

Berta Sichel
LOTTY ROSENFELD.
POR UNA POÉTICA DE LA REBELDÍA.

El 11 de septiembre de 1973 el golpe militar chileno liderado por el general Augusto Pinochet derrocó al Gobierno de Unidad Popular de Salvador Allende. Su objetivo era sustituir un gobierno progresista elegido democráticamente por una brutal dictadura militar. El golpe contó con el apoyo de la CIA. El Secretario de Estado Henry Kissinger tuvo un papel muy directo en la conspiración militar^[1].

El arte de calidad es aquel que aborda la realidad en la que vive el autor y, si está bien hecho, el lector vive esa realidad con el autor^[2].

Durante la dictadura militar, una artista chilena pintó cruces sobre el pavimento, inaugurando así su complejo objetivo de subvertir los signos^[3].

Estas tres citas ofrecen pistas suficientes para acercarse a la obra de la artista chilena Lotty Rosenfeld. La primera muestra el contexto en el que se desarrolló su arte cuando tenía alrededor de 30 años^[4]. La segunda revela en qué se fijaba y la realidad a la que sobrevivió entonces, así como en la que está inmersa en la actualidad. La tercera hace referencia a su marco conceptual, que se manifiesta en la insubordinación y la resistencia a cualquier signo impuesto desde fuera.

A finales de los años 70, Chile no era el único país bajo una dictadura militar. Brasil, Argentina y Bolivia, entre otros países latinoamericanos, estaban también sometidos a un régimen militar, cada uno con sus propias características^[5]. Este contexto tan brutal le proporcionó gran cantidad de material para crear un arte que trascendiese los límites de su represiva realidad. Al abordar la complejidad de la vida cotidiana de su país sin reproducirla, el arte de Rosenfeld lleva a su público a esa oposición que ella siente hacia todas aquellas situaciones que violan los derechos humanos, sin importar si vienen dictadas por generales crueles o determinadas por las maniobras, muchas veces imposibles de distinguir, de una economía de mercado. Su arte se caracteriza por ser valiente y consciente, y también por tener una sólida fundamentación artística y

unos firmes valores estéticos. Guía al espectador a través de laberintos de represión, tortura o hacia la destitución de la realidad cotidiana del mundo globalizado actual. Lo que ha hecho que el arte de Rosenfeld destaque durante más de tres décadas es la manera que tiene de articular todas estas realidades aparentemente diferentes: no lo hace explícitamente, *à la thèse*. Al contrario que muchos artistas de cuya obra cuelga la etiqueta de “política” o que siguen las reglas del “anti-arte” (arte que se niega a complacerse en lo formal), Rosenfeld actúa de una manera que es visual, rigurosa y libre de ornamento. Como un vendaval en una playa de arena, su obra obliga al público a salir de su zona de confort, y es ahí donde radica la fuerza transformadora de su arte.

Todo esto recuerda a Herbert Marcuse, a quien se desdeñó durante unas cuantas décadas, mientras el mundo del arte se rendía al posmodernismo. Las ideas de Marcuse sobre el arte, tal y como aparecen en *La dimensión estética*, están recibiendo ahora atención una nueva relectura. En lo que se refiere al arte político, el autor afirma que el arte no debe ser cortésmente absorbido sino que su objetivo es más bien retar y romper con las normas establecidas. Marcuse rechaza de plano la idea de que el arte pueda abordar con éxito la degeneración de la sociedad simplemente recreando y reproduciendo esta degeneración. La “unidimensionalidad” de la sociedad no queda expuesta y/o atacada al representarla frontalmente, lo que podría resultar demasiado familiar, y la intención quedaría finalmente frustrada si el mundo del arte reproduce tan sólo la experiencia de la vida cotidiana^[6].

Las representaciones que hace Lotty Rosenfeld de su realidad abarcan el concepto de Marcuse de dimensión estética: su arte contiene las dos condiciones necesarias más importantes para evitar la “unidimensionalidad” del arte político. En primer lugar, dota a la sociedad en la que ella vive, y también a las demás, con las herramientas políticas y artísticas necesarias para entender sus conflictos y contradicciones ocultas. En segundo lugar, su obra es la plasmación de la valentía y reflexiona sobre las posibilidades y desafíos de representar visualmente la represión política, el estar fuera de lugar, la globalización y la exclusión

Aunque se ha escrito mucho sobre el arte conceptual, el vídeo y la *performance* creados por mujeres artistas europeas y norteamericanas, Latinoamérica es todavía un territorio relativamente desconocido, aun cuando durante los últimos años se han publicado ensayos en catálogos que intentan reconstruir dicha historia. Artistas latinoamericanas como Lotty Rosenfeld, Anna Bella Geiger y Leticia Parente (Brasil), y

Margarita Paska (Argentina), entre otras, han centrado su obra en temas políticos y personales, así como en su identidad como mujeres y como artistas procedentes de países que son periféricos respecto a los centros artísticos dominantes.

La *performance*, el arte basado en los *media*, la fotografía y las instalaciones en espacios públicos y privados son actualmente algo habitual en el mundo del arte. En cambio, en los años 70, cuando Rosenfeld empezó su carrera artística, estos medios se estaban desarrollando en los márgenes. Al igual que muchos artistas cuya carrera empezó en esta década, Rosenfeld se vio influida por el arte conceptual, por Fluxus y por el legado del dadaísmo. Era miembro activo de CADA, un grupo interdisciplinar de artistas y escritores (Diamela Eltit, Raúl Zurita, Juan Castillo y Fernando Balcells) que se comprometió con la reflexión crítica y el activismo en torno al arte y la política –una cuestión urgente, dada la dictadura imperante en Chile durante los años 80. Así, CADA se centró en desencadenar intervenciones urbanas con el objetivo de plantear una nueva propuesta estética que reestructurara los circuitos artísticos existentes bajo la dictadura. El grupo abogaba por una mayor comunicación en los medios, y enseguida se convirtió en un puntal del discurso artístico^[7].

Rosenfeld trabaja fuera de los circuitos del mercado del arte, y sus *performances*, vídeos y vídeo-instalaciones son creaciones conceptuales que se hacen eco de su manera de enfrentarse a un régimen autoritario. Tanto entonces como ahora, fueron sus armas y sus recursos para escudriñar el mundo y entender las sutiles conexiones entre la aparente estabilidad de nuestra rutina diaria y los complejos subtextos que (sorprendentemente) mantienen a flote el estado moderno.

Una postura tan radical ha convertido a Rosenfeld en una catalizadora dentro de la historia contemporánea del arte político. Debido a que traspasa los límites de sí misma, su trayectoria la ha convertido en una figura muy importante entre aquellos artistas que han retado a sus colegas que viven en regímenes represivos a explorar sus identidades, experiencias y compromisos políticos y artísticos^[8].

Precedida por esta importante reputación y por una larga lista de premios, encargos y exposiciones por todo el mundo, Rosenfeld a España en marzo de 2013 para inaugurar su primera exposición individual. Bajo el título *Por una poética de la rebeldía*, en ella muestra obras creadas entre 1979 y 2013, incluyendo una nueva versión de *Una milla de cruces sobre el pavimento* del 1979. Al igual que en otras versiones previas de esta obra, la artista cruza perpendicularmente sobre la línea

discontinua de la carretera (subvirtiéndolo así el signo, como dice Nelly Richards) grandes líneas blancas que imitan las marcas del asfalto y que interfieren con las normas de tráfico. *Una milla de cruces sobre el pavimento* se ha convertido en su pieza más característica, que ha repetido en diversos lugares desde su creación por primera vez en Chile en 1979. Desde Colombia hasta Kassel durante Documenta 12 y en diferentes ocasiones frente a lugares simbólicos como la Plaza de la Revolución de la Habana o la Casa Blanca en Washington D. C. En ninguno de esos casos ha perdido su fuerza subversiva, incluso muchos años después de la primera intervención durante la era Pinochet en un espacio controlado por un régimen represor. La primera vez la artista utilizó tiras de una tela blanca en una calle principal de Santiago de Chile, hoy en día usa una cinta adhesiva blanca, pero la intención es la misma: no sólo manipular las marcas del asfalto sino también interrumpir la rutina cotidiana con el fin de inmiscuirse en el ámbito de lo público. En la exposición se presentan tres vídeos sobre esta pieza nómada: cuando la realizó en Kassel, Nueva York y Cali; además de la nueva versión realizada en la Avenida de los Descubrimientos, frente Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

Si durante los años 70 la idea principal era dar voz a la desesperación de su país, ahora esta acción de insubordinación sigue siendo un acto subversivo contra formas diferentes de dictadura, todavía presentes en el mundo actual, tanto en el contexto político como económico y social. En la exposición otros proyectos como *Moción de orden* (2002), vídeo formado por una serie de fragmentos visuales y textuales dispares, en un ejercicio coherente de reorganización de la memoria. El almacenamiento de imágenes, que va más allá de la importancia periodística o histórica de los hechos, se presenta como un juicio crítico con la época actual mediante un montaje fascinante. La vídeo-instalación *Moción de orden* selecciona y manipula información que viaja a través de redes de comunicación globales. Según la teórica chilena Nelly Richards, que ha escrito mucho sobre Rosenfeld, *Moción de orden* “somete estas imágenes familiares (ya vistas y archivadas por el público) a un tratamiento de choque que las destroza y las rompe en cruces.” La obra mezcla imágenes de Fujimori mirando a Néstor Cerpa (‘su rival durante la crisis’), de francotiradores en Bosnia, del comandante Chávez tachando listas, de George Bush de vacaciones tras el ataque a las Torres Gemelas, de prisioneros políticos chilenos, de Mohammed Ali ante un tribunal de acusación, del reciente saqueo en Argentina, entre otros acontecimientos contemporáneos. Todos ellos aparecen mezclados simultáneamente con imágenes de la primera película muda chilena, *El húsar de la muerte*, y con un fragmento del *Ulises* de Joyce”. Las obras de Rosenfeld intentan

desestabilizar conceptos que damos por sentado. Ofrece puntos de vista alternativos del pasado y del presente que ponen en jaque la imaginaria pública creada por los medios de comunicación de masas. De ese modo, ofrece modos de ver diferentes, y en consecuencia formas distintas de entender hechos actuales muy relevantes.

Moción de orden proporciona imágenes muy poderosas del mundo contemporáneo que ponen el énfasis en la imagen frente al texto y el diálogo. Al subrayar la relativa autonomía de la cultura y explorar los intersticios específicos del arte dentro de las estructuras políticas y económicas, ésta y otras obras basadas en los media (por ejemplo *Paz para Sebastián Acevedo*, de 1985, *Cautivos*, de 1989 o *El empeño latinoamericano*, de 1989) ponen de manifiesto un cambio de énfasis, desde la cultura en sí misma hasta el ámbito de la política cultural, ámbito este en el que se negocian los significados y donde se definen y se subvierten las relaciones de poder y de subordinación. Por ejemplo, la vídeo-instalación *Cautivos*, creada al final de la dictadura, ofrece imágenes de uno de los proyectos militares que nunca se terminaron, un hospital a las afueras de la ciudad de Santiago, combinadas con imágenes televisivas de un juicio a disidentes cubanos, así como otras de Mathias Rust, el aviador alemán conocido por su aterrizaje ilegal cerca de la Plaza Roja de Moscú el 28 de mayo de 1987. Los elementos combinados pierden su propia identidad, para pasar a representar la tensión de la crisis ideológica y el desmoronamiento del sistema. Esta distorsión conceptualmente compleja de las imágenes de los medios de comunicación es un acto de activismo.

Como ha escrito Stuart Hall, las prácticas culturales se convierten entonces en un universo en el que uno se compromete y elabora lo que y construye la política^[9]. En este contexto, la política no tiene nada que ver con los partidos políticos sino con la manera que tiene la gente de expresar la identidad y en cómo los artistas definen su propio lugar en el mundo. En un periodo en el que se analizan minuciosamente los movimientos de las personas, las ideas y la tecnología, parece especialmente importante reflexionar sobre las posibilidades y retos que se plantean a la hora de entender la fragilidad del poder del mundo industrializado, a pesar de su aparente libertad y abundancia. El nuevo sistema local/global ha acelerado con rapidez e implacablemente el proceso de circulación e intercambios culturales. Sin duda, estos rasgos han existido durante siglos, pero, como señala Irit Rogoff en su libro *Terra Infirma: Geography's Visual Culture*, simplemente no teníamos ni los medios ni la conciencia mediante los cuales narrar este proceso. Como una rama del conocimiento que registra y explica hechos pasados, la historia tiene hoy escaso valor.

Los puntos de vista monolíticos, que están guiados por ideas y motivos únicos, no nos llevan a la comprensión en el mundo contemporáneo. Es preciso incorporar, para alcanzar ese entendimiento, tanto el futuro como el pasado.

Por una poética de la rebeldía abarca más de 30 años de práctica artística rigurosa y explora cómo el arte y las perspectivas políticas -representadas por líneas rectas nomádicas, así como por vídeos que relacionan historia y *performance* o por el elocuente collage de imágenes de los medios de comunicación de masas- pueden crear contextos en los que el arte y la política se unan fuera del canon tradicional. La obra de Lotty Rosenfeld es muy aguda desde el punto de vista verbal y muy impactante desde la perspectiva visual. Y, en última instancia, atemporal.

Texto sobre la exposición *Lotty Rosenfeld. Por una poética de la rebeldía* (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 8 de marzo – 21 de julio de 2013)

[1] <http://globalresearch.ca/articles/CHO309A.html>

[2] Hauser, Eva. *The Velvet Revolution and the Iron Necessity*, en "Subversive Imagination: Artists, Society & Social Responsibility" (Baker, Carol Ed.). Routledge, London, New York, 1994

[3] Richards, Nelly. "City, Art and Politics"

[4] Nacida el 20 de junio de 1943 en Santiago de Chile, estudió de 1964 a 1968 en la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, poniéndose enseguida de manifiesto su gran aptitud para el grabado. En 1978 ganó el primer premio de grabado del Salón Nacional del Museo de Arte Contemporáneo de Santiago. Estaba muy cerca del grupo literario Generación del 70, y también se unió a Escena de Avanzada, una tendencia conceptual comprometida, mediante los nuevos lenguajes visuales, contra los valores institucionales impuestos por el Gobierno de entonces.

[5] En 1954, el general Alfredo Stroessner tomó el control de Paraguay. Los militares brasileños derrocaron al Gobierno de João Goulart en 1964. Mediante una serie de golpes, el general Hugo Banzer se hizo con el poder en Bolivia en 1971. El 11 de septiembre de 1973, el general Augusto Pinochet bombardeó el palacio de La Moneda, derrocando así al presidente, elegido democráticamente en Chile, Salvador Allende. De la misma manera, sólo tres años después, el 24 de marzo de 1976, una Junta militar encabezada por el general Jorge Rafael Videla se hizo con el poder en Argentina.

[6] Marcuse, Herbert. "The Aesthetic Dimension". Ed. Beacon Press. Boston, 1978, pp. 14-40. Véase también *Herbert Marcuse and the Subversive Potential of Art*, en "Subversive Imagination: Artists, Society & Social Responsibility" (Baker, Carol Ed.). Routledge, London, New York, 1994, pp. 114-129.

[7] El objetivo de CADA es promover los acercamientos colectivos en el desarrollo de un arte necesariamente social y participativo. Por ejemplo, la acción titulada *Para no morir de hambre en el arte* (1979) consistía en parte en dar 100 litros de leche a 100 familias necesitadas en la comunidad sin recursos de La Granja, sita en las afueras de la capital. Cada paquete de leche llevaba impreso un texto que funcionaba como elemento vehicular entre la gente que recibía la leche para su consumo y el producto artístico que utilizaba el embalaje como canal de información. Esta obra abarcaba desde un registro en vídeo hasta el análisis político en revistas, y desde los cuerpos segregados de los indigentes en la ciudad hasta llegar finalmente tanto a la industria láctea como a una audiencia mayor: los camiones de reparto de leche aparcados frente al Museo Nacional de Bellas Artes indicaban, durante unas cuantas horas, que el arte chileno estaba en crisis. "Eran años difíciles en Chile debido a las condiciones impuestas por la dictadura. Mediante la construcción de

una nueva experiencia artística, estábamos cuestionando profundamente la historia del arte y la naturaleza de las prácticas artísticas de este país”, segundo la artista.

[8] Nicholas Mirzoeff. *An Introduction to Visual Culture*. (Routledge, London , 1999), 24

[9] Irit Rogoff. *Terra Infirma: Geography's Visual Culture*.(Routledge London, 2000), 10-28