

ATIVAR A IMAGINAÇÃO CRÍTICA EM TORNO DOS SIGNOS.

DOI:10.33871/sensorium.2024.11.9590

Nelly Richard¹

Tradução Raíza Cavalcanti

Resumo: Neste texto, Nelly Richard realiza uma análise crítica da obra de Lotty Rosenfeld, enfatizando o período das décadas de 1970 a 1980 de produção da artista. A partir da elaboração de núcleos de análise, Richard conecta diferentes trabalhos, dos mais icônicos aos menos conhecidos, traçando a partir dos distintos contextos e formatos de cada um, seus sentidos compartilhados. Durante o ensaio, Richard elabora uma profunda reflexão sobre a trajetória artística de Lotty Rosenfeld, enfatizando tanto seu período como parte do movimento de arte avançada chileno (durante sua participação no Grupo CADA), como a sua participação política no movimento feminista “Mujeres por la Vida”, encontrando no político a linha que conecta a trajetória de vida e artística de Rosenfeld. Este texto foi publicado originalmente no catálogo "Lotty Rosenfeld: entrecruces de la memoria (1979-2020)" da mostra retrospectiva de Lotty Rosenfeld - curada por Nelly Richard com investigação de Mariairis Flores- realizada no Museu Nacional de Bellas Artes (Santiago, Chile) em setembro de 2023, no contexto das comemorações dos cinquenta anos do golpe de estado de 1973. A reprodução deste texto foi autorizada pela autora e conta com a tradução de Raíza Cavalcanti.

Palavras-chave: Arte e política, Arte Latinoamericana, Vanguardas Artísticas

Activating Critical Imagination Around Signs.

Abstract: In this text, Nelly Richard conducts a critical analysis of Lotty Rosenfeld's work, emphasizing the artist's production from the 1970s to the 1980s. By developing analytical cores, Richard connects different works, from the most iconic to the less known, tracing their shared meanings based on the different contexts and formats of each one. Throughout the essay, Richard elaborates on a deep reflection on Lotty Rosenfeld's artistic trajectory, emphasizing both her period as part of the Chilean advanced art movement (during her participation in the CADA Group) and her political involvement in the feminist

¹ Teórica, crítica e ensaísta. Estudou Letras Modernas na Universidade de La Sorbonne (França). Desempenhou um papel protagonista na conformação da “Escena de Avanzada”, cujas práticas experimentais tomaram forma contra a ditadura militar no Chile. Fundadora e Diretora da Revista de Crítica Cultural (1990-2008). Dirigiu o Mestrado em Estudos Culturais (2005-2013) da Universidade de Arte e Ciências Sociais ARCIS, além de ter sido Vice-reitora de Extensão e Publicações dessa instituição. Junto com outras destacadas participações acadêmicas e institucionais, coordenou a Cátedra “Políticas e estéticas da memória” do Centro de Estudos do Museu Reina Sofia (Madri, Espanha) entre 2018 e 2021.

movement "Women for Life," finding in politics the line that connects Rosenfeld's life and artistic trajectory. This text was originally published in the catalog "Lotty Rosenfeld: entrecruces de la memoria (1979-2020)" of the Lotty Rosenfeld retrospective exhibition—curated by Nelly Richard with research by Mariairis Flores—held at the National Museum of Fine Arts (Santiago, Chile) in September 2023, in the context of the fiftieth anniversary of the 1973 coup d'état commemorations. The reproduction of this text was authorized by the author and includes the translation by Raíza Cavalcanti.

Keywords: Art and politics, Latin American art, Artistic avant-gardes

Activar la imaginación crítica en torno a los signos.

Resumen: En este texto, Nelly Richard realiza un análisis crítico de la obra de Lotty Rosenfeld, enfatizando el período de las décadas de 1970 a 1980 de producción de la artista. A partir de la elaboración de núcleos de análisis, Richard conecta diferentes trabajos, desde los más icónicos hasta los menos conocidos, trazando, a partir de los distintos contextos y formatos de cada uno, sus sentidos compartidos. Durante el ensayo, Richard elabora una profunda reflexión sobre la trayectoria artística de Lotty Rosenfeld, destacando tanto su período como parte del movimiento de arte avanzado chileno (durante su participación en el Grupo CADA) como su participación política en el movimiento feminista “Mujeres por la Vida”, encontrando en lo político la línea que conecta la trayectoria de vida y artística de Rosenfeld. Este texto fue publicado originalmente en el catálogo "Lotty Rosenfeld: entrecruces de la memoria (1979-2020)" de la muestra retrospectiva de Lotty Rosenfeld -curada por Nelly Richard con investigación de Mariairis Flores- realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes (Santiago, Chile) en septiembre de 2023, en el contexto de las celebraciones de los cincuenta años del golpe de estado de 1973. La reproducción de este texto fue autorizada por la autora y cuenta con la traducción de Raíza Cavalcanti.

Palabras clave: Arte y política, Arte Latinoamericano, Vanguardias Artísticas

De uma única linha

Lotty Rosenfeld resolveu intervir nas linhas traçadas no pavimento em plena ditadura militar, desencadeando, assim, uma inédita reflexão sobre os signos e suas codificações de poder justo quando a arte de oposição e resistência no Chile teve que enfrentar com astúcia reflexiva e potência criativa as máquinas de perseguição, medo e censura que controlavam o país. Isso ocorreu em 1979, com a ação artística intitulada *Una milla de cruces en el pavimento* que modificou o traçado que regula o trânsito nas vias públicas. Seu gesto de desacato aspirava, metaforicamente, a tensionar o sistema de controles e imposições que normatizam a conduta do dia a dia. Agachar-se no pavimento para alterar esta linha de trânsito que nos leva a seguir um caminho predeterminado foi a mecânica sintética de produção através da qual Lotty Rosenfeld desmontou a semiótica do ordenamento social que atribui papéis e programa hábitos de acordo com a direção traçada, univocamente, por suas retas de obediência. Com um gesto anti-autoritário (anti-patriarcal), L. Rosenfeld chamou a atenção dos transeuntes da cidade para a relação entre sistemas comunicativos, técnicas de reprodução da ordem social e alinhamento de sujeitos passivos.

L. Rosenfeld conjugou ao longo de toda a sua obra o mínimo (a austeridade do traço da cruz e a

sobriedade do gesto que a executa rigorosamente) com o máximo: a soma das cruces multiplicadas ao infinito em superfícies em constante mudança - ruas, geografias e telas de vídeo - que tornam incalculável o alcance e o contágio de suas operações de sentido. Poderia dizer-se que a obra de L. Rosenfeld é de uma única linha devido à insistência e persistência do gesto que a determina: uma obra consequente até o fim pelo rigor do compromisso ético, político e estético manifestado por sua autora ao longo de quarenta anos. Mas o que chama a atenção em seu projeto de arte é que esta obra, obsessivamente composta por uma única linha ("Esta linha é minha arma"), soube evitar a monotonia ao provocar sucessivas interseções de contextos, suportes e tecnologias cujos espaços e tempos heterogêneos levaram as cruces a atravessar diversos conflitos sociais, dramas históricos, levantes populares, violências estatais, precariedades existenciais, dominações econômicas, insurreições territoriais, tumultos sexuais, transições idiomáticas e abismos da subjetividade. Este é o exemplo de como um recurso discreto e aparentemente inofensivo (cruzar uma vertical com uma horizontal na gramática quase imperceptível da circulação pública) foi capaz de desmascarar a falsa inocência dos códigos que sustentam, impositivamente, a fabricação rotineira das normas sociais. As cruces de L. Rosenfeld foram capazes, sob a ditadura, de quebrar a passividade dos signos, estimulando a curiosidade de transeuntes e espectadores em torno dos giros perceptivos e comunicativos através dos quais a arte, num piscar de olhos, conseguiu desviar o rumo das sinalizações do poder autoritário e totalitário.

A operação de adição (+)

As cruces marcadas por L. Rosenfeld evocam o sinal aritmético da adição que, quando aplicado à economia política representa o registro contábil dos lucros e benefícios cuja acumulação de riqueza é perseguida pelo capitalismo global, ao fazer o dinheiro circular em velocidades imateriais. O sinal de mais (+) traçado por L. Rosenfeld em frente à Casa Branca de Washington, na ação artística de 1982 "*Una herida americana*", aponta para o símbolo geopolítico da hegemonia norte-americana, que domina a política e a economia globalizadas de sociedades interconectadas por redes de comércio e interesses corporativos. Quando L. Rosenfeld intervém na Bolsa de Comércio de Santiago do Chile, no mesmo ano de 1982, com o sinal da cruz previamente traçado em frente à Casa Branca de Washington (um sinal que ilumina a tela de um dos dois monitores colocados secretamente em seu centro de operações em Santiago), ela realiza um movimento duplo: lembra indiretamente o apoio político e econômico do governo dos Estados Unidos às forças opositoras ao governo de Salvador Allende, como um apoio que pavimentou o caminho para o golpe militar de 11 de setembro de 1973, e também alude à trama subjacente que une indissociavelmente a implementação da política econômica neoliberal pelos Chicago Boys e a "terapia de choque" do terrorismo de Estado com o qual a ditadura de Pinochet buscou aniquilar na população qualquer capacidade de resposta ao desencadeamento de seu capitalismo selvagem. Nas suas vídeo-instalações posteriores "*Moción de Orden*" (2002) y "*No, no fui feliz*" (2015), L. Rosenfeld foi conectando o sinal de + com diversas instâncias relativas ao descontrole capitalista: se repetem, por exemplo, as imagens dos *brokers* nas Bolsas de Comércio internacionais e as telas eletrônicas que transmitem a trajetória das moedas e as vendas de ações, exibindo como os valores se transacionam insaciavelmente nos centros financeiros da globalização neoliberal. Mas L. Rosenfeld também foi capaz de adentrar no lado mais cru desse alto mundo das transações financeiras e corporativas ao registrar, em seu vídeo "El empeño latinoamericano" (1997), as imagens sub-locais que capturam a entrada na casa de penhores "La Tía Rica" de indivíduos populares que foram forçados pelas correntes da escravidão da dívida, do crédito e da hipoteca a trocar suas escassas joias de valor sentimental por uma mísera quantia de dinheiro. A câmera de vigilância da "La Tía Rica" registra friamente a humilhação da troca vivida por esses sujeitos desamparados que entram e saem mecanicamente de seu foco de observação. O que a arte

de L. Rosenfeld faz é incorporar esse registro impiedoso da "La Tía Rica" à montagem de sua videoinstalação, apostando que a rotação das imagens sacudirá o olhar fixo do registro automático e que sua montagem sonora, ao misturar a respiração agitada de um parto e o primeiro choro de um nascimento com o canto operático de uma voz lírica, combinará sinais cuja emotividade contrasta com a contagem insensível dos sujeitos da desesperança que desfilam pela câmera de vigilância, obrigados a penhorar o pouco e nada que têm. Mas a obra de L. Rosenfeld se move da triste resignação individual ao sacrifício da pobreza que se mostra em "*El empeño latinoamericano*" ao clamor da interpelação e denúncia cidadã: em "*No, no fui feliz*" (2015), cita a consigna do "No + lucro" que o movimento estudantil de 2011 usou para reclamar contra o regime de privatização neoliberal que transforma a educação em mercadoria e criticar, por extensão, a acumulação do lucro como máxima capitalista de uma sociedade que apenas busca obter lucros. O sinal + na imagem do "No + lucro" que preenche a tela do vídeo de L. Rosenfeld passa a ser o articulador da rejeição coletiva a uma organização econômica destinada apenas a exacerbar a competitividade para alcançar o sucesso individual oportunisticamente.

A mercantilização das trocas sociais e a abstração do valor de troca, que transforma toda qualidade em quantidade, desmaterializaram as relações humanas, tornando tudo operacional e gerenciável na linguagem informática das unidades de computação encarregadas de processar os dados básicos. L. Rosenfeld trabalha contra essa serialização numérica que rege as sociedades tecnologicizadas pelo design neoliberal: uma serialização numérica sempre presente digitalmente em suas obras, como aquilo contra o qual a poética do sentido com a qual trabalha a arte deve lutar. Um dos modos pelos quais a artista se opõe a essa serialização é reintroduzindo em suas videoinstalações a densidade somática e pulsional (gritos, cantos, gemidos ou suspiros) de uma matéria sonora ou linguística que se torna irredutível ao funcionamento da comunicação padronizada. L. Rosenfeld observa, por exemplo, o que atrapalha foneticamente a compreensão das palavras -balbucios, gagueiras- para nos obrigar a prestar a máxima atenção à linguagem como zona de aprendizado, domínio e conquista (a razão pedagógica e civilizatória), mas também de lapsos e erros (os distúrbios psíquicos e os tropeços do inconsciente sexual). Os meandros ficcionais dos relatos excêntricos ("*¿Quién viene con Nélon Torres?*" (2001) y "*Cuenta regresiva*" (2006)) são acompanhados pela modelagem literária de vocábulos, cujas estilizações barrocas levam o realismo das falas populares a alucinar com os excessos da língua e suas proliferações caóticas. A obra de L. Rosenfeld também expõe as lacunas interculturais entre tradução e intraduzibilidade que insistem na resistência de uma memória do território, do corpo e da língua atada ao local-particular (raça, etnia), cuja consciência ancestral não se curva diante do cânone branco-masculino-ocidental da cultura metropolitana. As falhas de tradução exploradas pela vocação periférica do trabalho de L. Rosenfeld trazem à cena, como ocorre em "*La guerra de Arauco*" (2001), aquilo que desde sempre a razão imperial dos processos colonizadores tem buscado sepultar: os persistentes substratos culturais que, além de lutar contra o saqueio de suas riquezas primordiais, resistem ao afundamento de sua memória de séculos e séculos.

O sinal de + de L. Rosenfeld questiona a neutralidade da soma numérica que, no mundo dos balanços financeiros e das estatísticas de consumo, alinha os dados abstratos das contagens monetárias e comerciais em vez de conglomerar as partículas subjetivas que nos movem afetivamente a nos envolver com as vidas humanas. Mas a cruz não apenas denuncia a economia neoliberal, mas também a geopolítica internacional, cujos Estados-nações dividem os territórios gerando desuniões e confrontos, como sugere a obra de vídeo "*Proposición para (entre) cruzar espacios límites*" (1983), que desafia as demarcações geográficas (a fronteira entre Chile e Argentina) ou ideológicas (a divisão entre Berlim Ocidental e Berlim Oriental). A obra de L. Rosenfeld aponta para as fronteiras como agentes responsáveis pela divisão e segregação territorial que culminam em guerras. Ao mesmo tempo, convoca simbolicamente o tema da fronteira para explorar deslocamentos e fugas de identidade que nos convidam a ultrapassar os

limites e redutos para escapar do Um (do sentido único; da individualidade do eu) e viajar, livremente, em direção aos umbrais da alteridade que modificam as rotinas do familiar pelas aventuras em direção ao desconhecido.

A trajetória de L. Rosenfeld começou em um coletivo - o da Galeria Espaço Século XX em 1978 - antes de ela co-fundar, em 1979, o CADA (Coletivo Ações de Arte, 1979) com Diamela Eltit, Raúl Zurita, Juan Castillo e Fernando Balcells. Em seguida, teve uma participação decisiva no movimento “Mujeres por la Vida” que, a partir de 1983, atuou como plataforma cidadã de luta contra a ditadura e de recuperação da democracia a partir de uma perspectiva feminista ativada por organizações de mulheres. No meio disso, L. Rosenfeld se envolveu em colaborações sucessivas com Juan Castillo, Luz Donoso, Hernán Parada e, mais especialmente, com Diamela Eltit, com quem compartilhou toda uma vida de reflexões cruzadas sobre pensamento, escrita e visualidade. L. Rosenfeld sempre concebeu sua prática artística como um trance entre várias e vários. Fez com que o participativo e o colaborativo funcionassem como dinâmicas de troca artístico-cultural que se valem da soma de cumplicidades e afinidades (+) para mobilizar energias, vontades e desejos conjuntos. A mecânica da cruz (+) selou um modo de produção que concebe o artístico como algo sempre em curso, ou seja, como um processo que deve ser completado por meio de atos de transição com final aberto, protagonizados por todas aquelas e aqueles que aceitam se incorporar aos diagramas intersubjetivos oferecidos pela obra.

As primeiras cruces traçadas no pavimento por L. Rosenfeld em 1979 esboçaram o caminho que levou sua obra a transitar do *individual* (a assinatura da autora que, precariamente, se graficava com giz no asfalto dessacralizando a prática artística) ao *coletivo*: o progressivo apagamento do nome próprio como marca autoral que vai se fundindo, anonimamente, na paisagem diária do trânsito nas avenidas e estradas. As cruces de L. Rosenfeld (a cruz mesma ou a sua translação a slogans massivos que mantêm, até hoje, sua vigência na rua como “No + porque somos +”) se propuseram, desde sempre, multiplicar e disseminar o potencial da arte ao longo das comunidades em formação: comunidades emancipadas, cujo plural expansivo se declara contrário à matriz privatizadora do individualismo neocapitalista que fomenta a posse e a exclusão, disfarçadas de exclusividade.

Diagramar o olhar

Não há dúvidas de que as intervenções urbanas de L. Rosenfeld souberam ultrapassar os confins da arte, estendendo suas redes de interferências estéticas e críticas em espaços públicos que transbordam amplamente os limites institucionais da profissionalização da prática artística. Porém, a estratégia da obra de L. Rosenfeld nunca se deixou condicionar pela dicotomia dentro/fora que parecia obrigar aos artistas vinculados ao político a renunciar ao sistema-arte enquanto campo de referência estética, em prol da paisagem exterior como totalidade na qual o gesto artístico deveria se fundir, confundindo-se com o resto das práticas sociais. Sem se deixar restringir por esta oposição binária entre o interior e o exterior da arte, L. Rosenfeld conseguiu cruzar o *público* (coletividade) com o *público* (audiência), entrando e saindo, incessantemente, dos limites da institucionalidade artística e cultural para entrelaçar suas intervenções urbanas com vídeo-instalações em diversos museus e bienais. As fronteiras internas e externas da instituição-arte foram tensionadas por ela, como uma zona descontínua, exposta a interrupções e transpassos, que dá lugar a manobras diferenciadas em seus modos e tempos de articular o político, o social e o estético.

Em “*Moción de Orden*” (2022), os dois museus de arte de Santiago (el Museo Nacional Bellas Artes y el Museo de Arte Contemporáneo (MAC)) e a galeria de arte Gabriela Mistral foram intervenidas pelas projeções de diferentes superfícies urbanas (o Palácio da Moeda, o metrô de Santiago, os caminhões de

segurança, o prédio dos Correios), plataformas tecnológicas (o heliporto da Empresa Nacional do Petróleo (ENAP) em Magalhães) e fachadas institucionais (Wall Street em Nova York) nos quais se infiltraram as projeções de fileiras de formigas que entram e saem misteriosamente de cavidades, sulcos e fendas. O desfile das formigas, que se reorganiza depois que um dedo interrompe seu caminho, falanos de recrutamentos e disciplinamentos ("*Moción de Orden*"), assim como da capacidade de dispersão-evasão das multidões que, intempestivamente, rompem as fileiras para se dispersar nas margens do controle social, assim como ocorre em revoltas como a de outubro de 2019 no Chile. Entre os marcos institucionais da arte e as surpreendentes imagens de filas de formigas projetadas imaginariamente nos interstícios de diferentes suportes públicos, a criação estética de L. Rosenfeld recorre às poéticas do difuso para introduzir a estranheza no mundo cotidiano, salvando assim provisoriamente seus habitantes das insistentes regras de funcionalização e normalização da ordem social que os oprimem diariamente.

Em suas primeiras intervenções urbanas, L. Rosenfeld mobilizou *o corpo* para confrontar a contingência social e política a partir de uma condição de sujeito - localizada e posicionada - que atuava ao vivo e em direto. No entanto, sua paixão pelas imagens a fez, às vezes, trocar o exterior da cidade (que dispersa o efeito artístico) pela concentração do olhar no interior reservado de uma sala que oferece um espaço-tempo absorvido e pensativo: uma sala onde a escuridão confere toda sua intensidade visual às imagens e seu justo volume auditivo aos sussurros e murmúrios de falas cuja singularidade anômala deve ser ouvida com calma e atenção particular. Trabalhando com o formato delimitado de salas de arte calculadas para dar máxima precisão a cada segmento e interstício de suas montagens visuais, as videoinstalações de L. Rosenfeld voltam a combinar o que os noticiários televisivos despacham trivialmente para o consumo informativo, submetendo seus materiais de atualidade ao enigma de provocações estéticas que perturbam o olhar. Uma de suas operações mais frequentes consiste em exacerbar o desequilíbrio de imagens seccionadas e fragmentadas, para colocar a visão (enquadramentos e perspectivas) em uma situação de instabilidade arriscada. (Des)enquadrar e (re)enquadrar as imagens, como resolve prodigiosamente a arte em vídeo de L. Rosenfeld, serve para refletir sobre a função do quadro: aquele retângulo cujos traçados constroem a visibilidade das imagens em função do que incluem ou excluem do campo de visão e de como se distribui o protagonismo da cena entre escuridão e luminosidade, totalidade e fragmentos, centralidade e margens. As vídeo-instalações de L. Rosenfeld, ao se moverem entre enquadramentos e desenquadramentos, levam a condição de espectador a se experimentar a partir do rompimento, da desconexão e do salto entre restos visuais e sonoros desinseridos de suas macronarrativas e, em seguida, reinseridos em novos relatos que assumem o conflito daquilo que divide o domínio unitário da representação. As zonas de turbulência crítico-estéticas nas quais L. Rosenfeld envolve suas imagens (vacilações, paradoxos, ambiguidades) são feitas para transgredir a estereotipação do olhar formado e deformado pela série informativa e publicitária das indústrias da comunicação de massa, cujo foco promocional super ilumina suas ofertas para o deleite industrial de um consumo acrítico.

Montagem e edição: uma memória que se arma e se desarma.

Desde *Una milla de cruces en el pavimento* (1979) em diante, L. Rosenfeld incorporou às suas ações de arte as tecnologias do vídeo para registrar aquelas intervenções na cidade que, expostas à intempérie, não tinham como sobreviver à efemeridade de seu curso. Enquanto a ditadura no Chile aplicava seu sinistro aparato de obliteração das marcas para negar tanto o desaparecimento dos corpos quanto o aparato criminoso que os fazia desaparecer, L. Rosenfeld considerou necessário memorizar as pegadas do acontecer fugaz daquelas ações de arte que se rebelavam contra o enquadramento militar, para que um suporte gravado lhes proporcionasse um complemento e um suplemento de duração vital que pudesse conjurar o fantasma do esquecimento. L. Rosenfeld conceituou precocemente o uso do *registro* na arte

chilena como uma manobra técnica de recuperação e conservação do evanescente: um registro destinado a proteger a arriscada contingência do aqui e agora das intervenções que consistiam em colocar o corpo, outorgando a essas intervenções a extensão temporal de uma memória tecnológica que serviria como salvaguarda contra o desaparecimento dos vestígios. É assim como as montagens audiovisuais de L. Rosenfeld souberam conjugar, magistralmente, o tempo presente do corpo em ação com o adiamento das pegadas de sua presença gravada. É graças a esta combinação de temporalidades estratificadas que o trabalho da memória crítica pode flutuar entre desaparecimento e reaparecimento, entre o já não (passado), o ainda é (presente) e o que pode vir a ser (futuro) sob o signo do reminescente.

A segmentaridade das memórias interrompidas que formam as cruces nas diferentes realizações audiovisuais de L. Rosenfeld faz com que suas verticais e horizontais se interrompam umas às outras, emergindo a força da colisão entre o ontem (o gravado) e o hoje (o editável) conforme os novos contextos de inscrição de seus traços se associam e dissociam em constelações heterogêneas. São várias as referências históricas aos fragmentos da memória ferida da ditadura militar que retornam incessantemente no trabalho em vídeo de L. Rosenfeld: inserem-se as imagens do bombardeio ao Palácio de La Moneda na fatídica data de 11 de setembro de 1973; o atentado terrorista contra Orlando Letelier (1976) em Washington D.C., ordenado pela DINA sob as ordens de Manuel Contreras; a queima em fogo vivo do trabalhador penquista Sebastián Acevedo (1983) em protesto pela detenção de seus filhos pela polícia secreta de Augusto Pinochet; o rosto de Karen Eitel, porta-voz da Frente Patriótica Manuel Rodríguez, obrigada a confessar sob tortura em uma entrevista-montagem televisiva em 1987, sua participação no sequestro do Comandante Carlos Carreño; os gritos de Estela Ortíz, viúva do militante comunista José Manuel Parada, que foi assassinado pela polícia em 1985 no contexto do “Caso Degollados”; o plebiscito do Sim e do Não de 5 de outubro de 1988 que iniciou um complexo processo de abertura democrática; etc. Desfila uma história-memória de desaparecimentos, torturas e mortes que nos fala do vazio e da fratura de uma biografia histórica não suturada: uma biografia que permanece em luto apesar dos apelos transicionais para a (re)conciliação que tentaram deixar para trás as feridas e cicatrizes para que a memória convulsa do passado ditatorial não estragasse o consenso liberal exigido por sua “democracia dos acordos”. Por sua vez, os fragmentos da memória político-nacional da ditadura chilena que L. Rosenfeld reúne em sua obra entrecruzam-se com os eventos da atualidade internacional que foram marcando giros ideológicos (por exemplo: a queda do Muro de Berlim) ou que relatam a violência bélica, policial, terrorista, criminal ou insurrecional: as guerras do Oriente Médio, os ataques explosivos, as revoltas anti-neoliberais, os saques urbanos, os levantes indígenas, etc., em um mundo de transtornos sociais cujo mapa inclui também o drama dos êxodos e migrações. As imagens do passado da ditadura chilena se misturam com outras imagens retiradas do fluxo informativo da atualidade internacional para formar montagens não previstas que dão origem a correspondências associativas ou, ao contrário, a duros antagonismos de leitura. L. Rosenfeld usa sua arte para devolver às imagens do passado o que a cobertura midiática da atualidade tenta tirar delas: a densidade reflexiva e a potência crítica, sem as quais não há como desatar os nós da memória política-social da ditadura e da pós-ditadura, cuja temporalidade está composta de tempos mortos e despertares abruptos, de abalos e retrocessos, de arquivos ainda proibidos e de um labirinto de vozes que continuam, algumas delas, intrincadas. A obra de L. Rosenfeld nos ensina distintas modalidades críticas para que o passado não seja sepultado no nicho ritualista de uma memória contemplativa, mas que, ao contrário, se desarme e se rearme incessantemente para transmitir ao presente sua força - viva - de denúncia e interpelação. O fato de que a frase “Não, não fui feliz” apareça em várias das obras de L. Rosenfeld não se refere somente à sua experiência nos anos da ditadura militar (quando o terrorismo de Estado aplicava seus castigos mais severos aos corpos declarados inimigos), nem tampouco à sua insatisfação com as manifestações de complacência político-institucional da transição democrática, cujo pacto entre democracia e neoliberalismo tentou silenciar os

gritos da memória ferida. A repetição da frase "Não, não fui feliz" na obra de L. Rosenfeld nos fala de uma subjetividade fissurada, incompleta, que se recusa à ilusão de felicidade do eu auto-satisfeito promovida, de forma banal, pela cultura do êxito e do bem-estar capitalista. A memória política e social de L. Rosenfeld ('Não, não fui feliz') manifesta uma subjetividade discordante que resistiu incansavelmente aos enquadramentos do poder e suas narrativas de obediência. Na comemoração dos 50 anos do golpe militar no Chile, esta memória insatisfeita de L. Rosenfeld nos transmite seu chamado imperativo para permanecermos em completo estado de alerta diante de como as ultradireitas e seu neofascismo estão, hoje, desencadeando uma violência recrudescida para obliterar o passado ditatorial e continuar martirizando sua memória traumática com os ódios renovados da verdadeira guerra mortal que têm declarado contra aquelas estruturas de sentimentos que identificam as vítimas. A arte crítica de L. Rosenfeld encena uma ética do lembrar que defende a memória da ditadura e da pós-ditadura do cinismo neoliberal que relativiza tudo como produto em série facilmente intercambiável e, também, do oportunismo político de qualquer falso intento de harmonização social.