



Lotty Rosenfeld: Entrecruces
de la memoria
(1979-2020)

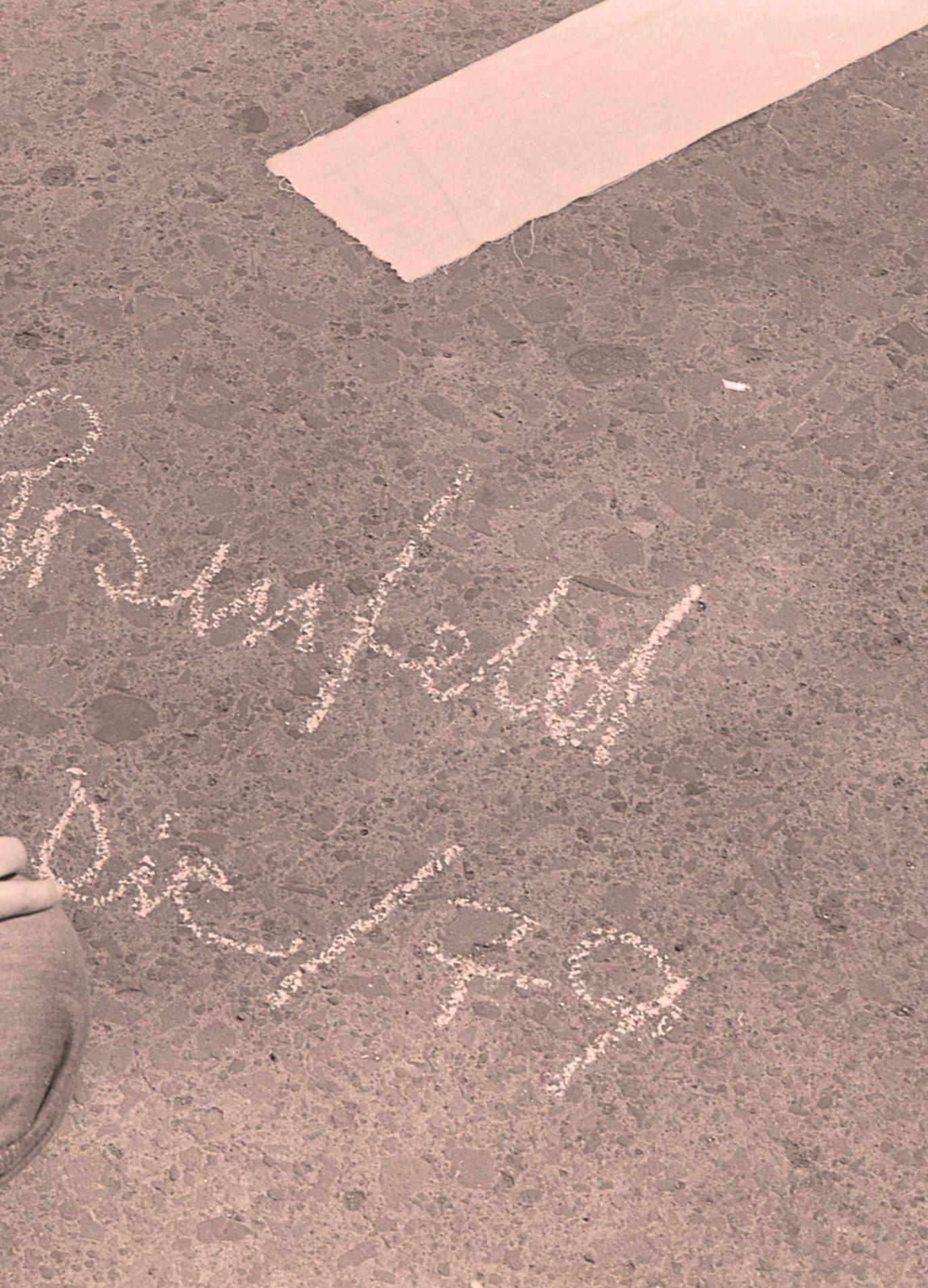


Nelly Richard es teórica y ensayista. Ha sido fundadora y directora de la Revista de Crítica Cultural (1990-2008). Ha coordinado la Cátedra “Políticas y estéticas de la memoria” (2018-2021) del Centro de Estudios del Museo Reina Sofía, Madrid, España. Fue curadora de la exposición Poéticas de la disidencia: Paz Errázuriz – Lotty Rosenfeld en la 56 Bienal de Venecia (2015). Ha recibido la distinción Honoris Causa de la Universidad de Buenos Aires (2022). Es autora de múltiples ensayos sobre estética, crítica, política, memoria y género traducido a varios idiomas internacionales.

Diamela Eltit es escritora y co-fundadora del CADA (Colectivo de Acciones de Arte). Ha sido distinguida por varios premios nacionales e internacionales: Premio Iberoamericano de Narrativa José Donoso (2010), Premio Municipal de Literatura (2017), Premio Nacional de Literatura (2018), Premio Carlos Fuentes (2021) y Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances (2021). Además de su abundante producción literaria, es autora de textos críticos y ensayos. Sus libros han sido traducidos a varios idiomas internacionales. Su última novela publicada es Falla Humana (Santiago de Chile, Planeta, 2023).

Mariairis Flores es Licenciada y Magíster en Teoría e Historia del Arte por la Universidad de Chile. Actualmente es co-curadora de Espacio218; colaboradora de las revistas Artforum y Artshock; y desarrolla la investigación FONDART: “Bajo el signo mujer”, dedicada a las exposiciones de mujeres artistas chilenas realizadas entre 1973-1991. Coeditó, junto con Varinia Brodsky, el libro “Mujeres en las artes visuales en Chile 2010-2020”; (MINCAP). Es autora de “Desbordar el territorio” (2016), publicación desarrollada con la artista Seba Calfuqueo.

Andrea Giunta es escritora, curadora y profesora de la Universidad de Buenos Aires, en la que obtuvo su doctorado. Es investigadora principal del CONICET (Argentina) e investigadora visitante en la Universidad de Texas (EEUU). Entre los premios con los que fue galardonada se destacan las becas Guggenheim, Rockefeller, Getty, Harrington, Tinker, y el Premio Konex. Es autora de varios libros sobre arte latinoamericano. Fue co-curadora de “Extranjerías”, MUAC (2012); “Verboamérica”, MALBA (2016); “Radical Women. Latin American Art, 1960–1985”, Hammer Museum, Brooklyn Museum y Pinacoteca de São Paulo (2017–2018); y curadora general de la 12 Bienal del Mercosur, Porto Alegre (2020), entre otras exposiciones.



Lotty Rosenfeld: Entrecruces de la memoria (1979-2020)

Abril 2024 - Buenos Aires
Parque de la Memoria - Sala PAYS
Embajada de Chile - CCMATTA

Curaduría: Nelly Richard
Investigación: Mariairis Flores

MONUMENTO A LAS VICTIMAS
DEL TERRORISMO DE ESTADO



PARQUE DE
LA MEMORIA



CCMATTA | | | | | | | | | |
CENTRO CULTURAL MATTA EMBAJADA DE CHILE EN ARGENTINA



Florencia Battiti

Directora General

*Parque de la Memoria - Monumento a las
Víctimas del Terrorismo de Estado*

¿Qué implicancias políticas, sociales y simbólicas tiene intervenir un signo? ¿Alterar un sistema universal de comunicación con un gesto mínimo, sutil pero tan potente que modifica por completo el código establecido y, por ende, resignifica también su contexto?

En 1979, bajo la cruenta dictadura militar de Augusto Pinochet, Lotty Rosenfeld (1943-2020) realizó una acción artística denominada *Una milla de cruces sobre el pavimento*, que consistió en modificar las líneas de vialidad que regulan el tránsito en las calles, formando así una serie de cruces blancas (también un signo +) en un claro gesto de insubordinación y cuestionamiento al autoritarismo y sus sistemas de control pero, especialmente, como la respuesta reactiva de un pueblo regulado por la violencia del Estado.

De esta manera, una mujer artista imprimía en las calles de Santiago de Chile una infinita línea de cruces, al tiempo que en su país, y también la región, se sucedían las torturas y las desapariciones. Años más tarde, esta misma acción fue reiterada por Rosenfeld en otras ciudades -frente a la Casa Blanca en Washington, en el *Allied Checkpoint* en Berlín, entre otras- problematizando y activando estos nuevos contextos, todos ellos vinculados a la violencia de Estado.

Los registros de esta icónica acción junto con otras obras realizadas por Lotty Rosenfeld a lo largo de su vasta e intensa trayectoria son presentados en *Lotty Rosenfeld: Entrecruces de la memoria (1979-2020)*, la primera exposición retrospectiva de la artista realizada tanto en Chile como en Argentina (la muestra inauguró su itinerario en el Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile en el marco de la conmemoración de los 50 años del golpe. Bajo la afectuosa y rigurosa curaduría de Nelly Richard y la investigación de Mariairis Flores, la exposición reúne un importante cuerpo de obra de la artista así como documentos y material de archivo que han sido resguardados por la Fundación Lotty Rosenfeld.

Tanto a partir de su obra personal como en los diversos colectivos artísticos que integró – como CADA (Colectivo de Acciones de Arte) y Mujeres por la Vida- Rosenfeld jamás dejó de concebir acciones de resistencia y denuncia contra los abusos de poder. Explorando e incorporando diversos soportes y lenguajes artísticos, su producción serpenteó entre el arte y activismo desplegándose a través de la fotografía, el videoarte, el grabado, las instalaciones y las acciones en la vía pública.

La presentación de *Lotty Rosenfeld: Entrecruces de la memoria (1979-2020)* en el Parque de la Memoria-Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado no hubiese sido posible sin la tenaz y eficiente gestión de María José Fontecilla Waugh. Mi sincero y profundo agradecimiento tanto a María José, como a Nelly por haber pensado en el Parque de la Memoria como la institución que, junto al Centro Cultural Matta, se encuentran a la altura ética y poética para presentar este proyecto expositivo en la Argentina.

Mi profundo agradecimiento a Varinia Brodsky, Directora del Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile y a Alejandra Coz Rosenfeld, Directora de la Fundación Lotty Rosenfeld por confiarnos la importante tarea de presentar en la Sala PAYS (Presentes Ahora y Siempre) la producción de una indiscutida referente del arte conceptual chileno y latinoamericano.

Al Consejo de Gestión del Parque de la Memoria y, especialmente, a Pamela Malewicz, Subsecretaria de Cultura Ciudadana y Derechos Humanos y a Nora Hochbaum, ex directora del Parque de la Memoria por su constante apoyo y acompañamiento en el Proyecto Curatorial que llevamos adelante con la convicción, tal como señala Giorgio Agamben, de que el

arte contemporáneo posa su mirada en su propio tiempo para percibir no tanto sus brillos y luces sino sus lados más oscuros.

Y no por último menos importante, mi total agradecimiento a Sofía Jones y Cecilia Nisembaum, Coordinadora General y Curadora del Parque de la Memoria respectivamente, por la dedicación y el entusiasmo que demostraron desde el primer momento para llevar adelante este proyecto, junto a los equipos de trabajo del Parque de la Memoria, integrados no sólo por notables profesionales y eficientes trabajadores sino por personas maravillosas, que a pesar de las dificultades renuevan y confirman día a día su compromiso con este espacio de recuerdo, homenaje, arte, testimonio y reflexión.



Intervención en homenaje a Lotty Rosenfeld convocada por la Brigada Laura Rodig, 2020.

PRESENTACIÓN

Varinia Brodsky

Directora Museo Nacional de Bellas Artes
Santiago de Chile

A partir de la intervención realizada en 1979, *Una milla de cruces sobre el pavimento*, Lotty Rosenfeld se ha caracterizado por su persistencia en el trazado de la cruz como gesto de desacato al orden impuesto por la dictadura cívico militar. El gesto de una mujer que en solitario y que, en un repetitivo movimiento corporal, se acuclilla (o agazapa) hacia el pavimento para intervenir las líneas discontinuas de avenida Manquehue con una franja que, cruzada transgrede el orden público, convirtiendo la señalización en el signo +, una resignificación que quedará en adelante como señal inequívoca de protesta y alteración a la norma por un lado, pero también como una operación que abre nuevas lecturas.

En esta primera exposición retrospectiva que se realiza en Chile: *Lotty Rosenfeld: entrecruces de la memoria (1979 -2020)*, curada por la crítica Nelly Richard y acompañada de la investigación de la historiadora de arte Mariairis Flores, tenemos la ocasión de revisar su obra individual. El registro audiovisual y fotográfico que incorpora en sus intervenciones como ejercicio para la memoria, y que posteriormente queda como lenguaje de imágenes en su trabajo, posibilita que hoy tengamos la oportunidad de recobrar las acciones que desafiaron la represión, haciendo del

espacio público su soporte y asumiendo el riesgo de lo que aquello podía encarnar.

La desobediencia que caracterizó su trayectoria, se plantea en esta exposición como una fuerza de articulación que por más de cuarenta años queda como testimonio de la resistencia e insiste en permanecer en el imaginario colectivo a través de la búsqueda de nuevos lenguajes y prácticas artísticas experimentales, que la inscriben en lo que la curadora de esta exposición denominó *Escena de avanzada*, y que, por otra parte, la define como una de las artistas más relevantes de fines de los setenta y ochenta. Su accionar que vincula arte y política, la hizo traspasar fronteras, temporalidades, contextos y procesos políticos, activando en la calle la denuncia desde el campo visual, más allá de lo que fue su valioso trabajo junto al colectivo C.A.D.A. y que queda como una alegoría del trauma. Lotty Rosenfeld además fue integrante del movimiento Mujeres por la Vida que surge en 1983, reafirmando desde la trinchera del género su compromiso político y la reivindicación de derechos. Con todo ello, es por la consistencia de su obra que se encuentra en las colecciones de museos como, el Museo de Arte Moderno de New York (MoMA), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Tate Modern de Londres,



Vista de la exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 2023. Registro fotográfico: Cristian Rojas

Colección FRAC Lorraine de París, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) y el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile, entre muchos otros.

La obra de Lotty Rosenfeld nos obliga a retornar la mirada y recordar la herida infringida por la violencia como hecho sistemático. Nos convoca a pensar en colectivo y a preguntarnos acerca de nuestros contextos sociales, mediáticos y códigos normativos. En términos artísticos, a cómo quebrar el lenguaje en su amplio sentido, y como sujetos políticos, a permanecer en la inquietud que nos hace seres críticos. Por todo aquello es que presentar esta retrospectiva de Lotty Rosenfeld que se inauguró en septiembre 2023 en el marco de la programación institucional del Museo Nacional de Bellas Artes, vinculada a la conmemoración de los cincuenta años del golpe de Estado en Chile, resulta profundamente significativo. Asimismo, adquiere especial relevancia ser partícipes de la itinerancia de la exposición, lo que nos permite generar un diálogo con el Parque de la Memoria de Buenos Aires para trazar e insistir en el compromiso categórico con los derechos fundamentales, sobre todo fundado en nuestra historia de dolores compartidos.



Vista de la exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 2023. Registro fotográfico: Cristian Rojas

ACTIVAR LA IMAGINACIÓN CRÍTICA EN TORNO A LOS SIGNOS

Nelly Richard

De una sola línea

Lotty Rosenfeld resolvió intervenir los ejes de calzada trazados en el pavimento en plena dictadura militar, desplegando así una inédita reflexión sobre los signos y sus codificaciones de poder justo cuando el arte de oposición y resistencia en Chile debió enfrentar con astucia reflexiva y potencia creativa las máquinas de persecución, miedo y censura que controlaban el país. Esto ocurrió en 1979 con su primera acción de arte titulada *Una milla de cruces en el pavimento* que modificó las líneas de tránsito que dividen las vías públicas. Su gesto de desacato aspiraba, metafóricamente, a torcer el sistema de controles e imposiciones que norman las conductas de todos los días. Agacharse en el pavimento para alterar la verticalidad del camino predestinado, fue la sintética mecánica de producción a través de la cual la artista desmontó la semiótica del ordenamiento social que asigna roles y programa hábitos según la dirección trazada unívocamente por sus rectas de obediencia. Con un gesto antiautoritario (antipatriarcal), L. Rosenfeld llamó la atención de los transeúntes de la ciudad sobre la relación entre sistemas comunicativos, técnicas de reproducción del orden social y alineación de sujetos dóciles.

L. Rosenfeld conjugó a lo largo de toda su obra lo *mínimo* (la austeridad del trazado de la cruz y la sobriedad del gesto que lo ejecuta rigurosamente) con lo *máximo*: la suma de las cruces multiplicadas al infinito de superficies cambiantes (calles, geografías y pantallas video) que tornan incalculable el alcance y contagio de sus operatorias de sentido. Podría decirse que la obra de L. Rosenfeld es de *una sola línea* debido a lo insistente y persistente del gesto que la determina: una obra consecuente hasta el final por el rigor del compromiso ético, político y estético manifestado por su autora a lo largo de cuarenta años. Pero lo llamativo de su proyecto de arte es que esta obra, compuesta obsesivamente de una sola línea (“Esta línea es mi arma”), supo evitar la monotonía del sentido provocando sucesivas intersecciones de contextos, soportes y tecnologías cuyos espacios-tiempos heterogéneos y mutantes llevaron las cruces a atravesar varios conflictos sociales, dramas históricos, sublevamientos populares, violencias estatales, precariedades existenciales, dominaciones económicas, insurrecciones territoriales, tumultos sexuales, traspasos idiomáticos y abismos de la subjetividad. Este es el ejemplo de cómo un recurso discreto y aparentemente inofensivo (cruzar una vertical con una horizontal en la gramática casi impercepti-



Intervención Autopista Valparaíso, Chile, 1985. Registro fotográfico: Gonzalo Muñoz

ble de la circulación pública) fue capaz de desenmascarar la falsa inocencia de los códigos que sostienen, impositivamente, la rutinaria fabricación de las normas sociales. Bajo dictadura en Chile, las cruces de L. Rosenfeld fueron capaces de quebrar la pasividad de los signos estimulando la curiosidad de transeúntes y espectadores en torno a los virajes perceptivos y comunicativos mediante los cuales el arte, en un abrir y cerrar de ojos, es capaz de desviar el rumbo de las señaléticas del poder autoritario y totalitario.

La operatoria de la suma (+)

Las cruces marcadas por L. Rosenfeld evocan el signo aritmético de la suma que, trasladado a la economía política, designa el registro contable de las ganancias y los beneficios que persigue el capitalismo mundial cuya abstracción financiera hace circular el dinero a velocidades inmatrimateriales. El signo + trazado por L. Rosenfeld frente a la Casa Blanca de Washington, en la acción de arte de 1982 *Una herida americana*, apunta al símbolo geopolítico de la hegemonía norteamericana que domina la política y la economía globalizada de sociedades interconectadas por redes de tráficos comerciales e intereses corporativos. Cuando L. Rosenfeld interviene, aquel mismo año 1982, la Bolsa de Co-

mercio de Santiago de Chile con el signo de la cruz previamente trazado frente a la Casa Blanca de Washington (un signo que ilumina la pantalla de uno de los dos monitores colocados subrepticamente en el interior de su centro de operaciones santiaguino), ella realiza un movimiento doble: recuerda indirectamente el apoyo político y económico del gobierno de Estados Unidos a las fuerzas opositoras al gobierno de Salvador Allende como un apoyo que pavimentó el camino del golpe militar del 11 de septiembre 1973 y, también, alude a la trama subyacente que une indisociablemente la implantación de la política económica neoliberal a cargo de los Chicago Boys y la “terapia del shock” del terrorismo de estado con que la dictadura de Pinochet buscó aniquilar en la población toda capacidad de respuesta frente al desate de su capitalismo salvaje. En sus videoinstalaciones posteriores (*Moción de orden* [2002] y *No, no fui feliz* [2015]), L. Rosenfeld fue conectando el signo + con diversas instancias relativas al desenfreno capitalista: se repiten, por ejemplo, las imágenes de los *brokers* en las Bolsas de Comercio internacionales y las pantallas electrónicas que transmiten el curso de las monedas y las ventas de acciones, exhibiendo cómo los valores se transan insaciablemente en los centros financieros de la globalización neoliberal.

Pero L. Rosenfeld ha sido también capaz de incursionar en el reverso más desnudo de este alto mundo de las transacciones empresariales y corporativas al registrar, en su videoinstalación *El empeño latinoamericano* (1997), las imágenes sub-locales que captan el ingreso a la casa de empeño “La Tía rica” de sujetos populares que se vieron obligados por las cadenas de esclavitud de la deuda, el crédito y la hipoteca a permutar sus escasas joyas con valor sentimental por una miseria de dinero. La cámara de vigilancia de “La Tía rica” registra fríamente la humillación del trueque vivida por estos sujetos del desamparo que entran y salen mecánicamente de su foco de observación. Lo que hace el arte de L. Rosenfeld es incorporar este registro impiadoso de “La Tía Rica” a una instalación video que apuesta a la rotación visual de las imágenes para sacudir la fijeza de la mirada automática. Además, un montaje sonoro que mezcla la respiración agitada de un parto y el primer llanto de un nacimiento con el canto operático de una voz lírica, combina ecos y ruidos cuya emotividad contrasta con el insensible conteo de los sujetos de la desesperanza que, obligados a empeñar lo poco y nada que tienen, desfilan por la cámara de vigilancia de la casa de empeño. La obra de L. Rosenfeld ha demostrado ser capaz de dar sorprendentes giros que se atreven a

ir en direcciones contrarias al pasar del sufrimiento individual a la movilización colectiva: es así como la obra se desplaza de la triste resignación al sacrificio de la pobreza (*El empeño latinoamericano*) al clamor de la interpelación y la denuncia ciudadana (*No, no fui feliz* [2015]) citando, en esta última obra, la consigna del “No + lucro” que usó el movimiento estudiantil del 2011 para reclamar contra el régimen de privatización neoliberal que convierte a la educación en bien de mercado y criticar, por extensión, la acumulación de la ganancia como máxima capitalista de una sociedad que solo persigue la obtención de utilidades. El signo + en la imagen del “No + lucro” que llena la pantalla video pasa a ser así el articulador gráfico y político-social del rechazo colectivo frente a una organización económica destinada a ostentar las ventajas y privilegios del consumo y a exacerbar la competitividad para alcanzar oportunistamente el éxito individual.

La mercantilización de los intercambios sociales y la abstracción del valor de cambio que transmuta toda cualidad en cantidad han desmaterializado las relaciones humanas, volviéndolo todo operacional y gestionable en el lenguaje informático de las unidades de cómputo encargadas de procesar los datos básicos. L. Rosenfeld trabaja en contra de esta serialización numérica que

rige las sociedades tecnologizadas por el diseño neoliberal: una serialización numérica siempre presente, digitalmente, en sus obras como índice de aquella lógica fetichizadora de los signos-mercancías contra lo cual lucha la poética del sentido que inspira al arte. Uno de los modos que adopta la artista para oponerse a dicha serialización consiste en reintroducir en sus videoinstalaciones la densidad somática y pulsional (gritos, cantos, quejidos o suspiros) de una materia sonora o lingüística que se torna irreducible a los parámetros de la comunicación estandarizada. L. Rosenfeld se fija, por ejemplo, en lo que entorpece fonéticamente la comprensión de los vocablos -balbuceos, tartamudeos- para obligarnos a prestarle máxima atención al lenguaje como zona de aprendizaje, dominio y conquista (la razón pedagógica y civilizatoria) pero, también, de lapsus y erratas (los desarreglos psíquicos y los tropiezos del inconsciente sexual). Los meandros ficcionales de relatos excéntricos (*¿Quién viene con Nelson Torres?* [2001] y *Cuenta regresiva* [2006]) son acompañados por el modelaje literario de vocablos cuyas estilizaciones barrocas llevan el realismo de los cuerpos y las hablas populares a alucinar, sobregirados, con las proliferaciones caóticas de la imagen y la palabra. La obra de L. Rosenfeld exhibe, además, las brechas interculturales entre *traducción e intraducibilidad* que insisten en lo refractario de una memoria del territorio, del cuerpo y de la lengua atada a lo local-particular (raza, etnia)

cuya conciencia ancestral no se rinde frente al canon blanco-masculino-occidental de la cultura metropolitana. Las fallas de traducción que explora la vocación periférica del trabajo de L. Rosenfeld traen a escena, tal como ocurre en *La guerra de Arauco* (2001), lo que desde siempre ha buscado sepultar la razón imperial de los procesos colonizadores: aquellos porfiados sustratos culturales de poblaciones que, además de luchar contra el saqueo de sus riquezas primordiales, se resisten al hundimiento de su memoria de siglos de siglos.

El signo + de L. Rosenfeld cuestiona la neutralidad de la suma numérica que, en el mundo de los balances financieros y de las estadísticas de consumo, pone en fila los datos abstractos de los recuentos monetarios y comerciales en lugar de conglomerar las partículas subjetivas que son las que nos mueven, afectivamente, a involucrarnos con las vidas humanas y sus tormentos. Pero la cruz no sólo denuncia la economía neoliberal sino, también, la geopolítica internacional cuyos Estados-naciones se reparten los territorios generando desuniones y confrontaciones bélicas en sus fronteras. La obra de L. Rosenfeld apunta al *encierro de las fronteras* como mecanismo responsable de la división y la segregación territoriales que culminan, desastrosamente, en guerras. Al mismo tiempo, instala el motivo de la *travesía de las fronteras* para explorar las fugas de identidad que nos invitan a traspasar límites y reductos, zafando de lo



No, no fui feliz, 2015. Pabellón chileno de la 56a Bienal de Venecia, Video still.

Uno (del sentido único; de la individualidad del yo) para viajar libremente hacia los umbrales de lo desconocido.

La trayectoria de L. Rosenfeld se inició en un colectivo (el de la Galería Espacio Siglo XX en 1978) antes de que ella cofundara en 1979 el CADA (Colectivo Acciones de Arte, 1979) con Diamela Eltit, Raúl Zurita, Juan Castillo y Fernando Balcells. Luego tuvo una participación decisiva en el movimiento Mujeres por la Vida cuyas organizaciones de mujeres, a partir de 1983, actuaron como plataforma ciudadana de lucha contra la dictadura y de recuperación de la democracia desde la perspectiva del feminismo. Entre medio, L. Rosenfeld se involucró en sucesivas colaboraciones con Juan Castillo, Luz Donoso, Hernán Parada y, muy en especial con Diamela Eltit a la que la unió toda una vida de reflexiones cruzadas sobre pensamiento, escritura y visualidad. L. Rosenfeld siempre concibió su práctica artística como un trance entre varias y varios. Hizo que lo participativo y lo colaborativo funcionaran como dinámicas de intercambio artístico-cultural que se valen de la suma de complicidades y afinidades (+) para movilizar energías, voluntades y deseos que se fortalecen en conjunto. La mecánica de la cruz (+) selló un modo de producción que concibe lo artístico como

algo siempre en curso, es decir, como un proceso que debe ser completado mediante actos de transición con final abierto protagonizados por todas aquellas y aquellos que aceptan incorporarse a los diagramas intersubjetivos que va desplegando la obra.

Las primeras cruces trazadas en el pavimento por L. Rosenfeld en 1979 esbozaban el camino que llevó su obra a transitar de lo *individual* (la firma de autora que, precariamente, se graficaba con tiza en el asfalto desacralizando así la práctica artística) a lo *colectivo*: la progresiva borradura del nombre propio como marca autoral que se iba fundiendo, anónimamente, en el paisaje diario de los tráficos por avenidas y carreteras. Las cruces de L. Rosenfeld (la cruz misma o su traslación a consignas masivas que mantienen, hasta hoy, su vigencia en las calles como “No + porque somos +”) se propusieron, desde siempre, multiplicar y diseminar el potencial del arte a lo largo y ancho de comunidades en formación: unas comunidades emancipadas cuyo plural expansivo se declara contrario a la matriz privatizadora del individualismo neocapitalista que fomenta la posesión y la exclusión, esta última disfrazada de exclusividad cuando se trata de resaltar el culto a las modas y los estilos de consumo cultural.

Diagramar la mirada

No cabe duda de que las intervenciones urbanas de L. Rosenfeld supieron traspasar los confines del arte, extendiendo sus redes de interferencias estéticas y críticas en espacios públicos que desbordan ampliamente los cercos institucionales de profesionalización del quehacer artístico. Pero la estrategia de obra de L. Rosenfeld nunca se dejó condicionar por la dicotomía adentro/afuera que parecería obligar a los artistas políticos a renunciar al sistema-arte en tanto campo demasiado reservado de referenciación estética para volcarse hacia el paisaje exterior como totalidad en la cual debe el gesto artístico confundirse con el resto de las prácticas sociales. Sin dejarse restringir por esta oposición binaria entre el interior y el exterior del arte, L. Rosenfeld ha cruzado *lo público* con *el público* entrando y saliendo incesantemente de los bordes de la institucionalidad artística y cultural para entrecruzar sus intervenciones urbanas realizadas en las calles con videoinstalaciones montadas en diversos museos y bienales. Los bordes internos y externos de la institución-arte fueron tensionados por ella como una zona discontinua, expuesta a interrupciones y traspasos, donde recurrir a maniobras diferenciadas en sus modos y tiempos de articular lo político, lo social y lo estético. En *Moción de orden* (2022), los dos museos de arte de Santiago, (el Museo Nacional Bellas Artes y el Museo de Arte Contemporáneo (MAC)) y la galería de

arte Gabriela Mistral fueron intervenidos por las proyecciones de diferentes referencias urbanas (el Palacio de La Moneda, el metro de Santiago, los camiones de seguridad, los edificios del correo, etcétera), plataformas tecnológicas (el helipuerto de ENAP (Empresa Nacional del Petróleo) en Magallanes) y frontis institucionales (Wall Street en Nueva York) en los que se infiltraban visualmente hileras de hormigas que entraban y salían misteriosamente de cavidades, surcos y ranuras. El desfile de las hormigas que se vuelve a organizar luego de que un dedo entrecorte su camino, nos habla de reclutamientos y disciplinamientos (“moción de orden”) así como de la capacidad de dispersión-evasión de las multitudes que, intempestivamente, rompen las filas para desbandarse en las orillas del control social tal como ocurre en revueltas como la acontecida en octubre 2019 en Chile. Entre los marcos institucionales del arte y las sorprendentes imágenes de filas de hormigas proyectadas imaginariamente en los resquicios de distintos monumentos públicos, la creación estética de L. Rosenfeld recurre a sus poéticas de lo difuso para introducir la extrañeza en el mundo cotidiano, salvando así virtualmente a sus habitantes de las insistentes reglas de funcionalización y normalización del orden social que los aplastan diariamente.

En sus primeras intervenciones urbanas, L. Rosenfeld movilizó *el cuerpo* para afrontar la contingencia social y política

desde una condición de sujeto -localizada y posicionada- que actuaba en vivo y en directo desde el espacio público. Pero su pasión por *las imágenes* la condujo, más de una vez, a cambiar el afuera de la ciudad (que *dispersa* el efecto artístico) por la *concentración* de la mirada en el adentro circunscrito de una sala que ofrece un espacio-tiempo absorto y pensativo: una sala donde la oscuridad le otorga toda su intensidad visual a las imágenes y su justo volumen auditivo a los susurros y murmullos de hablas cuya singularidad anómala debe ser escuchada con particular calma y atención. Trabajando con el formato delimitado de salas de arte calculadas para darle máxima exactitud a cada segmento e intersticio de sus montajes visuales y sonoros, las video-instalaciones de L. Rosenfeld vuelven a combinar lo que los noticieros televisivos despachan trivialmente para el consumo informativo, sometiendo sus materiales de actualidad al enigma de provocaciones estéticas hechas para turbar la mirada y enredar los sentidos. Una de sus operaciones más frecuentes consiste en desequilibrar el formato de las pantallas y en exacerbar el desequilibrio de imágenes ya seccionadas y fragmentadas, para colocar la visión (en cuadros y perspectivas) en una situación de riesgosa inestabilidad. Des-enmarcar y re-enmarcar las imágenes, tal como lo re-

suelve prodigiosamente el arte video de L. Rosenfeld, sirve para reflexionar sobre la función del marco: aquel recuadro cuyos trazados construyen la visibilidad de las imágenes en función de lo que incluyen o excluyen del campo de visión y de cómo se reparte en su interior el protagonismo de la escena entre oscuridad y luminosidad, totalidad y fragmentos, centralidad y márgenes. Las video instalaciones de L. Rosenfeld, al moverse entre marcos y desmarques, llevan la condición de espectador a experimentarse desde el quiebre, la desconexión y el salto entre restos visuales y sonoros que, desinsertados de sus macronarrativas dominantes, son luego reinsertados en nuevos relatos que subrayan los puntos de conflicto que escinden el dominio de una representación unitaria. Las zonas de turbulencias crítico-estéticas en las que L. Rosenfeld envuelve sus imágenes (vacilaciones, paradojas, ambigüedades) están hechas para transgredir la estereotipación de la mirada formada y deformada por la serie informativa y publicitaria de las industrias de la comunicación masiva cuyo foco promocional sobre-ilumina sus ofertas para satisfacer el deleite visual del consumo acrítico.

Montaje y edición: una memoria que se arma y se desarma

Desde *Una milla de cruces en el pavimento* (1979) hacia adelante, L. Rosenfeld incorporó a sus acciones de arte las tecnologías del video para registrar aquellas intervenciones de la ciudad que, expuestas a la intemperie, no tenían cómo sobrevivir a lo efímero de su transcurso. Mientras la dictadura en Chile estaba aplicando su siniestro aparato de obliteración de las marcas para negar tanto la desaparición de los cuerpos como el aparato criminal que los hacía desaparecer, L. Rosenfeld consideró necesario memorizar las huellas del acontecer fugaz de aquellas acciones de arte que se rebelaban contra el encuadre militar, para que un soporte grabado les regalara un complemento y un suplemento de duración vital que pudiese conjurar el fantasma del olvido. L. Rosenfeld conceptualizó tempranamente el uso del registro video en el arte chileno como una maniobra técnica de recuperación y conservación de lo evanescente. El registro video iba destinado a proteger la arriesgada contingencia del aquí-ahora de aquellas intervenciones que consistían en poner el cuerpo, otorgándoles a dichas intervenciones la prolongación temporal de una memoria tecnológica que haría de salvataje contra el desaparecimiento de las trazas. Es así como los montajes audiovisuales de L. Rosenfeld supieron con-

jugar, magistralmente, el tiempo presente del cuerpo en acción con el diferimiento de las huellas de su presencia grabada. Es gracias a esta combinación de temporalidades estratificadas que el trabajo de la memoria crítica puede fluctuar entre desaparición (*ya no*) y reaparición (*todavía es*) bajo el signo desdoblado de lo reminiscente, de lo actual e, incluso, de lo prefigurador.

Lo segmentario de los trazos de memorias entrecortadas que conforman las cruces en las distintas realizaciones audiovisuales de L. Rosenfeld lleva sus verticales y horizontales a interrumpirse unas a otras, haciendo emerger la fuerza de la colisión entre el ayer (lo grabado) y el hoy (lo editado) según cómo se van asociando o disociando los nuevos contextos de inscripción de los trazos que fluctúan en constelaciones siempre heterogéneas. Son varias las referencias históricas a fragmentos de la memoria herida de la dictadura militar que vuelven sin cesar en la obra video de L. Rosenfeld: se insertan las imágenes del bombardeo de La Moneda aquel fatídico 11 de septiembre 1973; el atentado terrorista contra Orlando Letelier (1976) en Washington D.C., comandado por la DINA bajo las órdenes de Manuel Contreras; la quema a lo bonzo del obrero penquista Sebastián Acevedo (1983) en protesta por la detención de sus hijos por la policía secreta de Augusto Pinochet; el rostro de Karen Eitel, vocera del Frente Patriótico Manuel Rodríguez,



HUMANOS | Por qué las familias de las víctimas se quejan del Gobierno:

portazo del Estado

...eda fue indiferente a las propuestas de solución que le presentó su propio sector y las peticiones de reparación económica de los familiares de las víctimas. Mientras



...de detenciones (desapariciones) separarse que su drama temiera significaba a, al menos, compensación durante el gobierno de Lagos. Pero eso no ha sucedido y ahora la UDI volvió a poner el tema sobre la mesa.

“operación Parra”

...de un sigiloso...
 ...a Universidad de...
 ...a embajada en...
 ...graron desatar...
 ...des nudos que...
 ...las postulaciones...
 ...es de Nicanor...
 ...máximo galardón...
 ...raturo mundial...
 ...defienden su...
 ...seguran que...
 ...ntes tuvo más...
 ...lades que ahora...
 ...cumple 89 años y...
 ...emoran tres...
 ...del comienzo del...
 ...militar, al que se...
 ...n tema que no...
 ...iferente a la



Lotty Rosenfeld, *La Nación*/El Mercurio, 2007.

El libro blanco del MOP

Qué deberá contener el libro de Obras Públicas que los ministros Insulza y Etcheberry presentaron sin la participación de los afectados de los últimos 10 años.

JUSTICIA: El empujón del Gobierno

El lunes, la Corte Suprema emitió un lapidario fallo, mandando que en adelante se pague al fisco. Pero la Corte Suprema también emitió un fallo que va en contra de lo que se había planteado. ¿El fin de la crisis de los salarios?

LAFOURCADE: Redescubriendo el territorio

El país de los cerros y los cerros, los cerros y los cerros, y agosto como octubre.

Lotty Rosenfeld P/A

obligada a confesar bajo tortura en una entrevista-montaje de la televisión en 1987, su participación en el secuestro del Comandante Carlos Carreño; los gritos de Estela Ortíz, viuda del militante comunista José Manuel Parada que fue asesinado por Carabineros en 1985 en el marco del caso Degollados; el plebiscito del Si y del No del 5 de octubre de 1988 que inicia un trabado proceso de reapertura democrática; etcétera. Desfila una historia-memoria de desapariciones, torturas y muertes que nos habla del hueco y la fractura de una biografía histórica no suturada: una biografía que permanece en duelo pese a los llamados transicionales a la reconciliación que pretendieron dejar atrás las heridas y cicatrices para que la memoria convulsa del pasado dictatorial no echara a perder el consenso liberal requerido por su lisa “democracia de los acuerdos”. Estos fragmentos de la memoria político-nacional de la dictadura chilena que recoge L. Rosenfeld en su obra se entrecruzan a su vez con los sucesos de la actualidad internacional que fueron marcando virajes ideológicos (por ejemplo: la caída del muro de Berlín) o bien que relatan la violencia bélica, policial, terrorista, delincencial o insurreccional: las guerras del Medio Oriente, los atentados explosivos, las revueltas antineoliberales, los saqueos urbanos, los sublevamientos indígenas, etcétera, en un mundo de convulsiones sociales cuyo mapa incluye, también, el drama de los

éxodos y migraciones. Las imágenes del pasado de la dictadura chilena se mezclan con otras imágenes extraídas del flujo informativo de la actualidad internacional para formar ensamblajes no previstos que dan lugar a correspondencias asociativas o bien, al contrario, a severos antagonismos de puntos de vista. L. Rosenfeld usa su arte para devolverles a las imágenes del pasado nacional lo que la industria televisiva del documental trata de quitarles: la densidad reflexiva y la potencia crítica sin las cuales no hay cómo desamarrar los nudos de la memoria político-social de la dictadura y la postdictadura cuya temporalidad está hecha de tiempos muertos y de bruscos despertares, de sacudidas y retrocesos, de archivos aun prohibidos y de un laberinto de voces cuyos secretos permanecen, algunos de ellos, inextricables. La obra de L. Rosenfeld nos enseña distintas modalidades críticas para que el pasado, en lugar de quedar sepultado en el nicho ritualista de una memoria contemplativa, se desarme y se rearme incesantemente para traspasarle al presente su fuerza viva de denuncia e interpelación. El hecho de que aparezca en varios audios de las obras de L. Rosenfeld la frase “No, no fui feliz” no alude sólo a su experiencia de los años de la dictadura militar (cuando el terrorismo de estado aplicaba sus más severos castigos sobre los cuerpos declarados enemigos) ni, tampoco, a su disconformidad con las muestras de complacen-



Lotty Rosenfeld, *Cautivos*, video instalación, Hospital abandonado de Ochagavía, Santiago de Chile, 1989.

cia político-institucional de la transición democrática cuyo pacto entre democracia y neoliberalismo quiso silenciar los gritos de la memoria herida. La reiteración de la frase “No, no fui feliz” en la obra de L. Rosenfeld nos habla de una subjetividad fisurada, incompleta, que se niega a la ilusión de felicidad del yo autosatisfecho que promueve, banalmente, la cultura del éxito y del bienestar capitalista. La memoria política y social de L. Rosenfeld (*No, no fui feliz*) manifiesta una subjetividad discordante que se ha resistido infatigablemente a los encuadramientos del poder y a sus relatos de obediencia. En el año de la conmemoración de los 50 años del golpe militar en Chile¹, esta memoria insatisfecha de L. Rosenfeld nos traspasa su llamado imperativo a permanecer en completo estado de alerta frente a cómo las ultraderechas y su neofascismo están, hoy, desplegando una violencia recrudescida para mortificar el recuerdo traumado del pasado dictatorial con el odio que han ido descargando contra sus víctimas. El arte crítico de L. Rosenfeld pone en escena una ética del recordar que se opone tanto al cinismo neoliberal que lo relativiza todo (valores, signos) como al oportunismo político de los falsos intentos de armonización oficial de una memoria histórica que permanece irreconciliable.

¹ Este texto fue escrito para el catálogo de la retrospectiva de L. Rosenfeld que se inauguró en septiembre 2023 en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile



Lotty Rosenfeld, *Moción de orden*, video-instalación Museo Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Contemporáneo y Galería Gabriela Mistral, Santiago de Chile, 2002.

REPENSAR, REACTAR LOS SIGNOS

Diamela Eltit

Me pregunto cómo debo referirme hoy al trabajo sígnico de Lotty Rosefeld, si hacerlo como la testigo que fui a lo largo de décadas o bien no referirme a la especificidad del espacio biográfico para apelar a la multiplicidad de su obra. Desde luego es una pregunta meramente retórica porque, desde mi perspectiva, no pienso que obra y vida signifiquen lo mismo, sean intercambiables, sino más bien estoy convencida que la cercanía de las vidas culturales se organiza desde relaciones emanadas por reconocimientos estéticos o desde coincidencias políticas o a partir de una suma de pensamientos compartidos. En ese sentido puedo acercarme a su trayectoria artística como lectora, sí, como la lectora de una extensa obra que se despliega, se repliega o bien opera como escena y a la vez como escenario performático.

Alterar un signo de tránsito, conocido y reconocido por dictámenes internacionales, pactado como condición de circulación, pone en jaque simbólicamente la totalidad del transitar público. Intercepta formas de desplazamientos, fractura la linealidad de las órdenes, precipita el desacato. Esa fue la línea que la artista capturó en la acera o desde la acera. Desde luego, una primera aproximación apela a la circulación material de los cuerpos en las rutas o en las ciudades, sorprendiendo a los movimientos vehiculares que comparten un suelo alterado mediante un signo-calle nuevo, ininteligible, que interfiere el tránsito no sólo ciudadano sino especialmente al ojo que debe instalar en el cerebro una pregunta y la duda acerca de lo que ve como

son los dictámenes y las convenciones.

Este nuevo signo, el **más** signo, el signo **más**, aritmético, apuesta por la suma, una suma que conforma lo que va a atravesar toda la obra. Organiza activamente un despliegue que, a partir del cuerpo ciudadano de la artista, se va inscribir en sitios cruciales, en espacios signados por su historicidad, muros que separan cuerpos desde parámetros ideológicos y, casas de gobierno o el mega poder de la Casa Blanca. Viaje y signo, desde lo local al desplazamiento de fronteras. Y desde el signo más material (ejecutado por el cuerpo de la artista como un signo adicional) las diferentes puestas en escenas (del signo) con otras escenas o micro escenas audiovisuales que ponen de relieve conexiones, deseos sociales, tramas políticas, duelos. Es ese signo el que se suma a acontecimientos que irradian o interrogan críticamente a otros signos sociales en los acontecimientos que atraviesan los tiempos y en ese cruce virtual el aparato social se suma como interrogación recurrente al signo que lo convoca

Quiero detenerme en dos obras que, desde mi perspectiva, abordaron instancias que me resultan decisivas.

Paz para Sebastián Acevedo. Video. 1985.

Me parece pertinente recordar aquí que Sebastián Acevedo fue un obrero de la construcción, padre de cuatro hijos, nacido en la ciudad de Coronel, que luego se radicó en Concepción. Dos de sus hijos fueron detenidos por parte de los servicios de inteligencia de la dictadura, Galo y

María Candelaria Acevedo y llevados a un recinto desconocido, ilegal. Días después de esa detención o quizás habría que decir de la desaparición, el 11 de noviembre de 1983, Sebastián Acevedo se quemó a lo bonzo en el frontis de la Catedral de Concepción. Lo hizo como una acción desesperada para conseguir la liberación de sus hijos.

Este impactante suceso público fue reconocido como una forma de resistencia política y remeció los imaginarios sociales antidictatoriales. Ese mismo mes el sacerdote José Aldunate, creó en su nombre el "Movimiento Contra la Tortura Sebastián Acevedo". Este movimiento se dedicó a denunciar y poner en evidencia los espacios carcelarios de los servicios secretos de la dictadura con escritos que indicaban: "Aquí se tortura".

Lotty Rosenfeld, realizó su obra *Paz para Sebastián Acevedo* mediante una línea que se prolongaba hasta la infinitud de signos en la acera. Proyectó la linealidad de la imagen de una carretera interminable intervenida por sus signos, sobre un camino solitario que se reproduce a sí mismo, quiero decir, el trabajo repetido del signo **más**, evoca ese **más** como un velatorio por la muerte de Sebastián Acevedo y lo des-vela o lo devela como un acto de intercambio de muerte por vidas entre el padre y sus hijos.

El obrero Sebastián Acevedo se quemó a lo bonzo delante de la catedral y ese acto recuerda el antiguo sacrificio de un monje

budista durante la extensa guerra de Viet Nam. El cuerpo quemado ante la Catedral chilena de Concepción, invoca la petición de una mediación, lo hace a través de la radicalidad de las llamas, en el frontis de ese templo por la liberación de sus hijos. Hay que recordar que la iglesia de esos años, liderada por el Cardenal Silva Henríquez fue crucial para acoger las permanentes violaciones a derechos humanos. La elección de la Catedral de Concepción habla directamente que el sitio para reclamos en torno a derechos humanos no estaba radicado en los Tribunales de Justicia, sino en la intervención de la Iglesia Católica.

De esa manera el signo ingresa como memoria que cita memorias (el monje budista en medio de una guerra) y el obrero padre y la prisión política de sus hijos. Esta es la obra-video quizás más poética de Lotty Rosenfeld, fina, cuidadosa donde el signo y la música se prolongan en lo que podría ser entendido como el tránsito de una vida, pero, a la vez, su dirección ineludible hacia la muerte. Las llamas.

Intervención a la Bolsa de Comercio. 1982.

Es necesario recordar el año del hambre, de la cesantía, del drama económico más intenso para los pobres del país. El año 1982. Ese año el "modelo Friedman" iba a acarrear una de las peores crisis del siglo después de la ocurrida en 1929, una crisis que si bien era de carácter mundial,



La Tercera, 12 de noviembre de 1983

en Chile fue mucho más intensa debido a la instalación radical del neoliberalismo por los "Chicagos" que habían permitido un desborde económico sin precedentes. Ellos se refugiaron en el modelo de Milton Friedman el "Gran Chicago" que enseñaba en la Universidad del mismo nombre y donde sus "alumnos" chilenos encontraron la luz para poner en marcha de manera implacable el modelo Friedman: el mercado desregulado. 1982, lo repito, fue el año de las penurias. Más adelante las empresas estatales iban a ser privatizadas a precios irrisorios, pero en 1982, las impor-

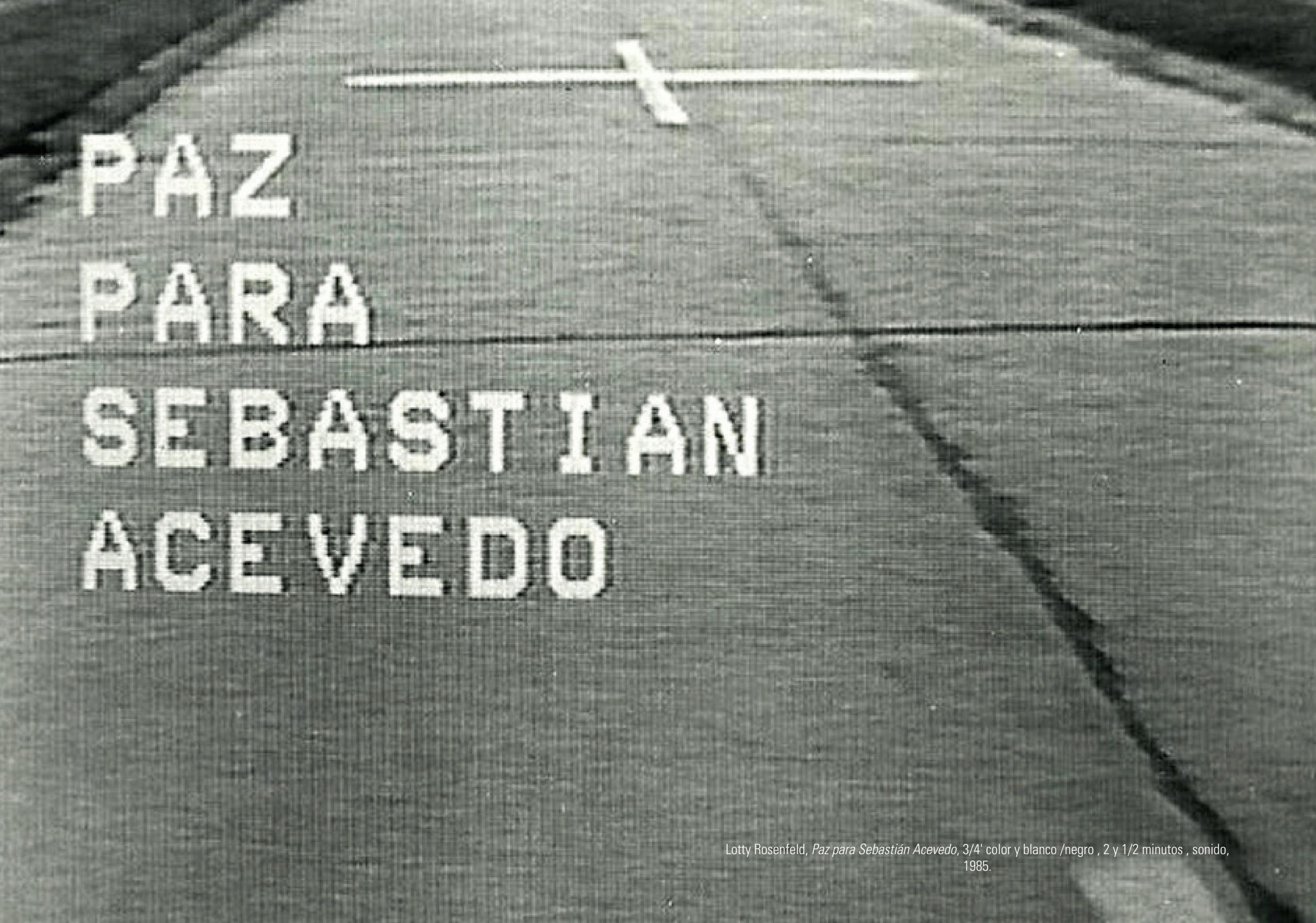
taciones invadían el mercado causando la ruina en las producciones afines de las industrias locales. Las grandes empresas se endeudaban sin ningún control.

En 1982 catorce bancos había quebrado, las impactantes deudas financieras auguraban la quiebra de los principales grupos económicos del país, el modelo, muy fracturado por la falta de fiscalización, anunciaba los peores presagios. Las acciones caían. Los salarios estaban estancados, había un 30% de cesantía.

Pero el gobierno del dictador se volcó, con dineros públicos, a salvar a los grupos económicos, a proteger a los bancos de la quiebra, a subir el precio del dólar, todo en función de su "arriba" y la indiferencia ante el sufrimiento de las clases medias y los sectores populares.

La fórmula económica de ese tiempo para paliar la cesantía consistió en crear el POJH, Programa para Jefes de Hogar e intensificar el PEM, Plan de Empleo Mínimo. En ambos "trabajos" se ganaba un tercio del sueldo mínimo, sin cobertura, sin imposiciones y por un tiempo restringido. Todo cautelado por el Estado de Excepción y la vulneración constante de Derechos Humanos.

En ese contexto, entre la carencia de los sectores populares y el descontrol del proyecto Chicago, Lotty Rosenfeld realizó su intervención, desde mi perspectiva, una de las más significativas de su obra, cuando intervino la Bolsa de Comercio de Chile. El centro de la actividad financiera,



PAZ
PARA
SEBASTIAN
ACEVEDO

la matriz de la acumulación de dinero, el signo y el nombre del capitalismo. Como testigo de esa acción yo presencié, materialmente, esa intervención que cruzó signos y más signos en una escena alucinante.

En el gran mesón de la Bolsa, por cierto un mesón muy lujoso, la artista instaló televisores que contenían un video con el signo de tránsito callejero intervenido. El signo **más**, producido desde una propuesta ya consolidada, estaba allí, en el pleno funcionamiento de la Bolsa, para certificar el lugar pero a la vez para interrogarlo críticamente. El signo trasgredido estaba materialmente "adentro" del lugar que transaba y transaba con una intensidad parecida a la histeria porque el deseo inversionista iba más allá de lo que allí se estaba transando.

Pienso que quizás se trate de un trabajo único e inédito. Más aún, quiero señalar, que la riqueza inversionista básicamente les pertenece a los hombres, en ese sentido, la intervención de Lotty Rosenfeld altera la convención en la medida que se interna por un territorio si bien no prohibido, en otro sentido naturalizado hasta hoy como zona ajena a las mujeres, de esa manera existe un doble gesto no sólo llegar hasta la sede misma del neocapital en pleno funcionamiento sino también de aquello que el sistema y sus construcciones de género dictaminan como ininteligible como es la financiación porque es una artista la que "toma" esa sala con un trabajo crítico en medio de una crisis indis-

cutible que, como siempre, iba a desfavorecer especialmente a las mujeres.

Esa intervención originó su obra-video que recoge en parte ese mesón con la televisión y su imagen matriz, organiza los gritos destemplados de los corredores de bolsa ante la pasión por la riqueza y el miedo a la caída, gritos que transan y transan, en un ritual divinizador, sagrado, que alaba la aguda concentración de riqueza. Repito una intervención única que desafía mandatos, normativas y la naturalización de la desigualdad.

No puedo terminar esta intervención sin celebrar, de manera especial, el trabajo curatorial elaborado por Nelly Richard, que contó con la gran colaboración de Mariairis Flores. Sin duda el aporte de la fundamental crítica cultural, Nelly Richard, hizo posible una determinada arquitectura visual para recorrer esta exposición. Ella pensó y repensó los tiempos, se detuvo en momentos colaborativos en medio de un sistema que promueve el yo frente al nosotros. Privilegió el signo sobre el ornamento, la repetición sobre la anécdota, el rigor frente al espectáculo. Hizo lo que tanto conocemos de su trabajo: le dio sentido al hacer visual sin estridencias, pero con la seguridad de la que conoce en toda su plenitud el fino tramado y las tramas del campo visual y la totalidad del campo cultural.



Lotty Rosenfeld, *Una herida americana*, intervención en el frontis de la Casa Blanca, Washington. 1982.



Lotty Rosenfeld, *Una herida americana*, intervención en la Bolsa de Comercio, Santiago de Chile, 1982. Registro fotográfico: Ana María López.

ARTE, GÉNERO Y FEMINISMO EN TORNO AL TRABAJO DE LOTTY ROSENFELD.

*Conversación entre Mariairis Flores y
Andrea Giunta*

Mariairis Flores: Lotty Rosenfeld fue una de las artistas seleccionadas en *Radical Women: Latin American Art, 1960–1985*, exposición que curaste junto con Cecilia Fajardo-Hill en el año 2017. Alrededor de 120 artistas conformaron el corpus y algo que tenían en común sus obras era la capacidad de tensionar el cuerpo para proponer nuevas estéticas, de desafiar los límites de lo propiamente artístico y de estar implicadas con el contexto político social complejo en el que producían. Estamos hablando de obras críticas y esa capacidad desde nuestro presente suele relacionarse con el feminismo, que entre las muchas cosas que puede ser, es también la posición historiográfica desde la que trabajas. En mi revisión de la vida y obra de Rosenfeld me interesa destacar que ella tuvo un vínculo activo –a través de Mujeres por la vida– con el Movimiento Feminista y de Mujeres de resistencia a la dictadura militar chilena y que su procedimiento inicial, el trazado de cruces sobre el pavimento, constituye un acto de desobediencia que invita a cuestionar todo lo establecido desde las jerarquías. Estas dos cuestiones, a mi juicio, habilitarían una perspectiva feminista. Me interesa destacar también que –en 1986– Nelly Richard analizaba su condición de “mujer e infractora”. Sin embargo, Rosenfeld no se reconoció públicamente como feminis-

ta y las escrituras críticas tampoco recurrieron a ese concepto. ¿A qué atribuirías esto y qué lectura feminista podrías proponer para su obra?

Andrea Giunta: Cuando se plantea la cuestión del estatuto y la agencia feminista de una artista es preciso recoger la voz de quien se autorepresenta en un campo cultural. Se trata de un dato que permite visualizar a quien conscientemente se ubicó en ese espacio. Pero muchas artistas no lo hicieron y eso no significa que no se autorepresentaran como parte de una formación que actuaba junto a otras mujeres por sus derechos. Y no sólo. También por la lucha contra una sociedad represora, tanto en relación con la estructura patriarcal del Estado en general, como contra el Estado dictatorial. Aquí quisiera introducir una diferenciación que proviene del estudio comparativo del arte realizado por mujeres artistas en América Latina que consideramos en los textos para el catálogo de la exposición *Radical Women*. En términos generales hay dos momentos claros en los que las mujeres artistas se vinculan al feminismo y se autorepresentan como artistas feministas. Argentina, entre fines de los años sesenta y comienzos de los setenta, con la Unión Feminista Argentina, de la que participó, por ejemplo, la cineasta María Luisa Bemberg, con su film *El mundo de la mujer* (1972), un

film irónico que ella vinculó al activismo feminista. El otro caso es Mónica Mayer en México, a fines de los años setenta, que luego integra con Maris Bustamante el colectivo *Polvo de Gallina Negra* en los años ochenta. Creo que son los dos ejemplos más claros. Pienso que las razones de esta no declaración de pertenencia al arte y al feminismo se vincula a un conjunto de razones. Por un lado, la limitación que el propio campo artístico plantea: si te representas como artista feminista, ¿eres menos artista?, ¿participas del arte desde una situación diferencial que erosiona el reconocimiento de la calidad de la obra? ¿sos artista feminista o viceversa? Crea un doble foco que muchas artistas mujeres buscaron evitar, pensando también en intervenir en un campo cultural, desde el arte, desde la obra. Otro factor tuvo que ver con la política, que sobre todo en contextos de emergencia revolucionaria colocó a las mujeres ante la disyuntiva de la militancia feminista o la militancia en formaciones o partidos de izquierda. Existió una incompresión de la problemática de género en las formaciones de izquierda que quedó magníficamente planteada en la intervención de Pedro Lemebel, *Hablo por mi diferencia* (1986). Un tercer factor es el que se vincula a la dificultad o imposibilidad de actuar orgánicamente en formaciones feministas durante las dicta-

duras latinoamericanas. La rearticulación de dicho activismo en Argentina se produce con el retorno de la democracia. Lo que propongo, por supuesto, simplifica una textura que fue muy matizada y llena de excepciones. Tampoco puede magnificarse un feminismo artístico internacional. La relación entre arte y feminismo desde los años sesenta se caracterizó por focos de emergencia más que como un movimiento o estilo generalizado. La vinculación es más clara y generalizada a partir de 2015, cuando con el movimiento feminista en México, Argentina, Polonia, Chile, y gran parte de América Latina, mucho más que en Europa o Estados Unidos, toma protagonismo un activismo masivo, que lucha por la legalización del aborto. El arte y la cultura se involucran en lo que puede considerarse, fundamentalmente por esa masividad, por el cuestionamiento del binarismo y el biologicismo, así como por un fuerte compromiso ambiental, como la cuarta ola del feminismo. Ahora bien, la obra de Lotty representa un acto de resistencia que ella realiza en forma solitaria y cuya interpretación y lectura es imposible fuera de un marco que considere también el lugar desde el que lo realiza: una mujer, sola, transgrediendo el orden urbano, repitiendo una misma acción durante una milla, en una ritualidad que involucra aspectos de sacrificio. Las imágenes de



Intervención Paso Internacional Los Libertadores o Frontera Chile-Argentina, 1983. Registro fotográfico:
Ana María López



Lotty Rosenfeld realizando un rayado "NO +". Revista ANALISIS, N°22. 1989.

Lotty ante la cordillera, ante arquitecturas del poder de distintas partes del mundo, en el túnel que divide Chile de Argentina, en el checkpoint entre Alemania Occidental y Alemania Oriental, constituyen actos poderosos de resistencia, exacerbados por la magnitud del escenario y su oposición con quien lo realiza. Es imposible no interpretar este acto como una forma simbólica de resistencia cuyo poder proviene no solo de su arbitrariedad, de su singularidad, de la desproporción, sino también del hecho de que Lotty es una mujer con todo lo que ello implica en la relación de sojuzgamiento patriarcal. Ella pone en escena el otro lado del Estado autoritario, que es, en términos generales,

el lugar de todo un pueblo regulado por la violencia del Estado dictatorial, pero también por las estructuras patriarcales que le dieron forma desde la constitución de la República. En tal sentido es absolutamente clara la desobediencia de Lotty, y en ella se vuelve central un análisis del poder que ella escenifica no solo desde el acto que realiza, sino también por ser un sujeto mujer. Entonces, no es determinante que Lotty se haya autorrepresentado como artista feminista. Su obra, como muy pocas, se erige en un lugar de resistencia feminista. No por desarrollar una agenda feminista específica en su obra, sino por confrontar con un acto simbólico que involucra su cuerpo (lo que importa

un fuerte peligro) instituciones y espacios de poder. Sin duda coincido contigo en que el análisis de la obra de Lotty requiere de una perspectiva feminista, ya que como "mujer infractora", en palabras de Nelly Richard, ella lleva adelante uno de los actos de rebelión, de insubordinación más radicales que se hayan realizado en términos de intervenciones simbólicas. Sobre todo si pensamos que en estas cruces está el NO+, poderoso signo que erosionó la dictadura y activó la salida democrática en Chile.

Mariairis Flores: Es muy importante lo que señalas respecto de que en las cruces se encuentra el NO+ en estado de potencia. Como mencioné anteriormente, Lotty Rosenfeld fue parte de *Mujeres por la vida* y como agrupación realizaron una serie de acciones relámpagos, que consistían en intervenir fugazmente el espacio público clausurado por la represión estatal. Una de ellas fue *No me olvidas* (1988), que es de las más reconocidas y que consistió en distintas intervenciones en el espacio público. Tatiana Gaviola registró una de las protestas en que cientos de mujeres marcharon con una silueta negra a tamaño natural, la que tenía inscrita el nombre de algún detenidx desaparecidx con la pregunta: "¿ME OLVIDASTE? SI_NO_", en el contexto del plebiscito que definiría la continuidad de la dictadura. Las siluetas

fueron diseñadas por Lotty Rosenfeld, no obstante, en esta acción no hay voluntad de obra. Las acciones de Mujeres por la vida son manifestaciones cargadas de creatividad, intervenciones estéticas que buscaban encontrar complicidad con lxs transeúntes, pero su espacio de circulación parece no ser el artístico (institucional). Algo similar sucede con el *Siluetazo* (1983), que resuena en la acción chilena, y por eso digo "parece no ser el artístico", porque la historia nos ha demostrado que esos límites son difusos y permeables. Del mismo modo, las cruces como acto de resistencia, siguiendo tus palabras, siempre han estado pensadas para el espacio artístico. ¿Cómo interpretarías esa duplicidad que habilita un adentro/afuera y que al mismo tiempo establece vasos comunicantes?

Andrea Giunta: La acción con las siluetas es muy impactante. Cómo las llevan, las ubican, mientras los carabineros las destruyen. La relación con el Siluetazo es importante y remite a una relación entre las imágenes y las estrategias del activismo que construye un espacio, una zona de interrelaciones en América Latina, regional. Si bien en Argentina fue una acción, en principio, anónima, sí se han planteado problemas de autoría. Siendo en 1988 Lotty una artista ya establecida, conocida, remite a una ética distinta el que no



Manifestación por el Día Internacional de la Mujer Trabajadora, 1988. Registro fotográfico: Kena Lorenzini

haya hecho de una acción de activismo, de militancia por los derechos humanos, una cuestión autoral. Que haya dejado a un lado el narcisismo o el mercado para reafirmar lo colectivo. La cuestión que señalas es importante, y Lotty no es la única que desarrolló esta simultaneidad, de una obra propia y una obra colectiva vinculada al activismo. Incluso en el caso de Lotty habría que señalar también la obra en un colectivo artístico que también era activismo, como CADA, además de las acciones relámpago con Mujeres por la vida. Creo que aun cuando los símbolos migran, la cruz o el signo migró más. Cuando Lotty inscribe el signo en soledad, aunque acompañada por quien filma o fotografía, produce una acción mínima pero de consecuencias múltiples. No sé si podría agregar algo a lo mucho y bien que se ha escrito sobre esas millas de cruces que Lotty inscribió en diversos escenarios atravesados por el poder, por la tensión política, o en espacios como la ruta y la cordillera, que reafirman, subrayan la soledad. Pienso que en esa cruz hay algo también de sutura, de costura, de herida, de textil, si pensamos en el bordado en punto cruz. Es decir, es un gesto simple que podemos desplegar de infinitas maneras. Al mismo tiempo, la mezcla de urgencia, la necesidad de hacer algo para oponerse de mil maneras al contexto vio-

lento de la dictadura, debía obrar en ella como un motor constante. Hay acciones de CADA como *Ay Sudamérica* (1981), que requirieron una logística compleja, fueron como un atentado simbólico, involucraron secreto, espionaje, osadía, valor. Vista desde Argentina fue siempre una acción extrema. Pienso que Lotty buscaba actuar en todos los frentes posibles, y que tenía parte de su pensamiento, de su imaginación, puestos en concebir acciones de resistencia. Sola o junto a colectivos de arte o a agrupaciones políticas. Una resistencia capaz de expandirse en distintos escenarios.

Mariairis Flores: En el trabajo colectivo – ya sea con el CADA o Mujeres por la vida – Lotty tenía como compañera a Diamela Eltit. A lo colectivo se suma la dupla, ya que realizaron una serie de colaboraciones que se tradujeron en obra, pero también en trabajos “profesionales” para la subsistencia. Esta dimensión cómplice entre ambas es uno de los núcleos que conforman la curaduría de su retrospectiva propuesta por Nelly. El 2005, ya con 25 años de trabajo conjunto, Diamela escribió un texto acerca de este vínculo que tituló “Co-Laborar” y allí planteó: “Sin embargo, lo más importante es que entre Lotty Rosenfeld y yo se estableció una práctica, un procedimiento ya asentado que nos ha permitido ejercitar una creatividad en donde nada



es exactamente de cada una, porque lo de cada una se rearticula y se pierde y se diluye y lo único que resta es cómo surge una producción cuyo efecto ambivalente resulta tan ajeno y tan cercano". ¿Cuál es para ti la potencia que tiene este modo de trabajo? ¿Cómo ves los efectos que tiene en el campo artístico ese efecto ambivalente que menciona Diamela?

Andrea Giunta: Qué hermosa la cita de Diamela. Quiero compartir contigo que cuando estábamos preparando *Radical Women*, en un viaje de investigación, fui a

almorzar con ambas a la casa de Lotty. Y no fue un hecho menor. La conversación con esas dos mujeres inmensas, trozos de esa historia de resistencia con la que palpité reconstruyendo *Ay Sudamérica* o explicando *Lumpérica* (1983) en las clases, tratando de transmitir los conceptos y la riqueza emocional de los escenarios que se definen en esas obras-intervenciones, esa conversación, ese encuentro, fueron ciertamente especiales. Ellas preguntaban. Y sentía que tenía que explicar muy bien lo que buscábamos con esa exposi-

ción porque ellas representaban la opinión más valiosa que podía imaginar sobre el proyecto. Una sensación semejante a la que tenía en las conversaciones intensas en casa de Nelly, con ella a contraluz, mientras me preguntaba sobre todos los temas que quería actualizar. Imposible no sentir esa fortaleza, la coordinación entre Lotty y Diamela. Y Nelly. En las palabras estaba la intensidad de lo que conversaron durante muchos años. Ese modo implacable de descomponer las formas en las que se articulan las tramas de una situación. En ese almuerzo no sobraron las palabras. Lotty era exacta en el uso de la palabra. Cada elemento del proyecto se analizaba. Y ese fragmento de tiempo, esa comida -recuerdo el sol del mediodía, la mesa larga, y no más, porque era difícil atender a los detalles en ese momento en el que cada palabra contaba-, por supuesto que permite pensar en las muchas conversaciones que mantuvieron y en sus complicidades. Retomo la frase de Diamela que vuelve a disolver, de algún modo, la autoría. Una forma ensamblaria entre dos mujeres que se definen y se desdibujan en la colaboración. Y me pregunto qué parte de esa experiencia, que se habrá consolidado en CADA, ya que no sé, exactamente, cuándo se conocieron Lotty y Diamela, pasó, de algún modo, a Mujeres por la vida, como deja ver el documental

Hoy y no mañana (2018) cuando habla Lotty y da cuenta de las interrelaciones entre ella, CADA, Patricia Duque, "amiga de la vida" y el encuentro de diez mil mujeres en el Caupolicán, para el que Lotty hace la escenografía. Se produce así el tránsito entre la amistad entre dos mujeres a la acción coordinada entre miles. Las relaciones interpersonales, las amistades, son una escuela. Y el movimiento de mujeres, su coordinación, el recurso a estrategias tan diversas, se comprende en ese fluir entre lo cotidiano y la acción ciudadana, que hace visible los lenguajes que se tramaron en conversaciones o gestos mínimos. Se ve en el documental la escucha, el crochet, el megáfono, la confrontación a los carabineros, la relación entre lo cotidiano y lo épico, la relación entre la cruz, el bordado, el zurcido, la venda, el signo, y el traspaso al espacio urbano, al escenario monumental de la cordillera, a la marcha, a la consigna que actuó de anclaje en el referéndum. Con el NO+ del CADA se irrumpía en el Mapocho, en el centro de Santiago, o en el estadio. Acciones relámpago que en las noches se multiplicaban en rayados en los muros, en piedras, no+ dictadura, no+ muerte, no+ presas. Las consignas de Mujeres por la vida, enfatiza Lotty en el documental, fueron de ambas, "entre las dos las hemos inventado". Compartieron, también el peligro. El no + en el

estadio nacional, un operativo de mujeres coordinadas que compusieron las letras y el signo, cada una con un fragmento, cada una ocupando un asiento, cada una desplegando el signo en el estadio repleto. Lotty, Diamela, un amigo, estaban sacando fotos, filmando, y unos sujetos de civil les arrancaron los rollos de las cámaras. Recordemos que en Chile se prohibió la fotografía. El poder y el peligro de la imagen. Realizar la acción era tan peligroso como registrarla.

En las acciones se lee “Movimiento feminista, democracia ahora”. Entonces, volviendo al comienzo, si Lotty dijo o no soy feminista, deja de ser una cuestión importante, porque Lotty pensó, actuó, activó la política contra la dictadura desde el arte, desde el colectivo CADA, y también desde las formaciones feministas. Y esos vasos comunicantes entre la casa y la calle, entre la socialidad de dos mujeres conversando, cooperando en las tareas de cuidado, compartiendo responsabilidades, pensando y creando juntas, esa dinámica natural, pasó a la organización de un movimiento de resistencia de mujeres. La presencia de Lotty y de Diamela, sumaban un pensamiento sobre la eficacia de los signos visuales y de la escritura opaca, ambas estallantes. La milla de cruces en Lotty, la plaza de *Lumpérica* en Diamela. Dice Kena Lorenzini en el documental que

“las mujeres derrocaron la dictadura”. Y arriesgaron en cada acto. Cuando Kena apaga con una toalla mojada la antorcha de la Llave de la libertad, ese fuego eterno que Pinochet hizo encender para celebrar el segundo año de la dictadura, en la foto en la que se ve como la llevan presa, detrás se recorta Lotty, tratando de liberarla. La acción de las siluetas, de las mil siluetas con los nombres de muertos y desaparecidos, llamando a no olvidar, es una acción que funde en una imagen magnífica el coraje del movimiento de mujeres del que Lotty fue parte.

Mariairis Flores: Dentro del campo artístico chileno Lotty es reconocida como pionera del videoarte. La grabación de sus acciones fue el material que le permitió generar nuevas obras, no se trata del simple registro, sino que de construir nuevas piezas en las que el trazado de las cruces puede ser resignificado. Las imágenes y su superposición son fundamentales en su trabajo, mediante el contacto de materiales aquello que estaba hecho adquiere sentidos inéditos. Una característica de sus videos es el movimiento de las imágenes, primero desde la edición y, desde los 2000, ese movimiento se traspasa al dispositivo de reproducción, esto Lotty lo denomina como “multiproyecciones”. En latinoamérica hay otras videastas que son contemporáneas a Lotty como Leticia Parente, Anna Bella Geiger, Narcisa Hirsch o María Luisa Bemberg, si hacemos

el ejercicio de vincular los trabajos de estas artistas, ya sea desde lo temático o lo procedimental y considerando que los contextos latinoamericanos tienen puntos comunes, ¿sería posible —a tu juicio— encontrar líneas de continuidad o divergencia?

Andrea Giunta: Es cierto lo que señalas. Recuerdo *Moción de orden* cuando se presentó en el Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina en 2002. Recuerdo que me sorprendió la forma multifocal de proyectar el video en el espacio, exacerbando el impacto que producían las líneas de hormigas amplificadas. No sé si compararía a Lotty con Bemberg, cuyos films de los años setenta están claramente vinculados a la agenda militante del feminismo de segunda ola, y cuya filmografía posterior es narrativa y ficcional. Pero si es interesante pensar a Lotty en relación con los procesos fílmicos de Narcisa Hirsch. Encuentro al menos dos sentidos desde los cuales vincularlas. Ambas trabajan en forma insistente sobre un archivo. En Lotty es un archivo que reactualiza en una nueva performance, en Narcisa es un archivo fílmico cuyos fragmentos ella reutiliza, a tal punto, que por momentos confunde. Comparten otro aspecto. Ambas trabajan sobre el archivo de un modo infinito. Las cruces de Lotty podrían continuar y continuar, y los videos de Narcisa nunca se cerraban. Trabajar sobre su obra

era difícil porque continuaba trabajando el film en versiones sucesivas, nunca estaba lista la definitiva. Ahora sí, Narcisa, con más de noventa años, ha dejado descansar a sus obras. Por otra parte, ambas experimentaron con los procesos de proyección. Recordemos la robótica con la que se proyectó la obra de Lotty (una nueva obra en la que se condensaban las otras) durante la bienal de Venecia, cuando representó a Chile junto con Paz Errázuriz, en el envío curado por Nelly Richard. La imagen rotaba y se proyectaba a distintas alturas, sobre el techo, sobre el piso. Así lo recuerdo. Y Narcisa también experimentó con la proyección. Sus films fueron digitalizados, y ella proyectaba los dos soportes superpuestos. El registro digital se aceleraba microsegundos, y en tanto avanzaba el film en super 8 o en 16mm la imagen superpuesta se desajustaba. Creo que ambas exploran ese desajuste de la imagen, esa observación del hiato, del desvío, como una respiración técnica que introduce un enigma, un resplandor semántico. Hiatos mínimos, desajustes que ondicionan una visión alterada. Producen un estado de expectación particular, que involucra la observación no sólo por lo que se representa sino por el cómo. La atención es desviada del tema y provoca una tarea mental de ajuste de lo que se presenta espacialmente sublevado.

ARTISTAS

En la calle y el museo

Obra de Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld, Gran Premio de Honor de Colocadora, incita a la reflexión y la discusión

POR ANA MARIA FOXLEY
"Pentotal", ordena la voz del médico. Sonidos metálicos, ruidos sordos, anuncian que algo importante sucederá. Una grabadora reproduce los latidos del corazón como una bomba inagotable y misteriosa en el límite entre la vida y la muerte. Otra orden señala: "trépano", confirmando el anuncio inicial emitido en las pantallas de cuatro televisores ubicados en una extensa planicie blanca de baldosas de cerámica: "Operación al cerebro, craneofaringeoma, microcirugía".

No se trata de un pabellón quirúrgico, sino del Museo de Bellas Artes que exhibe las obras seleccionadas en el Concurso de la Colocadora Nacional de Valores.

Situaciones Límite

Progresiva tensión y suspenso. En los televisores aparece la Cordillera de los Andes parcelada en cuatro tramos que configuran una panorámica. De pronto, el chirrido de la trepanación hace que la cordillera se mueva, tiemble, interferida por la delicada faena. Una melodía latinoamericana emerge y el proceso sigue, con los martillazos del corazón afirmando la vida. Cables cubiertos de luces de neón unen el cerebro con la cordillera. La instalación de video, ubicado en un marco de arte conceptual, gana el Gran Premio de Ho-

nor de este año.

Lotty Rosenfeld, artista gráfica, y Diamela Eltit, profesora de literatura, ambas pertenecientes al Colectivo Acciones de Arte (CADA), participan por primera vez en los últimos ocho años en un concurso oficial en espacio cerrado.

Así lo hicieron en *Ay, Sudamérica* (HOY 209). El trabajo, traspasado al video como un "triptico audiovisual", traducido al inglés y con el epílogo de: "CADA contra la muerte", se presenta en estos días junto a quince obras de otros países en el Encuentro de Video Latinoamericano en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

En la obra actual se enfrentan dos situaciones límite: la operación al cerebro como límite racional e individual y la cordillera como límite geográfico y social. La obra *Traspaso cordillerano*, en el título da la clave: "proponer sobrepasar los lími-



Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit

"Traspaso cordillerano": dos situaciones límite enfrentadas por la tecnología y el arte

tes, extirpar los tumores, reestructurar un nuevo pensamiento. La música andina es la señal de la conciencia, del futuro; es un lamento y también una promesa".

Argumentos

La larga trayectoria de Lotty Rosenfeld —egresada de Diseño de la "U"—, con premios y participación en exposiciones y bienales latinoamericanas y la experiencia en el campo de las letras de Diamela Eltit —egresada del Departamento de Estudios Humanísticos de la "U"— logra una obra armoniosa que gusta a algunos y suscita controversia.

—Esta presentación a un concurso dentro del museo aparece para algunos artistas como una claudicación o un retroceso frente a la posición anterior de hacer arte en la calle, en la vida urbana...

—Diamela: Fue una opción consciente. Nunca negamos los espacios cerrados; sólo dijimos que nuestros trabajos colectivos no podían darse sino en espacios abiertos.

—Lotty: Este trabajo no es solamente producto de una buena idea: corresponde a un proyecto general de arte frente a una situación social y que sólo se cumplirá en el devenir histórico. Si estamos en el museo y nos dan un premio, eso nos permite a futuro hacer otros trabajos con más facilidades. Además, si se quiere modificar las instituciones hay que estar metido dentro de ellas, aunque eso sea conflictivo. Creo que el solo hecho de haber llegado a una institución oficial con una obra que habla del pensamiento y de la modificación del pensamiento es, en este país, subversivo.

—¿Tuvo alguna influencia en la decisión de concursar el viaje que hicieron a Estados Unidos y Europa y la conversación con artistas de allá?

—Lotty: El trabajo corresponde a nuestro desarrollo como grupo y como personas, pero ayudó a reforzar nuestra posición la conversación con Antoni Tapiés en Barcelona. El comparó la España franquista con el Chile de hoy. Contó de las críticas de los españoles de "fuera" a los españoles de "dentro" por "oficialistas" y de cómo cambió la imagen de los artistas cuando comenzaron a ocupar todos los espacios oficiales y a representar a España en las bienales. Nosotros pensamos que la vanguardia debe participar en Chile en todos los terrenos: si persiste en marginarse, deja de existir no más.

—¿Y por qué se autocalifica de vanguardia?

—Lotty: Nos definimos como un movimiento contestatario y de ruptura, desde el punto de vista artístico. Respetamos a los que hacen pintura, grabado... pero nosotros usamos elementos desmontables, que desaparecen, en una obra de arte que no es un objeto de consumo ni tiene valor de mercado.

EL VIDEO PROHIBIDO DE LOTTY ROSENFELD



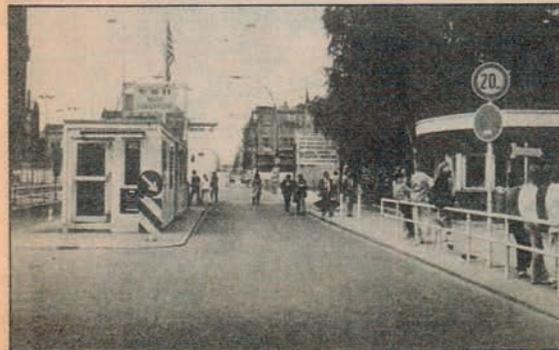
Lotty Rosenfeld

Imaginense la siguiente escena: una cámara desde el interior de un auto mostrando la carretera internacional a Mendoza y la cordillera de los Andes, luego el interior del túnel fronterizo y una foto intercalada donde aparece una mujer dibujando una cruz blanca en el pavimento. Salto a la ciudad de Berlín, la misma mujer cruzando la línea divisoria entre las dos Alemanias. Vuelta al túnel chileno-argentino, la cámara enfoca desde el interior del auto hasta que el vehículo emerge y reaparece la cordillera. Fin. Y todas las imágenes acompañadas en audio por una serie ininteligible y entrecruzada de señales morse y ra-

dios de onda corta en varios idiomas. Duración total del video: cuatro minutos.

¿Dirían ustedes que están frente a una obra de "propaganda en contra del Supremo Gobierno con una técnica que casi llega a un orden subliminal"? ¿Crearían ustedes que este video-arte experimental, que nunca iba a ser exhibido comercialmente, haya sido rechazado por unanimidad en el Consejo de Censura y que lleve cuatro meses requisado?

"Lo que pasa —dice Lotty Rosenfeld, autora del video prohibido— es que los de la censura no entendieron nada, y como lo que no se entiende es sospechoso en este país... Todo



Una mujer pintando una cruz y el Check Point, control de paso entre los dos Berlín, desconciertan a los censores, que consideran todo esto sospechoso.

este asunto es de una mediocridad, de una chatura, de una ignorancia sin límites. Y es una prueba más de que la censura sigue operando y atentando contra la libertad de expresión".

El video, titulado "Proposición para (Entre) Cruzar Espacios Límites", fue creado especialmente para su exhibición, en una muestra de artistas mujeres que se realizó en Berlín en agosto pasado. Allí fue estrenado, y Lotty Rosenfeld decidió también mostrarlo en el tercer Encuentro de Video del Instituto Chileno-Francés de Cultura, en noviembre. Fue entonces cuando el Consejo de Calificación Cinematográfica (eufemístico nombre que usa la Censura) exigió ver todos los videos antes de su exhibición.

Obra de arte se convierte en protagonista de historieta kafkiana por culpa de la censura.

Dos fueron rechazados: el de Lotty Rosenfeld y uno de Gloria Camiruaga, que es un testimonio de mujeres pobladoras en el campamento Cardenal Raúl Silva Henríquez. "Avisaron por teléfono que esos dos videos no se podían exhibir —cuenta la artista— y al preguntarnos cuándo podíamos ir a retirarlos, nos dijeron que estaban requisados".

Insistió en que le dieran los motivos del rechazo por escrito y finalmente lo logró: propaganda contra el Supremo Gobierno, técnica subliminal y todo lo demás, con la responsable firma del subsecretario de Educación, presidente de la Censura. "Tenía dos posibilidades —dice— armar un escándalo o apelar, ya que existía un Tribunal de Apelación. Hablé con Jaime Hales, el abogado que presentó la apelación para el video de Frei y logró que finalmente le dieran el pase, y apelamos por escrito".

El presidente del Tribunal de Apelación es el Ministro de Educación y, en su calidad de tal, Horacio Aránguiz pidió hablar con Lotty Rosenfeld.

"Me dijo que no había entendido el video, y que lo había mandado analizar donde un profesional. Tenía en sus manos un informe de tres carillas acerca del video, me encantaría saber lo que decía ese informe, pero no me lo leyó. Yo había usado señales morse y radios de onda corta elegidas al azar, porque me interesaba entrecruzar discursos y sonidos para hacer una especie de torre de Babel. Me imagino cómo se habrán sacado la mugre —sonríe— tratando de descifrar todo ese lío".

Bromas aparte, el ministro le dijo a la artista que se reuniera con los restantes miembros del Tribunal de Apelación (el presidente de la Corte Suprema, el presidente del Colegio de Abogados, un representante de la Censura y un representante de Seguridad) para llegar a una determinación final. "Esto fue a comienzos de diciembre —explica la autora del video— y desde entonces no he sabido nada. Hemos insistido varias veces y no hay respuesta. Yo creo que ya agoté todo lo que podía hacer, y ya no puedo seguir quedándome callada".

"En el fondo —agrega pensativa— esto del Tribunal de Apelación es por aparentar un cierto legalismo, una cierta amplitud de criterio, pero uno sabe que la verdad no es así, porque la verdad es que aquí no hay libertad de expresión. En las artes visuales la censura opera a todo nivel, desde la Nena Ossa cuando dice este cuadro sí, 'este cuadro no' antes de montar una exposición, hasta esta historia kafkiana del video requisado por subliminal".

Lotty Rosenfeld, mujer de definida trayectoria en el campo de las artes visuales en nuestro país, es miembro del grupo C.A.D.A. (Colectivo de Acciones de Arte) junto a Diamela Eltit y Raúl Zurita.

Si pienso en Leticia Parente por supuesto tengo que referirme a sus bordados / suturas / costuras / horadaciones en la piel, cuando ella cose las palabras *Made in Brazil* con aguja e hilo en la gruesa piel de la planta del pie. Ella escribe palabras en el cuerpo con una acción impresionante, violenta, que genera una frase que mentalmente hay que completar. La violencia de la dictadura también fue un producto realizado en Brasil, lo contrario del progreso y el futuro que el Brasil desarrollista celebra y que redobla en la bandera del país. Lotty también cose, también involucra el cuerpo, también remite a la violencia de la dictadura en Chile, no con una frase, pero sí con un signo que condensa con claridad aquello que se experimentaba cada día pero de lo que no era posible hablar. Leticia lo hace con una acción en un espacio interior. Lotty en los espacios atravesados por el poder que genera dictaduras, represión, muerte, violencia.

En cuanto a Anna Bella Geiger, pienso que podemos vincular su video *Mapas Elementares* (1976) cuando ella dibuja el mapa del mundo, de espaldas a la cámara, mientras se escucha la canción de Chico Buarque *Meu caro amigo*, y ella produce una activación del mapa, del mundo, del Brasil, que entran en una relación de yuxtaposición bechtiana para alcanzar una evocación política. Lotty

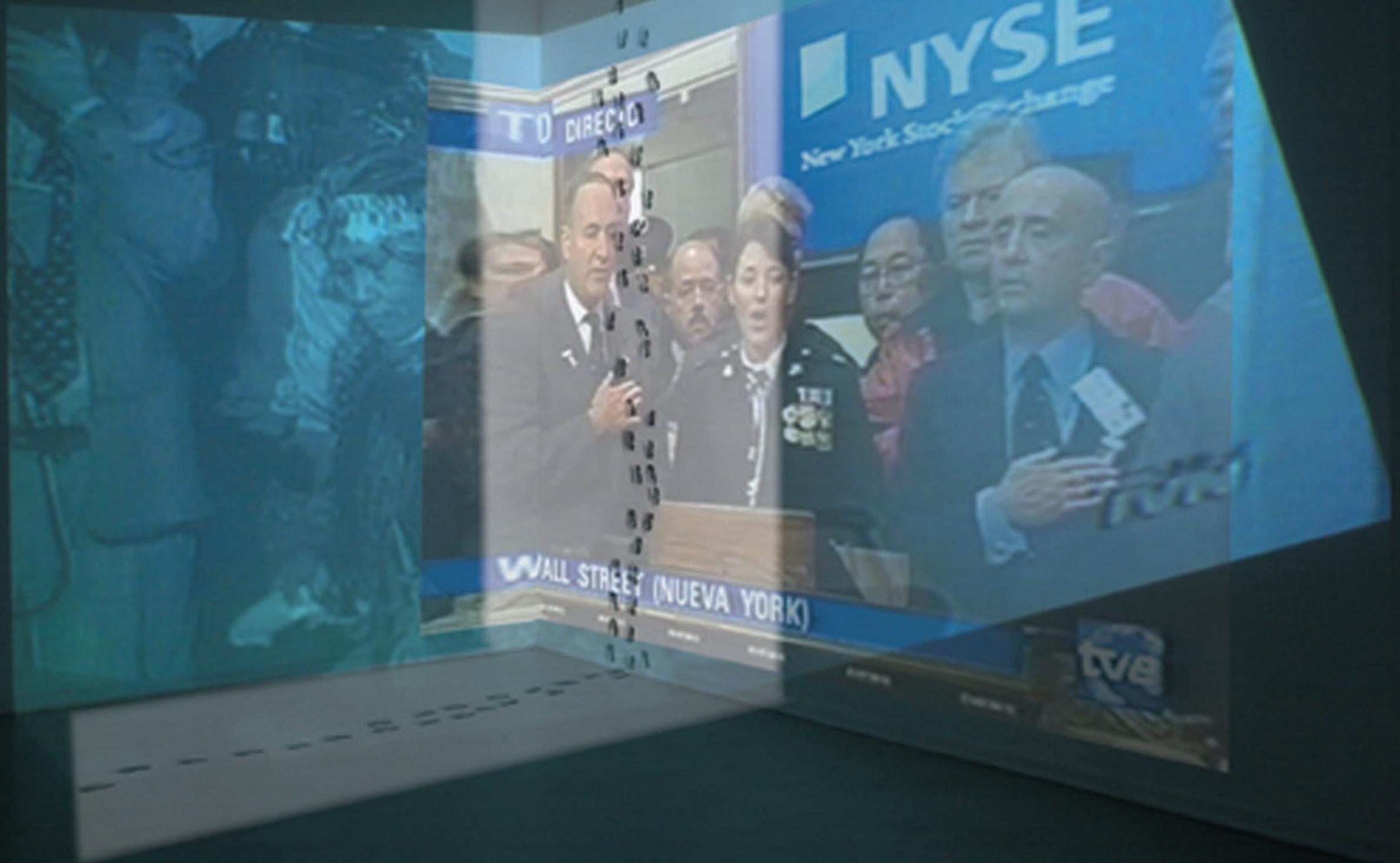
traza con sus cruces un mapa en y del mundo.

Es un tema importante analizar estas propuestas en forma comparativa, siento que apenas puedo ahora trazar algunas líneas, pero es un tema para desarrollar.

Mariairis Flores: Finalmente, hay una cuestión que me inquieta respecto de la noción de ser pionera. Desde una perspectiva historiográfica este sería un dato que consignar, no obstante “ser la primera” se asemeja a criterios como el de calidad, propio también de otras esferas valorativas como lo es el mercado, por ejemplo. Para el mercado “ser la primera” es un valor ensimismo, mientras que para la historiografía implica establecer relaciones genealógicas, especialmente en el campo de las experimentaciones contemporáneas. Ahora, me interesa pensar esta noción desde los feminismos ¿Cómo crees podríamos problematizarla?

Andrea Giunta: Lo primero que te diría, con un poco de ironía, es que hemos escuchado tanto la palabra genio aplicada a los varones (genia no suena bien, es un neologismo) que escuchar la de pionera tan aplicada a las artistas mujeres, sobre todo desde los años sesenta, es casi un acto de justicia adjetiva. En principio no me molesta. Pero claro que es absolutamente reductivo. Cuando decimos que es pionera simplificamos la

complejidad de las operaciones sutiles de sentido, en una palabra. Realmente, yo no uso la palabra pionera. Por las mismas razones que a vos te inquietan. Creo que más relevante que adjetivar y clasificar es abocarse al estudio, al análisis detallado de las operaciones de sentido que se producen en sus obras. Además, cuando decís “pionera” ponés en escena una cuestión cronológica. ¿Lo hizo primero? Parecería necesario demostrarlo. Un trabajo historiográfico que simplifica la complejidad de las propuestas de Lotty. Lo que conversamos hasta aquí fundamenta el lugar crucial de Lotty en el arte de Chile y en el arte latinoamericano. Ella desarrolla un signo que, como pocas veces sucede, se inscribió en la práctica social. El acto solitario que Lotty repetía se multiplicó en las calles. Cambió los escenarios. Y desde un signo repetido, simple, propuso un mapa del poder mundial. Hemos leído y escrito textos complejos, Lotty provocó un pensamiento crítico desde una imagen y un acto. Más que reducirla al lugar de una pionera creo que a ambas nos interesa señalar la productividad que su acción tiene en el presente. Las consecuencias políticas y poéticas que una cruz, una suma, una costura, un signo, tienen para el pensamiento sobre el arte hoy.



Lotty Rosenfeld, *Moción de orden*, video-instalación Museo Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Contemporáneo y Galería Gabriela Mistral, Santiago de Chile, 2002.

Parque de la Memoria - Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado

Dirección General

Florencia Battiti

Coordinación General

Sofía Jones

Artes visuales y Programa de arte público

Curadora

Cecilia Nisembaum

Equipo curatorial

Fernando Muñoz

Manuela Vecino

Investigación y Monumento

Coordinación

Vanesa Figueredo

Equipo

Agustín Gentile

Relaciones Institucionales

Tomás Tercero

Comunicación y Prensa

Delfina Tremouilleres

Educación

Laura Basadoni

Candela Benetti

Malena Cielo Calderón

Matías Pojomovsky

Fin de semana

Matías Asencio

Leandro Dios

Paula Etcheverry

Melina Lietti

Marcelo Mahia

Técnica e Infraestructura

Coordinación

Andrea Mazzini

Equipo

Maximiliano Canelo

Mariano González

Administración y RR.HH.

Coordinación

Alicia Botto

Equipo

Sheila Sarkissian

Daniela Martínez Quinteros

Asistencia de Dirección

Sheila Sarkissian

Informes

Florencia Bernardez

Consejo de Gestión

Poder Ejecutivo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Subsecretaría de Derechos Humanos y Pluralismo Cultural

Pamela Malewicz

Mónica Vaccarezza

Ministerio de Educación

Mercedes Miguel

Ministerio de Cultura

Gabriela Ricardes

Universidad de Buenos Aires - UBA

Ricardo Gelpi

Juan Alfonsín

Comuna 13

Florencia Scavino

Claudio Echevarría

Organismos de Derechos Humanos

Abuelas de Plaza de Mayo

Estela Barnes de Carlotto

Paula Sansone

Madres de Plaza de Mayo - Línea Fundadora

María Adela Antokoletz
Alicia Furman

Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas

Ángela Boitano

Ernesto Lejderman Ávalos

Fundación Memoria Histórica y Social Argentina

Dora Ida Loria

Vera Jarach

Centro de Estudios Legales y Sociales

Anabella Museri

María José Gueembe

Asociación Civil Buena Memoria

Marcelo Brodsky

Gabriela Alegre

Asamblea Permanente por los Derechos Humanos – APDH

Ayelén Colosimo

Gisela Emma Cardozo

Cecilia Gonzalez

Lotty Rosenfeld: Entrecruces de la memoria (1979-2020)

26.04.24 - 22.06.24 (Embajada de Chile - CCMATTA) - 27.04.24 - 14.07.24 (Parque de la Memoria - Sala PAYS)

Embajador

José Antonio Viera-Gallo

Agregado Cultural

Alejandro Goic

Equipo CCMATTA

María de los Ángeles

Cuadra

Alfredo Allende

María Cecilia Flores

Curaduría

Nelly Richard

Investigación

Mariairis Flores

Coordinación General

María José Fontecilla

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio

Ministra
Carolina Arredondo

Museo Nacional de Bellas Artes - Chile

Directora

Varinia Brodsky

Fundación Lotty Rosenfeld

Directora

Alejandra Coz



PROYECTO FINANCIADO
POR EL FONDO NACIONAL
DE DESARROLLO CULTURAL
Y LAS ARTES (FONDART)

26.04.24 - 22.06.24
(CCMATTA)
27.04.24 - 14.07.24
(Sala PAYS)

MONUMENTO A LAS VICTIMAS
DEL TERRORISMO DE ESTADO



PARQUE DE
LA MEMORIA



CCMATTAIIIIII
CENTRO CULTURAL MATTA EMBAJADA DE CHILE EN ARGENTINA



FUNDACIÓN
LO++Y
ROSENFELD



PROYECTO FINANCIADO POR
EL FONDO NACIONAL DE
DESARROLLO CULTURAL Y LAS
ARTES (FONDART)

