



Moción de Orden
Lotty Rosenfeld

Galería Gabriela Mistral



El cuerpo de los signos

Sergio Rojas

Transmitir información significa transmitir orden. Un mensaje (es decir, una secuencia de símbolos) transmite más información (es decir, más orden) cuanto mayor es su entropía, es decir, su potencial desorden.

1. Arte y política. La obra de Lotty Rosenfeld es política, que duda cabe. Sin embargo, no debemos dar por sentado que la política es algo que está allí disponible como para ser 'tematizada' desde el arte. Caemos en este error cuando simplemente interrogamos a una obra acerca de qué es lo que dice o propone sobre la política (como si la obra fuese sólo el soporte de un mensaje ya resuelto en otra instancia), o cuando suponemos sin más que dicha obra podría tener alguna incidencia en la contingencia política.

Por el contrario, el problema fundamental de todo arte que trabaje en una dimensión política consiste precisamente en los recursos conceptuales, técnicos y formales que debe producir y reflexionar, para hacer de lo político un asunto del arte. Esta es la perspectiva en la que este texto intenta leer algunos aspectos de la obra "Moción de orden" de Lotty Rosenfeld.

Interesa no sólo la pregunta acerca de qué operaciones en el arte hacen posible esa relación, sino también qué hay en eso de 'la política' que presta sentido a dichas operaciones. Esta cuestión es especialmente pertinente con respecto a esta obra, pues observamos de entrada diferencias significativas en los trabajos anteriores de la artista. Estas diferencias no significan un desvío con respecto de los motivos reconocidamente predominantes en su trayectoria, sino más bien una radicalización. Podría acaso decirse que





su proyecto artístico evoluciona hasta una situación de máxima complejidad y, por tanto, de una enorme cantidad de información, en un sistema general que comprende dentro de sí varios subsistemas.

En sentido estricto la obra "Moción de orden" no es un objeto, sino un programa coordinado de intervención de lugares y espacios públicos, artísticos, políticos y económicos. En consecuencia, este texto no hace sino señalar algunos de los elementos (tanto materiales como de sentido), que resultan fundamentales a la hora de intentar comprender el modo en que se intervienen en esta obra las relaciones entre estética y política.

Para ello, es importante no violentar la ambigüedad que le es inherente, pues en alguna medida podría decirse de "Moción de orden" lo que Jung escribió acerca del *Ulises* de Joyce: "Es muy cierto que puede desatar a los espiritualmente atados, pero también es cierto que su frialdad hiela hasta la médula el sentimentalismo".

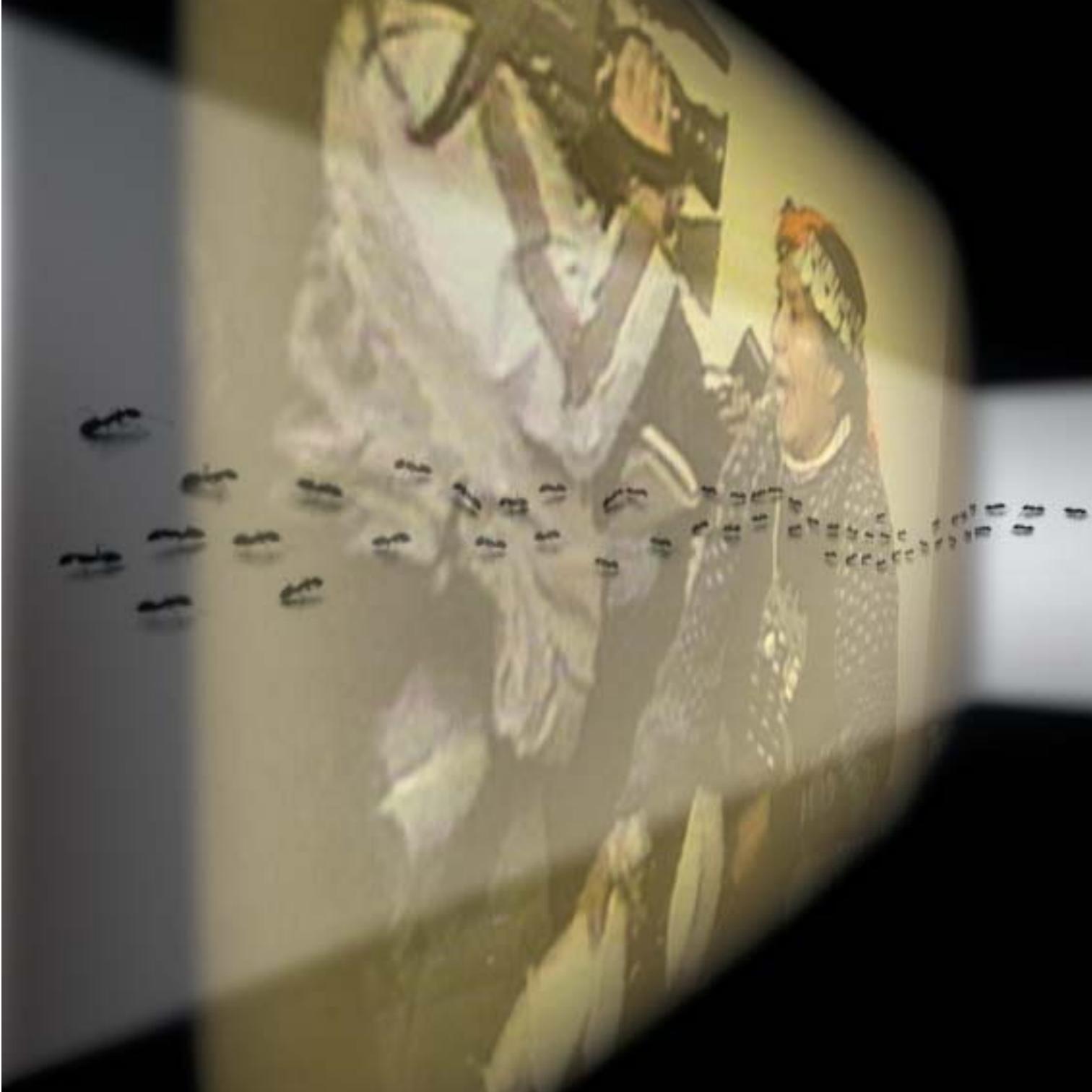
2. Las hormigas dan que pensar. La observación detenida de un hormiguero nos da que pensar habitualmente en la sociedad humana, para ser más precisos en el *orden social*. Es frecuente incluso oír hablar de la 'sociedad de las hormigas' (como también de la sociedad de las abejas), como si los insectos en general realizaran con perfección algo que solo como una intención o tendencia se manifestara en las sociedades humanas (una perfección que puede ser objeto tanto de admiración como del más profundo terror). Ese orden tiene que ver con la sujeción de las particularidades a la lógica totalizante, que hace del conjunto de 'individuos' un solo cuerpo.

Pero sabemos que los insectos no constituyen sociedad ni comunidad alguna, pues no se da en ellos la instancia de un sometimiento o consentimiento *individual* a las normas comunes. Como dice el personaje de una conocida película de David Cronenberg: "Nunca has oído hablar de política de insectos". No obstante ello, sigue siendo cierto que las

comunidades de insectos nos hacen pensar en la sociedad humana, tal vez porque después de todo hay algo de inhumano en el orden; de allí que en ocasiones también ocurra lo contrario, a saber, que expresiones como 'enjambre' u 'hormiguero' sirven para designar el espectáculo que las multitudes humanas ofrecen en ciertas circunstancias. ¿Qué es aquello de los insectos, y especialmente de la organización de las hormigas, que reconocemos en los comportamientos sociales de los seres humanos?

Podría decirse que se trata precisamente del orden que anónimamente articula y organiza espacialmente las relaciones entre los cuerpos humanos, en cuanto que este orden es *anterior a la dimensión del sentido*. Independientemente de que el orden sea fundado en el sentido, su establecimiento y operación en el colectivo –el tiempo de su vigencia con fuerza de ley– se sustrae al consentimiento que en cada caso el individuo pueda prestarle, porque el orden inhibe precisamente la contingencia del 'en cada caso': el orden se naturaliza y la obediencia también. Otro aspecto importante que da crédito a la analogía, es el hecho de que en su constante desplazarse las hormigas parecen estar siempre *comunicadas* entre sí, por lo que cualquier acontecimiento de caos pareciera ser un accidente en esa compleja red comunicante.

Una cierta tradición del pensamiento moderno establece la diferencia entre el orden social de los seres humanos y el orden natural de los animales, en el hecho de que el primero se sustenta en el consentimiento, al que denomina el *contrato*, mientras el segundo se funda en el instinto natural. La ley está allí, entre los hombres, para que ese consentimiento no sea olvidado. Por eso que invocar una ley es siempre algo así como restablecer una memoria, recordar que la ley tiene sentido, aunque el sentido mismo no pueda ser recordado ni reconocido. Esto no significa que lo humano no tenga nada que ver con la naturaleza, sino que aquél debe darse a sí mismo una naturaleza mediante la política, como la memoria de un pacto originario que nunca tuvo lugar. Las hormigas no requieren de esta memoria porque el orden es su naturaleza.







3. La transgresión de los signos. La obra de Lotty Rosenfeld se desarrolla desde una poética, cuya dimensión política la misma artista se encarga de explicitar: “la construcción de un espacio político alternativo”. Ahora bien, siendo hoy el capitalismo *planetario* el contexto en el cual tiene lugar aquella poética, ¿cómo pensar la producción de ese espacio alternativo? Podría decirse que, considerando el itinerario de la artista, ese espacio es el límite, más precisamente la *frontera*. ¿Qué es una frontera, es decir, cómo opera? La frontera es siempre un signo de alerta, debe por tanto estar debidamente señalizada. Pero entonces, ¿la frontera es la señal o más bien lo señalizado? Porque de acuerdo a un cierto sentido común, la frontera ha de ser aquello que el signo señala, pero nunca hemos visto de ella otra cosa que el signo.

En las primeras escrituras que asignaban tierras en nuestro país, no era raro establecer las medidas de la propiedad tomando como referentes elementos naturales del paisaje, por ejemplo, el terreno que se abre desde ‘aquél árbol hasta donde alcance la vista’ (como se podrá inferir, dichos signos ‘naturales’ experimentaban frecuentes desplazamientos clandestinos). Esta suerte de indeterminación entre el significante y el significado (en el sentido de que desplazando materialmente el cuerpo del significante se producen modificaciones en el significado), es el síntoma de la arbitrariedad que es propia de los límites en general, indeterminación que se radicaliza cuando se trata de aquellos límites que constituyen la condición primera, el soporte abstracto, de las relaciones entre los individuos y sus cuerpos. Como artista Lotty Rosenfeld trabaja con la hipótesis de que el espacio humano está tramado por signos y por lo tanto por límites. Cada signo marca siempre algún tipo de frontera.

El niño juega a romper el orden que describe el camino de las hormigas (camino que ofrece como espectáculo el ir y venir que es propio de todo juego), porque el verdadero espectáculo aquí es el ciego e implacable restablecimiento del orden: el espectáculo es la

naturaleza misma. El sendero de las hormigas describe, con la irregularidad de lo orgánico, una línea; quien rompe esa línea es precisamente aquél que la *cruza* con el dedo. Por cierto, esta es una operación reconocible en el itinerario de la obra, que Lotty Rosenfeld viene desarrollando a lo largo de más de veinte años.

La cruz es en este caso tanto un signo como un gesto de transgresión: cruzar la línea es como infringir la dirección del tráfico. ¿En qué sentido podría decirse que es éste un acontecimiento? ¿Implica todo acontecimiento propiamente tal un coeficiente de transgresión? ¿Es por lo tanto el orden la condición sine qua non de todo acontecimiento?

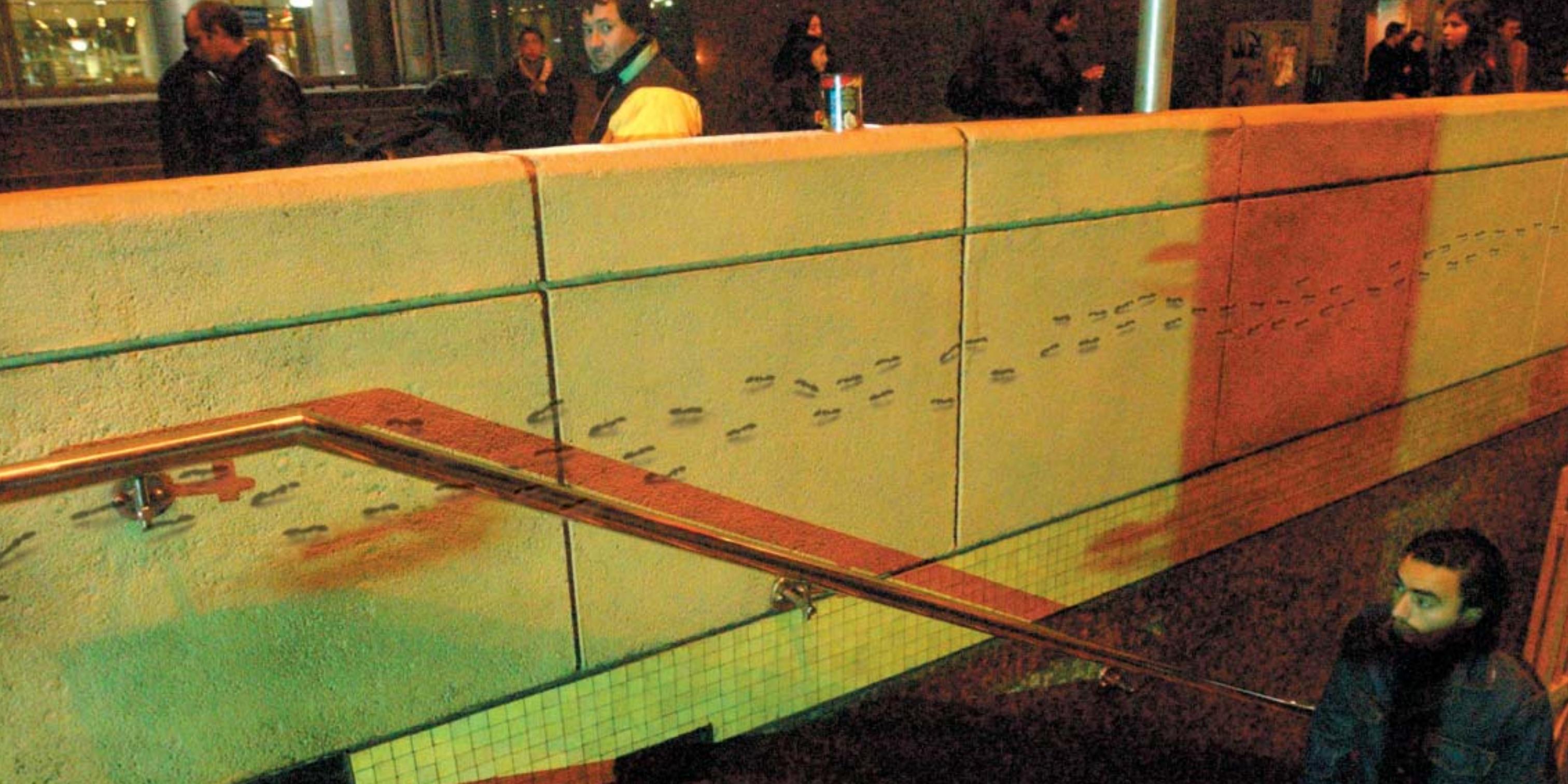
Cruzar la frontera es un gesto de transgresión, que en cierto modo hace *acontecer* relaciones entre lugares demarcados, es decir, dos espacios se relacionan porque alguien cruza desde uno a otro. Este cruce es la contingencia en el orden. Pero, ¿en qué sentido podría decirse que el solo acto de cruzar es transgredir? ¿No es ésta acaso la acción que estamos permanentemente llevando a cabo en nuestra existencia cotidiana, cruzando umbrales, calles, fronteras? ¿Y no es precisamente el orden la condición de esa conducta social la mayoría de las veces prerreflexiva?

La frontera no es simplemente el límite que no se debe franquear, sino el lugar (político) en donde se exigen las credenciales. Porque ordenar el espacio no es sólo compartimentar, sino también, y ante todo, *normar la contingencia*, no impedirla, sino hacerla posible y productivizarla. Todo sistema requiere de un exterior, de un acontecimiento *inédito* para funcionar y subsistir.

En política no hay totalidad sin afuera y sin una sostenida relación con ese afuera; la línea que describe un camino, aún el camino de ingreso, es siempre en algún sentido una línea de salida.

La dimensión política de la obra de Lotty Rosenfeld radica materialmente en la intervención de los signos, que norman los espacios sociales concretos de existencia. Esta



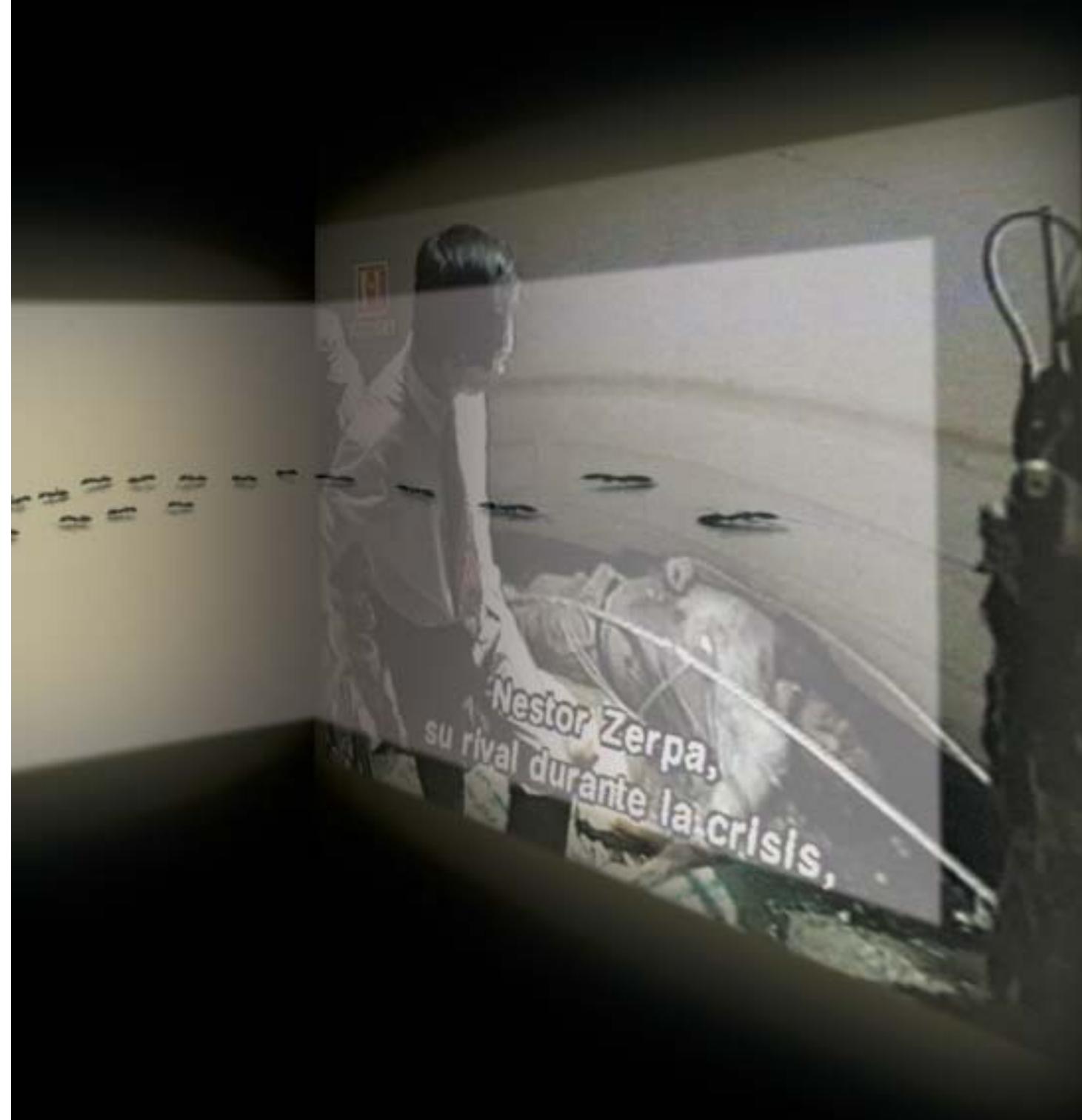


transgresión consiste literalmente en cruzar los signos, es decir, en hacer visibles los límites, en marcar las fronteras. El punto es que para hacer visible un signo que había desaparecido en la anónima e inercial red de habitualidades, es necesario *marcarlo* desviándose de la línea que su cuerpo legal describe. Lo que de esto resulta es la alteración del signo que ha sido arrastrado a la absurda materialidad de su cuerpo significante, haciéndose evidente la fragilidad de su inscripción material en medio de los hombres.

Debemos aquí explicitar algo que suponemos ya se presiente: que la posible dimensión política del arte está en correspondencia con la dimensión estética de la política. Esto es precisamente lo que Lotty Rosenfeld explora en su trabajo con los signos. Esto último, el hecho de que su obra es a la vez que una sostenida acción de transgresión, también una investigación acerca de los signos y los límites constitutivos del espacio social, es fundamental para no confundir este trabajo con un ejercicio metafórico, con una subliminal compensación o 'reparación' del dolor de la historia.

4. La insubordinación de los cuerpos. Lo que contradice y pone en cuestión el orden no es la contingencia, sino el desorden como liberación de posibilidades contenidas por los límites, porque entendemos que el desorden no consiste simplemente en la contingencia (el accidente, lo inusual, lo imprevisto), sino en la aparición de la fuente misma de la contingencia, por ejemplo, en la repentina aparición del cuerpo y del deseo que lo anima, allí en el espacio en donde aquél había desaparecido en el sistema de dominación y producción que lo conforma como "cuerpo social".

Es el cuerpo lo que rompe el contrato, como si el acuerdo hubiese sido precisamente ese: *que el cuerpo no debía aparecer*, nunca. El cuerpo es un escándalo para el orden, mas no para el orden en general, sino para el orden existente. En las escenas de combates y saqueos en la vía pública, por ejemplo, el desborde de los límites exhibe los cuerpos como





principal protagonista, gozando de una inusual realidad, como la materialidad irreductible de toda insubordinación. Por cierto, siempre vemos cuerpos, pero en la condición de lo que se denomina "comportamiento social".

El 'mundo' de los insectos, y particularmente el de las hormigas, ha sido siempre en nuestro imaginario algo terrible, propiamente un no-mundo, una máquina natural inhabitable. Esto es precisamente lo que en las hormigas se percibe desde un comienzo como salvaje e implacable, el hecho de que su 'mundo' acontece alejado infinitamente del *sentido*. Esa supuesta sociedad perfecta es, vista desde la perspectiva de lo humano, pura desesperanza, mecanismo sin futuro. Pero, entonces, es aquí donde paradójicamente descubrimos, creo, la verdadera analogía con el comportamiento social humano: la circunstancia en la que un hormiguero ofrece mayor semejanza con lo humano es cuando, a causa de un dedo que cruza el camino de hormigas, éstas se desordenan y su presente eterno se transforma en un futuro inmediato de restitución. El dedo transgresor le da un futuro al hormiguero, aunque sea sólo por un instante. Sin embargo, la temporalidad humana es histórica y, por lo tanto los acontecimientos, cargados de sentido, imprimen a la dirección de los asuntos humanos el sello de lo *irreversible*. En este sentido, la contingencia es portadora de algún grado de emancipación.

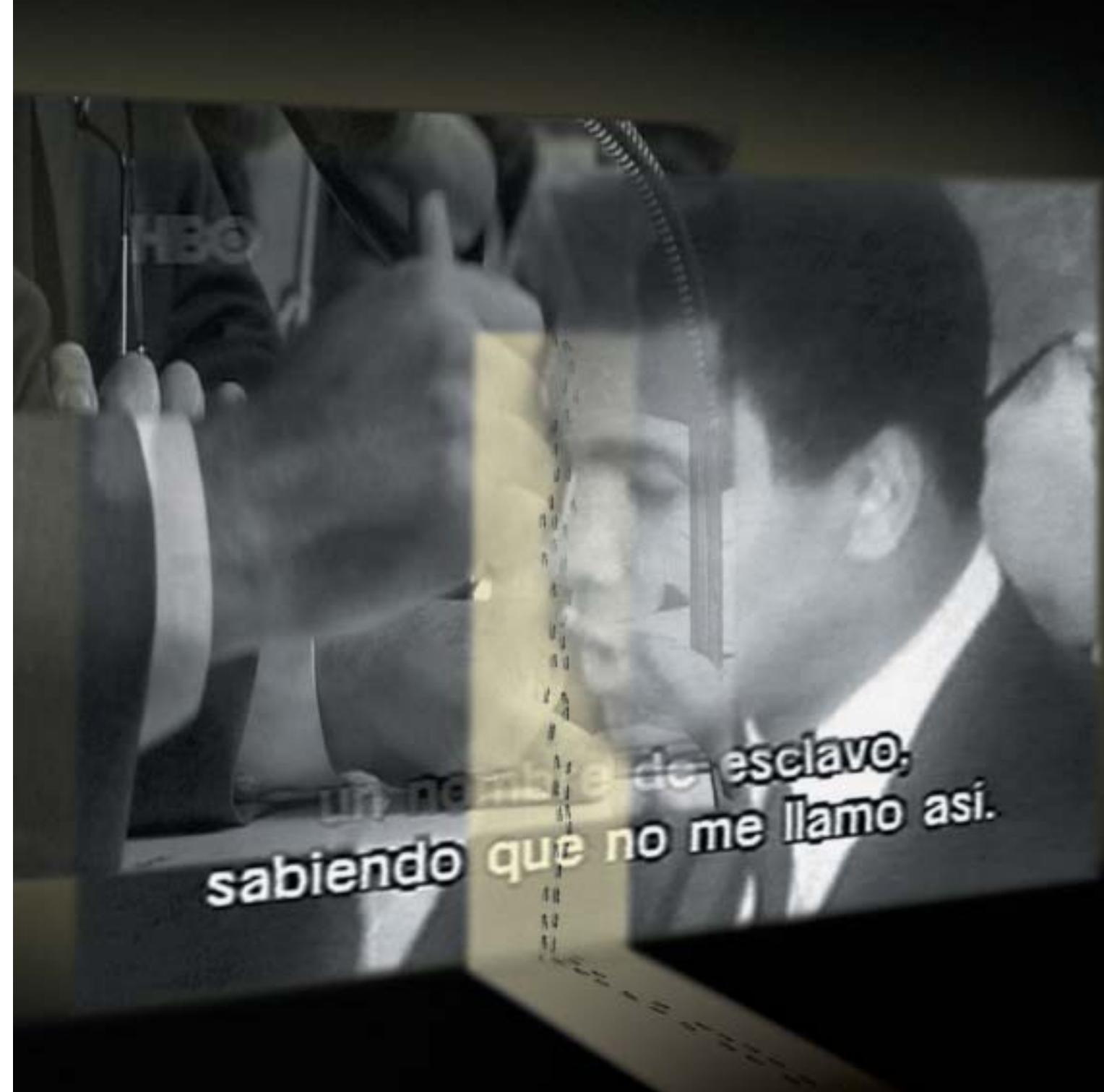
Debemos detenernos en esta idea de que en el desorden algo se libera, algo se desata. Y el hecho de que el desorden acontezca *estéticamente* como diseminación, como desparramo, como emergencia de lo múltiple ahora incontenible, como desbande de singularidades y, por lo tanto como *intensificación de la contingencia*, debe decirnos algo acerca del sentido de la transgresión, como gesto de producción de un espacio político alternativo. De hecho la misma artista señala que se trata de obras que "manifiestan un pensamiento crítico acudiendo a visualidades móviles (video instalaciones, intervenciones ciudadanas) para dialogar con producciones culturales que se revelan a los ordenes comerciales".

5. El archivo de imágenes: los ruidos de la contingencia. En la expectativa de un rendimiento crítico, el trabajo de Lotty Rosenfeld se ha caracterizado por la manipulación de imágenes obtenidas de la televisión (noticias, reportajes, documentales), interactuando con imágenes producidas por la misma artista. Estas imágenes de archivo poseen en cada caso una carga que va más allá de la importancia periodística o incluso histórica de los acontecimientos que ellas registran. Al ser imágenes que no provienen del arte, sino de la televisión en su diaria tarea informativa, podría decirse que consisten en el *registro contingente de la contingencia*.

En efecto, la contingencia del mundo está ingresando minuto a minuto en las imágenes, almacenándose los acontecimientos después de un día en los olvidados anaqueles de las videotecas, de los que sólo las sacará uno que otro aniversario o algún periodista con espíritu de historiador. Como los restos que han caído de la época que fue 'su' momento,

Lotty Rosenfeld dispone de estas imágenes que acumula, colecciona y clasifica por cientos en su taller. No asistimos en ellas sólo al acontecimiento reconocible, sino también a la mirada de un testigo, él mismo contingente, un testigo que registraba sin saberlo su propia inscripción epocal y, en ello, su finitud. Con el paso del tiempo, los recursos técnicos emergen también como protagonistas de las imágenes por ellos capturadas. Es importante al menos señalar esta especie de obsesión de la artista por grabar imágenes de la televisión, constituyéndose en una sobreviviente, habitando siempre un tiempo otro que el presente (el de la re-visión), pues el sólo gesto de grabar envía inmediatamente los acontecimientos al pasado. Pero esto se debe también a la imposibilidad de articular hoy, discursivamente, una memoria que pudiera darnos a saber, al menos hipotéticamente, a qué historia corresponde lo que hemos vivido. En lugar de esa memoria tenemos imágenes, muchas imágenes.

Se trata, en general, de imágenes con 'ruido' (real o provocado técnicamente), lo que







afecta al registro del grado de contingencia que es propio de todo acontecimiento: “esto realmente está ocurriendo en el instante del registro” (con el supuesto metafísico de que el aparecer es contemporáneo del ser). La imagen siempre transmite algo, en este sentido ella es portadora de la tensión irreductible que está presente en toda comunicación entre el sentido y sus soportes. Ahora bien, el ruido (visual o auditivo) es la emergencia del cuerpo del sentido. Esta es la contingencia que en el proceso de comunicación se intenta silenciar, cuando se quiere como protagonista sólo la inmaterialidad del sentido del mensaje o la nitidez del acontecimiento en la imagen.

El notario que da lectura a un testamento, relacionado con repartición de tierras, también comunica algo: nos comunica la *voluntad del muerto*. Su deseo, puesto por escrito, es ley. En cierto modo, lo que el notario lee se encuentra más allá del sentido, pues no se trata de comprender motivos, sino de cumplir una voluntad que decide sobre las propiedades más allá de la vida. Pues bien, existe un gran contraste entre la escena notarial y aquellas otras escenas que recién comentábamos, afectadas de contingencia. En efecto, podría decirse que en la escena notarial *nada aparece*, vemos la lectura del deseo como ley (y es también la ley la que ordena que se cumpla la lectura), mas el sujeto de ese deseo no existe y por lo tanto ya no desea. Todo el “acontecimiento” se reduce a la escena de la lectura de esa “última voluntad”.

Lotty Rosenfeld transgrede esta escena sin cuerpo, marcando la voz, haciendo aparecer en el sonido la lengua, los dientes, los labios, el *trabajo del habla*. Al igual que como ocurría con los signos de la ciudad, la transgresión consiste en marcar (cruzar) el soporte arrastrándolo hacia la materia. En otros videos, en cambio, el sujeto del deseo comparece en escena: Abimael Guzmán enjaulado, Mohamed Ali insiste en su cambio de nombre frente a una comisión acusadora, la “Flaca Alejandra” llora ante las cámaras, mujeres mapuches rompen tazas, etc.

No se trata, sin embargo, de analizar estas escenas una a una, como si en un hipotético común denominador estuviese oculta la clave de comprensión para este complejo trabajo de Lotty Rosenfeld. Por el contrario, un momento importante en la recepción de esta obra consiste precisamente en dejarse embestir por las imágenes y sonidos que ésta dispone, como si se tratara de darnos a experimentar la contingencia humana en su demasía.

Sabemos que todo sistema complejo tiende espontáneamente a evolucionar hacia el máximo desorden posible. Siendo "Moción de orden" una obra con un alto grado de entropía, ejerce un desborde permanente de los límites del sentido. Los límites están siendo *cruzados* en todo momento, de ello nos dan noticia estas imágenes. Entonces aquel espacio político alternativo que la artista busca no es un estado, una ilusoria plenitud, sino que acontece en cada momento (he allí las imágenes, con un contenido que va del placer al dolor más intenso, del orgullo a la vergüenza, de la gloria a la culpa).

6. Arte y realidad: dos imágenes extremas. Algo muy especial y que, por lo mismo, requiere de un comentario particular, ocurre con la imagen de un hombre que se autoinmola prendiendo fuego a su cuerpo frente al Palacio de La Moneda. En esa película asistimos a una transgresión irreductible, algo que ninguna obra de arte podría capitalizar, sino sólo citar, mostrar, pues es la imagen misma la que se quema –en un sentido que habremos de precisar– y entonces ese cuerpo arde siempre en tiempo presente. La imagen de la autoinmolación es un signo, es por lo tanto comunicación, pero se trata de la comunicación de un límite y, en eso, de un fracaso. Hay allí algo intraducible pues transgrede todos los códigos, y sin embargo podría decirse que es *pura expresión*. Una expresión desesperada en la que significante y significado se confunden en una misma materialidad en la pira humana. El cuerpo humano ardiendo comparece más allá de cualquier retórica de la representación, es pura contingencia, puro ruido en la comunicación





www.prosegurchile.cl

335



www.prosegurchile.cl

TL-9752

TL-9752

TL-9752



de alguien que decide poner fin a su existencia *haciendo de su cuerpo un signo*, es decir, alguien que en el límite del sufrimiento psíquico resuelve en el horizonte del lenguaje.

La mayoría de las imágenes utilizadas por Lotty Rosenfeld poseen ese ruido que, como un síntoma estético, las mantiene vinculadas para siempre a la realidad contingente de la cual provienen. Pero el cuerpo que arde trasciende la finitud de los recursos técnicos que lo registraron, porque en cierto modo podría decirse que el ruido no proviene del medio, sino del acontecimiento mismo, como algo imposible de registrar. La fuerza de la imagen consiste precisamente en que da a ver algo que no se puede ver. Podría decirse que la imagen del suicida a lo bonzo arrastra la obra hacia un fuera del arte.

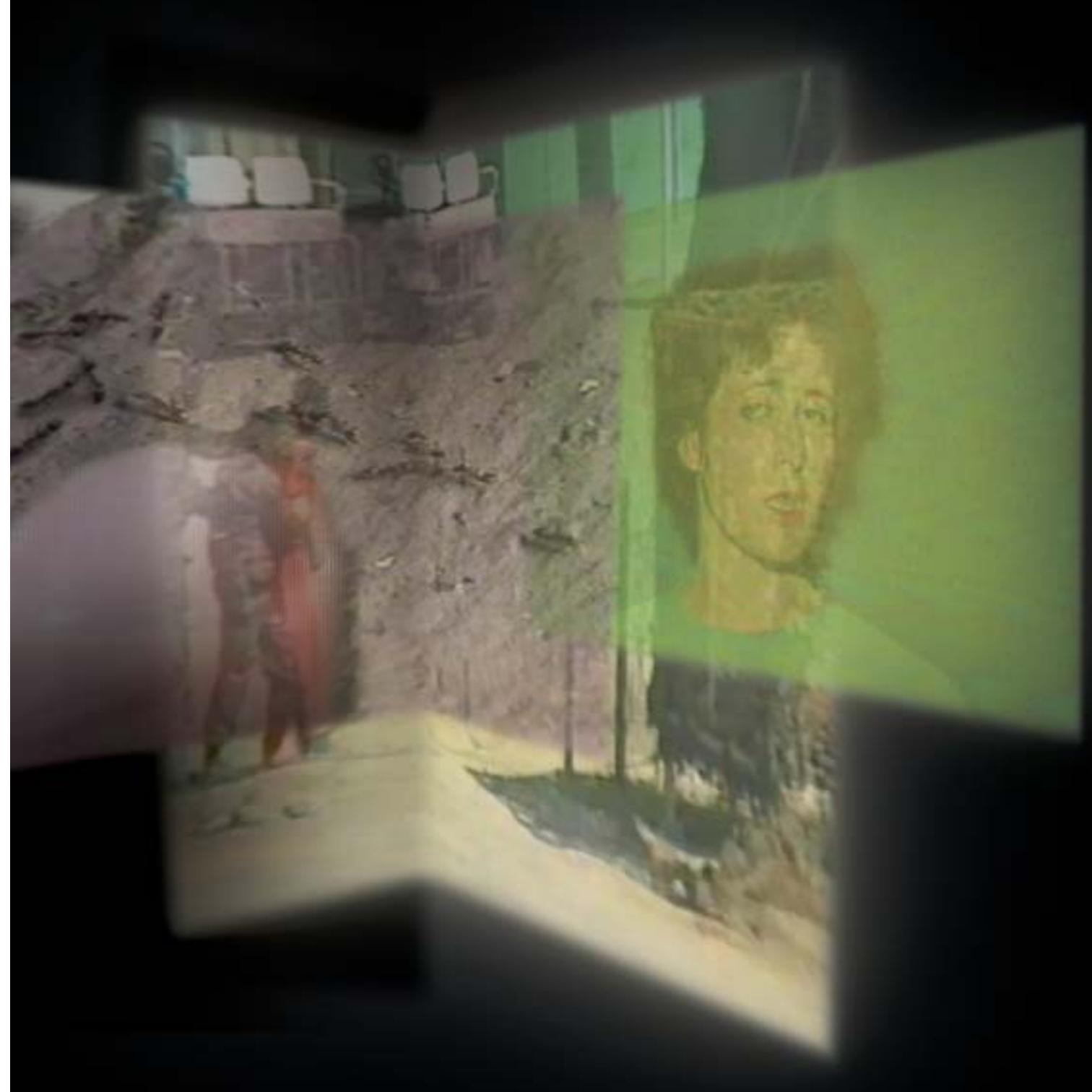
En la dirección contraria opera el trabajo que Lotty Rosenfeld realiza sobre una plataforma petrolera marítima en el sur de Chile, en cuya imagen vemos decenas de hormigas desplazándose en el centro del helipuerto de aquella plataforma. Esta tiene una imponente realidad material y económica, sin embargo la artista logra hacerla ingresar en el ambiguo ámbito de significabilidad del arte. Esto exige también a la artista un gran despliegue de recursos técnicos y económicos, sólo que a diferencia de lo que ocurre con la plataforma petrolera, estos recursos tienen ahora rendimientos de sentido. La plataforma ingresa en el arte como un signo en un sistema cuyos límites son poderosamente inciertos.

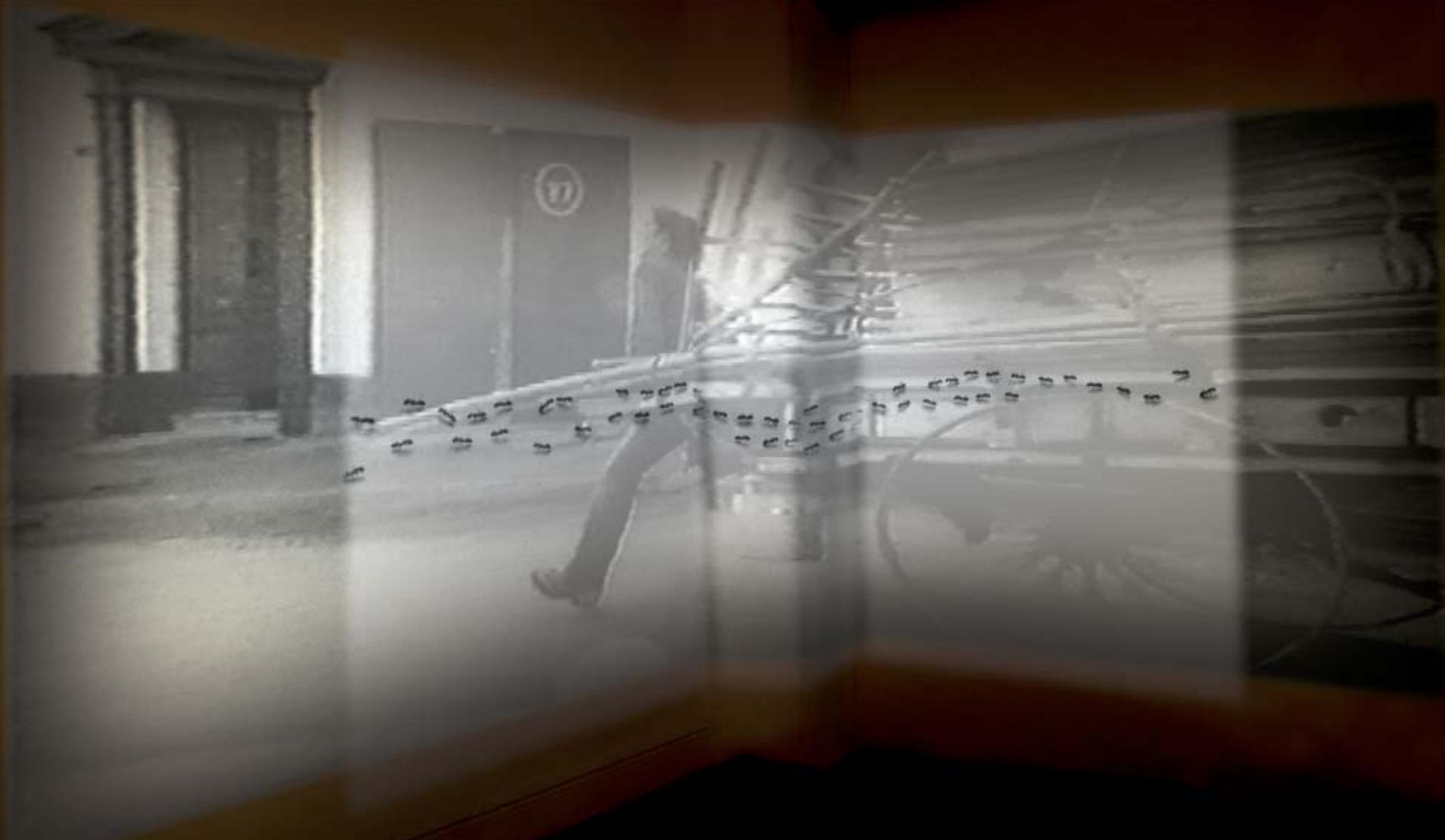
7. El texto imposible. Sin duda que "Moción de orden" es en general una obra muy exigente con respecto a un texto y a una escritura que pretendiera dar cuenta de ella. Más aún, podría decirse que, por una parte, la cantidad y el contenido de los elementos que la constituyen y, por otra, la complejidad técnica y conceptual del sistema que los articula, plantean precisamente una cierta *imposibilidad de la escritura*, su agotamiento y acaso su fin.

“Moción de orden” es una obra que pone en escena la contingencia y, su multiplicación y diseminación por obra de los registros, que son como su frágil cuerpo de sobrevivencia.

Esta misma obra opera su propia diseminación dado que, como lo señalábamos al comienzo, se desarrolla como un programa de intervenciones. Acontece en la ciudad, administrando la ambigüedad de sus límites en el espacio y el tiempo. “Moción de orden” es un acontecimiento que se disemina en la ciudad y en la historia reciente de Chile como su cuerpo. En la pretensión de dar cuenta de una realidad rizomática a la que toma como soporte, esta obra de Lotty Rosenfeld asume internamente la imposibilidad del texto que pudiera articular su sentido más allá de las imágenes.

Imposible suspender el trabajo de los sentidos para reencontrarse reflexivamente a ‘uno mismo’ en silenciosa intimidad. “Moción de orden” incorpora a su cuerpo rizomático la lectura de un fragmento del *Ulises* de Joyce (para ser precisos, la última página). Encontramos allí la operación por la cual se constituye una subjetividad, que sin dejar de darse cuenta de lo que acontece, se encuentra paralizada por una avalancha de contingencia sin editar. El sujeto imposible, a partir del cual se desarrolla “Moción de orden”, es el resultado del cruce entre la hipersensibilidad de la conciencia telemediática y la anestesia que es necesaria a esa misma conciencia para poder permanecer en pie en medio de la abrumadora contingencia.





Del Segundo y último testamento de doña de los Ríos ante Pedro Vélez

(Santiago, enero 15 de 1665, Archivo Nacional)

En el nombre de Dios, Amén: sepan cuantos esta carta vieren como de doña Catalina de los Ríos, viuda del maestro de campo don Alonso de Campofrío Carvajal, vecina de esta ciudad de Santiago de Chile y natural de ella, hija legítima del general don Gonzalo de los Ríos y de doña Catalina Flores Lisperguer, mis padres difuntos, enferma en cama, y en mi juicio natural creyendo firmemente en el misterio de la Santísima Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo, tres personas y un solo Dios verdadero, y en todos los demás que tiene, cree y confiesa la Santa Madre iglesia Romana, en cuya fe y creencia he vivido y protesto vivir y morir, deseando salvar mi alma y descargar mi conciencia, otorgo que hago y ordeno mi testamento última y postrimera voluntad, en la forma y manera siguiente.

Primeramente: encomiendo mi alma a Dios Nuestro Señor, que la creó y redimió por su preciosa sangre, y el cuerpo a la tierra de que fue formado, y mando que mi cuerpo sea sepultado en el Convento del Señor San Agustín de esta ciudad, en el entierro de mis padres, y mi cuerpo vaya amortajado con el hábito de Nuestro Padre San Agustín y se pague la limosna acostumbrada.

Declaro que no me acuerdo deber otra cosa, y si pareciere por instrumentos, mando se pague.

Declaro que tengo prestada una abotonadura de oro esmaltada, al maestro de campo general Don Fernando Tello, cuya cantidad aparecerá entre mis papeles, mando se cobre.

Mando se me digan un mil misas rezadas en el Convento del Señor San Agustín de esta ciudad, por religiosos de él.

Declaro por mis bienes las haciendas de la Ligua, con sus ganados mayores y menores y la chacara que tengo a dos leguas de esta ciudad, en el pago de Tobalagua, con su bodega, vasija y vino que se hallase en ella. Así mismo, declaro por mis bienes las dichas casas de mi morada y otro solar en que solía habitar mi tía doña Magdalena Flores, ya difunta, linde con el dicho mi solar y con las casas del dicho general Don Juan de Covarrubias, calle en medio. Los esclavos que se hallaren y demás bienes. (...)

LOTTY ROSENFELD, 1943. VIVE Y TRABAJA EN SANTIAGO DE CHILE. ENTRE 1963 Y 1967 ESTUDIO EN LA ESCUELA DE ARTES APLICADAS DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE. MIEMBRO FUNDADORA DEL "COLECTIVO ACCIONES DE ARTE": CADA

ACCIONES DE ARTE Y EXPOSICIONES INDIVIDUALES EN CHILE (SELECCION)

1979-80, UNA MILLA DE CRUCES SOBRE EL PAVIMENTO, Acción de arte y video-instalación; **1981**, Acción de arte, Desierto de Atacama; **1982**, UNA HERIDA AMERICANA, video-instalación, Bolsa de Comercio de Santiago; **1984**, Acción de arte, Observatorio Astronómico "El Tololo", La Serena; **1985**, DESACATO, video-instalación, Santiago; **1989**, CAUTIVOS, video-instalación (hospital inconcluso), Santiago; **1995**, EL OBSTINADO RITUAL DE LA MEMORIA, gráfica; **2001**, ¿QUIÉN VIENE CON NELSON TORRES? Cortometraje - LA GUERRA DE ARAUCO, video-instalación, Santiago; **2002**, Acción de arte, Estrecho de Magallanes.

ACCIONES DE ARTE Y EXPOSICIONES INDIVIDUALES EN EL EXTERIOR (SELECCIÓN):

1982, Acción de arte "Casa Blanca", Washington DC, USA.; **1983**, Acción de arte, Frontera Chile-Argentina (Túnel Cristo Redentor) - Frontera Alemania Federal-Alemania Democrática (Allied Checkpoint), Berlín; **1985**, Acción de arte, Plaza de La Revolución, La Habana; **1987**, ESTA LINEA ES MI ARMA, video-instalación, Video In - Acción de arte Cortes de Justicia de Vancouver, Canadá; **1994**, Acción de arte "Capitolio", San Juan, Puerto Rico; **1996**, Acción de arte "The City", Londres, Inglaterra; **1997**, Acción de arte (autopista), Corea del Sur; **1998**, Acción de arte, Estocolmo, Suecia; **1999**, Acción de arte "Puente de los Nibelungos", Linz, Austria.

EXPOSICIONES COLECTIVAS EN CHILE Y EL EXTERIOR (SELECCIÓN):

1981, Video From Latin America, The Museum of Modern Art, Nueva York; I Encuentro Franco-Chileno de Video Arte, Santiago; TRASPASO CORDILLERANO (Eltit-Rosenfeld), Museo de Bellas Artes, Santiago; **1985**, First Tokyo International Video Bial; Festival de Video Sudamericano, National Gallery, Ottawa; **1987**, CHILE VIVE, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid; **1988**, Infermental VII, The Tokyo Edition; **1989**, CIRUGÍA PLÁSTICA, NGBK, Berlín; U-ABC, Stedelijk Museum, Ámsterdam; American Film Institute Video Festival, Los Angeles, USA; **1991**, 37 Internationale Kurzfilmtage, Oberhausen; **1992**, III Festival de Video, Canarias; Latin American Artists of the Twentieth Century, Museum of Modern Art, New York; **1993**, RECOVERING HISTORIES: Aspects of Contemporary Art in Chile Since 1982, USA-Chile; CORPUS DELECTI: una temporada de performances e instalaciones de Latinoamérica, ICA, Londres; **1997**, 9 DRAGON HEADS, International Environment Art Festival, Taechong-Lake, Corea del Sur; 5th International Istanbul Biennial; IDEA DE LUGAR: vídeos sobre Latinoamérica, Museo Reina Sofía, Madrid; European Media Art Festival. Osnabrück; **1998**, EL EMPEÑO LATINOAMERICANO, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago; **1999**, CHILE- AUSTRIA, Landesgalerie, Linz, Austria; TRANSMEDIALE' 99', 12 th Video Fest, Berlín; **2000**, 22 Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana; **2001**, 13º Festival Internacional de Cine de Viña del Mar; III Bienal de Artes Visuales del Mercosur, Puerto Alegre, Brasil; A Escala: Ocupaciones en el espacio público, Valparaíso, Chile.

