

**OBRAS, ATIVIDADES E CIRCUNSTÂNCIAS PAN-AMERICANAS:
COLECTIVO DE ACCIONES DE ARTE, CHILE**

**PAN AMERICAN WORKS, ACTIVITIES AND CIRCUMSTANCES:
COLLECTIVE OF ART ACTIONS, CHILE**

Anelise Valls Alvarez / UFRGS

RESUMO

O presente trabalho apresenta o *Colectivo Acciones de Arte* (CADA) 1979-1985, grupo artístico de oposição à ditadura militar de Pinochet no Chile. O radicalismo crítico de suas experimentações de linguagens dirigidas contra o contexto político-social é analisado a partir da seleção de três intervenções: *Para no morir de hambre em el arte* – 1979, *No+* – 1983, *Viuda* – 1985. Partindo de sua relevância histórica e do impacto produzido através delas, o objeto é a análise da crítica produzida ao regime em suas ações.

PALAVRAS-CHAVE: *Colectivo Acciones de Arte*. Ditadura Chilena. Ações de arte. Cultura. América Latina.

ABSTRACT

This paper presents the Colectivo Acciones de Arte (CADA) 1979–1985, an artistic group formed in opposition to the military dictatorship of Pinochet in Chile. The critical radicalism of experiences of languages directed against the political-social context is analyzed from the selection of three interventions: Para no morir de hambre em el arte – 1979, No+ -1983, Viuda – 1985. Starting from its relevance history and the impact produced by them, the object is the analysis of the critique to the authoritarian regime in its actions.

KEYWORDS: *Colectivo Acciones de Arte*. Chilean dictatorship. Art actions. Culture. Latin America.

Introdução

O grupo *Colectivo de Acciones de Arte* (CADA) formado por artistas, escritores, poetas, e cientistas sociais, em 1979 no Chile, pode ser considerado um desses movimentos marginalizados pelo estudo acadêmico, mesmo tendo inúmeros desdobramentos e complexidades essenciais à construção da identidade chilena atual, além de ser um patrimônio incomensurável de arte contemporânea. Em 1980, o CADA afirmava que o “*Chile se encuentra en una época en la que la memoria se ha convertido en una carencia colectiva*”¹. A figura da memória, neste sentido, é latente a partir da tensão irresoluta entre revelação e ocultamente, provas e negações, ausências e reconstituições e mantém um sentido fragmentado, inacabado e transitório em um cenário pós-ditatorial. Estas descontinuidades ainda hoje são exploradas em muitas direções e a tentativa deste trabalho é compatível com o desafio de pôr à luz algumas experiências fracionadas que sobreviveram à catástrofe de sentido e realizaram verdadeiras rupturas com as tradições hegemônicas do período.

Dentro, portanto, de um contexto ditatorial ocasionado pela ascensão de Augusto Pinochet, e pela derrota da Unidade Popular a partir de 1973, o CADA pode ser caracterizado pela ocupação de espaços urbanos, e “seus trabalhos representam potencialidades de conscientização ao tomarem as ruas de Santiago como suporte artístico, ao mesmo tempo em que esse espaço era vigiado pelo aparato repressivo” (SCHWENDLER, 2014, p. 10). Seus trabalhos, sem dúvida, evidenciaram a consolidação de um ideia de “corpo social como organismo em conflito”², perturbando a normalidade forçada instaurada pelos regimes de terror autoritário.

Em um campo de forças plurais e divergentes, o CADA se utilizou de métodos diversos para a construção de sua própria identidade. Entre eles, evidencia-se o uso de uma esquadra de aviões, páginas publicitárias, montagens audiovisuais, caminhões de leite e diversos muros e faixadas no Chile. Por seus métodos³ não convencionais e por sua importância histórica, como figuras cruciais de resistências, o CADA conquistou um amplo público internacional, tendo hoje, por exemplo, obras no acervo do MoMa, em Nova Iorque, e do Museo Reina Sofia, em Madri.

A forma pela qual o CADA se referiu a sua primeira ação serve para caracterizar sua obra inteira: “*No se la puede contemplar con tranquilidad, provoca la polémica; no*

ALVAREZ, Anelise Valls. Obras, atividades e circunstâncias pan-americanas: colectivo de acciones de arte, Chile, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.1992-2006.

se la puede enjuiciar desde la brillantez exquisita de entendidos; no transita plácidamente desde la observación refinada a un salón acomodado” ⁴ (NEUSTADT, 2001, p.14). Marcados por uma estética vanguardista e um ativismo artístico, seus trabalhos partem da fusão entre arte e vida, cuja importância reverbera no Chile contemporâneo. Comprometidos com o caráter político e de denúncia, o interesse na atividade e reflexão do público é uma marca constante.

1. Circunstâncias da criação do CADA

A fim de que se possa fazer uma leitura coerente de qualquer obra artística do CADA, é importante evocar a memória política cultural do Chile ditatorial. Dentro de um contexto da Guerra Fria (1947–1991), que resultou em uma tendência global de bipolaridade ideológica, houve uma onda de ditaduras e regimes militares que se alastraram pela América Latina, incentivadas pelo capital estrangeiro para formar uma luta generalizada contra o comunismo, dentro de um plano arquitetado pela CIA norte americana denominada *Operação Condor*. Esses regimes militares tiveram, em sua grande maioria, um caráter de extrema violência e autoritarismo, ocasionando milhares de mortes em diversos países. O Chile, assim como o Paraguai (1954–1961), o Brasil (1964–1985) e a Argentina (1966–1974), para mencionar alguns, foi um dos países cuja democracia viu-se derrotada ao final do século XX pela ascensão forçada de Augusto Pinochet (1915–2006), entre 1973 e 1990.

O regime ditatorial e militar chileno teve como estopim a eleição, democrática, de Salvador Allende (1908–1973) para presidente da República Chilena em 1970. No dia 11 de setembro de 1973, o *Palacio de la Moneda*, sede do governo chileno em Santiago, sofreu um violento atentado que resultou na destruição do prédio, na morte de Allende e na publicação do Decreto de Lei Nº.1, que declarava que Augusto Pinochet, como membro mais antigo da Forças Armadas, e a Junta Militar, assumiriam a presidência do país. Os demais decretos instituíram o fim definitivo de qualquer partido político e a implantação de métodos neo-liberais radicais, implementados pelos chamados "*Chicago Boys*", isto é, recém-graduados da Universidade de Chicago e adeptos aos métodos econômicos de Milton Friedman (1912–2006), que foram escolhidos para liderar as reformas.

A partir do golpe de 1973, e sistematicamente a partir de 1974, os habitantes do Chile sofreram diversas repressões e torturas por parte do novo governo. O ano de 1974 foi de extrema significância na história da ditadura, não só pelo Decreto de Lei Nº 517, que transformava Pinochet no Chefe Supremo da Nação, criando distinções legais sobre as limitações de seu poder, como também pela criação do órgão responsável pela repressão aos opositores do governo: Direção de Inteligência Nacional (DINA). Suas táticas consistiam em tortura, assassinatos e sequestros de opositores de esquerda ou seus familiares, seguindo o método já estipulado pelas outras ditaduras alinhadas à Operação Condor. A Comissão dos Direitos Humanos do Chile estima que, no período de 1973 a 1990, tenham sido mortos, desaparecidos ou torturados cerca de 3.000 pessoas.⁵ De fato, o sistema opressor do governo funcionava de modo a construir uma

pedagogia do medo, um dos principais elementos do terrorismo de Estado. A pedagogia do medo, através da violência direta e da violência irradiada (indireta) praticadas pelos "funcionários do terror", almejava a criação de uma cultura do medo (isolamento, colaboracionismo, individualismo, omissão, ...). Quanto mais qualitativa essa cultura, maior e mais eficaz era a "rentabilidade" do terror. Como as diferenças culturais dentro do Estado chileno precisavam ser eliminadas para que o país fosse "homogêneo" e "coeso", foram tomadas diversas medidas centradas no terror e no pânico, pretendendo dar o "exemplo" para a população em geral (SIMÕES, 2007, p. 867).

O ano de 1978 foi marcado por conflitos territoriais envolvendo os países vizinhos do Chile: primeiro, pela dissolução do *Acuerdo de Charaña*, assinado entre o Chile e a Bolívia, porém sem a autorização do Peru; segundo, pela disputa pelo Canal de Beagle, na Patagônia, entre o Chile e a Argentina. Com isso, o Chile via-se ameaçado por uma guerra com quatro países diferentes, esses que, como a Argentina, já estavam conectados a outras grandes potências, como a Inglaterra. As resoluções pacíficas desses conflitos resultaram em um enfraquecimento da autoridade do governo, além de um segundo momento de crise econômica (SCHWENDLER, 2014, p. 16).

É nesse contexto que em 1979 surge o *Colectivos de Acciones de Arte* com a ação artística *Para no morir de hambre en el Arte* organizada pelos artistas Lotty Rosenfeld (1943–) e Juan Castillo (1952–), pela escritora Diamela Eltit (1949–), o

poeta Raúl Zurita (1950–) e o sociólogo Fernando Balcells (1950–)⁶. Neste mesmo ano, a segunda ação *Inversión de escena* é realizada como reação direta à "reconstrução nacional" proposta pelo governo Pinochet. Segundo Borgeño:

*sus acciones de arte expresaban el deseo de un cambio socio-político y se fundamentaban en el propósito de intervenir el espacio urbano santiaguino con imágenes que cuestionaran las condiciones de vida del Chile dictatorial*⁷ (BORGOÑO, 2014, p. 65).

Em 1980, a Constituição de 1925 é substituída por uma Carta Magna que entra em vigor em 1981, momento no qual o CADA realiza sua terceira grande intervenção, *¡Ay Sudamérica!*, configurando o grupo como parte fundamental do movimento de resistência à ditadura. A partir de 1982, devido a uma crise econômica motivada pelos métodos neo-liberais implantados desde 1973, há um lento crescimento nos protestos pacíficos contra o governo, esses, contudo, também fortemente reprimidos. O enfraquecimento da economia abre portas para que opositores possam clamar por menos censuras e mais direitos, levando o país a realizar, em 1988, suas primeiras eleições democráticas desde o golpe, dando um fim à era ditatorial.

Segundo Nelly Richard, *“el CADA es el primer ejemplo histórico de un arte chileno de vanguardia - como paradigma de un saturado compromiso entre experimentalismo estético y radicalismo político”* (RICHARD apud NEUSTADT, 2001, p. 15-16). Com efeito, o CADA, punha em cena (con)funções de signos e ações que, de várias maneiras, questionavam desde dentro a situação discursiva do Chile em regime ditatorial, isto é, criavam situações e críticas ao sistema pertencendo a este sistema.

2. Ações do movimento

A fim de estabelecer uma fusão entre arte e política, as obras aconteceram e modificaram a cena e o cotidiano de Santiago, inserindo reflexões e provocando novos olhares para as vicissitudes de poder e abusos da situação política. Ocultado intencionalmente sob um anonimato do “eu”, o *O Colectivo de Acciones de Arte* em pouco menos de uma década realizou ações que evocavam temas imperativos do momento vivido da época.

ALVAREZ, Anelise Valls. Obras, atividades e circunstâncias pan-americanas: colectivo de acciones de arte, Chile, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.1992-2006.

Aqui é importante destacar o valor dado à noção de *acción*, cuja correspondência era dada em termos de um ato capaz de gerar eventos insólitos em público e ao desafio político de efetuar os eventos. Imbuídos do desejo de transformar a realidade, bem como as práticas artísticas, os artistas do CADA herdaram da prática do *happening* o uso da cidade como suporte artístico aberto na realização da obra.

Em outubro de 1979, o CADA publicou uma espécie de manifesto, isto é, um tipo de fundamentação na qual explica a causa de sua criação. Com efeito, na primeira declaração, afirma-se:

Los distintos modos de represión, tanto la propaganda individualista elitaria y el negocio, constituyen las modalidades culturales propias de un proyecto que para rediseñar un país a la medida de lo que el proyecto espera y por ende, para perdurar, requiere de la confiscación de la memoria, del temor consecuente y de la apropiación de los espacios intelectivos del pueblo, la jerarquización y la uniformación totalitaria de la vida (CADA, 1979).

Nota-se aqui a clara inconformidade, recusa e desajuste da nova sociedade que se estava construindo, bem como é possível perceber uma declaração implícita de uma formação ou organização para que essa *confiscación de la memoria* não fosse levada a cabo. Ao final da fundamentação da existência do coletivo, ainda lemos:

el Colectivo de Acciones de Arte/Chile, reúne un grupo de trabajadores culturales que asumen el arte como una práctica científica de producción de vida. Es decir, como un modo operatorio de reasignación de los valores y parámetros socioestéticos a considerar en la creación colectiva de una nueva realidad (CADA, 1979).

Assim, é possível afirmar que o CADA explorava a cena geral, trabalhando no que Richard chama o “*Todo (la sociedad entera como macroescenario de la revolución artistica)*”⁸ (RICHARD, 1994, p. 45). Reclamando a ausência de todo limite, uma vez que este era visto como uma limitação a ser suprimida, visava-se a utopia do ilimitado, afirmando a crença em uma arte potente capaz de romper fronteiras formais dos distintos regimes de experiência e discurso. A fusão arte e política, perpassada nas ações do grupo, ratificava o social e histórico como totalidades unificadas capaz de absorver as diferenças e contradições caso se efetivasse o corpo homogêneo e indivisível de uma sociedade sem hierarquias. Há interveções em que o contexto é mais chave que em outros. Destas, alguns que no seu

conjunto possivelmente dão conta de apresentar as marcas relevantes que o grupo teve em suas práticas, é interessante analisar a ação de inauguração do coletivo - *Para no morir de hambre en el arte* (1979), depois a quarta ação do grupo - *No+* (1983) e, por fim, a última intervenção *Viuda*, de 1985.

2.1. 1979: PARA NO MORIR DE HAMBRE EN EL ARTE

No início da década de 1970 no Chile, a situação social e o mal endêmico eram tais que para a grande maioria das crianças era fato desconhecido o leite como componente básico de refeição. A desnutrição era fato comum. A fim de remediar tal problema e abastecer as unidades escolares no país, o governo da Unidade Popular firma na Argentina, Estados Unidos e Holanda a importação para distribuição gratuita de leite, cumprindo o objetivo de dar ao menos meio litro por dia a cada aluno.

Para no morir de hambre en el arte constitui-se por quatro ações simultâneas e dois atos de apoio internacional. *Centro poblacional* constituiu uma destas partes: no dia 3 de outubro, em um bairro popular em Santiago, la Granja, cem sacos de meio litro foram entregues. Solicitava-se retorno dos sacos, que eram doados para artistas que as utilizaram como suporte para obras exibidas em uma galeria de arte. Aqui vê-se que a intervenção artística se converte em ato político. Ela se faz útil para resgatar o ideal de justiça social expresso na entrega de proteína às crianças do Chile, expresso no governo ilegítimamente derrotado. Também pode-se afirmar que

el montaje diagnostica el hambre como carencia simbólica y privación de consumo y convierte -metafóricamente- la leche en un vector denunciante de la situación de pobreza que atraviesa la totalidad interrelacional de las estructuras de producción de la obra (RICHARD, 2007, p.66).



Figura 1: fotografia dos sacos de leite. À esquerda o saco entregue aos artistas e à esquerda o saco de leite com intervenção da artista Monica Hantke, 1979.

Neste mesmo dia, apareceu publicado na revista Hoy, o seguinte texto:

*Imaginar esta página completamente blanca.
Imaginar esta página blanca.
Accediendo a todos los rincones de Chile
Como la leche diaria a consumir.*

*Imaginar cada rincón de Chile
privado del consumo diario de leche
como páginas blancas para llenar⁹.*

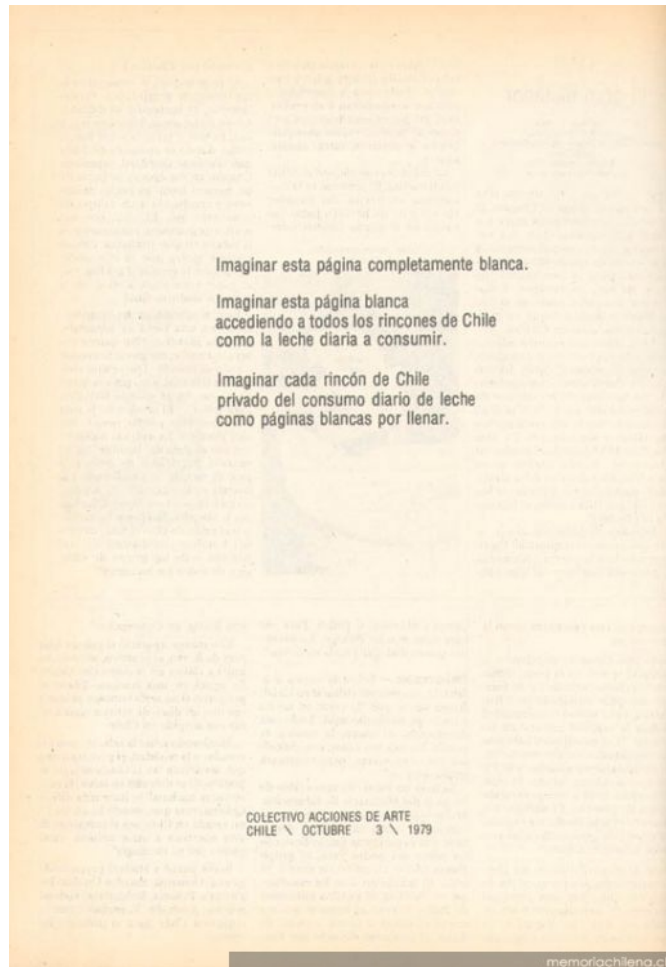


Figura 2: "Para no morir de hambre en el arte", ação do CADA. Revista Hoy. Chile, 1979.

Este texto, altamente político, engendrava uma acumulação de metáforas que iam agregando camadas ao contexto perceptível daquele momento. A primeira oração convoca o leitor a imaginar a página sem texto, ou seja, uma espécie de ausência. O texto propõe que se imagine algo que não existe, uma impossibilidade de realização, em referência à carência no Chile.

Além disso, o discurso de *No es um aldea*, foi pronunciado na frente do Edifício das nações Unidas em Santiago. A fim de ampliar as possibilidades de compreensão do texto, ele foi gravado nos cinco idiomas oficiais das Nações Unidas - chinês, espanhol, francês, inglês e russo. A tirania instaurada mundialmente era uma realidade deflagrada cuja esperança de melhora era vista na arte pelo CADA: *“corregir la vida es un trabajo de arte, es decir, es un trabajo de creación social de un nuevo sentido y de una nueva forma colectiva de vida. Esa es la obra: la escultura a construir”* (CADA, 1979).

Na galeria de arte *Centro Image* foi posta uma caixa de acrílico que continha os sacos de leite que não foram distribuídas entre a população junto com um exemplar da revista *Hoy* e uma gravação do texto lido na frente da ONU em fita K7. O leite permaneceu até a sua decomposição acompanhado do texto “*Para permanecer hasta que nuestro pueblo acceda a sus consumos básicos de alimentos. Para permanecer como el negativo de un cuerpo carente, invertido y plural*” (CADA,1979). Além disso, dez caminhões de leite desfilaram pela cidade partindo da indústria até chegarem ao centro onde ficava o Museu Nacional de Bellas Artes, cuja entrada foi coberta com um lenço em uma suposta metáfora ao ato de clausura institucional.

Tal poética política se situa na negociação entre a ausência e a presença, o leite das crianças que já não há, a página escrita que pede um espaço em branco e o texto que se expõe, o que somos, as possibilidades do que poderíamos ser. As relações de denúncia, de carga ideológica, o que se proclama e o que se experimenta: inúmeras relações entre o público e a obra a partir da ação realizada.

2.2. 1983-84: NO+

Alguns dias antes de completar uma década do golpe militar no Chile, o CADA realizou uma convocatória e mobilizou artistas para uma intervenção sobre o suporte urbano na capital do país. A reunião artística elegeu um signo para multiplicar pelas paredes, muros, ruas, chãos e faixadas de prédios. Este signo era suficientemente aberto e permitia interação e reapropriação por outros artistas e demais habitantes. O signo era “NO+”. Por ser plural e não encerrar significações unívocas, desencadeou um processo urbano dinâmico, capaz de modificar as relações de convivências dentro do quadro social opressivo. Alguns dias depois, uma nova reunião mais ampliada foi feita e novos artistas multiplicaram o signo pela cidade em murais, graffiti, lambes, etc. Em um mês, o signo circulava errante pela cidade, desvinculado de sua origem e modelado de acordo com ênfases anônimas: *NO + hambre, NO + medo, NO + tortura, etc.*



Figura 3: Lotty Rosenfeld (1943 -). NO+. Chile, 1983.
Fotografia de Paz Errázuriz.

Com o passar do tempo, ficou evidente a apropriação da frase por uma certa parcela da população. O enunciado foi completado com diferentes conceitos e predicados que davam sentido e expressão ao corpo social: ditadura, armas, desaparecidos, Pinochet, dor, etc., muitas foram as possibilidades de códigos e inter-relações que formou um corpo bastante coerente e sólido. Uma vez que o jogo de complemento e reprodução de NO+ estava aberto, a apropriação coletiva viu neste dispositivo simbólico uma abertura de expressão de denúncia e do regime, com participação ativa da população.. Neste cenário coletivo, os muros da cidade tiveram a potência de retratar a condição do país. As próprias imagens antagônicas e contraditórias que os artistas espalhavam, provocavam a reflexão e o diálogo. NO+ convidava às pessoas de uma forma mais direta e informal a participarem da obra e não apenas contemplá-la em meio ao espaço interditado pela ditadura militar.

2.3. 1985: VIUDA

Na última ação que o CADA realizou, só participaram duas integrantes da formação original, a saber, Diamela Eltit e Lotty Rosenfeld. Além delas, participaram também Gonzalo Muñoz, Paz Errázuriz e a *Agrupación de Mujeres por la Vida*. A ação consistiu na aparição de uma foto de uma mulher sem qualquer identificação nas revistas chilenas *Análisis*, *Cauce*, *Apsi* e o diário *La Época*. Em meio a informação e circulação massiva, a aproximação com o cidadão comum poderia ser mais eficaz e se inseriu no suporte dos meios de uso das entidades de censura exercida na época.

O retrato fotográfico da mulher, inserida em meio a notícias e propagandas, vinha acompanhado da palavra “Viuda” em letras maiúsculas e, em algumas ocasiões com o texto:

*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.*¹⁰

Em um contexto em meio a reportagens, Diamela depositou na ação a morte através da vida, assinalando na presença da mulher a morte do seu marido. Pode-se inferir, desta maneira, que o trabalho impõe um signo que faz referência a outro signo. O retrato da vida que assinala uma ausência. Ao mesmo tempo, o retrato não é de alguém desaparecido, imagem muito comum para representar as vítimas da ditadura. Este rompimento com a ideia de morte e a possibilidade de exposição de outras formas de resistência ao esquecimento, desta vez através de presença da vida, mostra que a obra do CADA reitera novas oportunidades de se criar com o âmbito social.



Figura 4: CADA. *Viuda*. Chile, 1985.
 Impressão fotomecânica sobre papel, 27,5 x 21 cm.

Viuda alude a catástrofe que foi tal época com seu golpe de estado. Catástrofe essa que revela como tratou seus desaparecidos e que encontra nessa obra uma maneira

de expor a violência do que foi feita através daqueles que ficam, através dos que de algum modo permanecem e fazem com que se saiba dessa história. O retrato anônimo da mulher fotografada representa todo um povo anônimo que carece de rosto. Na disputa de espaço com o regime oficial, a obra se faz no espaço público cuja dor é o maior veículo comum e familiar.

A última obra do CADA é uma forma de resistir aos esquecidos, a história oficial, a um tempo homogêneo e vazio, impregnado de linearidades e abusos. Onde é possível ver as histórias que foram silenciadas, fragmentadas, ocultadas e marginalizadas.

Conclusão

Pensar nas intervenções artísticas do CADA da esfera cultural do autoritarismo é perceber a possibilidade de movimentos de resistência nos setores político-culturais.

Segundo Robert Neustadt:

para la derecha el CADA sería una manifestación de “locos” jóvenes que necesitaban aprender respeto por el orden. Los tradicionalistas cuestionaban la existencia de una relación entre los eventos organizados por el CADA y el arte. Los artistas de izquierda ortodoxa los tachaban de elitistas por su costumbre de emplear nuevas tecnologías de la época como el video o el televisor (NEUSTADT, 2001, p.13).

Com suas mensagens metafóricas e estratégias audiovisuais, lançando mão sobretudo do poder simbólico que as ações podiam ter, o CADA pôde salvar-se de ser eliminado do conjunto social e político vivido. Além de empreender uma ação de denúncia simbólica e ativa, integraram a cidadania em suas atividades. Ainda que tenha surgido em um meio de certa forma elitista e intelectual, constitui-se como um grupo que soube desde o início criar formas de resistência que permitissem expressar um certo posicionamento político contrário ao regime ditatorial. Diferentemente da arte comprometida politicamente da década de 60, com suas mensagens explícitas e diretas, as intervenções do coletivo CADA ofereciam possibilidades interpretativas a partir de códigos que dialogam com o contexto. Assim, a obra só se completa com a interação com as pessoas que poderiam organizar os códigos de maneiras diversas, dependendo do seu conteúdo e referencial cultural específico e individual.

Todas as obras levavam em consideração a importância do espaço onde foram realizadas e, vale dizer, do tempo onde ocorreram. Aberta aos diversos públicos, as ações buscavam chegar a todos os cidadãos em um espaço aberto e democrático que aspiravam a reflexão e provocações com suas temáticas. Ora desconcerto, ora participação, espanto, negação, ou aprovação; as obras geraram diversas reações no público no encontro de forma e conteúdo e nas propostas artísticas desenvolvidas ao longo dos anos de 1979 a 1985.

Notas

¹ “Chile se encontra em uma época na qual a memória se converteu em uma carência coletiva”. Tradução por Anelise Valls Alvarez. Em 1980, o CADA apresenta a proposta inédita de fundar um Museo de Arte y Cultura Popular e nesta ocasião é feita a declaração sobre o sentido de perda da memória e sentido, bem como de assimilação de uma situação pós-golpe no Chile.

² BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. Colectivo de Acciones de Arte (CADA). IN: *Memoria Chilena*. Disponível em: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-98248.html>. Acesso em 27 de julho de 2017.

³ Tal impureza de métodos pode ser pensada a favor de um exercício da memória não linearmente restitutiva de uma história única, cujas práticas artísticas atravessam uma crítica das mediações simbólicas e discursivas que retomam a ideia de totalidade de sentido.

⁴ “Não se pode contemplá-la com tranquilidade, provoca a polêmica; não se pode julgá-la a partir do brilho requintado dos entendidos; não transita placidamente da observação refinada a um salão confortável”. Tradução por Anelise Valls Alvarez.

⁵ CHILE. Ministerio de Justicia y Derechos Humanos. Programa de Derechos Humanos: subsecretaría de Derechos Humanos. *Documentación y Archivo*. Santiago de Chile, s/d. Disponível em: <http://pdh.minjusticia.gob.cl/comisiones/>. Acessado em 25 de julho de 2017.

⁶ BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. Colectivo de Acciones de Arte (CADA). IN: *Memoria Chilena*. Disponível em: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-98248.html>. Acesso em 27 de julho de 2017.

⁷ “Suas ações de arte expressavam o desejo por uma mudança sócio-política e fundamentavam-se no propósito de intervir no espaço urbano de Santiago com imagens que questionavam as condições de vida no Chile sob ditadura”. Tradução por Clara Marques.

⁸ “Todo (a sociedade inteira como macrocenária) revolução artística.” Tradução por Anelise Valls Alvarez.

⁹ Imagine esta página completamente branca. /Imagine esta página em branco./Acessando todos os cantos do Chile/Como o leite diário para consumir./Imagine todos os cantos do Chile/ privados do consumo diário de leite como páginas brancas para preencher. Tradução por Anelise Valls Alvarez.

¹⁰ Trazemos então a comparecer uma cara/ anônima, cuja força de identidade é ser/ Portadora do drama de seguir vivendo/ um território onde seus rostos mais/ queridos desapareceram./ olhar seu gesto extremo e popular. Prestar/ atenção em sua vivuêz e sobrevivência/ Compreender a um povo. Tradução por Anelise Valls Alvarez.

Referências

BARBOZA, Bernardita. Tucumán Arde y las acciones del CADA: arte político en las vanguardias latino-americanas. *Cátedra de Artes*, nº9, 2011, p.42-57. Disponível em: <http://catedradeartes.uc.cl/pdf/catedra9/abarca%20catedra9.pdf> Acesso em 31 de julho de 2017.

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. Colectivo de Acciones de Arte (CADA). In: *Memoria Chilena*. Disponível em: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-98248.html>. Acessado em 27 de julho de 2017.

BORGONO, Miguel Alvarado. *Analogías Estéticas y comprensión transcultural latinoamericana*. Tübingen: Naar Verlag, 2015.

CADA, No es una aldea. Para no morir de hambre en ela arte, 1979. In: *CADA DIA: la creación de un arte social*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 128.

CASASÚS, M. *Mario Amorós: Allende nos convoca a construir el socialismo del siglo XXI*. Entrevista. Santiago: El Clarín de Chile, 2008. Disponível em:

<http://www.elclarin.cl/index.php?option=com_content&task=view&id=12145&Itemid=3062>. Acessado em 23 de julho de 2017.

CHILE. Ministerio de Justicia y Derechos Humanos. Programa de Derechos Humanos: subsecretaría de Derechos Humanos. *Documentación y Archivo*. Santiago de Chile, s/d. Disponível em: <http://pdh.minjusticia.gob.cl/comisiones/>. Acessado em 25 de julho de 2017.

MUÑOZ, Gonzalo. El gesto del otro. In: *Cirugía Plástica*. Berlin, NGBK, 1989, p.25-28.

NEIRA, Constanza Veja. El Colectivo de Acciones de Arte y su resistencia contra la dictadura chilena (1979-1985). *Revista Divergencia*, nº 3, 2013, p. 37-48. Disponível em: <http://www.revistadivergencia.cl/docs/ediciones/03/02_el_colectivo_de_acciones_de_arte.pdf>. Acesso em: 31 de julho de 2017.

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

SIMÕES, S. “*Canto que ha sido valiente siempre será canción nueva*”: Victor Jara e o terrorismo cultural na ditadura chilena. IN: *Salão de Iniciação Científica*. Livro de resumos. Porto Alegre : UFRGS, 2007, p. 867. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/57409>. Acessado em 25 de julho de 2017.

SCHWENDLER, C. *Intervenções de resistência: o colectivo acciones de arte (CADA) na ditadura de Pinochet*. Porto Alegre, 2014. Trabalho de Conclusão de Curso no Programa de Licenciatura em História. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2014. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/115782>>. Acessado em 25 de julho de 2017.

_____. El CADA y su mirada a la historia de postgolpe, una interpretación posible desde Walter Benjamin. *Revista Poiésis*, nº 23, 2014, p. 25-36.

Anelise Valls Alvarez

Doutoranda em Artes Visuais – História, Teoria e Crítica de Arte (Universidade Federal do Rio Grande do Sul – PPGAV/UFRGS). Mestre em Filosofia na linha de Estética (Universidade de São Paulo- FFLCH/USP), cursa bacharelado em História da Arte/UFRGS.