

Cuando el arte acompaña. Artistas y derechos humanos en la dictadura militar chilena¹

Paulina Varas

La dictadura militar en Chile (1973-1990), en una de sus últimas cifras, establece 41.740² víctimas de tortura, desaparición o muerte. El operativo militar de muerte y desaparición llamado “caravana de la muerte” fue una acción que recorrió el territorio chileno desde 1973 como maniobra de ejecución masiva. Más tarde, será la “Operación Cóndor”, desarrollada por el organismo de inteligencia y represión de Pinochet y continuada por muchos de sus pares en el Cono Sur, la que articulará estrategias de desaparición y muerte de personas, ejecutadas en tierra chilena o en otros países donde buscaban asilo y desde donde intentaban escapar de sus exterminadores. La Operación Condor también se ocupaba de controlar y compartir información desde los distintos organismos de represión de las dictaduras del Cono: Chile, Argentina, Paraguay, Brasil y Uruguay (además de Perú y Ecuador).

En el contexto de Santiago de Chile, el caso de los “hornos de Lonquén” (1978) se manifestó como el primer momento en que la opinión pública pudo constatar que las personas desaparecidas hasta el momento podrían estar muertas. Un dedicado proceso judicial³ y el acompañamiento de un preciso registro fotográfico realizado por el fotógrafo Luis Navarro, por encargo de la Vicaría de la Solidaridad, establecieron el lugar donde se había hecho la primera denuncia sobre los cadáveres en la localidad cercana a Santiago llamada Lonquén. El registro fotográfico y un relato de lo sucedido fue publicado en la prensa de oposición al régimen militar a meses del descubrimiento de los cuerpos, cuestión que activó en parte de la sociedad chilena una nueva forma de enfrentarse a la desaparición de sus seres queridos, a los cuerpos que faltaban. Estas situaciones generaron, a principios de los años ochenta, que los organismos de derechos humanos, familiares y grupos antidictatoriales conformaran nuevas estrategias de enfrentamiento sobre la condición de los desaparecidos. En esta encrucijada, algunos artistas y grupos colaboraron y acompañaron este proceso social con sus prácticas creativas y entendieron

que muchas veces el arte debía practicarse fuera del lugar permitido para ello, conformando estéticas callejeras y erosiones simbólicas en la ciudad.

El factor arte

Los artistas Luz Donoso y Hernán Parada colaboraron activamente con algunos familiares de Detenidos y Desaparecidos en Chile, quienes habían comenzado a reunirse desde 1975. Parada relata el trabajo que realizaban específicamente con las fotos:

Principalmente ayudándoles al comienzo a crear y organizar las escasas fotografías que llegaban y obtenían de los cientos de familiares de detenidos desaparecidos que se acercaban pidiendo ayuda, luego nosotros colaboramos en sus manifestaciones públicas y en las protestas. Era un trabajo interesantísimo pues nos daba la oportunidad de ayudar en un aspecto visual urgentemente necesario. Muchas fotografías de los familiares estaban muy dañadas o casi no visibles. Entonces las tomábamos prestadas y procedíamos a recuperarlas y hacer nuevas tomas usando una cámara fotográfica que tenía Luz (Donoso) y, para revelar y ampliar las fotografías, utilizábamos los elementos del Taller de Artes Visuales (TAV).⁴

Uno de los primeros lugares en Santiago donde se juntaban y conservaban tanto información como fotografías de las personas desaparecidas fue la Vicaría de la Solidaridad, creada en 1976 pero cuyo origen desde octubre de 1973 fue el Comité de Cooperación para la Paz en Chile. En este lugar es donde Parada y Donoso podían colaborar con los familiares y donde ayudaron a conformar, en los primeros años de la dictadura, un archivo fotográfico que acompañaba el desarrollo legal o la búsqueda de los detenidos desaparecidos.

En otro sentido, una de las primeras acciones que realiza la artista Luz Donoso es la creación de la “huincha sin fin...hasta que nos digan donde están”. Se trata de cintas de papel que contienen fotografías de personas detenidas y desaparecidas en Chile, además de información con listas de los nombres de personas que sus familiares buscaban y fotografías extraídas de la prensa o fuentes de contrainformación de diversas marchas y agrupaciones de personas en el espacio público. Por último, había una extensa colección de volantes y panfletos de distintas marchas antidictatoriales en Santiago.

Las distintas “capas” de la huincha sin fin son una extensión del archivo como memoria incompleta e irresuelta, ya que está compuesta por una serie de cintas de papel

que se van desarrollando en la medida que crecen los acontecimientos. La primera huincha está compuesta por retratos de detenidos desaparecidos chilenos; la segunda está compuesta de panfletos encontrados en diversas manifestaciones antidictatoriales; otras cintas están compuestas por imágenes de protestas callejeras exigiendo “verdad y justicia”. Además, se adhiere una serie de documentos como la lista (hasta la fecha) de personas desaparecidas y retratos que se repiten, insistiendo en su aparición a partir de la fotografía fotocopiada, alterando el tamaño de la foto carnet que denuncia su propia desaparición.

La mayoría de las imágenes tienen como fuente fotografías de prensa apropiadas de los medios oficiales y también de medios contrainformativos, así como retratos fotográficos que conservaban los familiares de los desaparecidos. Se erige entonces la posibilidad de hacer una obra colectiva, donde la autoría desaparece ante la posibilidad de enunciarse desde el archivo desclasificado.

Luz Donoso conforma un archivo-vivo que se expandió de sus límites acotados a documentos y registros para expandirse en la calle confrontando la ciudad y el espacio público de aquellos “muchos”. Prueba de ello son las colaboraciones que mantuvo a principios de los 80s con algunos artistas alrededor del Taller de Artes Visuales (TAV).⁵ Sus vínculos con Elías Adasme y Hernán Parada estuvieron originados en la necesidad de expandir sus preocupaciones del arte y lo político donde el *“factor arte se fue trasladando a otro lado”*.

El proyecto del grupo Parada, Adasme y Donoso, denominado “acciones de apoyo”, consistía en

una proposición teórica y práctica, proyectada desde el sistema arte, que permitiría a los artistas trabajar/operar/funcionar e influir en el terreno social con mejores resultados que los obtenidos por otros modos tradicionales de producir arte. Esta disciplina trabaja con una acepción del término creación que no tiene que ver con la inspiración, sino que con la creación a partir del estudio, el razonamiento y la reflexión de situaciones nuevas, de espacios nuevos, formas de relacionar y unir a grupos sociales diferentes. Esta proposición invita/llama a las personas en general a actuar en apoyo de organismos sociales que estén afectados por situaciones injustas y/o de imperiosa/necesaria solución.⁶

Esas iniciativas se realizaron en distintos lugares de la ciudad y estaban coordinadas, muchas veces, con agrupaciones de derechos humanos. Una de ellas es la “Intervención fotográfica de un muro” o “intervención fotográfica en la vía pública”, que realizaron Parada y Luz Donoso, en 1982, con Patricia Saavedra. Consistió en elegir una fotografía de una persona sin datos de identidad y, reproducida en fotocopia, se la pega en un muro del centro de Santiago. La permanencia de la fotografía es indeterminada y no es removida del muro por ningún sujeto mientras los transeúntes intermitentemente son atraídos por la fotografía que impacta levemente el espacio público como se aprecia en la secuencia fotográfica que se exhibe. Esta situación es registrada en un documento cuyos resultados señalan:

a) Los organismos de control directo no reaccionan ante hechos generales, universales. b) Esto se debe a que operan únicamente en relación a casos individuales (de acuerdo a la función que les ha sido asignada). c) Por lo tanto el trabajo de arte no se confunde con la acción directa. El arte opera en forma distinta porque, en tanto es trabajo de arte, va dirigido a otras instancias que los organismos de control directo.⁷

Desde sus primeros “Calados para marcar fechas y lugares determinados en la ciudad”, de 1978, dispositivos-matrices de trozos de cuerpos desconocidos, con los que iba por la ciudad marcando como *stencils* sitios donde había información sobre situaciones de represión, asesinato y tortura como elementos de denuncia anónimos que querían subvertir en lo público, la protesta privada y colectiva. En otro giro, La Huincha sin fin, como estrategia de denuncia y acción colectiva, se transforma en un elemento de denuncia y visibilización, una insistencia sobre la aparición de los desaparecidos a partir de su construcción y continuidad en el tiempo hasta que no se constatará la ubicación de los cuerpos. Una especie de memorial de un conflicto irresuelto que era montado en diversos contextos, desde reuniones de familiares y organizaciones de derechos humanos, hasta encuentros de artistas y exposiciones en centros culturales poblacionales.

La idea siempre era que recorriera el espacio y que se extendiera más allá de los límites físicos del lugar donde se instalaba, bajando la escalera o saliendo por la puerta hasta la calle. Debía dar cuenta de una gran extensión, debía insistir sobre la condición que la había hecho aparecer y construirse a partir de fragmentos, como un dispositivo de información y memoria: un archivo de lo pendiente que se va clasificando en su mismo horror y permanece para incomodar.

Por otro lado, Hernán Parada realizó una serie de acciones artísticas en Santiago de Chile, durante 1984, a partir de una máscara elaborada por el mismo, con la fotografía del rostro de su hermano Alejandro Parada, desaparecido en 1974 y hasta el día de hoy. La acción consistía en que el artista cubría su rostro con la máscara con las proporciones exactas como para parecer su “propio rostro”. El programa de la acción incluía acudir a distintos sitios de Santiago: la Universidad desde donde había desaparecido Alejandro Parada, la estación central de trenes, el cementerio general en el patio número 29 -donde estaban enterradas personas que luego se comprobó eran muchos cuerpos de detenidos desaparecidos-, lugares públicos como centros culturales, etc.

El artista, al ponerse la máscara, enunciaba un discurso como:

hola, soy Alejandro Parada, mi hermano Hernán me ha prestado su cuerpo para venir a hablar contigo, estoy desaparecido y quiero saber si tú tienes alguna información que pueda ayudarme a que me encuentren, quiero saber porque desaparecí...⁸

Esta acción estaba acompañada del registro fotográfico que se enmarcaba en un proyecto mayor llamado “obrabierta”. La escenificación en el espacio público, además de ser extremadamente peligroso por el control militar de la calle, se entrelaza con la serie de manifestaciones reprimidas en el espacio público por parte de organismos de derechos humanos y familiares.

Parada señala lo siguiente:

La agrupación de familiares de detenidos desaparecidos fue siempre una vanguardia en las manifestaciones. Ellas/ellos fueron los primeros en salir a las calles a pedir y protestar por respuestas y justicia. Fue fácil sumarse a ellos y también nos daba un poco de seguridad y un mínimo espacio de libertad temporal para gritar. Luego todos seguiríamos sus pasos saliendo a las calles y haciendo acciones de arte como protesta.⁹

Esta acción, de alguna manera, es un acto silencioso que clama desde una proximidad más íntima, en una escala “uno a uno”, la búsqueda de los familiares. Las particularidades están en la intensión de afectar en lo íntimo y subjetivo, a partir de la disociación del cuerpo y el rostro. Invocar y traer al presente aquello que se mantiene en estado de incertidumbre, pero preguntando a otro sobre esta condición. El desaparecido

que puede representar su propia desaparición a partir de la fotografía anterior, convocando al cuerpo de su sobreviviente en el presente.

Convocaciones

Una de las características principales del Colectivo de Acciones de Arte (CADA)¹⁰ ha sido, desde su conformación en 1979, la acción de la convocatoria. Todas las acciones realizadas en espacios públicos apelaban no solo a la participación de espectadores, sino que a la activación y co-producción de las acciones con las personas que convocaban antes o durante que estas sucedieran. Esta manera de conformar un vínculo social que estaba perdido y mutilado por la dictadura militar chilena conforma aquello que hoy nombramos como Convocación, entendida como una instancia que se sostiene en el tiempo.

La eficacia de esta estrategia de Convocación es la asociación para un cuerpo común, donde las personas que acudían se sentían parte de un deseo colectivo. Se trataba de construir mundos en vez de reflejarlos, como ha señalado el biólogo chileno Francisco Varela con el principio de “enacción” -un neologismo de “enact”, cuya traducción sería “representar o desempeñar un papel”. Sería algo que se desarrolla ante nosotros y, en este caso, promueve la acción, hace emerger un acto.

Esta “actividad correlacionada”¹¹ se traduce en una serie de nuevas formas para entender nuestras maneras de representar el mundo en su complejidad.

La mayor capacidad de la cognición viviente consiste en gran medida en plantear las cuestiones relevantes que van surgiendo en cada momento de nuestra vida. No son predefinidas sino inactuadas: se las hace emerger desde un trasfondo, y lo relevante es aquello que nuestro sentido común juzga como tal, siempre dentro de un contexto.¹²

Comenzada en septiembre de 1983 -a diez años del Golpe Militar en Chile- la acción *NO+* se ha inscrito en el imaginario colectivo mediante las más diversas apropiaciones y reactivaciones. Esta acción consistió en escribir en distintos muros de la ciudad de Santiago la consigna *No+* junto a una serie de colaboradores que tomaron esta frase y la propagaron por los más diversos sitios. La primera imagen que conocemos trata de una persona haciendo un rallado en un muro escribiendo el siguiente texto: “CADA CONVOCA *NO+*”, representando en el mismo acto, la acción que la hace emerger.

La *convocación* del No+ se propagó de manera muy intensa en las calles de Santiago primero y, luego, en todos rincones del país donde hubiera personas que quisieran manifestar el hastío. Además, se enlazó con una serie de otras manifestaciones de saturación que la sociedad civil estaba realizando a partir de marchas, protestas y acciones públicas retratadas muy bien por el grupo de fotógrafos de la AFI y otros medios de contrainformación. El NO+ se expandió y distribuyó, como una experiencia erosionada y capaz de crear una consigna múltiple, informe y colectiva. Vigente hasta el día de hoy en las calles de Chile.

En 1984, el CADA hizo también un llamado a artistas de todo el mundo para comprometerse en esta acción y utilizar la frase en distintos momentos y situaciones, propagando así un gesto mínimo para lograr un efecto máximo. En el texto de la convocatoria señalan: “Hacemos un llamado solidario a los artistas internacionales, para realizar una gran obra colectiva contra el hambre, la violencia, la destrucción y el imperialismo que se ejerce sobre los despojos de nuestro país”¹³. La respuesta de artistas desde el extranjero fue muy importante, destacándose la creación del “Colectivo No+”, en Bruselas, organizado entre ellos por Juan Castillo, y la exposición de parte de los resultados en la galería Inti de Nueva York, en 1985.

NO+ PORQUE SOMOS +

No soy como mujer una extraña en la historia;

no me estoy subiendo hoy,

sino que he estado siempre...

Julieta Kirkwood¹⁴

Mujeres por la Vida se forma en noviembre de 1983 y se define como un movimiento o grupo unitario formado por “mujeres de diversas orientaciones ideológicas y destinado a actuar decididamente para poner fin al sistema de muerte imperante en el país”.¹⁵ La primera convocatoria se suma a una mayor realizada posteriormente en un teatro de Santiago. La consigna inicial propone: *Hoy y no mañana, por la vida!*, lo que finalmente va a definir su nombre, la lucha por la vida.

La convocatoria reconoce claramente la existencia de *cárceles secretas, torturas, exilios, detenidos-desaparecidos, allanamientos y represiones, abusos de poder y*

arbitrariedad sobre los sectores más desposeídos, cuestiones que no necesariamente formaban parte del lenguaje común, y que quieren también extenderse, socializarse y desde allí generar acciones de denuncia a partir de la aversión colectiva por la situación represiva y el terrorismo de Estado, que llegaba en 1983 a un punto límite y desde donde se tenían que repensar las acciones colectivas en la lucha contra la dictadura. Muchas de las acciones realizadas por Mujeres por la vida eran desplegadas en espacios públicos, ya que uno de los objetivos primordiales era la búsqueda de adherentes y la creación de instancias colectivas con fines comunes para denunciar y visibilizar en la calle el descontento, a partir de acciones creativas entrelazadas con otras organizaciones sociales que protestan y realizan una serie de actos públicos.

En 1984 la consigna NO+, impulsada un año antes por el Colectivo Acciones de Arte (CADA), es integrada a partir de un lienzo como conmemoración del primer aniversario en que diversos grupos de mujeres se organizaron. Es importante señalar que una de las integrantes del CADA, Lotty Rosenfeld, fue miembro de Mujeres por la Vida y apoyó al grupo con un intenso registro audiovisual de sus acciones, así como lo hará en 1987 la fotógrafa Kena Lorenzini, con un amplio registro de acciones además de la participación en muchas de ellas.

En octubre de 1985, se comienza a utilizar la consigna SOMOS MAS y se realiza una serie de acciones relámpago en la calle donde siempre la idea es convocar y reunir a personas, dar información y visibilizar las condiciones de vida de la sociedad chilena en búsqueda por la restitución de la democracia y el juicio a los genocidas y represores. Estas acciones siempre terminan con una serie de mujeres detenidas.

Es en 1986 cuando las dos consignas se van a fundir y conformar una de las frases más extendidas en el imaginario político antidictatorial de este grupo “NO + PORQUE SOMOS +”, completando la consigna NO+ con una frase que evocaba la misma permanencia de una colectividad que no solo exigía o reclamaba algo en específico sino que volvía a reunirse y vincularse. Se tornó una de las acciones más poderosas, ya que la fractura social había sido uno de los objetivos de la dictadura además de la instrumentalización del miedo, que esta vez estaban asumiendo una toma de posición pública y se estaba representando masivamente en volantes, panfletos, afiches, rayados, lienzos, etc.

La Convocatoria del 20 de marzo de 1986 será una *jornada para ejercer libremente algunos derechos fundamentales: Derecho a voto; derecho a reunión; derecho a expresión y el derecho huelga de dueñas de casa*¹⁶, que, además, se refuerza al señalar que a partir de una serie de acciones precedentes, la cita vinculante adquiere más fuerza “porque hemos demostrado que somos más...”

También destacan algunas acciones en el espacio público como: “por el desistimiento de las querellas contra dirigentes detenidos” (1985) con carteles alusivos al tema antecedido de la consigna NO+. Además de rayados en el pavimento de la frase SOMOS +, la finalidad era conseguir adherentes y hacer actos pacíficos para confrontar las medidas de seguridad de los organismos represores, que muchas veces igualmente eran reprimidas.

La agrupación realizó distintos *boycott* a supermercados cuyas marcas apoyaban las mentiras que circulaban en los medios de comunicación apoderados por la dictadura (televisión y periódicos); junto a la participación en acciones con otras organizaciones, se realizaron jornadas para la liberación de dirigentes políticos detenidos; visitas a las presas políticas en las cárceles, además de acudir junto a otras organizaciones a entregar documentos en la Corte suprema por estos mismos casos.

Acciones contra la censura hicieron aparecer una serie de mujeres en el centro de Santiago con una cinta adhesiva en su boca, demostrando la nula posibilidad de expresión posible en un país controlado no sólo por las fuerzas militares sino también, cada vez más, por la implantación de un modelo neoliberal que comenzaba a controlar cada uno de los espacios de la vida cotidiana.

En las acciones colectivas de la agrupación de “Mujeres por la vida”, cada acción fue la sistematización de un programa de lucha compartida y la creatividad colectiva de mujeres chilenas alcanzó un devenir en la acción del otro, como una posibilidad de alterar el orden y cambiar el curso de la sociedad de entonces. En julio de 1988, realizan la campaña “No me olvides”, primero en el contexto de la exposición “Chile Crea” y, luego, en una acción masiva en el centro de Santiago. Esta se complementó a la campaña que se vivía en esos momentos en el país por el futuro plebiscito del Sí o No a la continuación en el poder del tirano dictador Pinochet.

El 29 de agosto se realizó esta acción con la participación de 1.000 mujeres de diversas organizaciones, cada una de ellas con siluetas o figuras humanas tamaño natural

pintadas de negro. Bajo el nombre de una persona víctima de represión se leía la pregunta “¿Me olvidaste?” y las alternativas, a modo de célula del plebiscito, “SÍ-“ y “NO-“.

Una de sus integrantes, Teresa Valdés, recuerda:

A las 2:00 hrs en punto, el centro de Santiago se llenó de nuestras imágenes, generando una gran cantidad de anécdotas, discusiones, interpelaciones, aplausos de parte del público. La acción debía desarrollarse en silencio, como mudos testigos de 15 años de horror, hecho que se consiguió casi totalmente. Las fuerzas policiales, derogado el ‘estado de emergencia’, no se atrevía a intervenir frente a una acción tan desconcertante. En el cruce de las dos calles peatonales se concentró la mayor tensión con gran cantidad de figuras con las que se formó un círculo. La acción duró 10 minutos, después de los cuales las imágenes debían ser colocadas, pegadas o colgadas, de manera que permanecieran como transgresión en el paisaje urbano. Una vez colocados, se leería una proclama en las esquinas explicando el sentido de la acción.¹⁷

Un intenso registro fotográfico y audiovisual da cuenta de la acción y de la posterior destrucción de gran parte de las figuras por parte de la policía. La consigna “No me Olvides” pasa a ser parte de un programa de trabajo intenso en el momento ad portas de la transición a la democracia en Chile, pero justamente quiere seguir insistiendo que el proceso de justicia y derechos humanos en Chile no podía leerse como un correlato del proceso político y sus estructuras de poder que tanto los partidos de derecha e izquierda comenzarían a disputar.

Y sobre esta condición y la representación del poder, la agrupación realiza una de las acciones más recordadas y simbólicas de los últimos años de la dictadura: consistió en apagar la “llama de la libertad” encendida en 1975 por Pinochet en representación del ejército de Chile. Con una toalla mojada fue posible apagar y extinguir por un momento la llama que representaba la toma de poder infranqueable de la dictadura militar y apropiarse del significado colectivo de la libertad.

¹ Algunas ideas desarrolladas en este texto son fruto de investigaciones realizadas para distintos contextos editoriales o curatoriales. Una de ellas fue mi participación como investigadora para la exposición organizada por la Red Conceptualismos de Sur “Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América latina”, realizada en el Museo Reina Sofía de Madrid, entre octubre de 2012 y febrero de 2013.

² Según fuente del Museo de la Memoria y los derechos humanos de Chile www.museodelamemoria.cl

³ PACHECO, Máximo. *Lonquén* Editorial Aconcagua, Santiago, 1983. El libro, publicado varios años después de la constatación de los hechos, tuvo impedimento de publicación por parte del régimen.

⁴ PARADA, Hernán "Testimonio de una amistad latente", en: Varas, Paulina *Una acción hecha por otro es una obra de la Luz Donoso*, CEAC, Santiago de Chile, 2012, p. 10.

⁵ El Taller de Artes Visuales (TAV) fue un espacio conformado por diversos artistas chilenos, algunos de ellos exonerados de la facultad de Arte de la Universidad de Chile y otros participantes en este espacio de activación artística y política en el controlado espacio chileno de la época. Allí se realizaban talleres, seminarios y reuniones de una serie de artistas e intelectuales chilenos, conformando un espacio de creación conjunta y desde donde se originaron diversas acciones colectivas en las que estuvo implicada Luz Donoso. Sobre esto, la artista señala: "El TAV comenzó con una línea conservadora en el aspecto visual. Aunque había encuentros de discusión muy valiosos, se optó por la ineficacia de un lenguaje académico, aprendido; se hablaba de "los monos" en vez de figuras, se rechazaba un cambio de lenguaje que se ajustara a la nueva realidad y que por lo tanto cuestionara la naturaleza del arte. Después del Golpe, ningún lenguaje tradicional era soportable y al final surgieron proposiciones nuevas que ampliaron el horizonte. Algunos de nosotros nos proponíamos desestabilizar, hacer que algo pasara con nuestro trabajo" en: Muñoz, Ernesto *Luz Donoso resituación de una obra* autoedición, Santiago, 2002, Pág. 25.

⁶ DONOSO, Luz; SAAVEDRA, Patricia; PARADA, Hernán. etc. "Acciones de Apoyo" inserto en la publicación *Ruptura* del Colectivo de Acciones de Arte (CADA). Santiago de Chile: 1982, p. 4.

⁷ Donoso, Luz. Documento inédito, sin fecha.

⁸ Relato realizado por el artista en entrevista con la autora en abril de 2011.

⁹ Entrevista con la autora en abril de 2011

¹⁰ El CADA estuvo conformado por los artistas Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, la escritora Diamela Eltit, el poeta Raúl Zurita y el sociólogo Fernando Balcells. Se conformó en 1979 y hasta 1985 año en que realizaron la última acción como colectivo.

¹¹ Francisco Varela *Conocer. Las ciencias cognitivas: tendencias y perspectivas. Cartografía de las ideas actuales*, editorial Gedisa, Barcelona, 2005, pag 53.

¹² Varela, Op. Cit. Pag 89

¹³ CADA "llamado a artistas del Colectivo Acciones de Arte (CADA)", hoja inédita, abril de 1984.

¹⁴ Cita escrita en una de las tarjetas realizadas por Mujeres por la Vida, la que acompaña la consigna "NO+ PORQUE SOMOS +"

¹⁵ Cita escrita en una de las tarjetas realizadas por Mujeres por la Vida, la que acompaña la consigna "NO+ PORQUE SOMOS +"

¹⁶ VALDÉS, Teresa. *Mujeres por la vida: Itinerario de una lucha*, inédito, Santiago de Chile: Fondo del Museo de la Memoria y los derechos humanos de Chile. 1989.

¹⁷ VALDÉS, Teresa. *Mujeres por la vida: Itinerario de una lucha*. Documento inédito. Santiago de Chile: : Fondo del Museo de la Memoria y los derechos humanos de Chile. 1989. 1989.

BIBLIOGRAFÍA

DONOSO, Luz; SAAVEDRA, Patricia; PARADA, Hernán. etc. "Acciones de Apoyo" inserto en la publicación *Ruptura* del Colectivo de Acciones de Arte (CADA). Santiago de Chile: 1982, p. 4.

MUÑOZ, Ernesto. *Luz Donoso resituación de una obra* autoedición. Santiago: 2002.

PACHECO, Máximo. *Lonquén*. Santiago: Editorial Aconcagua. 1983.

PARADA, Hernán. "Testimonio de una amistad latente". In: VARAS, Paulina. *Una acción hecha por otro es una obra de la Luz Donoso*. Santiago de Chile: CEAC, 2012, p. 10.

VALDÉS, Teresa. *Mujeres por la vida: Itinerario de una lucha*, inédito, Santiago de Chile: Fondo del Museo de la Memoria y los derechos humanos de Chile. 1989.

VARELA, Francisco. *Conocer. Las ciencias cognitivas: tendencias y perspectivas. Cartografía de las ideas actuales*. Barcelona: Editorial Gedisa. 2005.

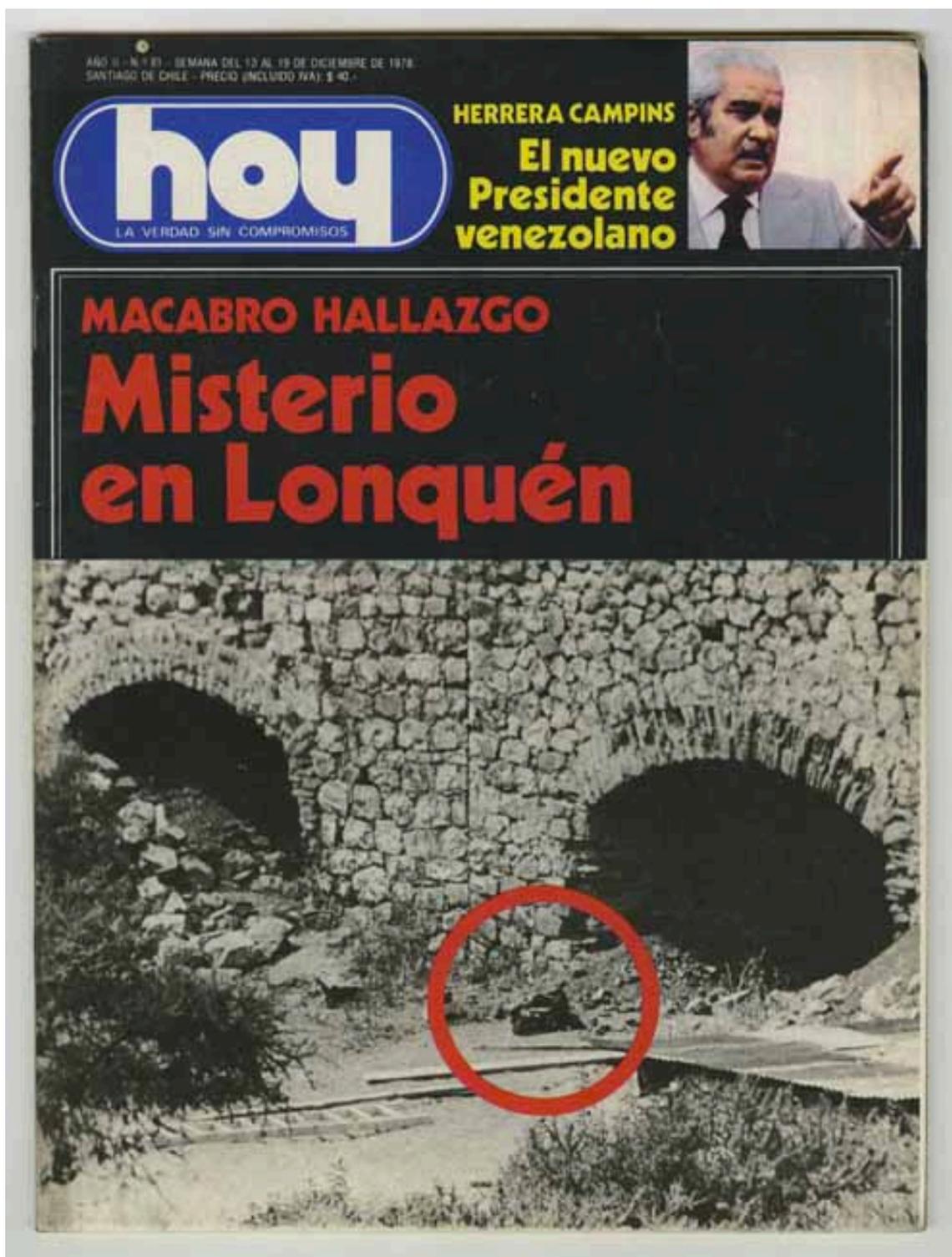
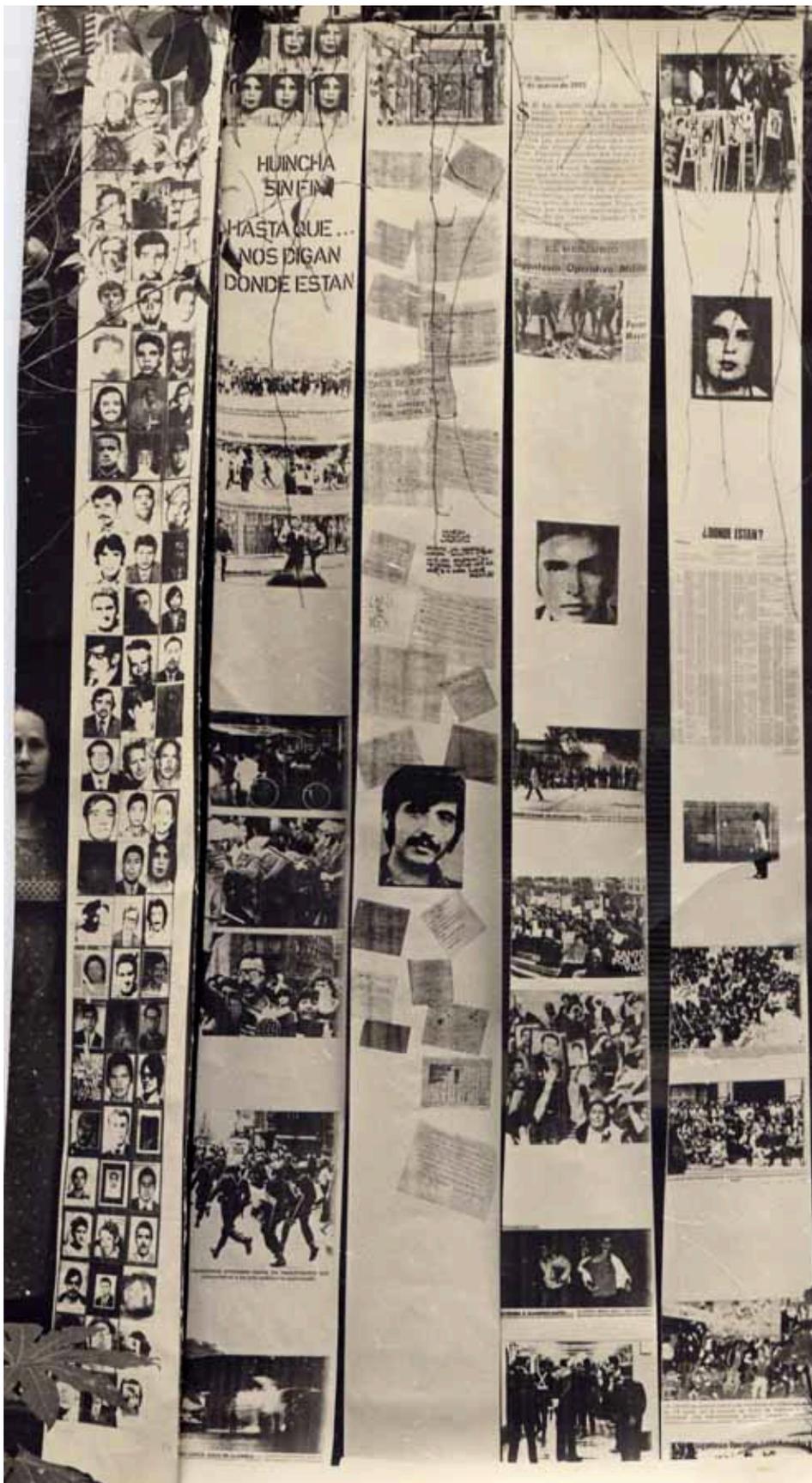


Imagen 1: Portada de la revista HOY, diciembre de 1978, Santiago de Chile.



Imagen 2: Acción de Hernán Parada en la plaza de armas en el centro de Santiago de Chile, 1984



"Huincha sin fin", Luz Donoso, 1978



"Acciones de apoyo" intervención en circuito comercial en la calle Ahumada de Santiago de Chile, 1979



Manifestación en Santiago de Chile, utilizando la consigna del NO+ convocada por el CADA, década de los 1980.