

**PUBLICO FLOTANTE**

*Photo/Video*

**FLOATING PUBLIC**

**Rodrigo  
FLORES**



Ministro de Cultura  
**José Weinstein Cayuela**

Subdirector Nacional  
**Patricio Vilaplana Barberis**

Jefe Departamento Creación y Difusión Artística  
**Ignacio Aliaga Riquelme**

Coordinación Área Artes Visuales  
**Macarena Oñate Paublo**

Directora Galería Gabriela Mistral  
**Claudia Zaldívar Hurtado**

Encargada Proyectos Galería Gabriela Mistral  
**María José Rojas Bollo**

Asistente Montaje Galería Gabriela Mistral  
**Alonso Duarte Montiel**

***Público Flotante***  
**Rodrigo Flores Castro**  
9 de septiembre al 23 de octubre 2004

Diseño  
**Rodrigo Flores Castro**

Traducción  
**Paul Beuchat**

Agradecimientos: Familias Flores Castro, Castro Navarro, Flores Abalos, Archivo Fotográfico Biblioteca Nacional, Carla Steiner, Claudia Zaldívar, María José Rojas, Alonso Duarte y Deborah Harring.

Esta es una publicación de Galería Gabriela Mistral del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Los textos contenidos en el presente catálogo no representan necesariamente la opinión de esta institución.

- © Galería Gabriela Mistral. Todos los derechos reservados. Prohibida su reproducción total o parcial.
- © Fotografía: Cristián Saavedra, Rodrigo Flores
- © Texto: María Berrios
- © Obra: Rodrigo Flores

La presente edición contempló un tiraje de 1500 ejemplares.  
Santiago de Chile, septiembre de 2004



**PUBLICO *FLOTANTE***

————— *Photo/Video* —————

***FLOATING* PUBLIC**

**RODRIGO *FLORES***

GALERIA GABRIELA MISTRAL 2004

# Subjetividades públicas,

irrupciones e interrupciones de lo privado

# Public Subjectivities,

irruptions and interruptions of the private

**María Berríos**

Licenciada en sociología  
Magister en Estudios Latinoamericanos (c)

BA, Sociology  
Master in Latin American Studies.



La muestra *Público flotante* de Rodrigo Flores intenta realizar, mediante una utilización poco estilizada de los recursos del video digital y la manipulación fotográfica, un desacomodo de lo público tal como se ha tendido a plantear últimamente. Ya no se trata del espacio ciudadano del debate y deliberamiento, pero tampoco del flujo anónimo e incesante de la sociedad de masas, en que los sociólogos han puesto su nueva apuesta por el público espectador del *people meter* o en el consumidor que construye su identidad en relación proporcional a su capacidad de endeudamiento. Se trata de un espacio público movedizo que se engendra en el intercambio, no necesariamente comercial, de miradas: pequeñas grietas en la vorágine de la rutina urbana donde se da el encuentro, furtivo o sostenido, de subjetividades expectantes. En cierto sentido, parafraseando a Viktor Shklovsky, las operaciones realizadas por Flores remueven a los sujetos del *automatismo de la percepción*. Se trata de fisuras en lo privado que movilizan el roce público de subjetividades camufladas de incógnitos en la clandestinidad de la rutina cotidiana.

In keeping with recent trends, the exhibition *Público Flotante* by Rodrigo Flores attempts to unsettle the viewers through non-stylized forms of digital video and photographic manipulation. It is no longer about citizens' spaces of debate and deliberation, or about the incessant flow of anonymous mass society on which sociologists have deposited their faith, but about the people meter population, those consumers who define their identity proportionally to their credit rating. This is a mobile public space engendered in the -not necessarily commercial- meeting of gazes: small fissures in the maelstrom of urban routine, furtive or sustained meetings of expectant subjectivities. In a sense, to paraphrase Victor Shklovsky, Flores's operations remove his subjects from the *automatism of perception*. They are fissures into the private that mobilize the public abrasiveness of camouflaged subjectivities that are anonymous in the clandestinity of daily routine.

Video *Público flotante*, 2004.



I.

El primer movimiento de Rodrigo Flores para iniciar su intervención en la Galería Gabriela Mistral es una acción de sondeo. Una inmersión -consciente de su propia artificialidad- en el cuerpo social que literalmente soporta la institución convocante constituyendo su fachada. Se trata de un video filmado por el artista en el mes que precede inmediatamente a su propia muestra, en el espacio territorial definido según la proximidad al frontis, a su vez acceso único, de la Galería. El video registra imágenes de encuentros escurridizos que habitan el lugar del encuadre. Entre otras cosas se ve un kiosco, un escolar, un vendedor de remedios espirituales, un paradero de micros, un basurero: todos pasan a ser marcas de un suceso (una muestra) a punto de acontecer. Encuentro que según el protocolo debiese protagonizarse por el trabajo del artista con un público de arte. Sin embargo Flores, tras algunas sesiones de vagabundeo (precariamente) tecnologizadas por su cámara, abre el muro sur (donde se proyectará el video resultante) de la galería a otro público.<sup>1</sup>

La Moneda, Video Público Flotante, 2004.



I.

Rodrigo Flores starts off his intervention at Galería Gabriela Mistral with a sounding-out operation, an immersion—with full awareness of its artificiality—into the social body, which, literally, supports his host institution, its façade. The artist filmed this video in the month immediately preceding his exhibition, in the territory that is defined by the proximity of the building's façade, which at the same time is the only access to the Gallery. The video records images of fleeting encounters in the defined place-frame. Among other elements, it is possible to see a kiosk, a school-age student, a vendor selling spiritual remedies, a bus stop, a garbage can: all of these become the markings of an event (an exhibition) about to occur, an encounter in which the leading roles should be played by the encounter between the art public and the work of an artist. However, after some wanderings (precariously) recorded by his camera, Flores opens up the southern wall of the gallery (where the resulting video will be projected) to another public.<sup>1</sup>

Iglesia San Francisco, Video Público Flotante, 2004.



<sup>1</sup> Irónicamente, la última muestra del artista se efectuó en la ahora inexistente galería de arte Muro Sur, cuyo desplazamiento constante es sintomático de la fragilidad del campo del arte chileno y su falta de público: el público son los artistas mismos y los escritores de sus catálogos.

<sup>1</sup> Ironically, the artist's last exhibition took place in the now defunct gallery Muro Sur (Southern Wall) whose permanent displacements are a symptom of the fragility of the field of art in Chile and its lack of audience: the audience are the artists themselves and the people who write the essays for their catalogues.



Postal del monumento a *Chacabuco*, Plaza Bulnes, 1944 .

Lo artificioso de la acción está en su reconocida subjetividad, no se pretende un falso pluralismo (propio del mercado) basado en la falta de selección, en que todo es un azar, en que no hay corte consciente. Estamos lejos de la pretendida cobertura anónima de la cámara de vigilancia, que nos plantea que cualquiera puede ser blanco de su paneo tranquilizándonos con el pobre consuelo de que todos estamos -igualmente- bajo sospecha. En cambio podemos plantear la tentativa de Flores como un acto de contravigilancia, en tanto el artista se pone a sí mismo en una relación cara a cara (esas que tanta nostalgia han creado en el discurso de las ciencias sociales) con los objetos de su lente.

El panóptico sufre un hundimiento –hacia un estado futuro– donde el acceso a las cámaras no es dominio exclusivo del Estado y las multinacionales. ¿Pero el descenso de la vigilancia significa su desaparición entre medio de la multitud? No precisamente: el contraespionaje se vuelve posible solo para aquellos cuyo poder adquisitivo les permita acceder a celulares con cámaras digitales incluidas u otros artefactos semejantes. Por otra parte, se diferencia en tanto su objetivo no es el mantenimiento de una sociedad disciplinaria sino más bien entrecruzar subjetividades aunque sea solo por el momento que dura el encuentro de dos miradas extrañas.

En la intervención de Flores ya no existe un objetivo predefinido: no se trata de la persecución de un individuo, un delito o un montaje exclusivamente intencionado para su posterior exhibición en un



Video *Público flotante*, 2004.

The artifice of this action lies in its acknowledged subjectivity. But this is not an attempt at false pluralisms (a characteristic of the market) based on the absence of a selection process, where everything is by chance, where there is no conscious separation. Here we are far from the purportedly anonymous coverage of the CCTV camera, which tells us that anybody can become the target of its panning, which puts us at ease with the poor consolation of the fact that we are all -equally- under suspicion. Instead, we see Flores' attempt as an act of counter-surveillance whereby the artist engages in a face-on relationship (of the kind that have generated so much nostalgia in the discourse of the social sciences) with the objects recorded by his lens.

The panopticon descends -it sinks into the horizon of a future state of affairs in which access to cameras is not exclusive of the State and multinational companies. But, does this descent of vigilance imply its disappearance into the crowd? Not exactly: counter-surveillance becomes possible only for those whose purchasing power gives them access to mobile phones with digital cameras incorporated or to other similar gadgets. Counter-surveillance is different in that its purpose is not to maintain a disciplined society but rather to interweave subjectivities, even if only for the brief instant it takes for the eyes of two strangers to meet.

In Flores' intervention, there is no longer a predefined objective: it is not the stalking of an individual, the recording of a crime being

programa televisivo de diversión (a lo cámara oculta)<sup>2</sup>. En esto notamos un desarrollo en la corta trayectoria del artista, que dentro de su inclinación hacia medios des-dramatizados y des-estilizados, realiza un movimiento que denota una consciencia cada vez mayor de su propia posición. Esta se desplaza desde el contrapicado y salvaguarda propia de las cámaras de seguridad en *Menores imágenes vigilantes* (2002); hacia la cámara escondida (a lo detective privado) en *Fragmentos de un discurso amoroso* (2003); hasta llegar a la horizontalidad (relativa, ya que de por sí la cámara constituye una violencia simbólica, su mirada se ampara en el resguardo tecnológico ante la amenaza del olvido) de una cámara flotante. Ahora la colocación de Flores es semejante a la de los sujetos objetos de su encuadre.

Aunque la vigilancia y el espionaje persisten, lo hacen de una manera más abierta: no están en función de un objetivo preciso, ya que el resultado depende en gran parte de la reacción que genera la atención de Flores. El artista se pasea, al parecer de un observador externo, en pos de nada en particular. Sin embargo, su autoconciencia implica la precisión de la mirada, permitiendo su reflexividad pública. Ahora se trata de una mirada particular que asume su propio movimiento como direccionalidad. La colocación física determina los acontecimientos registrados, su posición constituye una primera edición dispuesta.

Flores se revela a sí mismo (intensifica su propia presencia) ante los demás por la ubicación de la cámara; ésta descansa a la altura

Recorte de prensa *Menores imágenes vigilantes*, 2002.



committed or a set-up whose sole purpose is to be exhibited in entertainment television (hidden camera).<sup>2</sup> This reveals a development in the artist's short trajectory. Within his general inclination for mediums devoid of drama and style, he now executes a movement that reveals a growing consistency in terms of his own position. This moves from the counter-cutting and safeguarding that is characteristic of CCTV as seen in *Menores imágenes vigilantes* (2002) (Minor Vigilance Images), to the hidden camera (in a private detective mode) seen in *Fragmentos de un Discurso Amoroso* (2003) until reaching the horizontality (relative horizontality, as the camera itself is a form of symbolic violence, with technology protecting his gaze against the threat of oblivion) of a floating camera. Flores' current position is similar to that of the subject / objects of his camera-frame.

Although the vigilance and espionage continue, they are out in the open now. Yet they lack a precise objective, because the outcome is dependent to a great extent on the reaction that may be generated by Flores' gaze. Like an outside observer, the artist wanders about, seeking nothing in particular, but his self-awareness implies a precision of the gaze that allows for public reflection. Now, it is one particular gaze that assumes its own movement as direction. Physical placement determines the events recorded, its position involves a primary deployment and editing.

Flores reveals himself (intensifies his own presence) to the others through the position of the camera. The camera rests at chest level, unashamedly placed in a position to observe. Its position gives bodily substance to his gaze, which disturbs -even if only for

<sup>2</sup> Aunque una selección de esta experiencia se montará en la galería, durante la filmación se trata más de una intervención que de un montaje. Lo único realmente artificial es la cámara misma, que en cierto sentido solo acentúa la acción (subjetiva) de mirar.

<sup>2</sup> Although a selection of this kind of experience will be mounted in the gallery during the filming of it, it is more of an intervention than a montage. The only really artificial element is the camera itself, which in a sense only accents the (subjective) action of looking.





Video *Menores imágenes vigilantes*, 2002

del pecho del artista desvergonzadamente dispuesta a escudriñar. Así, Flores corporaliza su mirada, la cual perturba -aunque sea por fragmentos de segundo- las subjetividades transeúntes. Interrumpe algunos recorridos imponiendo el contraespionaje de frente o de reojo del que pasa -independiente de su ánimo curioso, interesado o inercial. La cámara se dedica a ojear el flujo de un público, insinuando al paseante, también, una consciencia de su propio deambular (algo así como la incómoda presencia que siente el adolescente de su cuerpo, especialmente en presencia de otros). Aunque también sugiere la actividad generalizada del espionaje público, el constante derroche de miradas definidas por el recorrido.

Con mayor y menor grados de casualidad, sujetos anónimos cruzan el sitio delimitado por el rango visual de la cámara y hacen (contra) parte de su ojo obstinado. En este nivel, el de la mutua exposición pública, se puede entender el espionaje como un ejercicio de identidad (por muy pasado de moda que se encuentre), de reconocimiento e interacción. Flores se expone -de una manera mucho más pública que al interior de la galería- antes de su exposición oficial. Esto para posteriormente exhibir la intimidad de la galería, evidenciado su reserva excesiva e involuntaria, abriendo el muro que la protege del límite definitorio de su propia exterioridad social. Este afuera no es cualquier sitio, aunque como ejercicio se independiza volviéndose una metodología que podría realizarse en cualquier otro lugar.

fragments of seconds -the subjectivities passing by. He interrupts a few trajectories by imposing the face-on or fleeting counter-espionage glance of the passer-by- independently of any curiosity, interest or inertia. The camera leafs through a flow of public while it also insinuates to the passer-by an awareness of his/her own wanderings (something like the uncomfortable awareness that an adolescent has with respect to his/her own body, particularly in the presence of others), also suggesting the generalized activity of public espionage and the constant waste of gazes that is defined by the trajectory of the wander.

With a greater or lesser degree of chance, anonymous subjects move across the area delimited by the camera's field of vision and become the counterparts to its obstinate gaze. At this level, that of mutual public exposure, it is possible to understand espionage as an exercise in identity (however much such a notion may be outdated), of acknowledgment and interaction. Flores exposes himself -in a much more public manner than inside the gallery- before the official opening of his exhibition, with the purpose of exhibiting the intimacy of the gallery, revealing its excessive and involuntary privacy and at the same time open up the wall that protects it from the boundary defined by its own social exteriority. This outside is not just any place, even though as an exercise it is independent, becoming a methodology that could be applied to any other place.



II.

Frente a este panorama "público" que se desborda hacia la pulcra privacidad de la sala, dispuestos horizontalmente en el muro norte, encontramos otras miradas, las cuales observan esta infiltración desde la tranquilidad que provee el formato del retrato individual. Pero esa quietud es en realidad también un artificio, ya que no se trata de un retrato en ninguno de los sentidos convencionales: no existió una pose, no fue resultado de un encargo, ni el retratado fue jamás objeto de contemplación de un ser querido. Los encuadres son resultado de una concentración posterior: una selección de fragmentos de fotografías de archivo, que datan desde principios del siglo pasado, cuyo objeto es el centro histórico de la ciudad (donde está ubicada la Galería). En las fotografías originales los sujetos, ahora posicionados en un lugar privilegiado de la imagen, no eran más que una mancha borrosa, ni siquiera lo suficientemente significativos para convertirse en un detalle. Los retratos creados por Flores están constituidos por excedentes visuales, muchas veces también se trata de individuos invisibilizados sexual, social y generacionalmente.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Aquí reaparece el interés del artista por los menores, en tanto sujetos socialmente considerados fragmentarios, "incompletos", ocupando un espacio oscurecido, problemático y fronterizo en la sociedad, marcados por una connotación que los disminuye. Esto se acentúa fuertemente cuando su condición "menor" además se cruza por diferencias sociales y sexuales. Esta exposición sociocultural es análoga a su ubicación en la imagen original (y más aún en la época en que se produjeron las imágenes).

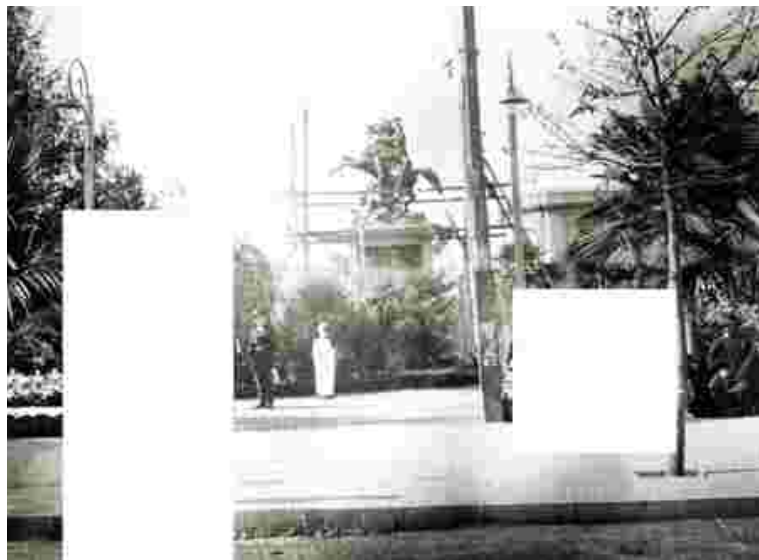
<sup>3</sup> Here is a re-emergence of the artist's interest for minors as subjects socially considered as fragmentary, "incomplete", occupying a darkened, problematic and borderline space within society, marked by a connotation that diminishes them. This is strongly accentuated when their "minor" condition also includes crossovers with gender and social differentiations. This socio-cultural position is analogous to their position in the original image (and more so in the period in which the images were produced).



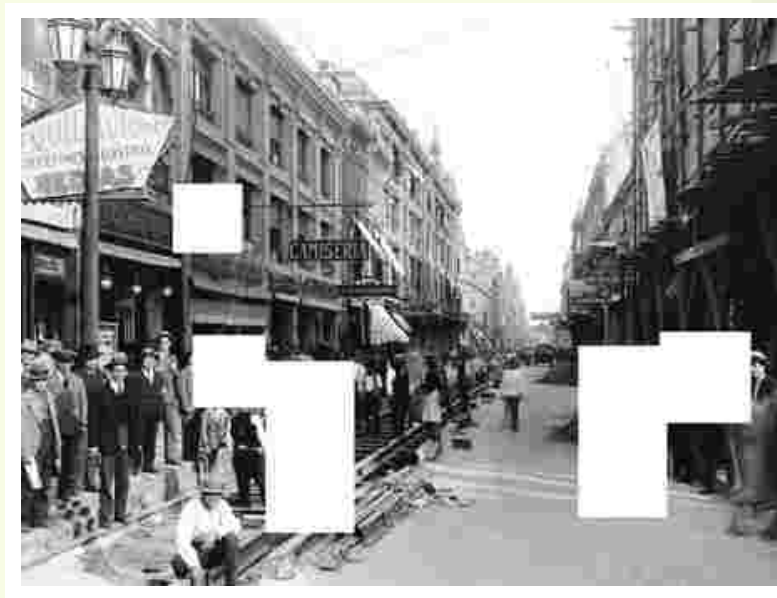
Alameda de las Delicias, 1904.

II.

Facing this "public" panorama that overflows into the clean privacy of the exhibition gallery, set out horizontally on the north wall, other gazes observe this infiltration from the tranquility of the individual portrait format. Yet this stillness is also artifice, as these are not portraits in the conventional sense: there was no posing, it was not the result of a commission and the portrayed person was never the object of contemplation of a loved one. The shots are the result of a later act of concentration: a selection of fragments of archive photographs from the early XX century depicting Santiago's historical center (where the Gallery is located). In the original photos, the subjects, now in a position of privilege within the image, were but a blurred stain, and not meaningful enough to become a detail. The portraits created by Flores are made up of visual surpluses. In several cases, they also show individuals rendered invisible from the point of view of gender as well as socially and generationally.<sup>3</sup>



Inauguración del monumento a *O'Higgins*.



Ahumada esquina Alameda, instalación de líneas para tranvías, 1930.





Los cortes desviantes a que Flores somete las imágenes "originales" privilegian las figuras que encarnan el olvido. Se trata de sujetos anónimos e insignificantes, testigos circunstanciales y no protagonistas del acontecimiento fotográfico. Las personas retratadas jamás se enteraron que su mirada residual tuvo reciprocidad. La disminuida importancia de los individuos azarosamente incluidos en la foto, disparada (para otros) desde lejos, es perturbada al acercarnos: sus miradas aparecen dispuestas y deseosas de cruzarse con la cámara. Desde las zonas residuales de esa iconografía urbana, convertidas en seudopregnantes por las manipulaciones técnicas de Flores, se articula en esas "otras" subjetividades furtivas el deseo de estar en la foto.

Las miradas inefables (corporales y retinales) de los retratados participan en el juego de miradas que suceden en el muro opuesto. Su aparición furtiva en un pasado iconográfico insuficiente, permite su detención mediante la trampa tecnológica del *photoshop*, convirtiendo su futilidad inicial -y pasada- en ocupación privilegiada. Mientras quienes deambularon afuera de la galería, aunque ralentizados, no dejan de pasar; a los retratados se les permite la contemplación ilimitada posibilitada por su entrada a hurtadillas a

The diversionary cuts to which Flores subjects the "original" photos, highlight figures embodying forgetfulness. These are anonymous, insignificant subjects, circumstantial witnesses and not the protagonists of the original photographic event. The people portrayed never found out that their residual gaze was reciprocated. The diminished importance of the individuals haphazardly included in the photos, shot (for others) from a distance is disturbed as we approach: their gazes seem willing enough and have a desire to engage the camera. The residues of this urban iconography articulate the desire of these "other" fleeting subjectivities to be included in the picture, having been made pseudo-iconic by Flores' technical manipulations.

The indescribable gazes (bodily and retinal) of the portrayed subjects engage in a play of gazes with the opposite wall. Their fleeting appearance in a meager photo-iconographic past allows them to be brought to a halt by the technological trap of *Photoshop*, transforming its initial -and past- futility into privileged action. In the meantime, although idling, those people who happened to wander outside the gallery never cease to pass by. The subjects portrayed are allowed the unlimited contemplation afforded by their furtive



un lugar en la foto. Flores los ubica en su propia posición entregándoles su cámara/prótesis. Son los retratados que al interior de la galería pasan a ocupar la posición de *voyeur*/exhibicionista. Ahora son ellos, fijados en el silencio del muro norte, cuya mirada evidente obliga a los peatones que pasa(ron) frente a la Galería a girar la cabeza y mirarlos directamente a los ojos. Los peatones distraídos por el ruido ambiente del centro de la ciudad, muestran un interés detenido por los sujetos de distracción visual de la imagen de archivo.

Pero la visibilidad al interior de la sala es borrosa, está minada por el espacio privado y solitario, celosamente resguardado por la grandilocuencia decadente del edificio público. El acceso revestido en mármol del Ministerio de Educación hace parecer la entrada de vidrio de la Galería vecina como una puerta de servicio. El cobijo íntimo de los muros impecables se enturbia con el video de Flores, que marca también la apariencia de la galería, su número roto y el *graffiti* que signa el pilar que lo sostiene. El juego de miradas solicita un mirón más: la invasión de la galería por el público de su exterioridad social (pasada y presente) no deja de ser una simulación sin alguien que se le cruce, sin un testigo

access to a place 'in the picture'. Flores places them in his own standpoint, handing them his camera/prosthesis. As a result, it is the subjects portrayed who, inside the gallery, become *voyeurs* or exhibitionists. From the fixity and silence of the north wall, it is they who with their obvious gaze, force passers-by to turn their heads and look at them in the eye. Distracted by the ambient noise of downtown Santiago, the pedestrians reveal an engaged interest by the visually arresting subjects drawn from the archive image.

Inside the gallery, however, visibility is blurred; it is undermined by the private and solitary space, zealously guarded by the decadent grandiloquence of the public building. The marbled entry to the Ministry of Education makes the glass entrance to the neighbouring gallery look like some deliveries entrance. The intimate shelter that is provided by the impeccable walls is clouded by Flores's video, which also highlights the appearance of the Gallery, its dissonant fence, its broken street number and the *graffiti* on the pillar that supports it. This play on gazes demands one last look: the invasion of the gallery's (past and present) social exteriority by the public is but a simulation if there is no-one to cross it, if there is no material witness of both of these stopping places. The subjectivities that



material de ambos parajes. Las subjetividades involucradas por Flores en su muestra deben ser entrecortadas, solo irrumpirán en lo público en tanto su propia intimidad es interrumpida (retratada por la mirada de otro público flotante: el público de la Galería).

Los ejercicios de arqueología visual que realiza Flores requieren de una actualización constante. Sus operaciones son de un *low-tech* futurista, dado que asume la necesidad de captar el peso corporal de la mirada como lugar de encuentro. Esta lejos de una estetización de optimismo tecnológico: sus *públicos* no tienen nada que ver con una comunidad virtual, transparente y andrógina. Al contrario, se trata de subjetividades cargadas de marcas que les permite encontrarse y desencontrarse manteniendo sus diferencias. El trabajo de Flores es un *close up* que enfoca la borrosidad del *público flotante* mediante la sugerencia visual de una temporalidad ralentizada, que se vislumbra entre la suciedad del ruido ambiente (que invade a borbotones la sala a través del muro abierto al exterior). El video y la fotografía son utilizados por Rodrigo Flores como detectores de enredos y distensiones de múltiples hilos de subjetividad, tramados tras la naturalización e invisibilidad cotidiana de lo público.

Flores engages in his exhibition must be intermittent and only burst into the public if their own intimacy is interrupted (portrayed by the gaze of another floating population: the Gallery public).

Flores' exercises in visual archaeology require constant updating. His operations are those of a *low-tech* futurist, given that he assumes the need to capture the bodily weight of the human gaze as a meeting-place. Yet, his work is far from the aesthetization of technological optimism. His *target audiences* have no connection with the idea of a virtual community that is transparent and androgynous. On the contrary, these subjectivities are loaded with markings that allow them to engage and disengage from one and another and yet maintain their differences. Flores' work is a *close-up* focused on the blurry features of a *floating public* by means of the visual suggestion of an idling temporality that is visible within the grimy ambient noise (that invades the Gallery through the wall that faces the outside). Rodrigo Flores uses video and photography as detection/recording devices to capture the tangling up and relaxation of multiple threads of subjectivity interwoven as a result of the 'naturalization' and everyday invisibility of the public.

Alameda de las Delicias, albúmina sobre papel fibra, 1930.



Avda. Libertador Bernardo O'Higgins, fotografía digital, 2004.

















***Público flotante, video***

Proyección audiovisual de 6 x 4 m, 15 min loop, DV.

***Público flotante, serie mayor***

6 fragmentos verticales de 0.70 x 1.30 m, impresión digital scotchprint 2000.



***Público flotante, serie media***

7 fotografías de Santiago sector Alameda (entre 1900 y 1950, impresión digital/química)  
Medidas variables.



***Público flotante, serie menor***

8 imágenes de 10 x 10 cm, fragmentos extraídos desde *Público flotante, serie media*.  
(impresión digital/química)



**Datos Biblio - Gráficos**

*El Santiago que se fué*, Oreste Plath, editorial Grijalbo, Biblioteca Nacional de Chile, 1997.

*Hechos de Chile*, Donato Torechio, Sociedad Filatélica de Chile, 1982.

*Así lo vió Zig-Zag*, editorial Zig-Zag, 1980.

*Recuerdos olvidados*, Augusto D'Halmar, Editorial Nacimiento, 1975.

Archivo fotográfico, Biblioteca Nacional.

Archivo fotográfico, Biblioteca Museo Histórico Nacional.

# Trayectoria

Rodrigo Flores, de una primera etapa experimental sobre soportes bidimensionales y una temática netamente compositiva (1994-1998), dio paso a técnicas de impresión digital y proyecciones audiovisuales. Teniendo siempre como tema cuestiones sobre la identidad manifiesta en el entorno urbano. Entre 1999 y 2001 desarrolla el proyecto *Sicografía* en el Museo Nacional de Bellas Artes y otras galerías de Santiago, en el que se cuestionan los aspectos formales del retrato.

**Taldo, *La Tourette***, fotonovela impresa, 2002.

Fusionando soportes analógicos/digitales y material de archivo de televisión relacionado con desórdenes mentales. Luego participa en la exposición *Frutos del País* (Museo de Arte Contemporáneo), con la video instalación *El cuaderno de un loco*, en la que profundiza la distorsión discursiva de los medios de comunicación.

Rodrigo Flores, from experimental work (1994-1998) on bidimensional surfaces and an exclusively compositive thematic, gave place to techniques of digital printing and audiovisual projections, always motivated by the identity of urban environments. Between 1999 and 2001 he developed the *Phsicografy Project* at the National Museum of Fine Arts, and in some galleries in Santiago, whereby he questioned formal aspects of the portrait genre.

In 2002 he presented a limited printed edition of *Video/Novel, Taldo La Tourette*, combining analogical/digital supports, and recycling television archive material related to mental diseases. He then participated in the exhibition *Country Fruits* (Museum of Modern Art), with the video installation *Diary of a Madman*, in which he treats discourse distortion of the media.



**Menores, imágenes vigilantes**, Galería Muro Sur  
(Extremo Centro), 2003.

La video vigilancia y la violencia en los espacios públicos se hacen presentes en esta muestra, simula una cámara de video vigilancia realizando un extenso registro de una zona de alta afluencia de público en la capital, para sorprender con la crudeza de lo cotidiano en secuencias de video cuadro a cuadro impresas digitalmente.

Como una obra multidisciplinaria que ha logrado abrirse paso en un ambiente marcado por la manualidad y la tradición pictórica, la visión de Flores valora el arte como un agente creativo que trabaja con el espacio cotidiano y con los soportes propios de la cultura en que se desenvuelve.

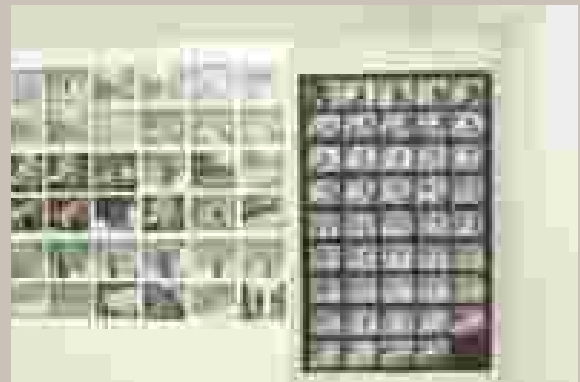
Video vigilance and violence in public spaces becomes present in this show. Simulating a video vigilance camera, he develops an extensive recording of a highly public zone of Santiago centre, and in digitally printed sequences, he supprises unaware visitors with the crudeness of daily actions (projected on the front wall of the gallery).

Flores's multidiscipline work has opened a way through to the current environment of handicraft and pictorial tradition, and his vision values art as a creative agent that works with daily space and with the cultural supports in which he lives.



Proyección de video sobre los exteriores de Galería Muro Sur.

Montaje fotográfico al interior Galería Muro Sur (impresión digital).





*Biografías*, Ministerio de Economía, 2002.

***Fragmentos de un Discurso Amoroso, Espía del Desamor,***  
Bienal de Video y Nuevos Medios, Museo de Arte  
Contemporáneo, 2003.

Obra audiovisual basada en la lectura del texto *Fragmentos de un discurso amoroso* de Roland Barthes, en donde se registran por medio del video, las relaciones sentimentales que suceden cotidianamente en la vía pública (Plaza de Armas, Santiago) simulando la actividad de los espías privados.

This is an audiovisual work based on the text by Roland Barthes, the video recording of sentimental relationships which take place in urban environment (Plaza de Armas, Santiago) This work simulates the activity of private spies.





**Rodrigo Flores (Santiago, 1972)**  
**Vive y trabaja en Santiago, Chile**



**Estudios superiores**

- 1991-1992** Comunicación Audiovisual (Cine), Instituto Arcos.  
**1993-1996** Licenciado en Artes Plásticas, especialidad en fotografía, Universidad de Chile.  
**1997- 2000** Magister en Artes Visuales, Universidad de Chile. (Tesis en desarrollo)

**Exposición individual**

- 2000** *Sicografía*, Galería A y D. Santiago, Chile.

**Exposiciones Colectivas selección**

- 1993** *Rave-Olution*, Centro cultural "El Arrayán", Santiago, Chile.  
**1994** *Pintura, Fotografía y Técnicas Mixtas*, Facultad de Arquitectura, Universidad de Santiago, Chile.  
**1996** *Salón anual de alumnos*, Universidad de Chile, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.  
*In Memoriam Guillermo Deisler*, arte postal 200 artistas de Alemania, Canadá, Japón, etc, Montevideo, Uruguay.  
**1998** Taller de Serigrafía, Sala Juan Egenau, Facultad de Artes Universidad de Chile, Santiago.  
*Fotografía Cruces, calces y desvíos*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.  
**1999** *Técnicas digitales*, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago.  
**2002** Lanzamiento de *Video Novela, Taldo La Tourette* edición impresa limitada.  
*Frutos del País*, Museo de Arte Contemporáneo, Chile.  
*Menores, imágenes vigilantes*, Extremo Centro, 7 espacios de Arte Contemporáneo, Galería Muro Sur. Proyecto coordinado por Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile.  
**2003** *Fragmentos de un discurso amoroso, espía del desamor*, Bienal de Video y Nuevos Medios de Santiago, Museo de Arte Contemporáneo, Chile.  
**2004** *Público flotante*, Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile.

**Premios y Becas**

- 2000** Beca del Magister en Artes, proyecto de Tesis, Universidad de Chile.  
**2001** Segundo lugar en concurso *BID, arte bidimensional* (Banco interamericano del Desarrollo), premio de adquisición.  
**2003** Fondart, Artes Integradas, *Fragmentos de un discurso amoroso, espía del desamor*.