015). También ha sido curador de muestras como *Chile Vive. Memoria activada* (Centro Cultural de España, Santiago, 2013), *Crítica de la razón migrante* (La Casa Encendida, Madrid-Centro Cultural de España, Asunción, Tegucigalpa y México DF, 2014-2016, con Carolina Bustamante) y *Colectivo Acciones de Arte (C.A.D.A.), 1979-1985* (Museo Reina Sofía, Madrid, 2016). Es miembro del colectivo Real Archivo Sudaca y esporádicamente realiza performances poéticas.