

LOTTY ROSENFELD

ENTRECRUCES DE LA MEMORIA 1979-2020



LOTTY ROSENFELD

Entrecruces de la memoria

1979-2020

Presentación

Varinia Brodsky Zimmermann

DIRECTORA MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

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 de arte 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 setentas y ochentas. 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, 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.

Por todo aquello es que presentar esta muestra en el Museo Nacional de Bellas Artes, en el año en que recordamos el paso de cinco décadas desde el quiebre de la democracia, que marcara de forma definitiva el golpe de Estado en Chile, resulta profundamente significativo. La obra de Lotty Rosenfeld nos obliga a retornar la mirada y rememorar 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.

NELLY RICHARD

Activar la imaginación crítica en torno a los signos

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 la acción titulada *Una milla de cruces en el pavimento* que alteró el sentido de las líneas del tránsito que regulan la vía pública mediante un gesto de desacato que, metafóricamente, aspiraba a torcer el sistema de controles e imposiciones que normaban las conductas de todos los días. Agacharse en el pavimento para alterar el eje de calzada que nos lleva a seguir un camino pretrazado, fue la sintética mecánica de producción a través de la cual L. Rosenfeld desmontó la semiótica del ordenamiento social que programa roles, uniforma hábitos y alinea cuerpos y subjetividades en la dirección trazada unívocamente por sus rectas de obediencia. Con un gesto anti-autoritario (anti-patriarcal), L. Rosenfeld llamó la atención en el afuera de la ciudad sobre la relación entre sistemas comunicativos, técnicas de reproducción del orden social y uniformación de sujetos dóciles.

L. Rosenfeld conjugó a lo largo de toda su obra lo *mínimo* (la austeridad del trazo 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 de 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 al generar sucesivas intersecciones de contextos, soportes y tecnologías cuyos espacios y tiempos heterogéneos llevaron las cruces a atravesar variados 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 semi invisible de la circulación urbana) es capaz de desenmascarar la falsa inocencia de los códigos que sostienen la rutinaria fabricación del orden social. Las cruces de L. Rosenfeld fueron capaces de quebrar la pasividad de los signos en un país autoritario y totalitario,



LOTTY ROSENFELD, *La Nación* / *El Mercurio*, 2007.

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, logra desviar el rumbo de las señaléticas del orden y del poder.

LA OPERATORIA DE LA SUMA (+)

La cruz marcada por L. Rosenfeld evoca el signo aritmético de la suma que, trasladado a la economía política, designa el registro contable de las ganancias y los beneficios cuya acumulación de la riqueza persigue el capitalismo mundial al hacer circular el dinero a una velocidad inmaterial. El signo + trazado por L. Rosenfeld frente a la Casa Blanca de Washington, en la acción de arte de 1982, apunta al símbolo geopolítico de la hegemonía norteamericana que domina la política y la economía globalizadas de sociedades interconectadas por redes de tráfico comerciales e intereses corporativos. Cuando L. Rosenfeld interviene, ese mismo año 1982, la Bolsa de Comercio 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), la autora de “Una herida americana” (1982) realiza un movimiento doble: recuerda indirectamente el apoyo político y económico del gobierno de Estados Unidos a la derecha en Chile que pavimentó el camino del golpe militar del 11 de septiembre 1973 y, también, alude a la trama subyacente que une indisolublemente 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 aniquiló en la población toda capacidad de respuesta frente al desate de su capitalismo salvaje. En sus video-instalaciones posteriores (“Moción de orden” (2002) o “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 de 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 es también capaz de incursionar en el reverso más desnudo de este alto mundo de las transacciones financieras y corporativas al registrar, en su video “El empeño latinoamericano” (1997), las imágenes sub-locales que registran 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 escasos y preciados bienes 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 L. Rosenfeld es incorporar este registro impiadoso de “La Tía Rica” al montaje de su video-instalación para que diversos haces de sentido logren compensar, simbólicamente, estos dramas cotidianos al transfigurar la carencia con modulaciones intensivas.

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 (siempre presente digitalmente en sus obras) que rige las sociedades tecnolizadas por el diseño neoliberal. Uno de los modos que tiene de oponerse a dicha serialización consiste en reintroducir en sus video-instalaciones la densidad somática y pulsional (gritos, cantos, quejidos o suspiros) de una materia sonora que se torna irreductible al principio de equivalencia general 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). Las poéticas de la lengua ocupan un lugar destacado tal como aparece en los meandros ficcionales de relatos excéntricos (“¿Quién viene con Nelson Torres?” (2001) y “Cuenta regresiva” (2006)), además del modelaje literario de vocablos cuyas estilizaciones barrocas llevan el realismo de las hablas populares a alucinar con sobregiros y proliferaciones caóticas. 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 lo que desde siempre ha buscado sepultar la razón imperial de los procesos colonizadores (“La guerra de Arauco” (2001)): aquellos porfiados sustratos culturales y sus disonancias idiomáticas que se resisten tanto al hundimiento de su memoria de siglos de siglos como al saqueo de sus riquezas primordiales.

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 datos abstractos en lugar de conglomerar las partículas subjetivas que nos mueven, afectivamente, a involucrarnos con las vidas humanas. Pero



LOTTY ROSENFELD,
El empeño latinoamericano, 1997, video
instalación, Museo de Arte Contemporáneo
(MAC), Santiago de Chile.

la cruz no sólo denuncia la economía neoliberal sino, también, la geopolítica internacional cuyos estados-nación se reparten los territorios generando desuniones y confrontaciones tal como aparece sugerido en la obra video “Proposición para (entre) cruzar espacios límites” (1983) que desafía las marcaciones geográficas o ideológicas cuando el trazado de la cruz interviene la frontera entre Chile y Argentina o bien cuando es el cuerpo mismo de la artista el que va “cruzando” la división entre Berlín occidental y Berlín oriental. La obra de L. Rosenfeld apunta a las fronteras como agentes de división y segregación territoriales aunque, al mismo tiempo, las convoca simbólicamente como motivo exploratorio de desplazamientos y fugas de identidad que nos invitan a traspasarlas para zafarse de lo Uno (del sentido único y de la individualidad del yo) y viajar libremente hacia los umbrales de la otredad que nos expone a 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 el CADA (Colectivo Acciones de Arte, 1979). También tuvo una participación decisiva en el movimiento Mujeres por la Vida que, a partir de 1983, actuó como plataforma ciudadana de lucha contra la dictadura y de recuperación de la democracia desde una perspectiva feminista. Entre medio, se involucró en sucesivas colaboraciones con, entre otros, 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 colaborativo funcionara como dinámica de intercambio social que se vale de la suma de complicidades y afinidades para movilizar energías, voluntades y deseos conjuntos. 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 de la obra.

Las primeras cruces trazadas por L. Rosenfeld en el pavimento en 1979 esbozaron el camino que llevó su obra a transitar de lo *individual* (la firma de autora que, precariamente, se graficaba con tiza en el asfalto para desacralizar así la práctica artística) a lo *colectivo*: la progresiva borratura del nombre propio como marca autoral que se va fundiendo anónimamente en el paisaje diario de los tráficos callejeros. Las cruces de L. Rosenfeld (la cruz misma o su traslación a consignas masivas que mantienen hasta hoy su vigencia en la calle como “No + porque somos +”) se propusieron, desde siempre, multiplicar y diseminar el

potencial del arte en comunidades en formación: unas comunidades emancipadas cuyo plural expansivo se declara contrario tanto a la matriz privatizadora del individualismo neocapitalista como a la instrumentalización de las formas de vida que promueven las tecnocracias neoliberales.

DIAGRAMAR LA MIRADA

No cabe duda que las intervenciones urbanas de L. Rosenfeld supieron traspasar los confines del arte, extendiendo redes de interferencias estéticas y críticas en espacios públicos que desbordan ampliamente los cercos institucionales. Pero la estrategia de obra de L. Rosenfeld nunca se dejó condicionar por la dicotomía *adentro/afuera* que parecería obligar a los artistas a optar o por el sistema-arte (campo delimitado de referenciación cultural) o por su contrario: el paisaje social como totalidad en la que se funde y confunde el arte. Sin dejarse restringir por esta oposición binaria entre interior y exterior, L. Rosenfeld ha cruzado *lo público* con *el público* al entrar y salir incesantemente de los bordes de la institucionalidad artística y cultural, mezclando sus intervenciones urbanas con video-instalaciones 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, que da lugar a maniobras diferenciadas en sus modos y tiempos de articular coyunturalmente lo político y lo estético. En “Moción de orden” (2022), los dos museos de arte de Santiago, (el Museo Nacional de Bellas Artes y el Museo de Arte Contemporáneo) y la galería de arte Gabriela Mistral son intervenidos por las proyecciones de diferentes superficies urbanas (el Palacio de La Moneda, el metro de Santiago, los camiones de seguridad, los edificios del correo, etc.) y de plataformas visuales (el helipuerto de ENAP (Empresa Nacional del Petróleo) en Magallanes) o de frontis institucionales (Wall Street en Nueva York) que, a su vez, son infiltrados por hormigas que entran y salen 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 disciplinamiento (“moción de orden”) así como de la capacidad de dispersión-evasión de las multitudes que rompen las filas para desbandarse en las orillas del control social. Entre los marcos institucionales del arte, la experiencia urbana del desplazarse por la ciudad y las sorprendentes imágenes de filas de hormigas proyectadas en los resquicios de distintos soportes públicos, la creación estética de L. Rosenfeld recurre a las poéticas de lo difuso para introducir la extrañeza en un mundo cotidiano que puede salvar así de las insistentes reglas de funcionalización y normalización del orden social.

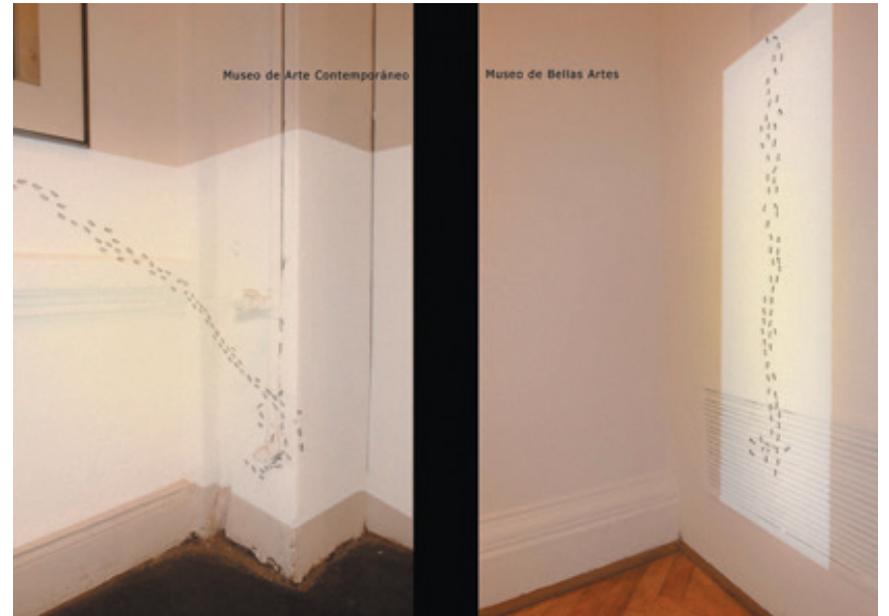


LOTTY ROSENFELD, *Cautivos*, 1989, video instalación, Hospital abandonado de Ochagavía, Santiago de Chile.

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. Pero su pasión por *las imágenes* la hizo cambiar, a veces, la dispersión de los efectos artísticos en el afuera de la ciudad por la concentración de la mirada en el adentro de una sala que ofrece un espacio-tiempo reservado, absorto y pensativo: una sala donde la oscuridad le otorga toda su intensidad visual a las imágenes y todo su volumen físico 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 efecto visual y sonoro, las video-instalaciones de L. Rosenfeld vuelven a poner en escena lo que los noticieros televisivos despachan trivialmente para el consumo informativo, sometiendo sus materiales al enigma de provocaciones que turban la mirada con su shock estético. Exacerbar el desequilibrio de imágenes seccionadas y fragmentadas coloca la mirada (encuadres y perspectivas) en una situación de riesgosa inestabilidad perceptiva e interpretativa. Des-enmarcar y re-enmarcar las imágenes, tal como lo resuelve 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 el protagonismo de la escena entre oscuridad y luminosidad o entre totalidad y fragmentos. Entre el marco y sus desmarques de ángulos, las video instalaciones de L. Rosenfeld llevan la condición de espectador a experimentarse desde el quiebre, la desconexión y el salto entre los fragmentos visuales y sonoros de relatos desinsertados y reinsertados: unos relatos cuya narrativa deja de ser unitaria para mostrarse conflictuada por lo que escinde sus dominios de representación. La zona de turbulencia crítico-estética en la que L. Rosenfeld envuelve sus imágenes (vacilaciones, paradojas, ambigüedades) está hecha para romper con aquella estereotipación de la mirada que persigue el desfile informativo-publicitario de las industrias de la comunicación masiva que lo saturan todo con sus falsas evidencias.

MONTAJE Y EDICIÓN: UNA MEMORIA QUE SE ARMA Y SE DESARMA

Desde *Una milla de cruces sobre 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

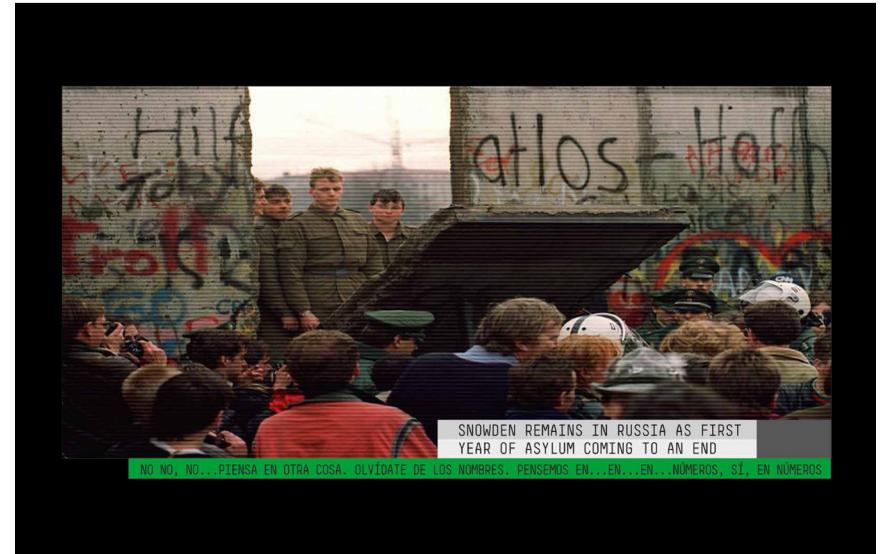


LOTTY ROSENFELD, *Moción de orden*, 2002, video still Museo Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Contemporáneo (MAC) – Galería Gabriela Mistral, Santiago de Chile.

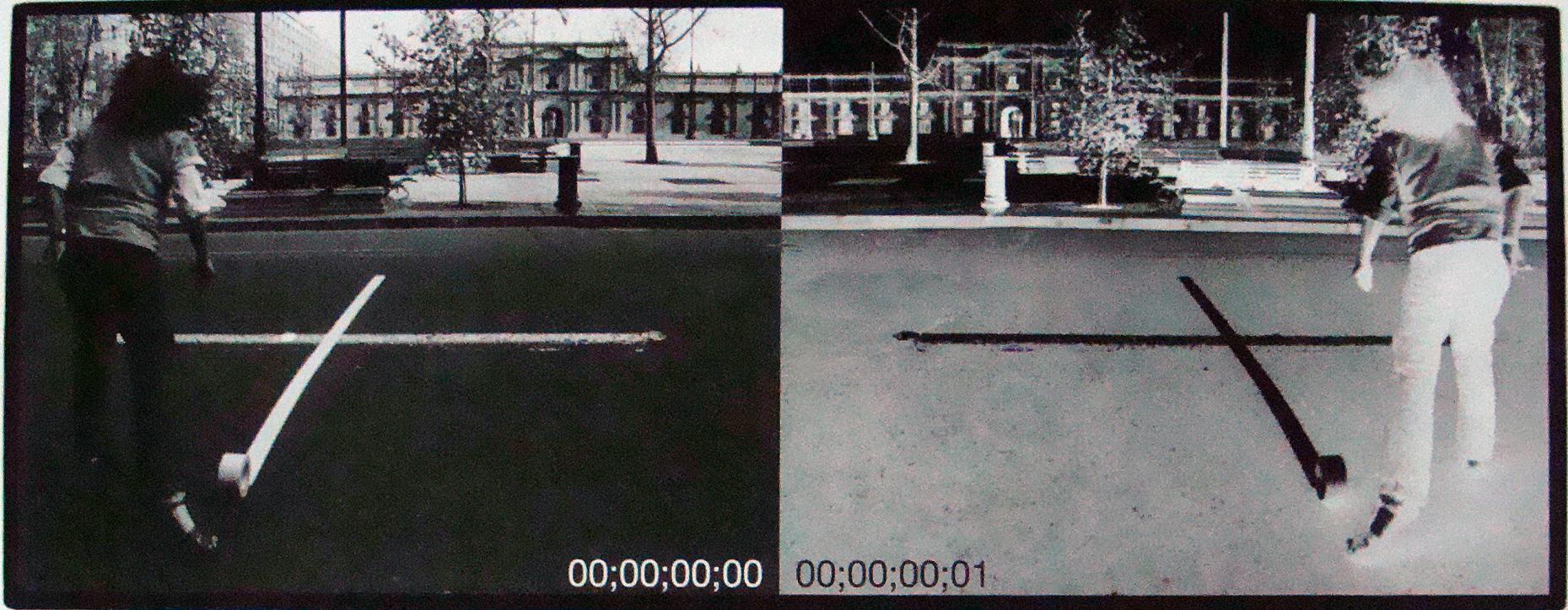
hacia desaparecer, L. Rosenfeld consideró necesario memorizar las huellas del acontecer fugaz de las acciones de arte que se estaban rebelando contra el operativo militar para que un soporte grabado les otorgara a dichas acciones un complemento y un suplemento de duración vital para conjurar el fantasma del olvido. L. Rosenfeld conceptualizó tempranamente el uso del registro en el arte como una maniobra técnica de recuperación y conservación de lo evanescente: un registro destinado a proteger la arriesgada contingencia del aquí-ahora de las intervenciones en vivo, 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 conjugar, magistralmente, el tiempo presente (en acto) con el diferimiento de las huellas del acontecimiento grabado, para que el trabajo de la memoria crítica pudiese siempre fluctuar entre *latencia* y *resurgimiento*.

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 editable y lo combinable según siempre nuevas asociaciones y disociaciones de contextos). 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 de 1973, los rostros de las víctimas así como las voces de los militantes de izquierda, de los familiares de detenidos-desaparecidos, de las agrupaciones de mujeres que lucharon en contra de las violaciones de derechos humanos, etc. Desfila una historia-memoria de persecuciones, 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 re-conciliación (según el modelo de la simbología cristiana del perdón) que pretendían dejar atrás heridas y cicatrices para que la memoria convulsa del pasado dictatorial no echara a perder el consenso liberal de la “democracia de los acuerdos”. A su vez estos fragmentos de la memoria político-nacional que recoge L. Rosenfeld en su obra se entrecruzan 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 anti-neoliberales, los saqueos urbanos, los sublevamientos indígenas, etc. en un mundo de trastocamientos 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, logrando ensamblajes no previstos, gracias a un arte que las pone en relación de diálogo o bien de confrontación sea para favorecer convergencias de sentido sea, para despertar antagonismos de lectura. L. Rosenfeld usa su arte para devolverles a las imágenes del pasado y del presente lo que la cobertura mediática 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 de la postdictadura cuya temporalidad es la de un pasado-presente no simple sino compuesto. La obra de L. Rosenfeld nos enseña distintas modalidades para que el pasado no quede sepultado en el nicho ritualista de una memoria contemplativa sino que, al revés, se desarme y rearme permanentemente para lograr traspasarle al presente su fuerza de denuncia e interpelación. El hecho de que aparezca en varias de las obras de L. Rosenfeld la sentencia “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 el exceso de complacencia político-institucional de la transición democrática cuyo pacto entre democracia y neoliberalismo silenció 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 sus relatos de obediencia. En la conmemoración de los 50 años del golpe militar en Chile, esta memoria 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 obliterar el pasado dictatorial y seguir mortificando su recuerdo traumatado.



LOTTY ROSENFELD, *No, no fui feliz*, 2015, video instalación 56 Bienal de Arte de Venecia.



10/25

Lotty Rosenfeld 2007

LOTTY ROSENFELD, *Cuenta regresiva*, 2007, fotografía.

MARIAIRIS FLORES LEIVA

Hacia un trazado feminista

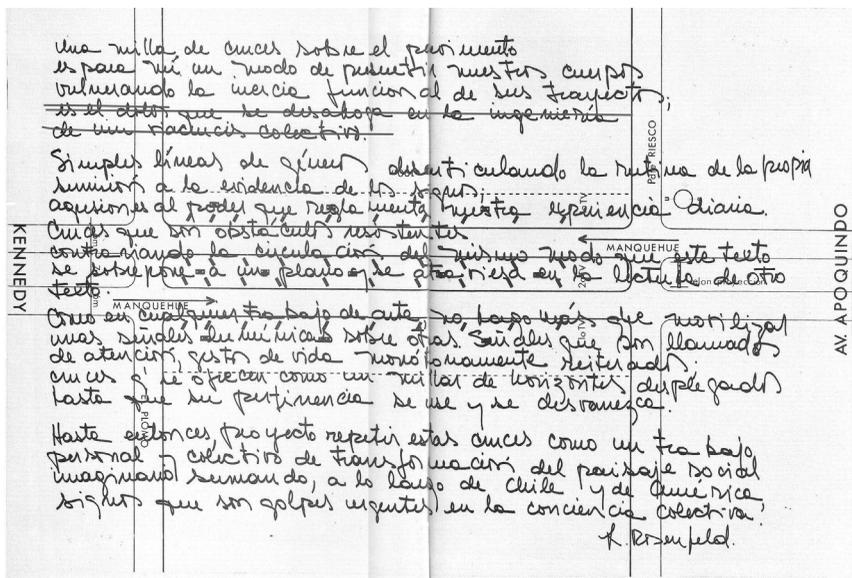
Lotty Rosenfeld fue una artista feminista. Esta afirmación puede generar extrañeza o quizás, parecer obvia. Lo cierto es que L. Rosenfeld nunca se denominó como tal y, sin embargo, tanto su obra como su vida apuntan hacia el feminismo. Como investigadora en arte contemporáneo y feminista, propongo a continuación un pequeño recorrido que abarca su obra, pero también otras acciones que permiten comprender mi aseveración inicial.

En 1979 L. Rosenfeld inició su proyecto “Una milla de cruces sobre el pavimento” y publicó un libro homónimo en el que escribieron Diamela Eltit y María Eugenia Brito. Sus textos se articularon desde lo poético y acompañaron con palabras el gesto de atravesar las líneas discontinuas de avenida Manquehue. En las páginas centrales de dicha publicación se encuentra un texto de L. Rosenfeld –reproducido de su puño y letra– en el que señala: *Simples líneas de género desarticulando la rutina de la propia sumisión a la evidencia de los signos. Agresiones al poder que reglamenta nuestra experiencia diaria*¹. Su gesto es el de la subversión, el de la transformación del cotidiano, el de la desobediencia como base. Se trata de una desobediencia micropolítica y que desde el arte se disemina en lo público. Entonces cabe preguntarse: ¿qué es el feminismo, si no acción transformadora del mundo? En esa línea el trabajo de L. Rosenfeld insistió por más de cuarenta años. Para finalizar su texto la artista sostiene: *Hasta entonces proyecto repetir estas cruces como un trabajo personal y colectivo de transformación del paisaje social imaginario sumando, a lo largo de Chile y de América, signos que son golpes urgentes en la conciencia colectiva*². Efectivamente, con el paso de los años, vimos cómo estas cruces se repitieron en todo el mundo y se adaptaron a formatos como el video o la instalación para continuar apelando a los espectadores, para instalar una alerta frente a aquello que se encuentra normalizado.

Los inicios de Rosenfeld como artista fueron en el grabado. En el año 1974 obtuvo un primer premio en el Salón de Arte, lo que da cuenta de una validación en esa área, no obstante su búsqueda e interés por lo social y lo colectivo la llevarían al modo de producción que ya conocemos. Esto no se traduce como un quiebre en su hacer e intereses, ya que en sus primeros trabajos gráficos las mujeres eran el motivo de sus representaciones: “¿Señora?” es un grabado en el que vemos las piernas de cinco mujeres y junto a ellas, más pequeña, aparece una empleada doméstica de cuerpo completo, esta no tiene rostro y se encuentra con sus manos atrás. La escena muestra la jerarquía entre

¹ Rosenfeld, Lotty. 1980. *Una milla de cruces sobre el pavimento*. Ediciones CADA. Santiago.

² Id.



LOTTY ROSENFELD, Una milla de cruces sobre el pavimento, 1980, catálogo.



Lotty Rosenfeld, Asiento por favor, circa 1970, grabado.

LOTTY ROSENFELD, ¿Señora?, circa 1970, grabado.

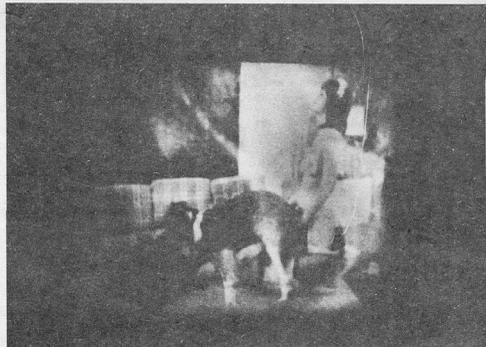
patrona y trabajadora, centrándose en esta última. Este grabado nos invita a preguntarnos por cómo se genera dicha dinámica social, al mismo tiempo que da cuenta de la situación subyugada que implica el trabajo doméstico de una mujer hacia otras mujeres.

“Asiento por favor” es otro grabado del periodo, en él vemos a tres mujeres sentadas en una mesa redonda que está puesta y, además, hay un cuarto puesto que se encuentra vacío, allí radica la invitación a tomar asiento presente en el título, que busca incluir a los espectadores en la escena con estas mujeres, cuyas expresiones demuestran una complicación. Parece que se trata de la invitación a un diálogo y nosotros, en tanto que espectadores, podemos especular de qué va. Este breve paso por los grabados de L. Rosenfeld busca expandir su trabajo más reconocido para mostrar que hay intereses que recorrieron toda su vida como artista. Uno de ellos fue “el problema de la mujer”, como lo denominó junto con Diamela Eltit en el texto “Un filme subterráneo”.

“Un filme subterráneo” (1982) es un escrito que surgió luego de una invitación dirigida a D. Eltit y L. Rosenfeld por el Círculo de Estudios de la Mujer, en el marco de una jornada conmemorativa del Día Internacional de la Mujer. Para la ocasión, las artistas propusieron proyectar una película pornográfica y lue-

Un Filme Subterráneo

El presente trabajo se convirtió a partir de una invitación por parte del "El Círculo de la Mujer" a participar en un simposio en que se conmemoró "El Día Internacional de la Mujer". En esa ocasión propusimos la exhibición de un filme pornográfico que consistió en un tríptico configurado por una patina, una cámara y una perla, un foto de estudio sobre ese filme. Sin embargo debido a motivos complejos el filme no se exhibió en esa oportunidad sino dos meses más adelante. Consideramos sin embargo publicar este trabajo, por cuanto implicó una mirada sobre el problema de la mujer.



I. INTRODUCCIÓN

Nuestra participación en EL CÍRCULO DE LA MUJER, la cumaramos en el ámbito de la indagación, a partir del reconocimiento del "problema de la mujer" que nos involucra, y que hoy, se compleja incluso postergándose ante esta desmedrada situación general.

Más allá de referirnos a instancias laborales-matrimoniales-maternales específicas, queremos en un plano amplio pasar — a pesar de su obviedad — en señalar que cualquier aspecto de reivindicación femenina pasa y se articula en y con las condiciones de un país que propicie un ejercicio femenino no discriminado. Pero a su vez ese mismo país deberá producir internamente — como ganancia — su propia liberación. Postulamos así, que el cliché femenino objetivo y lineal que se nos asigna a niveles oficiales (declaraciones, medios de comunicación, etc.) corresponde ideológicamente a todas las asignaciones ciudadanas en roles fijos y anacronos que tienden a la inmovilidad y al conformismo, en aras de supuestos "valores universales" que involucran tanto a hombres como a mujeres chilenos.

Efectivamente, residimos hoy en un país "ordenado", en la medida en que su funcionamiento descansa en el acatamiento y subordinación a órdenes y modelos de comportamiento. De acuerdo a esto y mediante un procedimiento analógico, diremos como hipótesis que hoy Chile sería un país "femenino", en cuanto a que su organización es análoga al modelo histórico femenino asignado en el restringido de su participación, en lo admirativo de su fachada.

II. UNA INSTANCIA DE APROXIMACIÓN A PARTIR DE UN FILME

Intentaremos un análisis de un filme "subterráneo", que por ejemplificador puede ser extensivo a otras estructuras. Este análisis, sin embargo, es apenas indicial de problemas, sin ser categorizado de ningún modo como finito o completo. Este texto lo planteamos, entonces, como plataforma conversacional, a partir de una experiencia visual común.

Traemos un filme que hemos llamado "subterráneo" en el siguiente sentido: pertenece a la medidas Super 8, fuera de circuitos comerciales de distribución y por su contenido está prohibida su exhibición. Este filme que da cuenta de comportamientos sexuales es la prolongación del erotismo del cine comercial, su excedente exacerbado y su función sería de estimulación sexual a un público masculino.

Este filme específico, por sus características particulares, objetiva en relación a la mujer y a la sociedad en general, los mecanismos bajo los cuales se articulan tanto el placer como el desol, al atraer en su escenificación las supuestas fantasmas sexuales que, en la realidad, permanecen erráticas. Postulamos entonces que aquí se desmenascan los prerrequisitos del placer y el deseo (más allá de lo puntualmente sexual), es decir el entorno de su satisfacción.

Por el carácter y contenido del filme llamado pornográfico, éste va a ratificar al espectador masculino en la clasificación scopológica de "voyeurista" (el que se complace en la mirada incansante de lo sexual). Nosotros como hipótesis a comprobar — a partir de nuestra propia experiencia restringida — diremos que en primera instancia rompemos como público femenino esa categoría, si no completamos en el espectáculo, y ello porque este cine no

está pensado para la mujer, resultando ésta objeto de lo sexual, no sujeto, al comparecer allí en una situación en la que la espectadora reconoce solo su estereotipo (todo lo que ella no es).

En este filme particular no aparecen hombres y su presencia resulta desplazada por un perro que, a su vez, es dirigido hacia la posición por una mujer la que, dentro de la línea argumental del filme, presenta rasgos "masculinos" en su comportamiento y rol, pero que en última instancia — por su sexo mismo — recae en la humillación de ser poseída por un animal, purgando de esa manera su "masculinidad". A su vez esta mujer en la historia es la patrona (dominación económica) que autoriza a ésta su parte viril y "posee" a su vez utilizando a la criada, quien es la que conserva íntegramente su condición femenina de acuerdo al patrón cultural.

De allí, perro (hombre elíptico), patrona (masculino-femenino) y criada (femenino) se estructuran en una relación de poder, servilismo y humillación. Pero, sin embargo, ¿dónde está el hombre cuya presencia no deja de sentirse a lo largo de la película? Afirmamos que está en la superestructura, en lo no visible: lo encontramos en la cámara y dirección del filme que engloba, dirige y determina la cinta. Es decir, por una parte está materializada y controlada por hombres y por otra, y aquí entramos en la segunda dimensión de la presencia masculina, en la mirada del espectador cerrándose de ese modo la verdadera posesión. En resumen: con el pretexto de la "femenidad" este filme patetiza el verdadero circuito denotativo que enmascara toda organización social: el acto de penetración es únicamente entre hombres.

Entonces, proponemos este filme como el incoherente de la mirada última sobre la mujer. En última instancia aquí el nos dice lo que se oculta tras todos los discursos asignados al rol femenino: la mujer es aquel ser para quien basta un "perro". Sin embargo quien nos lo dice se oculta de la secuencia usual de la cinta para aparecer en el ámbito de lo sobredeterminado, de lo "natural" (la dirección no es lo que se ve, del mismo modo como el verdadero papel que se asigna a la mujer se oculta tras la fraseología del cuerpo social: la maternidad. Es decir, se oculta en la ideología, se distraza bajo el imperativo del "mandato divino")

III. UNA OPCION

No obstante, ¿qué posibilita este discurso final sobre la mujer?, en otras palabras nos preguntamos acerca del substrato ideológico que determina y hace posible esa mirada. Como hipótesis, y para cerrar estas notas diremos que ella es la consecuencia de un sobrecendido que pasa por natural cuando no es más que ideológico: la diferenciación a partir de la sexualidad en las categorías de hombres y mujeres, es una categoría apropiada por lo masculino. De más está decir la dificultad para efectivamente lograr la comprensión de que "hombres" y "mujer" no son esencias irreductibles de la naturaleza, sino que solamente portan un carácter de modelo que con el fin de perpetuar el sistema dominante, siguiendo los mismos mecanismos ya estudiados para otros cuerpos ideológicos, se enmascara con el atributo del "per se", es decir, de lo que está establecido más allá de la práctica; esto es: de la naturaleza.

Afirmamos así que la "discriminación sexual" (labral, de odio, frente al sueño, etc.) es una mera consecuencia del modelo de la categorización sexual que eventualmente adquiere según cual sea el desarrollo y situación de cada marco social, características particulares. De ese modo podemos concluir provisoriamente que, junto con las luchas reivindicativas por los derechos de la mujer nacidas en un momento como el de hoy, el problema está en lograr trascender esa misma etapa reivindicativa para pasar a la eliminación de las categorías sexuales y atentar así contra la noción misma de "masculino" y "femenino". El largo plazo de esta tarea no debe hacer olvidar su aquí y ahora, por cuanto creemos que solamente en la profundización y ahondamiento de esa luz, nuestro papel será efectivamente una contribución al movimiento de liberación global de la sociedad y del mundo que vivimos.

Diamela Elit
Lotty Rosenfeld
Miembros C.A.D.A.
29.01.82

Ediciones C.A.D.A. Chile. Agosto 1982.

DIAMELA ELIT Y LOTTY ROSENFELD, publicación *Un filme subterráneo*, Ruptura, 1982, CADA.

40 CULTURA

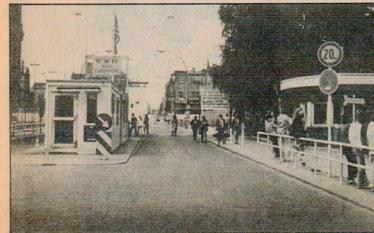
EL VIDEO PROHIBIDO DE LOTTY ROSENFELD



Lotty Rosenfeld

Imagínese 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-

das 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 al 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, fué 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.

Dos fueron rechazados: el de Lotty Rosenfeld y uno de Gloria Camiruaga, que es un testimonio de mujeres pobloraras en el campamento Carcanelo Raúl Silva Henríquez. "Avísaron 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, 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 elegidos 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 Nueva Onda. Cuando dice este cuadro sí, 'este cuadro no' antes de montar una exposición, hasta esta historia kálfiana del video requisado por subliminal". Lotty Rosenfeld, mujer de definida trayectoria en el campo de las artes visuales en nuestro país, es miembro de grupo C.A.D.A. (Colectivo de Acciones de Arte) junto a Diamela Elit y Raúl Zurita.

Aparición en prensa con motivo de la censura al video *Proposición para (entre) cruzar espacios límites*, 1983.

go acompañarla de este texto analítico, no obstante eso no se concretó en dicha ocasión, sino que dos meses después y luego realizaron la publicación del texto en el diario “Ruptura” del CADA (Colectivo de Acciones de Arte). A las autoras les interesaba exponer cómo “el problema de la mujer” tiene un arraigo sociocultural. Para ello, el filme les sirvió como una analogía a partir de la cual plantear sus hipótesis. La película está protagonizada por dos mujeres y un perro. Se trata de una empleada doméstica, su patrona y el animal que es manejado por ella. De allí que, en una primera instancia, podamos sostener que lo masculino está excluido, no obstante, esto aparece con los espectadores (para quienes fue pensado el audiovisual), en el perro y en la cámara y dirección. En el filme se da la siguiente dinámica: la patrona lleva al perro a poseer a la empleada y luego ella misma es poseída por el perro. Según lo planteado, esto genera un triángulo de poder, servilismo y humillación, en el que el perro representa al hombre, la patrona a lo femenino y masculino y la empleada a lo únicamente femenino. Quien articula todo esto es el director, cuya mirada pasa por lo “natural”, porque es la que estructura y que, sin embargo, no vemos, como si el filme simplemente estuviera dado. Esto es fundamental para el desenlace de su texto, donde ambas sostienen que en la sociedad pasa por “natural” aquello que es puramente ideológico, a saber, la diferencia entre las categorías hombre y mujer que perpetúan el sistema dominante. Las palabras de las autoras al cierre son fundamentales, ya que abarcan una propuesta respecto de qué hacer una vez identificado el “problema de la mujer”:

De ese modo podemos concluir provisoriamente que, junto con las luchas reivindicativas por los derechos de la mujer tan necesarias en un momento como el de hoy, el problema está en lograr trascender esa misma etapa reivindicativa para pasar a la lucha por la eliminación de las categorías sexuales y atentar así contra la noción misma de “masculino” y “femenino”. El largo plazo de esta tarea no debe hacer olvidar su aquí y ahora, por cuanto creemos que solamente en la profundización y ahondamiento de esa lucidez; nuestro papel será efectivamente una contribución al movimiento de liberación global de la sociedad y el mundo que vivimos³.

Ellas detectan un estado de las cosas asociado a las reivindicaciones de las mujeres, pero consideran necesario apostar por una disolución de las categorías de “femenino” y “masculino”, que son las que norman el mundo y generan las jerarquías inherentes a la división sexual. Esta es una propuesta concreta sobre un futuro activo por las luchas y del que ambas son parte.

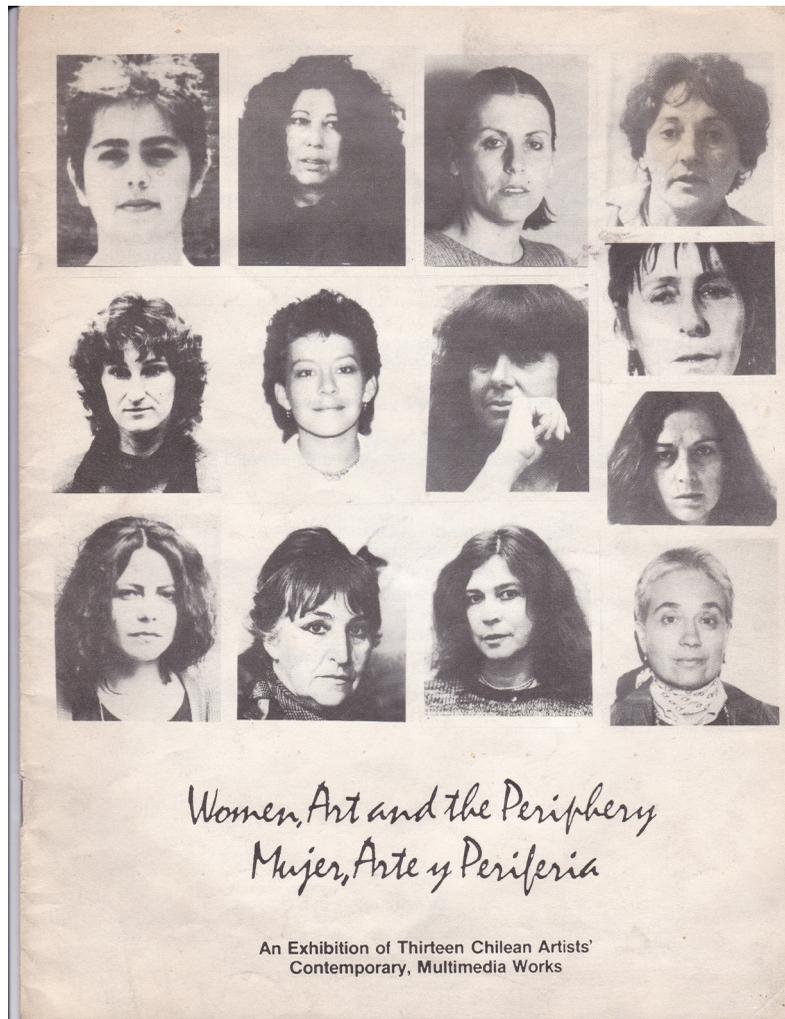
³ Eltit, Diamela, y Rosenfeld, Lotty. «Un filme subterráneo». *Ruptura*, 1982.



LOTTY ROSENFELD, *Proposición para (entre) cruzar espacios*
 Límites, 1983, video, 4 min.

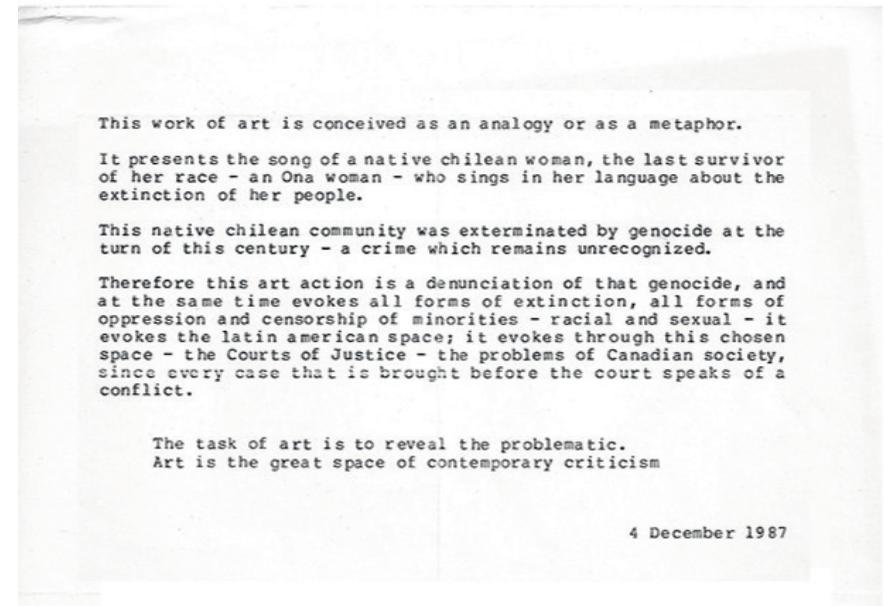
Este documento es valioso para acercarnos a las discusiones que se daban en torno al feminismo de los ochenta. Si bien este término no aparece y se habla solo de las mujeres, esto se enmarca en el espacio de discusión del Círculo de Estudios de la Mujer, instancia de investigación y formación feminista. Las reflexiones en tanto, se activaron desde un filme pornográfico. Tomar este elemento para hacerlo el centro del debate desactiva el carácter puramente masculino del filme y su objetivo vinculado al placer desde lo visual que ha tenido tradicionalmente para transformarlo en una herramienta de pensamiento crítico. Es decir, el gesto desde el cual L. Rosenfeld y D. Eltit instalan la discusión también es feminista.

Para L. Rosenfeld trabajar en colectivo, pensar y accionar con otros fue parte clave de su recorrido vital. Conocida es su participación en el CADA y con el colectivo Mujeres por la vida, a ello sumamos su colaboración en Espacio S.XX a finales de los setenta, pero lo colectivo se traducía también de otras maneras. Por ejemplo, el año 1983 fue la contraparte local de “Chilenas. Drinnen und Draußen” (“Chilenas. Dentro y fuera”) organizada por Cecilia Boisier en Berlín occidental. Esta exposición reunió a artistas chilenas que residían tanto dentro como fuera del país, cuyas obras estuvieron organizadas en torno a los conceptos de censura y exilio. Desde Chile participaron 20 artistas y un



Portada catálogo *Mujer, arte y periferia*, 1987.

colectivo⁴, además de 6 escritoras⁵. Desde el exilio se consideraron 24 artistas⁶ residentes en distintos países y 2 talleres de arpilleristas. Este proyecto –que implicó más de 2 años de trabajo– surgió luego del encuentro de Boisier con Rosenfeld en Alemania, oportunidad en que compartieron sus trabajos. Mediante la organización y discusión colectiva surgió la censura como concepto aglutinador para las artistas locales, quienes produjeron obras para la ocasión. L. Rosenfeld presentó el video “Proposición para (entre) cruzar espacios límites” (1983, 4 min), el que contiene imágenes registradas en el límite entre las dos Berlín y en el túnel que une Chile con Argentina. En Alemania, Rosenfeld hizo



Folleto de la intervención realizada por Lotty Rosenfeld en la Corte de Justicia de Vancouver, 4 de diciembre, 1987.

⁴ Paulina Aguilar, Roser Bru, Luz Donoso, Diamela Eltit, Paz Errázuriz, Virginia Errázuriz, Tatiana Gaviola, Patricia Israel, Ana María López, Patricia Mora, Inés Paulino, Lotty Rosenfeld, Marcela Serrano, Adriana Silva, Julia Toro, Leonora Vicuña (quien también participó como poeta), Alicia Villarreal y el Colectivo 83 (Concepción Balmes, Beatriz Leyton, Vivian Neut y Marian Salamovich).

⁵ Teresa Calderón, Cecilia Casanova, Carmen Orrego, Natasha Valdés, Leonora Vicuña y Constanza Lira.
⁶ Teresa Araya, Agna Aguadé, Gracia Barrios, Cecilia Boisier (en su condición doble condición de artista y organizadora), Ana María Carvajal, Ester Chacón, Soledad Chuaqui, Amaya Clunes, Irene Domínguez, Pilar Domínguez, Antonia Ferreiro, Corina García, María Teresa Guerrero, Susana Lehmann-Mertens, Ana María Lorenzen, Alma Martinoya, Gala Martinoya, Catalina Parra, Margerita Pellegrini, Teresa Reyes, Ana María Rojas, Vivian Scheihing, Clara Schneider y Cecilia Vicuña.

de su cuerpo el elemento para atravesar estos dos lugares y en el túnel realizó una cruz desde cero. En el video se intercalan estas imágenes con sonidos provenientes de transmisiones radiales de onda corta y código morse. Sobre esta intervención la artista señaló:

*Crucé espacios límites, deteniendo la imagen y dirigiendo la mirada hacia la zona que se llama "tierra de nadie". Allí se centra esta obra: ni de ida ni de vuelta, justo en el límite para construir el signo +, apelando a cualquier resquicio, llegando nuevamente al desacato*⁷.

En su regreso a Chile presentó el audiovisual al Festival Franco Chileno de Videoarte, instancia en la que el video fue censurado por el Consejo de Calificación Cinematográfica de la dictadura militar. El órgano censor sancionó la prohibición de proyectar el video por considerarlo "propaganda contra el régimen". Los sonidos del video les hicieron pensar que había un mensaje encriptado que no pudieron descifrar. Es justamente el extrañamiento que provoca el video el que sitúa a los espectadores en esa "tierra de nadie" que señalaba L. Rosenfeld, un lugar en el que el aparato militar no estaba dispuesto a habitar, considerando que lo suyo siempre ha sido lo normativo.

En el año 1987 L. Rosenfeld también participó en la organización de una muestra: "Woman, art and periphery". Esta tuvo lugar en The Floating Curatorial Gallery, dependiente de Women in focus. Este es un proyecto fundado en 1974 en Vancouver, Canadá, cuyo objetivo era producir y distribuir películas y videos feministas. Desde 1986 contaron con un espacio exhibitivo que acogió la muestra en la que participaron 13 artistas chilenas⁸ bajo la curaduría de Lotty Rosenfeld, Diamela Eltit y Nelly Richard. Además organizaron un ciclo de videoarte, en el que encontramos a una serie de artistas que no formaban parte de la exhibición en sala⁹. También hubo una visita guiada y un workshop a cargo de las curadoras. La propuesta exhibitiva se organizó en base a ser mujer, artista y latinoamericana, entendidos estos términos como lugares de enunciación que permiten generar cruces y *tensionar el total de la muestra con un conjunto de interrogantes que se articulan en la conjunción de lo femenino y de lo latinoamericano, tomadas no como categorías esencias, sino como estrategias discursivas*¹⁰. La exposición reunió fotografía, pintura, poesía, video e instalación y cada artista fue presentada por Richard en el catálogo con una

⁷ Rosenfeld, Lotty. 1986. Desacato. Santiago: Francisco Zegers Editor.

⁸ Gracia Barrios, Carmen Berenguer, Roser Bru, Luz Donoso, Virginia Errázuriz, Paz Errázuriz, Nury González, Helen Hughes, Julia San Martín, Paulina Aguilar y Julia Toro; además de Rosenfeld y Eltit

⁹ Marcela Serrano, Sybil Brintrup, Magali Meneses, Sandra Quilaqueo, Tatiana Gaviola y Gloria Camiruaga

¹⁰ Id.

lectura de su obra que se hizo cargo de su especificidad en el marco propuesto. No se trató de obras producidas para la ocasión, a excepción de L. Rosenfeld que intervino la Corte de Justicia de Vancouver con el audio del canto de una ona y junto con ello repartió un folleto que refería al exterminio de los onas y al arte, a continuación un fragmento:

*Esa comunidad indígena chilena, fue exterminada por un genocidio armado a principios de este siglo y ese crimen aún permanece impune. Entonces, esta acción de arte es una denuncia y, a la vez, cita todas las formas de extinción, cita todas las formas de opresión y censura a los grupos minoritarios –raciales, sexuales–, cita el espacio latinoamericano*¹¹.

A través de esta acción de arte L. Rosenfeld interpeló de manera directa a la sociedad canadiense y planteó un punto en común, puesto que el problema de las naciones modernas con los pueblos indígenas es transversal a toda América. Además lo hizo desde la voz de una mujer, quien reproduce la cultura mediante la lengua, al mismo tiempo que es su arma de denuncia. Escoger a una ona alude a una doble opresión: ser mujer y ser indígena. No es casual que estos asuntos se releven en el trabajo de L. Rosenfeld, quien se encontraba atenta a los problemas generados por estructuras patriarcales, coloniales, dictatoriales y neoliberales.

N. Richard, D. Eltit, L. Rosenfeld fueron recibidas en un espacio feminista, sin embargo, no adoptaron el término como se aprecia en el catálogo de la exhibición. Independientemente de lo anterior, parecen hablar en los términos del feminismo. Revisemos un planteamiento de D. Eltit en el catálogo:

*La mujer, valorada en tanto reproductora y circulada socialmente en esa única función, ha sido privada de generar sentidos propios y ha debido ceñirse a representaciones sociales, provenientes de un imaginario masculino que la ha tensado en una realidad binaria: madre-virgen, como la perfección de su cuerpo, o bien bruja-meretriz, como la perversión mayor de su cuerpo/función*¹².

Acá la autora plantea lo dicotómico de los arquetipos asignados a las mujeres, sobre los cuales se han escrito miles de textos; con los que cientos de artistas han dialogado mediante obras y con los que lxs propias feministas han establecido relaciones de revisión o subversión. Si reconocemos un modo feminista en las distintas instancias revisadas y también el vínculo con el Círculo de Estudios

¹¹ Folleto de la intervención realizada por Lotty Rosenfeld en la Corte de Justicia de Vancouver, 4 de diciembre, 1987.

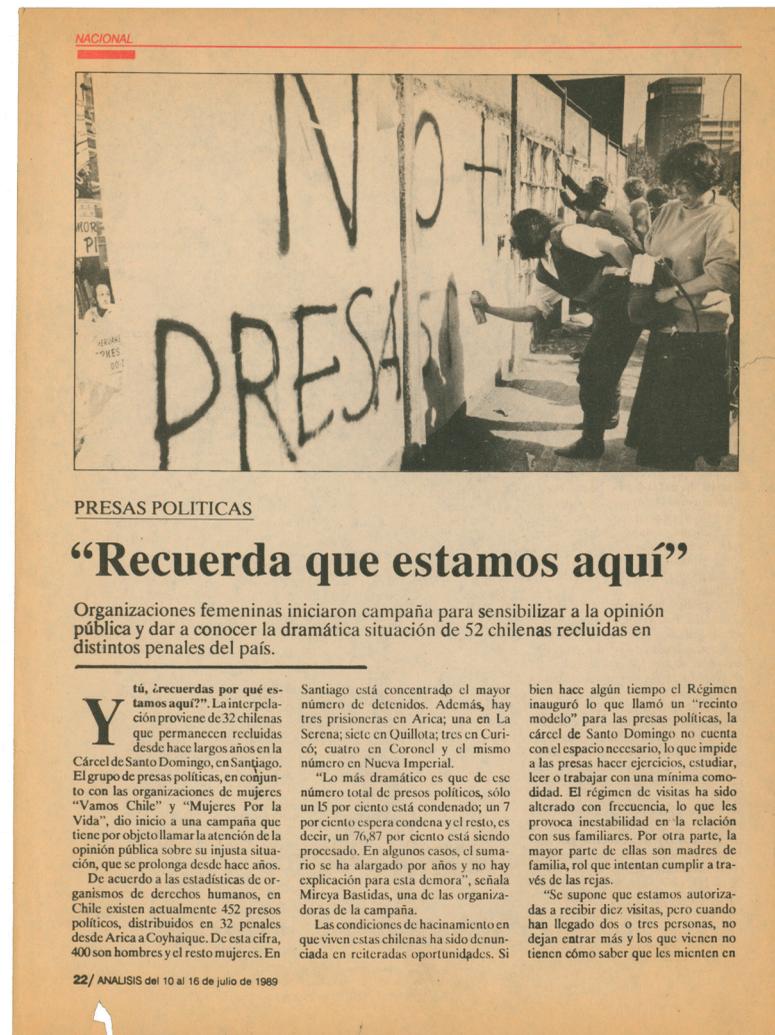
¹² Eltit, Diamela, Nelly Richard, y Lotty Rosenfeld. 1987. *Women, Art and the Periphery = Mujer, Arte y Periferia*. Vancouver: Floating Curatorial Gallery at Women in Focus.

de la Mujer o con el Movimiento de mujeres y feminista que luchó contra la dictadura militar, a través de Mujeres por la vida, ¿cuál habrá sido la aprensión con enunciarse desde el feminismo? En aquel entonces, el feminismo se veía como algo foráneo, europeo o norteamericano, y la vida bajo dictadura copaba los marcos de resistencia. En el campo del arte del periodo la palabra feminismo no fue empleada. Estas son algunas de las razones, sin embargo podemos insistir en ello. La historiadora del arte Andrea Giunta propone la siguiente pregunta:

¿Cómo se produce la relación entre arte y feminismo? (...), son dos las formas principales en las que se plantea: por un lado, cuando las artistas se asumen como feministas y buscan realizar un arte feminista; por otro, cuando las obras, incluso aquellas en que sus autoras no hayan participado del feminismo o postulado un arte feminista, se inscriben en una crítica de las representaciones dominantes, a las que buscan deconstruir y erosionar. Se trata de una conciencia feminista que no implica una militancia en formaciones feministas¹³.

Cuando vuelvo a L. Rosenfeld pienso en una conciencia profundamente feminista, ya que su arte se organizó para derrocar el marco normativo que va desde lo íntimo a lo político. En ella hay además un impulso colectivo que erosiona la categoría de “autor” y que se inserta como un cuestionamiento feminista a la idea occidental de artista y de obra de arte. Su modo de producción hace del gesto de trazar la cruz, el insumo que señala la desobediencia en sus múltiples conjunciones (acción callejera, video, video-instalación). Como feminista me interesa construir una genealogía que de cuenta que estamos frente a un campo de fuerzas que se tensiona. En nuestros días es habitual hablar de arte y feminismo, numerosas artistas se plantean en dicho cruce, pero no basta con proponer la relación, porque el feminismo está en el hacer y desde allí el cuerpo de obra de L. Rosenfeld tiene mucho que compartimos.

¹³ Giunta, Andrea. 2019. *Feminismo y arte latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.



Aparición en prensa de Lotty Rosenfeld, 1989.

CRÉDITOS EXPOSICIÓN

ARTISTA

Lotty Rosenfeld

CURADORA

Nelly Richard

INVESTIGADORA

Mariairis Flores

MUSEOGRAFÍA

Estudio Pedro Silva; Pedro Silva,
Gracia Obach, Sofia Anwandter,
Vicente del Pedregal
Colaboradores externos:
Diego Sepúlveda, Felipe Sanzana

MONTAJE

Adrián Gutiérrez
Hugo Núñez
Pedro Fuentealba
Mario Silva
Jonathan Echeagaray
Gonzalo Espinoza
Marcelo Céspedes

ILUMINACIÓN

Jona Galaz

MONTAJE AUDIOVISUAL

Stephan Aravena

AGRADECIMIENTOS

Alejandra Coz, Directora de la
Fundación Lotty Rosenfeld

CRÉDITOS CATÁLOGO

PRESENTACIÓN

Varinia Brodsky
Directora Museo Nacional de Bellas Artes

TEXTOS

Nelly Richard
Mariairis Flores

DISEÑO

Lorena Musa

EQUIPO MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

DIRECTORA MNBA

Varinia Brodsky Zimmermann

SECRETARÍA DIRECCIÓN

Carolina Poblete González

CURADORAS

Gloria Cortés Aliaga
Paula Honorato Crespo

EXHIBICIONES TEMPORALES

María de los Ángeles Marchant Lannefranque
Pamela Fuentes Miranda

COMUNICACIONES

Paula Fiamma Terrazas
Paula Celis Díaz
Romina Díaz Navarrete

RELACIONES INSTITUCIONALES

Cecilia Chellew Cros

DISEÑO GRÁFICO

Lorena Musa Castillo
Wladimir Marinkovic Ehrenfeld

MEDIACIÓN Y EDUCACIÓN

Graciela Echiburu Belletti
María José Cuello González
Matías Cornejo González
Constanza Nilo Ruiz
Mariana Vadell Weiss

DEPARTAMENTO DE COLECCIONES

Eva Cancino Fuentes
Manuel Alvarado Cornejo
Jaime Cuevas Pérez
Florencia San Martín Guillén

DEPARTAMENTO DE CONSERVACIÓN

Carolina Ossa Izquierdo
María José Escudero Maturana
Eloísa Ide Pizarro

ARQUITECTURA

Francisca Cortínez Albarracín
Magdalena Vergara Vildósola

ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Alejandro Bley Uribarri
Manuel Arenas Bustos
Ignacio Gallegos Cerda
Marcela Krumm Gili
Daniela Necul Escobar
Elizabeth Ronda Valdés
Hugo Sepúlveda Cabas
Paola Santibáñez Palomera
Roxana Vargas Navarro

AUTORIZACIÓN SALIDA

E INTERNACIÓN OBRAS DE ARTE
Sebastián Vera Vivanco
Daniela Cornejo Cornejo

MUSEOGRAFÍA

Adrián Gutiérrez Villanueva
Hugo Núñez Marcos
Marcelo Céspedes Márquez
Jonathan Echeagaray Olivos
Gonzalo Espinoza Leiva
Pedro Fuentealba Campos
Jona Galaz Irarrázabal
Mario Silva Urrutia

BIBLIOTECA Y CENTRO

DE DOCUMENTACIÓN
Alejandra Wolff Rojas
Carlos Alarcón Cárdenas
Susana Arias Arévalo
Juan Pablo Muñoz Rojas
Soledad Jaime Marín
Gonzalo Ramírez Cruz

AUDIOVISUAL

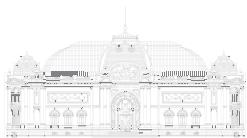
Stephan Aravena Manterola

SEGURIDAD

Ingrid Calderón Pérez
Alejandro Contreras Gutiérrez
Héctor Lagos Fernández
Vicente Lizana Matamala
Sergio Muñoz Sepúlveda
Virginia Valderrama Banda
Eduardo Vargas Jara
Patricio Vásquez Calfúen
Pablo Véliz Díaz
David Contreras Espinoza



FUNDACIÓN
LOTTY
ROSENFELD



Este catálogo fue impreso con motivo de la exposición *Entrecruces de la memoria, 1979-2020* de la artista Lotty Rosenfeld. Presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, desde el 28 de septiembre de 2023 hasta el 27 de enero de 2024. Impreso en ANDROS IMPRESORES, con un tiraje de 500 ejemplares, en papel bond de 106 grs.

Reservados todos los derechos de esta edición.
© Museo Nacional de Bellas Artes.

DISTRIBUCIÓN GRATUITA



Ministerio de
las Culturas,
las Artes y el
Patrimonio

Gobierno de Chile