

Revista chilena de historia social popular

REVUELTAS

SANTIAGO, CHILE | NÚCLEO DE HISTORIA SOCIAL POPULAR
AÑO 05 | NÚMERO 09 | JULIO 2024 | ISSN 2452-5707

REFLEXIONES

La ciudad ante la emergencia: Acciones de arte durante las dictaduras de Chile y Argentina

The City Faces Emergency: Art Actions during Chilean and Argentinian Dictatorships

Valentina Arévalo Vidal

Magíster en Historia

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Concón, Chile

✉ valentina.arevalo@pucv.cl

 [0000-0002-1801-8474](https://orcid.org/0000-0002-1801-8474)

Recibido: 05 de abril 2024

Aceptado: 30 de junio 2024

Resumen: Durante las dictaduras de Chile (1973-1990) y Argentina (1976-1983) se realizaron diversas acciones de arte en el espacio público. *Una milla de cruces sobre el pavimento* y *No+* en Chile y el *Siluetazo* en Argentina, son ejemplos de acciones de arte que surgieron por fuera de la institucionalidad cultural y que gracias a diversas estrategias, se instalaron en medio de procesos de movilización social.

Palabras claves: acciones de arte, movimientos de protesta, dictaduras sudamericanas.

Abstract: During Chilean and Argentinian dictatorships (1973-1990; 1976-1983) several art actions were carried out in public spaces. *Una milla de cruces sobre el pavimento* and *No+* in Chile as well as *Siluetazo* in Argentina, are examples of art actions that emerged outside the cultural institution. These art actions used certain strategies that allowed them to position themselves amidst social movements.

Keywords: art actions, social movements, South American dictatorships.

Dentro de las dictaduras de Chile (1973-1990) y Argentina (1976-1983) fueron realizadas diversas acciones de arte. *Una milla de cruces sobre el pavimento* y *No+* en Chile y el *Siluetazo* en Argentina –considerando las propias especificidades de tanto obras como contextos– son ejemplos de acciones de arte que surgieron por fuera de la institucionalidad cultural y que fueron instaladas en el espacio público de sus ciudades de origen, como medio y fin a la vez (Ivelic y Galáz, 1988, p. 208). *Una milla de cruces sobre el pavimento*, el *No+* y el *Siluetazo*, utilizaron estrategias propias del arte de guerrilla con el fin de involucrar al espectador en procesos críticos y de movilización social, por medio de manufacturas precarizadas (Freire, 2011, p. 44). Dichas acciones buscaron no solo interpelar al conjunto social en su diario transitar por la ciudad, sino que situarlo como agente activo dentro de la producción artística¹.

Una milla de cruces sobre la ciudad

Una milla de cruces sobre el pavimento fue una acción de arte de la artista chilena Lotty Rosenfeld realizada por primera vez en 1979 en Santiago –específicamente en Av. Manquehue– y registrada fotográficamente por Rony Goldschmidt y filmada por Ignacio Agüero. Esta acción de arte fue instalada en la ciudad por medio de la alteración de un signo del tránsito –la línea blanca del pavimento que separa las pistas de circulación– que fue dividido en dos con una tela de género blanco que fue pegada perpendicularmente (Ivelic y Galáz, 1988, p. 205), lo que generó el despliegue de una serie de signos + en el pavimento de la ciudad (Brito et.al, 1986, p. 7). Esta acción de arte fue realizada durante aproximadamente 30 años en lugares como: Palacio de la Moneda (Chile); Casa Blanca en Washington (USA); Plaza de la Revolución en la Habana (Cuba); frontera entre Chile y Argentina al interior del túnel Cristo Redentor; muro de Berlín (Alemania); en el asfalto del Desierto de Atacama; camino al observatorio El Tololo²; frente al Museo de Bellas Artes (Brito et.al, 1986, p. 7), entre otros. “Al ser alterado el signo, originó uno nuevo que tomó la forma de una cruz o el signo “más” de la suma aritmética. Meses después, en junio de 1980, esta intervención se mostró en el mismo lugar en dos monitores gigantes de televisión y en una enorme pantalla

¹ Es relevante destacar, que mientras *El Siluetazo* es una acción de arte producida completamente gracias a la articulación con el movimiento de las Madres de Plaza de Mayo, tanto *Una milla de cruces sobre el pavimento* como el *No +*, son acciones que buscan la participación de la sociedad, una vez que estas fueron producidas por los propios artistas.

² MAC. Colección: arte experimental. Lotty Rosenfeld (Santiago, 1943). En: http://www.mac.uchile.cl/content/documento/2015/septiembre/lotty_rosenfeld.pdf. Consultado el 10 de junio de 2019.

de cine a los asombrados automovilistas que circulaban por la autopista” (Ivelic y Galáz, 1988, Pp. 205).

Esta acción de arte, fue instalada en el espacio público recuperándolo y resignificándolo a la vez. Las líneas ordinarias del tránsito fueron alteradas en tanto signo que fue reconvertido en símbolo con múltiples significados que aludían al contexto y buscaban interrumpir el paso de los transeúntes. “El trabajo de Lotty Rosenfeld se valoriza en la afirmación primera del paisaje nuestro como soporte viable de inscripción signica/en la afirmación material del pavimento como soporte realista de todo transitar” (Richard, 1981, Pp. 57, 59), produciendo con ello una revisión de las antiguas nociones sobre el arte, los signos, el orden y el poder (Brito et.al, 1986, p. 7). La ciudad es resignificada entonces como soporte de la obra y el transitar por ella se revela como gesto signifiante de la acción de la artista. “Digo que miré por sus ojos expectantes hasta el momento en que comprendió –seguramente a solas– que su camino era el/ camino y que el camino era una obra/ y que ella se fundía” (Brito, Eltit, 1980, p.7). De esta manera, esta acción de arte –una iconografía teñida de citas cristianas –es la “puesta en escena de una relación entre cuerpos, signos y poder mediante la línea, mediante el sendero que marca el tránsito de una línea” (Giunta, 2009, p. 22). Así el cuerpo de la artista, quien trabaja a mano, de cuclillas y de rodillas (Giunta, 2009, p. 22), es quién se instala en la ciudad modificándola desde dentro, a partir de los signos que rigen y estructuran el tránsito, abriendo y desplazando su significado. “El trabajo de Lotty Rosenfeld se valoriza en la positivación (el signo más como resultante) de un “no” primero, autoritario = en la productivación de una negativa social y política (el signo menos como “no” operante; restrictivo y prohibitivo) vuelta posible mediante la infracción (corporal) de un código así involucrado por la actuación física de su agente” (Richard, 1981, p. 59). El signo primario del tránsito es entonces resignificado como símbolo múltiple que será completado por el espectador que transite frente a él. Es entonces que el primer signo restrictivo –la línea como resta, según Richard– aparece ante el transeúnte como espacio positivo por completar. El menos se transforma en más, buscando subvertir las lógicas del poder imperante al releer los signos oficialmente construidos sobre la ciudad, en diversos contextos en que la acción de arte vuelve a ser actualizada y resignificada.

NO + dictadura

A fines de los años 70, la artista Lotty Rosenfeld formó parte del Colectivo de Acciones de Arte (CADA), junto al artista visual Juan Castillo, el sociólogo Fernando Balcells, el poeta Raúl Zurita y la novelista Diamela Eltit. Este Colectivo artístico renunció a los soportes tradicionales de producción de arte y a los espa-

cios tradicionales de exhibición, e investigó, desde el margen, el comportamiento social para expresarlo a través de nuevos sistemas de producción y difusión artística (Ivelic y Galáz, 1988, p. 209). Desde las zonas marginales a la institución cultural tradicional, las acciones de arte en la ciudad fueron introducidas como fuerza crítica para subvertir los códigos que articulan la institución y el discurso dominante. Así la creatividad de la acción artística, abre “brechas, roturas de sentido, hendiduras por las cuales fracturar la mirada y dislocar los registros oficiales de lectura” (Richard, 1981, p. 64).

En palabras de Richard, “la relación entre el arte y la ciudad ya no pasa, en las obras del CADA, por la tematización del acontecer popular bajo la forma de un relato mural que le enseña al sujeto urbano su narrativa concientizadora, sino por la participación activa de ese sujeto en el rediseño contextual de las estructuras de comportamiento urbano que regulan su cotidianeidad social y política” (Richard, 2014 [1981], p. 64). Las obras del CADA fueron instaladas en el espacio público con el objetivo de apelar a la participación activa del conjunto social, interpelado en su tránsito habitual por la ciudad. Así, el CADA no solo intervino las calles, los museos y las paredes, sino que intervino una y otra vez el espacio mismo de la representación (Neustadt, 2001, p. 18). A partir de un cuestionamiento a la institucionalidad artística, este colectivo actuó dentro de la esfera social, donde el arte y la política convergen (Neustadt, 2001, p. 16), instalado el proceso crítico “fuera de toda dependencia ilustrativa al repertorio ideológico de la izquierda, sin dejar, al mismo tiempo, de oponerse tajantemente al idealismo de lo estético como esfera desvinculada de lo social y exenta de responsabilidad crítica en la denuncia de los poderes establecidos” (Richard, 2009, p. 6). Como señala el propio CADA, “el rasgo modélico de la acción de arte, su condición de praxis implica una imagen y una perspectiva de futuro y por ende una operatividad con la historia”, encontrando allí su carácter político (CADA, 1982, p. 3).

La tercera acción de arte del CADA –luego de *Para no morir de hambre en el arte* de 1979 y *¡Ay Sudamérica!* de 1981– el *No+*³, es quizás la acción más importante y trascendental del colectivo (Neustadt, 2001, p. 18). En medio de la movilización social y durante el décimo año de la dictadura en Chile, “los miembros del CADA (y muchos colaboradores) salieron de noche en grupos para “rayar” las paredes de Santiago con la oración “No+”. Poco tiempo después de pintar la frase, se notaría que alguien, algún desconocido de la ciudad, completó la oración con una imagen, palabra o grupo de palabras. Las frases “No+ dictadura”, “No+ tortura”, “No+ armas”, “No+ desaparecidos”, “No+ muerte”, “No+ [con la figura de

3 A pesar de que es el CADA el primer grupo que instala la consigna “No+” en el espacio público, es posible observar la preexistencia de la consigna “No”, en obras de José Balmes como *Serie de Santo Domingo* de mayo 1965, el cartel *No a la sedición* de 1972 y la obra *No* de 1972.

un revólver]” etc. empezaron a figurar entre las paredes de Santiago, formando así una red textual de grafiti contradictorial” (Neustadt, 2001, p. 18). La frase *No+* es emplazada en el espacio público para ser completada, ampliando con ello su potencia significativa. Así, la acción de arte es instalada como provocación abierta, que remeció la mirada impávida y el tránsito ordinario de quienes deambulaban por la ciudad. “Siendo una escritura de grafiti, la acción “*No+*” del CADA da otra vuelta de tuerca para incorporar explícitamente la participación activa de la comunidad. Se trata de una acción colectiva en el sentido más extenso. No solamente contribuyó un gran número de artistas colaboradores, como en todas las acciones del CADA, sino que también participó directamente el público. Para el grupo CADA, la obra implicaba una acción artística en que desaparecía por completo la autoría” (Neustadt, 2001, p. 37). Dicha desaparición, implica al espectador como sujeto activo que no es solo interpelado, sino que es llamado a completar una primera consigna contradictorial a partir de múltiples consignas particulares replegadas por la ciudad. El *No+* no se agota en una única lectura, sino que permanece como provocación abierta que busca ser completada por medio de su socialización.

La frase sobre la pared como forma del *No+*, fue al poco tiempo reutilizada masivamente por diferentes colectivos de todo el país como símbolo público de resistencia⁴, con lo que “la obra en sí llegó a pertenecer como consigna comunal de la comunidad antidictatorial” (Neustadt, 2001, p. 37). Junto con ello, en 1984, el CADA realizó un llamado por incorporar esta consigna en la lucha antidictatorial: el CADA junto a los artistas democráticos del país, hace un llamado solidario a todos los artistas internacionales a crear un trabajo colectivo contra el hambre, la violencia, la destrucción y el ejercicio dictatorial que permanece en nuestro país. Hemos desarrollado una consigna que ha sido incorporada en murales, acciones de arte, teatro, performances y canciones. Esta consigna es *No+*. La invitación es a poner en marcha esta consigna de la manera que los artistas sientan propia y enviar su documentación a Chile⁵. En base a este llamado internacional se forma en 1984 el Colectivo *No+* en Rotterdam:

“a partir de un trabajo que desarrollan actualmente los artistas chilenos consistente en el rayado de muros, obras de teatro, etc., que partiendo de la frase: *No+*, se propone extenderla, haciéndola transitar por las más diversas prácticas culturales, invirtiendo de esta manera una situación precaria: la

4 Hemispheric Institute. *No +* (1983 hasta el presente). En <https://hemisphericinstitute.org/es/hidvl-collections/item/501-cada-no-mas.html>. Consultado el 10 de junio de 2019.

5 Llamado a artistas desde el Colectivo Acciones de Arte, Chile. 1984. Traducción propia.

chilena, para provocar frente al paisaje de la muerte, el despliegue de todas las posibilidades creativas; hemos formado en Rotterdam el Colectivo No+”⁶.

De esta manera, la consigna No+ llegó a ser utilizada tanto nacional como internacionalmente hasta llegar a ser protagonista de manifestaciones masivas en contra de la dictadura y cobrando “vida propia dentro del movimiento democrático” (Neustadt, 2001, p. 37).

Las siluetas y la calle

En 1982, los artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel decidieron intervenir el Salón de Objetos y Experiencias convocado por la Fundación Esso con una obra que aludiera a la dimensión cuantitativa de los treinta mil detenidos desaparecidos durante la dictadura militar argentina (Longoni y Bruzzone, 2008, p. 24). El referente con que los artistas trabajaron fue un cartel del artista polaco Jerzy Skapski, reproducido en la revista El Correo de la UNESCO de octubre de 1978. El cartel declara “

Cada día en Auschwitz morían 2.370 personas, justo el número de figuras que aquí se reproducen. El campo de concentración de Auschwitz funcionó durante 1.688 días, y ese es exactamente el número de ejemplares que se han impreso de este cartel. En total perecieron en el campo unos cuatro millones de seres humanos”⁷.

Con este registro, el cartel hacía explícito que “en ese rango las cantidades dejan de hablar de personas, de vidas concretas” (Longoni y Bruzzone, 2008, p. 27).

El Salón de Objetos y Experiencias fue suspendido debido a la guerra de las Malvinas, por esta razón los artistas Aguerreberry, Flores y Kexel debieron planear nuevas estrategias para la producción y exhibición de su obra. Fue entonces que decidieron presentar la propuesta a Madres de Plaza de Mayo, quienes el 21 de septiembre convocaron a la Tercera Marcha de la Resistencia. La primera propuesta presentada señalaba que la acción de arte consistiría en “realizar 30.000 imágenes de figuras humanas a tamaño natural realizadas por todas las entidades y militantes de distintos sectores que coincidan en reclamar por los derechos humanos” (Aguerreberry, Flores y Kexel, 2008, p. 63). La propuesta original tuvo algunas sugerencias, pues “para evitar la nada improbable tentación de asociar las siluetas con la muerte, las Madres tacharon del proyecto presentado por los tres artistas la posibilidad de pegar siluetas en el piso (que figuraba entre otras

6 Colectivo acciones de arte, Chile - 1979. Colectivo no + Rotterdam – diciembre - 1984

7 Cada día en Auschwitz. 1978. Disponible en: <https://archivosenuso.org/viewer/535>

varias opciones) y plantearon a los realizadores la exigencia previa de que las siluetas debían estar de pie, erguidas, nunca yaciendo acostadas. Insistiendo en el carácter vital que debían tener” (Longoni y Bruzzzone, 2008, p. 34-35).

Entre los objetivos de esta propuesta estaban: el reclamar por la aparición con vida de los detenidos por causas políticas, darle a la movilización social otra posibilidad de expresión y perdurabilidad temporal, crear un hecho gráfico que golpee al gobierno a través de su magnitud física, y provocar una actividad aglutinante que movilice desde antes de salir a la calle (Aguerreberry, Flores y Kexel, 2008, p. 63). En base a estos objetivos, la acción misma comprendió que “las imágenes se realizarán en las distintas Unidades Básicas y comité políticos, para lo que se realizará una convocatoria barrial” (Aguerreberry, Flores y Kexel, 2008, p. 65). Se comenzó entonces con la producción de siluetas en los Centros de Estudiantes no legalizados de la Facultad de Arquitectura de la UBA y de la Escuela Nacional de Bellas Artes y en un local de Intransigencia y Movilización Peronista, con la idea de llegar a la Plaza de Mayo con siluetas listas para ser pegadas e igualmente allí continuar con su producción (Aguerreberry, Flores y Kexel, 2008 [1996], p. 74-75). Así, muchos de los materiales para la factura de las siluetas y sus variantes figurativas –personas recostadas sobre el papel, dibujos a mano alzada con o sin rasgos en el rostro, siluetas de niños y mujeres embarazadas que inicialmente no estaban incorporados en la propuesta, y fondos blancos o pintados negros junto a la impronta dejada por el pavimento o la vereda de la plaza–, fueron generados a través de una socialización de los medios de producción, siempre bajo la consigna “Aparición con Vida”, formulada por Madres de Plaza de Mayo (Aguerreberry, Flores y Kexel, 2008 [1996], p. 76-77). También fue tachada de la propuesta inicial el que las siluetas tuvieran nombre y apellido, lo que sin embargo desde el primer día no fue respetado, ya que luego de la aparición de las primeras imágenes con identificación, fueron las propias Madres quienes suministraron listados de nombres, permitiendo con ello el que se llevase un control de los nombres y de las fechas de desaparición (Kexel, 2008, p.110-111).

De esta manera, el *Siluetazo* cumplió una función simbólica más allá de su dimensión material. “La toma de la Plaza tiene ciertamente una dimensión política y estética, pero al mismo tiempo *ritual*, en el sentido más cargado y antropológico del término. No se trata tan solo de generar conciencia sobre el genocidio, sino de *revertirlo*: recuperar para una vida nueva a los seres queridos atrapados en las fronteras fantasmagóricas de la muerte” (Buntinx, 2008, p. 259). Así, las 30.000 siluetas erguidas sobre la ciudad aparecieron como cuerpos con vida insertos en el espacio de protesta y a la vista de todo quien transite por allí. Emerge entonces una “presencia-por-ausencia. Como la de los desaparecidos” (Buntinx, 2008, p. 262)–dice el propio Buntinx. No está el cuerpo desaparecido, pero si su

silueta en forma de denuncia que aparece a su vez para materializar y hacer patente la ausencia. Así, “el vacío se vuelve pleno de la acción vital de quienes lo (d) enuncian y en ese mismo acto lo llenan. *Aparición con vida*. No la mera ilustración artística de una consigna sino su realización viva” (Buntinx, 2008, p. 261). Así la consigna no parece solo como convocatoria, sino que gracias a su proceso de socialización, la ausencia se vuelve presente.

Las ‘Siluetadas’ que reunieron el mayor número de participantes fueron tres. La primera en septiembre de 1983 convocada por Madres de Plaza de Mayo. La segunda, en diciembre de 1983, en ocasión de la asunción de Raúl Alfonsín como Presidente. Y la tercera, en marzo de 1984, con motivo del octavo aniversario de la toma del poder por los militares del autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional” (Aguerreberry, Flores y Kexel, 2008 [1996], p. 81). Sin embargo, “la segunda y tercera siluetadas, multitudinarias, no fueron organizadas por los autores del proyecto, sino por un grupo de jóvenes militantes por los Derechos Humanos que trabajaban en estrecha colaboración con Madres de Plaza de Mayo” (Aguerreberry, Flores y Kexel, 2008 [1996], p. 81).

Conclusiones

“El arte en la calle es una manifestación de democracia” (Shaw, 2008, p.131). En este sentido *Una milla de cruces sobre el pavimento*, el *No+* y el *Siluetazo* convergen: “el cuerpo como soporte de una economía política de lo representable, del trauma individual, del trauma colectivo” (Guinta, 2009, p. 22). Así, los símbolos contextuales, las frases incompletas y las siluetas, hacen presente el trauma y lo socializan. La represión es comprendida entonces como experiencia colectiva. Las obras de arte de guerrilla, caracterizadas por el empleo de materiales y soportes precarios e inusitados, y generalmente desarrolladas en el espacio público, instalan la crítica y la movilización por fuera de los ejes hegemónicos, y causan en el espectador sorpresa, impacto y tensión como forma de involucramiento (Freire, 2011, p. 44).

Así, *Una milla de cruces sobre el pavimento*, el *No+* y el *Siluetazo* representan distintos momentos en que las acciones logran ser articuladas dentro del conjunto social. Mientras la última es completamente elaborada gracias a las Madres de Plaza de Mayo que aportan recursos, mano de obra y requerimientos en el diseño de la acción, el *No+* del CADA es instalado en los muros para ser completado. Luego de este impulso inicial, el futuro de ambas acciones de arte se vuelve incierta. Los siguientes *Siluetazos* no fueron organizados por los artistas, sino por jóvenes militantes por los Derechos Humanos, y el *No+* se volvió base para múltiples consignas una vez instalada la democracia.

Una milla de cruces sobre el pavimento, primera en orden temporal, podría así comenzar con la secuencia. Dicha acción es ideada e instalada en la ciudad por la artista, en base a un gesto que queda en espera, en pausa. El No+ va más allá, pues no solo espera, sino que busca que la frase sea completada materialmente. En 1983, el último año de la dictadura argentina, el *Siluetazo*, terminó por completar la línea trazada por Rosenfeld en Chile, pues logró su concreción material debido íntegramente a su articulación con el movimiento social. Así los artistas, en estos casos, fueron quienes idearon las acciones, sin embargo todo lo demás quedó completamente desbordado en las calles y en los muros de la ciudad.

Fuentes

- Aguerreberry, Rodolfo; Flores, Julio; Kewel, Guillermo. “Propuesta presentada a las Madres de la Plaza de Mayo” 1983. En *El Siluetazo*. Eds. Ana Longoni y Gustavo Bruzzone. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.
- Aguerreberry, Rodolfo; Flores, Julio; Kewel, Guillermo. “Las Siluetas”. 1996. En *El siluetazo*. Eds. Ana Longoni y Gustavo Bruzzone. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.
- Brito, Eugenia y Eltit, Diamela. *Una milla de cruces sobre el pavimento*. Santiago, Ediciones CADA. 1980.
- Buntinx, Gustavo. “Desapariciones forzadas / resurrecciones míticas”. En *El siluetazo*. Eds. Ana Longoni y Gustavo Bruzzone. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008. p 259
- CADA. *Ruptura*. Santiago. Ediciones CADA. 1982.
- Cada día en Auschwitz*. 1978.
- Colectivo acciones de arte, Chile - 1979. Colectivo no + Rotterdam – diciembre – 1984
- Hemispheric Institute. No + (1983 hasta el presente). En <https://hemisphericinstitute.org/es/hidvl-collections/item/501-cada-no-mas.html>.
- Llamado a artistas desde el Colectivo Acciones de Arte, Chile. 1984.
- Richard, Nelly. *Márgenes e Instituciones*. Arte en Chile desde 1973. Santiago, Metales Pesados, 2014 [1º ed. 1981].
- Richard, Nelly. *Una Mirada sobre el arte en Chile*. Santiago. 1981.
- Kewel, Guillermo. “Precisiones”. En *El siluetazo*. Eds. Ana Longoni y Gustavo Bruzzone. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008. p. 110-111.

Referencias bibliográficas

- Brito, María Eugenia; Muñoz, Gonzalo; Eltit Diamela; Richard, Nelly; Zurita, Raúl. *Desacato*. Sobre la obra de Lotty Rosenfeld. Santiago. Francisco Zegers Editor. 1986.
- Freire, Cristina. “Apuntes sobre el arte subterráneo en Latinoamérica, 1960-70”. En *Sistemas, Acciones y Procesos 1965-1975*. Ed. Rodrigo Alonso. Buenos Aires: Fundación Proa, 2011, pp. 42-47.
- Giunta, Andrea. “Escritura en grisalla”. En *El revés de la trama: Escritura sobre arte contemporáneo en Chile*. Ed. Daniella González. Santiago: Ediciones de la Universidad Diego Portales, 2009, pp. 11-23.
- Ivelic, Milan y Galáz, Gaspar. *Chile arte actual*. Santiago, Ediciones Universitarias de Valparaíso. 1988.
- Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo (eds.). *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.
- MAC. Colección: arte experimental. Lotty Rosenfeld (Santiago, 1943). En: http://www.mac.uchile.cl/content/documento/2015/septiembre/lotty_rosenfeld.pdf.
- Neustadt. Robert. *CADA arte social*. Santiago. Editorial Cuarto Propio. 2001.
- Richard, Nelly. “Lo político en el arte: arte, política e instituciones”. *E-Mispherica*, Hemispheric Institute. 2009.
- Shaw, Edward. Siluetas: la exhibición “artística” del año. En *El siluetazo*. Eds. Ana Longoni y Gustavo Bruzzone. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.