



Universidad de Chile
Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Escuela Única de Pregrado
Carrera de Diseño

Archivo Colectivo FAUNA

Y el problema de la autoría, acceso y archivo de la memoria colectiva

Diseño del archivo audiovisual del Colectivo FAUNA en el marco de las movilizaciones por la educación pública chilena 2011-2016

Memoria Proyecto para optar al Título Profesional de Diseñador Gráfico
Diego Salinas Flores
Profesor guía: Cristián Gómez-Moya
Octubre 2018

Archivo Colectivo FAUNA

Y el problema de la autoría, acceso y archivo de la memoria colectiva

Diseño del archivo audiovisual del Colectivo FAUNA en el marco de las movilizaciones por la educación pública chilena 2011-2016

Memoria Proyecto para optar al Título Profesional de Diseñador Gráfico

Diego Salinas Flores

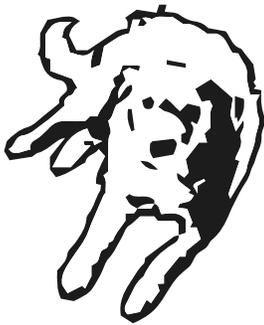
Profesor guía: Cristián Gómez-Moya

Octubre 2018



"Acumular imágenes, ¿es resistir? [...] Acumular imágenes es una forma de la memoria, volverlas disponibles es necesario para desbrozar la huella por la que seguir andando".

Restos, Albertina Carri.



Gracias infinitas a mi madre, mi padre, Naty y Vicky, mi familia, por el apoyo incondicional brindado durante todo este proceso. Sin ustedes, el llegar hasta aquí habría sido imposible.

Agradezco a todas y todos quienes participaron durante el desarrollo de este proyecto, por todos los granos y baldes de arena que ayudaron a construir este castillo, en especial a Nicole Ahumada, por tanto apoyo, tantas conversaciones y odios compartidos. También a Klaus, Carlos, César y Valentina por participar durante las jornadas de trabajo del ACF.

Agradecimientos a Cristián Gómez-Moya por guiar todo este proceso, respetando las pausas propias de este devenir, por estar siempre proponiendo desafíos desde Seminario hasta el presente Título que enriquecieron mi formación académica y creativa; a Nadinne Canto, por compartir su experiencia y su visión respecto del proyecto Cartografía del Movimiento Estudiantil; a Andrés Zúñiga, por participar en este proyecto durante su dirección del Archivo Patrimonial de la USACH.

Por último agradecer el apoyo de la Fech, a través de Arheli García, Coordinadora de Extensión, que permitió el uso de los espacios para la realización de la instalación, así también a la organización del Foro de las Artes por el soporte para el proyecto.



*Para quem quer me seguir eu quero mais
Tenho o caminho do que sempre quis
E um saveiro pronto pra partir*

*Invento o cais
E sei a vez de me lançar.*

Milton Nascimento & Ronaldo Bastos - Cais.

ÍNDICE



PRIMERA PARTE

Introducción	13
Planteamiento del problema	17
Sujetos	17
Acción	18
Objeto	19
Variables Generales	20
Política	20
Sistema/Entorno	21
Acoplamiento	21
Interfaz de Mediación	22
Objetivos y Preguntas	25
Justificación	26

SEGUNDA PARTE

La Colección de Autor y el Colectivo FAUNA	31
Marco Teórico	35
Archivo	35
Acceso	42
Autor	50
Memoria Colectiva	64
Activismo	72
Performance	77
Fichas bibliográficas	100

TERCERA PARTE

Metodología de la investigación	123
Estudio de tipologías	127
Movimientos globales y tipologías	159
Mapa de ciudadanías	160

CUARTA PARTE

Propuesta de Proyecto	163
Conclusiones Preliminares	165
Proceso del Proyecto	169
Conversaciones con actores clave	189
Decisiones de Diseño del Proyecto	195
Diseño del Proyecto	211
Catalogación	211
Activación política	224
Diseño de activación	227
Digital	227
Física	232
Instalación de envío	236
Montaje	240
Conclusiones	243
Bibliografía.....	248

INTRODUCCIÓN

El presente texto es la memoria del proyecto conducente al título de Diseñador Gráfico, último proceso de los estudios de pregrado de la carrera de Diseño de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile. Es la bitácora del proyecto de creación "Archivo Colectivo FAUNA", un archivo audiovisual del Colectivo FAUNA en el marco de las movilizaciones por la educación pública el año 2011. A través de la lectura, se podrá observar el camino recorrido para llegar al proyecto final, así también diversos cuestionamientos disciplinares, respecto tanto del diseño como de otras áreas cercanas a la creación, como la fotografía, la visualidad y los estudios culturales.

Esta memoria está dividida en diversos capítulos, que dan cuenta, en primer lugar, del planteamiento de la investigación, su pertinencia y los objetivos a desarrollar. El modelo utilizado para esta construcción es el diagrama político de diseño y ciudadanías, el cual permite establecer el marco de interés del proyecto y la relación entre las distintas variables, definiendo una interfaz o problema de diseño, que en el marco de este proyecto, se construye respecto de las políticas involucradas en la autoría (derechos de autor, creative commons), del acceso (como el derecho a la información, la libertad de expresión y creación), además del activismo como acción, todo esto en el marco de las ciudadanías involucradas en el movimiento estudiantil del 2011, en su registro y el de la memoria colectiva de estos.

La segunda parte de este texto aborda la discusión o marco teórico, el cual se abordó desde seis conceptos principales y sus interrelaciones: el archivo, el acceso, la autoría, la memoria colectiva, el activismo y la performance / performatividad. Cada uno de estos seis aspectos es constitutivo del problema planteado, y fue necesaria una extensa pero nutrida discusión para dar cuenta del entramado disciplinar. Además, como una extensión de dicho marco teórico, se propone al lector una revisión de los conceptos de movilización social y del movimiento estudiantil, así como del sistema educativo chileno, para poder comprender en parte la estructura que dio origen al descontento social que estalló el 2011.

Un tercer momento de esta lectura aborda la metodología de trabajo proyectada, así como el estudio de tipologías, el cual se realizó mediante la observación de distintos archivos y plataformas de memoria, que permitieron configurar una serie de referencias que sirvieron luego para la construcción y configuración del proyecto final. En este estudio de tipologías destacan dos proyectos, la Cartografía de la Movilización Estudiantil y el Archivo Patrimonial USACH, los cuales tuve

la oportunidad de conocer de cerca y cuya experiencia es relatada luego en la cuarta parte de esta memoria, respecto del proceso mismo del proyecto.

Esta etapa parte con los primeros fundamentos que fueron clave, los cuales partieron muy temprano, previo a entrar a la universidad, en mi propia participación en el movimiento secundario del año 2006, así también en un cierto trabajo de registro realizado en aquellos años, el cual se perdió tras el robo del dispositivo de almacenamiento donde se guardaban dichas imágenes. Esta conciencia de la fragilidad de la memoria fotográfica es clave para comprender buena parte de las motivaciones de realizar este proyecto, así como también la importancia de la propia memoria registrada durante aquellos años. Otros hitos importantes fue la creación de pequeños y grandes proyectos derivados de estas fotografías y videos, así también un interés académico respecto de estas fotografías y videos que no pasó desapercibido para mí, fueron configurando la necesidad de trabajar con estos materiales.

La siguiente etapa fue la del acercamiento a las ciudadanías implicadas en el proyecto, tanto las derivadas del estudio de tipologías de archivos como también los propios participantes del Colectivo FAUNA, a los cuales se les abrió por primera vez el catálogo de fotos y videos que venía resguardando. Esto motivó una serie de cuestionamientos y posteriores decisiones, que quedan definidas en la última parte de este informe, respecto de las decisiones de diseño del proyecto. En esta última etapa el lector será capaz de comprender las decisiones de selección de la muestra a trabajar, la catalogación y la posterior codificación de las fotografías, así también la estructura de información utilizada para elaborar el ordenamiento del Archivo Colectivo FAUNA. Junto con eso, se detalla la forma de activación del Archivo, mediante una instalación / intervención de desarchivo en formato de tarjetas postales, levantando así un espacio de creación colectiva de obra derivada.

Finalmente, destacar que en lo personal sentí que las razones para realizar este proyecto se reforzaron cada vez que las imágenes se compartieron con sus propios protagonistas y también con personas ajenas al registro de esas performances. Pude ser testigo de cómo estas fotografías motivaban nuevos relatos políticos de los sucesos, en nuevas relecturas que le daban vida a estas fotografías, que antes dormían en un resguardo sin acceso pero que ahora fueron abiertas al devenir mismo del desarchivo. Otra de las motivaciones, ahora más bien disciplinares, fue el desafío de diseñar una acción de protesta, el poder aplicar la metodología de diseño para elaborar un proyecto de activismo. Podría decir que el Colectivo

acf_mt50, Ensayo
para primer video del
Colectivo FAUNA.
Estudiantes ensayan
la coreografía para
el primer video del
Colectivo FAUNA
denominado "Sueños".

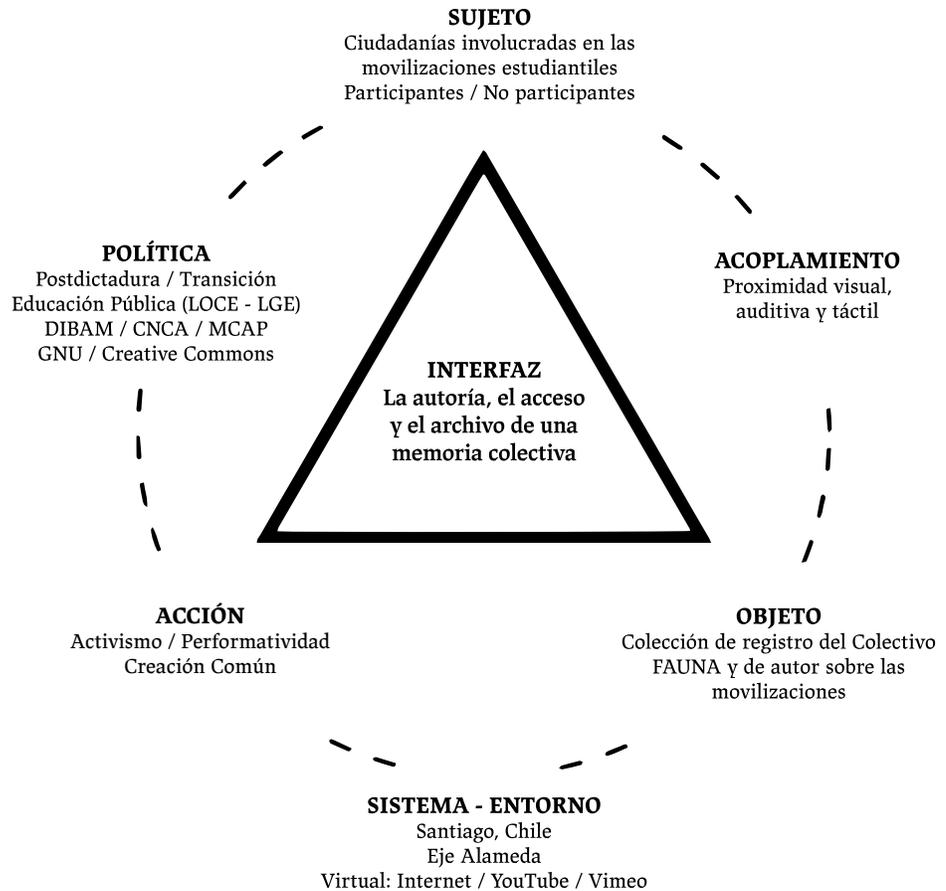


FAUNA, a través de la búsqueda de referentes y la elaboración de proyectos audiovisuales enfocados en las ciudadanías, fue el inicio de esa inquietud por ir más allá que el mero meme, inquietud que fue compartida por varios de los ex-integrantes, y que es recogida en esta memoria a través de las conversaciones que se mantuvieron durante el proceso. Esto nos permite reseñar al Colectivo FAUNA como una gran escuela de creación colectiva, que espero que el lector sea capaz de dar cuenta, ya sea observando el archivo digital en el sitio web disponible, como también participando de la instalación / intervención.

Espero que esta memoria - bitácora sea útil en el futuro a quienes estén buscando abordar la construcción de archivos de autor, proyectos de memoria colectiva o de creación de obras derivadas y remix desde el diseño, para poder seguir construyendo bibliografía e investigaciones que permitan sentar bases firmes y propiciar la creación sin tanto miedo a las fronteras que la estructura rígida del sistema tiende a imponer sobre los diseñadores, artistas y creadores en general.



PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA



Diagrama_1
**Planteamiento del
problema de diseño.**

Diagrama político de diseño y ciudadanía, el cual permite identificar el problema de diseño, y es una propuesta enseñada como parte de la metodología del Seminario de Diseño con el profesor Cristián Gómez-Moya, y que luego se volvió a desarrollar cuando él asume como guía de este proyecto-investigación.

VARIABLES ESPECÍFICAS

Sujetos (ciudadanías): Participantes y no-Participantes del Movimiento por la Educación

He considerado estas dos tipologías como dos grandes grupos ciudadanos que interactúan unos con otros en una relación de transmisión de información y conocimiento en torno al problema de la educación y los derechos sociales en Chile. Organizaciones estudiantiles como la CONFECH, ACES y la CONES se encargaron de convocar a masivas marchas por Santiago, invitando a ser parte del movimiento, así como otras organizaciones de carácter civil también se preocuparon de convocar y adherir a actividades similares, como el Colegio de Profesores, la Asociación de Padres y Apoderados, entre otras. Particularmente, el Colectivo FAUNA como participantes del Movimiento por la Educación nace con el objetivo de ampliar el rango de publicidad de las demandas del movimiento, con la idea de poder llegar más allá de los estudiantes, académicos y funcionarios de las universidades, enfocándose

en un público fuera de la academia y que no manejase el lenguaje técnico de implicaba hacerse parte y participar activamente del proceso de movilización. Se debe considerar además a los stakeholders y los posibles interesados en el acceso al material, representados en la figura de creadores, ya sean estos provenientes desde las artes, el diseño, la comunicación, o incluso desde otras áreas que pretendan una revisión del material, resituarlo o reinterpretarlo, como también aquellos interesados en el desarrollo de análisis histórico en el marco de las movilizaciones por la Educación, como pueden ser historiadores, antropólogos, sociólogos, etc, y por supuesto, otros investigadores del área de performance y del uso del cuerpo en el espacio público.

Acción: Activismo y Performatividad / Creación conjunta

El activismo es considerado como la acción de los sujetos participantes de las movilizaciones para influir en los no participantes, transgredir las normas y poder generar un reconocimiento entre pares y la transmisión de información. Uno de sus objetivos era el de informar a la población sobre las propuestas y los diversos cambios que se proponían cada vez que se salía a marchar, en contraposición a lo que informaba el gobierno mediante el uso de la hegemonía comunicacional de los medios de prensa establecidos. Estas acciones de contracultura terminaron generando nuevos medios y centros de acopio de información mediante el uso de redes sociales, así como también talleres de serigrafía, grabado o similares que hacían lo suyo en el medio impreso.

Por otro lado, estaba la transgresión mediante la subversión de la norma establecida y el uso de los códigos tradicionalmente planteados para otros fines. Aquí aparecieron acciones directas, tales como los flashmobs, intervenciones del espacio público como el grafiti y el muralismo, acciones de arte y expresiones artísticas, tales como intervenciones de danza o teatro y la constante reutilización del imaginario simbólico en una suerte de guerrilla de la imagen, donde primó la creación colectiva en pos de las movilizaciones estudiantiles.

En cuanto a la performatividad, esta se desarrolla de diversas formas en tanto la multiplicidad de discursos y actos de habla que se desarrollaron por parte de los participantes del movimiento por la educación, ya sea en enunciados visibles a través de lienzos y otro tipo de textos, así también el montaje de videos, obras fotográficas, etc. Acá entran en discusión la disolución del autor individual en una colectividad, donde ya no cabe la búsqueda del individuo creador sino el lenguaje y el código común que actúa en el ahora, así como la performatividad de las imágenes y el paso hacia una nueva forma de relacionarnos a través de ellas.

Objeto: Colección de autor y registro audiovisual del Colectivo FAUNA

Es aquí donde se materializa la interfaz y el problema de Diseño. La necesidad de informar, a través de la serie de documentos-imágenes en los diversos medios de contracultura y en el espacio público, así como las acciones de transgresión como performance y el culture jamming, fueron sistemáticamente registradas y documentadas por diversos grupos. Esto generó una serie de material audiovisual el cual fue dispuesto hacia la comunidad de diversas formas, a veces de inmediato y sin mayores ediciones ni curatoría a través de las redes sociales, y en otras todo lo contrario, donde la performatividad de las acciones se pensó desde el primer minuto como parte de un devenir fotovideográfico. Por otro lado, el material de descarte terminó constituyéndose en depósitos inmensos de material sin publicar, gracias a las diversas tecnologías que permiten una relación mucho más pulsional con el registro, depósitos que se abrieron a la comunidad u otros donde el individuo o grupo custodio del material lo maneja y lo acciona a través de montajes cuidados o bajo la lógica de exposiciones curatorizadas.

El concepto de colección es un problema en si mismo. Se vincula de inmediato con la teoría de archivo, donde la constitución de un espacio como tal, desde la visión tradicional (con una estructura definida bajo una institucionalidad, con información o documentos específicos y situados en un contexto puntual) se tensiona con la nueva crítica institucional, donde conjuntos de documentos de privados que antes eran considerados como "catálogos o colecciones" ahora son constituídos como "archivos comunitarios" en espacios que son abiertos a la comunidad, muchas veces sin una estructura institucional y donde el término colección pasa a un segundo plano en la idea del acceso al material, donde priman más los documentos y su contexto que la institucionalidad y la estructura.

Por otro lado, los documentos fotovideográficos debido a su inmaterialidad (donde es imagen y al mismo tiempo un texto de datos invisibles al lector) lo hacen ser un material perecible y fácil de desaparecer sin dejar huella particular en el mundo físico, de ahí la importancia de ser resguardados de la fragilidad de lo digital, o al menos ponerlos en circulación. Esta existencia en el plano digital le permite además contraponerse al archivo (catalogado, estructurado, muerto) y ser puesto en un devenir en diversos medios, plataformas y acciones directas, en vez de ir a caer meramente a ser guardado y resguardado para una posteridad.

Variables Generales

Política

En cuanto a los aspectos políticos, hago el incapié principalmente en la situación de post-dictadura en la que nos encontramos en la actualidad, en un proceso denominado “de la transición”. La carta fundamental, la Constitución de la República, que fue creada durante la dictadura, mantiene aún el violento giro hacia el neoliberalismo y el extremo capitalismo implantado a fuego, cuestión que se vivencia en la actualidad con el consecuente debilitamiento de las instituciones públicas, y los varios problemas detectados a nivel de políticas públicas, como a nivel de políticas sobre Educación o las en torno a Cultura y desarrollo de las industrias creativas, y en consecuencia, un permanente atropello a los tratados internacionales firmados por Chile en materia de Derechos Humanos fundamentales.

En esta línea, el denominado “Movimiento por la Educación” ha sido de larga data desde la Reforma Universitaria realizada en la década de los 80, pasando por los primeros movimientos en la vuelta de la democracia, el movimiento pingüino el año 2006 y el año 2011, movilizaciones que venían a contraponerse a la Ley Orgánica Constitucional de Educación, LOCE, la cual fue cambiada por la Ley General de Educación, LGE, en una serie de acuerdos y transacciones políticas de dudosa probidad y que han mantenido activo al movimiento hasta la actualidad. Para efectos de esta investigación, más que hablar de un “Movimiento” continuo, me referiré a este como “movilizaciones”, debido a su carácter histórico complejo.

Por otro lado, pero no desligado de lo anterior, están las políticas en torno a los espacios culturales institucionales y las políticas de archivos. Aquí entran en discusión la normatividad sobre la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, DIBAM, así como el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, CNCA. El cuestionamiento actual se hace en la medida que se plantea la creación del nuevo Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, y la tensión que genera en diversos sectores la estructura y la falta de una real protección hacia los archivos institucionales. La indefinición de políticas claras y potentes en cuanto al Diseño también es parte de este problema.

En cuanto a las políticas relacionadas a las obras y autores, se encuentra la legislación chilena y el Departamento de Propiedad intelectual, dependiente de la DIBAM, donde se median los diversos derechos de autor, la reserva de los derechos de uso, copia, distribución, etc.; por otro lado, se encuentran diversas entidades de gestión colectiva y gremios encargados de agrupar y representar a los diversos creadores.

Por último, y con un desarrollo más reciente se encuentra el concepto de la creación común, con la filosofía del saber colectivo. Desde aquí nacen diversos movimientos que se traducen en el copyleft o el proyecto Creative Commons, que vienen a apoyar

a los creadores en el despojo de ciertos derechos, pasando de la lógica de “todos los derechos reservados” a “algunos derechos reservados”. Esto mediante la construcción y publicación de licencias gratuitas que permiten liberar materiales bajo códigos comunes entendibles por la comunidad afectada. Esto viene a generar una cierta tensión en la creación actual de obras, y que es parte de la discusión a tratar a lo largo del informe.

Sistema / Entorno

Las movilizaciones por los derechos a la Educación son de contexto nacional, pero no están ajenas a otros movimientos sociales, culturales y políticos que se han dado en la región y en el mundo. La disputa por los derechos es claramente extrapolable a otros movimientos de izquierdas en Latinoamérica, así como la lucha por el estado de derecho benefactor, la contracultura y los movimientos antiglobalización, realizados en varios continentes. No obstante, por cuestiones sobre todo procedimentales, el enfoque particular de esta investigación está en Chile, en el área de Santiago, donde junto al Colectivo FAUNA centramos nuestras actividades. Otro contexto más particular aún sería el considerar el Eje Alameda, en su relación directa con las diversas marchas y actividades realizadas.

Si consideramos además el espacio digital como construcción del sistema / entorno donde se mediaban las relaciones, debo nombrar el Internet, y particularmente las plataformas de redes sociales tales como Facebook o Twitter, en la mediación con diversos materiales, particularmente los subidos a YouTube y Vimeo, que de cierta forma actúan como depositarios y al mismo tiempo espacios de visualización en lo virtual, así también funcionan en brindar soporte a la idea de movimientos globales, gracias a las posibilidades que permite a las personas de poder conectarse y “estar” en otros lugares remotos.

Acoplamiento/ Régimen Escópico

El acercamiento de las ciudadanías con el objeto es una de las discusiones más complejas de esta investigación, en tanto se da a través de espacios de proximidad visuales y auditivos que se generan a través de una visualización de los medios digitales inmateriales, en sistemas de reproducción distintos a los de inscripción, debido a la constitución misma de los registros, ya sean éstos fotografías o videos, donde no existe una relación indicial con el objeto que designan sino que gracias al avance tecnológico, estos registros están en otro plano distinto al si fuesen documentos análogos. La aproximación, entonces, de estos documentos deberíamos pensarla en la multiplicidad de formatos que pueden adoptar las fotografías y videos al momento de reproducirse en los dispositivos, ya sean portátiles como un celular, reproducciones impresas, pantallas de televisores, etc. Además el registro auditivo

que es parte de los documentos audiovisuales puede interactuar ya sea en bocinas, audífonos, entre muchas formas y tamaños de los dispositivos, por tanto también se deben considerar experiencias únicas y diversas.

No es menor considerar, además, la discusión en torno a las tecnologías de imagen implicadas tanto en la creación de documentos como en su reproducción, debido a la forma de acercamiento del autor-creador, la forma de registro y su futura reproducción, mediada, en la mayoría de los casos, por una máquina o dispositivo tecnológico, así como el eventual devenir de los cuerpos fotovideográficos en las redes de internet.

Interfaz/ Mediación:

Problema de la autoría, acceso y archivo en el desarrollo de una memoria colectiva

Si consideramos las 3 variables específicas, el espacio donde se intersectan las ciudadanías, las acciones y los objetos es en el problema de la autoría, acceso y archivo de una memoria colectiva en el marco de las movilizaciones por la Educación en Chile.

Aquí es donde se generan las mayores discusiones y cuestionamientos, tanto teóricos como prácticos e institucionales, en cómo se mantiene vivo el acceso y la disponibilidad de la colección de documentos, el cual no cabe en los esquemas tradicionales para que se pueda constituir como un archivo; también, cómo se media la relación entre los participantes y los no participantes del movimiento por la educación sin que los materiales audiovisuales pierdan su carácter subversivo y activista, y por supuesto, la tensión que genera la disponibilidad de los documentos y la nueva creación con el concepto de autoría original de los documentos o discursos.

Profundizando en estos aspectos, hay que señalar algunas cuestiones que luego serán desarrolladas más a profundidad en el marco teórico.

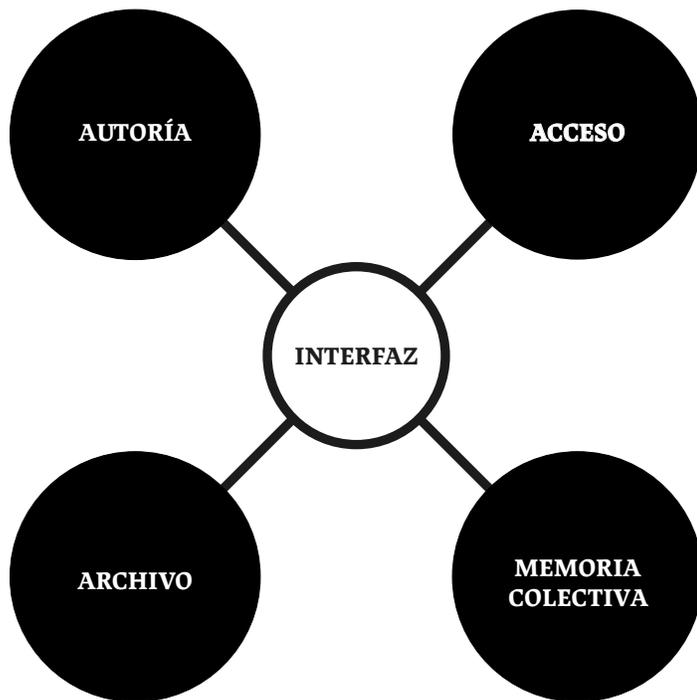
Archivo: El problema de la colección de documentos audiovisuales en tanto visto como un proto-archivo, es decir, una serie de materiales susceptibles a ser trabajados bajo las técnicas y tecnologías de la archivística, como la catalogación y la revisión exhaustiva por una búsqueda de metadatos, acciones que no logran por sí mismas en promover la colección a un estatus de archivo, debido a que carece de desarrollo en los aspectos básicos que la disciplina archivística considera para constituir uno como tal: una institución responsable del material, condiciones de acceso y utilización, contenido y una estructura lógica. Pero la discusión no se agota allí, en tanto el material sigue lógicas similares al constatar la muerte del documento al quedar encerrado y oculto tras el celo del que lo guarda, en este caso, mi propia persona. Por último, la materialidad del documento no es un tema menor, el documento-video como escritura digital que se mueve, no en un plano físico, sino en el plano de los saberes y trabajos abstractos conlleva en sí una serie de discusiones técnicas y éticas.

Acceso: La capacidad de reutilización de las obras es algo casi intrínseco al documento digital, donde pasamos de una creación física a una abstracta, es decir, de alterar procesos físicos y químicos pasamos a alterar bits, unos y ceros, que son la estructura básica del complejo mundo digital y que tiene entonces directa relación con los dispositivos tecnológicos que registran y luego reproducen el material. La reproductibilidad técnica de este tipo de documentos-obras es uno de los mayores dilemas a los que se ven enfrentados creadores o autores, en una época donde la discusión sobre el original y la copia parece haber quedado atrás. Así en la actualidad, repensar los materiales resulta hasta un paso lógico en la misma distribución de estos a través de plataformas digitales. Por último, y no menor, es considerar el carácter de lo registrado en el material, principalmente acciones directas o performances realizadas por los estudiantes y otros grupos ciudadanos. Cabe el cuestionamiento entonces si el carácter activista del material muere al ser tratado bajo la lógica de archivo, surgiendo aquí la emergencia de una lectura desde el acceso como forma de activar el material como problema central de la investigación.

Autoría: Por otro lado, la cuestión de la autoría y sus reales implicancias en las diversas plataformas que entregan contenido es algo que día a día se pone en tensión, debido a los diversos matices en temas de derechos de autor, el uso justo y la monetización de los videos gracias a sistemas de venta de publicidad desarrollados por las compañías, como Google. Pero la pregunta principal no reside sólo en el ámbito financiero, que puede sonar hasta anecdótico en el plano de la creación, sino que es una cuestión epistémica sobre el Diseño, y es si realmente podemos hablar de la existencia del autor (nombre que en Diseño se tiende a cambiar por el de creador), o más bien si es relevante la búsqueda detrás del autor (o autores), de su originalidad o autenticidad y no poner sino

en discusión otro tipo de preguntas, como los modos de existencia del discurso, su circulación, quién se lo puede apropiar, entre otras.

Memoria colectiva: Cuando hablamos de memoria colectiva, debemos considerar qué es lo que se entiende por tal concepto, es decir, los procesos implicados en la creación de tal memoria y su aspecto compartido, de una colectividad que trasciende la individualidad y pasa a ser parte de un saber general, común, de interés social. Es un concepto importante al momento de trabajar con la transmisión de información, del cómo los diversos grupos ciudadanos transmiten conocimientos y cómo fluye este capital colectivo. Además, se debe considerar la disputa entre la historia y la memoria, que aparecen como dos líneas paralelas de transmisión de información que se intersectan al hablar de procesos sociales.



Diagrama_2
Problema de diseño

OBJETIVOS

Objetivo General

Desarrollar una propuesta experimental sobre el archivo audiovisual del Colectivo FAUNA, como problema de autoría y creación colectiva, para contribuir a la memoria de las movilizaciones por la educación pública desde el activismo en el diseño.

Objetivos Específicos

- Discutir la autoría detrás del activismo, la performance y su registro en las movilizaciones por la Educación.
- Identificar las dinámicas involucradas en la creación de la memoria y saberes colectivos en el marco de las redes digitales y las movilizaciones por la educación.
- Explorar las lógicas de creación de bienes culturales procomunes como transgresión al modelo de la propiedad intelectual y activación de la memoria colectiva.

PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

¿Cómo se ven reflejados los problemas de autoría, acceso y la activación del archivo en la colección de autor y el material audiovisual del Colectivo FAUNA?

- i. ¿Qué significa ser autor de una obra? ¿Cuáles son los conceptos asociados al autor, obra, acceso y archivo pertinentes al Diseño?
- ii. ¿Cómo podemos generar instancias o metodologías de diseño para el activismo político?
- iii. ¿De qué forma se pueden activar los archivos o registros de performances activistas para que su carácter transgresor o político permanezcan?
- iv. ¿Qué es la memoria colectiva y cuál es el rol que cumple el diseñador en su creación?
- v. ¿Qué son los derechos creativos y cómo se pueden potenciar desde y para el campo del Diseño?

JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

Esta investigación se sustenta bajo cinco premisas principales, que justifican su desarrollo. Estas son:

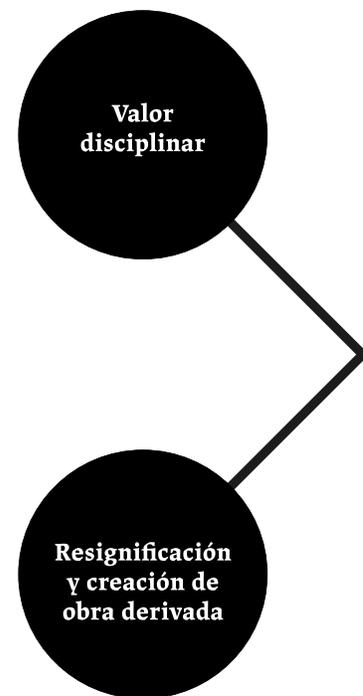
Valor disciplinar en tanto su atingencia al Diseño y la contingencia de las movilizaciones por la Educación en Chile.

Los cuatro conceptos principales tratados en esta investigación, el autor, el archivo, su acceso y la memoria colectiva, son cuestionamientos a los cuales el diseñador-autor-creador se ve enfrentado en su quehacer cotidiano. Esta investigación se propone como una forma práctica de revisar estos aspectos, y ver cómo se traslapan con otras disciplinas del ámbito de la creación, revisar pseudos-aforismos o tensionar los lugares comunes gracias a una revisión historiográfica del estado del arte y un marco teórico que se nutre de la teoría y la crítica de la imagen, la historiografía y la creación procomún. Así, la capacidad de exploración permite abrir nuevas preguntas y repensar desde nuevas miradas la creación y la academia del Diseño.

Por otro lado, el problema de la educación pública es medular en esta investigación, y el objeto de estudio, la colección de autor y de registro del Colectivo FAUNA permite proyectar una memoria colectiva a lo largo de diversos años y formas de movilizarse, aportando así a la discusión y desarrollo del activismo, reconociendo buenas prácticas así como también descartando acciones o performances que no resultaron efectivas en el objetivo de comunicar y movilizar a las ciudadanías, en un tiempo en que se realizan fuertes críticas a las formas actuales de movilizaciones por parte de los estudiantes. Hacer una retrospectiva aparece como una forma de resignificar y potenciar acciones que resultaron más comunicativas del trasfondo del activismo por sobre otras.

Las condiciones del objeto-colección, en su dimensión de objeto inmaterial-digital.

La colección, u objeto del problema de diseño, está constituida por documentos fotográficos y audiovisuales cuya "materialidad" se da en el lenguaje numérico-binario. Esta imagen-archivo constituye en sí un problema al momento de pensarla en tanto su permanencia en el tiempo, debido a su existencia en un plano abstracto, sin sustrato en el plano físico. La fiabilidad de los dispositivos tecnológicos de almacenamiento es dudosa, donde la esperanza de vida no es mayor a los 10 años y de ahí la necesidad de generar nuevas instancias de creación a partir de un material que puede quedar sin acceso alguno por falla tecnológica. Este temor a la pérdida del material se hace latente a medida que pasa el tiempo, y es el que impulsa buena parte de esta investigación, como una lucha contra una censura de la misma



Diagrama_3
Justificación

máquina, contra su propia capacidad de olvido, y así liberar la colección de una muerte anunciada y llevarlo a una posición activa y viva.

Las posibilidades de reutilización y resignificación de la colección como material de trabajo para diseñadores, artistas o creadores en general.

Es usual que los creadores utilicen materiales audiovisuales para crear nuevas piezas gráficas, como afiches, collages, fotomontajes, videos, entre otros tipos de formatos. Ya sea mediante técnicas de imprenta como técnicas digitales, se suele trabajar con materiales recogidos desde catálogos o bancos de documentos-imágenes. Ahora bien, en el marco de las movilizaciones por la Educación, se suelen realizar varios de esos formatos a nivel casero, tanto de forma individual como por colectividades. La colección aparece entonces en su utilidad para los creadores como banco de documentos dispuestos para una nueva creación de discursos visuales, de performatividades esperando a ser criticadas y rearmadas, para una resignificación de su contexto primario, donde más que encontrar sentido en el autor, lo encuentra en el lector y en su nueva lectura. Por eso la importancia de trabajar en base a esta vasta colección de documentos.

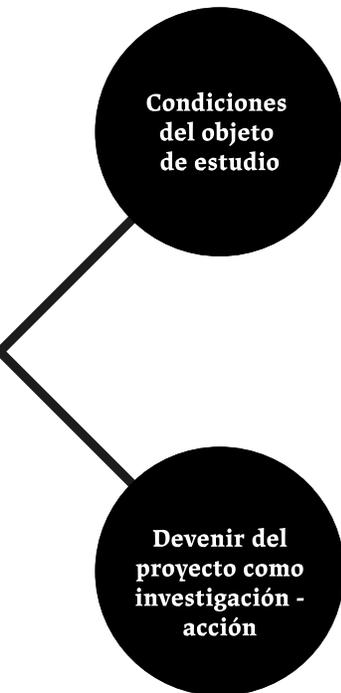
La deriva de material y su capacidad de ser una investigación - acción.

Poder proyectar la colección y sacarla desde su sitio de olvido la lleva a un plano distinto, con acceso y en la posibilidad de recrear y pensar nuevos discursos en una relación recíproca de autor-lector. Ahora bien, es esta misma proyección la que no termina sino abriendo nuevas puertas para seguir una investigación latente, que no muere en este informe y permite seguir atentos al propio derivar del material, al cómo se enfrentan los nuevos lectores frente a esta colección, las nuevas relaciones conceptuales y entre ciudadanías que se puede generar y un sin fin de etcéteras.

Así, esta deriva se convierte en una investigación - acción, permitiendo una proyección del mismo trabajo académico y abriendo nuevas posibilidades a futuros investigadores que puedan ellos mismos repensar tanto el material como la deriva de éste. Porque no basta simplemente con abrir el acceso al material, sino de las redes que se pueden entretejer alrededor de esta colección, las pedagogías, reuniones y todo tipo de actividades que permitan activarlo en su uso.

La problematización de mi propia autoría y mis contradicciones, de las imágenes como autobiografía / álbum personal.

Por último, pero no menos importante, está la cuestión de enfrentarme personalmente a mi propia relación con la autoría, el concepto de obra y el choque disciplinar con la creación artística y la creación de diseño. Como nombré en un comienzo, la relación



Condiciones
del objeto
de estudio

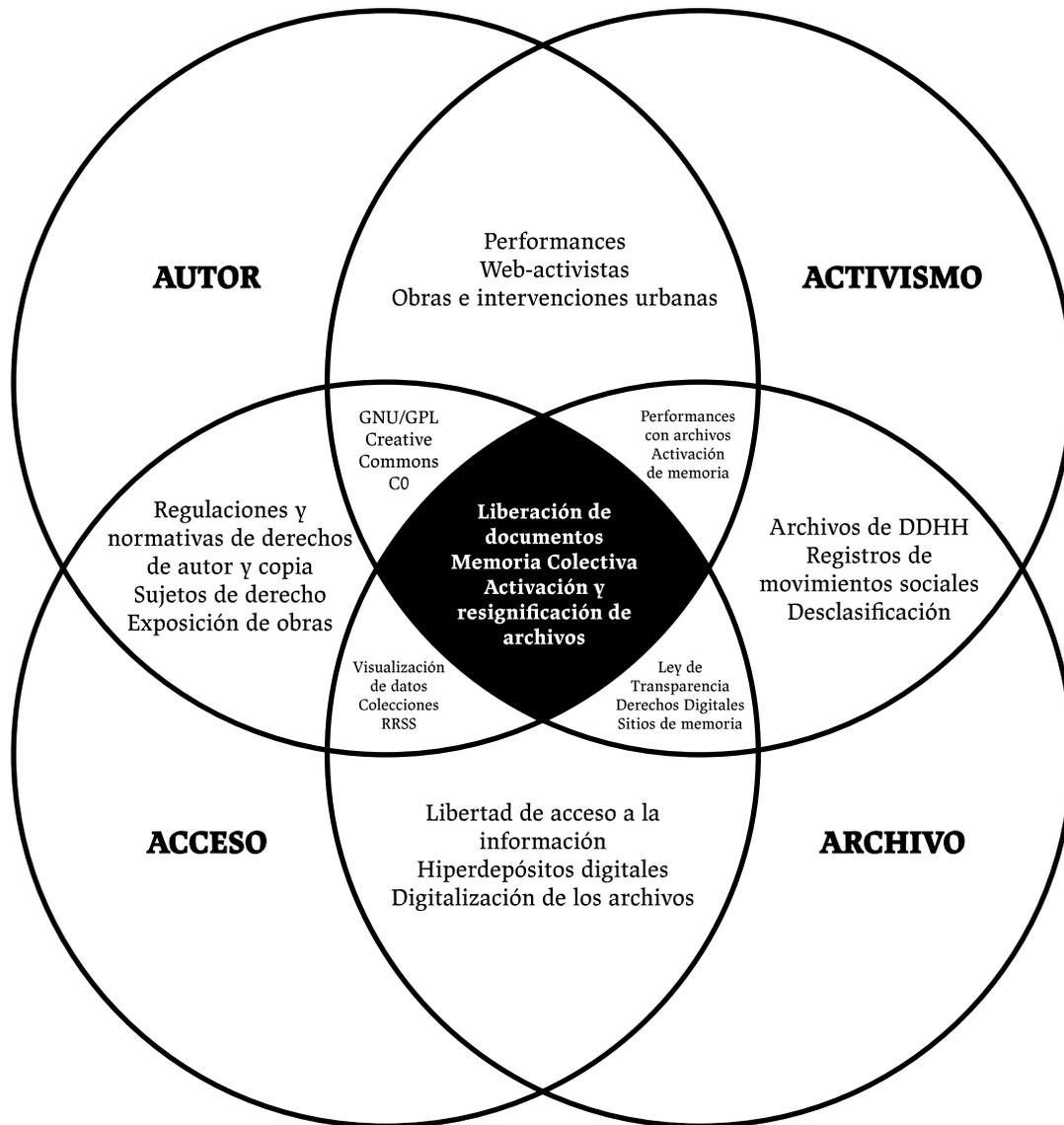
Devenir del
proyecto como
investigación -
acción

directa que tengo con el propio objeto de estudio no debe ser obviada, y declararlo como tal no es un ejercicio de falsa honestidad sino la posibilidad de poner en discusión el propio trabajo realizado. El trabajo de documentación y creación de trabajos audiovisuales corrió de forma paralela, y casi inconsciente, a mi creación como diseñador gráfico, con las contradicciones mismas que eso puede conllevar, pero así mismo, reconociendo espacios comunes en la filosofía del compartir la obra creada.

Son aquellas contradicciones las que me motivan a poner en discusión dos tipos de creación que se ven a veces muy lejanas pero que tensionan el actuar de muchos diseñadores, como lo fue en mi caso al momento de plantearme el trabajar con este material. Conceptos como arte, trabajo u obra artística complejizan el trabajo al momento de demarcar límites disciplinares, así como la posibilidad cierta, o no, de hablar de autoría detrás de un trabajo. La búsqueda, infructuosa, de una extrema objetividad del diseñador colapsa al enfrentarlo con la subjetividad de su performatividad, de su reconocimiento como agente político en un álgido contexto social, político, cultural y económico que permean esta figura, a veces tan técnica y otras tan artística, del diseñador.

Además, la tensión que se produce entre resguardar, con recelo, un material que podría considerar "de mi autoría" versus la generación de memoria colectiva por parte de los diversos movimientos por la Educación a lo largo de estos años me pone a mí en una situación de constante revisión del material, en orden de ir repensándolo y resituarlo, ejercicio que encuentro que debo dejar de realizar en solitario y pasar a una acción colectiva en cuanto a la disposición y uso del material.

He de esperar que una revisión a mi propia construcción de la figura del diseñador-creador permita aportar a la construcción de nuevos espacios de discusión al interior de la academia.



Diagrama_4
Cruces de conceptos

LA COLECCIÓN DE AUTOR Y EL COLECTIVO FAUNA

El Colectivo FAUNA fue un grupo de trabajo fundado en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo principalmente por estudiantes de segundo año de la carrera de Diseño Gráfico, coincidiendo con la necesidad de comunicación visual durante las movilizaciones del año 2011.

Mi participación fue como uno de los coordinadores generales, y también dedicado a la documentación audiovisual de la movilización de la Facultad junto con otros espacios, marchas y otros eventos, donde me dediqué especialmente a trabajo de cámara, edición y postproducción de los clips. Esto además produjo un trabajo multidisciplinario junto con varios estudiantes ligados a las comunicaciones en la Universidad, que provocó una buena exposición mediática de las actividades realizadas. Cabe mencionar que el Colectivo funcionó durante el año 2011 en conjunto con un grupo de estudiantes que llegó en su minuto a cerca de 15 participantes, principalmente de la FAU, aunque también con la colaboración de un grupo de cuatro a cinco estudiantes de la carrera de Cine y Televisión del Instituto de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile. Luego del 2011, el Colectivo sirvió como plataforma en la difusión de otras actividades y trabajos audiovisuales ligados con el movimiento estudiantil.

En cuanto a volúmenes de material, dispongo de al menos 240 gigabytes de videos, correspondientes a cerca de 1200 archivos individuales, sólo en materiales que remiten al año 2011. Estos equivalen a siete horas y media de metraje continuo. En volúmenes de archivos fotográficos, cuento con cerca de 45 gigabytes, correspondientes a cerca de 9000 archivos individuales, sólo considerando lo generado durante el año 2011, de los cuales en su gran mayoría fui el autor de dichos registros. Estos documentos no están catalogados, por lo que se mezclan en parte registros del cotidiano, no obstante la mayor generación de material, en esta pulsión por el registro, se dio durante el registro de las movilizaciones en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, junto al Colectivo FAUNA así como de forma individual. Parte de estos documentos de registro, en parte razonados y curatorizados, actualmente se encuentran desperdigados en las redes sociales como Facebook, Flickr, Vimeo, YouTube, que sirvieron de plataformas de difusión para el Colectivo FAUNA, así como las plataformas de uso personal.

Como parte de las acciones realizadas con estos materiales, además de la cesión de derechos de uso para diversos trabajos de estudiantes dentro de la carrera de Diseño, destaco la participación de la colección dentro de diversas piezas audiovisuales, además del trabajo del Colectivo FAUNA, el documental Chile se Moviliza, realizado por la productora La Nave en el año 2012, además de videos realizados por la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile; además, se cuentan exposiciones itinerantes el año 2011 en el Campus Juan Gómez Millas, así como este mismo año 2016, en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, y un sin fin de usos dentro de medios de prensa, blogs particulares, etc.



acf_mt181, Isologo del Colectivo FAUNA.
Logo del Colectivo FAUNA, utilizando como referente a Maqueta (Aurora o Blanquita), una de los tantos perros que acompañaron el cotidiano de los estudiantes en la FAU.

Desde el año 2012 hasta el presente año, he registrado diversas movilizaciones estudiantiles, marchas, reuniones, asambleas, entre otras actividades. A efectos de seguir aportando con materiales y difusión, tras la disolución del Colectivo FAUNA, seguí ocupando las redes para subir videos a nombre de FAUNA, en tanto eran videos de registro de marchas, y también para dar cuenta del estado de las movilizaciones, no obstante dicha acción fue esporádica y no tiene comparación con la activa creación realizada el año 2011.

En paralelo, fui documentando fotográficamente dichos eventos, y subiendo algunas fotos a mis redes sociales personales con la intención de compartirlas entre conocidos y amigos, y de vez en cuando dichas fotografías tomaban más relevancia, sobre todo cuando la difusión era concertada con Centros de Estudiantes o en el caso de algún evento en especial, con la organización de dicha actividad.

En síntesis, hay tres estatus del material en tanto a su origen y autoría:

1. Los videos creados colectivamente por el Colectivo FAUNA.
2. Los materiales de registro dados a conocer a través del Colectivo FAUNA como plataforma de difusión, pero que tienen un autor(es) específico(s).
3. Los materiales de registro de autor personales.

Los videos y fotografías se pueden revisar en los siguientes enlaces:

Colectivo FAUNA

www.youtube.com/user/colectivofauna
www.vimeo.com/colectivofauna

Diego Salinas (registro de autor)

www.vimeo.com/dgosalinas
www.flickr.com/photos/diegokman/

MARCO TEÓRICO

1. Esa es la pregunta que Diana Taylor y Marianne Hirsch, del Instituto Hemisférico de Performance y Política de la Universidad de Nueva York se realizan en la introducción de la revista E-misférica n°9. Diana Taylor y Marianne Hirsch. "E9.1 Comentarios Editoriales". Hemispheric Institute, 2012. <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-91/hirschtaylor>.

2. "Archivo". 2015. Diccionario De La Lengua Española. Madrid: Espasa. <http://dle.rae.es/?id=3SrKnVZ>.

3. "Arcano". 2015. Diccionario De La Lengua Española. Madrid: Espasa. <http://dle.rae.es/?id=3RkM52P>.

Como adelantaba anteriormente, son cuatro los conceptos principales que pretendo abordar como problema de Diseño. Estos conceptos no funcionan por sí solos sino que se entrelazan, ya sea entre sí o en su intersección en los distintos planos político, social o cultural. Por ende, debo considerar una revisión por otros conceptos asociados al proyecto, revisión no exhaustiva porque remiten a otros problemas y, quizás, futuras investigaciones, pero necesarios para situar al proyecto en su contexto. Agrego entonces el activismo, para englobar al diseñador como agente político, las acciones directas y la performatividad en el marco de las movilizaciones por la educación.

Archivo, instituciones y documentos

¿Y por qué el archivo ahora? ¿Cómo es que el término se ha vuelto tan ubicuo y tan vasto--albergando la colección, el inventario, la biblioteca, el museo e incluso el conjunto de nuestros proyectos de estudio, o las referencias que usamos?¹

¿Por qué aparecen como sinónimos la colección, el catálogo, el inventario bajo el paraguas del archivo en este boom reciente por la memoria y los documentos? No es una pregunta menor en una época donde el término es utilizado por el lenguaje común así como en las diversas disciplinas humanistas, tanto por historiadores, archiveros, artistas, diseñadores, sociólogos, etc., y difiere dependiendo del enfoque y el énfasis que cada una elige. Estas categorías aparecen usadas indistintamente bajo el concepto de archivo, designando a estos vastos grupos o cúmulos de documentos, pero también a su acción, el proceso de elegir un documento por sobre otro, su catalogación y conservación, y así poder preservar el pasado.

La RAE tiene al menos 7 acepciones de la palabra, de las cuales cuatro consigno como relevantes para efectos de este trabajo: a) Conjunto ordenado de documentos que una persona, una sociedad, una institución, etc., producen en el ejercicio de sus funciones o actividades; b) Lugar donde se custodian uno o varios archivos; c) Acción y efecto de archivar; d) Conjunto de datos almacenados en la memoria de una computadora que puede manejarse con una instrucción única².

Desde la etimología de la palabra, proviene del latín *archivum* y este desde el griego *archeion*, que remitía a un edificio público, la residencia de los magistrados, quienes administraban el poder a través de las leyes. Archivo o *archeion* provienen del griego *arkhé*, palabra que para los filósofos de la antigua Grecia venía a señalar el principio, el origen. Pero a través de esta misma etimología se relaciona con *arcano*, que es este misterio, cosa oculta y muy difícil de conocer³. De ahí que archivo no sólo se relacione con el poder, la

información, los documentos sino también con su origen y también su secreto a través de la historia⁴.

El archivo designa generalmente instituciones públicas dedicadas a conservar documentos que se consideren importantes para mantener una historia relativa al país, cultura o determinadas áreas de conocimiento que precisen ser conservadas. Según el Consejo Internacional de Archivos, ICA, la importancia de los archivos radica en que “representan una riqueza incomparable. Son el resultado de la producción documental de la actividad humana y constituyen el testimonio irremplazable de hechos pasados. Garantizan el funcionamiento democrático de las sociedades, la identidad de los individuos y de las comunidades, y la defensa de los derechos del hombre”⁵.

Desde el lado de la academia y la investigación de los archivos, una de las voces más destacadas es la de Terry Cook, quien junto a Joan Schwartz desarrollan lo que vendría a servir de base para la nueva crítica hacia el concepto de archivo, en la publicación *Archival Science*, en el año 2002. Para estos dos académicos, archivo y registros tienen un fuerte impacto en la memoria colectiva y en el desarrollo de la identidad local.

“El archivo -como institución- ejerce poder sobre la rendición de responsabilidades administrativas, legales y fiscales de los gobiernos, corporaciones e individuos, así como se acopla a grandes debates sobre políticas públicas acerca del derecho a saber, la libertad de información, la protección de la privacidad, el copyright y la propiedad intelectual... El Archivo -como registros- ejerce el poder sobre la forma y dirección de los estudios históricos, la memoria colectiva y la identidad nacional, sobre lo que sabemos acerca de nosotros como individuos, grupos y sociedades. Y por último, en la búsqueda de sus responsabilidades profesionales, los archiveros -como depositarios de los archivos- ejercen poder sobre esos mismos registros centrales para la memoria y la formación de identidad a través del manejo de los registros antes de que se conviertan en archivos, su valoración y selección como archivos, y luego, su descripción en constante evolución, su preservación y uso”⁶.

El nuevo aire que inyectan Cook y Schwartz permite poder cuestionar a una disciplina que se jactaba de ser objetiva, al negar las relaciones de poder entre el archivo como institución, los registros guardados y los archiveros que seleccionan dichos registros. Independiente de la búsqueda por una neutralidad, se debe reconocer que los archivos son constructos sociales, cuya valoración inicial siempre ha residido en el poder, tanto para la mantención del poder, el poder para controlar lo que es y será conocido sobre el pasado, y el poder para

4. La historia de los primeros intentos archivísticos en hispanoamérica y su relación con el poder se pueden revisar con mayor detalle en el trabajo de Roberto González Echevarría, “Mito y archivo: una teoría sobre la narrativa latinoamericana” publicado por el Fondo de Cultura Económica en México, el año 2000.

5. “International Council of Archives”, consultado 20 de junio, 2016, <http://www.ica.org/en/esp%C3%B1ol>

6. Todas las citas sobre Cook y Schwartz han sido traducidas por el autor, a menos que se indique lo contrario. Joan Schwartz y Terry Cook, “Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory” *Archival Science* 2 (2002): 2.

7. Schwartz y Cook, "Archives, Records, and Power", 4.

8. Schwartz y Cook, "Archives, Records, and Power", 12.

9. Schwartz y Cook, "Archives, Records, and Power", 14.

recordar sobre lo olvidable. Por eso es que los autores son enfáticos en resaltar las relaciones de los archivos con el poder y su control, porque según ellos el "control sobre el archivo -definido en su amplitud- significa el control sobre la sociedad y por lo tanto, el control para determinar los ganadores y perdedores en la historia"⁷.

Para ellos, al introducir los cuestionamientos de los estudios postcoloniales junto con el posmodernismo y este giro histórico, pudiendo tratar los archivos y registros como espacios de disputa del poder, podemos entonces llegar a un entendimiento de éstos como tecnologías dinámicas de autoridad las cuales crean, más que describir como suelen declarar, la historia y las realidades sociales. Así entonces, debemos reconocer que los archivos, sea cual sea su hito fundacional o su composición, "no son bodegas prístinas de documentación histórica que ha sido apilada allí sino una reflexión y, a menudo, una justificación para la sociedad que los crea"⁸. Así como han servido para la mantención de la hegemonía por parte de los grupos dominantes, pueden ser también una herramienta para la resistencia.

Pero los documentos o registros también tienen implícitas y explícitas relaciones con el poder y la imposición de control. Pueden operar a nivel simbólico o a nivel legal, así como en el plano de las comunicaciones, las transacciones de dinero, etc. Son múltiples factores los que conllevan a la creación de un registro, pero si pensamos en el aspecto técnico y quienes ostentan la capacidad tecnológica de poder crearlos, significa que sólo algunos podrán permitirse su creación y preservación, como otros no; al mismo tiempo, si pensamos en las relaciones de poder entre grupos sociales y su capacidad de comunicarse, puede significar que "algunas voces se escucharán fuertemente y otras no tanto; que ciertas ideas o puntos de vista sobre la sociedad se privilegiarán y otros se marginarán"⁹. Por eso es que resuena tan importante la cuestión no solo del acceso a la información, sino de las posibilidades de creación en base a estos documentos y el que grupos antes marginados puedan reinterpretar aquellos documentos que contaron su historia pero desde puntos de vista totalmente sesgados, y al mismo tiempo crear nuevos registros y poder desnaturalizar la construcción de una memoria o una identidad forzada.

Transferencia de conocimiento: Archivo y Repertorio

Sea cual sea la acepción de archivo que estemos revisando, su creación, uso o acción remiten a la generación de dinámicas de transferencia de conocimiento, a su participación en estas formas en que los saberes y la información son transmitidas de generación en generación de sujetos-ciudadanos. Este archivo material, sean documentos, textos, huesos o edificios, tiene la característica de

que debería ser resistente al cambio en el tiempo, lo suficiente para poder ser luego susceptible de revisión por algún interesado.

Para Diana Taylor, lo que cambia con el tiempo no es, o no debería ser, el documento sino la relevancia o el valor asociado a este, "la manera en que los artículos que contiene son interpretados, incluso corporalizados"¹⁰. De esta forma nos enfrentamos a dos grandes mitos construidos en torno a esta institución/acción: su carácter objetivo o 'no mediado' así como la intransmutabilidad de estos mismos¹¹. La autora declara que lo que hace a un objeto archivable es el proceso por el cual es seleccionado, clasificado y presentado para el análisis; por otro lado, las cosas individuales -libros, evidencias de ADN, fotos de identificación- pueden aparecer o desaparecer misteriosamente del archivo¹².

¿Y qué sucede con las dinámicas de transferencia que no suelen quedar archivadas? Taylor reconoce en los rituales, las actuaciones, las marchas, los bailes, incluso acciones de la vida cotidiana como parte del repertorio del conocimiento corporalizado-"el hacer, el repetir y prácticas miméticas como las performances, los gestos, la oralidad, el movimiento, la danza, el canto (en resumen, todos esos actos que se suelen considerar como un conocimiento efímero y no-reproducible transferido de un cuerpo a otro cuerpo)"¹³-, otra forma de transmitir el conocimiento o el saber mediante la acción, mediante las vivencias que no pueden ser aprehensibles en un documento sino que encarnadas en los cuerpos.

El repertorio suele comprenderse como un antagónico del archivo, pero trabajan juntos en la construcción de la memoria y la historia. De todas formas, existe cierta distinción para Taylor y otros autores, en cómo operan estos dos sistemas de transmisión del conocimiento. El repertorio, al ocuparse de los saberes corporalizados, las actuaciones o performances, tienen cierta temporalidad y espacialidad que entorpece su registro y archivo, de ahí que el repertorio se asocie más a la construcción de memoria que de historia, en esta dificultad que tiene el discurso de memoria para Andreas Huyssen, que "en sí misma es siempre frágil y difícil de verificar".

El trabajo de Taylor se vincula directamente con los estudios de performance, pero antes de entrar a abordar este tema más complejo, la importancia radica en las interacciones entre este repertorio, tan lleno de diversos rituales que permiten a las diversas sociedades el poder transmitir conocimiento, y el archivo, espacio de poder generalmente salvaguardado por un grupo particular, espacios disputados en su relación con el desarrollo de modelos o discursos sociales. Ambos espacios interactúan y son víctimas de control por los grupos que ostentan el poder y la hegemonía cultural en un periodo determinado.

10. Diana Taylor, *El Archivo Y El Repertorio: El cuerpo y la memoria cultural en las Américas* (Santiago, Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015), 55.

11. Debo precisar que Taylor publica la primera edición de *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* el año 2003, por lo que resulta familiar la crítica realizada a la institución y la disciplina respecto de lo que planteaban Cook y Schwartz el año 2002.

12. Taylor, *El Archivo Y El Repertorio*, 56.

13. Diana Taylor, "Guardar como", *E-MISFÉRICA* 9.1. Accedido el 27 de julio del 2016. <http://www.hemisphericinstitute.org/hemi/es/emisferica-91/1387-e91-essay-guardar-como>

14. Taylor, *El Archivo Y El Repertorio*, 53.

Taylor da el ejemplo de los aztecas, los cuales desarrollaron un complejo sistema de escritura basada en jeroglifos, el cual les permitió desarrollar los códices, entre los cuales se detallaban aspectos importantes de los rituales cotidianos y sagrados para este grupo indígena. Según la autora, los códices “comunican mucho más que hechos y las imágenes, visualmente tan densas, transmiten saber de movimiento ritualizado y prácticas sociales cotidianas”¹⁴, donde los escribanos eran formados no sólo en la técnica de la escritura, sino también en danza, recitación y otras formas esenciales para la interacción social. De esta forma, “la educación se concentraba básicamente, en esas técnicas del cuerpo para asegurar adoctrinamiento y comunidad”. Con la conquista, con la represión a las prácticas indígenas en su expresión amplia, conlleva a que la práctica de la escritura estuviera relegada sólo para unos pocos, asegurando las cuotas de poder en detrimento de los indígenas. Los documentos escritos, el archivo, constituyeron la forma de performativa por excelencia, dejando de lado los rituales de matrimonio o reclamos de tierra, que ahora no se consideraban legales. Tanto archivo como repertorio son territorio de disputas, por lo que su comprensión situada en un contexto geopolítico permite entonces una construcción de una visión más amplia del panorama de la hegemonía política, social y cultural, sobre todo pensando en la performance, en distintos niveles, y la construcción de discursos orales, actuados o escritos, para la generación de una memoria cultural colectiva.

Por último, una reflexión interesante que nos plantea Diana Taylor es el cuestionamiento al por qué los archivos han tomado una relevancia importante en la discusión actual. Ella señala que una de las razones de peso para esto es que las tecnologías digitales ofrecen al siglo XXI la promesa marxista actualizada: que ahora nosotros – usuarios individuales - controlamos los medios de producción, distribución y acceso a la información, las comunidades y los mundos online.

Los archivos, el original vs la copia

Si consideramos lo anteriormente dicho, los archivos son un importante nodo de información, un cruce entre el pasado, el presente y el futuro. El archivo, tanto institución, sus documentos como los sujetos implicados en su creación o acción de archivo, tienen un aspecto naturalizado en tanto su supuesta objetividad, como veíamos con Taylor, Cook y Schwartz, paradigma que en los últimos 15 años se propone romper, así como con los documentos o archivos, en plural, que son guardados o salvados del deterioro del tiempo y otros aspectos. En los estudios culturales podemos encontrar discusiones, específicamente de los estudios de la imagen, las artes y la estética, que son de interés para esta investigación, y así poder revisar los aspectos de la sacralidad de la obra y su

aura para poder comprender cómo los archivos pueden ser no sólo guardianes de los documentos, sino también punto de origen para nuevas obras y creación, gracias a la reinterpretación desde los mismos archiveros y, por supuesto, las diversas ciudadanías interesadas.

Las tesis de Walter Benjamin, que se basan en la concepción materialista de la historia, o materialismo histórico planteado por Karl Marx, abordan entre otras problemáticas la cuestión de la obra como archivo sacro en el ensayo "La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica". Si bien Benjamin realiza una teoría de la crítica estética desde un período histórico específico, su alcance es notablemente fresco al momento de extrapolarlo al análisis estético de la creación de obras en la actualidad, y por supuesto, a la problemática de la reutilización de registros para la misma creación.

En este ensayo, Walter Benjamin aborda varios conceptos que son relevantes al momento de pensar la fotografía como documento de archivo, y conviene detenerse para explicar brevemente su teoría. Benjamin habla acerca de la pérdida del aura en la reproducción de las obras de arte contemporáneas, es decir, que la técnica despoja lo reproducido del ámbito de la tradición¹⁵. Para el autor, el aura engloba esta serie de cualidades esenciales dentro de las que se considera su pasado cultural y religioso, considerándola como "un entretejido muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar"¹⁶. La decadencia del aura, según Benjamin, se basa en dos cuestiones relacionadas con el surgimiento de las masas y la intensidad creciente de sus movimientos. En otras palabras, esto es la demanda apasionada de las masas de acercarse a las cosas, una necesidad de apoderarse del objeto en su más próxima cercanía, tanto en imagen pero más aún como reproducción.

Este valor de unicidad de las obras de arte permite hablar de relaciones en el ámbito de la tradición, donde "el valor único e insustituible de la obra de arte "auténtica" tiene siempre su fundamento en el ritual", en su valor de culto. De ahí que se vuelve impreciso, al momento de analizar esta fundamentación incluso secularizada, el valor de la obra como objeto único, sacro, y bien distingue Benjamin que el surgimiento de la fotografía, y su absoluta posibilidad de reproducibilidad técnica, produce una crisis en el ritual secularizado del culto a la belleza y la autenticidad de las obras.

Para Walter Benjamin, "la reproducibilidad técnica de la obra de arte libera a ésta de su existencia parasitaria dentro del ritual". Así, no tiene sentido preguntar cuál de todas las impresiones de una placa fotográfica es la auténtica, como en la actualidad no tendría sentido preguntarse cuál de todos los archivos digitales de fragmentos u obras digitalizadas son los auténticos más que dentro

15. Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de la reproducibilidad técnica* (México: Itaca, 2003), 44.

16. Benjamin, *La obra de arte en la época de la reproducibilidad técnica*, 47.

17. Boris Groys, "De la imagen al archivo de imagen -y de vuelta: el arte en la era de la digitalización", en *Arte, archivo y tecnología*, ed. Alejandra Castillo y Cristián Gómez-Moya (Santiago: Ediciones Universidad Finis Terrae, 2012), 14.

18. Groys, "De la imagen al archivo de imagen -y de vuelta", 16

19. Se podría entender performance tanto la forma de representación de la imagen como el rendimiento o calidad de esta misma.

20. Groys, "De la imagen al archivo de imagen -y de vuelta", 16

de un espíritu un tanto romántico y tradicional de la búsqueda de su unicidad. Esta emancipación del arte fuera del seno ritual, como señala el autor, aumenta las probabilidades de ser exhibido, en una función social del arte que reconoce en el cine como su principal exponente.

También respecto al arte y la discusión sobre la copia y el original, el teórico alemán Boris Groys aborda la reproductibilidad técnica pero en la era digital, brindando así un análisis que se comprende mucho más actual y atinente a la presente investigación, cuya base material son los registros en formato digital. De partida, para Groys, la digitalización "permite a la imagen hacerse independiente de cualquier tipo de práctica expositiva"¹⁷, lo que reconocía anteriormente Benjamin como este ritual. Esto permite que la imagen digital circule casi libremente por diversos medios tecnológicos, sobre todo gracias a Internet. Debemos comprender, eso sí, la distinción que realiza Groys sobre que esta imagen a la que él se refiere está dividida en dos: la imagen digital, la que se despliega y es posible visualizar, y el archivo-imagen, que es la serie de códigos o datos que permiten recrear esta imagen en los diversos dispositivos.

Para Groys, "cada vez que vemos una imagen digital somos confrontados cada vez con un nuevo evento de visualización de los datos invisibles", por lo que concluye que si bien "la imagen digital es una copia -pero el evento de su visualización es un evento original, dado que la copia digital es una copia que no tiene original visible"¹⁸. Aquí aparece una de las cuestiones trascendentales en el postulado de Groys, y que permite enlazar varios aspectos del marco teórico. Según el autor, para ser vista, una imagen digital no basta con ser meramente exhibida, sino que debe ser pensada ahora como una puesta en escena, performada, dado que la digitalización termina trasladando a la imagen digital del plano de las artes visuales a las artes escénicas, donde cada performance¹⁹ de la imagen conlleva una reinterpretación de la misma, cada acción de abrir el archivo-imagen y desplegarlo en una pantalla distinta deviene en una copia distinta, una interpretación de esos datos que puede traicionar, distorsionar o hacer un uso incorrecto²⁰, debido a que el original, el archivo-copia, es invisible. Por eso es que para Groys, la figura del curador debe tomar fuerza en la actualidad, fuerza que perdió en su minuto con la facilidad que la imagen digital era compartida, expuesta, intervenida gracias a Internet. Así, el curador se convierte no sólo en un mero expositor, sino también en el intérprete de la imagen, es quien convierte a lo invisible en lo visible, que selecciona la tecnología y la forma en que se desplegará.

Esta figura del curador y su performance se puede relacionar con lo que Terry Cook el año 2010 desarrolla cuestionando la idea de los archivos tradicionales y los sujetos que trabajan con materiales gubernamentales, los cuales adoptan

para sí mismos el título de archiveros y lo niegan para otro tipo de actores como curadores, bibliotecarios, y otro tipo de sujetos que trabajan con materiales extra-gubernamentales, desde imágenes, fotografías, videos, arte, etc. El curador sería otro tipo de archivero más, en quien Cook reconoce, desde la archivística posmoderna, su capacidad de ser creadores en la nueva forma de ver los archivos. Para él, "el archivero debería celebrar su papel mediático y subjetivo de forma abierta y responsable, no como un agente que refuerza el poder institucional, sino que promueve un archivo con propósitos sociales más amplios y que lucha por la justicia social. Por lo tanto, el archivero se convierte en un co-creador consciente en lugar de un cuidador neutral del archivo"²¹.

Volveré sobre la figura de la resignificación al momento de referirme al fenómeno del remontaje o la remezcla en la actualidad, gracias al avance de las nuevas tecnologías de información, comunicación y creación, pero cabe la necesidad de profundizar en la relación fotografía-historia-memoria para seguir avanzando.

Acceso y Archivo

La discusión sobre qué es un archivo lleva de inmediato emparejada la cuestión sobre qué hacer con él, o más bien, para qué sirve resguardar ciertos documentos por sobre otros; cuál es la función de una institución dedicada a salvaguardar documentos, sean estos folios de leyes, huesos de los primeros indígenas en Chile o las últimas películas de Fernando Balmaceda; o sobre el archivo como acción, cuál es su motivación final. Al poder comprender el archivo no sólo como un cúmulo de información sino de un nodo de poder, el acceso a dicha información se hace absolutamente necesario, tanto por parte de la misma institución gubernamental que mandata la creación de un establecimiento de archivo o por la comunidad específica que lo crea.

El hacer desde los archivos está directamente supeditado a su acceso. El archivo (los saberes formalizados en documentos) para una sana relación con el repertorio (los saberes corporalizados), debe garantizar el acceso a los sujetos que quieran usarlo para su performance. Es más, Patricia Huenuqueo, historiadora con basta experiencia en archivística y parte del Archivo Nacional, señala que, para ser considerado como tal, un archivo debe estar configurado considerando tres variables: acceso, estructura e información²². Para ella, la institución archivística debe velar para que estas condiciones se mantengan a lo largo del tiempo, puesto que de lo contrario, no estamos frente a un archivo sino a una colección privada o un catálogo sin estructura

En la actualidad, el acceso a la información generada por organismos públicos se reconoce como parte de los Derechos Humanos, específicamente el de libertad

21. Terry Cook, "Panoramas Del Pasado: Archiveros, Historiadores Y Combates Por La Memoria", *Tabula: Revista De Archivos De Castilla Y León* no. 13 (2010): 153-168.

22. Patricia Huenuqueo, "Políticas públicas De archivos". Presentación, CEDOC Centro Cultural Palacio La Moneda, 2016.

23. CIDH, *Relatoría Especial para la Libertad de Expresión, Estudio Especial Sobre El Derecho De Acceso A La Información* (Washington, D.C.: OEA), 6.

24. Revisar el trabajo de Andreas Huyssen en la revista *E-misférica*, donde aborda la perspectiva de los Derechos Humanos, la construcción de memoria desde la comprensión del Derecho Natural. *E-misférica*, "E6.2 Derechos naturales, derechos culturales y política de la memoria". Hemispheric Institute, 2012, <http://hemisphericinstitute.org/hemis/e-misferica-62/huyssen>.

25. Misión y Políticas, DIBAM, accedido el 12 de Julio del 2016, <http://www.dibam.cl/614/w3-propertyvalue-37905.html>

de expresión²³. Pero esto no sería posible sin la larga deriva de la constitución de los Derechos Humanos, que comenzando con la doctrina del derecho natural, van derivando en una serie de normativas en ciertos países, como la Habeas Corpus Act en Inglaterra o la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano, en Francia el año 1789. Los gatillantes finalmente para la creación de la Declaración de los Derechos Humanos de la ONU son los periodos post-guerras, donde se crean organizaciones específicas para la observación y el trabajo sobre y con los DDHH, entes reguladores, Cortes Internacionales, etc.

Aparecen así, al alero de los estudios sobre los Derechos Humanos y su regulación, movimientos jurídico-políticos e instituciones encargadas de velar por los derechos de acceso a la información de carácter público, para compensar el poder que tienen los estados por sobre este tipo de documentos, que sirven como herramientas de fiscalización para los grupos ciudadanos interesados en aquello. Se declaran entonces, como parte de los derechos humanos, los derechos al acceso a la información, los que serán vistos a continuación, en una revisión institucional así también por parte de la academia.

Derechos y Políticas de Acceso en Chile

Hablar de los derechos de acceso es hablar de una parte de este devenir de los Derechos Humanos, desde la comprensión del Derecho Natural²⁴ a los actuales tratados internacionales, como lo representé en el apartado anterior. Ahora, abordar el origen de las Políticas de Acceso dependerá, claro, de las legislaciones de cada nación o Estado.

Particularmente en Chile, el organismo público que tiene a cargo esta preocupación es el actual Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, que fue creado en marzo del presente año a partir del ingreso de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, DIBAM, dentro del nuevo Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Su misión, tal como lo declaran en su sitio web, es la de "promover el conocimiento, la creación, la recreación y la apropiación permanente del patrimonio cultural y la memoria colectiva del país, para contribuir a la construcción de identidades y al desarrollo de las personas y de la comunidad nacional y de su inserción internacional. Lo anterior implica rescatar, conservar, investigar y difundir el patrimonio nacional, considerado en su más amplio sentido"²⁵. El SNPC tiene bajo su tutela al Archivo Nacional, que es la institución encargada de "reunir, organizar y preservar el patrimonio documental de la nación, producto de la gestión del Estado y de la acción privada, con el fin de facilitar a la comunidad el acceso a la información administrativa, técnica, jurídica e histórica que contienen los documentos".

El problema con los archivos nacionales, detalla Huenuqueo, es que desde los años ochentas, en Chile existió una fuerte política estatal de privatización de vastos archivos públicos, como lo fue por ejemplo, el caso de Chile Films, los registros del noticiario EMELCO y otros archivos institucionales ligados a la CORFO y empresas estatales que fueron privatizadas por las reformas impulsadas durante la dictadura civico-militar de aquella década, y el devenir del olvido durante los gobiernos de la transición.

La identidad y la memoria nacional han de ser constituida en base a un consentimiento común entre sus habitantes, en un doble gesto: la rememoración de los hitos, sus glorias y sacrificios que le dan sustento al espíritu como nación, pero como en todo lo que se recuerda existe el olvido, el olvido de la violencia y la brutalidad que dio lugar a esta misma sociedad. Para Patricia Huenuqueo, no existe actualmente en Chile alguna norma que defina qué es un archivo público. Esto tiene un efecto, y es que “esta falta de políticas de archivo sigue reproduciendo el país actual”, con sus desigualdades, los problemas de memoria, además de seguir en la lógica de la consagración de la propiedad privada. Existen declaraciones por parte del Archivo Nacional así como de la ex-DIBAM acerca de la misión, funciones y otro tipo de textos organizacionales que conforman el sustento o la carta de navegación que guía a estas instituciones, pero como normativa, Chile está pendiente de legislar sobre el tema. Las diversas discusiones que precedieron a la creación del nuevo Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, proponían una nueva estructura que supondría una mejora en lo anterior, creando el Sistema Nacional de Archivos, entre otras novedades, no obstante hubo una férrea oposición desde los trabajadores de la ex-DIBAM debido, entre otros desacuerdos, a no ser considerados como una parte relevante dentro de este nuevo Ministerio sino sólo como un Servicio y no una Subsecretaría, como había sido el acuerdo previo²⁶.

Independiente de la inexistencia de una normativa clara acerca de los Archivos, su creación, mantención, su acceso, etc., hay ciertos textos jurídicos o técnicos creados por Instituciones Internacionales dependientes de la ONU que sirven de recomendación para nuestro país en materias de Derechos Humanos y Educación. Es el caso de las recomendaciones emanadas desde la UNESCO, en el caso de las Políticas de Archivo, y de la Corte Interamericana de Derechos Humanos, en el caso de las Políticas de Acceso.

En el primer caso, el Consejo Internacional de Archivos, ICA por sus siglas en inglés, es un organismo no gubernamental creado por la UNESCO el 09 de junio de 1948, día que en la actualidad se celebra el día internacional de los Archivos. El ICA está dedicado a promover la conservación, desarrollo y utilización del patrimonio mundial en los archivos. En el marco de la universalización de los

26. Revisar más información sobre este acontecimiento en “Funcionarios de Dibam en paro indefinido por proyecto que crea Ministerio de Cultura”. <http://radio.uchile.cl/2015/12/17/funcionarios-de-dibam-en-paro-indefinido-por-proyecto-que-crea-ministerio-de-cultura>

27. Declaración que los delegados del ICA ya habían acordado como texto representativo de las exigencias que ellos consideraban como profesionales del área, en la asamblea celebrada en Oslo el 17 de septiembre de 2010.

28. UNESCO, "Declaración Universal de los Archivos" (presentado en la 36° reunión de la Conferencia General, París, Francia, 26 de octubre, 2011), 1.

29. UNESCO, "Declaración Universal de los Archivos", 2.

30. CIDH, "Ficha Técnica: Claude Reyes y otros Vs. Chile", en Buscador de Jurisprudencia, consultado el 18 de julio del 2016, http://www.corteidh.or.cr/cf/jurisprudencia/ficha.cfm?nId_Ficha=3326&lang=es

Derechos Humanos, en la 36° Sesión de la Conferencia General de la UNESCO celebrada el 10 de noviembre del año 2011, esta organización adscribe la Declaración Universal de los Archivos de la ICA²⁷, marcando un hito importante en las recomendaciones internacionales acerca del trabajo sobre los archivos.

La Declaración Universal de los Archivos refuerza ideas importantes que han trabajado otros académicos y desde otros frentes. Según esta Declaración, "los archivos custodian decisiones, actuaciones y memoria. Los archivos conservan un patrimonio único e irremplazable que se transmite de generación en generación"²⁸. Además, abordan la memoria, el patrimonio, la transparencia para con las instituciones gubernamentales (en el caso de los archivos institucionales), el desarrollo de la sociedad en la constitución y salvaguarda de la memoria individual y colectiva, el libre acceso, la promoción de la democracia, de los derechos ciudadanos, entre otras. En esta misma declaración se reconocen las particularidades de los archivos, de sus documentos, los diversos formatos que pueden adoptar los documentos, el papel de los archiveros, las responsabilidades en la gestión y además, adscriben una serie de compromisos que marcan la pauta para los gobiernos que tengan en consideración esta Declaración. Estos compromisos se resumen en un trabajo que permita que se adopten políticas y normas legales en materia de archivos; que los organismos públicos o privados gestionen correctamente los documentos utilizados en el ejercicio de sus actividades; se doten recursos para asegurar la gestión y personal competente a cargo; que se asegure la autenticidad, fiabilidad, integridad y uso; que los archivos sean accesibles a todos, respetando las leyes y derechos de las personas, creadores, propietarios y de los usuarios; y por último, que los archivos sean utilizados para contribuir al desarrollo de la responsabilidad de los ciudadanos²⁹.

En paralelo, desde el aspecto jurídico y normativo, la Corte Interamericana de Derechos Humanos impulsó distintos mecanismos y estudios para fortalecer el reconocimiento del acceso a la información como derecho humano, en una evolución progresiva a lo largo de los años. No obstante, esta progresión tomó un impulso considerable tras el caso conocido como "Claude Reyes y otros Vs. Chile"³⁰. El caso de la demanda interpuesta por Marcel Claude Reyes, chileno que demandó al Estado de Chile por la negativa de este último a entregar información sobre un proyecto de industrialización forestal, información que se entendía de carácter público y negativa que no se adoptó bajo los recursos adecuados, se considera como un hito jurisprudencial por parte de la CIDH debido a que el fallo final fue favorable para Claude y compañía, entendiéndose como la primera vez que una Corte Internacional reconocía el acceso a la información como parte de los Derechos Humanos.

Chile entonces adscribe de manera especial al llamado de la CIDH sobre el acceso a la información pública mediante la entrada en vigencia de la Ley n°20.285, que va de la mano del llamado del ICA y la UNESCO sobre la gestión de archivos institucionales, en lo que se conoce como la Ley de Acceso a la Información Pública o Ley de Transparencia. Esta ley define como información pública “los actos y resoluciones del Estado, y la información elaborada con presupuesto público, salvo las excepciones que establece la ley”³¹. Se establece que “la función pública se ejerce con transparencia, de modo que permita y promueva el conocimiento de los procedimientos, contenidos y decisiones que se adopten en ejercicio de ella”³².

Se determinan mecanismos y entes reguladores (Consejo de Transparencia) que permiten a los ciudadanos el poder requerir información sobre alguna determinada acción de los órganos estatales, así como también se establece además el concepto de transparencia activa, donde los órganos de la administración del Estado deben mantener a disposición permanente del público, sin previa solicitud, información como la estructura orgánica, marco normativo, facultades, transferencia de fondos, actas y resoluciones, entre otro tipo de información mediante conductos establecidos y regulares³³.

Para la CIDH, el fundamento central del derecho de acceso a la información, y que es base para la Ley de Transparencia de nuestra legislación, “consiste en el derecho que tiene toda persona a conocer la manera en la que sus gobernantes y funcionarios públicos se desempeñan, mediante el acceso a esta información”³⁴. Toman en consideración experiencias como la de Estados Unidos con la Freedom of Information Act (FOIA), que garantiza entre otras cosas, el acceso a la información.

Una de las diferencias gravitantes es el hecho de hablar de información, en vez de hablar de documentación. Sistemas de acceso a la documentación o registros siguen existiendo, como en el caso de la Unión Europea, citado por la Relatoría Especial para la Libertad de Expresión, pero pueden generar conflictos debido a que los Estados liberan documentación oficial, pero no toda la información que se solicita a los Estados puede estar en un determinado documento, por lo que se entiende que se debe acceder a diversas fuentes y no un solo documento. Lo que se entiende por información sin duda abarca muchos más tipos de fuentes, como procedimientos y los tipos, así como libros, correspondencia, mapas, films, audios, videos o cualquier otro medio que un mero documento en singular, y así lo entiende la Relatoría, en el sentido amplio. Así, estima que “la legislación sobre acceso a la información debería incluir de forma clara el objeto de este derecho, en el que se incluya una gama lo más amplia y precisa posible de los materiales [...] sin que quede reducido a materiales escritos”³⁵. La concepción de

31. "Transparencia / Acceso a La Información Pública." - Ley Fácil. Accedido el 27 de Julio del 2016. <http://www.bcn.cl/leyfacil/recurso/transparencia---acceso-a-la-informacion-publica>.

32. Ley 20285, titulo I art. 3. Accedido el 20 de julio del 2016. <http://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=276363>

33. Ley 20285, titulo III, Accedido el 20 de julio del 2016. <http://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=276363>

34. CIDH, *Estudio Especial sobre el Derecho de Acceso a la Información*, 33.

35. CIDH, *Estudio Especial sobre el Derecho de Acceso a la Información*, 38.

36. John Stuart Mill, *On Liberty* In focus (Routledge: John Gray and W. Smith), traducción por Tomás Vial en *La Libertad de la creación artística*, 4.

la información de forma amplia lleva a las instituciones y organismos públicos a tener que trabajar entonces de forma sistemática los diversos registros y documentos, ahora transformados en diversas fuentes desde una lógica de archivo con acceso público.

Acceso, libertad de expresión y creación artística

Derivado de lo anterior y como tránsito hacia otro problema, es el uso o la disposición que se hace de dicha información liberada o, ahora, desclasificada. Según el informe de la CIDH, en el caso de la FOIA en Estados Unidos, 4 de 5 requerimientos de información son realizadas con propósitos comerciales. Esto nos lleva a la pregunta: ¿Qué se puede hacer con dicha información? ¿Cuáles son los límites que se pueden aplicar a la creación cuando la enfrentamos a la libertad de información? Habrá que revisar, primero, las restricciones aplicadas por cada legislador, y que dependen de cuestiones como la protección de la privacidad, problemas de seguridad nacional, etc. Pero lo interesante es que el fundamento máximo que es base para las legislaciones sobre acceso a la información como derecho humano es la Libertad de Expresión.

La Libertad de Expresión y su defensa, comenta el académico Tomás Vial, ha corrido por 3 argumentos principales, según la obra de John Stuart Mill y de Eric Barendt: el argumento en favor de la verdad, su necesidad para el régimen democrático y su indispensabilidad para el libre desarrollo de la persona humana como ser autónomo.

El primero de los argumentos, desarrollados por Mill, aborda la libertad de expresión en su necesidad para poder alcanzar un pleno entendimiento de las cosas, mediante la reflexión y no de forma dogmática. Señala Mill que si una opinión es silenciada, ya sea por opinar diferente, puede significar el descartar una porción de verdad o una completa certeza, “ya que la opinión general o prevalente en cualquier materia rara o nunca es la verdad total, y es solo por la colisión de opiniones adversas que el resto de la verdad tiene posibilidades de ser entregado”³⁶. Si bien se ha criticado esta postura por ser una visión demasiado intelectual sobre la libertad de expresión, este argumento permite defender a esta libertad como un medio por el cual alcanzamos el conocimiento. Para Vial, John S. Mill “da poderosos argumentos en contra de la censura que sin duda son aplicables a la libertad artística. Ellos son que censurar implica presumir la infalibilidad y que se posee el total conocimiento en una materia”. Así, el arte permite resistir lo correcto, y permite cuestionar las formas estéticas y morales en que la sociedad se instituye tradicionalmente.

El segundo argumento esbozado por Vial justifica la libertad de expresión en términos políticos, en el rol esencial que juega ésta en el funcionamiento de los sistemas de gobierno democráticos. Sin ella, los ciudadanos serían incapaces de poder actuar para poder informarse o criticar los asuntos públicos y a las autoridades, ni ejercer el voto de manera informada. Para Vial, de primeras puede considerarse este argumento inconexo con el ámbito de la creación artística, sólo si se “asume una estricta separación entre el arte y las otras esferas de la vida y, además, una concepción de lo político como únicamente circunscrito a la actividad de los órganos del Estado”³⁷.

El tercero de los argumentos aborda el problema de la libertad de expresión en tanto ésta se fundamenta en que es una consecuencia de la autonomía humana, y por ende, indispensable para el desarrollo libre de la persona. Es la línea argumental más utilizada al momento de referirnos a la defensa de la libertad en la creación artística, en la estrecha relación que existe entre el artista y su obra. Vial señala que “negarle a un artista la posibilidad de crear y de difundir su obra es negarle posiblemente lo más íntimo que posee o, al menos, un aspecto esencial de su personalidad”. Así, si se niega el respeto de este derecho, se niega la dignidad como persona al artista.

Estos tres argumentos que defienden la libertad de expresión, nos permiten, debido a su amplitud, extrapolarlos a la defensa de la libertad de la creación artística, según su tipo de relación con estos tres casos expuestos anteriormente.

Para Tomás Vial, la libertad de creación artística, en su relación con los tratados firmados por Chile sobre Derechos Humanos, se puede entender como una forma particular de ejercer la libertad de expresión, una especie de subgénero. Por tanto, se entiende además como posible de ejercer con la mayor libertad para escoger los medios empleados en transmitir o representar la creación artística, tanto con el objetivo de difundir el arte como la recepción de dichas expresiones.

En Chile, la libertad de creación artística fue consagrada como un derecho en la Constitución, proyecto que inició su curso tras el mensaje presidencial de Eduardo Frei, el 14 de abril de 1997, con el objetivo de eliminar la censura cinematográfica después de la demanda interpuesta contra el Estado chileno en la Corte Interamericana de Derechos Humanos por el caso de la censura aplicada, tras el fallo de la Corte de Apelaciones y ratificado por la Corte Suprema, contra la exhibición de la película “La última tentación de Cristo” en nuestro país. Este proyecto modifica el artículo 19, N°25 que ya consagraba el derecho de autor. El artículo modificado señala que el Estado garantiza “La libertad de crear y difundir las artes, así como el derecho del autor sobre sus

37. Tomás Vial, “La libertad de la creación artística”, *Informe de Investigación 19* (Centro de Investigaciones Jurídicas UDP, 2004): 5.

38. Para mayor profundidad sobre la discusión del rol del Estado en las garantías constitucionales de esta ley, así como otros comentarios y una acuciosa revisión, revisar el trabajo de Tomás Vial.

39. Domingo Lovera, "El mito de la libertad de expresión en la creación artística", *Revista de derecho (Valdivia)* 23 (2010), 155-180.

40. Lovera, "El mito de la libertad de expresión en la creación artística", 156.

41. Lovera, "El mito de la libertad de expresión en la creación artística", 162.

creaciones intelectuales y artísticas de cualquier especie, por el tiempo que señale la ley y que no será inferior al de la vida del titular"³⁸.

Pero el que la creación artística se consagre como derecho constitucional no implica que un artista no esté exento de problemas al momento de producir una obra que eventualmente pueda ser considerada como conflictiva. Domingo Lovera retoma el trabajo realizado por Vial el 2004, y lo actualiza desde una visión más amplia del tema, con consideraciones del mismo Vial, Claudio Nash, Jorge Contesse, entre otros académicos.

Según Lovera, "hay razones sustantivas para afirmar que la libertad de creación artística se encontraba ya protegida por la libertad de expresión"³⁹, y que ésta última en Chile puede "realizarse no sólo a través de palabras y letras, sino que también a través de actos y símbolos", así como por distintos medios como la prensa, libros, folletos, carteles, etc., Esto último es importante para una perspectiva amplia de las disciplinas artísticas y de creación, puesto que nuestra misma doctrina considera distintas formas y medios donde puede desarrollarse.

Sobre la censura y nuestra propia jurisprudencia, para Lovera las cortes en Chile no se han expresado sobre el fondo de la defensa a la libertad de la expresión artística, dado que en sus palabras "nuestras instancias decisoras han protegido las expresiones no porque han defendido el valor de la libertad de expresión, sino porque no han entregado valor alguno a estas formas de expresión"⁴⁰. El conflicto se genera cuando la expresión artística se confunde con una opinión o información y se le intenta censurar por lo mismo, así aparece esta protección al arte por considerarlo de menor valor que una información, por ser sátiras o expresiones falsas de la realidad, por lo que no afectarían el honor de los involucrados.

Las cortes cuando se enfrentan a recursos de protección para censurar expresiones artísticas, defienden estas últimas argumentando, por ejemplo, que "las creaciones artísticas no están ligadas al concepto de verdad. En ellas, la imaginación y la irrealidad son admitidas libremente"⁴¹, como si toda creación artística fuera inconexa de su realidad. Además, no se resisten en aplicar cuestionables juicios valóricos y morales al momento de comentar el fallo, en vez de poner en valor la expresión artística como actividad.

Para Domingo Lovera, la importancia de cuestionar dichos argumentos es debido a la "escasa fuerza de sus argumentos y, sobre todo, por negar al discurso artístico su capacidad para contribuir a la formación del discurso público". Así, para las Cortes, las expresiones artísticas son irrealidades y constructos imaginarios, por ende inofensivos y ciertamente inocuos para la construcción de los asuntos públicos. Lovera señala que estos problemas de la protección,

aparente, de la libertad de expresión artística se explican, en particular, “por la ausencia de una teoría política sobre el valor de la libertad de expresión y, lo que es más lamentable, se proyectan al futuro. Al tratarse solo de una aparente protección –queriendo decir con esto que no depende de la fuerza de la libertad de expresión– es débil. Y porque es débil es sencilla de derribar”.

El riesgo para los creadores o autores está en el minuto en que la gente comience a tomarse en serio el arte, como señala Lovera, “o, mejor dicho, si los jueces consideran que el arte es bueno o serio- las cortes comiencen a censurarlo porque nunca le garantizaron protección constitucional vigorosa”⁴². Es cosa de pensar en los múltiples atropellos a la libertad de expresión artística ocurridos en las movilizaciones sociales desde el 2011, donde la protesta que toma formas artísticas como medio, es censurada una y otra vez por las fuerzas del Estado. Cabría dar cuenta, como ejemplo, el caso de la protesta realizada por Londres 38 sobre el caso de José Huenante o Manuel Gutiérrez, que tuvieron destacadas acciones-protesta en el eje Alameda, algunas siendo censuradas por parte del gobierno de Sebastián Piñera, cuestión que en la actualidad tiene al espacio de memoria preparando una demanda ante la CIDH contra el Estado chileno.

Autor, su significado, su muerte o desaparición

El concepto de autor o autoría para esta investigación comparte cuestionamientos desde varios frentes, debido a la construcción de una compleja estructura de poder que en la actualidad, y gracias a la reproductibilidad técnica de la que hablaba Walter Benjamin, se hace cada vez más difícil de descifrar.

Si nos dirigimos nuevamente a la RAE, la palabra autor significa quien es causa de algo, quien inventa algo o quien ha producido alguna obra científica, literaria o artística⁴³. Autor proviene del latín auctor, la cual en la Antigua Roma tenía muchos más usos de los que actualmente se utilizan: un auctor podía ser un fundador, fuente, inventor, creador o también se le relacionó al padre de familia como al incentivar el crecimiento. Así entonces, la raíz de la palabra dio origen a otras, como auctoritas de la que deriva autoridad y otras palabras que utilizamos en el español para relacionar al crecimiento, como auge, entre otras.

La construcción de la figura del autor o su nacimiento es complejo de desarrollar, debido a las imprecisiones históricas y desacuerdos que genera en diversos teóricos del área. Según algunos, es un constructo cultural que dejó la modernidad, como señala Roland Barthes: “El autor es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida que ésta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo”. De hecho, es

42. Lovera, “El mito de la libertad de expresión en la creación artística”, 175.

43. “Autor”. 2015. Diccionario De La Lengua Española. Madrid: Espasa. <http://dle.rae.es/?id=4UGeohY>.

44. Roland Barthes, "La muerte del autor", *Revista La letra del escriba* 51 (2006) <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n51/articulo-4.html> 1

45. Lawrence Lipking, "The Birth of the Author", en *Writing the Lives of Writers*, ed. Warwick Gould y Thomas F. Staley (New York, MacMillan Press, 1998). Todas las citas sobre Lawrence Lipking han sido traducidas por el autor, a menos que se indique lo contrario

46. Barthes, "La muerte del autor", 2.

47. Barthes, "La muerte del autor", 4.

48. Barthes, "La muerte del autor", 5.

de cierta forma más fácil seguir la corriente teórica que propone la muerte de esta figura, teniendo a Barthes como hito fundacional. Él propone un ensayo titulado "La muerte del autor", en el que desarrolla la idea de la destrucción del autor desde la teoría lingüística contemporánea, sobre todo la desarrollada en Francia por Jacques Derrida. Para Roland Barthes, la escritura (pensemos que el autor realiza este análisis pensando en la creación literaria) es la destrucción de toda voz u origen, en donde "acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe. En cuanto un hecho pasa a ser relatado, con fines intransitivos y no con la finalidad de actuar directamente sobre lo real, es decir, en definitiva, sin más función que el propio ejercicio del símbolo, se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura"⁴⁴.

El autor, como figura, ya venía en un declive importante durante casi un siglo, principalmente gracias a lo propuesto por Nietzsche en 1882 con la muerte de Dios o el origen, la mente del escritor, por lo que no era raro que esto llegara a suceder⁴⁵. Barthes recoge parte de estas ideas, sirviéndose de la lingüística como herramienta de análisis. Para él, reconocer al autor significaba considerarlo como un padre, que antecede a su creación; por el contrario, la figura del autor moderno debía reconocer su nacimiento a la vez que su propia obra o texto, que no excede ni extralimita este texto, debido a que "el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original; el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras"⁴⁶. Así, fuera del mito de lo original, el sujeto debería comprender su limitante, esta falsa idea de originalidad en la expresión no es más que "un diccionario ya compuesto, en el que las palabras no pueden explicarse sino a través de otras palabras"⁴⁷.

Una de las cuestiones que más preocupaba a Barthes sobre el autor no era su figura, sino la crítica, que de cierta forma encuentra existencia gracias al autor. La crítica se encarga de descifrar al autor, de encontrar el significado de los textos a través de la experiencia de vida, o muerte, del autor de una obra. Por eso es que para Roland Barthes, al apartar al autor de un texto, la pretensión de la crítica de hallar el sentido se vuelve inútil: "Al rehusar la asignación al texto de un "secreto", es decir, un sentido último, se entrega a una actividad que se podría llamar contrateología, revolucionaria en sentido propio, pues rehusar la detención del sentido es, en definitiva, rechazar a Dios y a sus hipóstasis, la razón, la ciencia, la ley". Por último, y finalizando el texto, Barthes nos señala otra cuestión no menos importante en relación al espacio donde se forma el texto, donde se da la unicidad y este espacio no está en el autor u origen, sino en el lector. Así, las diferentes escrituras que conforman un texto establecen un diálogo, pero no es el autor que termina por configurar el sentido último de estos textos y toda su riqueza cultural y multiplicidad, "sino el lector: el lector

es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura"⁴⁸.

Si bien Roland Barthes propone la muerte del autor en 1967, su acción no hace sino más eco de la crisis de la autoría, apareciendo nuevos enfoques académicos interesados en tratar la cuestión. La conferencia brindada por Michael Foucault en febrero de 1969 es una de las que más se tiene en consideración al momento de revisar al autor en la actualidad. Foucault hace una revisión a la escritura contemporánea, considerando que la noción de autor "constituye el momento fuerte de individuación en la historia de las ideas, de los conocimientos de las literaturas, también en la historia de la filosofía, y de las ciencias"⁴⁹.

Más que insistir en una muerte del autor, Foucault propone otro tipo de relación con la muerte con la escritura, que se traduce en "la desaparición de los caracteres individuales del sujeto escritor: mediante todos los ardides que establece entre él y lo que escribe, el sujeto escritor desvía todos los signos de su individualidad particular; la marca del escritor ya no es más que la singularidad de su ausencia"⁵⁰. Para él, la escritura es un conjunto o juego de signos ordenados más que por su significado, por su significante, siguiendo de cierta forma la idea de Barthes donde el autor no es quien habla u ordena sino el mismo lenguaje.

Previo a definir lo que es un autor, Michel Foucault cuestiona uno de los ardides de sus contemporáneos, de referirse a esta muerte de Dios y del hombre en forma conjunta pero como una afirmación vacía de contenido teórico crítico. Propone entonces parar a revisar qué ocurrió con este vacío, qué es lo que queda tras la desaparición del autor y las "funciones libres que esta desaparición hace aparecer"⁵¹. ¿Qué es un nombre de autor? Y ¿cómo funciona? Es la primera pregunta sobre el constructo que Foucault plantea, y es porque para él, el nombre propio y el nombre de autor no funcionan de la misma forma. Si bien, ambos actúan más que solo como un indicador, sino que son el equivalente a una descripción, no son isomorfos y menos funcionan de la misma forma: "El nombre de autor ejerce un cierto papel con relación al discurso: asegura una función clasificatoria; tal nombre permite reagrupar un cierto número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros. Además, efectúa una puesta en relación entre ellos"⁵².

Así, al hablar del nombre de autor nos referimos más a una forma de ser del discurso u obra⁵³, las características que lo definen y que son posibles de identificar, así el texto adopta un cierto estatus dentro de una cultura específica. Pero no todos los textos o discursos adoptan lo que Foucault denomina la función de autor, que define de la siguiente forma: "La función autor está ligada al sistema jurídico e institucional que encierra, determina, articula el universo

49. Michel Foucault, "¿Qué es un autor?", *Dialéctica* (Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1984), 54.

50. Foucault, "¿Qué es un autor?", 56.

51. Foucault, "¿Qué es un autor?", 57.

52. Foucault, "¿Qué es un autor?", 60.

53. Michel Foucault señala que el concepto obra es tan complejo como hablar de autor: "¿Qué es una obra?", ¿qué es, pues, esa curiosa unidad que se designa con el nombre de obra?, ¿de qué elementos está compuesta? Una obra, ¿no es aquello que escribió aquél que es una autor?" (56).

La dificultad de entender dónde comienza y dónde termina la obra es uno de los grandes problemas para el filósofo, por lo que no entra en esta discusión en esta conferencia.

54. Foucault, "¿Qué es un autor?", 66.

55. Foucault, "¿Qué es un autor?", 73

56. Lipking, "The Birth of the Author", 35

57. Lipking, "The Birth of the Author", 38.

de los discursos; no se ejerce de manera uniforme ni del mismo modo sobre todos los discursos, en todas las épocas y en todas las formas de civilización, no se define por la atribución espontánea de un discurso a su productor, sino por una serie de operaciones específicas y complejas; no remite pura y simplemente a un individuo real, puede dar lugar a varios ego de manera simultánea, a varias posiciones-sujetos, que pueden ocupar diferentes clases de individuos"⁵⁴.

El referirnos a la función de autor en vez de al autor como individuo nos llevará, según Foucault, a salir de las típicas preguntas sobre la autoría y quién es el que está hablando realmente, la autenticidad del discurso, su originalidad, su forma o su valor; por el contrario, nuevas preguntas aparecen en torno a "los modos de circulación, de valoración, de atribución, de apropiación de los discursos". Finalmente, y en sintonía con Barthes, Michel Foucault declara la importancia detrás de esta acción de la desaparición del autor y separarlo de la función, debido a que "se trata de quitarle al sujeto (o a su sustituto) su papel de fundamento originario, y de analizarlo como una función variable y compleja del discurso"⁵⁵.

De la muerte del autor a su renacimiento, y viceversa

Cabría preguntarnos entonces por qué seguimos utilizando al autor naturalizado como refugio para las obras y la creación, en comparación a otros periodos históricos como explicaba Foucault, y esto lo ayuda a responder el escritor y académico Lawrence Lipking, quien desarrolla una revisión historiográfica y teórica en el artículo denominado "The Birth of the Autor", partiendo de la base de lo trabajado por Barthes, Foucault y otros filósofos y escritores que abordaron la temática del autor.

Para el escritor estadounidense, la figura del autor es servil a las relaciones de poder y su ejercicio en el control por sobre los textos, discursos, obras, así como para la existencia misma de la crítica⁵⁶. Son demasiadas las posibilidades o soluciones en esta búsqueda por el nacimiento del autor, pero quizás la más aceptada por las teorías en general es el autor como una criatura de la imprenta, o más general, de la cultura de la impresión -como un engendro del universo de Gutemberg. Según Lipking, el autor puede tener diversos orígenes que hacen sentido: "el capitalismo o la mercantilización y comercialización de la escritura; el crecimiento de la literatura, el descubrimiento de las Américas; la codificación del género; la censura por el Estado; el auge del nacionalismo; las leyes de copyright; y, por supuesto, el control"⁵⁷. Pero esta cuestión de la autoría conlleva tres aspectos que han preocupado a los lectores desde el comienzo de la escritura:

“el sentimiento de que los escritores, a veces, pueden llevar cosas nuevas a la realidad parodiando o duplicando el poder de creación que hizo al mundo; la noción de autoridad implica que algunos escritores son mejores que otros; por último, un autor parece ser reconocido no por sus trabajos individuales, sino por una suerte de sentido de ‘obra’ o carrera como un todo” (como lo señalaba Foucault sobre la función de autor)⁵⁸.

58. Lipking, “The Birth of the Author”, 39.

59. Lipking, “The Birth of the Author”, 41.

Lo anterior naturalmente tiene implicancias al momento de la creación, no solo literaria como la han trabajado los autores anteriormente mencionados, sino que esto se puede extrapolar a otras formas de creación, como las artísticas o en el mismo diseño, debido a que la existencia de la figura del autor implica una noción de poder por sobre los demás donde unos, los autores, son mejores que otros. Estos otros pueden ser contemporáneos o no al autor, pero en la práctica, Lipking señala que esto eventualmente genera en la opinión pública la sensación de que la creación termina convirtiéndose en “una performance o una competición donde sólo los más dignos pueden sobrevivir”. Finaliza su artículo proponiendo lo siguiente: el autor es “una creación cultural y además un estado mental”⁵⁹.

Como ya veremos, ya sea si nos enfocamos en el autor o su obra, la caída del modelo aurático genera también una crisis en la forma de crear, donde el o los autores ya no son lo primordial sino las acciones y la creación colectiva.

Derechos de autor, Internet y piratería

La historia de los derechos de autor va emparentada con la aparición de esta figura, como traté en el apartado anterior. Hacer una revisión historiográfica puede resultar demasiado extensa, por lo cual abordaré este tema desde una perspectiva más local, vinculándolo con los problemas emparentados a Internet y el concepto de piratería. Para esto, la serie de artículos compilados por la ONG Derechos Digitales en el texto “Acceso a la Cultura y Derechos de Autor. Excepciones y Limitaciones al Derecho de Autor” entrega una buena perspectiva desde el aspecto legal, no dejando de lado la vereda del creador y a quienes actúan como receptores de las obras protegidas.

Claudio Gallardo, en el artículo “Hacia una dogmática para el acceso en Chile”, realiza un análisis sobre la historia de la legislación sobre derechos de autor en nuestro país, la doctrina y cuestiones importantes, como las excepciones y las limitaciones a estas mismas. Primero señala que desde un aspecto económico, los derechos de autoría toman un revuelo considerable a partir del primer tercio del siglo XIX, en el apoyo al surgimiento de importantes industrias

60. Claudio Gallardo, "Hacia una dogmática para el acceso en Chile" en *Acceso a la Cultura y Derechos de Autor. Excepciones y Limitaciones al Derecho de Autor*, ed. Alberto Cerda Silva (Santiago, ONG Derechos Digitales, 2013), 32.

61. Gallardo, "Hacia una dogmática para el acceso en Chile", 34

culturales. Normativamente, su configuración legal se dio a finales del siglo XVII en Inglaterra, en la que tomaron parte la industria de impresiones y libreros, en una consideración comercial de los derechos, en vez de preocuparse por la protección del autor. Para Claudio Gallardo, si revisamos el panorama actual "muchas de las instituciones legales del derecho de autor tradicional han devenido en obsoletas" tras la masificación de diversas herramientas tecnológicas y canales que permiten una interacción totalmente distinta a la pensada hace décadas atrás cuando se plantearon las legislaciones en nuestro país. Lo que sí nota Gallardo es una tendencia nacional e internacional a aplicar cada vez más duras sanciones a los infractores, siendo que estas normas no han avanzado al mismo ritmo que los avances tecnológicos que permiten una creación a un nivel nunca antes visto en la historia. Chile no ha sido la excepción a esta corriente que han tomado las legislaciones de algunos países u organizaciones supragubernamentales, que han terminado endureciendo "los estándares de protección de los derechos de autor, ampliando cada vez más su objeto, aumentando los plazos de protección y endureciendo las penas"⁶⁰.

El derecho de autor en un principio fue concebido sólo como derechos reproducción y comunicación pública, con una específica limitación temporal. Con el tiempo, esto ha ido mutando según las diversas corrientes y legislaciones, pero principalmente impulsadas por la industria comercial que se ha construido gracias a estos derechos, adoptando un conjunto nuevo de derechos a los dos anteriores, como lo son la adaptación, distribución, modificación, etc., que se recoge en la actual Ley de Propiedad Intelectual (Ley N° 17.336) así como otros artículos en la Constitución de la República.

Otra corriente, distinta a la que impulsa un excesivo celo en la legislación, es la que propone un equilibrio entre los distintos intereses de los actores involucrados. Gallardo reconoce tres, en base a nuestra legislación y la doctrina: los creadores, que son evidentemente sujetos de la regulación y cuyas obras son reguladas por las normas de derecho de autor; los titulares de derecho de autor, entre los que se encuentran aquellos que tienen derechos sin ser necesariamente autores; por último, el público, usuarios y consumidores de las obras.

El público, usuario o consumidor de las obras es el grupo que más ha quedado relegado a un espacio de desprotección, paradójicamente, siendo que es ilógico comprender el régimen social de la autoría sin un grupo que eventualmente acceda a la obra. Para Gallardo, "es inconcebible entender la concepción tradicional del derecho de autor sin contemplar que estamos hablando de obras del intelecto humano que tienen como finalidad ser disfrutadas y en muchos casos utilizadas por terceros"⁶¹. No tiene sentido que se le entregue al autor un monopolio de explotación sobre el uso sin derechos de acceso, y

esto deviene directamente en riesgos en que los países pueden caer si se tienen débiles legislaciones sobre derechos de autor: la inhibición de la creación de nuevas obras, el limitar la expresión de opiniones disidentes y minar la salud del discurso público.

Si bien la ley en Chile sobre estos derechos ha estado sujeta a diversas revisiones y modificaciones, ya sea para modernizarla como para adecuarla a los tratados firmados y que requieren ciertas garantías sobre los derechos de autor, para Gallardo “la ley está lejos de estar acorde a las necesidades de los nuevos creadores culturales y de los desafíos tanto para la creatividad como para el acceso que suponen las nuevas tecnologías”⁶². Ahora, la legislación nacional tiene excepciones o limitantes para estos derechos de autor detallados particularmente, no obstante son demasiado específicas y no atinentes a la legislación internacional de Derechos Humanos. Esta existencia de excepciones no supone estrictamente este equilibrio propuesto por algunos, sino que todo lo contrario, son excepciones con restricciones que no hacen más que hacer aún más complejo el panorama de los derechos.

Algo importante es la excepción sobre el dominio público o patrimonio común. Se entiende por dominio público, que la legislación chilena lo nombra como el patrimonio cultural común, “la situación jurídica en la que quedan las obras luego de haberse extinguido el plazo de protección que otorga la ley a favor de los titulares del derecho de autor, o bien cumpliéndose determinadas situaciones especiales”⁶³. El plazo en la actualidad se considera al menos 70 años luego de la muerte del autor, y dentro de las situaciones especiales se contemplan obras del acervo folclórico, obras expropiadas por el estado, de autores extranjeros que no tengan protección en su propio país o las obras cuyos titulares renunciaron a la protección de la ley.

La infracción de la norma sobre derechos de autor, sobre todo con el devenir tecnológico y los avances en la reproductibilidad de las obras, se conoce con el nombre de piratería. Tiene una reminiscencia a los actos de vandalismo realizados por bandas organizadas entre los siglos XV y XVIII, como los sucedidos en la época del Chile colonial, grupos que sirvieron para movilizar mercancías clandestinamente por la vía marítima haciendo frente muchas veces a los bloqueos económicos y participar en la historia no oficial de un naciente país⁶⁴.

El término “piratería informática” es un término en disputa por lo amplio de su definición por parte de organismos como la RAE, que la define como una “persona que accede ilegalmente a sistemas informáticos ajenos para apropiárselos u obtener información secreta”⁶⁵, definición que ciertamente no se puede aplicar a todos y cada uno de los “tipos” de piratas. El término es acuñado

62. Gallardo, “Hacia una dogmática para el acceso en Chile”, 40

63. Gallardo, “Hacia una dogmática para el acceso en Chile”, 48.

64. Memoria Chilena, “Navegantes Holandeses En Chile”. Accedido el 22 de julio del 2016. <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-729.html>.

65. “Pirata.” Diccionario De La Lengua Española. Accedido el 22 de julio del 2016. <http://dle.rae.es/?id=T8ktrp2>.

66. Rosa Gascueña, “La construcción del significado de pirata informático” (presentado en el VIII congreso de Lingüística General de la Universidad Autónoma de Madrid, 2008). Accedido el 23 de julio del 2016. <http://elvira.ullf.uam.es/clg8/actas/pdf/paperCLG46.pdf>

67. Greenwald, Glenn, Ewen MacAskill, y Laura Poitras. "Edward Snowden: The Whistleblower behind the NSA Surveillance Revelations." *The Guardian*. 2013. Accedido el 24 de julio del 2016. <https://www.theguardian.com/world/2013/jun/09/edward-snowden-nsa-whistleblower-surveillance>.

68. Wikileaks, "About us". Accedido el 24 de julio del 2016 <https://wikileaks.org/What-is-Wikileaks.html>

ligado al nacimiento de la informática a fines de los años sesenta en Estados Unidos, entre los círculos de programadores del Instituto de Investigación de Massachussets, MIT, que se autodenominaron "hackers"⁶⁶. A lo largo del tiempo, los hackers quisieron diferenciarse de aquellos grupos o particulares que sólo buscaban realizar daño, sabotaje o un beneficio propio. Términos como white hat (hacker) o black hat (cracker) se comenzaron a utilizar para referirse a estos hackers y a la ética de sus prácticas al momento de beneficiarse ellos o preferir por el bien común.

El concepto de piratería informática comenzó a utilizarse con mayor frecuencia gracias a los medios de comunicación desde los años noventa, para aludir a las infracciones de propiedad intelectual que sucedieron con el advenimiento del Internet y el intercambio de archivos mediante el sistema peer to peer, o P2P, que tuvo como su primer gran escándalo el lanzamiento de Napster, en el año 1999. Shawn Fanning, un estudiante universitario desarrolló este sistema de intercambio que permitía transferir archivos de música desde un computador a otro, utilizando Internet. Para esto, se necesitaba primero extraer la pieza de audio desde un CD, es decir, pasar del plano físico para luego convertirla en un archivo digital individual, proceso conocido como "ripping". Por una cuestión técnica del tamaño del archivo convertido, se utilizó generalmente el formato MP3, por su calidad de audio y capacidad de compresión, que permitía tener archivos pequeños para poder ser transferidos con las velocidades de Internet de esos años. Tras esto, el archivo podía ser compartido y reproducido. Se estima que más de 60 millones de personas usaron Napster en el punto más alto de su popularidad.

Sin la figura de los hackers no podríamos entender, ni menos existirían, los avances tecnológicos con los que nos comunicamos, visualizamos, y vivimos en la actualidad. Son una figura controvertida y claramente difícil de poder agrupar, pero de estos "expertos en informática" se desprenden destacados personajes, estrechamente vinculados a su realidad geopolítica y a una crítica institucional importante, con casos emblemáticos como el de Edward Snowden y la NSA⁶⁷, Julian Assange y Wikileaks⁶⁸, el grupo anonymous, entre otros, que han remecido la esfera política a nivel global poniendo en tensión la desclasificación de documentos secretos, el problema del acceso a la información y el archivo, y por supuesto otros casos a nivel más tecnológico que han tensionado los problemas de la autoría, la libertad de creación artística y el acceso a la cultura, como el mismo caso de Napster citado anteriormente o plataformas como YouTube, Megaupload y otras, que permitieron a los creadores obtener obras a las cuales de otra forma no tendrían acceso, ya sea en forma de fotografías, audios o videos, creando un caldo de cultivo y una cultura en torno al concepto del remix.

Derechos creativos en el mundo digital y el remix

Independiente si el autor es una figura creada por la industria de la imprenta, si realmente podemos homologar al autor y trasladarlo hasta los primeros filósofos griegos o si la cuestión del autor ha vuelto a posicionarse como tema para la academia debido a la preocupación de los teóricos por la figura del autor moderno, este sujeto detrás de la construcción cultural no deja de estar afecto a los análisis que se pueda realizar sobre los derechos que le han sido reconocidos por organizaciones internacionales y nacionales en su debido tiempo, como explicaba anteriormente. La figura de los derechos creativos ha estado en pugna ya desde su constatación en el siglo XIX, y sobre todo en las últimas décadas, gracias a los avances en reproductibilidad digital y el Internet.

La creación en el mundo digital en la actualidad se sitúa en un entre, influenciado por la estética postmoderna y la crisis de la modernidad, y por otro lado, la historia de las luchas contra la opresión de las normas sobre derechos de autor, que si bien no se desmarcan de la crítica institucional y la lucha contra los mitos de la modernidad, es preciso comentarlos por separado debido a que son procesos que provienen de corrientes de pensamiento, espacios geopolíticos y momentos distintos.

Para Boris Groys la digitalización de las obras, que ha permitido el actual desarrollo tecnológico, pensada como la escritura digital de la imagen le ayuda a “convertirse en reproducible, a circular libremente, a distribuirse”⁶⁹. Estos archivos dependerán constantemente del hardware y software con el que son guardados y visualizados y de una constante y posible muerte, debido a la fragilidad de los sistemas tecnológicos que crean y visualizan la Internet. En el caso de las fotografías o, si usamos un término más ascético, imágenes, debemos entenderlas bajo la lógica de su impermanencia como imagen electrónica o e-image, que se constituye como una dualidad entre imagen y tiempo, debido al “sentido de que su paso por el mundo es, necesariamente, fugaz, contingente. Ellas no claman por la eternidad marmórea de lo inmóvil, sino quizás al contrario por la intensamente magnífica eternidad del tiempo-instante, del tiempo-ahora como tiempo pleno”⁷⁰.

Esta condición fantasmal de la imagen, que no perdura como en los archivos o bibliotecas sino que se asemeja más a una impresión temporal de la memoria, a la pizarra mágica de Freud, ofrece distintas posibilidades al momento de pensarla como dispositivo de recordación y a su carácter como tal, debido a que más que un carácter documental se vincula más con los procesos heurísticos y creativos. Para Brea, la e-image:

69. Groys, “De la imagen al archivo de imagen -y de vuelta”, 19.

70. José Luis Brea, “Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image”, en *Arte, archivo y tecnología*, ed. Alejandra Castillo y Cristián Gómez-Moya (Santiago: Ediciones Universidad Finis Terrae, 2012), 57.

71. Brea, "Cambio de régimen escópico", 63.

72. Adolfo Vásquez, "La Posmodernidad; A 30 Años de la Condición Postmoderna de Lyotard", *Revista Observaciones Filosóficas* 9 (2009). Accedido el 24 de julio del 2016. <http://www.observacionesfilosoficas.net/laposmodernidad30anos.htm>

73. Jean-François Lyotard, *La condición postmoderna. Informe sobre el saber* (Madrid, Cátedra, 1991).

74. Vásquez, "La Posmodernidad".

*"no invoca un ciclo de permanencia y rescate del pasado para el presente, sino una resonancia rápida [...] y muy volátil, que antes que al pasado, parece más bien apuntar al alumbramiento heurístico del futuro que en la propia distribución de fuerzas del sistema se enuncia [...] Una memoria que entonces ya no es de objeto sino de red, que ya no es de registro y consignación sino de conectividad, que ya no es de inscripción localizada (docu/monumental) sino relacional y distribuida, diseminada como potencia de relación y actuación en el espacio de la interconexión"*⁷¹.

Buena parte de la construcción artística y creativa en la actualidad utiliza técnicas como la deconstrucción, la resignificación o usando técnicas que resultan familiares a vanguardias artísticas como el dadaísmo, que permiten una extrapolación semántica resituando obras audiovisuales, objetos de diseño, e incluso documentos que son parte de un Archivo, quebrando la estructura rígida del lenguaje, un concepto que si bien en la actualidad se le conoce como remix en la industria ligada a la música, el remontaje o remezcla como técnica desacraliza y tensiona el aura, este momento irreplicable, el aquí y ahora de una obra. Yendo más allá, para Walter Benjamin, en la época de la reproductibilidad técnica, "al multiplicar la reproducción, sustituye su ocurrencia irreplicable por una masiva. Y al permitir la reproducción el encontrarse con el espectador en la situación en la que éste se encuentra, actualiza lo reproducido. Estos dos procesos llevan a una violenta sacudida de lo que es transmitido: la sacudida de la tradición que resulta el reverso de la crisis y renovación actuales de la humanidad, tan estrechamente conectadas con los movimientos de masas de nuestros días".

El "nuestros días" de Benjamin está pensando en un periodo post Primera Guerra Mundial, y en obras como la de Marcel Duchamp y los readymade, el dadaísmo como expresión contraria a las convenciones literarias y artísticas, el cuestionamiento continuo sobre qué es o no arte. Este cuestionamiento es, como no, parte de lo que se podría considerar como el postmodernismo o la "condición postmoderna" a la que Lyotard hacía referencia. Como ideología, éste puede ser entendido como "un síntoma de los cambios estructurales más profundos que tienen lugar en nuestra sociedad y su cultura como un todo o, dicho de otra manera, en el modo de producción"⁷².

La condición postmoderna, para Lyotard, "designa el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX [...] simplificando al máximo, se tiene por «postmoderna» la incredulidad con respecto a los metarrelatos"⁷³. Estos metarrelatos a los que se refiere Lyotard son aquellos relatos que fueron base para la constitución de la modernidad, aquellos "discursos legitimadores a

nivel ideológico, social, político y científico”⁷⁴ de ciertas instituciones o creencias compartidas, identificando algunas como la emancipación progresiva de la razón y de la libertad, la emancipación progresiva del trabajo, el enriquecimiento de toda la humanidad a través del progreso de la tecnociencia capitalista. Para Vásquez, esta deslegitimización de la racionalidad deviene tras la revelación de que esta ha sido sólo una narrativa más, entre otras, donde se deconstruye la unidad y la totalidad de la razón dada en el sujeto como detentor de la legitimidad definitiva, aún cuando se hubiese establecido previamente su subjetividad. Es romper con los discursos universalistas, con las grandes narraciones.

⁷⁵. General Public License, GPL por sus siglas en inglés.

Esta deconstrucción, tan utilizada en las obras audiovisuales en la actualidad, este pastiche entre distintas piezas visuales, fotografías, audios, en clave de Lyotard, reinventa las reglas del artista cada vez que expone una nueva obra. Las reglas del juego van mutando, por lo que no existe un canon valorativo de comparación, y esto ha permitido la generación de una cultura alrededor del remontaje. El problema ocurre debido a que las legislaciones no van a la par de los avances tecnológicos y/o sociales.

El remix o remontaje si bien es una actividad realizada por miles de personas día a día, muchas de estas acciones se realizan al borde de la legalidad, en espacios grises que permite la ley, el fair use y otros como el amparo bajo el dominio público. Otros usos, derechamente, están en el plano de la ilegalidad. El remontaje no sólo abarca las actividades ligadas a la creación artística, sino también en el plano de otras actividades de creación, como el software. Y es desde aquí donde se han dado importantes luchas y avances por los derechos creativos en el último siglo, y que han sido precursores de legislaciones y movimientos en otras áreas.

Durante los años setenta, el término copyleft comenzó a utilizarse como contraposición al término copyright o derechos de autor, debido a las pugnas que se generaban tras la creación de programas informáticos que, si bien los creadores dejaban al dominio público, otros informáticos tomaban, cambiaban y se apropiaban de estas nuevas versiones. En palabras simples, según Hugo Baronti, significa “algunos derechos reservados”. Los creadores, autores o como se denominen estos, se reservan su derecho a ser reconocidos como tal, entregando al dominio público el material para su utilización libre mientras el contenido no sea comercializado.

Richard Stallman, quien fuera impulsor de la Free Software Foundation, es quien plasma en definitiva la idea en el colectivo general mediante la licencia pública general⁷⁵, redactada y creada para liberar su proyecto GNU. Lo que pretendía Stallman con esta licencia era impedir que el material que se acoge a ella pueda

76. Antonio Gómez Villar, "Paolo Virno, lector de Marx: General Intellect, biopolítica y éxodo", *ISEGORÍA. Revista de Filosofía Moral y Política* 50 (2014): 305-318.

77. Karl Marx, *Elementos Fundamentales para la Crítica de la Economía Política (Grundrisse) 1857-1858, volumen 2* (México, Siglo XXI Editores, 2006), 228 - 229.

quedar jurídicamente sujeto a derechos de autor, pero que la comunidad pudiera seguir aportando al desarrollo, sin que alguien pudiese reclamar para sí la obra completa.

Es un modo de producción basado en los saberes abstractos, el que fue pensado por Karl Marx bajo el concepto general intellect, acuñado en el "Fragmento de las máquinas" del Cuaderno VI de los Grundrisse. El general intellect es una inteligencia social, colectiva, creada por conocimientos, técnicas y saberes acumulados. El trabajo ya no deviene en un producto que posee valor, sino que el pensamiento en cuanto tal tiene el valor de un hecho material. Esta idea de la salida de la sociedad del trabajo y la importancia dada ahora a los saberes científicos, pero también a la creación artística, fue algo que sedujo a varios grupos en una idea de una conciencia general, colectiva.

Marx hace referencia a que "la actividad intelectual deviene verdadero resorte de la producción de la riqueza"⁷⁶, esto gracias al mismo desarrollo capitalista al incorporar las máquinas al proceso productivo. Así, el trabajo deja de ser la fuente de riqueza, el tiempo de trabajo deja de ser su medida y por tanto, el valor de cambio del valor uso, "con ello se desploma la producción fundada en el valor de cambio, y al proceso de producción material inmediato se le quita la forma de la necesidad apremiante y el antagonismo. Desarrollo libre de las individualidades, y por ende no reducción del tiempo de trabajo necesario con miras a poner plus trabajo, sino en general reducción del trabajo necesario de la sociedad a un mínimo, al cual corresponde entonces la formación artística, científica, etc. de los individuos gracias al tiempo que se ha vuelto libre y a los medios creados para todos – el comunismo"⁷⁷.

Esta masa de contenidos creados fuera de los márgenes jurídicos y de los modelos tradicionales de producción y acumulación de capital, fuera de la lógica del mercado, fortalece al dominio público. No obstante, los grupos de poder que han afianzado sus riquezas gracias a la titularidad de los derechos de autor de ciertas obras, tales como las compañías discográficas, han librado una lucha permanente para cada vez coartar más las expresiones de los derechos, como advertía previamente Claudio Gallardo, de la ONG Derechos Digitales. Es por esto que tras Stallman, el movimiento copyleft se fue desarrollando cada vez más, hasta la actualidad abarcar no sólo software, sino la creación cultural en su totalidad.

Creative commons y su batalla por el reuso y distribución

El modelo de producción copyleft y las distintas licencias GPL han ido avanzando a lo largo de los años, permitiendo el desarrollo de diversas plataformas de

software, así como la generación de comunidades en torno a la programación de dichas demasiado asociadas a la creación de software, no obstante su filosofía, influenciada por movimientos de izquierda marxistas, traspasó este grupo y asociado al pensamiento crítico desde las humanidades es que ciertos grupos comenzaron a notar la necesidad de proyectar un modelo similar que permitiese una reserva parcial de los derechos de las obras, para ser liberadas y compartidas con el resto del mundo. Así como Richard Stallman estuvo a la cabeza del movimiento GPL/GNU, desde otra vereda pero no muy lejos, en la misma Universidad de Stanford, Lawrence Lessig, profesor de Derecho en aquella institución, se puso a la cabeza de un ambicioso proyecto para hacerle frente al paradigma del sistema tradicional del derecho de autor. Este trabajo se llama Creative Commons, y que viene a ser el referente mundial para el trabajo de liberación de ciertos derechos creativos.

De primeras, debemos entender que Creative Commons no es un antónimo ni un enemigo de los derechos de autor, como bien consignan en su sitio web, sino que al contrario, funciona a la par de éste, debido a que en la lógica en que las legislaciones locales o internacionales los diversos derechos del autor son automáticamente asignados, la organización ofrece un sistema voluntario para renunciar a ciertos derechos mediante un “modelo legal de licencias y una serie de aplicaciones informáticas que faciliten la distribución y uso de contenidos dentro del dominio público”⁷⁸. Esto significa que este sistema además permite publicidad adicional al trabajo, al quedar consignados dentro de los motores de búsqueda como parte de esta red de materiales y documentos liberados de ciertos derechos.

Lessig nos aclara en su obra *Cultura Libre* que una cultura libre, valga la redundancia, “no es una cultura sin propiedad, del mismo modo que el libre mercado no es un mercado en el que todo es libre y gratuito”. Este concepto es básico para entender las diferencias al momento de hablar de software libre, obras de libre disposición, tener libertad para distribuir, etc. De esta misma forma, Lessig advierte que en esta diferencia entre lo libre y lo gratuito, la cultura libre no significa una cultura sin propiedad, o que los creadores no perciban una paga por sus obras. A través de las páginas de esta obra, Lawrence Lessig aborda distintos temas acerca de la vida en el ciberespacio y fuera de este, después de haber apagado el modem y “la forma en cómo las batallas que se luchan hoy en relación a la vida en Internet afectan a “la gente que no está conectada” de un modo crucial”⁷⁹. Utilizando su propia experiencia y ejemplificando con diversos casos, permite comprender el panorama que afecta el dominio o titularidad de derechos de autor cuando se relacionan con Internet. La piratería al dominio público, como él denomina esta limitación de las excepciones a los derechos de autor, es una de las cuestiones que afectan el

78. Creative Commons, Acerca de. Accedido el 25 de julio del 2016. <http://www.creativecommons.cl/acerca-de/>

79. Lawrence Lessig, *Cultura Libre: Cómo los grandes medios usan la tecnología y las leyes para encerrar la cultura y controlar la creatividad* (Santiago, LOM Ediciones, 2005), 8. <https://www.derechosdigitales.org/culturalibre/>

80. Lessig, *Cultura Libre*, 289.

81. Lessig, *Cultura Libre*, 290.

82. Lessig, *Cultura Libre*, 313.

discurso y la creación de una memoria colectiva, debido a que muchas veces las obras, debido a su antigüedad, no se encuentran con acceso para el público.

Por otro lado, el caso sobre la restricción al flujo de información, como en el caso comentado sobre el acceso a los fármacos contra el VIH en África⁸⁰, deja clara la relación entre los grandes detentores de la titularidad de derechos de autor y el gobierno, haciendo evidente las presiones que no pasan por una cuestión sino meramente comercial, debido a que legislaciones flexibles contraría los intentos de las grandes empresas de maximizar sus ingresos por medio de las patentes farmacológicas. El problema, para Lessig, es la corrupción de la cual las farmacéuticas no son las responsables sino que es “el fracaso de la integridad de nuestros propios políticos”⁸¹. Mediante el pago de campañas, compañías farmacéuticas, sellos discográficos y otras industrias culturales, presionan y modelan el sistema a su antojo. Lessig insiste en la existencia de un punto medio entre “Todos los derechos reservados” y “Ningún derecho reservado”, porque para él, la filosofía detrás de la cultura libre no es anarquismo, sino un equilibrio entre “todos” y “ninguno”.

Esta estrategia, aplicada a la cultura, tiene por resultado los “Campos Comunales Creativos” o Creative Commons. Según Lessig, son etiquetas sencillas que constituyen una licencia, una “concesión de libertad a cualquiera que acceda a la licencia, y de un modo más importante, una expresión del ideal de que la persona asociada a la licencia cree en algo distinto a los extremos de “Todo” o “Nada”⁸². Para diferenciar los contenidos, la organización Creative Commons ha desarrollado una serie de gráficas que se pueden asociar al contenido, permitiendo destacar que éste se encuentra bajo la licencia. A nivel más técnico, son tres las formas en que se debe señalar el contenido: una licencia legal adjunta, una descripción legible para seres humanos y una etiqueta legible para las máquinas (como los robots indexadores de los buscadores).

Los límites a las libertades estarán determinados voluntariamente por el creador/titular, debido a que Creative Commons considera al menos 4 tipos de cláusulas, las cuales pueden ser combinadas para generar diversas licencias:

- BY, o “atribución”. Debe atribuirse la autoría original.
- NC, o “no comercial”. No se permiten usos comerciales.
- SA, o “compartir igual”. El contenido debe compartirse de la misma forma que el original.
- ND, o “no derivados”. No se pueden generar trabajos derivados.

Es evidente que la creación común seguirá afianzando su camino. Es más, desde que Lessig lanzara “Cultura Común” el 2004, grandes detractores del software

libre como Microsoft, que aparecían en la vereda de los antagonistas, en la actualidad han convenido en apoyar las iniciativas de los proyectos libres como reconocimiento al trabajo sistemático que han realizado diversas comunidades en apoyo no sólo de sistemas informáticos como GNU / Linux, sino los mismos lenguajes de desarrollo que permiten que su software propietario, Windows, pueda existir como lo es ahora. El avance ha sido potente, pero así también la resistencia y el lobby hecho por las empresas y los gobiernos interesados en mantener la hegemonía de las patentes, y el control sobre los derechos creativos.

La memoria, la historia y la fotografía contra el olvido

El concepto de memoria es polisémico, por lo que su definición dependerá desde el área donde se enuncia. Para efectos de esta investigación, importan algunas de estas definiciones por sobre otras. Es cuestión de revisar el diccionario de la Real Academia Española para encontrar al menos catorce acepciones y más de 20 locuciones posibles. Es una palabra de gran complejidad, pero que ciertamente condiciona una idea más general. Proviene del latín homónimo, y según la RAE, es una facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado; recuerdo que se hace o aviso que se da de algo pasado; monumento para recuerdo o gloria de algo; dispositivo físico, generalmente electrónico, en el que se almacenan datos e instrucciones para recuperarlos y utilizarlos posteriormente; relación de recuerdos y datos personales de la vida de quien escribe. Al menos esas cuatro acepciones nos hablan de la cuestión de recordar, ya sea desde el plano mental o psíquico, y por otro lado los dispositivos de recordación que permiten que estos se plasmen.

Son variados los autores que han abordado la relación entre la historia, la memoria y los archivos, en tanto “no habrá historia sin memoria ni memoria sin algo que recordar”⁸³. Es una relación compleja, un tejido entre diversos relatos, lecturas y re-escrituras de lo sido. Para el historiador del arte Alois Riegl, lo histórico es “todo lo que ha existido alguna vez y ya no existe”. Para él, toda actividad humana que haya sucedido, y de las cuales se haya conservado algún tipo de registro o testimonio “tiene derecho, sin excepción alguna, a reclamar para sí un valor histórico”⁸⁴.

Recordar, pero por sobre todo no olvidar aparece como la consigna principal de la historia moderna. Diana Taylor se preguntaba el ¿por qué ahora? de la aparición tan explosiva del archivo como figura central para tantas discusiones contemporáneas sobre el conocimiento, como abordé anteriormente. ¿Será que el repertorio, como forma de transferencia, no asegura estabilidad a lo largo del tiempo y termina siendo desbordado por la pulsión de inscripción, gracias a la mecanización de la fotografía instantánea?

83. Elizabeth Colingwood-Selby, *El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable* (Santiago, Chile: Metales Pesados, 2012), 15.

84. Alois Riegl, *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen* (Madrid: A. Machado Libros, 2008), 24.

85. Andreas Huyssen, "En búsqueda del tiempo futuro" en *Revista Puentes* año 1 no.2 (2000), 9.

86. Colingwood-Selby, *El filo fotográfico de la historia*, 16-17.

87. Colingwood-Selby, *El filo fotográfico de la historia*, 94.

88. José Pablo Concha, *La desmaterialización fotográfica* (Santiago, Chile: Metales Pesados, 2011), 17.

Andreas Huyssen aborda este cuestionamiento sobre la memoria como fenómeno reciente, como punto central en los debates culturales y políticos de las sociedades occidentales. La musealización, este giro al pasado y hacia la memoria, parece estar en todos lados y todos estaríamos siendo partícipes, en esta epopeya de la historia por enfrentar el olvido. Huyssen, al respecto, señala la "memorialización" como estrategia orientada a contrarrestar este miedo al olvido. La memoria se instala como parte de las preocupaciones contemporáneas, en tanto "recibe un impulso subliminal del deseo de anclarnos en un mundo caracterizado por una creciente inestabilidad del tiempo y por la fractura del espacio en el que vivimos"⁸⁵, la crisis de la inscripción y la configuración de mundos que aqueja a la sociedad actual. En la misma línea, Elizabeth Colingwood-Selby señala que esta proliferación de instituciones orientadas a las operaciones sobre lo que se denomina la "verdad histórica", tales como museos, archivos, documentos clasificados y desclasificados, etc., son "evidencia irrecusable de una creciente aversión humana al olvido, de una voluntad de memoria y de una voluntad de verdad a las cuales los hombres parecerían, hoy menos que nunca, dispuestos a renunciar"⁸⁶.

La autora realiza un exhaustivo análisis respecto de la relación entre historia y fotografía, confrontando las dos grandes visiones al respecto: por un lado el historicismo histórico y, por el otro, el materialismo histórico propuesto por la obra de Walter Benjamin, y cómo el advenimiento del historicismo moderno confluye con la creación de la fotografía y su mecanización, cuestión que se tradujo en el desplazamiento del espacio ocupado por la escritura por parte de esta nueva forma de inscribir el aquí y ahora. El historicismo, según Colingwood-Selby, tiene como regla o premisa central explicar lo que sucedió en función del momento en que sucedió, dejando fuera toda posible inclinación por parte del historiador, de cualquier experiencia que se interponga a alcanzar "la verdad objetiva y siempre igual a sí misma del acontecimiento histórico"⁸⁷.

¿Cuáles son los atributos de la fotografía que la hacen tan atractiva para el historicismo? La autora identifica al menos cinco discursos sobre la fotografía que intentan explicar dicha cuestión: el carácter mecánico (y desprovisto de la "subjetividad de la mano del autor"); su precisión; su economía; su velocidad y, por último, su reproductibilidad. La fotografía, así, era capaz de quitarle el sitio que por tanto tiempo tuvo la escritura, y no es coincidencia, dado que la aparición de la imagen técnica, acompañada de su reproductibilidad, es clave para la configuración de la modernidad, la "culminación visual del proyecto moderno"⁸⁸, que se caracteriza por la crisis de los relatos totalizadores que contribuyen al sentimiento de abandono del ser humano, que los reemplaza por una dependencia emocional a los aparatos técnicos.

La empatía, forma en la que Benjamin denominó al procedimiento de explicar lo que sucedió en función del momento en que sucedió de la historia moderna, encontraba en la fotografía una forma objetiva de inscribir la realidad, desprovistas de la pasión y los prejuicios del artista. Ahora era la luz, la naturaleza misma quien se inscribía a sí misma, “una verdad escrita no por y en función de otros sino por ellas mismas, en función de sí mismas”⁸⁹. Esta ilusión de que la fotografía era un proceso objetivo, neutro, carente de prejuicios e inclinaciones (dado que la propia realidad era capaz de inscribirse) era análoga al propio historicismo y también a la archivística, como lo anunciaba Cook y Schwartz así también José Pablo Concha, respecto del rol del archivero y la falsa objetividad que proclamaban, dado que “cuando se define qué es lo que se guarda, al mismo momento se define aquello que debe ser olvidado. Esta acción es el ejercicio de poder respecto de la memoria”⁹⁰, y para Colingwood-Selby, la propia acción de suprimir los intermediarios para realizar la empatía es, en sí misma, intermediario “y el más poderoso de todos: el que ha vencido y domina, a la sazón, como razón universal”⁹¹.

89. Colingwood-Selby, *El filo fotográfico de la historia*, 101.

90. Concha, *La desmaterialización fotográfica*, 250.

91. Colingwood-Selby, *El filo fotográfico de la historia*, 124.

92. Colingwood-Selby, *El filo fotográfico de la historia*, 152.

93. Colingwood-Selby, *El filo fotográfico de la historia*, 175.

La semejanza entre la fotografía y su referente, el hecho acontecido, no puede atribuirse al atributo de la precisión de dicha reproducción de los rasgos originales, sino porque “el “original” -el referente- comienza a parecerse, cada vez más, a la imagen fotográfica, porque la realidad visible comienza a construirse a imagen y semejanza de la imagen fotográfica”⁹², el mundo moderno se replica en y desde las fotografías. Pero, ¿qué ocurre con el hecho -acontecido- en la fotografía? Historicismo y materialismo difieren en sus acercamientos con lo ya sido. Para el historicismo, como hemos nombrado, le es útil pensar esa captura como lo sucedido en su momento, consumado y conservado en la autenticidad propia de la captura técnica.

Ahora bien, Roland Barthes introduce la idea del carácter testimonial de la fotografía, cambiando su relación con el referente: ya no es el parecido entre imagen y el objeto retratado lo que da fundamento, sino que el proceso físico-químico que permite la inscripción es un certificado, prueba material de la existencia del referente, que estuvo allí presente ante el aparato de registro; para el materialismo histórico, al igual como Benjamin proponía a propósito de la obra de arte, ocurre una actualización, un ya retornando en clave de actualidad como otro, siempre y necesariamente, no en clave de pasado sino como un futuro potencial, como lo que todavía no ha llegado a ser. Es un golpe que no fija sino que hace saltar al acontecimiento del continuum temporal que ocupaba, como una cita, permitiendo configurarlo y reconfigurarlo después de su muerte. No basta con la inscripción para dar lugar al “acontecimiento de la historia. Toda inscripción requiere, para historizarse, de una lectura”⁹³.

94. Werner Bohleber, "Recuerdo, trauma y memoria colectiva: la batalla por la memoria en psicoanálisis", *Psicoanálisis APdeBA* 29 (2007):45. Consultado el 25 de julio del 2016. <http://www.apdeba.org/wp-content/uploads/Bohleber.pdf>

95. Sigmund Freud, *Más allá del principio de placer* (1920), Obras completas (Amarrotu, Buenos Aires, 1995), 19.

96. Bohleber, "Recuerdo, trauma y memoria colectiva", 46-47

97. Jorge Blasco, *Decisiones analógicas para una memoria digital*. Accedido el 25 de julio del 2016 http://medialab-prado.es/article/decisiones_analogicas_para_una_memoria_digital

98. Bohleber, "Recuerdo, trauma y memoria colectiva", 64-66

Volveremos al respecto de la imagen fotográfica cuando hablemos de los archivos, depósitos e hiperdepósitos digitales y cómo la escritura y la traducción numérico-binaria de las inscripciones terminan por hacer crisis la configuración de mundo moderno y el modelo del aura benjaminiano, donde la falta de un referente real sino imaginario junto a la extrema reproductibilidad, y pérdida del sentido del original, hacen necesario repensar varias de las cuestiones anteriores.

Memoria colectiva y el pasado reciente

El psicoanálisis como teoría comenzó siendo una teoría del trauma, que para Sigmund Freud tuvo gran sustento en el recuerdo y los traumas de infancia como tema central. Según Freud, las "percepciones se almacenan en la memoria como huellas mnémicas"⁹⁴, como copias de la impresión original, nunca aislados, debido a que estas huellas se ordenan en distintos sistemas de memoria que se superponen (la asociación de los recuerdos según simultaneidad temporal, o formas de concurrencia como las relaciones de similitud o de contigüidad, por nombrar algunos). Lo que se recuerda no es la realidad, en rigor, sino "un reflejo del pasado olvidado"⁹⁵, así, no se recuerdan los hechos o sucesos en sí mismos, sino su procesamiento psíquico. Por otro lado, para él los recuerdos eran reanimaciones de restos mnémicos concebidos como imágenes de procesos psíquicos previos. Si un recuerdo es reproducido como acto mediante la repetición, se integra a un contexto de conducta con su propio significado en el presente⁹⁶.

Fuera del aspecto meramente traumático de la generación de recuerdos, Jorge Blasco nos advierte que la memoria sólo se puede considerar si ocurre como tal, por lo que no podemos llamar memoria a aquello guardado, registrado, organizado para su recuperación, estas son las herramientas que se utilizan cuando la memoria ocurre, pero no es la memoria en sí. Si bien se considera como un sustantivo, debemos replantearnos y ser conscientes de la ocurrencia de ésta como un verbo⁹⁷. La memoria y los recuerdos en torno al trauma se relacionan con la pulsión, y ésta motiva a que estos reaparezcan. Las personas que han sufrido traumas por catástrofes históricas como desastres, pero sobre todo atropellos a los DDHH, no sólo son víctimas sino también testigos de una realidad política destructiva. Hay cosas que no se quieren volver a vivenciar por la carga abrumadora que para la persona conlleva, como persona individual. Por eso es que se requiere "un discurso social sobre la verdad histórica de los hechos traumáticos, así como sobre su negación y su desmentida defensiva"⁹⁸.

La separación entre memoria e historia en categorías distintas parece ser resultado de una relación supuestamente dada entre el par corporalizado/documentado, tal como la separación entre el repertorio y el archivo, en una

suerte de binarismo que algunos podrían señalar como antagónicos o que corren por caminos distintos, pero como ya nos comentaba Diana Taylor, estas formas binarias no son estáticas, ni parte de una secuencia temporal pre/pos, como si la memoria performática retuviera la acción sólo temporalmente y el archivo la hiciese pasar a la historia a través de documentos de registro. Son “procesos activos, dos de varios sistemas interrelacionados y colindantes que participan continuamente de la creación, almacenamiento y transmisión de conocimiento”⁹⁹.

Desde el ámbito social y político, la memoria es un territorio en disputa, para el historiador Gabriel Salazar, debido a que no existe una sola memoria sino una “diversidad de memorias”. Es una batalla entre la memoria hegemónica y las otras memorias¹⁰⁰. Memoria no debe contrastarse, para el filósofo Juan Gutiérrez, con la historia como si fuese “algo subjetivo, irresponsable y cargado de mitos frente a algo científico, objetivo, veraz, documentado y comprobable”. El mito de la historia objetiva es sin duda hermano directo del mito del archivo como espacio objetivo del que hablaba anteriormente, idea que se refuerza con lo señalado por Gutiérrez sobre que la historia es influida por el poder dominante, recoge mitos y deja de lado inmensidades de la realidad vivida¹⁰¹.

Aquí entonces aparece la importancia de definir la memoria colectiva y cómo podemos relacionarla con lo hablado por Lessig, lo procomún.

El sociólogo francés Maurice Halbwachs es considerado como el padre del concepto de memoria colectiva. Para él, la percepción de lo que vemos hoy es un proceso mediado gracias al contexto de nuestros recuerdos antiguos que se adaptan al conjunto de nuestras percepciones actuales. Lo interesante, señala Halbwachs, es que la confianza en aquellos recuerdos será mayor si podemos experimentar nuestra impresión no sólo en nuestros propios recuerdos sino también en el de los demás. De cierta forma, “a pesar de que se trata de hechos en los que hemos estado implicados nosotros solos, y objetos que hemos visto nosotros solos [...] nuestros recuerdos siguen siendo colectivos”. Incluso, Halbwachs nos recuerda que para la conformación de un recuerdo, no hace falta haber sido protagonista material o sensible del hecho. Por ejemplo, “una o varias personas, reuniendo sus recuerdos, pueden describir con gran exactitud hechos u objetos que hemos visto a la vez que ellas, e incluso reconstruir toda la serie de nuestros actos y palabras que pronunciamos en circunstancias definidas, sin que nosotros recordemos nada de todo ello”¹⁰².

Todos hemos experimentado el haber estado espacialmente en la ocurrencia de un hecho que no recordamos pero que no hay dudas de su realidad. La escena parece extraña al momento de escucharla, y nos vemos a nosotros mismos como un tercero extraño. Es posible entonces, para el sociólogo, que estas imágenes

99. Taylor, *El Archivo y el Repertorio*, 18.

100. Gabriel Salazar, en conversatorio “Identidad Patrimonio y Memoria” de la DIBAM (Santiago, 25 de mayo del 2016).

101. Juan Gutiérrez, *Memoria y procomún*. Accedido el 25 de julio del 2016. http://medialab-prado.es/article/memoria_procomun.

102. Maurice Halbwachs, *La memoria colectiva* (Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004), 25-27.

103. Halbwachs, *La memoria colectiva*, 28-29.

104. Halbwachs, *La memoria colectiva*, 55.

105. Halbwachs, *La memoria colectiva*, 84-90.

que se nos vienen a la mente reproduzcan de manera inexacta el pasado, porque a los recuerdos reales se añade así una masa compacta de recuerdos ficticios. Lo importante es que mientras “formemos parte de un mismo grupo y pensemos en común en determinados aspectos, seguimos en contacto con dicho grupo, y somos capaces de identificarnos con él y confundir nuestro pasado con el suyo”¹⁰³. Esta cuestión de lo colectivo para Halbwachs es esencial en la rememoración y del reconocimiento de los recuerdos, debido a que la capacidad de la memoria individual no es suficiente si no formamos parte del grupo en cuya memoria seguía vivo. No es suficiente tampoco con que los demás aporten meramente con los testimonios, sino que además hace falta que las memorias no hayan dejado de coincidir, o que existan aún puntos en común que permitan reconstruirla sobre una base común.

Pero el concepto de memoria colectiva está en constante tensión con otras formas de memoria, no sólo con la memoria individual. Halbwachs nos advierte que cabría la distinción entre dos formas de memoria, una interior y otra exterior; una personal y una memoria social. Con mayor precisión, señala una memoria autobiográfica y una memoria histórica. Para el sociólogo, la primera se apoyaría en la segunda, “ya que al fin y al cabo la historia de nuestra vida forma parte de la historia en general”¹⁰⁴, no obstante la segunda representa el pasado resumido y de forma esquemática, mucho más amplio que la primera. Esto nos puede llevar a una concepción muy estrecha de lo que sería la memoria, como una facultad individual en una conciencia particular y aislada de las demás, que es capaz de evocar por voluntad o casualidad los recuerdos o estados anteriores. Pero para Halbwachs, no es posible una memoria sin marcos para clasificar los propios recuerdos sin un marco histórico o colectivo, así como tampoco es posible una memoria más amplia o colectiva que no esté construida a la base de las memorias individuales. La memoria histórica sería la “serie de hechos cuyo recuerdo conserva la historia nacional”, no obstante, es una expresión compleja debido a que agrupa dos conceptos que se ponen en varios aspectos. Mientras un recuerdo sigue vivo, no es necesario fijarlo o que pase a la historia escrita de una sociedad.

Por último, para Halbwachs, la historia difiere de la memoria colectiva en al menos dos aspectos. El primero es que la memoria colectiva es una corriente de continuidad, no artificial y que retiene del pasado sólo lo que aún queda vivo de él en la conciencia del grupo que la mantiene. Así, “la memoria de una sociedad se extiende hasta donde puede, es decir, hasta donde alcanza la memoria de los grupos que la componen”. Segundo, es que existen varias memorias colectivas, a diferencia de la afirmación de que la historia es una y sólo una. La unicidad se da gracias a una visión abreviada del pasado, individualizando las evoluciones colectivas en procesos puntuales. Por el contrario, existen tantas memorias

colectivas como grupos sociales que hayan compartido recuerdos en común, ya sean grupos de compañeros de colegio, localidades, o si lo ampliamos a un nivel social no restringido de un espacio¹⁰⁵.

Hablar de memoria refiriéndonos a lo colectivo podría redundar, bajo la lógica de Halbwachs, pero si nos centramos en las discusiones sobre lo común y la construcción de espacios comunes nos lleva hacia las ideas que nos proponía Lawrence Lessig. Quizás, esta vez, no son las grandes corporaciones industriales quienes directamente coartan la libertad de la creación de la memoria, sino los que ostentan el poder de definir el discurso público y la historia oficial. Una memoria procomún, para Juan Gutiérrez, sería “una memoria colectiva abierta a todos, que se brinda a ser compartida por cuantos se pueden beneficiar de ella, en enriquecimiento incesante, a la que cualquiera puede contribuir y que respalda a cada uno de nosotros para entender claves de nuestro mundo y encaminarnos en él. De todos y de nadie”¹⁰⁶.

Esto permitiría contrastar las memorias individuales con las históricas, ayudando a comprender procesos complejos que han sido tratados sesgadamente en una visión histórica, que como sabemos, deja de lado tantas de las memorias colectivas fuera de la versión oficial de los hechos, permitiendo una nueva construcción de la memoria y la historicidad de localidades o grupos humanos. Es sobre lo que la historiadora Cristina Moyano y otros historiadores, como Ricoeur, han denominado como la representancia¹⁰⁷ por sobre la supuesta fidelidad histórica, tras el agotamiento de los paradigmas del siglo XX y un boom por la memoria marcado por las fracturas.

Diseño y el registro de una memoria común

La memoria abordada por Halbwachs también nos permite ver cómo los objetos se involucran en la constitución de una memoria colectiva, en base a cómo se puede completar ésta mediante la sustitución de ideas, que incluso la historia aborda de manera abstracta, por imágenes e impresiones, por cuadros, relatos, grabados, los libros, obras, el estilo, el humor de una época en específica. Advierte el sociólogo que este registro de un mundo desaparecido hace poco, recreado con medios artificiales, pueda convertirse en el fondo algo facticio, por lo que aportan más que a construir la memoria de una realidad, a constituir no más que su reflejo. Lo principal es que nuestra memoria no se basa en la historia aprendida sino en la vivida. Por historia, entonces, “no hay que entender una sucesión cronológica de hechos y fechas, sino todo aquello que hace que un periodo se distinga de los demás, del cual los libros y los relatos nos ofrecen en general una representación muy esquemática e incompleta”¹⁰⁸.

106. Juan Gutiérrez, *Memoria y procomún*. Accedido el 25 de julio del 2016. http://medialab-prado.es/article/memoria_procomun

107. Cristina Moyano, “El pasado reciente: los desafíos de investigar nuestro tiempo” (en el ciclo Cátedra Abierta MMDH 2016: Historia Reciente y Memoria Histórica, Santiago, 18 de mayo del 2016).

108. Halbwachs, *La memoria colectiva*, 59-60.

109. Taylor, *El archivo y el repertorio*, 15.

110. Huyssen, *En búsqueda del tiempo futuro*, 10.

Los objetos entonces, en esta capacidad de poder completar los recuerdos, permiten que en la acción de memoria se utilicen como dispositivos mnemotécnicos, y al mismo tiempo, como parte de los rituales que permiten transmitir conocimiento. Diana Taylor nos recuerda que los objetos, así como los cuerpos, “transmiten información, memoria, identidad, emoción y mucho más”¹⁰⁹. Es sacar los objetos de su espacio de archivo, como una fotografía de un álbum familiar. La pregunta que habría que hacerse es cómo el diseño participa en la creación de memorias y recuerdos, y la respuesta podría llegar a través de la práctica del diseño como parte de la creación de signos para una cultura material.

Andreas Huyssen cuestiona el modelo planteado por Halbwachs, en tanto sus formulaciones respecto de la memoria colectiva son demasiado estables para la dinámica actual de los medios y la temporalidad, la memoria, el tiempo vivido y el olvido. Antes, la demarcación que se realizaba entre pasado y presente era mucho más delimitada, no obstante en este boom por la memoria y la batalla contra el olvido, son aquellos pasados no contados recientes y no tan recientes que influyen en el presente a través de los medios modernos, como la fotografía, el film, la música y el internet, haciendo que el pasado se convierta en parte del presente de formas inimaginables.

La trivialización que se puede hacer de los hechos históricos mediante los objetos y la mercantilización de los soportes de la memoria no necesariamente trivializan dichos hechos. Huyssen desarrolla su idea mediante el análisis del holocausto, pero si lo extrapolamos a nuestro pasado reciente y cómo también se ha fetichizado la visualidad gráfica de la Unidad Popular o la de propia campaña del NO, en diversos formatos y soportes como carteles, poleras, hasta tazones, postales, es decir, toda una red de merchandising, Andreas Huyssen nos indica que no hay posibilidad de creer que la memoria de estas catástrofes o hechos puedan existir lejanas a la cultura de la mercancía, por mucho que lo queramos. Para él, dependerá más de las “estrategias específicas de representación y mercantilización y del contexto en que ambas son puestas en escena”¹¹⁰. No podemos pretender que estas estrategias o discursos de la representación sean únicas, debe existir la capacidad de pensar en las diversas posibilidades de en que las memorias pueden ser representadas. No existe una única representación semiótica.

Como abordaré luego, estos discursos de representación, de configuración de objetos o signos son parte constitutiva de la performatividad de los diseñadores, y este último debería ser capaz de comprender el ejercicio de poder de la selección del recuerdo configurado luego en los objetos diseñados como soportes de memoria, de las acciones políticas de su propia performatividad.

Activismo, transgresión y solidaridad

El activismo según la RAE tiene al menos 3 acepciones: es una tendencia a comportarse de un modo extremadamente dinámico; es el ejercicio del proselitismo y acción social de carácter público; es una doctrina según la cual todos los valores están subordinados a las exigencias de la acción y de su eficacia. Es la segunda de las definiciones las que nos interesa, y que tiene mayor sentido para esta investigación, el activismo como una acción social de carácter público. El sociólogo británico Tim Jordan ha desarrollado un trabajo extenso durante años acerca del activismo y el movimiento hacker en la cibernética.

111. Tim Jordan, *Activism! Direct Action, Hacktivism and the future of the society* (Londres, Reaktion Books, 2001), 12

112. Tim Jordan, *Activism!*, 22-23

Jordan postula que el activismo es, esencialmente, algo hecho entre mucha gente, pero debemos tener cuidado con el sentido de grupo o colectivo empleado. Lo que es esencial al activismo no es simplemente ser más de uno, sino un sentido de solidaridad en búsqueda de una transgresión. Tiene además que existir una identidad compartida entre este grupo, que puede ser el reconocimiento entre pares que sufren en conjunto un sentimiento de miedo, enojo, esperanza u otras emociones en búsqueda de esta transgresión.

Lo que separa una multitud de personas saliendo de un cine de un grupo reunido para manifestarse es que los activistas se reconocen en cada uno el deseo de alterar la forma en que están viviendo sus vidas¹¹¹. El activismo propone nuevas formas para la ética, la creación de nuevas moralidades, que se entrecuelan en los pequeños espacios de la sociedad y se terminan por convertir en las formas en que pensamos que una buena vida puede ser vivida, tales como la igualdad entre hombres y mujeres, el respeto por la vida animal, las condiciones ambientales, etc.¹¹², las cuales, cuando ganan la autoridad de la aceptación popular, dan cuenta de cambios en nuestras sociedades. Son acciones colectivas motivadas por la política, o más bien, lo político.

La transgresión es esencial, porque las acciones colectivas carecen del aspecto político, a menos que se demande un cambio. Además, ésta puede ser simbólica, debido a que transgreden los símbolos de la vida cotidiana que nos parecen tan normales. Lo esencial no es sólo ser más de uno, sino que debe existir un sentido de solidaridad en busca de la transgresión: un sentido de identidad compartida (en el enojo, miedo, esperanza, etc). La transgresión es un asalto o ataque hacia la forma en que las normas sociales, creencias, desigualdades y la opresión es reproducida. Los activistas reconocen en sus pares el deseo de alterar las formas tradicionales en que viven sus vidas, deseando, demandando y trabajando por dicho cambio.

Jordan señala que lo opuesto al activismo es la acción política que es realizada para generar un mundo distinto que es, a su vez, confirmación del ya existente.

113. Monográfica.org, Editorial #02: Activismo. Accedido el 25 de julio del 2016. <http://www.monografica.org/02/Editorial/2870>

114. Raquel Pelta, Diseño y activismo. Un poco de historia. Accedido el 25 de julio del 2016. <http://www.monografica.org/02/Art%C3%ADculo/2909>

En otras palabras, cualquier cambio por la vía institucional también reafirma que la sociedad iba bien antes. Cambios en la legislación, por radicales que sean, reafirman el procedimiento del cambio legal en sí mismo y legitima la instituciones de gobierno representativo que las producen.

Diseñador como actor y activista

El diseño no siempre tiene un carácter activista, aún cuando podamos pensar que el diseñador actúa dentro de los márgenes de la sociedad y para ésta. Es más, popularmente su concepto está asociado a prácticas ligadas al diseño de autor o de la moda, que no siempre abordan este tipo de temáticas. Los editores de la revista Monográfica.org señalan que el diseño activista podría definirse, considerando lo dicho por Tim Jordan y otros autores, como “prácticas creativas que invocan una capacidad de acción social, política y medioambiental y se distancian de las corrientes comerciales dominantes para adoptar las teorías, articulaciones y acciones marginales, sin fines de lucro o políticamente comprometidas”¹¹³.

Raquel Pelta, doctora en Bellas Artes e historiadora del diseño, es parte del equipo editorial de esta revista, y, en el número dos dedicado al activismo, dedica un artículo donde demuestra la relación entre el diseño y diversos movimientos sociales alrededor del mundo. Si nos vamos a los antecedentes, podemos remontarnos al periodo de la Revolución Industrial, en el Reino Unido. Aquí se gesta un movimiento social importante, debido a un interés renovado en el retorno del trabajo artesanal “como alternativa a la creciente deshumanización del trabajo causado por la industrialización”¹¹⁴. Personajes importantes en esta crítica fueron August Welby Pugin, John Ruskin y William Morris.

August Welby Pugin, arquitecto, proponía una mirada hacia lo medieval y la defensa del gótico; insistió en desarrollar una arquitectura cuyo modelo fuera la naturaleza y respondiera a valores morales, éticos y religiosos para reformar la sociedad. John Ruskin, por su lado, centró su discusión en las condiciones laborales de los trabajadores. La Revolución Industrial había despojado a los artesanos de su creatividad, y los empujaba hacia una producción carente de alma y estética. William Morris creía en que la belleza y la necesidad debían convivir armónicamente. El objetivo de cualquier sociedad era crear lo mejores productos posibles. La belleza y la necesidad no podrían convivir mientras no se resolvieran los problemas tales como la pésima situación laboral y económica de los trabajadores y la degradación del medioambiente urbano.

Las concepciones de Morris sobre el arte estuvieron vinculadas a sus ideales socialistas, evidenciado en sus escritos, tales como «The Socialist Ideal of Art»

publicado en 1891. Las ideas de estos tres personajes influyen el movimiento Arts & Crafts, que fue un movimiento que alcanzó popularidad mundial a finales del siglo XIX.

115. Eduardo Castillo, *Puño y Letra*, 12.

Por otro lado, comenta Pelta, vanguardias artísticas como el futurismo, el constructivismo ruso, el neoplasticismo o el dadaísmo fueron claras influencias que se vertieron luego en el desarrollo de las técnicas e imaginarios de las artes gráficas y el diseño. Por un lado, los futuristas quisieron acabar con el tradicionalismo y la corrupción de la sociedad de su tiempo y los dadaístas atacaron al materialismo burgués y al nacionalismo que habían provocado la Primera Guerra Mundial, mediante una arrasadora destrucción del lenguaje con la tipografía y el fotomontaje como armas principales. Por otra parte, los constructivistas aspiraron a dedicarse a la producción seriada como rechazo hacia la burguesía como público del arte pero, además, porque creían que garantizaba la producción de bienes de consumo para la población.

Avanzando hacia el presente, Raquel Pelta destaca por un lado el diseño funcional con la finalidad de democratizar el buen gusto, de la Bauhaus; por otro lado, los conflictos bélicos en la Europa de finales de los años 30, como la Guerra Civil Española, hicieron aparecer una serie de manifestaciones de artistas y cartelistas al servicio de la causa republicana. Otros movimientos aparecieron luego de la Segunda Guerra Mundial para hacerle frente al frenesí del consumismo que si iba apareciendo con cada vez más fuerza, así como por el apoyo por causas contra la discriminación a los negros en EEUU, las causas pacifistas y las movilizaciones en contra de la Guerra de Vietnam, contra el uso de la energía nuclear, las causas animalistas, etc. Agregar referencias como las anteriores serviría para seguir armando un mapeo internacional, no obstante, el panorama del hemisferio norte siempre ha sido y será distinto al de Latinoamérica, el cono sur y de nuestro país en particular, sobre todo si consideramos las dictaduras de los años setenta y ochenta en la región que ciertamente produjeron movimientos gráficos de resistencia homologables, sólo hasta cierto punto, a los aparecidos durante las grandes guerras o grandes movimientos sociales europeos.

En Chile, las luchas políticas que fueron sucediendo desde la llegada de la Independencia, como la contienda política tras las primeras elecciones a la presidencia de la República en 1831, fueron dando origen a descontentos sociales, tras la estratificación de los grupos humanos y la pugna que enfrentaba a los tenedores de tierra, latifundistas, contra los comerciantes y dueños de capital. El reconocimiento de la figura del tipógrafo como parte del artesanado, para Castillo dará paso "al destacado papel de estos "obreros ilustrados" en la difusión de las ideas y la organización popular"¹¹⁵. Periódicos como *El Canalla*, *El*

116. Nicole Cristi y Javiera Manzi, *Resistencia Gráfica. Dictadura en Chile. APJ - TALLERSOL* (Santiago, LOM Ediciones, 2016), 50-53.

117. Cristi y Manzi, *Resistencia Gráfica*, 262.

Pipiolo, El Amigo del Pueblo (que estaba vinculado a la Sociedad de la Igualdad), fueron dando forma y visualidad a las ideas desde la mitad hacia finales del siglo XIX.

Tras la llegada del siglo XX, y la fundación de los primeros partidos ligados al marxismo, como el Partido Socialista, aparecen figuras como la de Luis Emilio Recabarren, quien fuera tipógrafo y una de las figuras claves e impulsor de la prensa obrera. Comienzan a aparecer nuevos polos de producción, así como gracias al avance tecnológico, grandes imprentas, tirajes por mil y periódicos ilustrados. El desarrollo las artes decorativas y gráficas toma vuelo gracias al establecimiento de la Escuela de Artes Aplicadas en el año 1928; por su parte, el desarrollo de los trabajos en carpintería, metales y otros oficios ya venía desarrollándose gracias a la fundación de la Escuela de Artes y Oficios, el año 1849.

Probablemente uno de los periodos más fuertes en la relación del diseñador con el activismo se dio durante el periodo de la década de los sesenta y principios de los setenta, con lo que se podría definir como arte gráfico o diseño militante, destacando los talleres de los hermanos Vicente y Antonio Larrea junto a Mario Navarro Cortés con el diseño del programa de la Unidad Popular, el trabajo realizado por Waldo González y Mario Quiroz para la Polla Chilena de Beneficencia, o el del Taller Gráfico de la Universidad Técnica del Estado, que le dio una visualidad a la reforma universitaria del año '68 en esa institución.

Posteriormente en dictadura, en los espacios de la resistencia, los artistas gráficos tras el golpe de Estado, mutan y ahora se ven transformados en los "trabajadores del arte o trabajadores culturales" como productor y sujeto social de la transformación. Un trabajador de la cultura debía ser capaz de "responder creativamente al desafío de renovar sus lenguajes y formas, a impulsar la comunicación con organizaciones populares, a fortalecer sus organizaciones gremiales, a movilizarse en defensa de los derechos y reivindicaciones"¹¹⁶. Esto último es un fragmento de un texto de la Vicaría de la Solidaridad en el Chile de la dictadura, en el país de los que se quedaron para resistir y hacer frente mediante sus gráficas, aquellos que pretendían transgredir la transgresión, enfrentar la violencia con cultura.

Durante este periodo, hubo dos grandes agrupaciones que hicieron un trabajo gráfico representativo: la Asociación de Plásticos Jóvenes, APJ, y el Tallersol. Si bien estas dos no fueron las únicas, cumplieron un rol fundamental en el tramado de la resistencia gráfica y el afiche político. No obstante, la historia del afiche de la resistencia resultaba estar perdido para la historiografía de la gráfica nacional, como si nos saltáramos este periodo y todo quedara resumido a "los colores brillantes de los carteles de la UP y los arcoiris que invadieron

las ciudades con la buena nueva del “No” diecisiete años más tarde”¹¹⁷. La invisibilización sufrida gracias a la terapia de shock de la violencia militar tuvo un impacto terrible en la memoria colectiva.

Otros ejemplos de talleres o colectivos de propaganda sirven para ejemplificar cierta resistencia, ya en democracia, a las dinámicas propias del funcionamiento del sistema político, como la Brigada Chacón, fundada a finales de la década de los ochenta y vinculada al Partido Comunista, la cual mediante frases escritas en papel de gran formato le han dado cierta visualidad al discurso político en el espacio público, mediante un característico trabajo tipográfico heredero de la Brigada Ramona Parra; el taller de serigrafía instantánea, nacido en la Universidad Técnica Metropolitana, el cual es considerado como uno de los más activos, tanto en producción como en la docencia del oficio serigráfico, el cual ha estado vinculado no solo al movimiento estudiantil, sino a otros como No+AFP, al movimiento feminista, al movimiento mapuche, y se destaca particularmente el trabajo realizado durante la conmemoración de los 40 años del golpe de Estado con el trabajo realizado junto a Londres38 y las brigadas de propaganda.

No puedo dejar de nombrar el taller de serigrafía Mano Alzada, cuya historia nace en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, vinculada a las movilizaciones estudiantiles de mediados de la década del dos mil en el colectivo Estudiantes por Chile, para luego volver a aparecer durante el año 2011. Este taller, que se rearmó formado por estudiantes durante la toma de la FAU, hizo posesión de una de las salas del edificio de diseño, la cual hasta la actualidad funciona como taller de impresión y serigrafía.

La vía de la revisión historiográfica de la propaganda y la gráfica nos remonta hacia un aspecto muy específico del diseñador-activista¹¹⁸, por lo que para efectos de esta investigación, abordaré además el área de la performance y las vanguardias artísticas, las cuales plantean el uso de la corporalidad en el espacio público de forma distinta a lo establecido, y que mezclan diversos tipos de técnicas en sus propuestas. Es necesario, además, introducir la discusión sobre el registro de dichas acciones de arte o performances, de la relación entre las performances, el fotógrafo que las registra y su propia performatividad, así también el problema que se genera en torno a la autoría de dichas acciones, así como también el problema performance-archivo.

Este giro nos permitirá acercar el concepto de performance y performatividad al del trabajo del diseñador como editor de su performance, su propio discurso performativo en las inscripciones gráficas, el registro y el devenir de las imágenes en una época donde estamos permanente invadidos y mediados por éstas, y abordar por tanto las intervenciones urbanas, acciones, carnavales, y

118. Para una mayor profundidad en la historia y el devenir de los artistas y trabajadores de la gráfica, revisar Puño y Letra de Eduardo Castillo y Un Grito en la Pared de Mauricio Vico, que demuestran el rol de los tipógrafos, cartelistas y diseñadores en diversos movimientos obreros, luchas sociales y la resistencia durante la dictadura cívico-militar en Chile.

119. "Perform", *Oxford Dictionaries*. Accedido el 10 de Septiembre. http://www.oxforddictionaries.com/es/definicion/ingles_america-no/perform

120. Diana Taylor, introducción a *Estudios avanzados de Performance*, por Diana Taylor y Marcela Fuentes (México, Fondo de Cultura Económica, 2011), 9.

las propuestas fotovideo-gráficas sucedidas en las movilizaciones estudiantiles desde el año 2011, despegándose así del cartelismo y la gráfica como soporte de la acción política.

Performance - Performatividad

Performance y performatividad son dos conceptos que no existían de por sí en el español y que tuvieron que traducirse desde el inglés. De ahí la necesidad de revisar su origen, que tiene en común en el verbo perform, que para la Universidad de Oxford tiene al menos 2 acepciones importantes¹¹⁹:

1. Carry out, accomplish, or fulfill (an action, task or function).
2. Present (a form of entertainment) to an audience.

Es decir, por un lado, to perform es completar o realizar una acción, una tarea o una función. Por otro lado, se refiere a presentar, ante una audiencia, una forma de entretenimiento. Estas dos acepciones no completan totalmente la multiplicidad de relaciones y significados ni los espacios en los que se ocupan dichas palabras en la actualidad, por lo que abordaré ambas por separado, porque si bien se tienden a confundir en el lenguaje común, autores han trabajado precisiones técnicas que marcan una diferencia de uso y aplicación de ambos términos.

Adelantaba ya ciertos esbozos sobre el término al momento de enfrentarlo al archivo, la obra de un autor y la cercanía a la performatividad. Diana Taylor, académica previamente citada, ha trabajado los estudios de performance junto a su equipo en el Instituto Hemisférico de Performance y Política de la Universidad de Nueva York. Para Taylor, performance como término "crea complicaciones prácticas y teóricas debido a su ubicuidad como su ambigüedad"¹²⁰. Se utiliza en español tradicionalmente, sobre todo en Latinoamérica, para referirse al arte del performance o arte de acción. Esta ambigüedad, a la que hace referencia la autora, no es solamente en tanto su significado sino también en el género mismo de la palabra, puesto que aparece tanto como el performance y la performance para designar los mismos dramas sociales y prácticas corporales. Otros autores la comprenden como ejecución o actuación, por su asociación semántica con hacer y puesta en acto, presentación delante de una audiencia o puesta en escena.

Considerando lo anterior, los artistas, académicos y activistas del Hemispheric piensan en la palabra performance como una que hace referencia a una amplia gama de comportamientos y prácticas corporales. Nos advierte Taylor que el performance no se acaba en la mimesis o repetición, sino que también incluye

“la posibilidad de cambio, crítica y creatividad dentro de la repetición. Diversas acciones y eventos como el arte de performance, la danza, el teatro y los actos sociopolíticos y culturales como los deportes, los rituales, las protestas políticas, los desfiles militares y los funerales, tienen elementos reiterados que se re-actualizan en cada una nueva instancia. Estas prácticas suelen tener su propia estructura, sus convenciones y su estética, y están claramente delimitadas y separadas de otras prácticas sociales de la vida cotidiana”¹²¹.

Para la autora, las reglas de performance permiten diferenciarle de otras prácticas debido a que tienen un espacio y tiempo designados, donde podemos distinguir el principio y el fin. Para otros, representa un nuevo tipo de colonialismo, en tanto se considera como parte de las artes visuales y del occidentalismo que se basa en la historia de los grandes héroes y hombres ilustres de la modernidad, pero que deja fuera a muchos otros artistas y personas. No obstante, Taylor considera que el performance “como acto reiterado, hace visible otras trayectorias culturales y nos permite resistir la construcción dominante del poder artístico e intelectual”¹²². Para muchos, refiere a una forma específica de arte, arte en vivo o arte acción donde el artista sólo necesita de sí, de su cuerpo. El performance, de carácter antinstitucional, antielitista, anticonsumista, viene a constituir una provocación y un acto político casi por definición y como acto de intervención efímero, interrumpe circuitos de industrias culturales que crean productos de consumo.

En terreno nacional, el término está fuertemente asociado a las prácticas artísticas ligadas a los movimientos de vanguardia que participaron en una resistencia artística contra la dictadura de Pinochet, pero no bajo el nombre de performance sino de acciones de arte, arte de acción. Para la académica Nelly Richard, las denominadas acciones de arte en el Chile de fines de los setenta fueron mecanismos de producción creativas que “cruzaron las fronteras entre los géneros (las artes visuales, la literatura, la poesía, el video, el cine, el texto crítico) y que amplían los soportes técnicos del arte a las dinámicas procesuales del cuerpo vivo y de la ciudad”¹²³. Releva la importancia del cuerpo, señalando que éste, “en el arte de la performance, actúa como un eje transemiótico de energías pulsionales que, en tiempos de censura, liberaba márgenes de subjetivación rebelde, mientras que las intervenciones urbanas buscaron ellas alterar fugazmente la sintaxis del orden ciudadano con su vibrante gesto de desacato al encuadre militarista que uniformaba las vidas cotidianas”¹²⁴.

Para Richard, un punto importante está en la no-finitud del mensaje artístico que se puede lograr en las acciones de arte, a través de estructuras operacionales abiertas y materiales (acontecimientos biográficos, transcurso comunitarios) que

121. Diana Taylor, *Performance* (Buenos Aires, Asunto Impreso, 2012), 17.

122. Taylor, Introducción a *Estudios avanzados de Performance*, 19.

123. Nelly Richard, *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973* (Santiago de Chile, Metales Pesados, 2007), 15.

124. Richard, *Márgenes e instituciones*, 15.

125. Richard, *Márgenes e instituciones*, 18

126. Taylor, *Performance*, 31.

127. Taylor, *Estudios avanzados de performance*, 19-20.

128. Taylor, *Performance*, 74.

permanecen inconclusos, permitiendo que el espectador intervenga en aquella obra y complete significaciones. Además, señala la existencia de una tensión en la frontera “entre lo público y lo privado (entre el diseño histórico y los traumas biográficos; entre el molde social y las pulsiones subjetivas), el cuerpo define un límite estratégico que el autoritarismo había buscado traspasar para difundir miedos y censuras en las dimensiones más recónditas del cotidiano”¹²⁵.

RoseLee Goldberg entre otros teóricos, sitúan los antecedentes de performance en las prácticas de los futuristas, dadaístas y surrealistas que se enfocaban más en el proceso creativo que en el producto final. Lo importante para Taylor es destacar que el performance surge de varias prácticas artísticas, pero trasciende sus límites; combina muchos elementos para crear algo inesperado, chocante, llamativo, que perturba la cotidianidad, pero que debe asumir su contexto sociopolítico en cuanto las prácticas varían según este. Además de las mismas actuaciones estéticas, rituales, intervenciones, otras prácticas culturales y actitudes como la desobediencia civil, la resistencia, la ciudadanía, el género, la etnicidad y la identidad sexual, por ejemplo, son o pueden ser entendidas como performance, porque para Taylor, “es una práctica y una epistemología, una forma de comprender el mundo y un lente metodológico”¹²⁶, en su carácter de práctica corporal en relación con otros discursos culturales.

Antes de abordar la compleja discusión sobre el registro de performance, cabe reforzar ciertas ideas que se relacionan con las ideas de archivo y memoria colectiva, en tanto que podamos considerar que performance nos permite la reevaluación de las prácticas culturales, y que pueda devenir en pensarle no sólo como un acto vanguardista efímero

“sino un acto de transferencia [...] que permite que la identidad y la memoria colectiva se transmitan a través de ceremonias compartidas (por ejemplo, en fiestas de año nuevo o en el día de la raza) o comportamientos reiterados como aprender a hablar un idioma, cocinar comidas regionales o tallar una máscara. Los performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas, o lo que Richard Schechner llama “conducta realizada dos veces” [twice-behaved behavior]”¹²⁷.

Por eso es que la autora nos plantea que más que seguir en la densa discusión sobre qué es o no es performance, nos plantea hacernos la pregunta acerca de qué nos permite hacer y ver performance, que no se puede hacer/pensar a través de otros fenómenos, sea cual sea la escala de estos eventos, “el performance siempre está mediatizado: los cuerpos de los artistas y de los espectadores/participantes reactivan un repertorio de gestos y significados”¹²⁸, ya sea

interactuando de manera directa entre artista y espectador, como también mediados a través de otros objetos o instalaciones, donde el espectador es quien completa significados interactuando con el diseño de la misma instalación.

Performance entonces tiene una relación intrínseca con los cuerpos, dado que mediante ellos se comparten y transmiten experiencias y conocimientos mediante acciones. Pero el lenguaje también es parte de este mismo sistema, así también del sistema inscrito. El filósofo inglés J. L. Austin designó como actos de habla o enunciados performativos para señalar las veces en que la "emisión del enunciado implica realizar una acción"¹²⁹. Así, más que describir un hecho que está sucediendo al momento de decir "Yo prometo...", se realiza una acción. Para que dichos enunciados se consideren performativos, en algunos casos se requieren de ciertos contextos o criterios de autenticidad, como en el caso de los matrimonios religiosos que requieren tanto de un sacerdote calificado para realizar la ceremonia, así como una iglesia o un espacio adecuado. Se presupone además una buena fe por parte de quienes declaran, sino el acto queda incompleto.

Para Austin, un acto de habla que cumple con los criterios anteriores lo denomina un acto performativo feliz; si las condiciones de contexto o autenticidad no se cumplen o no están autorizadas, ya sea porque dicho acto está en un contexto de un teatro, una obra performática o parte de una broma, el autor lo denomina como un acto performativo infeliz. Esta teoría del lenguaje performativo siguió siendo trabajada por otros autores que traigo a este marco teórico dada la importancia acerca de los estudios de la construcción del discurso y los significados (y la resignificación de los signos), que se centran en la idea de que "todos los objetos y prácticas tienen un significado, siendo estos significados contextuales relacionales y contingentes. Dicho de otro modo, todos los objetos y prácticas tienen un carácter discursivo porque es precisamente mediante su inserción en discursos particulares que los objetos y prácticas adquieren su significado e identidad"¹³⁰. Es necesario detenerme entonces en el concepto de performatividad y el discurso, para luego poder abordar la performatividad en su relación con la foto-videografía y los movimientos sociales por la educación.

La académica María Virginia Morales, de la Universidad de Córdoba, propone una triada de autores formada por Ferdinand de Saussure, Jacques Derrida y Judith Butler, con la cual construye sus argumentos sobre la emergencia del sujeto social y cómo el giro lingüístico permea las ciencias sociales, que nos ayuda a comprender cómo se puede comprender el diseño dentro de la teoría del discurso y la performatividad. Derrida basa su estudio del lenguaje y el discurso en un desarrollo deconstructivista del lenguaje en contraposición al estructuralismo del lenguaje bajo los conceptos base de signo y estructura

129. John Langshaw Austin, *How to do things with words* (Cambridge, Harvard University Press, 1975).

130. María Virginia Morales, "Discurso, performatividad y emergencia del sujeto: Un abordaje desde el post-estructuralismo", *Athenea Digital* - 14(1), 333-354, <http://dx.doi.org/10.5565/rev/athenea/v14n1.884> (consultado el 13 de septiembre del 2018).

131. Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, Tomo I (Buenos Aires, Losada, 2007), 146.

132. Morales, "Discurso, performatividad y emergencia del sujeto", 337.

133. Morales, "Discurso, performatividad y emergencia del sujeto", 340.

134. Morales, "Discurso, performatividad y emergencia del sujeto", 341-344.

planteado por Ferdinand de Saussure en su obra *Cursos de Lingüística General*; Butler trabaja desde Derrida y Austin para desarrollar una teoría de lo performativo como discurso, entendido así como una forma de vectores de poder.

Dentro de lo trascendental de la obra de Saussure, declara Morales, es que desarrolla los principios base de la lingüística estructural a partir de considerar un sistema de relaciones entre elementos que hace posible la identidad de cada uno de los que pertenecen a la estructura, así también el planteamiento de las dos características del signo, como partícula fundamental, que son trascendentales para la noción de discurso que Morales desarrolla en su artículo: el principio de arbitrariedad del signo en tanto a que el "lazo que une el significante al significado es arbitrario"¹³¹, este vínculo no guarda ningún significado natural. Para Saussure, arbitrario no supone que cualquier asociación puede realizarse, ni que es arbitrario en tanto la libre elección del hablante. Por tanto, declara María Virginia Morales, los significados "se constituyen producto de factores históricos y en relación a la estructura -comunidad lingüística- en la que se encuentren y sean utilizados"¹³²; la segunda característica, la paradoja de la inmutabilidad/mutabilidad del signo, se sustenta en las fuerzas sociales que constituyen significados y de su carácter arbitrario, que deben ser pensadas actuando en función del tiempo, por tanto la lengua aparece fija en su temporalidad, imposible de poder ser disociada de la comunidad lingüística a la que pertenece. No obstante, el mismo tiempo que fija, también genera una alteración de los signos.

Tras las posteriores reflexiones de Derrida sobre lo abordado por Saussure, en tanto al análisis de la estructura, cómo opera en cuanto a su centro y periferia y, sobre todo, la ruptura del concepto, es que Morales plantea tres efectos de estas conceptualizaciones, en cómo el lenguaje irrumpe en las ciencias sociales "y el discurso emerge como el elemento constitutivo de toda significación, y por ende, de toda estructura social"¹³³. El primero de ellos, señala, es que podemos considerar al mundo como una construcción social y política que no está sustentada en ninguna necesidad externa de naturaleza divina, formas esenciales ni leyes necesarias de la historia. Por ende, el discurso es una construcción social y política en la que los elementos adquieren su identidad a partir de relaciones diferenciales, contextuales y contingentes; la segunda, es que toda objetividad, todo proceso de constitución discursiva, es un acto de poder; por último, la tercera, es que todo objeto implica una superficie discursiva de emergencia que lo constituye en un objeto de discurso¹³⁴. Desde una visión post-estructuralista y su ontología, en tanto no existe una realidad objetiva, Morales nos define por tanto el discurso no sólo como el lenguaje escrito o hablado, y no es solamente una combinatoria lingüística, sino como "toda acción portadora de sentido", como una totalidad significativa configurada sobre relaciones precarias, en la cual

se “producen permanentes competencias -relaciones de poder y antagonismo- por determinar el contenido de los significados y por fijar, aunque más no sea transitoriamente, los significantes a significados particulares.

Judith Butler refuerza la importancia de la temporalidad de los términos al momento de analizarlos, así como las reapropiaciones y resignificaciones a las que han sido sujeto. Se basa en la teoría de Austin sobre los actos de habla, sobretodo de las emisiones realizativas que equivalen a hacer algo, donde el discurso produce los efectos que nombra. Morales señala que los actos performativos serían “formas del habla que autorizan emisiones que realizan una acción y a la vez otorgan a esa acción un poder vinculante que se establece y produce a través de la cita de una emisión previa autorizante”, que se encadenan y que no pueden pensarse como actos singulares y deliberados sino prácticas que se repiten y referenciales, similar a lo señalado por Taylor y otros autores, en tanto la performance no ocurre una vez sino dos, tres e innumerables veces posteriores: “la performatividad no es un acto singular, porque siempre es la reiteración de una norma o un conjunto de normas y, en la medida en que adquiere condición de acto en el presente, oculta o disimula las convenciones de las que es una repetición”¹³⁵. Pero esta misma repetición también implica la posibilidad de ruptura, debido a que esta repetición va acompañada necesariamente de una alteración, ruptura que permite que tal acto se constituya en performativa gracias a su efecto temporal, y por ende, una posibilidad de decir algo nuevo.

Morales nos expresa, en síntesis de lo anterior, que abordar el estudio del lenguaje significa “analizar la temporalidad de los términos, comprendiendo que es su propia incompletud lo que favorece a la resignificación y el desplazamiento citacional de los significados. Porque sólo resignificando, dando nuevos significados, desviando las normas, ejerciendo la práctica discursiva, un hecho existe, y existe en tanto se dice que “es”. Por último, Butler propone el “redefinir la performatividad como una modalidad específica del poder, entendida como discurso”¹³⁶.

Registro de una performance y el fotógrafo-activista

¿Es posible vivir una performance si no se presencia físicamente tal experiencia? ¿Es posible archivar una performance y no perder, de paso, la disputa entre poderes y su capacidad discursiva? ¿Quién es el autor de una performance cuyo único registro se conoce a través de una fotografía de autor? Ésta serie de preguntas son parte de extensos planteamientos y discusiones entre teóricos, debido a las implicancias que tiene el considerar una u otra posición. La importancia del cuerpo en las acciones de arte, representaciones o

135. Judith Butler, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”* (Buenos Aires, Paidós, 2008).

136. Morales, “Discurso, performatividad y emergencia del sujeto”, 348-349.

137. Rita Ferrer, *¿Quién es el autor de esto?: Fotografía y performance* (Santiago, Ocho libros, 2010), 9.

138. Paz Errázuriz. Entrevista con Rita Ferrer, *¿Quién es el autor de esto?*, 47.

139. Lotty Rosenfeld. Entrevista con Rita Ferrer, *¿Quién es el autor de esto?*, 77.

140. Javier Godoy. Entrevista con Rita Ferrer, *¿Quién es el autor de esto?*, 146.

performances es tal, así como la temporalidad y las reglas que marcan su inicio y fin, que la zona se vuelve algo turbia al momento de querer abordarlo. Los autores que presento a continuación, de una u otra forma, han trabajado estas preguntas, abren otras interrogantes, así como otros ponen el foco en espacios de activismo, la fotovideo-grafía y la complejidad de la irrupción de lo digital en el arte. Me refiero a Rita Ferrer y Rodrigo Zúñiga, que se hacen acompañar de otros autores y artistas para plantear sus inquietudes. Además, volveré sobre algunos autores ya citados previamente, como Diana Taylor y Nelly Richard.

Rita Ferrer, periodista e investigadora, abordó este tema en su libro *¿Quién es el autor de esto?*, donde a partir de una fotografía sin autor, que retrata una acción de arte de un grupo de fotógrafos, vuelve ante ellos para tensionar los conceptos de autoría, obra y de la performance, entrevistándose con once artistas para discutir estos cuestionamientos. Lo principal del argumento de Ferrer es que nos recuerda que la fotografía no es un lenguaje sin código ni sintaxis, como diría Barthes, y que no es posible pensarla fuera del acto que la hace posible. El fotógrafo, como creador, no es un ente pasivo sino que "impregna su trabajo con su mirada y su ideología, en el entendido que no existe un acto humano que no conlleve manipulación"¹³⁷.

Dentro de las conversaciones plasmadas en el texto, está la entrevista a fotógrafa Paz Errázuriz. La respuesta ante la interpelación de Ferrer sobre qué es un autor y cómo se puede considerar la performance de un fotógrafo, Errázuriz responde que considera al fotógrafo "como actor en su performance al obturar detrás de la cámara. Ahí realiza su performance para el fotografiado y éste convierte ese acto en la fotografía, que te valida como autor"¹³⁸. El fotografiado, según Errázuriz, es quien convierte al fotógrafo en tal en tanto lo reconoce y se genera una conversión.

Para Ferrer, existirían relaciones de cohabitación entre el arte de la performance y la fotografía que es necesario revisar. Discute sobre esto con Lotty Rosenfeld, artista y autora, entre otras obras, de *Una milla de cruces sobre el pavimento*. Rosenfeld declara, sobre la fotografía de performance, que "tanto la acción de arte como la documentación de su proceso van conformando de modo simultáneo la obra, ambas instancias son en consecuencia indisolubles"¹³⁹. Algo importante que señala Rosenfeld es que, para ella, la instantánea de una acción de arte se convierte en el presente constante de ésta, "su activación como obra, su vigencia crítica" y por tanto, la figura del autor de la fotografía se diluye en tanto lo relevante es la performance en sí.

El argumento de Javier Godoy, fotógrafo que ha seguido las performances de Víctor Hugo Robles, el Che de los gays, se lee contrario al planteado por

Rosenfeld, porque para él “si bien el que provoca es Víctor Hugo, los elementos que están incorporados son los que yo elijo, es mi interpretación, hay una construcción, yo no lo encuentro tan azaroso, no es tan sencillo”¹⁴⁰. De cierta forma, se visibiliza, a través de éstas y las otras discusiones en el libro de Ferrer, una tensión permanente entre el fotógrafo como performer y el artista que realiza una performance que es capturada para la posteridad. Sobre esta posteridad, Diana Taylor recuerda una cita de Peggy Phelan, una de las voces más reconocidas en el ámbito de los estudios de performance, quien

“delimita la vida de la performance en el presente: “la performance no puede ser guardada, grabada, documentada, sin que participe en la circulación de la representación de la representación [...] El ser de la performance, como la ontología de la subjetividad propuesta aquí, deviene performance a través de la desaparición”¹⁴¹.

Podríamos señalar entonces que el registro de una performance no es la performance que registra, sino que una performatividad distinta, un enunciado diferente, aun cuando performer y fotógrafo acuerden que dichos registros son parte constitutiva de la obra, como señalaba Rosenfeld, de todas formas el encuadre particular y la performance del fotógrafo constituyen una acción distinta, inscriben una imagen material en una película fotosensible. La discusión llegaría hasta ahí si no fuera por la irrupción de lo digital y la inmaterialidad de la fotografía que pasa de ser inscrita mediante luz, a ser una interpretación numérico-binaria.

Ya adelantaba la discusión cuando Groys nos hablaba de las dificultades de la obra de arte en la era digital, así como Brea y el cambio de régimen escópico con la e-image. Debo volver a algunos de los planteamientos, pero ahora vistos desde la performatividad de las imágenes y la construcción del sujeto en un mundo rodeado de fotografías. Para Zúñiga, la invención de la fotografía análoga y, por ende, el registro fotográfico, dio por comenzado el tránsito y circulación de imágenes icónicas, pero la transición hacia la tecnología digital produjo un desplazamiento del parámetro o eje performativo, en tanto cambió desde la conectividad y la indicialidad como uno de los polos, hacia el hiperdepósito digital, el otro polo.

Rodrigo Zúñiga vuelve sobre La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica de Walter Benjamin, debido a que “la fotografía, de acuerdo a Benjamin, habría fisurado la unicidad (eizigkeit) de la obra de arte, o lo que es lo mismo, habría fisurado el cuerpo del arte, volteándolo fuera de sí mismo. De alguna manera, la fotografía abre en verdad la época del aura, porque con ella por vez primera emerge el componente aurático como reserva de la experiencia del

141. Taylor, *El Archivo y el Repertorio*, 37.

142. Rodrigo Zúñiga, *La extensión fotográfica* (Santiago, Ediciones Metales Pesados, 2013), 41.

143. Zúñiga, *La extensión fotográfica*, 44.

144. Concha, *La desmaterialización fotográfica*, 231-233.

145. Zúñiga, *La extensión fotográfica*, 44.

146. Zúñiga, *La extensión fotográfica*, 72.

arte, justamente en el momento de su expropiación: la época del aura sería la época de la pérdida del aura, y con ello, correlativamente, instauración post-aurática¹⁴². Esta suspensión del criterio de artisticidad nos pone en el umbral de la transmedialidad, así Benjamin habría dimensionado esta relación emergente o una nueva hegemonía de la imagen, esta imagen técnica que irrumpe en el régimen del arte, el cual es incapaz de escapar a esta performatividad del registro fotográfico. Por tanto, y en palabras de Zúñiga, “¿qué sentido tiene hablar de «arte» en la época de la circulación de la imagen técnica?”¹⁴³. Las obras están ahora situadas no en un plano físico tangible, sino susceptibles de ser escritas en código, el cual puede viajar de un momento a otro de país en país, de creador a usuario en temporalidades antes inimaginadas. Así, el modelo aurático de Walter Benjamin se tambalea, dada la inmaterialidad del código numérico-binario, el cual niega el original dado que su reproductibilidad técnica “elimina todo elemento aleatorio, haciendo conceptualmente iguales informaciones replicadas [...]. El «aura» benjaminiano queda definitivamente abolido, porque ya no hay tradición posible, no hay materias que contengan otras materias, no hay unicidad y menos autenticidad”¹⁴⁴.

Otro de los puntos importantes a rescatar en el trabajo de Zúñiga, y que se relaciona con los cuestionamientos sobre el autor y la creación, es que este último siempre está mediado por otras subjetividades, no somos creadores desde la nada, como plantearía Foucault al momento de pensar en la función autor y la biopolítica que regula y afecta al sujeto quien crea. Para Zúñiga, “la propia producción de subjetividad está siempre ya tramada por los imaginarios en circulación, los que a su vez se encuentran siempre ya tramados por determinadas políticas de subjetivación”¹⁴⁵, políticas o biopolítica que Benjamin sería uno de los primeros en divisarlas en la fotografía, en tanto sus cuestionamientos de ir más allá del arte. Por último, hace referencia al registro y la performatividad, entrando a la discusión que Taylor, Phelan, Ferrer y otros autores planteaban. La postura de Zúñiga es más radical, debido a que considera el devenir en la era digital y cómo las redes sociales y las plataformas online han permitido nuevas formas de relacionarnos y de acceder a la información. Para él, el registro es connatural a los eventos, similar a lo planteado por Ferrer, pero va más allá:

“Hoy por hoy, con el tránsito entre los cuerpos fotográficos y los cuerpos fotovideo-gráficos, y con el triunfo global de YouTube y los videoblogs, todo indica que el registro hace valer finalmente sus derechos hegemónicos, volviendo estéril e impertinente cualquier intento desesperado por reflexionar sobre el estado actual de la «performance» sin considerar, por ejemplo, la existencia de las plataformas en línea como principal vector de acceso a registros performativos de la más variada gama (domésticos o profesionales) que se están produciendo (o sucediendo) en el mundo”¹⁴⁶.

El archivo fotográfico digital y la performatividad de la imagen

El modelo de la archivística y el historicismo, que dan forma a la configuración de la concepción del mundo moderno basados en el aura de los momentos únicos, y retratados supuestamente de forma objetiva gracias a la fotografía de hechos y documentos, hacen crisis con el advenimiento de la escritura numérico-binaria. Además, estamos en una era donde la cantidad de información creada cada día se acerca vertiginosamente a los 40 trillones de gigabytes¹⁴⁷. Es una cantidad que desborda toda capacidad humana de orden archivístico.

El fotógrafo y doctor en filosofía José Pablo Concha realiza una aguda crítica al periodo, en tanto todo objeto resguardado en un depósito queda dentro de una especie de masa de código, y “sólo potencialmente podrá constituirse en documento, antes es nada más que una materia indefinida en un lugar igualmente indefinido. De aquí la importancia política del archivo: el archivo define la «realidad»¹⁴⁸. Lo archivado verifica su existencia en tanto queda protegido del olvido, de la muerte. Este archivo-sistema ordenador está realizado por una comunidad y funciona como una externalización material de la memoria de esta, en el cual es posible identificar una voluntad política, en tanto se ejerce el poder de definir qué es lo que debe ser recordado, mediante el establecimiento de categorías específicas para los documentos contenidos. Así, quienes disponen de la creación de un archivo se reconocen a sí mismos como un grupo con ciertas características, por lo tanto “el archivador seleccionará intencionadamente aquellos objetos que serán portadores del pasado común para fortalecer la conciencia presente, que permitirá, a su vez, la proyección a futuro. De esta forma se responde al «para qué» se recuerda¹⁴⁹. El por qué se recuerda es una respuesta mucho más sencilla de responder, señala el autor: para no desaparecer.

La irrupción de la fotografía digital en la vida cotidiana debido a su facilidad (y su sincronización con la pulsión) de uso por parte de los sujetos en el día a día, ha ido debilitando cada vez más el álbum fotográfico, este objeto mnemotécnico que celosamente era guardado por su dueño y que funcionaba en los marcos en que la fotografía analógica permitía (una inscripción finita de fotografías, donde la materialidad abogaba por ser selectivos y no pulsionales), y hemos pasado hacia una época donde los hiperdepósitos digitales abundan cada vez más en nuestros computadores y dispositivos portátiles, donde los sujetos, según Zúñiga, pasaron a convertirse en usuarios o gestores archivísticos de fotografías que no están pensadas en la lógica material y perdurable, sino totalmente efímeras. El argumento de Zúñiga apunta hacia declarar la tensión entre subjetividad y registro visual, una tensión performativa. Para él, “lo que está en liza es una idea de lo performativo que señala un modo inédito de concurrencia entre imágenes, registros, dispositivos y subjetividades¹⁵⁰. Los sujetos aparecen prolongados

147. Según la multinacional IBM, en la actualidad, día a día se crean más de 2.500 millones de gigabytes de información, y se estima que para el año 2020 lleguemos a los 40 zettabytes.

148. Concha, *La desmaterialización fotográfica*, 256.

149. Concha, *La desmaterialización fotográfica*, 251.

150. Zúñiga, *La extensión fotográfica*, 53-54.

151. Concha, *La desmaterialización fotográfica*, 261.

152. Zúñiga, *La extensión fotográfica*, 63.

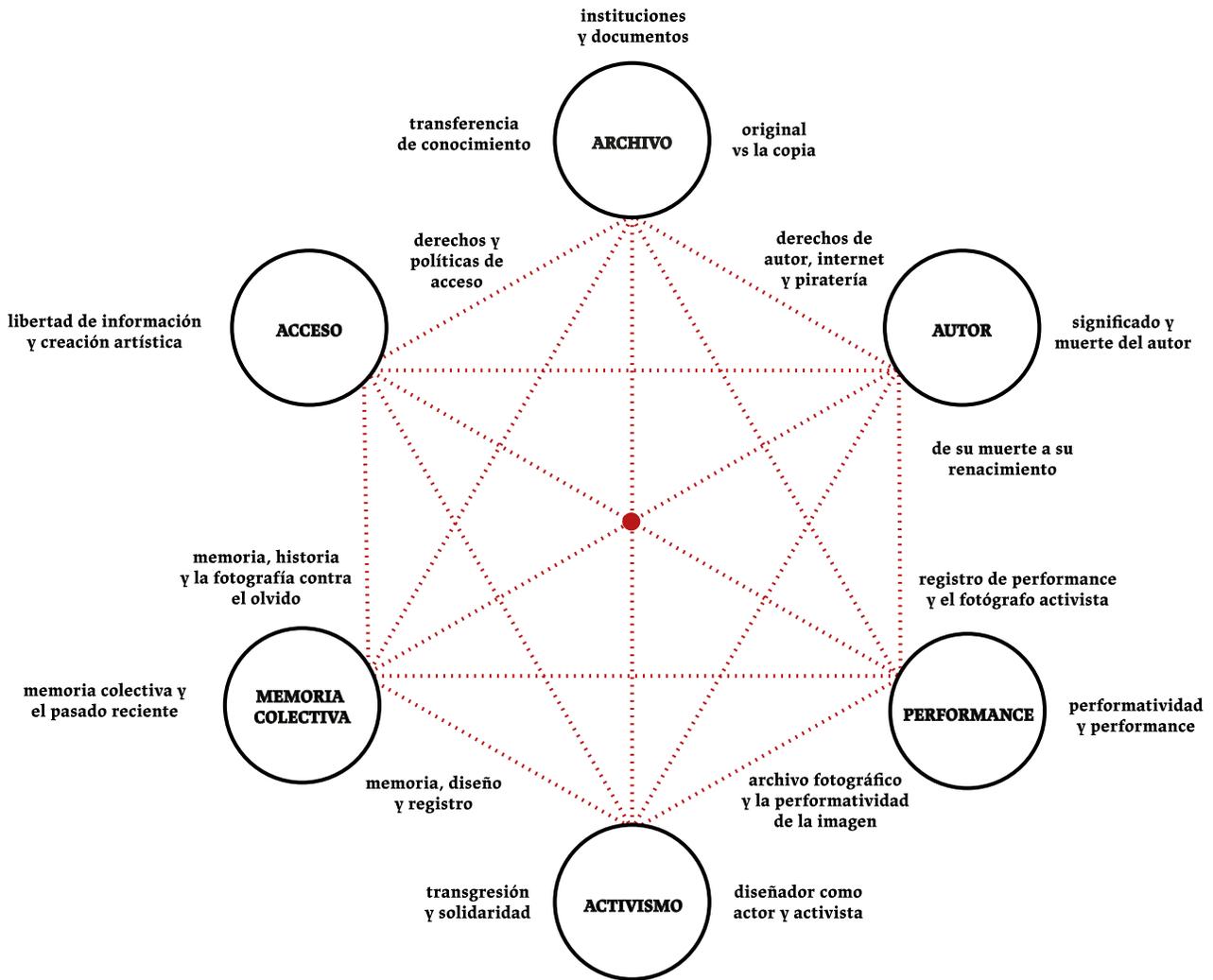
153. Zúñiga, *La extensión fotográfica*, 68-70.

en la máquina conectiva, en la red, performatizados en el ciberespacio y en su memoria, en los recónditos depósitos digitales, y performatizados por la máquina que registra y reproduce las imágenes digitales. Es una prolongación, una prótesis del sujeto a través de cámaras e interfaces, así, al mismo tiempo que el sujeto se hunde y deriva en los hiperdepósitos digitales, emerge como un performer de registro, una máquina ampliada donde todo aparece disponible o accesible.

Concha, al respecto, aborda este cuestionamiento con la idea de la atrofia de esta disponibilidad y acceso de la fotografía, y el sinsentido de recordarlo todo mediante el registro fotográfico, como si fuera parte constitutiva de la experiencia de la realidad: "Las fotografías ya no son registro de una historia, ya que no hay secuencialidad ni diacronía archivística; todo está en el mismo nivel; no hay causalidad"¹⁵¹. Para él, se incapacita la generación de nuevos relatos, extinguidos en estos hiperdepósitos, en esas masas sin orden ni estructura.

Zúñiga plantea que como nunca antes hemos estado en una relación tan expedita con la fotografía como ahora, proponiendo el concepto de extensión fotográfica como un giro a tomar en cuenta en esta época: "¿Alguna vez, acaso, estuvimos en condición de asumirnos como sujetos de la extensión fotográfica, como ahora que la tecnología portátil nos la dosifica convenientemente en toda clase de dispositivos e interfases?"¹⁵². Esta misma dosificación es una arma de doble filo; ese orden aparentemente aleatorio pero convenientemente brindado por los dispositivos/redes sociales no es gratuito: es, para Concha, imposición de una visión de mundo, un acto de violencia técnico-política inusitada. Este cuestionamiento del devenir de los sujetos y la performatividad fotográfica lleva a Zúñiga a plantear que ésta ha cambiado incluso nuestra manera de devenir cuerpos políticos, una nueva extensión de los sujetos donde pueden activar(se) mediante la performatividad fotográfica. Ejemplifica con el caso de las movilizaciones estudiantiles sucedidas desde el año 2011:

"El cuerpo regido, atenuado, propio de los narcisos contenidos, de pronto estalló, casi sin aviso, como cuerpo arrojado, mutante, festivo, buscando performatizarse como cuerpo público y plural, despidiendo signos y abriéndose a nuevas escenificaciones y discursividades visuales [...] Algunas de las intervenciones performativas más recordadas de esta movilización fueron efectivamente planificadas en función de su circulación transmedial (foto-videográfica). Esto significa que asumieron su performatividad, de manera casi exclusiva, para el registro, desde el registro y en el registro. [...] ¿Qué decir, sino, de intervenciones como el «Thriller por la educación», o de «Una playa para Lavín»? ¿qué decir del docu-reality ficticio, verdadero ciclo performativo -a medias gag, a medias trailer- desarrollado bajo el nombre de «La ruta de Cazueli por una educación de calidad»?"¹⁵³.



Diagrama_5
Marco Teórico

MOVIMIENTOS SOCIALES Y EL MOVIMIENTO ESTUDIANTIL

154. Manuel Antonio Garretón, "Movilizaciones y movimiento social en la democratización política chilena" en *La sociedad española en la Transición*, Rafael Quirosa-Cheyrouze y Muñoz ed. (Madrid, Biblioteca Nueva, 2011), 108.

Desde principios de esta década, vivimos un florecimiento de varios movimientos sociales, y en especial el estudiantil, lo que se conoció como "la primavera de Chile". Esta explosión de la movilización social marcó fuertemente el devenir del propio panorama político en nuestro país, que venía representado por la transición post-dictadura y su letargo, el cual fue propicio para mantener la serie de reformas neoliberales aplicadas por el gobierno cívico-militar a cargo de Augusto Pinochet, a las cuales una serie de grupos se levantaron en resistencia.

El 2011 fue punto de inicio para otros grandes movimientos actuales, como la rearticulación del movimiento feminista o del movimiento estudiantil mapuche, además de permitir la articulación de demandas multisectoriales, como No+AFP, entre otros. Así también, el cambio en la ley electoral y el fin del binominal, permitió la configuración de una tercera fuerza en el Congreso, el Frente Amplio, cuya conformación está también cruzada por el 2011. Lo sucedido en aquel año tiene su propio origen, y es imposible poder caracterizarlo sin revisar la propia historia de los movimientos sociales y, en particular, del movimiento estudiantil a lo largo de los años.

De partida, hablar de un movimiento estudiantil requiere ciertas precisiones sobre lo que entendemos como movimiento social.

Para el sociólogo Manuel Antonio Garretón, la movilización social desde una perspectiva socio-política, es un tipo de acción colectiva que "tiene una cierta densidad organizacional, una cierta duración en el tiempo y que se plantea la conservación o la manutención de la sociedad en su conjunto o de un ámbito dentro de ella"¹⁵⁴, de las cuales existirían tres tipologías o dimensiones que les caracterizan:

- La que tiene por objeto la constitución de un sujeto
- La instrumental, que tiene por objeto una demanda concreta
- La política, la que apunta a la transformación de la sociedad o de un ámbito de ella

Al mismo tiempo, los movimientos sociales están relacionados a ciertas fases de democratización política, donde hay ciertos roles o sentidos diferenciales respecto a estas. Así, el autor reconoce cuatro momentos de estos movimientos:

- Los movimientos sociales que nacen o se definen como la oposición a dictaduras o regímenes autoritarios, luchando contra el avance de las transformaciones que el régimen quiere imponer.
- Los movimientos sociales como desencadenador del cambio de régimen.

- Los movimientos que se dan durante la transición de una dictadura hacia un régimen democrático.
- Por último, los que surgen en democracia, y apuntan hacia la problemática de la sociedad civil y la ciudadanía, con la emergencia de nuevas problemáticas sociales.

El movimiento social difiere del concepto sociedad civil, en tanto este último apunta a una estructura de media o larga duración, a una esfera de interacción social, las cuales se instituyen en cada sociedad de forma distinta. Para Garretón, no hay sociedad civil independiente del sistema político partidario desde principios del siglo XX, teniendo la acción colectiva su origen en lo que él denomina la “imbricación entre estructuras partidarias y organización social o factores sociales”, entendiéndolo así que el hecho de integrarse a la sociedad, a los bienes y servicios del Estado y política significa, básicamente, haber optado por alguna de las alternativas partidarias.

A diferencia de los movimientos sociales durante la dictadura, que principalmente se caracterizaban por la lucha de los derechos humanos y por derrocar al régimen y que como base estuvieron, en su mayoría, basados en la idea de oposición estructurado en la forma partidaria de quienes apoyaron el gobierno de la Unidad Popular, los movimientos de la época post-democrática tienen una relación distinta con la política y los partidos, de mucha más distancia y tensión, así también una fragmentación orientada a una especialización de las demandas, el sectorialismo, por lo que no logran unir a un grupo de la sociedad completa como en algún momento lo hicieron los movimientos de las reformas de los años sesenta o setenta, o el movimiento democrático. Los primeros, sobre todo los movimientos por los derechos humanos, logran institucionalizar sus demandas, a través de diversas Comisiones Nacionales, perdiendo la autonomía que tenían como movimiento social; los movimientos nacidos en la década del 2000, como el movimiento de estudiantes secundarios en el año 2006 o de los subcontratistas del cobre en el 2007, vivieron nuevas formas de relacionarse con la política, pero al mismo tiempo el cuestionamiento de la institucionalización de sus propias demandas, con la instauración de comisiones asesoras que hicieron, generalmente, fragmentar y disolver las demandas en la promesa de la institucionalización, de allí que se agudice esta distancia entre movimientos y partidos.

Respecto al mismo movimiento estudiantil, hablar de este como un continuo se hace complejo, dado que ha sido una multiplicidad de movimientos y asimismo, la diversidad de sus propias demandas está caracterizada según su propio contexto histórico, además de su capacidad y relación con el poder, su propia politicidad o su carácter, más bien, corporativo o gremial. El movimiento estudiantil es más un concepto abstracto, que no ha adoptado un carácter institucionalizado

155. Manuel Antonio Garretón y Javier Martínez, *El movimiento estudiantil: conceptos e historia*. Biblioteca del Movimiento Estudiantil (Santiago, Ediciones Sur, 1985), 5.

156. Francisca Castro, "Movimiento estudiantil chileno 2011-2013: Impactos y consecuencias" (tesis de licenciatura, FONDECYT 1130897, 2014), 11.

como tal, pero que sirve para poder analizarlo a través de su propio devenir y caracterizaciones a lo largo de los años.

Para los sociólogos y politólogos Manuel Antonio Garretón y Javier Martínez, la historia nacional del siglo XX estuvo marcada por la importancia de los movimientos estudiantiles, considerando como hito la creación de la Federación de Estudiantes de Chile, Fech, en el año 1906. Desde esta, "las grandes transformaciones históricas han sido precedidas por una activación de la movilización de los estudiantes cuyo signo prefigura, de alguna manera, el carácter de los cambios sociales que se avecinan"¹⁵⁵. La emergencia de esta figura radica, para estos historiadores, en la estructura de clases y el peso que los sectores medios -y altos, que son capaces de acceder a la educación universitaria, agregaría- mantienen en esta y en el sistema político.

Para efectos de esta reseña, a continuación me enfocaré en abordar algunas de las principales falencias en el Sistema Educativo Chileno, y cómo estas fueron repercutiendo en la configuración de un panorama de malestar, no sólo con respecto al modelo educativo sino a la idea de mercado que existe, hasta hoy en día, en torno a la educación.

Las falencias del Sistema Educativo Chileno

El Sistema Educativo Chileno que tenemos en la actualidad es un sistema de provisión mixta, heredero de las reformas privatizadoras hechas en pleno periodo de la dictadura, principalmente bajo la Ley Orgánica Constitucional de Enseñanza (LOCE), que fue parte del corpus de la Constitución Política de la República de 1980. Sus distintos niveles, pre-escolar, primaria, secundaria y terciaria han sido modificados bajo el modelo neoliberal de enseñanza, con una dinámica donde funcionan al mismo tiempo colegios e instituciones de educación superior públicos y privados.

En el sistema de educación básica y secundaria, los problemas principales son principalmente cuatro: la calidad impartida en los establecimientos o instituciones de educación; la segregación y la inequidad; la propia institucionalidad que regula el sistema; por último, la baja calidad de los docentes. Estos cuatro problemas no se pueden entender por sí solos, sino que se potencian y originan entre estos¹⁵⁶.

Teniendo el neoliberalismo como modelo principal para la nueva configuración del país en dictadura y que fue enraizado durante la transición, dos hitos importantes se pueden considerar como gravitantes para la configuración del sistema mixto actual, y que derivaron en diversas consecuencias respecto del

mercado: la adopción del sistema del voucher desde la reforma constitucional de la década de 1980, pone ahora énfasis en la libertad de las familias a poder escoger uno u otro centro educativo y, con la instauración del copago en 1993, permitió la generación de un sistema de subvención a nuevos establecimientos privados pero con aporte público.

157. Castro, "Movimiento estudiantil chileno 2011-2013: Impactos y consecuencias", 11.

Lo anterior fue provocando una serie de problemas concatenados, en diversos niveles. Por ejemplo, la falta de información por parte de las familias al momento de la elección de los centros educacionales; al mismo tiempo, la proliferación de establecimientos, principalmente colegios municipales y subvencionados, que no disponen de los recursos mínimos para asegurar la calidad de la educación, ni profesores ni la infraestructura apropiada, cuestión que va en directo detrimento de la educación de niños y jóvenes; sumado a esto, la brecha entre los municipios de mayores y menores recursos, así como entre colegios públicos y privados, que se ha visto acrecentada a cada año que pasa. La institucionalidad propia del sistema educativo, regulada actualmente por la Ley General de Educación (LGE) y la Ley de Jornada Escolar Completa entre otros instrumentos, han permitido mayor acceso, al mismo tiempo que ha sido incapaz de asegurar la calidad "debido principalmente a la falta de regulación para abrir establecimientos educacionales y a la poca fiscalización de éstos"¹⁵⁷.

Por otro lado, la educación superior o terciaria sufre de problemas estructurales, desde la desigualdad en el acceso, la marcada diferencia y segmentación entre universidades y otras instituciones de educación superior, la carencia de una institucionalidad fuerte que brinde financiamiento y un enfoque a la investigación, planes de estudio y currículums inflexibles, entre otros problemas. Este modelo educativo también fue implantado en la reforma de 1980, y tiene como base la idea de la educación como un bien de consumo e individual, basada en la utilidad futura y los beneficios percibidos por el sujeto. Una de las consecuencias de este pensamiento está consagrada en la Constitución, y regulada en parte a través de la LGE, como la libertad poder crear nuevas instituciones de educación, cuestión que derivó en un modelo de mercado de la educación avasallante, con el énfasis en los proyectos privados, con la consecuente atomización de la Universidad de Chile, el cierre de algunos de sus campus regionales y la explosión de nuevas universidades privadas.

Este modelo obligó a las universidades públicas caer bajo la lógica del autofinanciamiento, teniendo que subir aranceles y tomar créditos para el mejoramiento de infraestructura y otros aspectos; por otro lado, la creación del aporte fiscal indirecto, AFI, terminó por agudizar las brechas entre universidades públicas y sirvió como una forma no regulada de ingresos a universidades privadas. El AFI tenía por objetivo mejorar la calidad de la educación superior

158. Castro, "Movimiento estudiantil chileno 2011-2013: Impactos y consecuencias", 13.

mediante el aumento de la competencia en el mercado directamente entre las universidades (en la lógica neoliberal donde el mercado se autoregula), y cuyo sistema se basó en captar a los mejores estudiantes, lo que para la creación el 2003 de la Prueba de Selección Universitaria, PSU, se traducía en los 27.500 mejores puntajes de las pruebas de lenguaje y matemáticas. A diferencia del aporte fiscal directo, AFD, el cual era entregado por criterios históricos a las universidades integrantes del Consejo de Rectores, el AFI podía ser entregado a cualquier institución superior donde estos estudiantes llegasen a estudiar, sin mediar de por medio algún tipo de criterio de calidad del centro educativo.

Los problemas de calidad, que deberían ser regulados por las agencias de acreditación, sumados a los problemas de acceso y sobreexplotación del crédito como forma de acceso, primero con el crédito CORFO y luego la creación del Crédito con Aval del Estado, además de la sobreoferta de matrículas, la falta de inversión del Estado en sus propias universidades así como el problema del lucro o la no reinversión de las utilidades en las universidades privadas, fue configurando un panorama de descontento social cada vez más grande. Según Castro, el panorama para los propios estudiantes era un círculo vicioso:

"El alumno más desaventajado socioeconómicamente suele no obtener buen rendimiento en el colegio, no pudiendo así optar a una buena universidad ya que éstas exigen altos puntajes en la PSU. Por lo mismo, debe ingresar a una institución de mala calidad, probablemente no acreditadas, a través del endeudamiento, para luego trabajar con una remuneración insuficiente (al no poseer un título reconocido), no pudiendo pagar así su crédito universitario, sobre-endeudándose"¹⁵⁸.

Los movimientos estudiantiles del 2006 y 2011 como reacción al sistema de mercado educativo

A la vuelta de la democracia, los movimientos estudiantiles, representados principalmente en las federaciones de las universidades tradicionales, tuvieron como objetivo las demandas por la solución a los problemas de financiamiento de las universidades, sobre todo en las universidades regionales, y del acceso a dichas instituciones. Las más intensas se produjeron entre mayo y junio del año 1997, las cuales tuvieron su génesis en la reacción a la propuesta del gobierno de Eduardo Frei, que tenían como una de sus principales propuestas el autofinanciamiento de las instituciones de educación superior del Estado.

Esta movilización se destacó por su masividad y por el prolongado tiempo de paralización de los establecimientos, y sus demandas estuvieron centradas no solo en los problemas de financiamiento, sino también profundizaron en

democratización y participación en la comunidad, la abolición de normativas generadas durante la intervención militar a las universidades, y aparece la propuesta de la triestamentalidad como forma de participación y decisión en las universidades. Este movimiento empujó la creación de la Confederación de Estudiantes de Chile, CONFECH, como organización que permitió la articulación a nivel nacional de los estudiantes y de la diversidad de sus demandas.

159. Educación 2020, "Cenda - CAE" http://educacion2020.cl/wp-content/uploads/2012/10/cenda_cae.pdf (consultado el 28 de agosto del 2018).

A nivel secundario, una de las principales movilizaciones de las que se tenga registro tras la vuelta de la democracia es la del año 2006, también conocida como la Revolución Pingüina. Fue un proceso iniciado a finales de abril del año 2006, y se configuró en un momento de crítica al funcionamiento del sistema político, estallando con la toma del Liceo A-45 Carlos Cousiño de la ciudad de Lota, debido a severos problemas de infraestructura que con las primeras lluvias del año se inundó. Esta situación de precariedad era compartida por la generalidad de los liceos municipales.

Al mismo tiempo en Santiago, el día 26 de abril se dio a cabo una marcha realizada por estudiantes de diversos colegios municipales, cuyas principales demandas eran en contra de la prohibición de utilizar la TNE más de dos veces al día, junto con el alza en el valor de la PSU. Tras el discurso del 21 de mayo y la fuerte represión del gobierno de Michelle Bachelet, se agudizaron las protestas con diversas tomas de establecimientos a lo largo del país, adhiriendo al petitorio de la Asamblea Coordinadora de Estudiantes Secundarios, ACES.

El principal objetivo del movimiento fue el derogar la Ley Orgánica Constitucional de Educación, LOCE, la cual dos años después sería cambiada por la Ley General de Educación. No obstante, el movimiento no fue capaz de conseguir reformas estructurales, pero sí sentó el descontento y el cuestionamiento al sistema educativo, a la municipalización, la precariedad de la infraestructura y la calidad de la enseñanza, entre otras cosas más profundas, como ser críticos ante los conflictos de desigualdad social, así como la demanda de participación en la propia configuración, debate y deliberación de las políticas públicas.

En paralelo, el año 2006 se cursan los primeros 21.327 Créditos con Aval del Estado¹⁵⁹, que permitieron que esa cantidad de estudiantes pudieran entrar a instituciones de educación superior, ya no solo a universidades tradicionales como era parte de las condiciones del Fondo Solidario de Crédito Universitario, sino también a universidades privadas. Un crédito diseñado a la medida de la banca, con mecanismos como la recarga, la cual permite vender la cartera de créditos de vuelta al Estado con una recarga en el valor, cuyo margen de ganancia va directamente a la banca; adicionado a esto, el mercado educativo comenzó a reaccionar ante la nueva llegada de recursos a través de este crédito, creando

160. Mayor información sobre el origen del CAE y sus efectos pueden ser encontrados en CIPER Chile, "CAE: Cómo se creó y opera el crédito que le deja a los bancos ganancias por \$150 mil millones", <https://ciperchile.cl/2011/12/20/cae-como-se-creo-y-opera-el-credito-que-le-deja-a-los-bancos-ganancias-por-150-mil-millones/> (consultado el 01 de septiembre del 2018).

161. Octavio Avendaño, "Fracturas y representación política en el movimiento estudiantil. Chile 2011", Revista Última Década 41 (2014), 45.

estructuras financieras basadas en sociedades inmobiliarias y consorcios detrás de las universidades privadas.

Si bien el crédito no era la única forma de acceso, y existían en esa época becas como la Beca Juan Gómez Millas y con posterioridad la Beca Bicentenario, una investigación de CIPER Chile da cuenta, entre otras cosas que, dado que el puntaje de la PSU sirve para distribuir los fondos, la gratuidad como beca queda a disposición de los sectores más acomodados de la sociedad, mientras que los sectores más pobres, que no alcanzan mayores puntajes, solo pueden acceder a la educación superior a través del Crédito con Aval del Estado:

"En 2010 recibieron el CAE 91.000 estudiantes de los cuales el 85,5% (78.000 beneficiarios) pertenecían a los tres quintiles más pobres, es decir, provenían de familias que reciben hasta \$140 mil mensuales per cápita. Dentro de ese grupo destacaban 35 mil mujeres de los primeros dos quintiles (cuyas familias tenían un ingreso promedio de hasta \$90 mil per cápita). Esto implica que las mujeres jóvenes pobres, el segundo grupo más vulnerable de la sociedad chilena después de los niños, representan el 40 % de los créditos CAE"¹⁶⁰.

En una línea similar, el politólogo Octavio Avendaño se refiere a los factores estructurales que fueron desencadenando las últimas movilizaciones estudiantiles desde la década del 2000 en adelante en nuestro país, haciendo una analogía con lo sucedido en países de Europa occidental hacia finales de los sesenta, en tanto se venían dando variadas limitaciones en la estructura laboral y productiva, marcadas por un explosivo aumento en la tasa de matrículas y del número de egresos de las universidades gracias a la sobreoferta, lo que provocó una fuerte desconfianza en el sistema educativo por sus costes de aranceles, junto a los problemas en la búsqueda de empleo y la segregación según institución de origen.

Las diversas generaciones que eran estudiantes universitarios para el año 2011 habían vivido en carne propia las movilizaciones pingüinas del año 2006, cuestión que no es menor al momento de contemplar las propias desconfianzas del movimiento estudiantil en la política, tanto en las dirigencias como en el propio gobierno. Para Avendaño, otro de los puntos a considerar es que el éxito en las convocatorias y la articulación de demandas por parte del movimiento estudiantil radicó en que los dirigentes supieron aprovechar la "«estructura de oportunidades» que se fue generando entre fines del 2010 e inicios del 2011, como los errores cometidos por el gobierno y la presencia de una oposición política debilitada, que no logró hacer efectivo su rol de tal"¹⁶¹.

Es este marco el que da el surgimiento al movimiento del año 2011: una sociedad civil post-dictadura, que es testigo de una serie de operaciones de fragmentación y disolución de los movimientos sociales, con la emergencia de un movimiento social centrado ya no solo en una búsqueda o institución de un sujeto político, basado no sólo en una lucha específica, sino en la propia transformación de la sociedad y del sistema de mercado educacional, apuntando los dardos contra los propios cimientos del neoliberalismo de la Constitución de 1980.

Dos fueron los primeros grandes detonadores de las movilizaciones el año 2011: por un lado, el paro y la posterior toma de la Universidad Central, realizada el 11 de abril en rechazo a una serie de destituciones irregulares de académicos, decanos y del rector, junto con el cuestionado ingreso de la Sociedad Norte-Sur como parte de los dueños de parte del patrimonio de la universidad; por otro lado, el otro gatillante fue la reacción de estudiantes de educación superior ante el retraso de la entrega de las becas y la Tarjeta Nacional Estudiantil, por lo que el día 14 de abril organizaron la toma del edificio de la JUNAEB.

La primera movilización masiva fue convocada para el día 28 de abril por la CONFECH, principalmente con demandas concretas como el aumento del gasto público en educación, democratización y participación universitaria así como la reestructuración del sistema de becas y créditos, y no fue sino tras el mes de mayo donde se dio una convergencia entre el movimiento estudiantil y otros sectores, que tuvo como hito la paralización y marcha del 12 de mayo. Con esta se pretendía incidir en los anuncios del 21 de mayo, no obstante las propuestas del gobierno no fueron satisfactorias, al contrario, la CONFECH rechazó los anuncios, radicalizando la movilización tras reunirse con el Ministerio de Educación a finales del mes de mayo. Comenzando junio, los estudiantes secundarios deciden sumarse de lleno a la movilización, con la toma de colegios, que a mediados de junio sumaban 70 solo en la Región Metropolitana y más de ciento treinta a nivel nacional en algún tipo de paralización de actividades; en cuanto a las universidades, eran al menos dieciséis las que para ese mes estaban en paralización o toma de los establecimientos.

Julio fue un mes de marchas y otras acciones de protesta, pero que también inició con la fracasada propuesta GANE, o Gran Acuerdo Nacional por la Educación¹⁶². El rechazo de los estudiantes a dicha propuesta, junto con la agudización de las protestas, fue provocando diversas reacciones a nivel político, como el cambio de gabinete del 18 de julio¹⁶³, donde sale Joaquín Lavín de Ministro de Educación y en su lugar queda quien hasta ese momento ejercía en la cartera de justicia, Felipe Bulnes. Pese a las críticas en torno a la represión ejercida por el gobierno al movimiento estudiantil, Piñera decide mantener en su cargo a Rodrigo Hinzpeter como Ministro del Interior y Seguridad Pública.

162. Ministerio de Educación, "G.A.N.E, Gran Acuerdo Nacional por la Educación", <http://www.feusach.cl/2011/07/gran-acuerdo-nacional-por-la-educacion-g-a-n-e/> (consultado el 02 de septiembre del 2018).

163. EMOL, "Piñera cede a presiones y cambia gabinete: Mueve a Lavín y suma a históricos UDI", <http://www.emol.com/noticias/nacional/2011/07/18/493183/pinera-cede-a-presiones-y-cambia-gabinete-mueve-a-lavin-y-suma-a-historicos-udi.html> (consultado el 02 de septiembre del 2018).

164. El Mostrador, "4 de agosto de 2011: el Día D del movimiento estudiantil", <http://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2016/08/04/4-de-agosto-de-2011-el-dia-d-del-movimiento-estudiantil/> (consultado el 03 de septiembre del 2018).

165. Castro, "Movimiento estudiantil chileno 2011-2013: Impactos y consecuencias", 17.

166. Avendaño, "Fracturas y representación política en el movimiento estudiantil. Chile 2011", 50.

Esta decisión sería severamente cuestionada, sobre todo tras la que se considera como una de las jornadas más violentas y represivas del año e, incluso del movimiento estudiantil a la fecha: el 04 de agosto.

Para este día los estudiantes habían planificado al menos dos movilizaciones, una jornada de paro y marcha a las 10:00 de la mañana convocada por la ACES y otra concentración en la tarde, convocada por la CONFECH, la cual no fue autorizada por la Intendencia Metropolitana por órdenes desde La Moneda. En la tarde del 03 de agosto, Hinzpeter saldría a declarar que "se acabaron las marchas estudiantiles por la Alameda [...] Los tiempos de las marchas también culminan y hay entender que, cuando culminan, la intransigencia puede ser el principal obstáculo"¹⁶⁴, tensionando aún más las relaciones entre secundarios y el gobierno. La decisión del gobierno se replicó también en otras regiones, donde todas las intendencias determinaron rechazar las solicitudes, en su mayoría por supuestas faltas en los protocolos.

El día 04 partiría con una pésima señal para el gobierno: la encuesta del Centro de Estudios Públicos, CEP, daba la noticia que la aprobación del gobierno se desplomaba al 26%, la más baja entre todos los gobiernos desde la vuelta a la democracia. Bajo este contexto es que se desplegó un intenso operativo de cerca de mil efectivos de Fuerzas Especiales de Carabineros alrededor del punto de convocatoria de la ACES, la Plaza Baquedano, y a lo largo de la Alameda, Parque Forestal, Parque Bustamante y el Parque Uruguay, entre otros lugares de la capital. Por el lado de los estudiantes, la jornada de protesta fue intensa desde temprano, con barricadas desde las 06:00 en distintos puntos de la capital, pero la represión de Carabineros fue tal que se armaron varios focos de enfrentamiento en una suerte de escaramuzas durante todo el día a lo largo del país. Según relata Francisca Castro basada en información recabada por la Ley de Transparencia, "a nivel nacional, Carabineros reportó 96 activos lesionados, y 834 detenidos, lo máximo que se ha reportado de todas las movilizaciones 2011-2013"¹⁶⁵.

Esta jornada de violencia tuvo el efecto contrario que hubiese esperado el gobierno: una serie de cacerolazos en apoyo al movimiento estudiantil se estuvieron dando a lo largo de varias noches, además de otras instancias importantes, como la "marcha de la familia por la educación" realizada el domingo 07 de agosto no vinieron sino a confirmar el apoyo transversal en la sociedad a las demandas de los estudiantes. Según Avendaño, en esta fecha se produjo la convergencia entre estudiantes universitarios y secundarios, así también "gremios profesionales -como el Colegio de Profesores- organizaciones sindicales, culturales y barriales"¹⁶⁶, así como la participación de las universidades privadas en la CONFECH, junto con la Federación Mapuche de Estudiantes.

La estrategia del gobierno fue la del desgaste y dilatar las decisiones, cuestión que fue de a poco restándole fuerza al movimiento con la llegada del mes de septiembre, aprovechando las tensiones al interior de la propia CONFECH. Ya llegado el mes de octubre, la movilización iría en decadencia, tras el paso del tiempo y de la intransigencia del gobierno de Piñera. La tesis de perder el año en la movilización, el todo o nada, que grupos más radicales tanto de secundarios como universitarios tenían como propuesta no logró el apoyo suficiente, por lo que la movilización terminó por caer a finales de octubre.

Los estudiantes volvían a clases sin lograr un avance concreto en las demandas específicas, pero la repercusión política fue sin dudas uno de los grandes aciertos del movimiento estudiantil. Por un lado, el apoyo ciudadano al movimiento y a la legitimidad de sus demandas contribuyó a la imagen negativa del gobierno; en segundo lugar, fueron dos los ministros de educación que cayeron durante las movilizaciones, dado que Felipe Bulnes renunciaría a finales del mes de diciembre.

Desde el aspecto más político, y considerando la proyección que tuvo este movimiento a lo largo de los años, fueron dos las ganadas más concretas: haber incidido en la agenda política en diversas áreas, no solo a nivel educacional, sino que llegó al nivel de impulsar la idea de una reforma tributaria e instalar la idea del fin al lucro, cuestión que sacó ronchas tanto en el oficialismo como en la oposición; y la otra, vinculada a esta desconfianza a la clase política, fue poner en evidencia el grave problema de la representación política, con la ausencia de una oposición que fuera capaz de recoger las demandas de los movimientos sociales. Este movimiento fue capaz de poner sobre la mesa, en los medios y en la opinión pública en general, una crítica profunda al modelo de la institucionalidad chilena post-dictadura, siendo capaces de proponer, no sólo proyectos de educación completos, sino también los caminos deliberativos, como los plebiscitos, para los cambios constitucionales necesarios a realizar. Además, las bases sentadas por los movimientos de los noventa y tras la revolución pingüina sirvieron para movilizar y politizar a los jóvenes, en la configuración de un nuevo sujeto político.

Por último, si analizamos la forma de organización y el tipo de acciones de movilización, el 2011 es una mezcla de viejas tradiciones y otras nuevas. Los llamados a concentraciones y marchas, que tradicionalmente se hacían a través de panfletos, carteles o asambleas informativas a través de las propias organizaciones estudiantiles, durante el 2006 se utilizaron los nuevos medios emergentes, como cadenas de correo y principalmente Fotolog; para el 2011, las redes sociales se estaban convirtiendo en la nueva forma de comunicación sobre todo entre los jóvenes, con Facebook a la cabeza de la organización de actividades de protesta o eventos masivos, y la capacidad inmediata y viral de

acf_mt207,
**Lacrimógenas lanzadas
hacia el interior de la
FAU el 04 de agosto.**
El cuatro de agosto, la
FAU se convirtió en
punto de refugio ante
la terrible represión de
Carabineros en el centro
de Santiago. En la foto,
parte de los cartuchos
de lacrimógenas
lanzados hacia el
interior.



convocatoria ahora no requería ser una organización oficial sino que cualquier persona podía ahora organizar una acción y proponerla como parte del movimiento estudiantil.

Esto último se dio sobre todo muy fuertemente desde julio y en agosto del 2011, donde la dinámica del movimiento tomó fuerza propia, cuestión que permitió mayor transversalidad en las propuestas de modelos educativos, en una mayor amplitud de los debates valóricos e ideológicos tanto detrás como para hacerle frente al modelo chileno, y también a una apuesta en la utilización del espacio público, mediante diverso tipo de performances, como intervenciones temporales o flashmobs, obras de teatro, danza, cátedras abiertas con mobiliario escolar, carnavales, batucadas, entre otro tipo de acciones. Esta apuesta es la base de lo que han sido otros movimientos sociales desde esa fecha hasta la actualidad, que podría considerar como una suerte de victoria desde ese año, la recuperación del espacio público por el cuerpo social, y la necesidad de verse representado mediante la visualidad en este mismo.



Número de fuente	001
Nombre del documento	Qué es un autor
Autores	Foucault, Michel
Organismo demandante	Universidad Autónoma de Puebla
Año	1984
Fuente consultada	Sitio web Revista Dialéctica http://148.206.53.230/revistasuam/dialectica/include/getdoc.php?id=286&article=305&mode=pdf
Abstract	Conferencia de Michel Foucault donde propone una revisión a la figura del autor, qué es lo que significa referirnos a un autor en específico. Propone la función autor como solución al problema de la autoría tradicional.

Número de fuente	002
Nombre del documento	La muerte del autor
Nombre clave	ISSN 1608-893X
Autores	Barthes, Roland
Año	2006
Fuente consultada	Sitio web Revista La letra del escriba, http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n51/articulo-4.html
Abstract	Ensayo donde Roland Barthes tensiona la figura del Autor en la escritura, la búsqueda frenética por parte de la crítica artística por desentrañar el autor detrás de un texto para encontrar su significado, y donde propone la muerte del autor como nacimiento de otra figura: el lector, como lugar de unicidad de las escrituras múltiples, donde se recoge toda la multiplicidad.

Número de fuente	003
Nombre del documento	¿Quién es el autor de esto?
Nombre clave	ISBN 978-956-335-009-8
Autores	Ferrer, Rita
Organismo demandante	FONDART
Año	2010
Fuente consultada	Biblioteca Facultad de Artes Universidad de Chile
Abstract	Libro donde Rita Ferrer presenta una discusión con diversos artistas chilenos que trabajaron su obra durante la dictadura y los primeros años de la transición, cuestionando los conceptos de autoría y performance en base a los registros fotográficos y las acciones directas realizadas por estos mismos.

Número de fuente	004
Nombre del documento	El concepto de Interfaz. Notas sobre ciencias de lo artificial, arquitectura y biopoder.
Nombre clave	ISBN 978-956-7757-29-9
Autores	Sabrovsky, Eduardo
Organismo demandante	Universidad Finis Terrae
Año	2012
Fuente consultada	Biblioteca Facultad de Artes Universidad de Chile
Abstract	Inspirado por el trabajo de Herbert Simon y Gui Bonsiepe sobre la interfaz, Sabrovsky establece una serie de relaciones entre las ciencias de lo artificial y el design, la biopolítica, el biopoder y la arquitectura.

Número de fuente	005
Nombre del documento	De la imagen al archivo de imagen -y vuelta: el arte en la era de la digitalización.
Nombre clave	ISBN 978-956-7757-29-9
Autores	Groys, Boris
Organismo demandante	Universidad Finis Terrae
Año	2012
Fuente consultada	Arte, archivo y tecnología. Alejandra Castillo, Cristián Gómez (Eds.), Facultad de Artes Universidad de Chile.
Abstract	Boris Groys realiza un relato crítico sobre el estado actual del arte, la digitalización de las obras, el archivo-imagen y las posibilidades de visualización y museificación del video gracias a la nueva emergencia del curador.

Número de fuente	006
Nombre del documento	HUMAN RIGHTS COPY RIGHTS
Nombre clave	ISBN 978-956-19-0821-5
Autores	Gómez-Moya, Cristián
Organismo demandante	Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo Universidad de Chile
Año	2013
Fuente consultada	Biblioteca Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad de Chile
Abstract	Libro que recoge el proyecto curatorial "HUMAN RIGHTS / COPY RIGHTS" realizado por el académico Cristián Gómez-Moya acerca de la desclasificación de documentos de la CIA sobre el golpe de Estado en Chile y las obras derivadas generadas a partir de estos documentos.

Número de fuente	007
Nombre del documento	La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica
Nombre clave	ISBN 978-84-96775-17-6
Autores	Benjamin, Walter
Año	2003
Fuente consultada	Biblioteca Facultad de Artes Universidad de Chile
Abstract	Uno de los ensayos más reconocidos de Walter Benjamin, donde aborda la reproductibilidad técnica y cómo ésta afecta al régimen del arte, proponiendo conceptos claves como el aura, así como la discusión entre copia y original.

Número de fuente	008
Nombre del documento	Diseño y Activismo. Un poco de historia.
Nombre clave	http://www.monografica.org/02/Art%C3%ADculo/2909
Autores	Pelta, Raquel
Año	2012
Fuente consultada	Monográfica.org
Abstract	Raquel Pelta desarrolla un artículo sobre la relación historiográfica del diseño y el activismo, a través de la ejemplificación con diversos movimientos sociales, la vinculación con las vanguardias artísticas y con los movimientos antiglobalización.

Número de fuente	009
Nombre del documento	Paolo Virno, lector de Marx: General Intellect, biopolítica y éxodo
Nombre clave	ISSN 1988-8376
Autores	Villar Gómez, Antonio
Año	1984
Fuente consultada	http://isegoria.revistas.csic.es/index.php/isegoria/article/viewArticle/862
Abstract	El Fragmento de las máquinas” de los Grundrisse de Marx que realiza Paolo Virno, en la que sostiene que la propia naturaleza del General Intellect implica que una parte importante de los conocimientos no sea susceptible de ser depositada en las máquinas, sino que contiene como condición necesaria su manifestación directa del trabajo vivo y, por tanto, en fuerza de trabajo

Número de fuente	010
Nombre del documento	Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory
Nombre clave	DOI 10.1007/BF02435628
Autores	Schwartz, Joan y Cook, Terry
Organismo demandante	Goethe Institut
Año	2013
Fuente consultada	http://link.springer.com/article/10.1007/BF02435628
Abstract	Artículo de Terry Cook y Joan Schwartz, donde abordan la constitución de los archivos, la memoria, los registros y el poder en base a la figura del archivero a lo largo del tiempo.

Número de fuente	011
Nombre del documento	Activism! Direct action, hacktivism and the future of society
Nombre clave	ISBN 1-86189-122-9
Autores	Jordan, Tim
Organismo demandante	FOCI
Año	2002
Fuente consultada	http://soniapsebastiao.weebly.com/uploads/2/0/3/9/20393123/20112012_gcc_e-book_jordan_activism.pdf
Abstract	Trabajo de Tim Jordan, donde propone una revisión sobre el concepto de activismo, su relación con la transgresión, la solidaridad y una revisión a los principales movimientos hasta el año 2002

Número de fuente	012
Nombre del documento	Estudios avanzados de performance
Nombre clave	ISBN 978-607-16-0631-0
Autores	Taylor, Diana, y Marcela A. Fuentes (edits.)
Organismo demandante	FCI
Año	2011
Fuente consultada	http://www.celarg.org/int/archivos/taylor_estudios_avanzados_de_performance.pdf
Abstract	Texto que compila una serie de artículos académicos de diversos investigadores y artistas, que aborda la performance desde diversos puntos de vista, tanto contradictorios entre sí así como otros que se potencian

Número de fuente	013
Nombre del documento	Guardar como
Nombre clave	http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-91/taylor
Autores	Taylor, Diana
Organismo demandante	Hemispheric Institute E-MISFERICA
Año	2012
Fuente consultada	http://hemisphericinstitute.org
Abstract	Artículo académico donde Diana Taylor aborda la performance en relación a lo digital, proponiendo conceptos como el archivo y el repertorio para poder cuestionar la transmisión de conocimiento

Número de fuente	014
Nombre del documento	El Archivo y el Repertorio
Nombre clave	ISBN 978-956-9320-82-8
Autores	Taylor, Diana
Organismo demandante	Universidad Alberto Hurtado
Año	2015
Fuente consultada	Biblioteca de la Facultad de Artes Plásticas, Universidad de Chile
Abstract	Libro donde la académica desarrolla el archivo y el repertorio como espacios de transmisión de conocimiento y la performatividad en las Américas

Número de fuente	015
Nombre del documento	El Archivo en Tránsito
Nombre clave	http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-91/hirschtaylor
Autores	Hirsch, Marianne - Taylor, Diana.
Año	2002
Fuente consultada	http://hemisphericinstitute.org
Abstract	Introducción al número nueve de la revista E-Misférica, donde Taylor y Hirsch realizan una revisión al concepto de archivo y cómo este opera en diversas disciplinas y áreas del conocimiento.

Número de fuente	016
Nombre del documento	Panoramas Del Pasado: Archiveros, Historiadores Y Combates Por La Memoria
Nombre clave	ISSN 1132-6506
Autores	Cook, Terry
Año	2010
Fuente consultada	https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/259171
Abstract	Artículo que examina los panoramas del pasado, los espacios donde archiveros e historiadores pugnan, pelean con la memoria, donde perciben los documentos archivísticos de otra manera ¹ . Desde la perspectiva del autor, la de un archivero canadiense y lo que sigue refleja conceptos y supuestos sobre los archivos que se han desarrollado en la teoría y en la práctica en Canadá y en líneas generales en el mundo de habla inglesa.

Número de fuente	017
Nombre del documento	Estudio Especial Sobre El Derecho De Acceso A La Información
Nombre clave	http://cidh.oas.org/relatoria/section/Estudio%20Especial%20sobre%20el%20derecho%20de%20Acceso%20a%20la%20Informacion.pdf
Autores	Comisión Interamericana de los Derechos Humanos - Relatoría Especial para la Libertad de Expresión
Organismo demandante	OEA
Año	2007
Fuente consultada	CIDH
Abstract	Informe sobre los derechos de acceso a la información, tomando en cuenta la jurisprudencia a la fecha, en América.

Número de fuente	018
Nombre del documento	Declaración Universal de los Archivos
Autores	ICA
Organismo demandante	UNESCO
Año	2011
Fuente consultada	http://www.unesco.org/new/en/unesco/resources/online-materials/publications/unesdoc-database/
Abstract	Declaración que recoge en esencia cómo debe ser un archivo y cómo deben de trabajar sus archiveros para dar un buen servicio, siempre con ética y moral, para tratar a todos por igual, y no solo a los usuarios, sino también a los documentos en el archivo.

Número de fuente	019
Nombre del documento	Ficha Técnica: Claude Reyes y otros Vs. Chile
Nombre clave	http://www.corteidh.or.cr/cf/jurisprudencia2/ficha_tecnica.cfm?nld_Ficha=332&lang=es
Autores	Comisión Interamericana de los Derechos Humanos
Organismo demandante	Organización de los Estados Americanos
Año	2016
Fuente consultada	CIDH
Abstract	El caso se refiere a la responsabilidad internacional del Estado por la negativa de brindar información relacionada a un proyecto de industrialización forestal al señor Marcel Claude Reyes, así como a la falta de un recurso adecuado y efectivo para cuestionar tal decisión.

Número de fuente	020
Nombre del documento	La libertad de la creación artística. Un nuevo derecho constitucional
Autores	Vial, Tomás.
Organismo demandante	Centro de Investigaciones Jurídicas UDP
Año	2004
Fuente consultada	CIJ UDP
Abstract	La constitución incluye como un nuevo derecho la libertad de creación artística. Las justificaciones de este derecho, la normativa de los derechos humanos pertinente, la historia legislativa de la reforma constitucional que le dio origen, y su contenido específico dentro de la Constitución Política, es decir, sus titulares, atribuciones y algunos de sus límites son el tema de este estudio.

Número de fuente	021
Nombre del documento	El mito de la libertad de expresión en la creación artística
Nombre clave	ISSN 0718-0950
Autores	Domingo Lovera
Año	2010
Fuente consultada	http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-09502010000100007
Abstract	Las creaciones artísticas se ven expuestas corrientemente a embates judiciales. Se reclama que las creaciones afectan el honor de terceras personas e instituciones (v. gr. la Iglesia), lo que ha llevado a nuestra jurisprudencia a tener que lidiar los alcances de la libertad de expresión en el arte. Este trabajo argumenta que los jueces han preferido centrarse en el mérito artístico de las obras antes que en los contornos de la libertad de expresión, cuestión que puede explicarse por la ausencia de una teoría política que justifique la misma.

Número de fuente	022
Nombre del documento	The Birth of the Author
Nombre clave	ISBN 978-1-349-26550-3
Autores	Lawrence Lipking
Año	1998
Fuente consultada	http://link.springer.com/chapter/10.1007%2F978-1-349-26548-0_3
Abstract	Texto que pone en discusión el concepto de autor y su nacimiento. Recurre a diversas fuentes historiográficas que han recurrido al concepto de autor.

Número de fuente	023
Nombre del documento	Hacia una dogmática para el acceso en Chile
Nombre clave	ISBN 978-956-319-379-4
Autores	Gallardo, Claudio
Organismo demandante	ONG Derechos Digitales
Año	2013
Fuente consultada	https://derechosdigitales.org/tipo_publicacion/publicaciones/
Abstract	El texto recoge los estudios preliminares efectuados por varios de los expertos que intervinieron en el Seminario "Seminario sobre Acceso a la Cultura y Derechos de Autor", que corresponde a una actividad dentro del proyecto denominado "Derecho de Autor y Derechos Humanos. Monitoreo, Investigación y Fortalecimiento de la Sociedad Civil", cuyo objetivo es promover una reflexión crítica respecto de la regulación de los derechos de propiedad intelectual y su impacto en el acceso a la cultura y el conocimiento.

Número de fuente	024
Nombre del documento	La construcción del significado de pirata informático
Nombre clave	ISBN 978-84-691-4124-3
Autores	Gascueña, Rosa
Año	2004
Fuente consultada	http://elvira.illf.uam.es/clg8/actas/pdf/paper-CLG46.pdf
Abstract	<p>Análisis léxico de pirata informático en relación con otras unidades léxicas pertenecientes al área de la seguridad informática. Su significado se considera conceptual y adquiere sentido a través de las relaciones con otros conceptos. Las posibles relaciones paradigmáticas, sintagmáticas y las restricciones contribuyen a delimitar el grupo de entidades o cuerpo conceptual al que se asocian. Además, esas relaciones determinan ciertas propiedades o atributos estables imprescindibles para la comunicación.</p>

Número de fuente	021
Nombre del documento	El mito de la libertad de expresión en la creación artística
Nombre clave	ISSN 0718-0950
Autores	Domingo Lovera
Año	2010
Fuente consultada	http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-09502010000100007
Abstract	<p>Las creaciones artísticas se ven expuestas corrientemente a embates judiciales. Se reclama que las creaciones afectan el honor de terceras personas e instituciones (v. gr. la Iglesia), lo que ha llevado a nuestra jurisprudencia a tener que lidiar los alcances de la libertad de expresión en el arte. Este trabajo argumenta que los jueces han preferido centrarse en el mérito artístico de las obras antes que en los contornos de la libertad de expresión, cuestión que puede explicarse por la ausencia de una teoría política que justifique la misma.</p>

Número de fuente	022
Nombre del documento	The Birth of the Author
Nombre clave	ISBN 978-1-349-26550-3
Autores	Lawrence Lipking
Año	1998
Fuente consultada	http://link.springer.com/chapter/10.1007%2F978-1-349-26548-0_3
Abstract	Texto que pone en discusión el concepto de autor y su nacimiento. Recurre a diversas fuentes historiográficas que han recurrido al concepto de autor.

Número de fuente	023
Nombre del documento	Hacia una dogmática para el acceso en Chile
Nombre clave	ISBN 978-956-319-379-4
Autores	Gallardo, Claudio
Organismo demandante	ONG Derechos Digitales
Año	2013
Fuente consultada	https://derechosdigitales.org/tipo_publicacion/publicaciones/
Abstract	El texto recoge los estudios preliminares efectuados por varios de los expertos que intervinieron en el Seminario "Seminario sobre Acceso a la Cultura y Derechos de Autor", que corresponde a una actividad dentro del proyecto denominado "Derecho de Autor y Derechos Humanos. Monitoreo, Investigación y Fortalecimiento de la Sociedad Civil", cuyo objetivo es promover una reflexión crítica respecto de la regulación de los derechos de propiedad intelectual y su impacto en el acceso a la cultura y el conocimiento.

Número de fuente	024
Nombre del documento	La construcción del significado de pirata informático
Nombre clave	ISBN 978-84-691-4124-3
Autores	Gascueña, Rosa
Año	2004
Fuente consultada	http://elvira.llf.uam.es/clg8/actas/pdf/paper-CLG46.pdf
Abstract	<p>Análisis léxico de pirata informático en relación con otras unidades léxicas pertenecientes al área de la seguridad informática. Su significado se considera conceptual y adquiere sentido a través de las relaciones con otros conceptos. Las posibles relaciones paradigmáticas, sintagmáticas y las restricciones contribuyen a delimitar el grupo de entidades o cuerpo conceptual al que se asocian. Además, esas relaciones determinan ciertas propiedades o atributos estables imprescindibles para la comunicación.</p>

Número de fuente	025
Nombre del documento	Edward Snowden: The Whistleblower behind the NSA Surveillance Revelations
Autores	Greenwald, Gleen - MacAskill, Ewen - Poitras, Laura
Organismo demandante	The Guardian
Año	2013
Fuente consultada	https://www.theguardian.com/world/2013/jun/09/edward-snowden-nsa-whistleblower-surveillance .
Abstract	<p>Artículo sobre Edward Snowden, donde la persona responsable de la mayor filtración de inteligencia de la NSA explica sus motivos, su incierto futuro y por qué nunca intentó esconderse.</p>

Número de fuente	026
Nombre del documento	Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image
Nombre clave	ISBN 978-959-7757-29-9
Autores	Brea, José Luis
Organismo demandante	Universidad Finis Terrae
Año	2012
Fuente consultada	Arte, archivo y tecnología. Alejandra Castillo, Cristián Gómez (Eds.), Biblioteca Facultad de Artes Universidad de Chile
Abstract	Texto de José Luis Brea donde analiza los modos en que históricamente las técnicas de la imagen han instituido regímenes escópicos, o formas de ver, distinguiendo la material, la fílmica y la e-image.

Número de fuente	027
Nombre del documento	La Posmodernidad; A 30 Años de la Condición Postmoderna de Lyotard
Nombre clave	ISBN 978-956-319-379-4
Autores	Vásquez, Adolfo
Organismo demandante	PUCV
Año	2009
Fuente consultada	http://www.observacionesfilosoficas.net/lapos-modernidad30anos.htm
Abstract	Notas sobre la posmodernidad, como texto introductorio que intenta dar luz sobre algunas tópicos que se entrecruzan y problematizan a un poco más de 30 años de la publicación de La condición posmoderna de Jean-François Lyotard.

Número de fuente	028
Nombre del documento	La condición postmoderna. Informe sobre el saber.
Nombre clave	ISBN 84-376-0466-4
Autores	Lyotard, Jean-François
Año	1991
Fuente consultada	https://catedraepistemologia.files.wordpress.com/2009/05/la-condicion-posmoderna-de-jean-francois-lyotard.pdf
Abstract	Jean François Lyotard , conocido exponente de la«filosofía de la praxis» y veterano militante del movimiento Socialisme ou Barbarie , examinaba cuál era el destino del pensamiento ilustrado en el umbral de la informatización de las sociedades, el estado -y la razón de ser- de la cultura una vez producidas las transformaciones que, desde fines del siglo XIX, habían afectado a las reglas de la ciencia, la literatura y las artes.

Número de fuente	029
Nombre del documento	Cultura Libre: Cómo los grandes medios usan la tecnología y las leyes para encerrar la cultura y controlar la creatividad
Nombre clave	ISBN 9562827453
Autores	Lessig, Lawrence
Año	2013
Fuente consultada	https://www.derechosdigitales.org/culturalibre
Abstract	Libro fundamental para comprender los problemas y prejuicios que las nuevas regulaciones sobre la propiedad intelectual imponen sobre el progreso de la cultura y la difusión del conocimiento en el contexto de la sociedad digital.

Número de fuente	030
Nombre del documento	Recuerdo, trauma y memoria colectiva: la batalla por la memoria en psicoanálisis
Nombre clave	ISSN 1135-3171
Autores	Bohleber, Werner
Organismo demandante	Universidad Finis Terrae
Año	2007
Fuente consultada	https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2308927
Abstract	Debido a la importancia creciente del análisis del "aquí y ahora" de la relación terapéutica, el recuerdo y la reconstrucción del pasado han perdido la relevancia central que tuvieron para Freud. Las experiencias y los recuerdos traumáticos se resistieron a este desarrollo. Se muestran las particularidades de su dinámica rememorativa y la importancia de la reconstrucción, no sólo para el tratamiento analítico, sino también para la memoria colectiva del Holocausto y sus consecuencias posteriores.

Número de fuente	031
Nombre del documento	Decisiones analógicas para una memoria digital
Autores	Blasco, Jorge
Organismo demandante	Medialab-Prado
Año	2012
Fuente consultada	http://medialab-prado.es/article/decisiones_analogicas_para_una_memoria_digital
Abstract	Taller sobre memoria digital dirigido por Jorge Blasco en el marco del grupo de trabajo Memoria y procomún.

Número de fuente	032
Nombre del documento	Memoria y procomún
Autores	Gutiérrez, Juan
Organismo demandante	Medialab-Prado
Año	2016
Fuente consultada	http://medialab-prado.es/article/memoria_procomun
Abstract	Grupo de trabajo dirigido por Juan Gutiérrez sobre la creación colectiva de la memoria compartida, la subjetividad de los recuerdos y su relación con la historia. En concreto, se analizan conceptos como "paz de vida", violencia y paz negativa

Número de fuente	033
Nombre del documento	La Memoria Colectiva
Nombre clave	ISBN 84-7733-715-2
Autores	Halbwachs, Maurice
Año	2004
Fuente consultada	http://cesycme.co/wp-content/uploads/2015/07/Memoria-Colectiva-Halbwachs.-.pdf
Abstract	Libro fundamental para comprender la teoría de la memoria colectiva, escrito por el considerado padre del concepto. Aquí aborda la tensión entre los diversos tipos de memoria y cómo se desarrollan junto a la historia.

Número de fuente	034
Nombre del documento	¿Quién es el autor de esto?
Nombre clave	ISBN 956335009X
Autores	Ferrer, Rita
Año	2010
Fuente consultada	Biblioteca de la Facultad de Artes Visuales de la Universidad de Chile
Abstract	Libro donde Rita Ferrer enfrenta diversos conceptos y teorías acerca de la autoría, la obra y las performances con sus registros, discutiéndolos con once artistas nacionales.

Número de fuente	035
Nombre del documento	Discurso, performatividad y emergencia del sujeto
Nombre clave	ISSN: 1578-8946
Autores	Morales, María Virginia
Año	2014
Fuente consultada	Athenea Digital - 14(1)
Abstract	La académica aborda una serie de aspectos ontológicos de dichas teorías a partir de la reflexión de las condiciones de emergencia de los sistemas de significación, el modo en que estos sistemas son construidos y la manera en que los mismos constituyen al campo de lo social y a los sujetos que se posicionan en él.

Número de fuente	036
Nombre del documento	La extensión fotográfica
Nombre clave	ISBN 978-956-8415-563
Autores	Zúñiga, Rodrigo
Año	2013
Fuente consultada	Biblioteca de la Facultad de Artes Visuales de la Universidad de Chile
Abstract	Grupo de trabajo dirigido por Juan Gutiérrez sobre la creación colectiva de la memoria compartida, la subjetividad de los recuerdos y su relación con la historia. En concreto, se analizan conceptos como "paz de vida", violencia y paz negativa

Número de fuente	037
Nombre del documento	El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable.
Nombre clave	ISBN 978-956-8415-28-0
Autores	Collingwood-Selby, Elizabeth
Año	2012
Fuente consultada	Biblioteca Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad de Chile
Abstract	Este libro relata la complicidad, consciente o no, entre el historicismo y los postulados de los discursos predominantes acerca de la fotografía, que modelan la configuración moderna de la sociedad. La autora hace contrastar las tesis de Walter Benjamin y el materialismo histórico, de forma tal que presenta la fotografía como una disrupción de la historia, en tanto la exigencia de responder a la demanda de lo que la historia misma está destinada a olvidar, de lo que escapa a la fotografía y que es incapaz de inscribir en ella.

Número de fuente	038
Nombre del documento	La desmaterialización fotográfica
Nombre clave	ISBN 978-956-8415-45-7
Autores	Concha L., José Pablo
Año	2011
Fuente consultada	Biblioteca Campus Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile
Abstract	Este libro aborda las implicancias filosóficas acerca de la desmaterialización de la fotografía, desde su pasado análogo-físico a la escritura numérico-binaria de la digital. Realiza un análisis filosófico de diversos conceptos relacionados tanto al aparato, los soportes, la memoria y el archivo, en tanto su vinculación con la creación de la imagen del hombre de occidente, la imagen como configuradora del mundo moderno, y su declive en la desmaterialidad.

Número de fuente	039
Nombre del documento	En búsqueda del tiempo futuro, en Revista Puentes año 1 n.2
Autores	Huyssen, Andreas
Organismo demandante	Comisión Provincial por la Memoria
Año	2000
Fuente consultada	Comisión Provincial por la Memoria, visitado en http://www.comisionporlamemoria.org/project/puentes/
Abstract	El académico analiza los fenómenos culturales de los últimos años y el giro hacia la memoria, la musealización, el miedo al olvido y el exceso de memoria, tomando de referencia el Holocausto y cómo se han erigido diversas estrategias de representación y mercantilización, públicas y privadas, en un mundo caracterizado por una creciente inestabilidad del tiempo y por la fractura del espacio en el que vivimos.

Número de fuente	040
Nombre del documento	El espectador emancipado
Nombre clave	ISBN 978-987-5001-374
Autores	Rancièrre, Jacques
Año	2010
Fuente consultada	Biblioteca Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile
Abstract	Ranciere hace un análisis respecto del arte y del espectador, a través del estudio de las obras teatrales de Bertol Brecht y Artaud, tomando ideas respecto del espectáculo trabajadas por Debord, así como parte de su propia obra respecto del maestro ignorante. Así, elabora un texto que describe la posición que adopta el espectador emancipado y el rol dentro de una obra de performance.

Número de fuente	041
Nombre del documento	Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia
Nombre clave	ISBN 8485081951
Autores	Deleuze, Gilles y Guattari, Félix
Año	2004
Fuente consultada	Biblioteca Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad de Chile
Abstract	Este texto es la segunda parte de la obra "Capitalismo y esquizofrenia", continuación del "Anti-edipo", de los filósofos franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari. Está redactado en mesetas, ciertos acontecimientos que van marcando ciertos períodos históricos, que permiten una lectura no lineal del texto. En esta obra se abordan los conceptos de la escritura, el rizoma, así como el Estado y la máquina de guerra, entre otros varios, por lo que es en parte un libro de conceptos, pero abordados bajo una perspectiva postestructuralista, neoneitzchiana. Deleuze es considerado como uno de los filósofos más importantes del siglo XX, de ahí también la importancia de esta obra, y de cómo vuelven sobre ciertos postulados de la filosofía, para replantearse los.

METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

La presente investigación se plantea bajo un carácter experimental, que permite el desarrollo de un trabajo autoral mediante el uso de la metodología proyectual. Si considero los argumentos expresados tanto en la justificación de la investigación como las mismas preguntas, son varios los elementos a considerar como la base para el desarrollo de esta metodología. Además del carácter experimental, debo reconocer la metodología de la investigación-acción como parte íntegra en el espíritu de este estudio, sobre todo por las pretensiones de activación del archivo, de esta serie de documentos audiovisuales que se constituyen como problema dentro de la tensión entre los sujetos y los registros audiovisuales. Esta metodología permite el desarrollo de un proceso enfocado en el devenir de la misma activación del archivo, permitiendo la comprensión de los sucesos que puedan ocurrir, pero además la identificación de los actores y diversas fuerzas involucradas y participantes en las actividades, considerando entonces variables cualitativas y subjetivas para la interpretación de la información que emane de las diversas actividades.

No menos importante es considerar que el desarrollo de la investigación de enfoque experimental-autoral se refuerza además en el aspecto autobiográfico de los registros de este hiperdepósito de documentos digitales, en este carácter que se vierte de una respuesta ciertamente pulsional al momento político y social situado particularmente en el periodo y contexto ya comentado con anterioridad, y en esta subjetividad y performatividad de las imágenes (e incluso de los aparatos tecnológicos) que se encuentran en la colección.

Además, el carácter colaborativo de la investigación-acción, planteado por Kurt Lewin, entre otros autores, permite la cercanía con los sujetos políticos que son afectados y/o participantes en el movimiento social y cuya memoria colectiva puede ser reconstruida a partir del trabajo con las imágenes del archivo digital, donde el sujeto investigador no se puede abstraer sino más bien investigarse a sí mismo en esta metodología en espiral, que permite una constante reproblematicación. Podría aventurar entonces el problema de pasar de un catálogo pensado en una lógica autobiográfica a una construcción de una biografía común tras el razonamiento de éste.

Así entonces, reconozco un trabajo por cuatro etapas semi-secuenciales que estructuran el desarrollo de esta metodología. Se deja el espacio abierto a la ocurrencia de actividades anexas y paralelas que se documentarán respectivamente, y que correspondan al propio devenir del archivo. Las distintas actividades que se prevén tienen un carácter de exploración teórica y práctica, una etapa de proximidad con espacios y sujetos que hayan trabajado metodologías afines, la interpretación de estos antecedentes y el desarrollo del proyecto experimental.

I. Fase teórica y de recopilación de antecedentes

Búsqueda de antecedentes sobre las movilizaciones estudiantiles: Esta etapa permite la adquisición de los conocimientos necesarios que complementen al marco teórico, y que apoyen posteriormente el trabajo a desarrollar junto a los sujetos expertos y con las ciudadanías en general. Considero la asistencia a jornadas de protesta, exposiciones, conversatorios con temáticas afines a las movilizaciones, que además permiten generar los primeros acercamientos a posibles sujetos de interés.

Instrumento: bitácora e informe con reseña de las actividades.

II. Fase de levantamiento de antecedentes de creación en torno a la colección

Levantamiento de información sobre la colección: En este periodo se recabará la información correspondiente a la creación derivada de los documentos constituyentes a la colección, a la fecha. Esto permitirá revisar tipos de usos y la eventual potencialidad de los documentos como archivo vivo para la construcción de un relato sobre la historia de estos documentos.

Instrumento: informe y anexos con el detalle de la información.

III. Fase de proximidad etnográfica

Observación de espacios con metodologías afines: Esto permite el levantamiento de datos acerca de personas, grupos o instituciones cuyas metodologías sean particulares y coincidentes con abordar problemáticas afines a la investigación y sus formas materiales que desarrollaron para estos efectos.

Instrumento: cámara de fotos y video, grabadora de sonido.

Entrevistas con sujetos expertos acerca de los problemas: Tras la etapa anterior, se busca el acercamiento con dos tipos de sujetos: expertos en algunos de los problemas planteados en la investigación y que permitan afinar aspectos teóricos y los sujetos a cargo de los espacios de archivo o que habiendo desarrollado una metodología afín permitan una retroalimentación de las dinámicas prácticas y las posibilidades de desarrollo de la fase experimental posterior.

Instrumento: Cámara de video, grabadora, bitácora de entrevista.

Identificación y trabajo con ciudadanías sobre la colección y los registros:

Esta etapa pretende recabar información enfrentando a la colección con grupos de sujetos afines, que permitan encontrar parámetros de catalogación y posibles usos de estos registros. Se realizará mediante materiales de consulta que enfrenten conceptos y fotografías para armar criterios de codificación.

Instrumento: tabla de preguntas abiertas.

IV. Fase de interpretación y conceptualización

Interpretación mediante matrices de datos y realización de diagramas: Esta etapa permitirá realizar el cruce entre los diversos datos recolectados y poder interpretar dicha información en tablas de datos que permitan el análisis de la información cualitativa recabada. Además se realizarán diagramas que permitan sintetizar la información con miras a la siguiente etapa de conceptualización y a la visualización de dichos elementos para la futura defensa de la investigación.

Instrumento: matriz de doble entrada y diagramas de Venn.

Fase de Conceptualización: El objetivo de la conceptualización es llevar los datos recabados en la observación de tipologías afines, las conversaciones con expertos, el trabajo con las ciudadanías y toda otra observación y enfocarla hacia la creación de las dinámicas y/o prototipos del proyecto experimental con las fotografías y videos en cuestión.

Instrumento: exploración de plataformas de visualización de datos de forma digital, programación processing y web.

V. Fase experimental y de desarrollo proyectual

Tras la fase de conceptualización, se espera el desarrollo de los prototipos que hayan emanado de la fase anterior. Debido al carácter de la investigación-acción, es posible que dicho desarrollo permita un trabajo constante con ciudadanías relacionadas y una recursividad que devenga en la generación de instancias de activación al catálogo y de retroalimentación a la investigación, por lo que no se descarta el que se levanten nuevos antecedentes o tipologías sobre los registros que deriven en el planteamiento de nuevas problemáticas a considerar en el futuro.

Esto es importante considerar debido a la posibilidad de que el trabajo traspase el marco temporal del título, no obstante se considera el plazo de un semestre académico para el desarrollo del proyecto en general. Además esto permite pensar en una activación constante durante el transcurso de los siguientes períodos semestrales, con la perspectiva de perseguir una investigación con mayor profundidad sobre el devenir del catálogo, las obras derivadas o los problemas que esto pudo haber generado. Por eso, si bien se presenta a continuación un itinerario para el segundo semestre, este debe ser pensado como un marco general para el desarrollo de éste proyecto de título en particular, pero es probable que la investigación no se agote al finalizar el periodo.

Se consideran al menos 3 etapas dentro de esta fase experimental: desarrollo de prototipado, testeo y retroalimentación y conclusiones derivadas.

ESTUDIO DE TIPOLOGÍAS

Este estudio permite revisar diversas posibilidades que emergen de trabajar conceptos similares y atingentes a la investigación, sobre todo de cómo individuos, colectivos e instituciones abordaron el trabajo con materiales de archivo tanto de forma tradicional como experimental, de activismo político, el manejo de documentos y registros artísticos entre otras consideraciones, siempre teniendo presente que el “para qué” de este proyecto pretende aportar a la discusión y el desarrollo del activismo político y los derechos creativos en el contexto de las movilizaciones por la Educación Pública en Chile.

La forma de abordar esta distinción entre tipologías se realizó contemplando tres grupos amplios de proyectos, en tanto la forma de constituir archivos y de visualización de los datos en plataformas de distribución vía Internet. Cada proyecto tiene su particularidad específica, que es detallada en su descripción y además se considera la relación de los usuarios de dichas plataformas con el estado de derechos de autor de los documentos contenidos en los archivos. Por último, destaco también ciertas actividades o pedagogías que se dan en relación al archivo que dichas instituciones hayan realizado. Las tres grandes agrupaciones son:

TIPOLOGÍA DE ARCHIVOS CONVENCIONALES

Son archivos constituidos bajo convenciones internacionales, los cuales están amparados bajo instituciones privadas o públicas y que ponen a disposición una parte o la integridad de su catálogo, el cual es razonado y tiende a mostrar una serie de metadatos al momento de la visualización de dichas obras, documentos o registros. En este grupo podemos encontrar plataformas pertenecientes a museos, bibliotecas, proyectos amparados bajo el alero de casas de estudios universitarios, entre otras instituciones, que permiten disponer de un acceso controlado, así como poder albergar actividades diversas en torno al trabajo con los documentos de archivo.

- Archivo Patrimonial USACH (ex-DGA)
www.archivopatrimonial.usach.cl

- Memoria Chilena
www.memoriachilena.cl

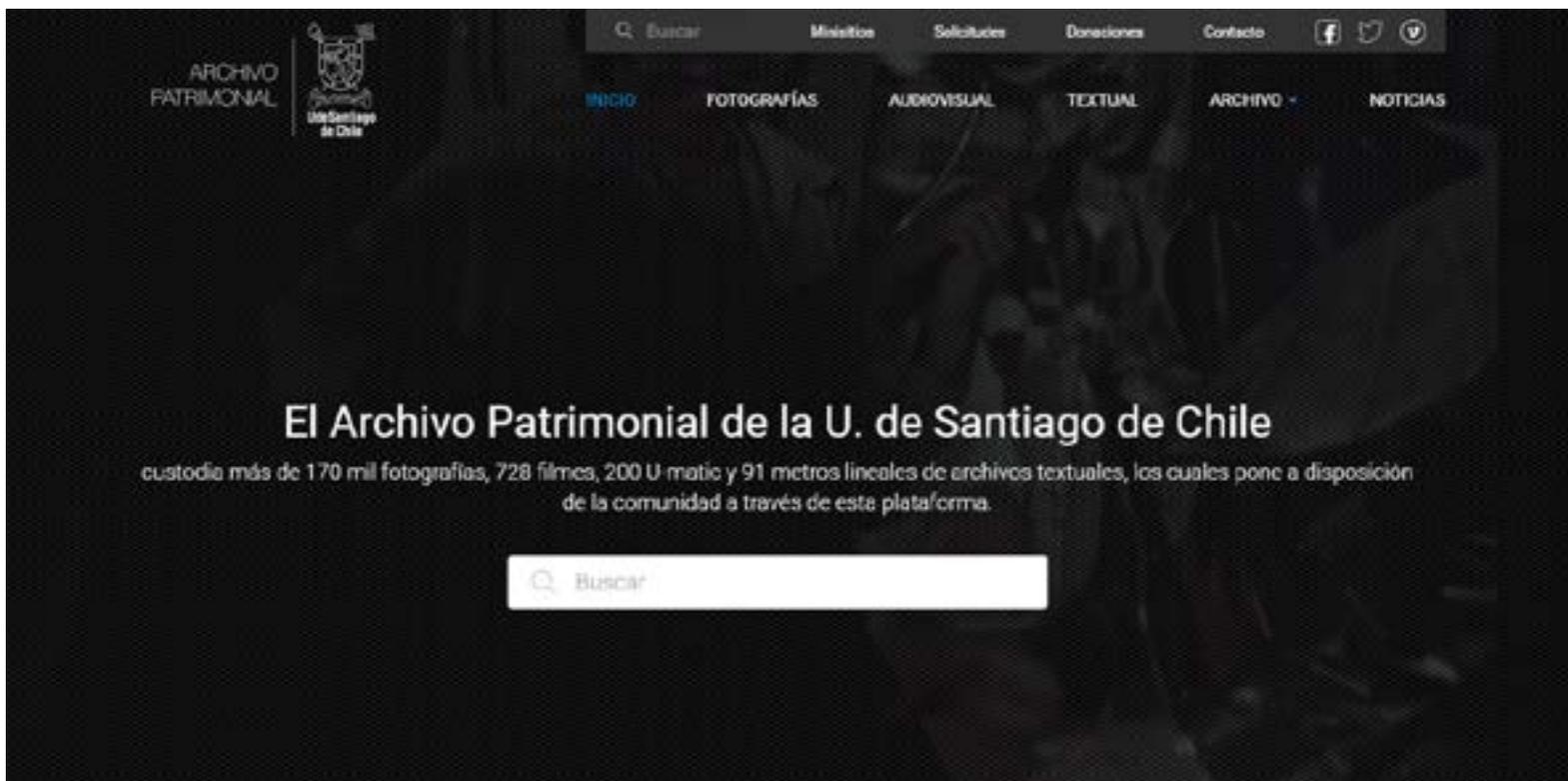
- Biblioteca Pública de Nueva York (NYPL)
www.nypl.org

Archivo Patrimonial USACH (ex-DGA) archivopatrimonial.usach.cl

El caso del Archivo Patrimonial USACH es uno que he venido siguiendo particularmente de cerca, debido a mi cercanía con el grupo humano de trabajo y con el catálogo de la institución tras la investigación “Estructura del modo de producción del Taller Gráfico de la Universidad Técnica del Estado (UTE) 1968-1973”, realizada junto a Rita Torres en el Seminario I y II con el profesor guía Cristián Gómez.

Es un Archivo nacido el año 2009, cuyo funcionamiento de primeras se dio como un centro de documentación gráfica y audiovisual al alero de la Biblioteca Central de la USACH, y que ha logrado reconocimiento al interior de la propia universidad gracias a una serie de proyectos de investigación y FONDART. Compuesto por tres fondos, el de la Escuela de Artes y Oficios, la Universidad Técnica del Estado y el fondo USACH, este último año han puesto a disposición de los usuarios buena parte del catálogo de forma digital gracias a un sitio web desarrollado en la plataforma de software libre Drupal, que permite el trabajo con volúmenes grandes de documentos.

Este acceso permite revisar imágenes de buena calidad de los tres fondos disponibles, así como solicitar los registros o documentos para el uso en obras derivadas mediante un formulario, no obstante, el mismo Archivo declara que no se hacen cargo de la cesión de derechos de uso en el caso de aún existir derechos de autor por sobre las obras que no dependan del propio Archivo. La licencia otorgada



es similar a una licencia Creative Commons BY - NC, debido a que se exige que en la obra derivada se explicita que el material ocupado provino desde el Archivo.

Por último, el Archivo como institución se ha encargado de realizar variadas actividades pedagógicas en pos de la activación del catálogo y de las memorias de la comunidad. Anexo al lanzamiento del sitio web, ya se han realizado dos seminarios en relación al material documental audiovisual y fotográfico, centrados en la resignificación del material, además de ocuparlo permanentemente en diversas exposiciones realizadas en la Sala Isidora Aguirre de la Vicerrectoría de Vinculación con el Medio, así como en redes sociales y otros espacios virtuales y físicos.



Formulario para solicitud de archivos digitales

Identificación material solicitado

Material Solicitado *

PLC-000014

Finalidad de la reproducción

Publicación Investigación Exposición Tesis Otros

Si necesitas solicitar más imágenes contacta a archivo.patrimonial@usach.cl

CONDICIONES GENERALES DE USO

- El usuario o la institución debe tener íntegramente los datos solicitados; además es obligación especificar el uso que se hará a la reproducción de los archivos digitales.
- Deberá citar al "Archivo Patrimonial de la Universidad de Santiago de Chile" como la fuente del material, cualquiera sea la forma de publicación o difusión que este adopte. Del mismo modo se pueden utilizar las siguientes citas sugeridas: "Archivo Patrimonial U de Santiago" o "Archivo Patrimonial USACH".
- El permiso que el Archivo Patrimonial otorga es válido sólo para el uso detallado en este formulario. El material no podrá ser reutilizado sin una nueva autorización escrita y previo acuerdo entre ambas partes.
- El Archivo Patrimonial no se hace responsable por el uso que se haga del material.



Volver a la búsqueda
Compartir

IDENTIFICACIÓN

CÓDIGO: PLC-000014

TÍTULO: Retiro grupal de estudiantes en uno de los patios de la Escuela de Artes y Oficios

AÑO: 1991

FONDO: Escuela de Artes y Oficios

FICHA TÉCNICA

TÉCNICA FOTOGRAFICA: Colección

SOPORTE: Video

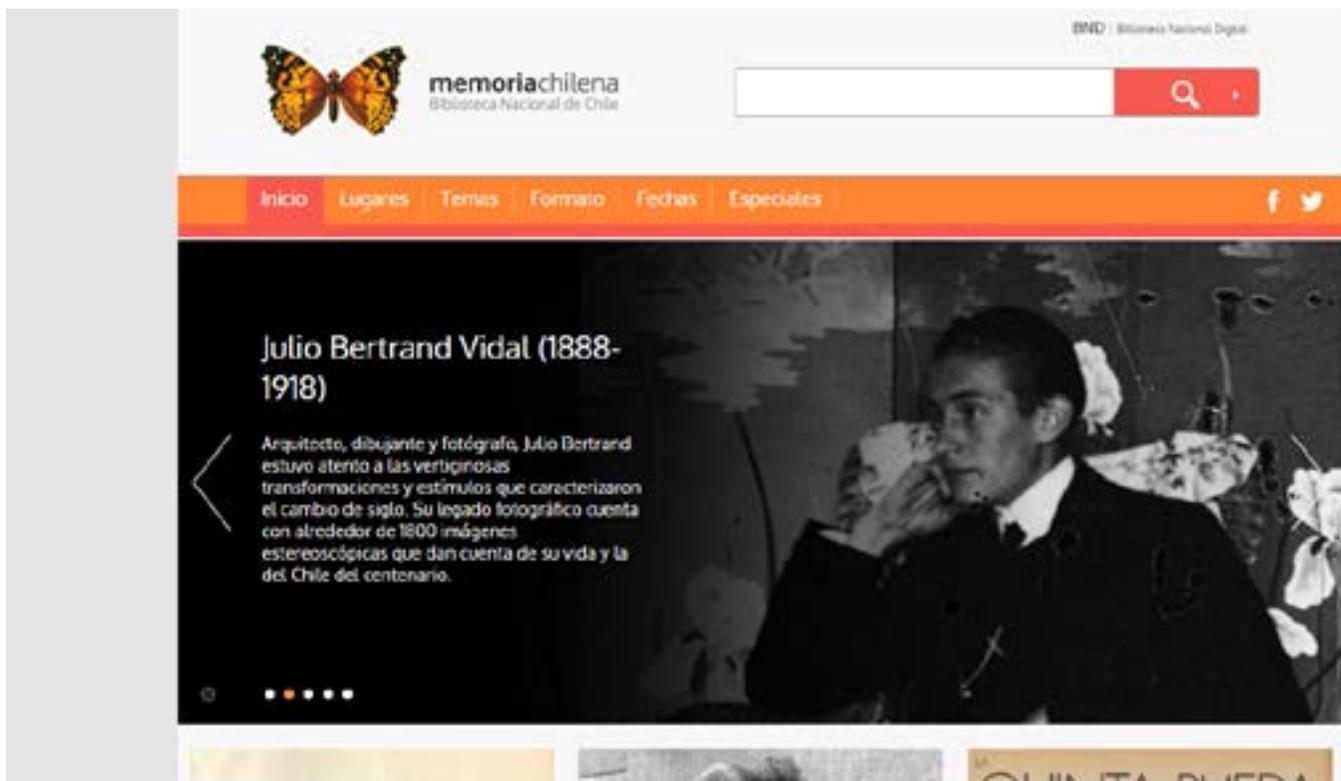
PROCESO FOTOGRAFICO:

Memoria Chilena www.memoriachilena.cl

Memoria Chilena como proyecto es lanzado el año 2003, y se define como un centro de recursos digitales que ofrece documentos y contenidos originales relativos a los temas clave que conforman nuestra identidad cultural. Es una plataforma virtual que depende directamente de la DIBAM, y permite la circulación de documentos pertenecientes a diversos catálogos e instituciones que conforman la DIBAM, persiguiendo una finalidad pedagógica con el desarrollo de fichas y sitios dedicados, que permiten el aprendizaje de diversos momentos de nuestra historia mediante imágenes, videos y otros documentos.

La plataforma contiene documentos sujetos al régimen del dominio público (patrimonio cultural común) como documentos que aún tienen derechos de autor vigentes, cuestión que declaran en su descripción como institución, por lo que dejan en manos del usuario el realizar los trámites respectivos para la tramitación de los derechos de uso correspondientes a los materiales no pertenecientes al dominio público.

El sitio está construido con un manejador de contenidos propietario llamado Newtonberg Engine CMS, el cual permite un flujo de trabajo con metadatos bajo el lenguaje XML, que permite trabajar los materiales con fichas individuales para luego ser desplegadas como contenido en el sitio.



Niño transportando leña

DESCARGAR



Clasificaciones

Autor: Quintana, Antonio
 Tipo: Fotografía
 Materias
 Niños - Condiciones Sociales - Obras
 Estructuras
 Año: 1900-1999
 Idioma: spa
 Colección: Biblioteca Nacional de Chile
 ID MC: MC000481
 ID BR: 79630
 Temas relacionados:
 La infancia en el siglo XX
 Gabriel Salazar Vergara (1936 -)

La tierra para el que la trabaja

La Reforma Agraria (1962-1973)

En las primeras décadas del siglo XX la sociedad rural chilena mantuvo la estructura agraria tradicional, basada en el predominio del *gran latifundio* y una jerarquía social rígida, autoritaria y paternalista. Las demandas por una reforma agraria fueron:

[Presentación](#) | [Documentos](#) | [Imágenes](#) | [Cronología](#) | [Bibliografía](#) | [Links](#)

En las primeras décadas del siglo XX la sociedad rural chilena mantuvo la *estructura agraria tradicional*, basada en el predominio del *gran latifundio* y una jerarquía social rígida, autoritaria y paternalista. En vista de esta situación las *demandas por una reforma agraria* fueron desde comienzos de siglo una propuesta de los sectores progresistas del país, como fue en el caso de la campaña presidencial del *Frente Popular*, en 1938. Sin embargo, una vez en el poder, los gobiernos radicales decidieron privilegiar la industrialización en el mundo urbano, postergando al rural. Como consecuencia, cientos de miles de campesinos *emigraron* a las ciudades en busca de un mejor futuro, mientras que la economía agraria comenzó a experimentar una crisis profunda caracterizada por su incapacidad productiva, siendo necesario, en los años cincuenta, llegar a la importación de alimentos.

Al comenzar la década de 1960 la presión por una reforma agraria volvió a manifestarse en la sociedad chilena. Esta vez contó con el respaldo de la Iglesia Católica que repartió sus propias tierras entre los campesinos y con el apoyo de Estados Unidos a través de la "*Alianza para el Progreso*". Entremetido a las presiones, el gobierno de *Jorge Alessandri* promulgó en 1962 la *primera Ley de Reforma Agraria N° 15.020*, la cual permitió redistribuir tierras entre campesinos y pequeños latifundistas. Fue el primer paso hacia



Clasificaciones

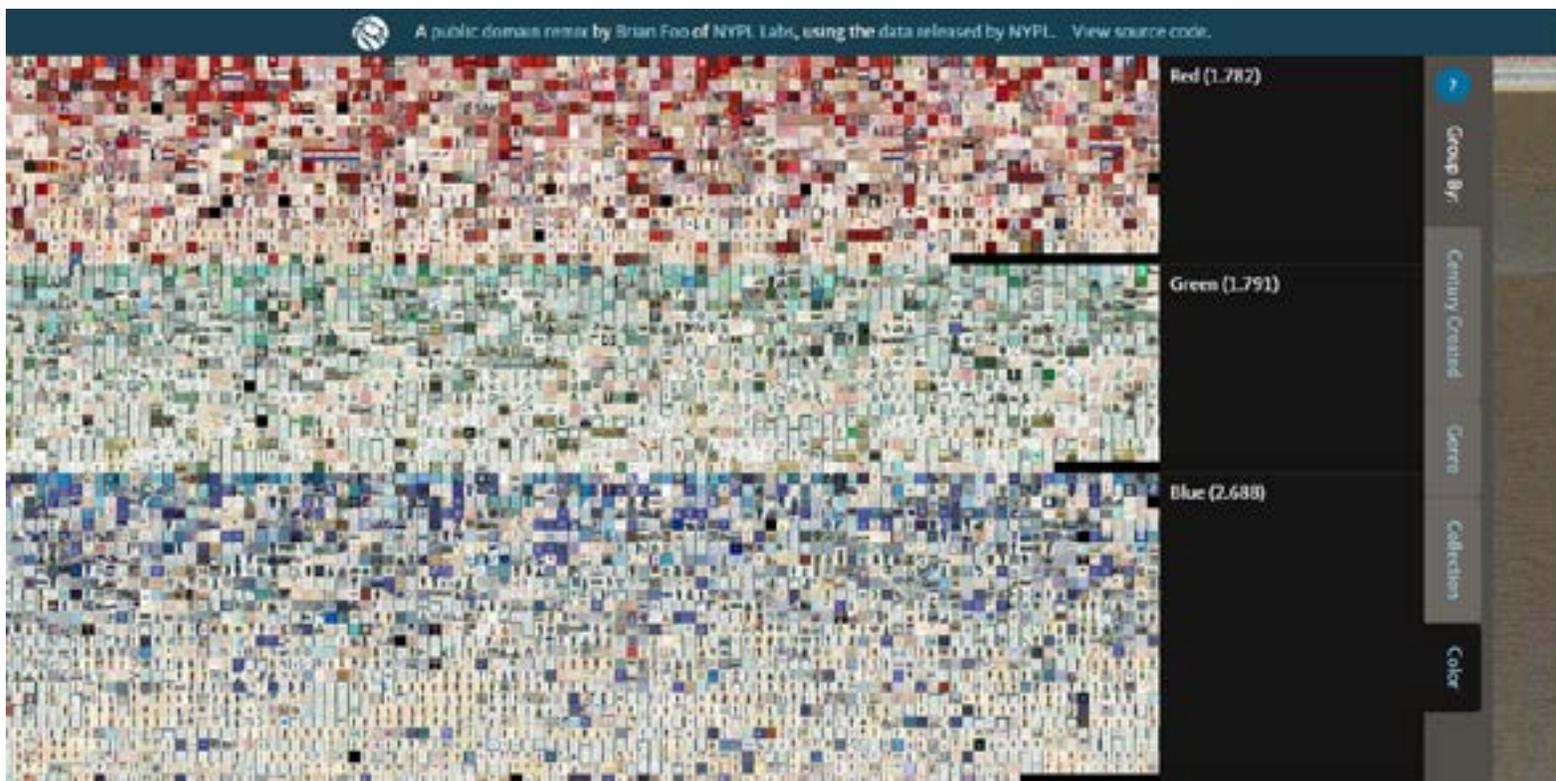
Las Investigaciones de Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile (BIBAM) están bajo una Licencia Creative Commons Atribución-Compartir en 3.0 Unported, a

New York Public Library www.nypl.org

A la usanza de otras grandes librerías del mundo, la Biblioteca Pública de Nueva York (NYPL) desarrolló un proyecto que publicaron en enero del 2016, con la digitalización de más de 180.000 piezas pertenecientes al dominio público. Los documentos fueron codificados con metadatos, lo que luego permitió la construcción de una plataforma de visualización de las imágenes sin restricción de uso.

Las piezas, al ser parte del dominio público, son susceptibles de ser descargadas y reutilizadas. De hecho, el nombre del proyecto de la herramienta de visualización es "Public Domain Remix", donde claramente el aspecto de la resignificación es central. Algo importante de destacar es que no sólo las piezas son parte del dominio público, sino también los metadatos, y el software desarrollado como manejador del contenido del sitio ha sido creado y puesto en disposición bajo la licencia GPL, permitiendo el desarrollo de nuevas plataformas en base a los datos proporcionados por la institución. El software de visualización permite ordenar los archivos digitales según siglo en que fueron creados, el género de los documentos, las colecciones y por color.

La institución además alberga una serie de actividades y residencias experimentales para trabajar el catálogo, así también motiva a diversos creadores a realizar obras derivadas con los documentos del dominio público.





BANQUET [held by] TRAFALGAR CENTENNIAL CELEBRATION [at] "CHELSEA HOTEL, NEW YORK,

IMAGE ID: PERMALINK
472175 <http://digitalcollections.nypl.org/>



LOG IN -- LOCATIONS GET A LIBRARY CARD GET EMAIL UPDATES -- [DONATE](#) SHOP

Browse Learn Attend Research Give Get Help [Search](#) 

Public Domain Collections: Free to Share & Reuse

 Like  Recommend  Share  Tweet  Print  More  Share

Did you know that more than 180,000 of the items in our Digital Collections are in the public domain?

That means everyone has the freedom to enjoy and reuse these materials in almost limitless ways. The Library now makes it possible to download such items in the highest resolution available directly from the Digital Collections website.

[Search Digital Collections](#)



ASK&NYPL >

Chat with a librarian now

FROM OUR BLOGS

New York Times Read Aloud
September 4, 2016

Readers just can't get enough of the girl on the train, so Paula Hawkins' thriller once again reaches to the top. Tapas Plus: new stories of READ NOW.

TIPOLOGÍA DE ARCHIVOS ESPECULATIVOS

Este tipo de plataformas en línea los considero bajo la categoría de proyectos especulativos de archivo, debido a que tienen catalogaciones que no siguen la rigurosidad de un archivo convencional, y aún así tienden a entregar una promesa que es mayor que la factualidad del proyecto. En el estricto rigor, están más cercanos a un directorio de referencias hacia otros sitios o una suerte de repositorio de documentos que no están vinculados o relacionados directamente con la institución o grupo, por lo que el impacto real es discutible. Si bien ambos se caracterizan por tener una pretensión activista, no hay un trabajo de pedagogías, talleres, seminarios u otras actividades que permitirían la activación de dicho espacio.

- Archivo Chile
www.archivochile.com

- Archivo General del Movimiento Estudiantil
www.movimientoestudiantil.cl

acf_mt180, Serigrafía – Taller Mano Alzada.
Serigrafía del Taller Mano Alzada. Tras la deposición de la toma del 2011, la sala del taller siguió tomada hasta la actualidad, donde se convirtió en un taller de serigrafía y letterpress autogestionado por estudiantes.

Archivo Chile www.archivochile.com

Este sitio nace al alero del Centro de Estudios Miguel Enríquez, ubicado en Suecia. Se definen como un archivo histórico, político y social principalmente del periodo de los años 60 y setenta, sobre el movimiento popular en Chile y Latinoamérica. Nace en el año 1995, y sus pretensiones son varias, pero dentro de las que destacan están el interés por la reconstrucción de las memorias del Movimiento de Izquierda Revolucionario, MIR. Es importante destacar el trabajo, que si bien no ha sido sistemático a lo largo de todos los años, recogen fotografías, videos, y otra serie de registros a los cuales sería difícil de acceder de otra forma (notas de prensa, televisión, etc). No obstante, el sitio tiene un diseño bastante deficiente, pero utilitario, donde los documentos aparecen ordenados según temáticas, pero se desligan del eventual uso que los usuarios de la plataforma puedan darle a los documentos, debido a que ellos no son autores de los mismos. La promesa de ser un archivo de los movimientos populares en Chile excede bastante a las capacidades efectivas del grupo humano, al ser un sitio que además no persigue fines de lucro.

Jueves 01 de Septiembre de 2011



¡Nuestra Historia Vive en la Memoria!



Archivo Chile

Documentación de Historia Política Social y
Movimiento Popular contemporáneo de Chile y América Latina

Se visualiza mejor en 1024 x 768

Última actualización: 09-03-2014 a las 10:01
© Copyright: **CEME** web producción 1995
Webmaster: Fernando Adams Abril

CEME
ARCHIVO - CHILE

- Historia de Chile
- Miguel Enríquez
- Allende - UP
- Mov. Sociales
- Pueblos Originarios
- Partidos Políticos
- Gobiernos
- Poder Dominante
- Derechos Humanos
- Colectivos DD.HH.
- Memorial



MEMORIAL CAIDOS PROTAGONISTAS DE NUESTRA HISTORIA

Nuestro homenaje y testimonio a todos los que en su vida aportaron o cayeron luchando, por la justicia y liberación del pueblo chileno. Ejecutados y desaparecidos durante la dictadura militar.

[Nuestro Propósito](#)
[Mapa del sitio](#)
[Tener Presente A los lectores](#)
[Novedades](#)
[¿Deseas publicar?](#)
[Apóyanos](#)
[Encuesta](#)
[Errores](#)

[- Documentos Generales](#)
[- Memorial Movimiento Popular](#)
[- Memorial Caidos del MIR](#)



CEME
ARCHIVO - CHILE

- Historia de Chile
- Miguel Enríquez
- Allende - UP
- Mov. Sociales
- Pueblos Originarios
- Partidos Políticos
- Gobiernos
- Poder Dominante
- Derechos Humanos
- Colectivos DD.HH.
- Memorial

- Documentos - Estudios - Opiniones

- 📌 Ante la Gran Fogata Memorial. Deshojando la palabra Historia. María Angélica Illanes. 2007 12 20
- 📌 Santa María de Iquique. Cien Años. Carlos Pérez Soto 2007 12 22
- 📌 Los que van a morir te saludan Historia de una masacre. Santa María, 1907. Eduardo Devés
- 📌 Patria y clase en los albores de la identidad pampina. J. Pinto, V. Valdivia y P. Artaza
- 📌 Entre el dolor y la ira. La venganza de Antonio Ramón Ramón, Chile, 1914. Igor Golcovic
- 📌 La guerra preventiva. La Escuela Santa María de Iquique Las razones del poder. Sergio Grez T
- 📌 La Mancomunal de Obreros de Iquique, 1900 - 1909. Pablo Artaza. 8.5 MB
- 📌 Socialismo y salitre. Recabarren, Tarapacá y la formación del Partido Obrero Socialista. Julio Pinto
- 📌 Justicia por propia mano. Iván Ljubetic Vargas Punto Final Nr. 611, 24 de marzo de 2006
- 📌 El salitre. Resumen Histórico desde su Descubrimiento y Explotación Roberto Hernández C.
- 📌 Los trabajadores del salitre y el movimiento sindical chileno a comienzos del siglo XX. Eduardo Cavieres F.
- 📌 A 100 años de los sucesos de la Escuelas Santa María de Iquique. Gabriel Salazar. 1997
- 📌 Honor y gloria a los caídos en la Escuela Santa María de Iquique. Patricio Barrios
- 📌 La matanza de la Escuela Santa María. Mario Zolezzi V.
- 📌 Santa María de Iquique y el cuestionamiento a la Propiedad Privada. Dolores Mujica
- 📌 Santa María de Iquique, Historia y Novela. Sergio Infante
- 📌 Santa María de Iquique. La represión como memoria de la izquierda. Jorge Arrate y Eduardo Rojas

Archivo General del Movimiento Estudiantil www.movimientoestudiantil.cl

Este Archivo es un proyecto liderado por el sociólogo Alberto Mayol bajo el alero de la Universidad de Santiago de Chile. Se definen como un repositorio comunitario de documentos, con un amplio listado de textos académicos sobre las movilizaciones estudiantiles, y un directorio de hipervínculos hacia otros sitios de contenidos, como YouTube, Vimeo, además de alojar algunas imágenes. Es un proyecto en curso, pero cuya premisa resulta demasiado amplia debido a que se arroja ser el Archivo General del Movimiento Estudiantil.

El proyecto se sustenta con las donaciones de imágenes que los propios autores realizan, así como otros documentos que encuentran por Internet. Particularmente, existe uno de mis videos actualmente enlazado dentro del directorio, cuestión que nunca se me avisó. Está realizado bajo la plataforma Wordpress, y no cuenta con un diseño ordenado, ni tampoco sigue una lógica archivística convencional, ni se aprecia mayor información sobre las fotografías, ni sus contextos, etc. Tampoco avisan sobre la propiedad de los derechos de autor ni de uso de los materiales, por lo que es un espacio bastante dudoso y especulativo, por lo que el uso del material queda en un espacio gris, donde no sabemos si el sitio seguirá desarrollando un trabajo o un análisis, porque tampoco se observa mayor progreso a lo largo de los meses.

ARCHIVO GENERAL DEL MOVIMIENTO ESTUDIANTIL

[Inicio](#) [Proyecto](#) [Publicaciones](#) [Entrevistas](#) [Bibliografía](#) [Documentos CONFECH](#) [Multimedia](#) [Contacto](#)

Repositorio de documentos, artículos de prensa, textos académicos y material audiovisual sobre el movimiento estudiantil a partir de 2011



Plataforma
colaborativa

Envía aquí.

contacto@movimientoestudiantil.cl | [f](#) [t](#) [v](#) [r](#)

ARCHIVO GENERAL DEL MOVIMIENTO ESTUDIANTIL

[Inicio](#) [Proyectos](#) [Publicaciones](#) [Entrevistas](#) [Hemerografía](#) [Documentos CONFECH](#) [Multimedia](#) [Contacto](#)

MOVILIZACIÓN ESTUDIANTIL 14 MAYO 2015 QUE EL PUEBLO DECIDA

MOVILIZACIÓN ESTUDIANTIL 14 MAYO 2015 QUE EL PUEBLO DECIDA



contacto@movimientoestudiantil.cl | [f](#) [t](#) [v](#) [r](#)

ARCHIVO GENERAL DEL MOVIMIENTO ESTUDIANTIL

[Inicio](#) [Proyectos](#) [Publicaciones](#) [Entrevistas](#) [Hemerografía](#) [Documentos CONFECH](#) [Multimedia](#) [Contacto](#)

Publicaciones

En esta sección se podrá encontrar el listado más actualizado que existe en la actualidad de publicaciones académicas sobre las movilizaciones. La búsqueda realizada se realizó en dos fases: en un primer momento se realizó un filtrado en todos los buscadores académicos y acervos para luego pasar a una fase de filtrado en las bibliografías de los documentos encontrados. Todo ello dio como resultado el número 160 artículos referidos de forma directa a las movilizaciones del 2011. En cada uno de los documentos se encontrará el título y el autor del artículo.

Artículos académicos:

Abarca, P. (2012). *Isis de sentido de la educación formal resistencia y construcción de la juventud popular post dictadura*. *Revista Extramuros*, 85 – 100.

Aguiar, R. (2012). *Movilizaciones sociales: coyuntura y aperturas políticas del periodo*. *Plataforma Nexos*.

TIPOLOGÍA DE PLATAFORMAS ACTIVISTAS / ARCHIVOS ACTIVOS

Esta tipología se destaca porque son archivos que están en constante revisión de sus propias prácticas mediante acciones públicas y pedagogías críticas, donde los archivos se activan con otros sujetos, así como otras plataformas que ponen en relación diversos documentos constituyéndose en archivos relacionales, diferenciándose de los anteriores en la forma de visualización de los datos. Algunos son proyectos relacionados a alguna investigación en curso, o parte de la conformación de redes activistas en el contexto de movilizaciones sociales como la de los Indignados 15M, el movimiento Occupy, por lo que se generan a partir de una realización comunitaria, ya sea bajo el alero de instituciones como museos y bibliotecas, aprovechando las redes de contactos y de creación que se dispongan o incluso experimentando con las plataformas virtuales para ofrecer una experiencia distinta a las convencionales sobre los documentos archivados.

Otra particularidad de estos proyectos es que suelen situarse en un espacio intermedio, entre un archivo convencional y uno especulativo, adoptando ciertas catalogaciones o relaciones entre documentos, cartografías y otro tipo de metadatos pero en una plataforma con pretensiones políticas, artísticas, activistas, tensionando los espacios tradicionales usando, para estos efectos, los mismos espacios tradicionales.

- Desarquivo.org
- Cartografía de la Movilización Estudiantil
- Technologies To The People (TTTP)
- Archivos en uso
- XFR
- Iconoclasistas
- Londres38
- Otros casos a considerar

Desarquivo.org / Cristina Ribas www.desarquivo.org

Desarquivo es un proyecto realizado por Cristina Ribas, que se define como una plataforma que brinda acceso a documento, artículos, registros en imágenes y videos, entre otras cosas, acerca de la producción de obras artísticas y de las prácticas colectivas o comunes en Brasil. Es una plataforma que trabaja en base a los metadatos que se codifican en los documentos, los cuales pueden ser subidos por cualquier persona tras un registro. El proyecto nace a partir de otro proyecto de Ribas, llamado Arquivo de emergência, el cual pretendía poner en discusión el cómo los procesos de aprendizaje permeaban las prácticas artísticas.

La plataforma ocupada para la construcción del sitio es el manejador de contenidos Wordpress, no obstante se aprecia una modificación importante en la forma de funcionamiento, con el objetivo de generar un archivo comunitario sobre el arte en Brasil.

ARQUIVO

PEQUENA

Ferramentas de concatenação

a-significante abriga abitação acontecimento adesivo aderência **afeto** afiluarismo agenciamento colinho de emulação agente
amazona ambiente amor América Latina anarquismo anti-capitalismo anti-conhecimento anti-gentrificação anti-
globalização anti-konv antipatriarcalismo antropofagia antropologia análise análise institucional andrino **aprendizagem**
apropriação archive argentina arquitetura arquiteturas contemporâneas **arquivo** arquivismo arte arte contemporânea **arte**
contemporânea arte e ativismo arte e educação atopia **artista** **ativismo** avião avistagem coletiva de
emulação adivínio atavismo auto-organização auto-publicação **autonomia** autoria ação sendo bicicleta pensal biologia
do conhecimento biogenismo biopode biopolítica black box bloom bomba Brasil trussas caletnagem campanha capacidade capital **capital**
global capitalismo capitalismo cognitivo capitalismo financeiro capitalismo global captura carnal carta cartaz
cartografia cartografia crítica casa opa opa cenário theiro obeneca **cidade** cinema circuito ciência clove clínica
cognitacao cognição cracha **colaboração** coagen coexistência **coletivo** coletivo conejo conparatilhamento composteade
composição **comum** comunicação comunicade unceito comunitario conceptualismes del sar concurso coeito
conhecimento conhecimento livre conegação constituição comens contato contra-entomação contra-opca contador
controle conversa convite cooperação copyrigt copyvert copyrigt cor **corpo** corte **cotidiano** maior **criação** criação
cognitiva criação de sentido arte crítica de arte crítica crítica do urbanismo crítica institucional cuidado cultura
cultura digital cultura livre curador curadoría cógila debate democracia desarquivo desconstrução desejo desenho
design deslocamento depora desprogramação desorientatização destruição desvio **diagrama** dinheiro direitos direitos autorais
direitos urbanos direito à cidade direito à moradia discurso distere **dispositivo** dilogo e-flux ecologia economia economia
ferramenta ecofona edição educação expo **emergência** encontro **english** emano entrevista enunciação erro escambo escache
escrita escrita-invenção evolutiva **esfera pública** espanhol espaço **espaço público** espaço urbano

SUBIR
COMO ARQUIVO

INSCRIÇÃO

Usuário *

Senha *

Logar

Criar nova conta

Recuperar senha

PEQUENA

Buscar

A ARQUIVO ESTA
REDE

LICENÇA



O Desarquivo está licenciado sob
Creative Commons - Atribuição -
Não Comercial - Partilha nos
mesmos Termos 3.0 Brasil, com
exceção das páginas indicadas com

REGISTRADO
PERGUNTAS

[HOME](#)
[CONTÁCTANOS](#)
INFORMACIÓN
 Muestras +
 Serbio +
 LOGIN
 Crea una nueva cuenta
 Recupera tu cuenta
PERGUNTAS
 0/100
 A REGISTRO +
 REDE
 LICENCIA


Recupera tu cuenta
PERGUNTAS

 Buscar
 A REGISTRO +
 REDE
 LICENCIA


O Divulgamos esta licenciamiento sob Creative Commons - Atribuição: Não-Comercial - Permite aos membros lerem o conteúdo do banco, com exceção das páginas indicadas com esta licença própria.

PERGUNTAS


CONTACTO
 contact@redes.org.br | redes.org.br

comum

Para saber mais el necesure el campo:
 Enviado por sergio, 2004-06-16 08:43

The Future of the World Social Forum:
 Enviado por sergio, 2004-05-27 09:35

Conceito Interpolarctica:
 Enviado por sergio, 2004-05-27 09:33

Biopolítica e Contraintellecto:
 Enviado por sergio, 2004-01-27 14:05

Intelectualidade:
 Enviado por sergio, 2003-01-28 13:55

Universo Cívico:
 Enviado por sergio, 2003-01-18 09:48

António Sérgio:
 Enviado por sergio, 2003-01-18 09:52

A atitude de consumo: A produção de consumo no pensamento político de Yves Freyre:
 Enviado por sergio, 2002-11-01 17:55

Alexandre Mendonça:
 Enviado por sergio, 2002-11-01 17:51

Biopolítica e Contraintellecto

Enviado por sergio, 2004-01-27 14:05

Visualize este item por página.

Arquivo



Autor:
 Peter Nil Peibart

Cidade: Rio de Janeiro

Descrição:
 TDTO publicado no âmbito do seminário "A Constituição do Comum: Cultura e Conflito no Capitalismo Contemporâneo", Rede Universidade Nômade, parte do Programa Cultura e Pensamento (2006 - Nômade(s) de Cultura).

Cartografía de la Movilización Estudiantil / Nadinne Canto www.cartografiadelamovilizacion.cl/

El proyecto Cartografía de la Movilización Estudiantil lleva algunos años en desarrollo bajo la dirección de Nadinne Canto, en la búsqueda de una plataforma de archivo relacional que vincule distintos medios de prensa, otras plataformas audiovisuales, blogs, etc., sobre actividades y hechos de protesta, concentraciones, marchas con una mirada territorial del espacio de la ciudad.

El proyecto está financiado bajo la modalidad FONDART, y es una investigación actualmente en curso. Tiene similitudes con otros proyectos en tanto el activismo es parte integral de la génesis de la investigación, así también la idea de lo colaborativo y lo común debido a que una parte de las Cartografías se basan en aportes realizados por los usuarios, pero otra buena parte de los vínculos han sido recogidos por parte del grupo de investigación a lo largo de los años. Uno de los problemas al que se enfrenta este espacio es a la desaparición de los registros en línea, sobre todo de notas de prensa o blogs.

La interfaz está realizada en una aplicación web construida en el lenguaje AngularJS, y está en proceso de construcción. No obstante las fallas, esta vista aérea es visualmente atractiva y permite una comprensión distinta de las movilizaciones y hechos sucedidos a lo largo de los días, en una escala de magnitud diferente a la que estamos acostumbrados.

Cartografía de la Movilización Estudiantil

Esta plataforma muestra el impacto territorial que han tenido las últimas movilizaciones estudiantiles en Chile.

Su primera edición documenta más de quinientas intervenciones realizadas en el Área Metropolitana de Santiago entre abril del 2011 y diciembre del 2013, identificando las estrategias performáticas que los manifestantes promovieron.

Algunos de los eventos georeferenciados en este mapa son las marchas convocadas por agrupaciones estudiantiles, sindicales y gremiales, la ocupación de colegios y universidades, las concentraciones, huelgas de hambre, velaciones, cacerolazos, barricadas, flashmobe convocados por redes sociales, funas, acciones relámpago y pasacalles, que logran activar el espacio público con ejercicios cada vez más experimentales. Cada una de estas entradas funciona como un nodo de información que vincula el evento con artículos de prensa y otros contenidos generados por los usuarios: dos mil quinientos de estos archivos estarán disponibles para consulta.

Concebimos la cartografía como un método efectivo para retratar las relaciones de poder que tienen lugar en el territorio, examinando los conflictos, instituciones y actores involucrados en una serie de acontecimientos que resignifican el espacio público.

Los invitamos a colaborar con este archivo en proceso, enviando registros y otras referencias.

Contacto

CME

Dirección y edición
Nadinne Canto

Diseño gráfico y web
Carlos Romo

Programación
Diego Sepúlveda

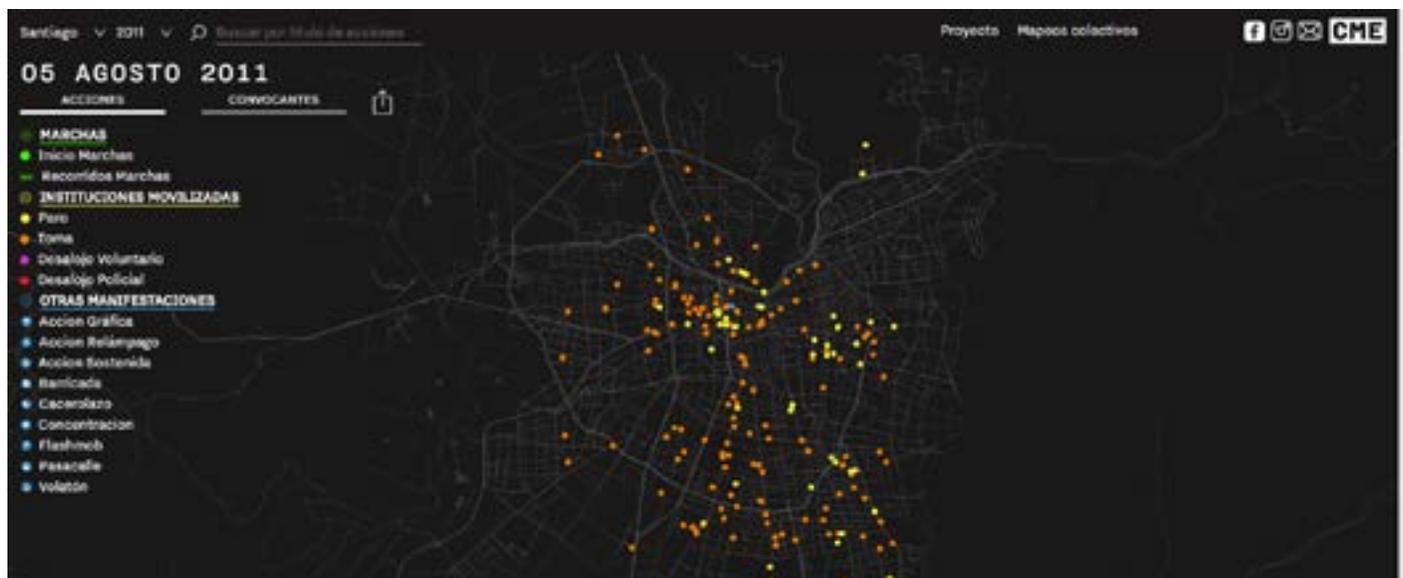
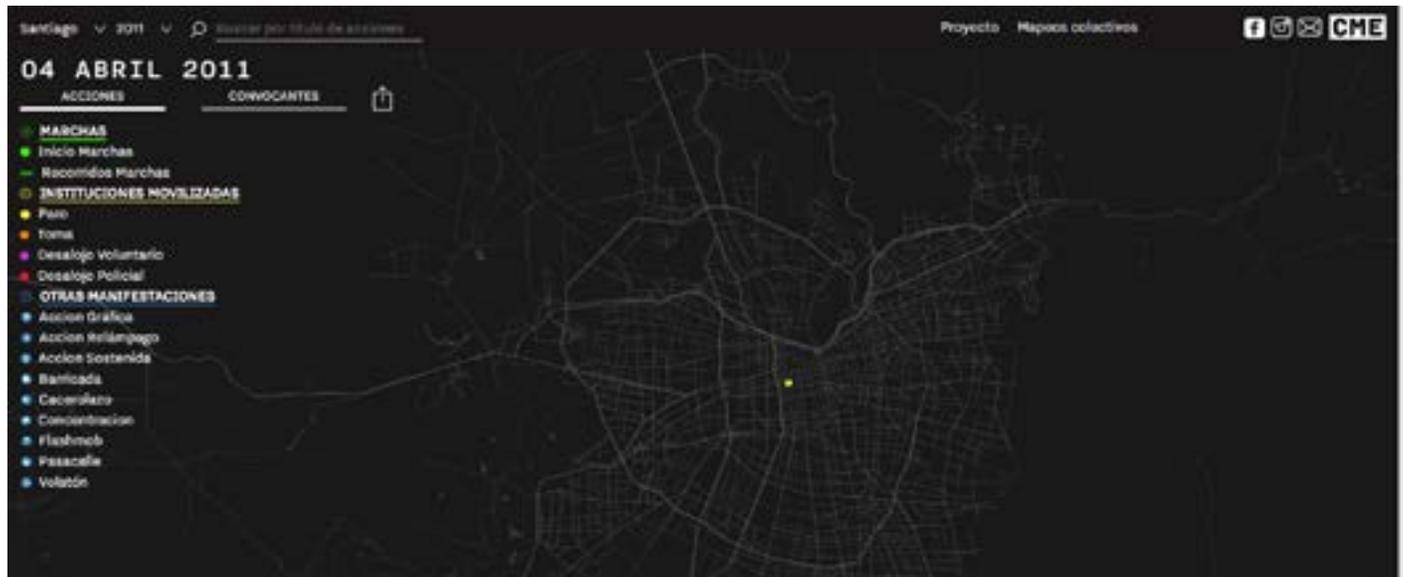
Investigación
Alejandro de la Fuente
José Tomás Fontecilla

Colaboran

A Archivo y Centro de Documentación FACH

Proyecto financiado por
FONDART Región Metropolitana

VISITA LA VERSIÓN BETA



Technologies To The People (TTTP) / Daniel Andújar www.irational.org/tttp/primera.html

El artista español Daniel Andújar creó en 1996 el proyecto Technologies To The People, como parte del proyecto expositivo Discord. Sabotage of Realities, figurando como una especie de empresa que pretendía acercar la tecnología a los desfavorecidos, aprovechándose del imaginario web de la época, con una serie de interacciones entre el usuario con una interfaz confusa, llena de callejones sin salida y con aplicaciones extrañas, en una suerte de parodia a la democratización de conocimiento.

El proyecto y el trabajo de Andújar ha ido derivando desde esta plataforma, naturalmente, en una serie de otras intervenciones, artefactos e investigaciones a lo largo de los años, ya sea siguiendo la línea de esta misma empresa ficticia con los proyectos Street Access Machine, The Body Research Machine y toda la línea de reflexión crítica sobre el arte que derivó en el TTTP Photo Collection y el TTTP Video Collection. La reflexión detrás del TTTPC es que todo hombre es un artista, y cada uno puede convertirse en un recolector, en la reproducción infinita que permite la imagen digital, que para Andújar es la esencia de una sociedad libre de derechos de copia.

Además, cabría añadir el devenir que ocurre en sintonía con los sucesos de la caída de las Torres Gemelas con su zona cero y su contraposición con el 11 de septiembre en Chile en el proyecto 9/11 Misterios, la Guerra de Irak con las intervenciones artísticas de Andújar o el Archivo Postcapital, un archivo

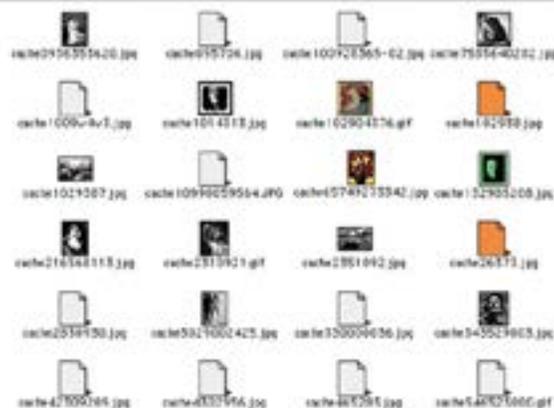


relacional entre dos grandes paneles que enfrentaban las grandes corporaciones globales y las organizaciones de izquierda de todo el mundo.

El sitio del TTP está construido en HTML muy simple, con animaciones en GIF y utilizando algunos recursos de programación que para la fecha permitieron una dinámica interesante, pero que en la actualidad aparece como una creación bastante anticuada. De todas formas se plantea una duda sobre si lo anterior no es sino algo controlado por el autor, debido a que esta estética de la web de los noventa es utilizada claramente por otros artistas y activistas como un recurso gráfico en la actualidad, porque permite recordar el imaginario hacker, la deep web, entre otros aspectos.

Technologies To The People Video Collection
the use of video and television as a media of artistic expression

Title	Year	Autor	Tech.
Against Video	1973	Douglas Davis	8:30 min. Col. Video
And Now This	1983	Jorge Lozano/Chris Schadt	5 min. Col. Video
Animatic	1975	Stuart Marshall	4 min. Col. Video
Art and Technology	1975	Chris Burden	15 min. Col. Video
Barricades	1992	Isivan Kantor	11 min. Col. Video
Behold the Promised Land	1991	Ando Jstor	23 min. Col. Video
Berlin/Leif. Tourist Journal	1988	Ken Kobland	19 min. Col. Video
Bits	1977	Gary Hill	4:26 min. Col. Video
Blind Grace	1993	Adam Cohen	20 min. Col. Video
Blue Monday	1984	Duvel Brothers	4 min. Col. Video
Body Music	1974	Charlemagne Palestine	12 min. Col. Video
Bon Voyage	1988	Peter Callan	4:35 min. Col. Video



Archivos en uso / Red de Conceptualismos del Sur www.archivosenuso.org

Archivos en uso es un proyecto de la Red de Conceptualismos del Sur, una plataforma internacional de trabajo fundada el 2007 por investigadores y artistas para trabajar sobre la expropiación y neutralización del potencial crítico de las prácticas conceptuales en América Latina que se dieron desde los años sesenta. El proyecto contribuye a la preservación de archivos por su digitalización así como la difusión pública de éstos.

La pretensión es doble, en tanto el grupo de trabajo presta soporte en la digitalización de los documentos, así como también en la publicación de dichas obras en plataformas en línea que destacan por su simpleza, catalogados según los criterios que se necesiten siguiendo las líneas investigativas de cada uno de los espacios. La finalidad está en la divulgación de los materiales, pero no en los derechos de reproducción, que deben gestionarse con cada uno de los propietarios.

Actualmente están trabajando con el Grupo CADA y su archivo fotográfico; junto a Ana Longoni y otros investigadores sobre las prácticas creativas en el movimiento de derechos humanos en Argentina; con Evangelina Margiolakis y Graciela Browarnik y las revistas culturales subterráneas durante la última dictadura argentina; y con el archivo del artista y sociólogo argentino Roberto Jacoby, los cuales ya se encuentran publicados, además de una lista de más de 10 archivos en uso en preparación.

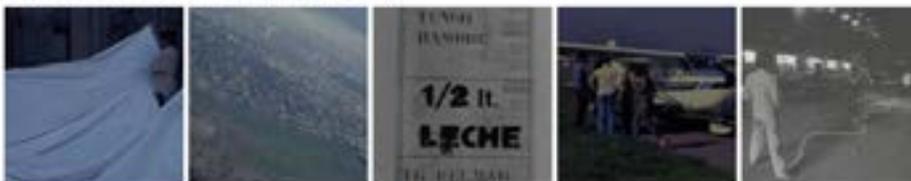
archivos en uso

Buscar...

Revistas Culturales subterráneas en la última dictadura argentina



Colectivo de Acciones de Arte (CADA)



Prácticas creativas del movimiento de Derechos Humanos en la Argentina



Archivos en uso es un proyecto colectivo impulsado por distintos grupos de trabajo de la Red Conceptualismos del Sur y del "Grupo de Estudios sobre Arte, cultura y política en la Argentina reciente", radicado en el Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
[\[más información.\]](#)



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Ciencias Sociales
Instituto de Investigaciones Gino Germani



Marcha en Plaza de Mayo con pancartas de fotos 

circa 1983

Marcha en Plaza de Mayo en la que se levantan pancartas con fotos ampliadas de desaparecidos

Derecho de uso: Limitado. Debe ser directamente con CeDinci

Código: SGAL-CEPV-C15-3359

Archivo:
Alfredo Alonso / CeDinci

Ciudad:
Buenos Aires

Autor:
Alonso, Alfredo

Estrategia Creativa:
Fotos: nombres propios

archivos en uso

Inicio > DCHH

[Archivos](#) [Cronológico](#) [Lugares](#) [Autores](#) [Estrategias Creativas](#)

Buscar...

Alfredo Alonso / CeDinci

CeDinci (Centro de Documentación en Investigación de la Cultura de Izquierdas en Argentina)

Alfredo Alonso (1915-1999), militante trotskista desde la década del '30, editor y fotógrafo amateur. Con pasión de testigo y rigor de archivero, fotografió desde los años 70 innumerables marchas, pintadas, gráfica política y grafiti. En los años de la dictadura, acompañó cada jueves a las Madres de Plaza de Mayo y registró sus rondas y movilizaciones. Tarcus señala que "Alonso no es un periodista gráfico, ni siquiera un periodista gráfico de izquierda que simpatiza con la multitud. Alonso fotografía la multitud desde dentro de la multitud. La suya no es tampoco una foto de autor, jamás hubiera siquiera imaginado firmar una foto" (Ojos Cruces, n° 2, Buenos Aires, p. 50). El CeDinci es una iniciativa de documentación e investigación de la cultura de izquierdas, fundada en 1997, adonde Alonso legó sus papeles, libros y fotos.

Dirección: Fray Luis Beltrán 125, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

Teléfono: (011) 46216953

Mail: informes@cedinci.org

Página web: www.cedinci.org



XFR / Pamela Vizner **xfrcollective.wordpress.com**

XFR Collective es una organización sin fines de lucro que se alía con artistas, colectivos e individuos activistas para bajar las barreras en torno a la preservación de los medios audiovisuales, sobre todo de los trabajos que no han sido vistos, de los que no se ha hablado o los marginalizados. El objetivo del proyecto está en proveer bajos costos de digitalización y apadrinamiento, generando una comunidad de archivística en torno a la educación, la investigación y la cultura.

El proyecto está formado por un grupo de artistas e investigadores, dentro de los que destaca Pamela Vizner, académica del Departamento de Sonido de la Universidad de Chile.

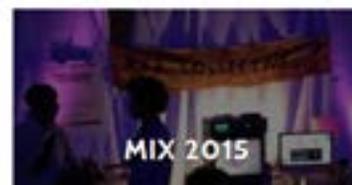
Además del apadrinamiento y la digitalización, XFR trabaja con plataformas como Archive.org para subir los materiales inéditos al dominio público, además del trabajo en pedagogías y eventos de la comunidad, como el proyecto MIX 2015, donde se invitó a la gente a discutir estrategias para preservar los registros comunitarios y personales, así como también proveían de materiales de archivo susceptibles de ser ocupados, remezclados con la finalidad de generar obras derivadas.

XFR COLLECTIVE

XFR Collective is a non-profit organization that partners with artists, activists, individuals, and groups to lower the barriers to preserving at-risk audiovisual media - especially unseen, unheard, or marginalized works - by providing low-cost digitization services and fostering a community of support for archiving and access through education, research, and cultural engagement.



Recent Projects



INFO SHEETS

Basics of Video Preservation

Introduction

XFR Collective is a non-profit organization that partners with artists, activists, individuals, and groups to lower the barriers to preserving at-risk audiovisual media - especially unseen, unheard, or marginalized works - by providing low-cost digitization services for education, research, and cultural engagement. Partnering with XFR Collective offers the opportunity to have a reliable number of video tapes copied by trained technicians and made publicly accessible online via the Internet Archive.

Working with many image preservation experts, such as IITP, has helped us see how to get our video materials better cared for. However, there are things that you can do yourself as an individual or an organization to help our video material survive.

info@xfrcollective.com

Introduction

Products: Video Camcorders and DVRs
 How: All files going to the Internet Archive will be made public.

Identifying Your Videos

Identify: Name, Location, and Date
 How: All files going to the Internet Archive will be made public.

Identification and Intellectual Control

- Make sure you have a clear, legible, and accurate label with your tape and archival gear.
- Create a proper identification for each item and label items with your tape and archival gear.
- Make a basic inventory: content of material, date of creation, naming time, quality, organization or collection, etc.

Storage and Handling

- Store tapes in a cool, dark, and dry place.
- Keep tapes in their original containers and do not modify them.
- Check tapes for visible damage, mold, or water damage - check one of the tapes for tape damage, and keep one for backup.

Migrating Your Analog Videos

- Do your research - do these tapes have any special requirements for backup or preservation?
- Determine requirements for digital backup: analog video material (VHS, Hi8, Hi-Fi, etc.) or digital video material (DV, HDV, etc.) and other factors: format, length, etc.
- Determine what you want to do with the digital backup: keep it as a backup or use it for other purposes.

Managing Your Digital Videos

- Digitize your files and store them in a secure, off-site location.
- Store your files in a secure, off-site location.
- Back up your digital files in a secure, off-site location.
- Store your files in a secure, off-site location.

Basics of Video Preservation Info Sheet (PDF)

Follow

Iconoclasistas www.iconoclasistas.com.ar

Iconoclasistas está formado por un dúo que desde el año 2006 se dedica a realizar un trabajo que mezcla el diseño gráfico, las prácticas artísticas, el mapeo colectivo geopolítico y herramientas de código abierto para potenciar lo común y activar procesos sociales que apunten a generar cambios en las comunidades. El mapeo lo consideran como un proceso de creación que permite subvertir los lugares de enunciación, con el objetivo de desafiar los relatos y las memorias dominantes sobre la territorialidad a la que se ve afecta el grupo humano participante. Mediante la articulación colectiva, han realizado una gran cantidad de talleres a lo largo de Argentina, Latinoamérica y otros lugares del mundo, para los cuales disponen de una serie de materiales gráficos, iconografías, manuales entre otras, que se han ido generando en los mismos espacios colectivos de trabajo. El archivo de Iconoclasistas se compone así de una serie de trabajos dispuestos y compartidos en línea, de forma de que el material y su devenir permita seguir activando otros espacios en paralelo a los talleres que ellos mismos puedan realizar.

Es un ejemplo muy interesante de cómo, a través de una serie de recursos gráficos y manuales, se han generado pedagogías, talleres y actividades que, al mismo tiempo, van generando otros recursos, en una reforma constante del discurso gráfico y donde cada uno de los participantes puede, eventualmente, afectar a la siguiente iteración mediante su trabajo en el colectivo.



#1 Mapas, narraciones orales y creación colectiva

Proyecciones y límites del mapeo

"El mapa no es el territorio" es una imagen estática a la cual se le escapa la permanente movilidad y cambio al que están sujetos los territorios. El mapa no contempla la subjetividad de los procesos territoriales, sus representaciones simbólicas o los imaginarios sobre el mismo. Son las personas que lo habitan quienes realmente crean y transforman los territorios, lo moldean desde el idioma, el hábitat, el tránsito, pensar y crear.

El mapa es un herramienta que muestra una instantánea del momento en el cual se realizó, pero no muestra de manera íntegra una realidad territorial siempre problemática y cambiante. La elaboración de mapas colectivos transmite una determinada concepción sobre un territorio, distancia y se permanente cambio, en donde los territorios, tanto los reales como los simbólicos, son continuamente creados y deconstruidos por el accionar de quienes y subjetividades.

La construcción de un mapa colectivo es un momento de elaborar valores colectivos en torno a lo común, muestra una plataforma que moldea ciertos encuentros y encuentros sin olvidar las diferencias, pues también pueden plasmarse. Desde lo común, esto es, producido desde aquello que nos une y que reconocemos, o rechazamos desde lo superior y Asociaciones pero a partir de sujetos claros, es una forma de combatir el individualismo y la segregación en la cual estamos inmersos como habitantes de este mundo.

El mapa es una práctica por donde se crean y fortalecen, y permite posicionarnos en un territorio de complejidad y conflictiva. Es también un elemento a través de la cual vamos comprendiendo y potenciando la realidad de nuevos paradigmas de interpretación de la realidad. Y es un modo de producir territorio, pues es a partir de la institución y renovación de las formas espaciales y los mecanismos de percepción del tiempo que rutinas y proyectamos nuestra existencia.

¿Cómo usar este manual?

No hay una única forma de usarlo. Con esta publicación no queremos dar la receta ni la experiencia. Creemos que todavía hay mucho por aprender y explorar y esto se va a lograr a partir de las experiencias y demás que cada uno de ustedes vaya realizando. Solo nos resta animarlos a que experimenten en los espacios a partir de los recursos disponibles, que se digan fomentados por las oportunidades y que apoyen la práctica para potenciar momentos de construcción social y subjetiva que nutran, a lo más, procesos de gestión colectiva del común.

Expresamos sus comentarios, dudas, sugerencias, recursos y dinámicas. Pueden enviarlos a torrescasta@gmail.com



Londres38 www.londres38.cl

Londres 38 fue un centro de operaciones de la Dirección de Inteligencia Nacional, DINA, durante el primer tiempo de la dictadura cívico-militar chilena. Funcionó como centro de detención, tortura y desaparición de blancos políticos por ser opositores del régimen, principalmente de una ofensiva preparada por la DINA contra el Movimiento de Izquierda Revolucionaria, MIR, el Partido Socialista y el Partido Comunista. Tras un largo proceso, iniciado desde el año 1974 con el reconocimiento del inmueble por parte de ex-prisioneros y familiares, el Colectivo Londres 38 presentó, en julio del año 2005, una reclamación ante el Consejo de Monumentos Nacionales para que se declarase el lugar como Monumento Histórico, en orden de contribuir a la recuperación del espacio como centro de memoria. Desde su recuperación, el espacio ha servido como centro para la investigación histórica sobre el periodo, además de realizar una serie de trabajos al interior del inmueble, como visitas guiadas, talleres, muestras temáticas, encuentros entre ex-prisioneros y familiares, etc. Están permanentemente preparando actividades para activar el espacio y la memoria, vinculado además con otros grupos activistas y colectivos de arte, como el Taller de Serigrafía Instantánea, la Red de Conceptualismos del Sur y otros. El espacio cuenta con un archivo digital, donde se puede acceder a una serie de documentos, fotografías y videos e incluso mapas del espacio y las diversas actividades que se han ido generando a lo largo de los años.

Londres 38
espacio de memorias

El centro de represión y exterminio
(11 de septiembre de 1973 a 1975)

Contáctanos

Inicio | Qué hacemos | El lugar | Actualidad | Archivo digital

Visitas guiadas dialogadas

Aporta con información, testimonios o material documental

NO MÁS SECRETOS
Nuevo informe de inteligencia sobre Colonia Dignidad
¡A ROMPER LOS PACTOS DE SILENCIO!

Boletín de informaciones
Suscríbete aquí

Londres kula mari pura
Información en mapadungu

Comentarios

Actividades

Cuatro detenidas en acción de denuncia ante La Moneda realizada por Londres 38

30/08/2016 - Con cuatro detenidas, todas integrantes de la mesa del espacio de memorias Londres 38, culminó la acción de denuncia de la impunidad, la falta de verdad y justicia ante los 1.132 casos de detenidos desaparecidos durante la dictadura cívico militar. La acción, que consistió en el teñido de rojo de las piscinas en el frente de La Moneda y el lanzamiento de gorras militares, fue de inmediato reprimida por carabineros y arrestadas Erika Hennings (esposa de Alfonso Chantreau, detenido desaparecido en 194), Gloria Elgueta (hermana de Martín Elgueta, detenido desaparecido en 1974), Daniela Comejo y Macarena Silva.

Destacados

Trazos de Memoria

¿Donde está?

Londres 38 espacio de memorias El centro de recepción y exterminio (17 de septiembre de 1972 a 1976) [Contactanos](#)

Inicio **Qué hacemos** El lugar Actualidad Archivo digital

Mapas y planos

Ver Está en: Archivo digital / Londres 38, espacio de memorias

Buscar en Archivo digital

Fecha del documento

Autor:
Londres 38, espacio de memorias

Fecha del documento: 31/10/2011

Idioma:
Español

Tema:
Historia de Londres 38

Año:
2011

Galería de:

Planos de la casa y usos de los espacios interiores

Duplica con planos de cada piso de Londres 38, confeccionados a partir de un levantamiento de la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas y del testimonio de una ex detenida de Londres 38, Enita Hennings.

Plan: < Anterior Siguiente >



Londres 38 espacio de memorias El centro de recepción y exterminio (17 de septiembre de 1972 a 1976) [Contactanos](#)

Inicio **Qué hacemos** El lugar Actualidad **Archivo digital**

Textos

Ver Está en: Archivo digital / Textos

Buscar en Archivo digital

Archivos. Secretos recuperados

- » Informe judicial y policial sobre hallazgo de documentos de la Central Nacional de Informaciones (CNI)
- » Informe de inteligencia sobre archivos de Colonia Dignidad
- » El hallazgo de una parte de los Archivos de la CNI
- » Archivo de la Colonia Dignidad. ¿Dónde están las piezas que faltan?

Artículos

- » El derecho frente a la protesta social
- » El secreto de los documentos y antecedentes de comisiones de verdad en el Estado de Chile

Notas de prensa

- » Interrogatorio del juez Meriglio a Augusto Pinochet
- » Comité de Cooperación para la Paz en Chile
- » Investigación de Agencia Latin sobre 319 exiliados
- » Ver más

Entrevistas

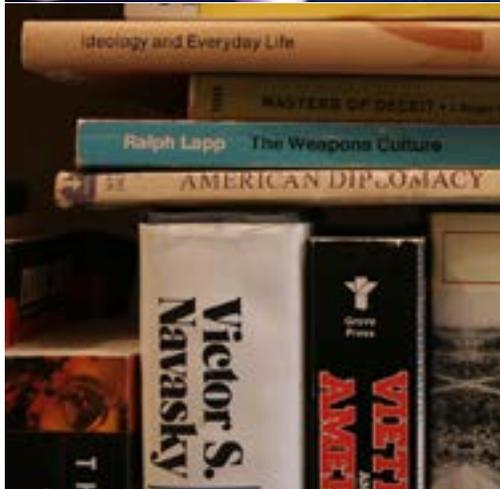
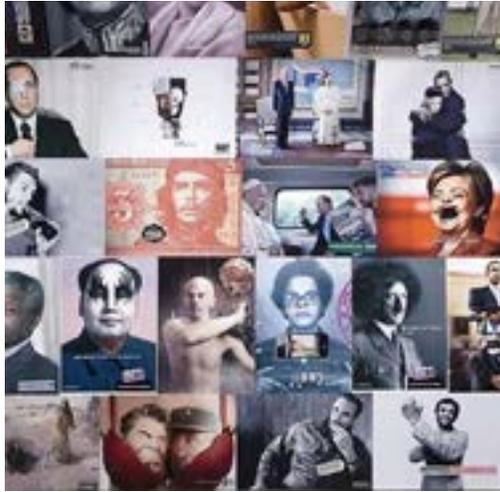
- » Memoria anual 2015 del Comité de Defensa y Promoción de Derechos Humanos de la Legación
- » Informe final sobre baile de detenidos y detenidos de Londres 38

Libros

- » 40 Años de lucha y resistencia. Una experiencia de memoria, organización y movilización
- » El poder del campo. Los campesinos de Mapu durante el gobierno de Allende
- » Asambleas de la Ciudad. La movilización social contra la dictadura en la década de los 80
- » Ver todos

Tráiler

- » Sitio de Memoria en la Promoción de la Educación Para la Paz. Londres 38: ex centro de detención y exterminio



Otros casos a considerar

Si bien no son una tipología específica, sí es necesario mencionar algunos espacios que debo considerar como parte de referentes, ya sea por su contenido, la forma de visualización de datos o el aporte al desarrollo del activismo.

Es el caso del trabajo realizado en el Museo Reina Sofía en España, que opera como un centro donde convergen varios trabajos en torno al Archivo, ya sean exposiciones artísticas, talleres activistas, discusiones, seminarios y todos vinculados al movimiento de los Indignados 15M y/o a otros movimientos sociales y políticos, donde han participado y siguen teniendo vínculos varios de los investigadores nombrados anteriormente, como Daniel Andújar, Jorge Blasco, el media-lab Prado, e incluso mantienen vínculos constantes con la Red de Conceptualismos del Sur.

Dentro de las actividades relacionadas y que dan cuenta de esta relación, están el seminario “Código Abierto. El sistema del arte tras la red”, que involucró discusiones sobre la obra de arte digital y los conceptos de autoría en dos de sus talleres: “Desenmascarar al autor: arte y activismo en la era de Internet” y en “Los comunes digitales: hacia otras ecologías del arte”. Otro de los seminarios interesantes fue el llamado “Acciones públicas para saberes realmente útiles”, con la participación, entre otros investigadores y artistas, del colectivo español Cine sin Autor.

Otro par de proyectos de interés son FADAIAT y la librería de Martha Rosler junto a E-FLUX. El primero de los proyectos fue una obra/laboratorio sobre política, trabajo y arte en la frontera, que reunió a una serie de artistas, pensadores políticos, hackers entre otro tipo de activistas para pensar sobre diversas relaciones entre la libertad del conocimiento y la libertad del movimiento en la zona geográfica del Estrecho de Gibraltar, donde participaron reconocidos activistas y académicos como Manuel Castells, Susanne Lang, A. Negri, entre otros. Lo interesante del espacio es cómo consideraron la territorialidad y el reconocimiento de ciertos espacios como focos de futuros movimientos sociales mayores, pensando que este proyecto estuvo en su peak al inicio de la década pasada.

El proyecto de Rosler es importante porque es visto como uno de los primeros proyectos donde un autor crea una obra de archivo, donde la catalogación y la selección de los libros dispuestos en la librería son la obra. Rosler dispuso de su vasta biblioteca personal a la libre consulta de quien quisiera. Si bien el proyecto inicia, según sus creadores, como un problema de espacio, nos permite acercarnos a la obra de Rosler desde la vía de su archivo, de sus libros, de su selección personal. Otro aspecto interesante del proyecto es que Rosler proveía de ciertos materiales para que la gente pudiera trabajar en torno a los textos, como una fotocopidora, al lado de su instalación, así la gente podía reunirse para discutir.

MOVIMIENTOS GLOBALES Y TIPOLOGÍAS

Las distintas movilizaciones en Chile no son las únicas ocurriendo en el presente, sino que hay una serie de otros movimientos sociales, operaciones activistas y otro tipo de sucesos que afectan la creación de obras, el registro documental y la deriva de los diversos archivos en el mundo. Abajo una serie de colectivos, archivos institucionales y otros que son discutidos en el estudio de tipologías.



■ tipología

● suceso o movimiento

BLACKLIVESMATTER De sede en Estados Unidos, es un movimiento activista internacional que realiza acciones en contra de la violencia y la brutalidad policial contra las personas negras. El movimiento tomó fuerza tras una serie de jóvenes asesinados en manos de policías. Es un movimiento fuertemente integrado por jóvenes estadounidenses, con fuerte presencia a través de redes sociales.

OCCUPYWALLSTREET Inspirados en las movilizaciones de protesta del 15-M, #OWS es un movimiento activista que nació al alero de la revista Adbusters, y que aboga en contra de la crisis financiera que inició el 2008, bajo la premisa de que "somos el 99%", donde el otro 1% son los empresarios que manejan la economía y responsables de dicha crisis mundial.

#YOSOY132 Fue un movimiento estudiantil universitario mexicano suscitado el año 2012, e inspirado por el #OWS y el 15-M de España. El nombre se refiere a sumarse a 131 estudiantes que mediante un video contestaron en contra de represión y la explotación propiciada por funcionarios públicos, entre ellos Enrique Peña Nieto, presidente de México, y por la demanda por un proceso eleccionario y libertad de expresión.

TODOSSOMOSPOLITECNICO El movimiento de estudiantes mexicanos buscó detener cambios en los planes de estudio y reglamentos escolares, y se originó en el miedo de los estudiantes al incierto panorama laboral, las altas tasas de desempleo y el bajo crecimiento económico.

43 DE AYOTZINAPA Toma el nombre de la desaparición forzada de 43 estudiantes normalistas en la ciudad de Iguala, en México, tras una jornada de protestas estudiantiles. Es un hecho que aún no se esclarece, y que tendría involucradas a autoridades del gobierno local.

JUNTA PATRIOTICA ESTUDIANTIL Y POPULAR La Junta Patriótica Estudiantil y Popular se forma en el año 2014, en el que se originaron manifestaciones por la muerte del bachiller Héctor Moreno de la ULA-Mérida (estudiante aún) y el intento violación de una estudiante de la ULA-Táchira.

MOVIMIENTO ESTUDIANTIL COLOMBIANO El movimiento partió en el año 2012, por el Proyecto de Reforma a la Educación Superior presentado por el Gobierno Nacional al Congreso de la República en octubre de 2011. La propuesta incluía varios puntos que no cayeron bien en el gremio educativo que alegaba que la reforma no garantizaba el derecho a la educación, puesto que no brindaba a las universidades los recursos necesarios para su funcionamiento. El movimiento sigue vigente, debido a que no se ha resuelto aún los problemas que generaron el descontento.

MOVIMIENTO ESTUDIANTIL ECUATORIANO El movimiento estudiantil en Ecuador está actualmente activo, y las principales luchas están enfocadas en contra del cierre de colegios, así también en poder influir en temas de acceso universitarios, aranceles y democracia en el Plan Nacional de Educación que impulsa el gobierno.

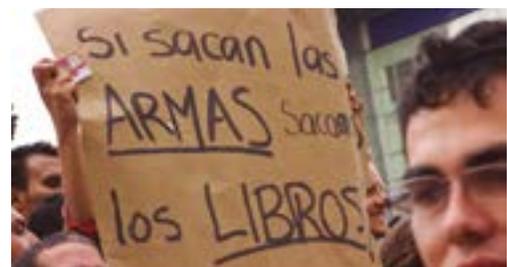
MOVIMIENTO ESTUDIANTIL BRASILEÑO Contextualizado en un país que está viviendo una seria crisis política e inspirados por los movimientos en Paraguay y Chile, se han sucedido diversas movilizaciones estudiantiles en Brasil, que implican ocupaciones de colegios y universidades, luchando por mejoras en la calidad de la educación, infraestructura y bienestar estudiantil.

UNA NO TE CALLES Nace tras un escándalo por casos de corrupción en la Universidad Nacional de Asunción. Está vigente en la actualidad, y los estudiantes tienen como principal exigencia la transparencia a las autoridades. Además, estas últimas aprobaron cambios en el reglamento de la universidad, donde se le daba el poder de decisión a los profesores mayoritariamente, por lo que aumentó el descontento por parte de los estudiantes.

INDIGNADOS 15M Inicialmente denominadas como el Movimiento 15-M e Indignados, fueron una serie de movilizaciones pacíficas sucedidas desde el año 2011 e impulsadas a través de la plataforma "¡Democracia Real YA!", reclamando un cambio en la política española, en momentos de un serio descrédito de la política y crisis económica, donde la burbuja inmobiliaria ya había explotado, con una alta tasa de desempleo, principalmente de adultos-jóvenes. Inspiró una serie de protestas en otros países del mundo.

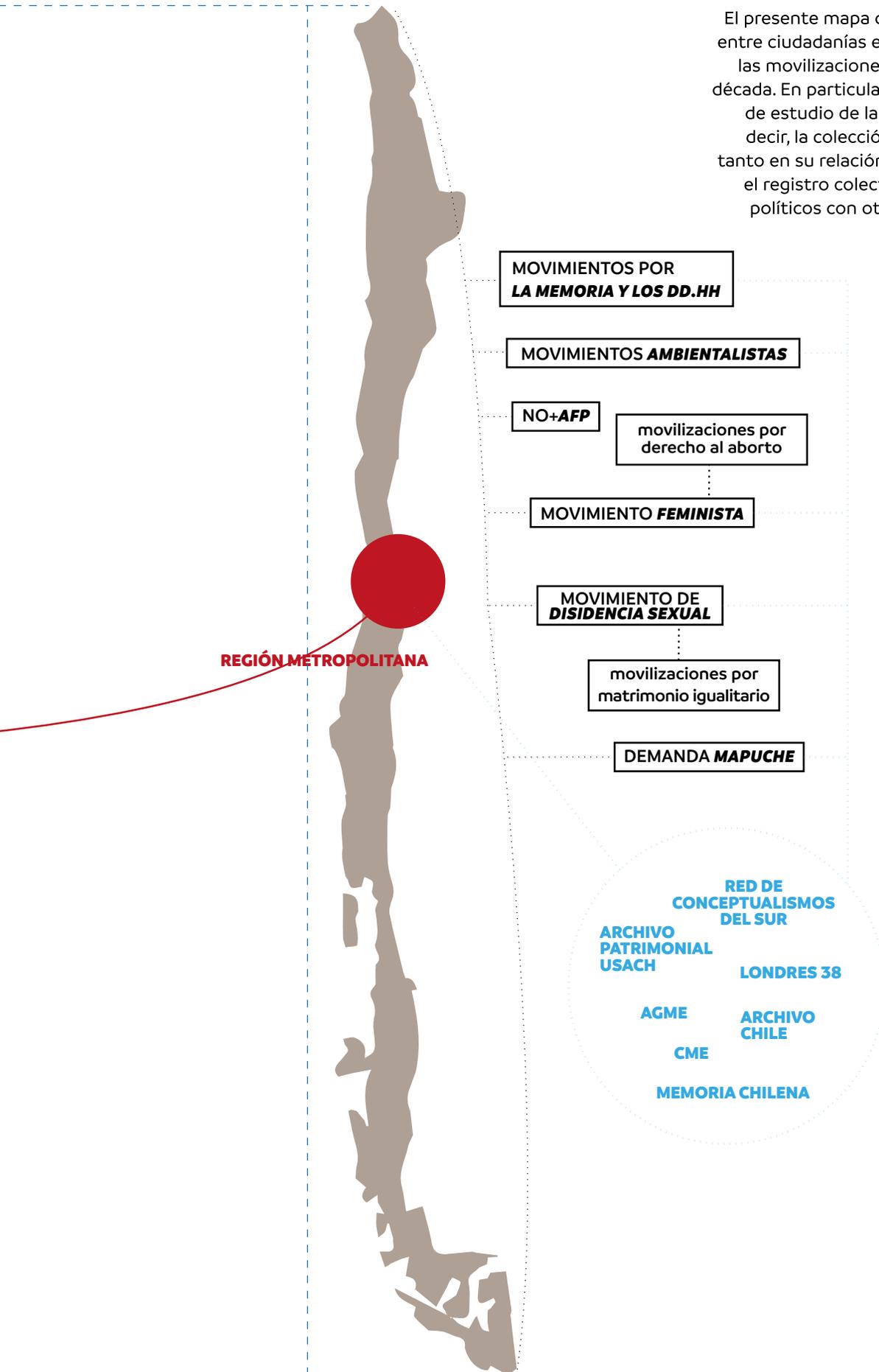
PRIMAVERA VALENCIANA Movimiento estudiantil secundario durante el mes de febrero de 2012, inspirado en el movimiento Indignados. Su finalidad era defender la educación pública, luchando en contra de los recortes financieros que proponía el gobierno. Fue terriblemente reprimido, aún cuando tenía el apoyo ciudadano y del gremio educativo.

#FEESMUSTFALL Movimiento social pro-obrero y en contra del apartheid en Sudáfrica, que inició con una serie de protestas estudiantiles en contra del aumento de las matrículas y aranceles. El nombre refiere a la campaña por eliminar la estatua en la Universidad de Ciudad del Cabo del principal benefactor, Cecil Rhodes, uno de los imperialistas y propulsor de la explotación por los diamantes y el apartheid en Sudáfrica.



MAPA DE CIUDADANÍAS Y MOVILIZACIONES

El presente mapa da cuenta de las relaciones entre ciudadanía en un panorama general de las movilizaciones activas durante la última década. En particular, hace referencia al objeto de estudio de la presente investigación, es decir, la colección fotográfica y audiovisual tanto en su relación con el registro de autor y el registro colectivo, así como mis vínculos políticos con otros movimientos actuales.



■ *tipología*

■ *suceso o movimiento*

PROPUESTA DE PROYECTO DE TÍTULO

El trabajo a realizar se plantea como un proyecto de plataforma de carácter experimental para la liberación de la colección de registros fotográficos y audiovisuales de las movilizaciones estudiantiles realizadas por el Colectivo FAUNA y mi registro personal, con el objetivo de brindar un acceso pleno que permita la creación de obras derivadas de estos registros, y así lograr la activación de las memorias, así como la discusión política y estética sobre las diversas performances y discursos en el marco del activismo de las movilizaciones por la educación.

Esta propuesta se funda en una necesidad actual, de los grupos movilizados, por generar instancias de discusión, creación y difusión distintas a las ya tradicionalmente realizadas por las ciudadanías movilizadas hasta la fecha, debido a un descrédito y una falta de conexión de las organizaciones estudiantiles con las diversas ciudadanías, así como en la idea de potenciar la revisión historiográfica, la discusión etnográfica, los estudios visuales y culturales sobre las prácticas de performance, la transgresión de la norma y el reconocimiento entre pares en las movilizaciones sociales en Chile.

Para dichos efectos, la metodología de trabajo aborda, en un primer momento, la recopilación de antecedentes y acercamientos con sujetos expertos, que permitirán definir en las siguientes fases el carácter de la plataforma y los instantes de activación de la colección, en orden de lograr el mayor impacto en los grupos de ciudadanías que se pretenden alcanzar y la generación de redes activistas.

El concepto de plataforma implica, en el caso de este proyecto, pensar el proyecto de forma sistémica, es decir, no sólo como un objeto específico, sino pensar en el desarrollo de un espacio digital, como un sitio web, así como una serie de actividades pedagógicas, performáticas o de discusión, que permitan cumplir con los objetivos de activación y de creación derivada desde los registros. El proyecto de título tendrá énfasis en la visualización de datos como forma de incitar la ocupación de la colección.

El énfasis del proyecto estará puesto en promover el devenir de la colección, en la deriva que ésta pueda tomar y las transformaciones posibles que tome con el tiempo y tras el desarrollo de las primeras activaciones, en tanto su potencialidad de servir como punto de partida para la creación de diversa índole, debido a la multiplicidad de materiales que la integran. No obstante esta heterogeneidad, hay ciertos patrones discursivos que se pueden encontrar en la misma, los cuales se espera sean potenciados por los mismos usuarios de la colección, pero eso es parte de la discusión y las cesiones que se tendrán que realizar, junto a los sujetos expertos, activistas y usuarios.

Se propone además que funcione como una plataforma recursiva, es decir, que permita el ingreso de nuevos materiales a partir de las derivaciones que se vayan generando. Así, la colección funcionará como un espacio activo de trabajo, y para estos efectos se propone trabajar bajo la filosofía de la creación común en base a las licencias Creative Commons. De esta forma, además, el proyecto podrá afiliarse a un movimiento internacional y construir redes con otros grupos y espacios similares a nivel local o internacional.

Por último, se prevee la generación de redes con otros proyectos afines, que permitan una mayor difusión y circulación de la colección y del trasfondo del proyecto, en orden de generar una mayor deriva de los registros y nuevas formas de trabajar con éste.

En cuanto a las formas de cuantificar el funcionamiento del proyecto, en cuanto a indicadores de éxito o del uso de la plataforma, existen diversas formas de realizar el seguimiento y mediciones, tales como Google Analytics, en el caso de las plataformas en línea, así como otro tipo de mediciones en el caso de actividades, como charlas o foros. No obstante, la misma deriva del material propone formas inesperadas de uso y creación desde la colección, que no siempre será factible de cuantificar, pero es parte del mismo proyecto y sus posibilidades.

CONCLUSIONES PRELIMINARES

La presente fase de la investigación realizada permite concluir ciertas cosas sobre el estado de la cuestión acerca del Colectivo FAUNA y la colección de registro de autor sobre las movilizaciones.

De partida, ha sido una forma inédita de acercamiento, debido a que no existen investigaciones específicas sobre esta colección en particular. Esto genera una gama de posibilidades a considerar en el futuro sobre el mismo devenir de la investigación, así como asociaciones o la expansión hacia otro tipo de registros realizados por otras organizaciones colectivas en el marco de las movilizaciones. El estado actual de las mismas movilizaciones por la educación no es el mejor en términos de su popularidad, sobre todo por cuestiones acerca de la violencia mostrada por los medios de prensa y que se refuerza tras diversos sucesos particulares ocurridos en algunos colegios y universidades de la capital. De cierta forma, es un espacio fértil para la discusión sobre estas acciones, así también de recordar y reforzar actividades que se escapen de esta lógica de violencia.

El proyecto de título deberá reforzar ciertamente los aspectos ligados a la visión editorial y la performatividad del discurso en términos de diseño y su enfoque en la mediación, en orden de no sufrir problemas epistemológicos, en tanto situarse en el borde, en una frontera que articula a diversos creadores, y por tanto, puede llevar a confundir a posibles oyentes al momento de enfrentarlo con proyectos de otras disciplinas afines.

Otro de los problemas a enfrentar es el gran volumen del material, y la falta de recursos para poder levantar un proyecto de una envergadura tal. La revisión del material permitirá depurar, ciertamente, el tamaño digital de los registros, así como de registros o archivos corruptos. No obstante, no pretendo realizar una selección del material sin antes pasar por procesos de acercamiento y consultas con ciudadanías, debido a la posibilidad de perder información valiosa o formas de mirar los documentos no tradicionales o a las cuales no estoy acostumbrado.

Por último, uno de los problemas a enfrentar está relacionado al uso del material con fines comerciales. Si bien se puede decidir la no utilización con estos fines, esto puede afectar la deriva de los registros, así como también el uso de los materiales. Por otro lado, deben considerarse bien los aspectos legales que puedan involucrar al proyecto, tales como la protección de los datos privados, el derecho al olvido, fotografías de menores de edad, entre otros.





PROCESO DEL PROYECTO

167. Los CDs tenían una capacidad máxima de almacenamiento cercana a los 700mb, comparados con los DVDs de una capa, los cuales bordeaban los 4.7gb.

El Archivo Colectivo FAUNA es un proyecto que partió siendo un proceso personal y devino en una investigación-acción desarrollada a lo largo de dos años y de muchas actividades, fundamentos e intereses. Detallarlos me permite como redactor el mapear las decisiones creativas y políticas, las cuales pasaré a explicar a lo largo del presente texto, a medias autobiográfico y a medias expositivo.

Partiré con el relato de los primeros fundamentos que dieron parte de la configuración política y material del proyecto mismo; seguiré con una cronología de ciertas actividades e instancias que fueron trazando la idea de la necesidad del archivo desde el año 2015 y a través de los últimos años; por último, expondré al lector a conversaciones con agentes de interés por la afinidad de los proyectos, finalizando con las decisiones respecto del proyecto que motivaron la realización de las jornadas de apertura y muestra de las fotografías y videos con participantes del Colectivo FAUNA del año 2011.

Primeros fundamentos del proyecto

Mi relación con la fotografía y el problema del almacenamiento ha devenido desde mis primeras cámaras digitales, por el año 2000, hasta la actualidad. Gracias a estas primeras cámaras compactas, se fue gestando un interés por la imagen fotográfica y el registro del cotidiano, en las salas de clase o en la casa, había una relación y un gesto de recordar lo sucedido. Uno de los años más productivos, y que sentaron las bases para mi relación actual con la fotografía fue el año 2008, viviendo en Valparaíso y estudiando una carrera que no me satisfacía la pulsión de registro y de crear. Esto fue generando una gran cantidad de archivos, y ocupando cada vez más lugar de almacenamiento.

En la actualidad, nos vemos enfrentados día a día con la creación digital. Esta hiperdisponibilidad de registro en fotografía y video gracias a los aparatos tecnológicos hace que tengamos que disponer de espacio de almacenaje en nuestros dispositivos o, generalmente, en un computador que hace tanto de espacio de edición como de depósito. Aparece un problema, siempre y cada cierto tiempo, cuando vamos alcanzando los límites del almacenamiento. Esto obliga a la realización de respaldos o actualizar los dispositivos, sean discos duros (HDD) o unidades de estado sólido (SSD) integrados en el computador, unidades externas, pendrives, etc.

La necesidad de realizar respaldos hace una década se realizaba, casi en su totalidad, mediante los CDs¹⁶⁷ o DVDs gracias a la masificación de los grabadores, cuestión que por volumen de la información creada y la necesidad de disponibilidad, ha ido mutando en la actualidad a otros soportes. Hacia

finales del año 2010, con mi familia nos vemos en la necesidad de mudarnos de hogar, por lo que era necesario desempolvar, entre otras cosas, dichos registros para su orden, y aprovechar de hacer espacio eliminando los CDs y DVDs que ya no sirvieran y traspasar los datos a un solo medio, lo cual yo realicé en un disco duro externo. Entre estos archivos se encontraban mis primeras experimentaciones fotográficas, así también un montón de fotografías sobre el diario vivir en el colegio durante la enseñanza media, era en parte el inicio de esta pulsión de registro del cotidiano.

Este disco duro era parte de las herramientas que luego durante la toma del año 2011 me acompañaría día a día, dado que servía como respaldo para las fotografías y videos. Este mismo disco duro fue robado durante la toma en una de las actividades realizadas. Todo el archivo fotográfico, esa especie de álbum familiar que guardaba de mis amigos y cercanos se perdió. Fue la primera vez que me di cuenta de la fragilidad de los archivos digitales, de darme cuenta de que la pulsión por el registro que casi era constitutiva de mi proceso creativo debía ser acompañada, de alguna forma, de un respaldo, ya sea en internet o en formato físico. Se abría ante mí el problema del archivo y el acceso de la memoria.

Un segundo robo, no menos importante, ocurrió ya a finales de septiembre del año 2011, esta vez en otro espacio no vinculado a las movilizaciones, y fue cuando en un asalto me roban la cámara que ocupaba para el trabajo en el Colectivo y de registro. Fue este robo el que marca, de cierta forma, el cese del trabajo en FAUNA, coincidiendo además con cierto declive de las movilizaciones. El haber perdido la cámara afectó directamente las posibilidades de creación de mi parte, pero me hizo volver sobre las fotografías y videos creados, para hacer relecturas y poder determinar la capacidad de resignificación en nuevas obras. El robo así marca un momento importante, cuando aparece la idea del remix, de volver sobre material de archivo para crear obras derivadas. Es decir, las primeras experiencias con cámaras digitales, el almacenamiento y la posterior pérdida irreversible de esos registros marcaron el inicio del cuestionamiento acerca del problema del archivo y el olvido, la creación y la obra derivada.

Los primeros meses del año 2011 coinciden con la adquisición de una cámara reflex digital, modelo T2i de la empresa japonesa Canon. La particularidad de este modelo es, por un lado, la alta calidad de imagen en relación al precio de mercado; por otro lado, era uno de los primeros modelos DSLR de gama media con capacidad de grabar video a 24 y 30 cuadros por segundo en calidad FullHD, por lo que la hizo durante un tiempo una de las cámaras más populares para los videógrafos, dado que permitía acercar el lenguaje estético tan privativo del cine a un grupo mayor de usuarios y creadores.

Parte del archivo fotográfico perdido tras el robo del disco duro, dentro de los cuales se encontraba registro de las movilizaciones secundarias del año 2006 en mi colegio. Actualmente, sólo se encuentran disponibles versiones en baja calidad de algunas fotografías en internet en sitios como Fotolog o Flickr. Fotografías del autor.



Parte del proceso de adaptación y aprendizaje de esta cámara lo realicé durante el inicio de aquel año, registrando a amigos y compañeros durante clases y ventanas. Esto llevó a que no fuera extraño, para mí, el pasar de estas instancias a iniciar un registro de la movilización y paralización de la carrera de Diseño, a mediados del mes de mayo, del movimiento "Arriba Diseño" y la posterior movilización por la educación que se gestaba a nivel nacional. No sólo registraría el año 2011, sino que también se incluye la movilización del 2012 y 2013, mi participación como parte del Centro de Estudiante de Diseño de estos años, además de la toma del año 2015 y otros registros adicionales, como los del movimiento feminista, del movimiento No+AFP, actividades de constitución del Frente Amplio, entre otras.

Tras años de acumular registros de movilizaciones, acciones políticas, intervenciones y otras actividades, alrededor del año 2016 se hizo insostenible no abordar el material y la altísima cantidad de información, sobre todo porque me seguía rondando la idea de la fragilidad de la memoria archivada en los soportes digitales.

Puedo contar, además, de un creciente interés por los registros del año 2011, además de una necesidad académica de relatar el periodo, desde la historiografía, sociología o desde los estudios estéticos, de artes y la performance, los cuales me hicieron tomar la decisión de elegir este material como fuente primaria y principal para la realización del proyecto de título. Así es que desde el año 2015 que ciertos hitos fueron ya constitutivos de este proceso de realización del archivo, los cuales paso a detallar a continuación.

168. Sebastián Albuquerque, "El tesoro oculto de la USACH", The Clinic, <http://www.theclinic.cl/2012/02/03/el-tesoro-oculto-de-la-usach/> (consultado el 15 de septiembre del 2018).

Cronología del proyecto

Seminario de Diseño, año 2015

El año 2015, junto con mi compañera Rita Torres realizamos el seminario "Estructura del modo de producción del Taller Gráfico de la Universidad Técnica del Estado (UTE) 1968-1973", un estudio sobre este espacio de producción gráfica. Nos llamó la atención la existencia de este taller, del cual no existía tanta información para la relevancia que tuvo en la propia Universidad Técnica del Estado.

Para la realización de esta investigación, nos basamos en los archivos documentales encontrados, ese entonces, por el Archivo de Documentación Gráfica y Audiovisual de la Universidad de Santiago, como videos y otros materiales, como las revistas de la UTE y fotografías del periodo. A este archivo había llegado previamente el año 2014, para realizar las videocápsulas que fueron parte del Encuentro Nacional de Escuelas de Diseño, ENEDI. En su minuto, fue una sorpresa la disponibilidad del material y la apertura, por parte de las autoridades, para poder ocupar dichas imágenes.

Así, estos filmes, realizados por los propios integrantes del Taller Gráfico, nos sirvieron luego de fuente primaria para desarrollar el trabajo gracias a la digitalización de los celuloideos, que ahora pasaban a estar a la disposición y visualización del público a través de la plataforma Vimeo. Esta solución permitía un trabajo distinto con el material, una cercanía y acceso totalmente distintos a los que hubiésemos tenido si el documento hubiese estado sólo como celuloide. Además, estos materiales fueron encontrados no en tan buenas condiciones¹⁶⁸, por lo que sacar de su estado de conservación el material puede generar daños irreversibles al patrimonio.

Fue una de las primeras instancias que me permitió acercarme al modelo de trabajo en/con archivos, y que cuento como parte del inicio del proyecto, en tanto influyó en muchas de las futuras actividades y acciones que realicé en los años siguientes.

Práctica Profesional en el AP

Gracias a la apertura de este archivo fue que conocimos este espacio, que bajo la coordinación de Andrés Zúñiga y Alejandra Pinto, destacaba por la reutilización y resignificación de las obras y patrimonio resguardados en sus dependencias. Ambos, Rita y yo, terminamos realizando nuestra práctica profesional en este espacio, por lo que además de tener acceso a los distintos materiales, fueron varias las instancias en las cuales tuvimos que aportar realizando obra derivada con materiales de archivo.

En lo personal, la práctica profesional la realicé durante el semestre de primavera del año 2016. Durante este periodo de tiempo, realicé diversas labores como practicante del área de Diseño. Sólo por contar algunas de las piezas y soportes que elaboré, estuvieron el collage, ilustraciones y reimpresiones, trabajando principalmente con fotografías oficiales de la Universidad Técnica, además de aportar en la elaboración del libro sobre la obra fotográfica de Antonio Quintana, y que es parte del acervo de este archivo. Otra de las obras derivadas realizadas fue la realización de cápsulas virales con material audiovisual digitalizado, registro visual muy valioso de la época de los sesenta y setenta en Chile.

Haber hecho esta práctica aquí, me permitió, por un lado, conocer el modelo de un archivo institucional desde adentro, su funcionamiento y la administración de los contenidos, las labores de conservación y restauración. El Archivo Patrimonial de la USACH funciona resguardando el patrimonio fotográfico, de video, sonoro y parte de los metrajes lineales escritos de esta institución, desde la época de la Escuela de Artes y Oficios hasta la Universidad Técnica del Estado, por lo que debe funcionar en conjunto con el Archivo Central, dependiente de Rectoría, para el resguardo y consulta de documentos oficiales de la universidad en sus tres períodos. Además, está en constante catalogación y restauración de piezas que han ido ingresando últimamente gracias a donaciones, por lo que hace que sea un archivo en constante movimiento y activación.

Otro de los aspectos importantes es la constante puesta en valor de los archivos realizada desde este espacio. Sin duda, este fue uno de los grupos humanos externos al movimiento estudiantil o al propio Colectivo FAUNA que más determinaron la necesidad de realizar este proyecto de archivo, no solo por las capacidades técnicas del equipo y el aprendizaje que eso conllevó, sino por la labor de promoción del acervo, la realización de obra derivada y ayudarme a reconocer los documentos como una fuente infinita de relecturas. Son un espacio que aporta a la creación de obras derivadas y a los derechos creativos gracias a esta visión más abierta de lo que son los archivos institucionales.

Chile se Moviliza

Previo a su catalogación y a su consideración como un archivo, las fotografías y videos fueron difundidas, principalmente, a través de redes sociales, como Facebook, YouTube y Flickr. Eran más bien redes incipientes, sin la gran maquinaria que mueven hoy en día. No obstante, esto permitió una interacción con los lectores y la generación de redes que propiciaron trabajos colectivos y futuros devenires del depósito.

Uno de los primeros grandes interesados en el material de archivo, además de los medios de prensa que cubrieron con algunas notas al Colectivo FAUNA durante el año 2011, fue la productora La Nave, a cargo de José "Cote" Correa. Fue esta productora la que en el año 2012, tras contactarse con nosotros y pedirnos material de archivo, realizaron con este el documental "Chile se Moviliza", el cual tuvo amplia difusión a través de los canales del CNTV y La Red, donde fue difundido a través de la señal abierta a principios del 2013.

En "Chile se moviliza" se desarrolló como relato principal una cronología del año 2011, con diversas entrevistas a dirigentes de ese año, como Camila Vallejo, Francisco Figueroa, Eloisa González, entre otros, además de material de archivo para contextualizar. Es así que en varias oportunidades aparece material grabado por nosotros, junto con algunas cuñas como miembros del Colectivo FAUNA, representados por Virna Valladares, Valentina Oyarzún y yo en una

169. Durante el 2011, se me invitó a participar con una fotografía de una exposición itinerante por algunas facultades de la Universidad de Chile. Por otro lado, se me ha pedido fotografías y videos para ilustrar y contextualizar el proceso de movilizaciones para la revista Bello Público y videos de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile, Fech.



Fragmento del "Grease de la toma", en el documental "Chile se Moviliza" de la productora La Nave.

entrevista realizada en los pasillos de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile.

La petición y forma de entrega fue simple, se entregó el material en su totalidad sin mediar un pago de por medio, en tanto se conversó en su minuto junto a Valentina y Virna que no correspondía en tanto era un documental sobre el movimiento, y que la difusión de la memoria era un fin superior. Este material se entregó en bruto, tal como se encontraba en ese entonces, sin catalogar ni seleccionar. El único orden que se le podía dar a los archivos era a través de su "fecha de creación" y los metadatos insertos y constitutivos del propio archivo de video.

Lanzamiento libro "A calzón quitado".-

A principios del año 2016, ya habiendo empezado la investigación base memoria que da inicio a este proyecto, el Centro de Estudiantes de Diseño me invita a participar del lanzamiento del libro "A Calzón Quitado. Los verdaderos problemas de nuestra educación". Este libro fue editado por Simoné Malacchini, académica del Departamento de Diseño de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo y que para el año 2011 ofició de ayudante en Taller II de Diseño Gráfico, y recogió una serie de infografías realizadas por estudiantes basadas en diversos datos estadísticos y del acontecer social de la educación chilena. Como parte de la actividad, hubo un conversatorio donde participaron María Olivia Mönckeberg, Directora del ICEI, Simoné Malacchini como editora y Michel Contreras, diseñador, participante de la realización del libro y ex-integrante del Colectivo FAUNA.

Este sería, para mí, uno de los hitos más importantes dentro de esta cronología, dado que fue la primera vez que el archivo digital pasaba a imprimirse en un evento masivo¹⁶⁹, y en una extensión considerablemente mayor a la de otras veces. Así fue que decidí realizar una selección de cien fotos del 2011, aprovechando que se me había adelantado que en el lanzamiento aparecerían varios de los ex-integrantes del Colectivo FAUNA y otros estudiantes movilizados ese año.

El formato de impresión fue 10x15 cms., y el sustrato elegido fue papel fotográfico. El montaje fue sencillo, las fotografías fueron dispuestas en cordeles con perros de ropa de madera, colgados al lado del escenario montado para el conversatorio del lanzamiento. Las fotografías fueron regaladas a los asistentes, anunciando que se podían llevar una tras 15 minutos iniciada la muestra.

Esta actividad me permitió determinar un alto interés en el acervo, en tanto la gente se avalanzó a revisar y llevarse las fotografías; junto con eso, pude



Exposición durante el lanzamiento del libro 'A calzón quitado'. En la fotografía, se aprecia el montaje y la interacción de los asistentes con el montaje. Fotografías del autor.

observar en la importancia de las dinámicas de rememoria que gatillaron las fotografías en los sujetos participantes y de aprendizaje en los que no estuvieron en los sucesos inscritos en el papel, en tanto se dieron varias conversaciones alrededor de las imágenes que permitían reconocer relatos de la época, además del reconocimiento por parte de los asistentes en dicho movimiento.

Experimentar con el formato me hizo cuestionarme el proceso de hacer físico todo el archivo, dada la magnitud y la cantidad de fotografías que, para esa fecha, ascendía a 4078. Imprimir esa cantidad en un tamaño 10x15 para realizar una exposición completa del archivo digital (ahora físico), para luego volver a ser archivado sería un despropósito, sobre todo pensando en la autogestión, el tipo de montaje y la sensación abrumadora de estar frente a una memoria tan grande que se hace imposible de abarcar, una atrofia. Al mismo tiempo, el trabajar con una selección me permitió pensar en montajes más reducidos, rápidos, que permite configurarlo más como la intervención de casi cualquier tipo de espacio que tener que diseñarlo para un espacio amplio.

Aparece entonces la pregunta sobre el formato y la forma de despliegue, para poder diseñar un modelo que permita la activación del archivo de forma política. El cuestionamiento respecto de la exposición es, justamente, su carácter excesivamente indicial, que remite a los hechos pero que no asegura la activación política de los sujetos lectores. Además, el formato expositivo remite,

170. Nadinne Canto, "Street Performativities: Student Movements, Political Action, and the Culture Industry", *Terremoto Issue 10*: Fayuquerxs, <http://terremoto.mx/article/street-performativities-student-movements-political-action-and-the-culture-industry/> (consultado el 10 de septiembre del 2018)

inevitablemente, a este modelo aurático de la unicidad de la obra, donde estas fotografías que aparecen como instancia única terminan siendo guardadas, no se mueven sino que quedan estáticas: es un gesto de desarchivo, un archivo ahora sin norma que se abre para luego ser guardado, incluso con más celo, por parte de su nuevo dueño, o su nuevo arconte.

Estas preguntas me llevaron a determinar, al menos una gran necesidad: reducir el depósito, limpiarlo al menos de fotografías "repetidas" o que algún defecto en la técnica fotográfica redujese su valor como documento histórico y/o su potencialidad para realizar relecturas desde la fotografía.

Acercamientos al proyecto "Cartografía de la Movilización Estudiantil".-

A partir de las preguntas que iban surgiendo sobre la eventual visualización de este archivo audiovisual es que, mediante el contacto de Nicole Ahumada, ex-integrante del Colectivo FAUNA, logré contactarme en el mes de mayo del 2016 con Nadinne Canto. Nadinne es la investigadora a cargo del proyecto, y docente de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, y que para esa fecha aún no era lanzado oficialmente, sino que era un sitio en construcción, una cartografía cerrada. Este primer acercamiento permitió conocer las bases conceptuales de la Cartografía, el trabajo en proceso que estaba llevando con su equipo de trabajo, las dificultades de abordar el diseño web y la visualidad de datos desde una visión territorial, entre otros.

El segundo acercamiento con Nadinne respecto de ambos proyectos sería a principios del mes de junio, conversación que ha sido transcrita y resumida, para su revisión en la siguiente sección, donde se detallan parte de las decisiones de diseño y políticas por parte de la investigadora y de su grupo de trabajo, además del enfoque en la visualización de datos. Nadinne, además de reunirnos a conversar sobre los proyectos, aprovechó dicha instancia para pedirme material fotográfico, el cual sirvió para ilustrar un artículo publicado en la revista *Terremoto.mx*¹⁷⁰. Este artículo aborda la extensa creación performática colectiva realizada en el espacio público por los estudiantes el año 2011, y particularmente la necesidad por auto-representarse y politizar espacios a través de las imágenes.

En estas dos conversaciones aprovechamos de aportar mutuamente en algunas ideas y comentarios respecto de ambos proyectos. Además, sumo la invitación realizada por Nadinne al mapeo colectivo realizado el año 2017 durante el Foro de las Artes, donde junto a otros grupos de fotógrafos y activistas pudimos configurar un mapeo de protestas y otro tipo de acciones desde el 2011 a esa fecha, para aportar datos a la Cartografía, ahora abierta al ingreso de datos.

Si bien se detallará más adelante en la transcripción, Nadinne considera al proyecto de Cartografía de la Movilización Estudiantil como un archivo de fuentes para su investigación. El foco del equipo estuvo puesto en la visualización de dichos datos, por su carácter territorial y de utilización del espacio público. Estas diferencias, junto con las conversaciones, me permitieron darle forma al cuestionamiento visual del proyecto de archivo, pensando también en Nadinne como una futura usuaria para investigaciones, y también en el cruce con el proyecto CME, en tanto el Archivo Colectivo FAUNA se transformaría en fuente visual y de datos, como fechas y lugares que pueden ser eventualmente mapeados en la Cartografía.

Seminarios: “Fotografía Universitaria” del Archivo Patrimonial USACH y Cátedras abiertas “Historia Reciente y Memoria Histórica” del Departamento de Historia USACH y MMDH

Durante el año 2016, se realizaron dos seminarios que permitieron los primeros acercamientos teóricos hacia la resignificación y creación de obra derivada, por un lado, y a la historiografía y la problemática del pasado reciente, por otro.

La primera actividad fue el Segundo Seminario: “Fotografía Universitaria 1973 – 1981: Registro de una intervención y ejercicios de resignificación” realizado por el Archivo Patrimonial de la Universidad de Santiago de Chile. Previo a la actividad, esta institución liberó una serie de fotografías al público participante, para la intervención directa sobre estas imágenes, así, durante el seminario se revisaron estas intervenciones, entre las cuales hubo montaje, collage e incluso la realización de gifs.

Además, hubo un conversatorio sobre resignificación y creación de obras derivadas desde fotografías, participando Andrés Cruzat con su proyecto de fotomontaje “La persistencia de la memoria”, junto a Kena Lorenzini como fotógrafa del periodo de la dictadura y la revisión de su archivo, y Mauricio Vico en su calidad de académico de diseño y su investigación acerca de la imagen gráfica de protesta.

La conversación estuvo enfocada en las intervenciones de cada uno. Para Andrés Cruzat, su proyecto se inscribe como parte de un trabajo de reutilización de la memoria histórica, en cómo las fotografías inscriben la memoria que reside, como huellas, en la ciudad; Lorenzini, por otro lado, relató su experiencia con este boom por la memoria y el pasado reciente, el cual estuvo mediado tras la vuelta a la democracia, donde las fotografías y los archivos fotográficos del periodo no circularon sino hasta la conmemoración de los 30 años. Para Kena Lorenzini, la mejor manera de reutilizar su archivo ha sido volver a revisarlo,



Jornada de mapeo colectivo del proyecto Cartografía de la Movilización Estudiantil, organizado por Nadinne Canto (en la foto inferior) durante el Foro de las Artes, en la Casa Central de la Universidad de Chile. Fotografías del autor.

volver sobre esas fotografías encontrando nuevas relecturas; Vico, por su lado, relató el devenir de los archivos y de la exposición inconclusa "Por la vida... siempre!", de cómo se encontraron los afiches mucho tiempo después y el deterioro sufrido con el paso de los años.

La primera parte del seminario cerró con una charla magistral de Gonzalo Leiva, académico del Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, titulada "Imágenes cautivas: memoria dictatorial y sentido emancipatorio". Su charla estuvo enfocada, en un primer momento, en definir lo que él enuncia como la "memoria dictatorial", la cual fue un proceso de construcción desde distintos corpus de testimonios. Se construye una visión de mundo donde las FFAA aparecen como la reserva moral del país, con una vuelta al imaginario del siglo XIX, al patriotismo, con un Estado que higieniza, expulsa, exilia y asesina, desarticulando la cultura, que es lo que el académico aborda en su investigación "El golpe estético Dictadura militar en Chile 1973-1989" junto a Luis Hernán Errázuriz. En un segundo momento de su intervención, abordó el rol de los artistas y cómo estos se enfrentan a registrar la historicidad; a abrir los archivos, para en estos buscar nuevos sintagmas o unidades de significación.

El segundo día estuvieron Andrés Bravo y Mario Ruiz, fotógrafos de la Asociación de Fotógrafos Independientes, AFI, junto a Felipe Durán y Sandra Ortega, del Sindicato de Reporteros Independientes en una charla titulada "Los peligros de ser fotógrafo en dictadura y en democracia". Durante la charla, se abordó diversas dificultades de visibilizar la represión y el terrorismo de Estado, además del fotógrafo como medio para visibilizar las comunidades en conflicto. Rescato algunos de los cuestionamientos que se hicieron en esta mesa, y que remiten a algunas de las preguntas clave de este proyecto: ¿Quién se hace cargo de archivar la historia no deseada por el Estado, que este último no quiere dentro de su relato histórico oficial, cuando los dispositivos tecnológicos se encuentran en manos de quienes concentran el poder? ¿Cómo visualizar formas para que los catálogos personales no mueran?

Las Cátedras abiertas "Historia Reciente y Memoria Histórica" fueron realizadas en conjunto entre el Departamento de Historia de la Universidad de Santiago junto al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, en las dependencias de este último. Fue una serie de cátedras orientadas a estudiantes, académicos y público interesado que se dieron desde mayo a agosto del año 2016, y que contó con la participación de diversos académicos de dicha universidad junto a otros invitados, para hablar sobre trabajar con la historia vivida, esta historia que se construye en una constante tensión entre los historiadores y los testigos de dichos procesos.

171. Enzo Traverso, "Historia y Memoria: Notas sobre un debate", en *Historia Reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, ed. Marina Franco y Florencia Levín (Buenos Aires, Paidós, 2007), 73.

Fueron diversos los temas abordados a través de las cuatro cátedras, cuyo hilo conductor era la idea del pasado reciente. La primera de las cátedras fue sin duda una de las principales para mi proceso de entender las relaciones entre los historiadores y su relato de la memoria histórica, enfrentados a la memoria como proceso colectivo. Cristina Moyano fue la académica encargada de abrir este ciclo, y abordó el debate sobre el historiador frente al testigo, las políticas y el deber de memoria, entre otros debates teóricos y de la praxis de los historiadores.

Cuando estos trabajan en construir la verdad histórica, su trabajo se complejiza cuando abordamos un pasado reciente, donde no sólo hay documentos que relatan hechos, sino que ahora hay sujetos testigos que ponen en entredicho estos relatos con su propia memoria. Aporta a la definición de memoria con lo señalado por el historiador italiano Enzo Traverso, para el cual "la memoria es una construcción siempre "filtrada" por los conocimientos posteriormente adquiridos, por la reflexión que sigue al acontecimiento, o por otras experiencias que se superponen a la primera y modifican el recuerdo"¹⁷¹. De allí la necesidad y el debate por redefinir la figura del historiador y su deber ético en la actualidad, como un instrumento para que el testigo hable a través de él. Este ejercicio de memoria es político, debido al poder" de seleccionar lo que debe ser recordado. Una de las complejidades sobre la memoria, es cuando el testigo se ve superado por su experiencia previa y posterior, por un compromiso que va más allá del relato fiel de lo sucedido. Se podría avanzar en esta disputa entre la historia y la memoria siempre que el historiador medie la memoria del testigo mediante las prácticas historiográficas, permitiendo así comprender las fracturas o huellas, los hiatos de la memoria que permiten una mejor comprensión del pasado.

Las cátedras subsiguientes abordaron otras problemáticas respecto del pasado reciente, como las memorias de los movimientos sociales del siglo XX, el proceso de la Unidad Popular, además de la problemática de abordar el pasado reciente de las dictaduras del Cono Sur en las escuelas, a propósito del caso argentino de la Comisión Provincial por la Memoria en la exposición de Sandra Raggio.

Estas cátedras me permitieron comprender diversas problemáticas relacionadas a las narrativas propias del historicismo, en cómo este se asume en dejar de lado esa búsqueda de objetividad buscando la subjetividad del relato testigo, no obstante aún con pretensiones de la búsqueda de esa verdad pero ahora como una construcción colectiva, y no única del historiador como supuesta autoridad por sobre la memoria.

Proyecto T de Espínola

Otro de los momentos que marcaron ciertas definiciones y marcos para el Archivo fue el devenir del Proyecto-T, de la marca de diseño de autor Espínola, a cargo del estudiante de arquitectura y diseñador de moda Juan Pablo Espínola. Esta instancia de abrir la utilización de las fotografías a un proyecto de carácter de autor y comercial lo consideré como parte del proceso de experimentación, pensando en los posibles y eventuales usos y resignificaciones que una o varias personas pudieran darle al Archivo, por lo que me interesó permitir su utilización, previo a conocer la idea del proyecto.

El proceso de colaboración fue simple. Tras la exposición en el lanzamiento del libro "A Calzón Quitado", Juan Pablo me contacta a través de redes sociales, para lo cual me detalla su interés en ocupar algunas de mis fotografías para realizar una intervención sobre poleras, en el marco de una serie de trabajos colaborativos entre su marca y diversos artistas chilenos. Le indico que revise parte del archivo, el cual se encuentra disperso en línea a través de diversas plataformas, como Flickr y los álbumes de Facebook, tras lo cual Espínola elige una serie de fotografías, realizando él tres fotomontajes e intervenciones que fueron impresas en poleras blancas, y lanzadas en junio del 2016.

Ahora bien, el proyecto fue una apuesta arriesgada y, si bien no tuvo mayores repercusiones, no fue recibido de buena forma por parte de algunos estudiantes que estuvieron movilizados, por encontrar que se estaba *vendiendo la memoria del movimiento estudiantil*. Considerar que el precio de venta de las poleras, que fue determinado por la propia empresa, superaba los veinticinco mil pesos por cada una. Eso sí, el proyecto sí logró algo de rotación en medios de prensa especializados en diseño de moda/autor, no obstante su venta fue muy reducida y finalmente, para ambos, fue más una anécdota dentro de ambos proyectos.

Esta colaboración me permitió plantear ciertos límites a la utilización del Archivo, dejando fuera la utilización comercial, que resulta objetualización de la memoria, devenida en el soporte fotográfico, y adquiere un valor más por su fetichización que por su carácter eventual carácter político. No obstante, rescato la idea de la polera como un soporte que genere un recuerdo en alguien más; esa suerte de lienzo que resulta ser la polera estampada y que le da cierto movimiento y tránsito a la imagen, que congelando un momento específico, ahora puede devenir en una activación de la memoria, gracias a su exposición en el espacio público.



Fotografías de difusión
del Proyecto T, cedidas
por Juan Pablo Espínola.

Jornadas de Archivo en el CEDOC del Centro Cultural Palacio La Moneda

Los años 2016 y 2017, se realizaron dos Jornadas de Archivo en el Centro de Documentación de las Artes Visuales del Centro Cultural Palacio La Moneda. Estas reunieron diversos artistas, creadores, archiveros, académicos e investigadores alrededor del problema de los archivos públicos y privados en nuestro país, su relación con los archivos de autor, las dinámicas de clasificación y desclasificación, entre otros.

En la jornada del año 2016, asistieron personas y proyectos como el Archivo de las Yeguas del Apocalipsis, expuesto ese día por Fernanda Carvajal; el Archivo Fech, con la intervención de su director, Claudio Ogass; la desclasificación de los cables y documentos de la CIA, presentados por el académico Cristián Gómez-Moya; el Archivo Nacional y las problemáticas de los archivos públicos, descrito por Patricia Huenuqueo; el archivo de la artista y coreógrafa Carmen Beuchat; y por último, el proyecto VALPOP, que se define como un archivo abyecto, archivos de la devastación que ha dejado el modelo extractivista en la región, entre otros.

La discusión atravesó distintos fundamentos teóricos, dado el variopinto grupo que asistió a la jornada. Cuestionamientos como los derechos de autor versus la digitalización como preservación del material, el giro archivístico y la fiebre de la memoria, los archivos comunitarios y la construcción de archivos colectivos; el principio de procedencia en el orden de los archivos; el archivo como punto de partida para la creación de obra derivada, las políticas públicas de archivo y la inexistencia de normas que regulen dicho aspecto; el arte y las prácticas artísticas como transgresoras de la lógica de la norma de la archivística, y el cómo volver vivo un archivo muerto fueron parte de las variadas premisas, argumentos y debates que se dieron durante dos días.

La segunda jornada, del 2017, fue mucho más expositiva que la primera, pero contó entre sus presentaciones la del Archivo Guillermo Deissler, el Archivo Guillermo Núñez, la Red de Conceptualismos del Sur con el proyecto del Archivo de la Agrupación de Plásticos Jóvenes y del Tallersol, entre otros proyectos.

En las conversaciones aparecieron autores y teorías como las definiciones de Ramón Alberch sobre la archivística; los archivos comunitarios realizados en Canadá, investigados por Andrew Flinn, el giro archivístico al que se refiere Andreas Huyssen; la (mala) memoria y el mal de archivo de Jacques Derrida; las redefiniciones de Terry Cook sobre el rol de los archiveros en la actualidad; la desclasificación y la desidentificación abordadas por Jacques Ranciere, así como las relecturas de los documentos según Leboff, entre otros varios autores.



Segunda jornada de trabajo sobre políticas de archivo en arte: investigaciones en proceso, metodologías y estrategias de activación, año 2016. Fotografía: CCPLM, "Resumen: 2da jornada de trabajo sobre políticas de archivo en arte", CEDOC CCPLM, <http://www.ccplm.cl/sitio/resumen-2da-jornada-de-trabajo-sobrepolicas-de-archivo-en-arte/> (consultado el 16 de septiembre del 2018).



Fue un espacio muy rico para poder aprender sobre los archivos y cómo desde diversas áreas del conocimiento, como la filosofía, las artes, la historia e incluso el diseño, se están abordando, cómo se contraponen unas con otras con no menores desencuentros, así también ciertos acuerdos en torno al rol ético de los archiveros.

Seminario “Arte y Política”, CEDOC CCPLM

Los días 27 y 28 de abril se desarrolló una jornada de discusión y trabajo en el marco del lanzamiento del video “Arte y Política 2005 – 2015 (fragmentos)”, proyecto dirigido por la teórica cultural Nelly Richard. Fue un seminario intensivo, donde se abordaron diversas discusiones acerca de la relación entre las prácticas artísticas, operaciones críticas y la política, tras la muestra del video que dio un marco de temporalidad y de análisis de contexto a abordar. La autora ha realizado diversos trabajos de ensayo e investigaciones escritas y en video acerca de la escena del arte chileno, acuñando incluso la idea de la escena de avanzada, y uno de sus textos más reconocidos donde realiza un análisis sobre esta idea es “Márgenes e instituciones”.

A diferencia del proyecto “Arte y Política I-II-III”, serie de videos-ensayo que recogen la investigación del estado del arte en Chile entre los años setenta a los noventa, la década elegida ahora por Richard contiene diversos cambios políticos y sociales que se vieron reflejados en la categorización realizada no solo por la teórica, sino que también fue acompañada por Mariaris Flores, Diego Parra y Lucy Quezada.

La discusión durante el primer día de jornada estuvo centrada, por un lado, en las diferencias con los antiguos videos, en tanto existía previamente un narrador que guiaba al lector a través de las distintas entrevistas y conversaciones con artistas; en el último y nuevo video, de cierta forma desaparecen los investigadores, desaparecía la pregunta y ahora eran las obras las que terminan planteando el diagrama final, rompiendo con el esquema previo de la investigación. Por otro lado, se discutieron los cambios en las categorías, donde se hizo presente la aparición de este cuerpo social desbordado desde el año 2006, que explota el año 2011 y que entra a la disputa del campo estético como activismo. Este último tensiona los conceptos de obra y la autoría, haciendo uso de diversos contextos para activar e instalarse en este uso de la estética. Por lo tanto para los investigadores fue necesario incluir este tipo de trabajos, ejemplificados con las obras-intervenciones realizadas por la Asamblea de Estudiantes de Artes durante ese año, como parte de las prácticas artísticas que disputan la idea de la esfera pública y la política.

En la segunda jornada, tras haber quedado seleccionado, participé con el ensayo “Estudio sobre el material de diseño audiovisual del Colectivo FAUNA y el registro de autor para la realización de un proyecto experimental de plataforma de liberación de colección audiovisual sobre el movimiento estudiantil 2011 - 2017”, donde expuse acerca del planteamiento teórico y el proceso, hasta esa fecha. Fue la primera instancia de exposición del proyecto en su etapa final como proceso más teórico, donde puse en valor el acervo así también el trabajo del Colectivo FAUNA en las prácticas activistas de ese año y en discusión con problemáticas como la reproductibilidad y el problema del archivo-imagen, la extensión y performatividad fotográfica, la autoría, entre otros tópicos, recalcando, por lo tanto, la importancia de hacer visible al Colectivo FAUNA como uno más de los grupos y movimientos que hicieron un trabajo político desde las prácticas creativas y cuya relevancia es importante para poder comprender el periodo, desde la perspectiva de la creación en su amplio espectro.



Seminario "Arte y Política", en el CEDOC Artes Visuales CCPLM. Fotografías del autor.

CONVERSACIONES CON ACTORES CLAVE

Como parte de la metodología de trabajo y configuración del proyecto de diseño, se eligió la metodología de la entrevista a ciertos actores clave, personas vinculadas a proyectos políticos o prácticas con posición política sobre los archivos. El objetivo de estas entrevistas estuvo pensado en generar un debate en torno a las tensiones de un archivo vivo.

Se realizaron dos entrevistas grabadas: la primera a Andrés Zúñiga, que dirigía el Archivo Patrimonial de la Universidad de Santiago de Chile; la segunda, a Nadinne Canto, investigadora a cargo del proyecto “Cartografía de la Movilización Estudiantil”, ambos referenciados con anterioridad.

Andrés Zúñiga

Conversación sobre el Archivo Patrimonial USACH, resignificación, rol de los archiveros y de los archivos en la actualidad.

¿Qué es el Archivo Patrimonial de la USACH? ¿A qué se dedica como institución?

El Archivo Patrimonial es bien literal en su nombre pero a la vez no. Efectivamente, es un archivo que archiva, piezas, documentos de carácter patrimonial que tiene la Universidad, que son principalmente su producción fotográfica y su producción fílmica. En un grado, tal vez menor, la producción documental, documento como papel porque eso está dividido entre lo que nosotros tenemos, que son principalmente documentos de la EAO y los inicios UTE y el Archivo Central que maneja una documentación más completa de ciertos procesos de la Universidad, y que dependen principalmente de la Secretaría General y Rectoría.

Ahora, por qué no es tan literal, porque si bien hacemos esa tarea y nos preocupamos que eso esté bajo los estándares más rigurosos en temas de conservación y resguardo, también nosotros tenemos una faceta que más tiene que ver con la puesta en valor de aquello y que no ha sido solamente poner estos archivos a disposición, cuestión que nos diferencia de algunos archivos y nos emparenta con otros que hace rato ya venían haciendo lo mismo, sino que además potenciamos o tratamos de ser catalizadores de nuevas obras a partir de los archivos que nosotros custodiamos.

Y en eso creo que lo primero que hay que hacer siempre es empezar con el ejemplo. El mismo archivo, quizás contraviniendo las definiciones de lo que es un archivo, que no es por esencia un productor sino archivo por archivar, nos hemos atrevido también a producir ciertos productos, a trabajar en la publicación de libros, de investigaciones, documentales, experimentos, etc. Potenciar

ese vínculo con otras unidades e instituciones que también puedan hacer esto. En ese sentido creemos que existe una labor de archivo, de resguardo, pero también una fuerte apuesta sobre todo en la puesta en valor, de las distintas formas. Nosotros trabajamos mucho en la apuesta por la resignificación, y nos importa mucho aquello, no nos interesa tanto la literalidad de los archivos, aunque sabemos que eso seguirá siendo importante para el resto de la historia, pero sabemos que hay otras corrientes hoy en día que no tienen que ver tanto con la historiografía o los estudios de los archivos, y que vienen desde otras áreas como las artes, artes visuales, podemos crear discursos súper interesantes respecto de los archivos.

De alguna forma, son procesos que cuesta integrarlos dentro de una dinámica institucional, y nosotros estamos ahí para apoyar ese tipo de iniciativas.

¿Cómo han resuelto, si es que ese es el término, el problema del acceso al Archivo?

El Archivo siempre ha sido una institución de puertas abiertas. Antes era más difícil por la infraestructura que teníamos, bajo un subterráneo, pero ahora las cosas están mucho mejor. No nacimos dentro del organigrama de la U, no se pensó el Archivo desde el inicio. El AP se creó a fuerza, a esfuerzo y a sí mismo. Que la Universidad ahora nos respalde y entregue presupuesto, habla de un trabajo que ha sido valorado y que ha tenido sus frutos, eso es importante relevar.

Ahora tenemos estas instalaciones, que están abiertas al público, pero sabemos que en nuestro espíritu de ser un archivo que mire para adelante, tenemos que estar en la web. La idea que todo lo que esté aquí físicamente conservado esté en línea, así lo estamos haciendo y así seguirá el trabajo. A través de RRSS y plataformas externas, como Vimeo, YouTube e Instagram ahora. Si estas de alguna forma no te llevan a lo que buscas, siempre se puede bucear en el Archivo acá.

Respecto de la resignificación, ¿cómo ves tú la creación de obra derivada a partir de los archivos fotográficos y de video?

La posibilidad que el Archivo, sobre todo uno oficialista o uno que se puede cuestionar por todos lados su veracidad, refiriéndome al que fue producido durante la dictadura y la imagen que se quería dar de esta universidad durante este periodo, la posibilidad de realizar obra derivada es un oxígeno al archivo. Permite seguir viviendo, aún si nos quedamos con la dinámica, que se puede, del resguardo, la limpieza y el archivar, y ahí queda todo. Estas posibilidad es que los archivos tengan otras lecturas nos mantienen oxigenados para afrontar lo que es hacerse cargo de un pedazo de la historia de Chile. Todos estos ejer-

cicios que se pueden hacer nosotros no solo los respaldamos, sino que los potenciamos. Lo primero que nos preguntamos fue ¿qué hacemos con estas fotos? Nosotros tenemos nuestras propias lecturas, pero hay mucha gente que puede que venga de otras áreas que quier hacer lecturas de esto, desde la literalidad, la experimentación, la historiografía, las artes visuales, de todas partes.

Hay movimientos cinematográficos que llevan más de 100 años, como el found footage y que todavía son desconocidos para un porcentaje de la población. La oportunidad que los archivos sirvan para eso es fantástica, y nosotros la tenemos casi como en nuestra declaración de principios, en la visión, que lo que queremos potenciar es la resignificación de los archivos. Creemos que es necesario y una opción súper válida de otorgar la posibilidad, casi histórica, de que los archivos dejen de ser el lugar donde mueran los archivos, como un cementerio. Los archivos hoy tienen la posibilidad histórica de convertirse en una institución viva, no sólo como un prestamista, sino involucrarnos en los procesos de creación, donde exista una colaboración, una dinámica nueva de co-trabajo que creo necesaria. Cada vez que alguien viene a ver algo, dice “no me imaginaba que esto estaba aquí”, y creo que eso es un error por parte de las instituciones, sobre todo de las instituciones públicas, porque son de todos, fueron producidos con plata de todos. Son archivos que en manos correctas podrían tener un uso y un tratamiento inimaginable. Por eso creo que hay que abrirse.

Hoy todo el mundo está buscando archivos que se vean en la mejor resolución posible para poder trabajarlos de forma creativa, y los que tienen estos archivos, la televisión, y que los venden a precios millonarios, ocupan estos archivos y les ponen filtros con colores sepias y cosas así. Están en las manos equivocadas. Por eso creo que los archivos tienen precisamente que abrirse y ser menos egoístas. De repente uno tiene esa visión, de no prestar las cosas, para hacerlo todo, pero uno no tiene ni el tiempo ni todas las herramientas, ni todas las capacidades para hacerte cargo de eso. Por eso hay que trabajar con otra gente inquieta, que esté buscando estas cosas que tú como institución, que puedes potenciar y patrocinar.

Nadinne Canto

Conversación sobre CME, archivo de fuentes, mapeo, visualidad de los datos por sobre el problema de la imagen

¿Qué es el proyecto CME, cómo lo defines?

Para mí, la Cartografía es la organización que le di a las fuentes de mi tesis. Estoy desarrollando un problema de investigación que no lo tengo definido, que va emergiendo en la medida que voy levantando información y teniendo ciertas perspectivas sobre ella. Cuando estuve en Brasil, trabajé allá con una profesora llamada Fernanda Bruna, y en el fondo fui a mostrarle la Cartografía para que me diera su opinión, me interesaba mucho para nos ayudara a pensar. Entonces le conté mi problema de investigación, que proviene principalmente desde la filosofía política pero que hace un análisis u ocupa metodologías que pueden ser sociológicas e incluso antropológicas, para pensar la relación entre poder y espacio público, entre otras cosas. Le conté, en el fondo, que esta Cartografía mostraba la emergencia de la masa en el espacio público, y sus estrategias de acción política. Ella me decía que la página estaba muy buena, pero que no aparecía la acción de las redes, sino sólo la acción del espacio público.

Ellos tienen dos laboratorios sobre movimientos sociales, y me mostró un proyecto de archivo de fotos que estaban realizando. El proyecto de la Cartografía es más complejo porque es multimedia y organiza información. En el fondo ella me decía que habían otras formas de mapeo, que eran más simples y podían ser más fácilmente alimentables. Esa es la pregunta que tienes que pensar: ¿Vas a ocupar la plataforma digital, pero ¿vas a ser conservador y la vas a ocupar como un libro? ¿o vas a pensarla como una desmaterialización que permita una circulación ampliada?.

¿Por qué un sitio web? ¿En qué ha cambiado a través de sus diversas versiones?

La página no ha mutado en términos conceptuales, pero sí en términos de visualización. La idea siempre fue la misma: levantar y organizar fuentes que hablaran sobre las acciones que realizaban los estudiantes movilizados. Como eran acciones en territorio, el sistema más lógico de visualización fue una cartografía. Su primera versión fue un dibujo, porque la idea era levantar archivos y tener una imagen final que sintetizara todo ese trabajo, en el que participaron varias personas (en el levantamiento de fuentes trabajamos tres personas por un largo tiempo). Entonces la manera de explicar lo que yo iba a hacer con esas fuentes era una cartografía.

Hacerla digital estuvo determinado justamente por las características de esas fuentes, que eran multimediales. Por lo tanto esto se plantea como un proyecto web porque la web es el archivo universal, entendido de esa forma, la web puede vincular todo tipo de archivos. Además, podía ir creciendo, como ha sucedido. Vamos en la séptima versión, seguimos trabajando, tenemos este año un segundo fondo y estamos tratando de hacerla lo más instintivo posible para entrar al proceso de socialización, con una campaña de mapeos con distintos grupos, y que la herramienta se vaya extendiendo.

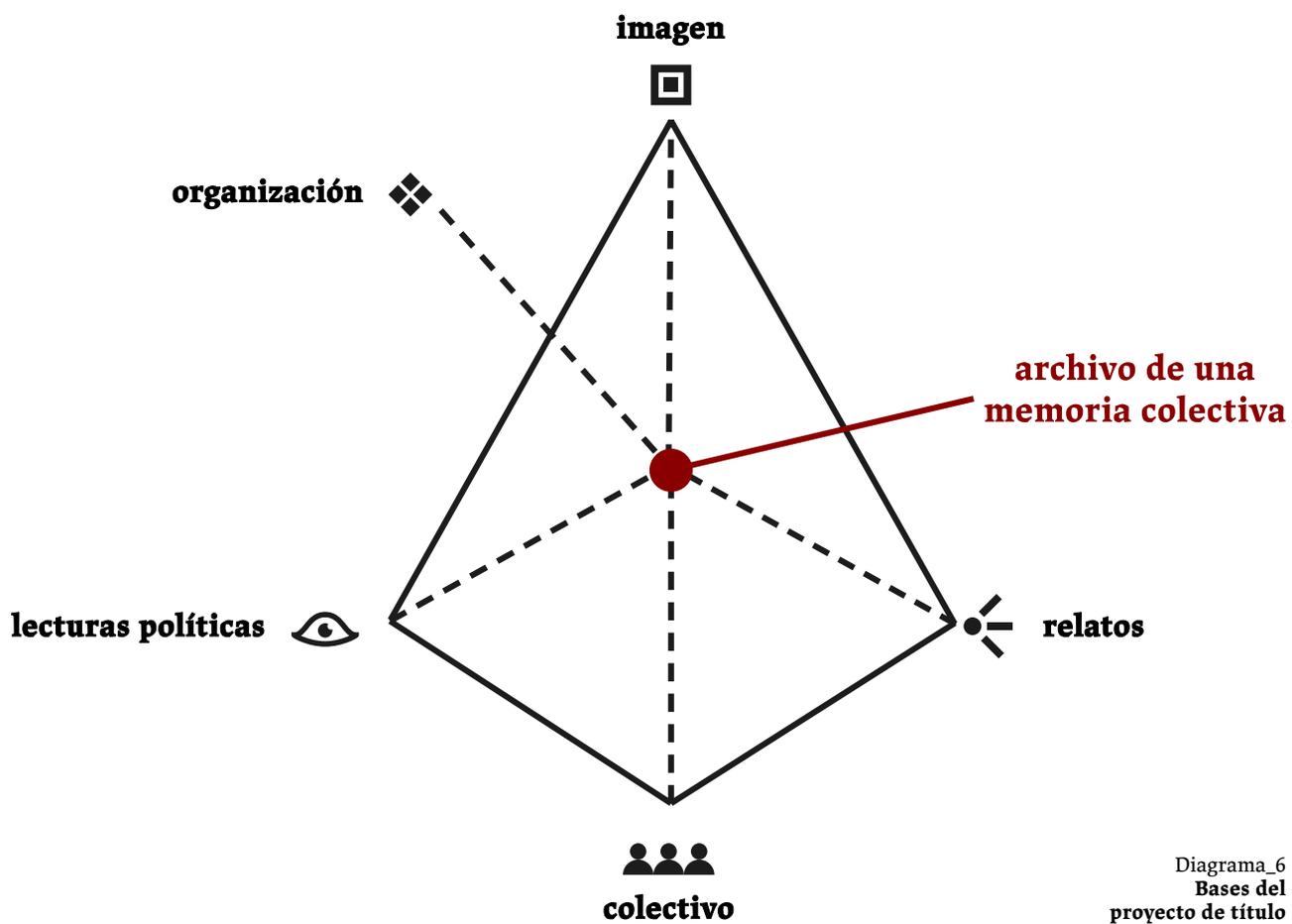
¿En qué consisten las jornadas de mapeo que están promocionando? ¿por qué realizar mapeos colectivos si el proyecto es digital?

Consisten en ir y mostrar la aplicación a diversos públicos. Ahora nos estamos organizando con activistas; esto debido al cambio del proceso de visualización. Este proyecto que era un archivo cerrado que construí yo, en el fondo lo que hice fue tipologizar los tipos de eventos y fuentes y crear un archivo que tiene más de mil eventos sólo del 2011, en la RM.

En este proceso de mejora la idea es que sea un archivo autosustentable, ya no sea yo quien esté metiendo datos sino que pueda la gente ir ingresando archivos. El rediseño de la página está destinado a hacer esa visualización, con un formulario. Cuando eso se haga, la cartografía va a permitir que se construyan múltiples archivos, bajo esas mismas categorías.

De alguna manera, todo este archivo multimedia (en el que tenemos cerca de 3000 archivos, entre fotos, videos de youtube, artículos de prensa), todas estas fuentes se organizan y se visualizan primero en el territorio, ese es el primer filtro, para entender lo que pasa en el espacio público, porque de alguna manera las fuentes están supeditadas a eso, me interesa saber el movimiento de los estudiantes en el territorio. Es diferente si me interesara la fuente en sí, y hacer un análisis de todas las imágenes de prensa, o las que pusieron los estudiantes en Facebook. Pero siento que en este proceso no tengo tanto interés en la imagen sino en la visualización de datos. Quería que esta fuera una herramienta que se usara, pero para eso hay que hacer un proceso fuerte para que el público objetivo la utilice.

Las jornadas sirven para hacer que esta lectura, que quizás es menos sensible, pueda ser comprendida y alimentada. Siento que la interfaz en sí misma afecta mucho la manera en que puede ser alimentada esa base de datos.



Diagrama_6
Bases del
proyecto de título

DECISIONES DE DISEÑO DEL PROYECTO

A mediados del año 2017, con todos los antecedentes previos, entrevistas realizadas y actividades donde participé, era momento de iniciar la fase de diseño. Con la idea ya en mente de realizar un Archivo digital, hubo ciertas decisiones que fueron base para las actividades consiguientes.

Archivo Colectivo FAUNA y no un archivo de autor.

Si bien estuvo esbozado en las conversaciones y en las propias actividades, tomé la determinación de abordar el diseño de este archivo fotovideográfico como un archivo comunitario, cuya temporalidad y proceso de creación estuvo mediado por el trabajo junto al Colectivo FAUNA. Así, cuestiones como el orden, la catalogación y otras variables debían ser definidas como colectivo, al menos en un marco general, de forma tal que desde su construcción fuese definido como un trabajo colectivo.

Los fundamentos de esta idea son variados, y algunos han sido expuestos en el debate teórico sobre la autoría, la memoria colectiva, e incluso los mismos postulados de la archivística y su propio devenir sobre la subjetividad de los archiveros. Respecto de la autoría, hay cuestiones que, de facto, derrumban la idea de que este sea un archivo de autor, o al menos, diluyen la idea de autoría. Tras un análisis realizado con Adobe Lightroom, el mismo software que sirvió para guardar y catalogar el material desde el año 2011, se pudo determinar que aparezco en, al menos, treinta de las fotografías del catálogo que no son autorretratos, y esto mediante el reconocimiento facial que permite la aplicación en sus últimas versiones. Sólo ese gesto, de reconocerse en el propio catálogo, esa condición indicial, me permite desarrollar la idea de un archivo colectivo, en tanto la cámara pasó a través de diversas manos, diversos autores, colándose en el registro y posterior depósito. Este ejercicio de preguntarse ¿quién es el autor de esto? es, de cierta forma, lo mismo que le sucede a Kena Lorenzini y que da inicio al texto de Rita Ferrer. Esa pregunta cuando el fotógrafo se encuentra a sí mismo en los archivos de autor, configura la idea de una obra colectiva aún cuando de primer momento no fue pensado así.

Por otro lado, recuerdo perfectamente el haber prestado mi cámara para su utilización durante algunos momentos, por lo que reconozco la autoría, por contar algunos de los que tengo memoria, de Mauricio Frugone, en las imágenes de los ensayos del Thriller, Carlos Montes de Oca en parte del registro propio del Colectivo FAUNA y María Jesús Torres en el registro de video y fotos durante la grabación de la canción utilizada para el "Grease de la toma". Me sería imposible no reconocer la autoría de ellos, que se diluye en el registro como si fuera un continuo de un solo autor, cuestión que no es así.

Respecto de la memoria colectiva, esta condición de temporalidad que da vida y muerte al mismo tiempo a las acciones de activismo o prácticas artísticas, y que Diana Taylor definía como el repertorio, es ahora inscrita en las fotografías, de cierta forma dándoles cierta perpetuidad que en las futuras lecturas podría volver, ahora no como performance sino en la performatividad propia del relato y la lectura de la imagen. Es ahora el lector el encargado de darle vida, rememorar aquel evento y reconstruirlo mediante su propio conocimiento adquirido, como el espectador emancipado del que nos habla Ranciere.

Esto me llevó también al tercer cuestionamiento, sobre la subjetividad de los archiveros y la forma de operar de la archivística, la cual a través de las normas y diversas reglas de catalogación pretende normalizar el modelo de ordenación, construcción de los archivos y, de cierta forma, imponiendo un modelo de visión de mundo de lo que debe y lo que no debe ser recordado. Esta política de archivo colonialista constituyó una suerte de nueva trinchera para mi proyecto: transgredir la política archivística, esta muerte propiciada por las políticas de memoria del Estado, haciendo uso de códigos similares para archivar lo que no quiere ser recordado y replicado por el aparato estatal, la memoria de un proceso movilizatorio que es resistido hasta la actualidad. Así, el proyecto se configura como un archivo anómico, un archivo sin la norma de la archivística, el cual se cataloga a través del carácter político de las actividades inscritas en las imágenes.

Archivo web + desarchivo físico

La pregunta *¿cómo hacer de un archivo algo vivo?* no se responde simplemente con brindar mayor acceso a este. Requeriría, de alguna forma, contravenir a ese mal de archivo, a combatir “la amenaza de esa pulsión de muerte, de agresión y de destrucción”. Un acercamiento a esta respuesta sería mediante la creación de obra derivada, que como señalaba Andrés Zúñiga, oxigena y es una “posibilidad, casi histórica, de que los archivos dejen de ser el lugar donde mueran los archivos, como un cementerio”. Aún cuando estoy permitiendo, por primera vez, el acceso público al catálogo, la capacidad de poder descargar y reutilizar los documentos, videos o fotografías debería ser entonces parte constitutiva del archivo a construir.

Otra forma de volver los archivos a la vida puede ser a través de las nuevas lecturas, tanto como documentos considerados históricos pero por sobre todo, como soportes de la memoria de un pasado reciente, contrastados con sujetos testigos. Apareció una necesidad, entonces, de rearmar este archivo- memoria, ya no como un evento leído únicamente por mí, sino también por quienes fueran parte del Colectivo. Son estas otras lecturas las cuales pueden permitir

oxigenar, darle otros puntos de vista y ayudarme a retratar las huellas, los olvidos o fracturas que no alcanzaron a quedar dentro sino fuera del borde de la fotografía.

Una tercera forma sería darle un soporte físico a estas imágenes. Si bien la performance de la imagen digital permite su devenir en diversos soportes-luz, sean pantallas de celulares, televisores o proyecciones, desarchivar las imágenes-archivo para darles ahora un carácter de imágenes-impresas resulta en un cambio en el acoplamiento escópico y de la relación de los sujetos con el objeto y sus lecturas como soporte de la memoria, una forma distinta de la performatividad de la imagen..

Se configuró la idea de un archivo dual, un archivo anómico entendido entonces como la construcción, ordenación y puesta en público a través de una web y, al mismo tiempo, como una activación de este archivo de una forma impresa. Esto último llevó a la necesidad de tener que realizar una selección específica de fotografías, por cuestiones de economía. Sobre esta acción de selección, había que hacerla teniendo en cuenta el acto de poder respecto a la memoria, dado que en el momento en que uno selecciona y determina qué es lo que se guarda en el archivo, al mismo tiempo se está determinando qué es lo que queda fuera, qué es lo que se olvida. Teniendo en mente esta situación, se determinó que dicho ejercicio de poder fuera parte de las acciones a llevar a cabo como colectivo, para lo cual sería necesario realizar algún tipo de mapeo grupal de las fotografías, tanto para su catalogación como para determinar rasgos de la memoria que debía ser preservada.

Más que una cartografía, que trazan en un espacio o territorio ciertas acciones o el desplazamiento de grupos humanos, se determinó convocar a dos jornadas de trabajo, para revisar y comentar el catálogo, de manera de evidenciar los relatos implícitos, las historias detrás y fuera de las fotografías, junto con permitir el ejercicio de memoria a los asistentes y el mapeo de los conceptos clave.

Jornadas ACF

Estas jornadas se realizaron en el mes de septiembre del año 2017, y sus objetivos se plantearon de la siguiente forma:

“El taller una de instancia de conversación conducente a la construcción de un archivo comunitario del Colectivo FAUNA. Esta propuesta está orientada de forma que los relatos y las lecturas políticas que se puedan hacer de las imágenes al reinterpretar su contexto configuren un mapeo que permita la organización y estructura de la visualidad del archivo de

forma colectiva, imágenes que son parte de la colección digital conservada hasta ahora por Diego Salinas, miembro y uno de los coordinadores durante el 2011”.

Para dicha instancia se preparó una presentación con un material entregable a los participantes con un texto breve de los fundamentos básicos del proyecto, una ficha resumen de los conceptos clave y la explicación de la jornada. Por último, se determinó un espacio para su utilización como hoja de apuntes. La convocatoria fue cerrada, y realizada a través de los mismos medios y redes sociales a través de los cuales nos contactábamos el año 2011, principalmente Facebook.

Asistieron cinco de los ex-integrantes del Colectivo a las dos jornadas, las cuales fueron grabadas en audio y video para su posterior transcripción. Respecto a esta última, el texto tuvo que ser editado, debido a su extensión, pero se intentó reflejar de mejor manera la expresividad de los participantes, respetando en parte el lenguaje coloquial, propio del momento, para ser fiel al propio relato. La primera jornada se realizó en una sala de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, y la siguiente fue realizada en mi casa.

Las preguntas abordadas de forma general durante las jornadas fueron:

1. cómo estructurar los contenidos;
2. cuáles eran los relatos implícitos que ellos como lectores podían interpretar;
3. cómo fue su propia experiencia el 2011 en base a los propios aprendizajes y
4. cómo influyó personalmente el haber participado en el Colectivo FAUNA.

Primera jornada

Participaron: Nicole Ahumada, Klaus Dietz, César Fuenzalida, Valentina Oyarzún.

Tras la presentación, se explicó cuáles eran los principales problemas y cuestionamientos respecto de conformar el Archivo Colectivo FAUNA, sobre todo respecto a la autoría misma del archivo. Se dio inicio a la conversación planteando la pregunta sobre la estructura y el problema de la autoría.

Valentina: El problema es que volverías a la cuestión de que no eres objetivo, porque es solo una visión.

César: Antes de comenzar, me surge la necesidad y, creo que es posible, que me gustaría tener una cantidad de copias físicas de este material, imágenes

impresas para guardarse. Y que si bien, no es parte del proceso que tú tienes que hacer, como documento en relación a la fragilidad de la información digital, es indispensable tener copias físicas, no sé si de las 4000 pero sí del 10%. Como fundamento, la copia física me parece muy relevante.

Ahora, hay como una especie de mito fundacional de la movilización, y que tiene que ver con el material que tu tienes, que funciona el estructurarlo en meses, porque ves cómo va avanzando, pero quizás en vez de esa cronología sea interesante categorizarlo en base a procesos, actividades, gente o emociones, o a criterios más visuales, de acciones, del hacer algo... porque igual se va a narrar el proceso cronológico, pero en una búsqueda más interpretativa se pueden encontrar más cosas.

Valentina: Sí, creo que se podrán ir viendo etapas del proceso en sí, ejemplo, inicios, proyectos. Claramente lo más interesante que se podría ver acá del proceso es cómo fue finalizando, del archivo puede ser muy rescatable la visualización de este tipo de movimientos tan importantes, y que mantengo, que marcó un precedente en la sociedad en cómo se enfrenta a los problemas del día a día, un despertar general, el cómo eso que estuvo tan arriba fue decayendo.

Y creo que las fotografías nos empezarán a mostrar que las marchas cada vez eran más pequeñas, que del Colectivo la gente se empezó a restar porque la vida avanza, pero lamentablemente como el movimiento no logró ciertos objetivos en cierto tiempo, agota. Es interesante ver cómo las fotos pueden ir narrando esos procesos y etapas.

Nicole: También el cómo era pregnante la idea de generar una visualidad. Tengo esa imagen que vuelve a mí, de pensar que las marchas y las movilizaciones debían visualizarse, para hacerse presente para la señora en la casa, de la no violencia, desde otros puntos. Pensar la visualidad como forma de expresión artística de una problemática, pero que se fue saturando en un punto. Recuerdo haber sentido un hastío en algún momento, con la besatón, los superhéroes, la corrida, etc. Faltaba que apareciera Hamtaro. Todos los días habían cientos de eventos, otros falsos en Facebook, y otros súper reales que convocaban mucha gente. Y en esa necesidad por la visualidad se fue perdiendo el foco de la demanda.

¿Cuáles, para ustedes, fueron los principales aprendizajes que emergen desde el 2011?

Valentina: El visualizar, está súper claro que la gente entendió que no basta con la carta, la reunión y marchar con el lienzo. Esta generación entendió, y desde la dictadura, que los medios son súper represivos, pero que también tienen una



Primera jornada de trabajo. En la fotografía, César Fuenzalida, Nicole Ahumada y Klaus Dietz.

editorial donde van a mostrar ciertas cosas y otras no. Igual era necesario que, para que nos pesquen, hay que ser creativos, para que les llame la atención pero que no supieran bien qué es esto, y aún así igual lo van a mostrar por lo llamativo.

Nicole: Claro, como la lógica del espectáculo.

Valentina: Sí, para los diarios, las portadas, las cuñas, los titulares sobre los monos gigantes, carnaval, etc. La gente empezó a darse cuenta que esto era distinto. Ahora, incipientemente comenzamos con la idea de lo viral. Ahora todo es viral, pero el 2011 se pensó en eso, en videos cortos que la gente pudiera ver y compartir, fue un pie y un inicio. Creo súper acertada esa lectura de manifestarnos por esa forma, y sentó precedentes de que se puede hacer.

Eso permite tener segundos en la tele, e incluso que se interesaran por el behind the scenes. Fue una locura, pero siento que fue entender y ganar un poco ese gallito, mostrarles algo que no sabían cómo interpretarlo, pero lo querían mostrar igual, aún cuando semanas antes pudieran habernos hecho la guerra. La gente en la casa vio eso, que nos pescaron, los monos gigantes, etc.

Y esas ganas de manifestarse de esa forma vienen desde la dictadura, de romper con eso y decir “la calle es nuestra, es realmente nuestra”, y quizás nos detienen pero nos van a soltar. Fue perder el miedo.

Nicole: Nuestra generación tiene un sesgo político, ciudadano. Todos son ciudadanos, hasta el feto. Siento que es parte de la experiencia aprendida, que somos los mismos pingüinos del 2006, saliendo de los liceos, parando calles, haciendo tomas de colegio, levantando a cabros chicos políticos articulando un mensaje serio, interpelando a la presidenta. Desde colegios emblemáticos hasta el cordón Macul, el de la zona sur. Y también creo que es parte de ese aprendizaje el que los dirigentes pingüinos estuvieron jugando a la pelota para la Teletón, recuerdo que estaban jugando ahí, transformándose en sujetos políticos de importancia, moviendo masas.

César: Claro, como parte de la construcción del “todos tienen que estar”.

Nicole: Sí. Muy raro. Y también con la pérdida de ese miedo pos-dictadura, tenemos que pensar que somos una generación media saltada, papás ingresando en pegas súper estables con horarios extensos, y te dejaban con las tías, los abuelos. Te resulta lejano pensar en el toque de queda, te dan ganas de salir a la calle, filo, se hace no más.

Y también asumir que estamos viviendo en un espacio súper neoliberal, es súper importante haber agarrado esa colita: me crié con el Nintendo, soy un hijo del zapping, y vi Dragon Ball Z y voy a aprovecharlo. Voy a darle la vuelta, como yo consumo, también me van a consumir. Si yo genero algo, eventualmente lo van a consumir, en una relación que ahora parece obvia pero que en su minuto no habían YouTubers, en Facebook solo aparecían los links, las tweetcams, etc.

Valentina: Creo que es entender que veníamos de un contexto especial, y lo aprovechamos. Lo de dar vueltas a La Moneda, era porque también estaba de moda el running; lo de los superhéroes, pura cultura pop. Ahora lo veo, y siento que las nuevas generaciones son súper individualista, pero porque no sé si tienen las herramientas para articularse y relacionarse como nosotros las tuvimos. Como la tecnología permeó tanto en su infancia, hubo un corte, comparado con nosotros que sí teníamos vida de barrio, del querer vernos a la cara. Estas actividades hablan un poco de eso, de vernos, de reunirse y prendieron por eso, porque era lo mismo que decir “nos juntamos a las tres en la plaza”.

Respecto al relato que pueden inferir de las fotos del catalogos, ¿qué encuentran que debería priorizar y qué es lo que debería desaparecer?

Valentina: Hay algunas que están bonitas de grupos de amigos, y esas reflejan las relaciones que se empezaron a armar. No todas las de las pircas. Se podrían rescatar algunas, lo de los lazos, porque creo que rescato eso del 2011, se conoce gente, de estos grupos que se empezaron a armar.

Nicole: Recuerdo que nuestra generación fue súper unida, aun cuando no nos topábamos en los ramos. Todos nos conocíamos.

Valentina: Lo de lo artesanal. Mucha gente cree que lo de los monos gigantes era increíble, pero era así, de estar haciéndolo desde cero.

Nicole: Claro, tirados en el suelo trabajando. Recuerdo que también hablábamos respecto del paro de diseño, que hicimos paro una semana pidiendo confort, que se nos mojaban las salas, cosas muy domésticas. Y después empezó el paro gigante, recuerdo que llegaron a la asamblea estos cabros más grandes, a decirnos que no cachábamos que estaba quedando la cagá a nivel nacional, que iba a empezar un paro, y yo no cachando ni una. Ahí empezó el paro de universidad.

El primer día de paro se armaron las comisiones, y recuerdo que nadie nos pescó con el Diego. Al final nos juntamos a trabajar, a hacer algo para la marcha de mañana, y así comenzamos.

Valentina: La movilización fue más transversal, éramos una gran masa porque no teníamos tanta experiencia política, no habían partidos.

César: ¿Por qué es importante que la gente vea estas fotos, de la gente compartiendo?

Valentina: Me ha tocado estar más conectada, y conocer a los CEDIS que han seguido, y me invitan a las asambleas. Y eso me creo lo importante de entender la continuidad del movimiento. Hay que entender que uno no está partiendo.

Nicole: Claro, del ser parte de una memoria colectiva.

Valentina: Exacto. A la última asamblea que llegué, necesitaban que les dijéramos cómo habían sido las cosas en FAU antes, a cabros que tenían mucho miedo, muy “para qué lo vamos a hacer si no nos va a salir”. Éramos unos pientes, que nadie nos pescó, juntamos chauchas. Días completos que pasamos la tinta en bastidores, pero después tenías la satisfacción de ir en la micro y ver los afiches pegados. Hay que hacer con lo que hay, eso es lo que le transmitía a los cabros. ¿Por qué hacer el archivo? Precisamente la gente va a ver que somos los mismos de antes. Que sigue habiendo cartones, masking y manos siempre. Alguien que le guste a dibujar, como el Daniel ahí dibujando al Coco Legrand.

Lo que se me ocurre es eso, es transmitir que se puede, con ganas, con gente que quiera trabajar, porque está lo de “somos pocos” que lo escuché ahora.

Si bien éramos como 130, ahí no estábamos todos y se fueron restando, es un proceso natural parte de la movilización. Hay que salir de esa idea. Y después veías a cabros, como los de la Federico que hicieron un camión minero, o el transantiago, guanacos...

Nicole: Había una necesidad de representarse, de verse representado en esa visualidad. En este cuerpo social también como sujeto te quieres representar. Los industriales marchábamos con overoles, ¿para qué? ¿para sentirme obrera? Era para representarse. Con el carnaval también, tenías que esperar que todos se pegaran su show, casi en una ritualidad.

Respecto de la limpieza del archivo, ¿cómo debería hacer la selección de fotos? ¿cuál debería ser el relato principal?

Klaus: Qué es lo que pasaba dentro de las paredes de una facultad tomada, tú tienes ese registro. El modelo de estructura y catalogación es la media pega. Yo pienso que podrías dividirla en temáticas y también generar algún despliegue de lugares, al menos así es como pienso yo, en los lugares donde se ha enfocado todo esto, las marchas, hay actividades... Y hay actividades y discursos distintos, elaboración de cosas, celebraciones, etc.

No sé si la mejor forma de desplegarlo es cronológicamente. Si bien hablamos del 2011, un año específico y en sí es cronológico, tendría cierta lógica, pero no sé si es la mejor forma de contarlos. ¿el archivo tiene una linealidad necesaria, fin o comienzo?

La cotidianidad es parte de la historia del Colectivo. ¿Y qué tanto tienes que resumir el archivo para poder contar algo? Creo que nadie tiene el registro de todas esas cosas que pasaron, si tu no lo cuentas nadie lo va a entender. Dentro de la naturaleza humana, esto era pura participación voluntaria, con un fin común, de hacer cualquier cosa con la finalidad o recompensa, pero era un ideal.

Nicole: Sugiero que podrías apelar a hitos, como si fuese de una manera reactiva pero es la forma constructiva de reacción a ciertos hitos específicos, como el primer día de la toma, se entiende que es el primer día, las caras de frío, de "¿qué hacemos?", la precariedad de cómo el movimiento se erigió. Creo que tienes que apelar a la visualidad, y vas a poder armar un cuerpo de lo que materializó esta unión de gente, la pregunta por el sujeto va a aparecer. Poca gente tuvo la cercanía a ver los objetos construídos, de tan cerca. Porque uno se acercaba, veías estas esculturas o monos gigantes, que si ves las fotos te das cuenta que es un lienzo pintado con un armazón. Pero desde la marcha, se pierde la dimensión de lo fácil que es poder hacerlo. Creo que si el archivo

logra esa dimensión de demostrar eso, logra transformarse en un archivo que no es para archivarse y guardarse, sino que tiene esa potencia visual para el diseño, para la comunidad en específico de diseño de la FAU, para la comunidad de la Universidad de Chile, como memoria para los cabros que vienen, para futuras movilizaciones y como registro de la praxis performativa que se hace en latinoamérica, que es la idea del carnaval como protesta.

Ahora, quizás es más poscolonial el bacilar los caporales, pero visto de otra forma es aunarse con los espacios colectivos, con el espacio público. Si este archivo apela a esta especie de manual de "construcción de una molotov", el archivo se puede transformar en otra cosa, algo mayor. Ahí estás hablando de creación, de un vínculo, de gente -mira eso, escrito en hojas blancas, o mira eso, algo que imprimiste en la casa, le recortaste los ojos y saliste a marchar, a hacer presencia y fuiste una masa, no uno solo sino te encontraste que había más en la misma. En esa época no era eco, no estaban colonizados esos espacios. Si eso queda como registro de algo no-colonizado, ¿qué puede pasar ahora?

César: Ahí tienes un elemento organizacional interesante, una acción.

Nicole: Pensar también, desde el arte, que este no es solamente es estética, visual o lindo, una sensibilidad, sino también es poiesis, es crear un mundo. No solamente las carreras ligadas con lo visual (cine, artes plásticas, etc) estaban movilizándolo, sino también se ponían al servicio con otros espacios, como Química y Farmacia, institutos, todos tenían esas ganas de lo visual. Las consignas, y lo visual, resultan ser protagonistas del proceso, pero también como el resumen de una idea más compleja.

César: Por ejemplo, la foto de la pizarra en la sala del Colectivo FAUNA es muy importante para demostrar el proceso mismo de trabajo.

Nicole: La cotidianidad del hacer, de gente pensando y haciendo la movilización social. El arte, lo que hace, es hacer un resumen de muchas ideas. Cuando se empezaba a hablar en las asamblea sobre los paradigmas, que estaban cambiando, etc. Había mucho lenguaje político, pero al final lo visual lograba un resumen visible de conversaciones a veces muy pajeras, de tres horas, que el patriarcado, la economía, etc. La visualidad: llegaba casi con guadaña y venía a cortar, a resumir con signos todos los grandes discursos.

Segunda jornada:

Participaron: Carlos Montes de Oca y César Fuenzalida. Me incluyo en algunas partes también como participante en los diálogos de esta jornada..

Tras la presentación del problema de la autoría del archivo, y viendo una de las fotografías en particular, gatillaron algunos recuerdos específicos en Carlos sobre la autoría, y cómo el haber trabajado en el Colectivo influyó en su futuro como realizadores audiovisuales.

Carlos: Esta la tomé yo, con tu cámara. Este creo fue uno de los primeros días en que nos juntamos a trabajar, estaba el Felipe Villarroel, estaba yo y estaba la Jesu.

Diego: Por eso mismo es que no puedo hacer de este archivo “mi archivo, Diego Salinas” porque sé que hay fotos que no las tomé yo.

Carlos: Sí, porque uno se acuerda...

Diego: Como he visto tantas veces las fotos, sé más menos las fotos que yo tomé y las que no. Y porque aparezco, al menos, en treinta fotos de este catálogo.

Carlos: Claro, obviamente no las pudiste sacar tú. Yo recuerdo que esta la tomé yo, de hecho creo que la Jesu todavía la tiene de perfil en el mail. Creo que era la primera vez que nos enfrentábamos a una cámara reflex, con lente intercambiable y con baja profundidad de campo. Para nosotros fue la cagá, la “t2i del Diego”, era bacán porque nosotros trabajábamos con cámaras de video; recuerdo que tenía una handycam, con otra visualidad, interlaceado. Todavía trabajábamos en la U con cámaras con cintas, eran horribles. Y esto era un salto estético importante, en esos entonces, también, la imagen de la Canon estaba al alza. No es la estética hegemónica hoy, pero todavía luce bien, y en ese entonces para nosotros fue un salto, los colores, y el lente que era un 50mm 1.8.

Diego: De hecho, todas las fotos de este año fueron tomadas con ese lente porque era el único que tenía en ese entonces. Y toda la visualidad de esto, técnicamente fue dada por esa óptica. Por un lado, todas las fotos de marchas ninguna pudo ser a su ancho, amplia, porque ya estas cámaras tienen un factor de recorte, y el 50mm que terminaba en 85mm, un zoom súper potente, y una baja profundidad. Esta estética es la que está a lo largo de todo este archivo.

Carlos: Para nosotros fue súper motivante esa cámara, descubrimos muchos mundos nuevos.

César: Desde un nivel práctico, creo que este tipo de máquinas y el hecho de empezar a grabar con tarjetas, para nosotros que veníamos trabajando más lento, con cintas, con un flujo más lento y con más etapas, de concentrarse, hacer un plan, etc. Pero si no tenías el estacionario en tu casa, era imposible subir la cinta. Y trabajar con tarjeta te cambia el proceso, grabas algo que se va a traspasar a un computador más fácil, y se va a subir a internet a verse. No era el flujo que teníamos en la escuela, que era muy de estudio, de desarrollar visiones, de procesos largos, interminables, otro tipo de procesos con otros lenguajes.

Carlos: Me pasó que no desarrollaba visiones, era algo más técnico. Mi cámara chica tenía lector de tarjetas, pero era muy cortante con los equipos de la U que eran a cintas, y Felipe tenía una handy que se podía conectar al pc vía firewire, y se podía pasar con esa. Pero creo que estando en la universidad, creo que lejos fue el tiempo que mejor lo pasé haciendo audiovisual, lejos. Y aprendí mucho, no me di cuenta en el minuto pero estaba haciendo cosas muy motivadas, muy desde todos lados, te venía desde afuera, desde adentro y fluía, había que hacerlo, no porque tuviéramos que hacerlo sino que era así.

Eso me recuerda la primera vez que hicimos una obra en conjunto, que fue el Grease. Ahí salieron propuestas de planos desde todos. Cuando hicimos las tomas en el departamento desde arriba, otras en la escalera, y me acuerdo que salieron propuestas de todos lados. Y me sentí súper bacán, se armó el guión en conjunto, la letra.

¿Qué aprendizajes surgen desde el 2011?

Carlos: Me marca, no sé si un antes y un después. No soy viudo del 2011, creo que sí me da varios de los cimientos de cómo yo me perfilo como profesional. Por ejemplo, el cómo se trabajó en el Colectivo FAUNA es lo que yo quiero como se trabaje en mi vida profesional, que todos aporten desde su área. Hoy está mediado por el dinero, y eso era ajeno al CF. Pero el trabajo horizontal, súper intuitivo, es algo que yo quiero que esté en forma permanente. Que si hay obras que me pertenecen, que sea porque las he hecho solo; si las hemos hecho en el colectivo, son parte de este colectivo.

Era súper ingenuo, estábamos haciendo muchas cosas y no teníamos idea del contexto en el que estábamos, ni el alcance ni el poder de las cosas que estábamos haciendo. Quizás saberlo habría sido distinto. Creo que toda la frescura que tuvo el 2011, toda la alegría, era súper optimista e ingenuo, quizás no se iba a lograr nada pero había que darle, y uno se sentía bien por participar, era bacán estar ahí. Parte de eso tiene que ver con el hecho de que no había una experiencia previa de ese estilo.

Lo que lamento para el resto de las movilizaciones es que lo mitifiquen. Hace poco tuve que ir al ICEI, y escuché una asamblea que estaba sucediendo, y creo que les hacemos demasiada sombra a los que están ahora. Te hablan o te tiran comentarios ultrones, pero claramente en la forma de sentir y hacer son como el concho de lo que queda. El nivel de las movilizaciones de hoy en día siento que es eso. Sí puede haber más empatía o naturalización de lo que se quiere, como educación gratuita y de calidad, pero creo que está mucho más vacía de contenido de lo que estuvo el 2011. Recuerdo que se armaron proyectos de educación, congresos cuáticos en la Casa Central. Era puro trabajo, con disciplina y compromiso, y no era algo asfixiante sino que te movía.

Diego: ¿Y este archivo no es como la sombra que nombrabas?

Carlos: No, todo lo contrario. La sombra es básicamente el discurso ideológico que se armó posterior a eso, ejemplo, un hecho se instrumentaliza con x fin, que puede parecer o no realidad. Lo que yo veo aquí, siento una honestidad que la sentí cuando vivía en el contexto, y lo rico es que es una cámara testigo y participante. No sé si esto después esto estando en una galería uno se sentiría como participante, pero yo que viví eso comparto un poco la mirada. Quizás no me fijaba en las mismas cosas, pero siento el punto de vista y puede estar tu ojo, mi ojo ahí, pero creo que es la diferencia que puede tener con un reporteo gráfico, porque la gracia es que es la mirada de un grupo o de unas personas que son parte de esto.

Respecto al relato que pueden inferir de las fotos del catalogos, ¿qué encuentran que debería priorizar en mostrar y qué es lo que debería desaparecer?

Carlos: Es que muestras cosas del diario vivir. No es como el hito, el héroe en la marcha o la cagá en la marcha. Sino que uno está viendo acá el diario vivir, y ahí está la riqueza de todo, la vida cotidiana.

César: Lo que me gusta de la foto, del archivo fotográfico es que siempre está abierto a interpretar. El cine es un poco más lineal.

Diego: ¿y cómo hacemos que el relato no sea solamente cronológico?

César: Lo que se me ocurre es una historia medio cronológica, es hacer una estructura circular de esto, onda, estamos pensando en una página web donde el inicio pueda ser como las primeras asambleas, luego todos los procesos creativos materiales; luego estar en la calle, sumar gente, la exposición pública y la gente reunida en torno a este proceso de movilización; y un punto seis, que sea de los

atisbos del decaimiento, muy piola. Después un segmento donde vuelvas a esa energía del principio. Al final de la película, ves la escena menos uno.

Carlos: Lo que a mí se me ocurre son contextos más sencillos: manifestación pública, con gente fuera de la comunidad; la comunidad, dividirla en dos. La vida cotidiana, cuando se juega, conversa o distensión y lo otro es lo político, la preparación de todas las otras manifestaciones. Lo político está dentro de lo privado, es la actividad política que se ve en lo público.

César: Yo lo veía más secuencial, que partiera de las asambleas, después la creación de formas creativas, gente trabajando en sus procesos; luego, la exposición pública de estas acciones, en el espacio de la calle; no sé si desarrollar la represión como eje, pero quizá tratar de mostrar alguno de los límites del proceso.

Siento que hay algo que hecho de menos en el material, y es que recuerdo ese momento de la negativa del gobierno, del actor gobierno no está en el material, y quizá hay que hacer como atisbos de la represión, del cierre, y al final volver a mostrar esta movilización, no sé si concluída, sí retratos de la gente participando como cierre.

Carlos: Es que este no es un archivo del 2011, es un archivo del Colectivo. En la calle no veíamos a la autoridad, lo más parecido eran los muñecos.

César: Claro, esto es a partir de un orden narrativo, pensando en que esto tiene que abrir miradas. Siento que está súper claro esto como sistema. Ahora, el cierre es bonito e irónico que cuando pierdes tu cámara, y las imágenes de Camiroaga y todo eso no son parte del archivo. Quizá no es tan directo con la movilización, pero hay un quiebre ahí también.

Carlos: El valor está en lo privado, lo que hace diferente a todo este archivo.

César: El cómo se construyó esta enorme movilización.

**Finalmente, ¿cómo debería ser la estructura más técnica del archivo?
¿cuál debería ser este relato?**

Carlos: Si tu te metes a Memoriachilena, ves la foto y una pequeña descripción, quizá datos técnicos. Las fotos deben llevar descripción de contexto. No estoy pensando en lo posible, sino que lo que creo sea lo mejor. Categorías, tener acceso a todo, y por hashtags.

César: Yo me lo imagino como una exposición en un espacio físico con una

construcción en un espacio virtual, donde está este grupo de imágenes, como un recorrido.

Carlos: Tengo una pregunta: ¿Qué quieres contar tú? Creo que te estás dando demasiadas vueltas.

César: Si esto fuera material mío, donde de mí dependiera la decisión de construir el relato, yo no sé si lo expondría a que otras personas generen obra derivada por una relación personal con el material.

Carlos: Hay un rollo ahí también, que en la fotografía se pasa por alto, no en el documental, y es la relación con las personas que estás fotografiando. En fotografía, no necesitas pedir el permiso, mientras sea no comercial. En el documental, al igual que en estudios académicos, necesitas la autorización de una persona. En algún momento me cuestioné el tema de Creative Commons y el Copyleft. Imagínate que ahora fue jodido pedirle a la gente los permisos para legitimar el uso de su imagen del documental, te firman para el documental y no para una obra derivada. Y eso puede pasar con la imagen. Te puedes desprender de tu autoría, sí. Pero ¿cómo te liberas del retratado? Cuando son masas, da lo mismo. Pero cuando son rostros identificables, igual es jodido.

El tema aquí es la historia para contar. Creo que podrías proponerla tú, y que si quieres que alguien más pueda contar una historia de alguna forma, pueda hacerlo. Así puedes resolver hartas cuestiones. Lo básico, creo yo, que es el acceso al archivo. El rollo de contar la historia es una propuesta, donde no vas a usar las 1000 fotos, sino unas pocas, y ahí puedes proponer. Si tu rollo es con el archivo, tienes que diseñar la página como archivo, así no te entrampas tanto con lo que nosotros te decimos qué contar.

DISEÑO DEL PROYECTO

1) Diseño de la catalogación

Ambas jornadas me permitieron recabar información valiosa para la configuración del proyecto de archivo. Lo interesante fueron las distintas perspectivas de quienes participaron, gracias a sus propios aprendizajes a lo largo de estos seis años. En la conversación aparecieron tanto ideas como interpelaciones, criterios para estructurar y catalogar, así también de la utilidad de las fotografías y videos, entre otras cosas de interés.

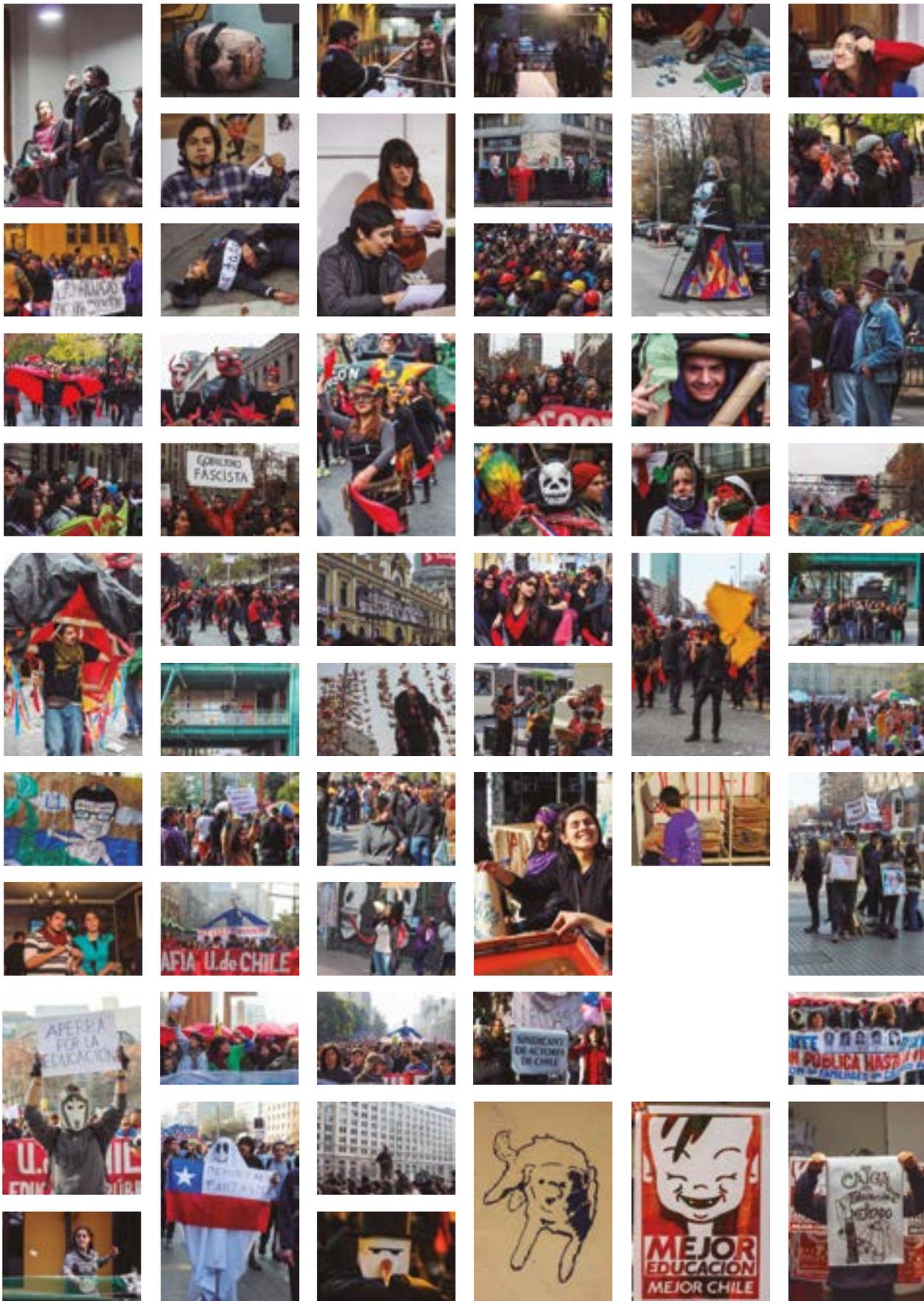
Se planteó, de partida, una necesidad del soporte físico debido a la fragilidad de la información. Esto va en línea con la idea de realizar un desarchivo físico anteriormente mencionado en las primeras decisiones de diseño del proyecto. La diferencia con respecto de lo enunciado, es que en las jornadas estuvo planteado en tanto este documento ahora físico puede resguardarse, a diferencia del proyecto de activación, que está orientado más hacia el devenir de esta fotografía.

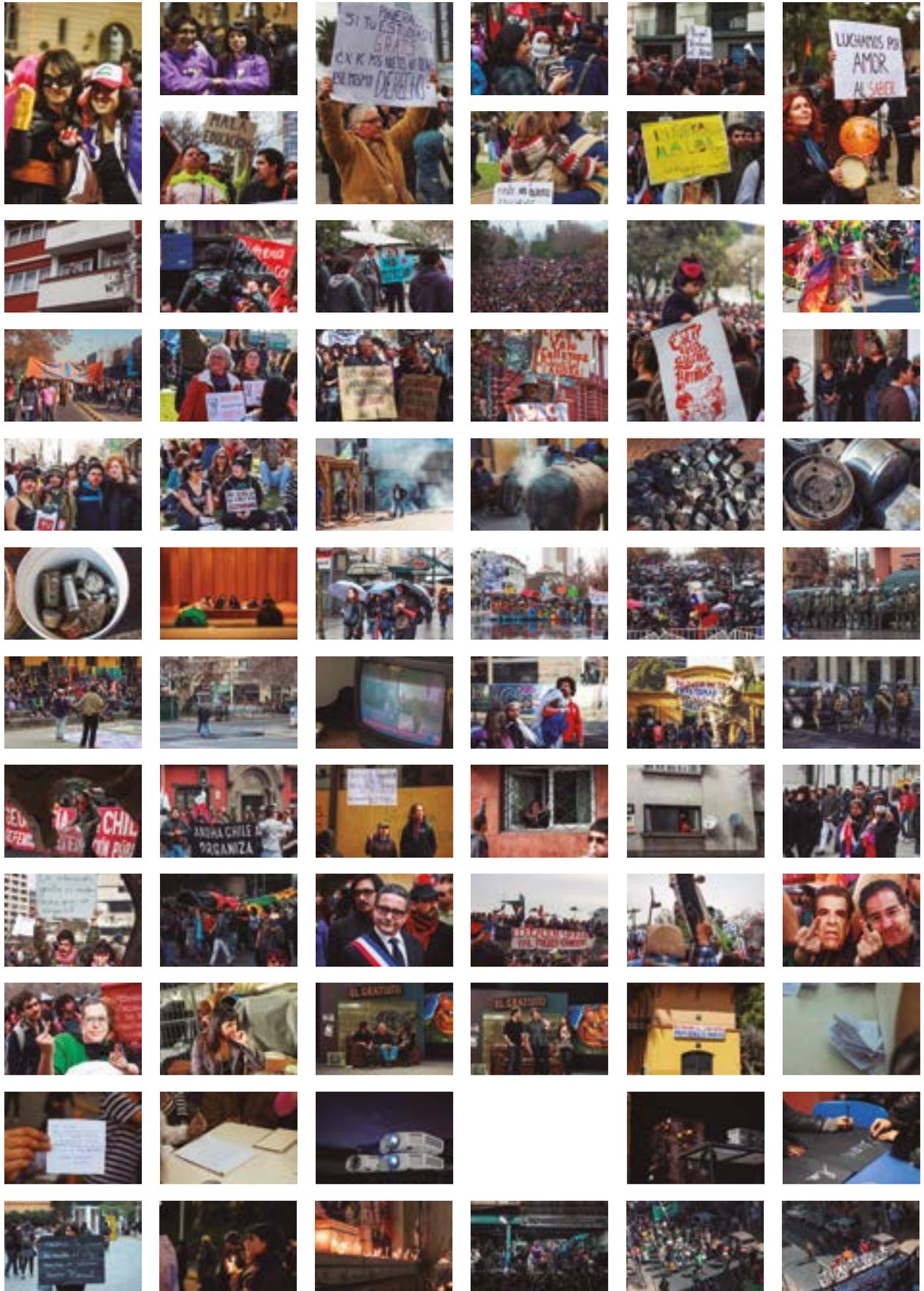
Aparece la idea de catalogar o estructurar este archivo no necesariamente de forma cronológica, lo cual si bien se entiende que es parte constitutiva de cómo fueron resguardados los documentos (y se adhiere al principio de procedencia de la archivística), y que los sucesos adscriben a la linealidad propia del año 2011, hay ciertas lecturas propias de los participantes de la movilización que son importante destacar. Así se proponen criterios basados en los diversos procesos movilizatorios, el tipo de actividades realizadas o una búsqueda más visual en las fotografías que permita otro tipo de relato de la selección del archivo.

Uno de los principales conceptos que aparece fuertemente es la idea de generar una visualidad como parte del proceso de movilización, como expresión artística basada en la lógica del espectáculo, para colonizar los diversos medios de comunicación a través de diverso tipo de performances y actividades realizadas. El aprovechar el contexto propio, la cultura pop para verse representado mediante la visualidad en el espacio público.

Otro de los relatos que se considera importante es demostrar el cotidiano propio de la movilización, la inexperiencia traducida en trabajo, en autogestión. Aquello que estaba sucediendo tras las rejas de un espacio en toma, que es ciertamente privativo para algunas personas, pero que aparece a través de las fotografías. La cotidianidad que es parte de la historia del Colectivo FAUNA. La honestidad propia del registro, que es una cámara testigo y participante, a diferencia del reporte externo.







Selección de fotografías

Considerando las dos jornadas y las ideas de estructurar estas fotografías, es que decido tomar una muestra del total, considerando un máximo de 250 documentos. Esto por las decisiones anteriores, de conformar tanto un archivo digital catalogado como una activación impresa, y pensar tanto en catalogar e imprimir las más de dos mil se escaparía de cualquier posibilidad efectiva de realización. Además, se decide no catalogar los archivos de video, dado su mayor complejidad técnica y eventual puesta a disposición para su uso, quedando estos considerados como un gran depósito de gran potencial de trabajo futuro.

Revisando el catálogo fotográfico nuevamente en conjunto con la transcripción de las jornadas, logro dar con nueve categorías que permiten dar cuenta del diverso trabajo realizado, además de las diversas instancias de reunión, participación y conversación que se tuvo durante el proceso de paralización y toma en la facultad, así como los procesos creativos. Las nueve categorías son:

Asamblea

Las asambleas son un espacio de reunión y discusión abierta, generalmente entre estudiantes, y que permiten una participación horizontal entre los miembros de la comunidad. En el archivo aparecen variadas asambleas, de distinto carácter y objetivo.

Una tipificación común que se maneja hasta la actualidad es la separación entre las asambleas de carrera, donde cada centro de estudiantes por separado debate junto a los estudiantes de cada carrera respecto de las propias problemáticas, y las asambleas de facultad, donde las tres carreras pertenecientes a la FAU se reunieron a discutir y debatir temas en común. Habría que agregar una tercera tipología, las asambleas de toma, las cuales funcionaron como un espacio de debate, organización e información mientras la facultad estuvo en toma por parte de los estudiantes.

El espacio predilecto en la FAU para la realización de las asambleas es el ágora, siendo este espacio generalmente ocupado, sobre todo, para las asambleas de diseño; las carreras de arquitectura y geografía tienden a ocupar más los espacios frente a las pircas, las salas del primer piso de los bloques C y D, así también algunas del bloque B. Durante la toma del año 2011, que se desarrolló en pleno invierno, se utilizaron principalmente las salas del bloque F, también conocidas durante ese periodo como el "taller largo".

Preparación

La preparación es una de las categorías principales de este archivo, en tanto queda registrado el proceso previo a las marchas, intervenciones o actividades. Es parte del proceso y la cotidianeidad propia de la movilización, la cual generalmente no es vista por parte de quienes observan las acciones de protesta o intervenciones.

Este archivo da cuenta de actividades en proceso de ser realizadas, como lienzos siendo pintados, figuras de cartón, estructuras para los “monos gigantes”, el carnaval FAU, además del lazo celeste que sería ícono del compromiso del movimiento por la educación el año 2011.

Esta categoría de fotografías despliega los distintos trabajos realizados por los estudiantes de la facultad durante los paros y las tomas del año 2011, registro importantísimo para poder comprender la amplitud de las formas de relacionarse durante el año 2011, de la colaboración entre diversas generaciones, carreras y también entre los mismos grupos que se dieron al interior de la movilización.

Marcha

Esta es la categoría más grande dentro del archivo, y corresponde al registro realizado durante las marchas que se dieron principalmente en el eje Alameda en Santiago. En esta categoría se encuentra no sólo los estudiantes de la FAU, sino que es la inscripción de otros participantes del proceso movilizatorio, como estudiantes secundarios, universitarios, profesores y, a medida que fueron pasando los meses, más y más personas que podríamos identificar de fuera del gremio estudiantil.

La marcha es el despliegue de los grupos humanos en una basta extensión, y un espacio de aprendizaje donde la repetición se hace importante. Los cánticos, los bailes, incluso los códigos visuales se aprenden, se reconfiguran, resignifican y se ven rearmados en la siguiente instancia de marcha.

Es un registro donde se pueden apreciar, además, distintas formas de discursos, de visualidad, como lienzos, carteles hechos a mano, serigrafías, carnavales, batucadas, cánticos, bailes, o diversas formas de significación en la propia representación de los cuerpos, con disfraces, herramientas o vestimenta de trabajo e, incluso, cuerpos pintados o desnudos. Es, además, un espacio de participación, de demostración de fuerzas de colectivos o grupos políticos.

Intervención

La intervención se concibe como la categoría que agrupa las fotografías de intervenciones el espacio público de manera temporal, para generar una reacción o una activación política. Son de múltiples formas y caracteres, y varias de estas respondieron a una tendencia mundial conocida como los flashmob o multitud relámpago, que fue muy popular durante los años 2010 y, sobre todo, el 2011.

Así, aparecen registradas las acciones en diversos edificios con lienzos; las intervenciones a las estatuas de Andrés Bello y al interior de la Casa Central de la Universidad de Chile; el Thriller por la educación; la corrida “1800 horas por la educación” alrededor de La Moneda; la “playa de Lavín”, realizado en la Plaza de Armas de Santiago o la intervención lumínica en las torres San Borja.

Concentración

Las concentraciones son convocatorias a reunión en un lugar específico, generalmente previos a una marcha o como punto de llegada.

La Facultad de Arquitectura y Urbanismo, por su ubicación estratégica cerca de la Plaza Baquedano, así también por sus espacios, ha sido utilizada constantemente como punto de encuentro para los estudiantes de la Universidad de Chile, así también para otras actividades. Este registro considera la concentración previa a la marcha que dio como resultado la toma de la Casa Central de la Universidad de Chile, el punto de encuentro previo a la marcha del 06 de junio, así como la velación tras la muerte de Manuel Gutiérrez.

Actividades FAU

Esta categoría agrupa a las fotografías cuyas actividades fueron realizadas en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, y otras que se cuentan como parte de la propia cotidianidad de la toma en la facultad.

Se pueden encontrar los espacios de esparcimiento de los estudiantes, las cátedras abiertas realizadas durante la toma, así como los Festivales por la Educación Pública, el proceso de revalidación de la toma durante agosto, entre otras.

Actividades U. de Chile

Son las actividades registradas y que son parte de otras facultades de la Universidad de Chile, o parte de la toma de la Casa Central.

Aquí se puede encontrar registro de actividades como las asambleas de toma de la Casa Central, el pleno de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile y la grabación del programa TV para Chile del Instituto de Comunicación e Imagen.

Represión

Esta categoría corresponde a aquellas fotografías que demuestran la actividad policial de represión contra el movimiento por la educación.

Se pueden encontrar fotografías de los cartuchos de lacrimógenas lanzados por Fuerzas Especiales hacia el interior de la FAU durante el 04 de agosto, los piquetes organizados durante algunas de las marchas así como el asedio contra la Facultad de Arquitectura y Urbanismo durante el paro de la CUT a finales de agosto.

Colectivo FAUNA

Finalmente, esta categoría corresponde a aquellos registros de las actividades como Colectivo FAUNA. Es un registro particularmente especial, dado que recoge parte de las mismas actividades así como los procesos de ensayo y grabación de los videos.

Se pueden encontrar las primeras reuniones del Colectivo FAUNA, los ensayos y la grabación del primer video, la visita del equipo de Shanta TV, la pizarra con anotaciones de la sala de trabajo, así como otras fotografías de registro de otros de los videos y actividades.

archivo	fecha de toma	Título de la fotografía (foto postales)	Descripción de la fotografía (40 palabras)	Lugar	Categorías (primarias)	Nombres reales
acf_mt001	30-05-2011	Asamblea U. de Chile - Facultad de Arquitectura y Urbanismo	Asamblea de estudiantes de arquitectura: análisis de la situación del movimiento estudiantil tras el rechazo a las propuestas educacionales del 21 de mayo emitidas por el presidente Sebastián Piñera.	Facultad de Arquitectura y Urbanismo U. de Chile	Asamblea	estudiantes,arquitectura,piñera,etc.
acf_mt002	30-05-2011	Asamblea U. de Chile - Facultad de Arquitectura y Urbanismo	Asamblea de estudiantes de arquitectura: análisis de la situación del movimiento estudiantil tras el rechazo a las propuestas educacionales del 21 de mayo emitidas por el presidente Sebastián Piñera.	Facultad de Arquitectura y Urbanismo U. de Chile	Asamblea	estudiantes,arquitectura,piñera,etc.
acf_mt003	30-05-2011	Asamblea "Arriba Deseño" - Agrega FAU	Asamblea de estudiantes de diseño en el apoyo de la FAU: apoyo al movimiento estudiantil de la falta de Centro de Estudiantes y de la situación de preceptores de la carrera.	Facultad de Arquitectura y Urbanismo U. de Chile	Asamblea	estudiantes,diseño,agrega,fae,arriba,deseño
acf_mt004	30-05-2011	Asamblea "Arriba Deseño" - Agrega FAU	Asamblea de estudiantes de diseño en el apoyo de la FAU: apoyo al movimiento estudiantil de la falta de Centro de Estudiantes y de la situación de preceptores de la carrera.	Facultad de Arquitectura y Urbanismo U. de Chile	Asamblea	estudiantes,diseño,agrega,fae,arriba,deseño
acf_mt005	31-05-2011	Estudiantes convocan con asamblea - Asamblea FAU	Estudiantes convocan con el asamblea Hopp Rivero Scott al propósito de las resoluciones dentro de la facultad.	Facultad de Arquitectura y Urbanismo U. de Chile	Asamblea	estudiantes,arquitectura,fae,asamblea
acf_mt006	31-05-2011	Proceso de estudiantes de Diseño: Edu - Calles - Negro	Estudiantes de diseño se movilizan dentro de la facultad, sobre la precariedad de las condiciones de la infraestructura y otros asuntos internos.	Facultad de Arquitectura y Urbanismo U. de Chile	Intervención	marcha,proceso,fae,estudiantes,diseño
acf_mt007	31-05-2011	Asamblea "Arriba Deseño" - Agrega FAU	Asamblea de estudiantes de diseño en el apoyo de la FAU: conforma el movimiento "Arriba Deseño": como representantes conforma el nuevo CCEU de ese año.	Facultad de Arquitectura y Urbanismo U. de Chile	Asamblea	arriba,deseño,cedu,centro,de,estudiantes,agrega,fae
acf_mt008	31-05-2011	Asamblea "Arriba Deseño" - Agrega FAU	Asamblea de estudiantes de diseño en el apoyo de la FAU: conforma el movimiento "Arriba Deseño": como representantes conforma el nuevo CCEU de ese año.	Facultad de Arquitectura y Urbanismo U. de Chile	Asamblea	arriba,deseño,cedu,centro,de,estudiantes,agrega,fae
acf_mt009	31-05-2011	Estudiantes preparan la marcha del 01-06	Los estudiantes de diseño, apoyados en el movimiento "Arriba Deseño", organizan los fondos para la compra de materiales y marchas.	Facultad de Arquitectura y Urbanismo U. de Chile	Asamblea	estudiantes,diseño,agrega,fae,arriba,deseño
acf_mt010	31-05-2011	Estudiantes preparan la marcha del 01-06	Parte de los estudiantes de diseño preparando materiales para la marcha durante la marcha del día siguiente.	Facultad de Arquitectura y Urbanismo U. de Chile	Preparación	estudiantes,diseño,agrega,fae,arriba,deseño
acf_mt011	31-05-2011	Estudiantes preparan la marcha del 01-06	Parte de los estudiantes de diseño preparando materiales para la marcha durante la marcha del día siguiente.	Facultad de Arquitectura y Urbanismo U. de Chile	Preparación	estudiantes,diseño,agrega,fae,arriba,deseño
acf_mt012	31-05-2011	Estudiantes preparan la marcha del 01-06	Parte de los estudiantes de diseño preparando materiales para la marcha durante la marcha del día siguiente.	Facultad de Arquitectura y Urbanismo U. de Chile	Preparación	estudiantes,diseño,agrega,fae,arriba,deseño
acf_mt013	31-05-2011	Estudiantes preparan la marcha del 01-06	Parte de los estudiantes de diseño preparando materiales para la marcha durante la marcha del día siguiente.	Facultad de Arquitectura y Urbanismo U. de Chile	Preparación	estudiantes,diseño,agrega,fae,arriba,deseño
acf_mt014	31-05-2011	Estudiantes preparan la marcha del 01-06	Parte de los estudiantes de diseño preparando materiales para la marcha durante la marcha del día siguiente.	Facultad de Arquitectura y Urbanismo U. de Chile	Preparación	estudiantes,diseño,agrega,fae,arriba,deseño
acf_mt015	31-05-2011	Estudiantes preparan la marcha del 01-06	Parte de los estudiantes de diseño preparando materiales para la marcha durante la marcha del día siguiente.	Facultad de Arquitectura y Urbanismo U. de Chile	Preparación	estudiantes,diseño,agrega,fae,arriba,deseño

Proceso de catalogación y codificación

Las 250 fotografías fueron catalogadas bajo una tabla de datos, la cual se realizó considerando siete datos a codificar por cada una de las fotografías:

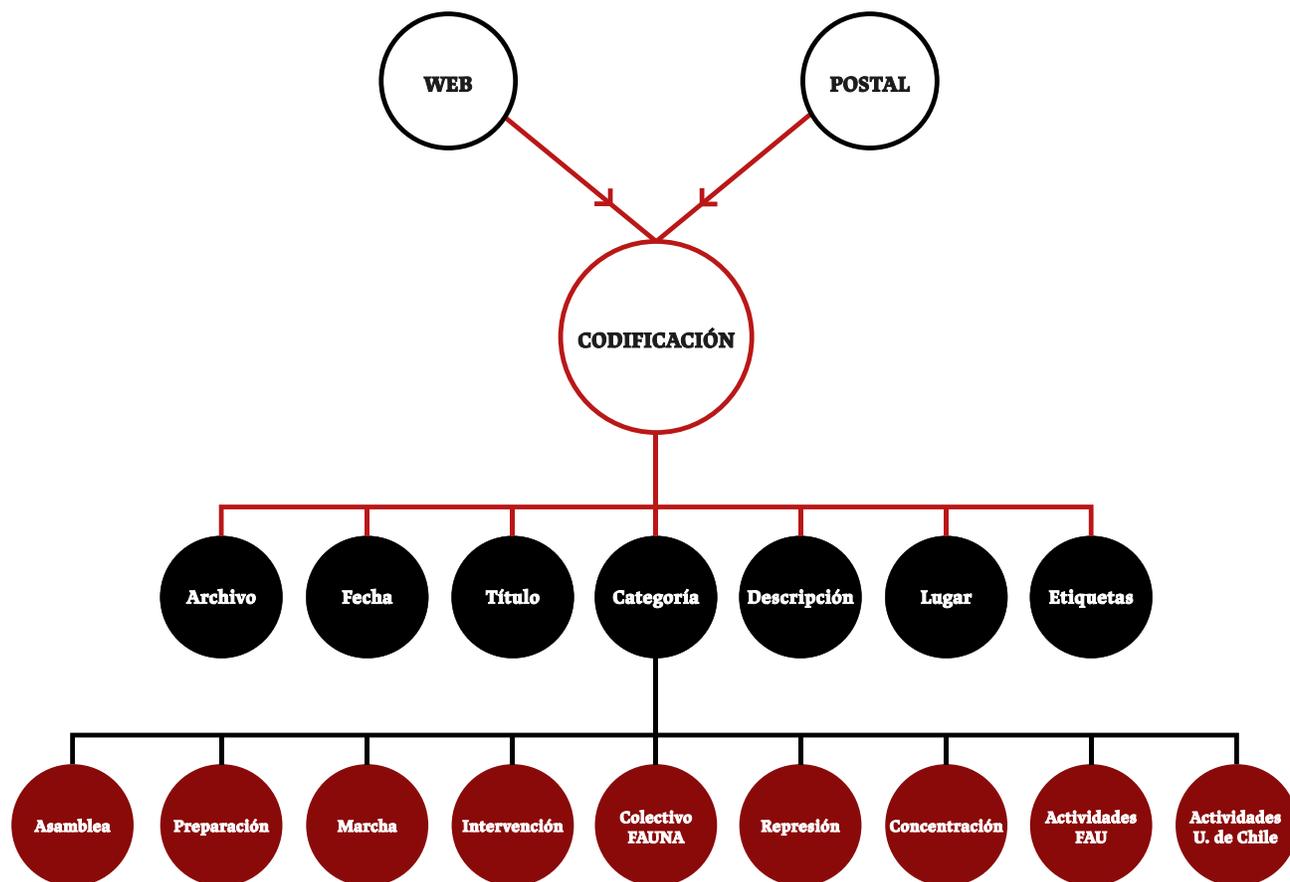
- **Archivo:** el código propio del archivo-imagen, es el identificador de la imagen. Este fue determinado bajo la siguiente codificación: acf_mtXX, siendo acf la abreviación del Archivo; mt por el nombre dado a la selección, "Mejores Tiempos"; y XX corresponde a la secuencia numérica. Esta codificación toma de referencia la utilizada en otros archivos, como en el Archivo Patrimonial de la USACH.
- **Fecha de toma:** la fecha de captura de la imagen, dato que fue recogido gracias a que las cámaras modernas recogen este tipo de información como metadatos inscritos en el archivo-imagen, conocidos con el nombre de EXIF (Exchangeable image file format).
- **Título de la fotografía:** Se titula la fotografía con un nombre descriptivo de lo principal que esté sucedido en la foto, como la acción, el lugar, la persona, etc. Para poder identificarlas de otras marchas, las fotografías bajo

Arriba, captura de pantalla de la tabla de datos utilizada para la codificación. En esta se aprecian las distintas columnas y el orden de la información, junto con parte del trabajo realizado.

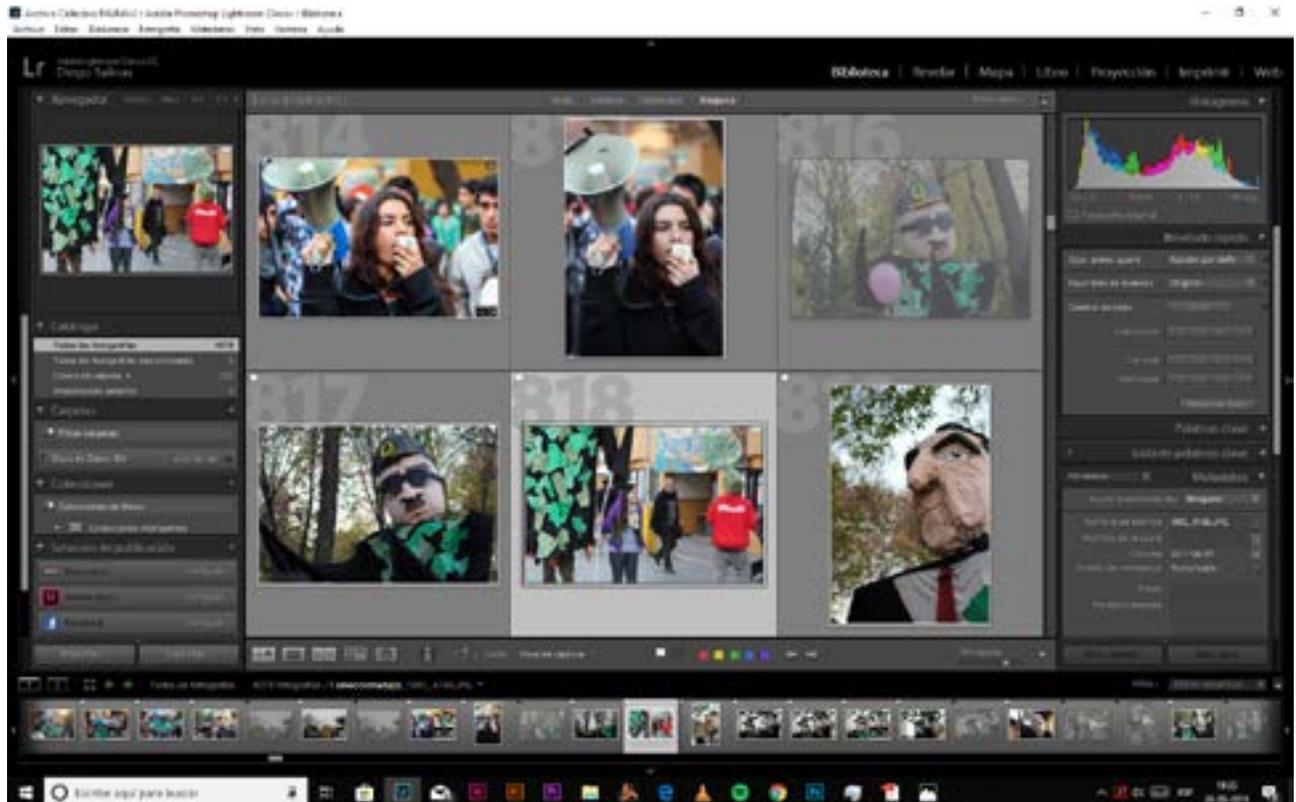
aquella catalogación fueron tituladas además con la fecha de captura.

- **Descripción de la fotografía** (40 palabras aprox.): Se escribió una descripción de la fotografía. Se utilizó un lenguaje mayormente general, sin la descripción de personas particulares ni sus nombres, a excepción de personajes públicos, como políticos o académicos reconocidos.
- **Lugar de toma de la fotografía:** El lugar es determinado por la propia captura, y se utilizó la referencia principal. Si la actividad estaba siendo realizada en un espacio de alguna institución, se prefirió colocar la institución; si era una marcha, se privilegió poner el nombre de la calle o avenida principal de referencia.
- **Categoría:** Corresponde a alguna de las nueve categorías principales. La catalogación de cada una de las fotografías se realizó según cual fuera la idea principal o suceso. Por lo mismo, puede suceder que alguna fotografía pudiera ser haber sido catalogada en más de una, no obstante se consideró sólo una categoría por fotografía.
- **Etiquetas:** Se etiquetó cada una de las fotografías con entre tres hasta seis conceptos o palabras claves. Las etiquetas son parte de una funcionalidad no trabajada en la fase actual del proyecto, y es la navegación a través de las etiquetas. No obstante, se realizó de modo de estar funcional para el futuro.

A considerar: este proceso de codificación se realizó previo al diseño propio del sitio web y las postales, pensando en unificar ambos proyectos bajo la misma información, para que su funcionamiento se comprendiera como un todo. A continuación se podrá leer más acerca de las decisiones políticas y de diseño, para luego poder revisar cómo fueron utilizados cada uno de los datos, tanto en las postales como en el diseño del sitio web.

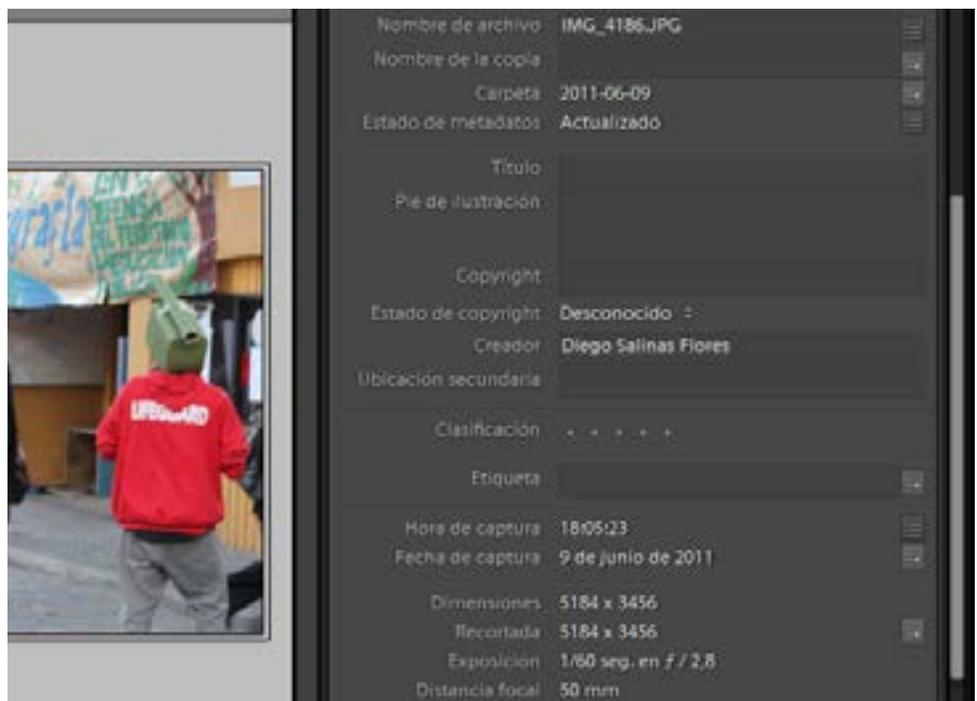


Diagrama_7
Estructura de
codificación del Archivo
Colectivo FAUNA



Arriba, captura de pantalla del software Adobe Photoshop Lightroom, con el cual se hizo la primera selección entre las 4078 fotografías, resultando un total final de 2075. Estas últimas constituyen el grueso del acervo fotográfico, del cual se extrajo la muestra de 250 imágenes mencionadas en el capítulo anterior.

Abajo, acercamiento a la sección de metadatos del programa, el cual permite visualizar los datos EXIF de los documentos. Estos fueron fundamentales para la catalogación por fecha en el Archivo.



2) La activación política del archivo

Una de las preguntas a resolver mediante el diseño de este proyecto es ¿cómo hacer de un archivo algo vivo?. Como ya comentaba, una posibilidad es la creación de obra derivada desde el archivo mismo, para lo cual primero habría que catalogarlo y brindar acceso en la web, que es una parte del proyecto que se realizará, teniendo ya la estructura y la tipología de la catalogación. Pero de por sí, la mera creación de un sitio web no es suficiente para poder lograr una acción movilizatoria y política del propio archivo, para volver a ponerlo en movimiento.

Recurro a la idea de potenciar este archivo bajo la tipología de ser un proyecto anómico, un archivo sin norma, contrahegemónico y que le permita así mantener el potencial del movimiento inscrito en las fotografías, junto con su fuerza disruptiva, que sea capaz, por un lado, de enfrentarse a la normatividad colonialista de la archivística, al mismo tiempo que a la ofensiva de la violencia de la representación del propio aparato del Estado, de poder hacerle frente al sometimiento de las políticas del olvido de la escritura oficial de la historia y a la propia idea del Estado sobre el movimiento estudiantil.

Movilizar el archivo resuena contra-teleológico, dadas las características intrínsecas del resguardo de los documentos y de la mantención de su estructura, transformándose así en una batalla contra la propia archivística. Los desplazamientos y la apertura pueden ser vistos como la destrucción de su diacronía y secuencialidad, pero son necesarios para brindarle un nuevo aire, inyectarle vida y movimiento a lo que hasta ahora estaba muerto.

La idea de movimiento está presente a lo largo de todo este proceso, el recorrido como forma del proceso creativo. Esta idea del movimiento que ha sido abordada de forma simbólica por diversos creadores a lo largo de los siglos, y que ha llevado, por ejemplo, hablar de la psicografía por parte de los dadaístas, o reconocer la arquitectura y el diseño del espacio público como una extensión de la escultura, entre otros.

No obstante, no me refiero a cualquier tipo de movimiento, y pensando no sólo en el movimiento. No es proponer la activación del archivo como un tránsito de un punto hacia otro, como una migración del depósito o su cambio de organización, sino como un habitar, un desplazamiento turbulento desbordando la frontera del espacio sedentario y territorializando ahora otros y nuevos lugares, expandiendo su propio territorio. Esta forma de resistencia motil es abordada bajo la idea del nomadismo o nomadología por parte de los filósofos franceses Gilles Deleuze y Felix Guattari, en la obra "Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia".

172. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (Madrid: Pre-Texto, 2006), 417.

173. Las definiciones de liso o estriado dependen de la relación entre la línea y el punto, o más bien quién se supedita a quien. En el espacio estriado, las líneas están supeditadas a los puntos (la unión de dos puntos es una línea; en el espacio liso, al contrario, los puntos quedan supeditados al trayecto el cual no depende de los puntos de referencia sino que más de las potencialidades o su aleatoriedad, como el desierto o el mar, siendo este último uno de los espacios lisos por excelencia, aunque uno de los primeros pensados en ser estriados por el Estado a través de puertos y rutas marítimas, incluso a través de la máquina de guerra. Las definiciones de Deleuze y Guattari pueden revisarse con mayor detalle en *Mil Mesetas*, en el capítulo (o meseta) número 12, "Tratado de Nomadología: La máquina de guerra".

174. Deleuze y Guattari, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, 390.

Se refieren a la resistencia al Estado, y su perpetuación de órganos de poder, como parte de mecanismos de las sociedades primitivas las cuales intentaban hacer imposible dicha conformación, aún cuando no tuvieran clara conciencia de aquello. El mecanismo más seguro, según Deleuze y Guattari, es la guerra que impide la conformación de organismos, segmenta y dispersa a los grupos. Para ellos, lo que está afuera del poder del Estado, como ciertos movimientos revolucionarios, minorías, márgenes, ha seguido perpetuando esta suerte de resistencia como un derecho de las sociedades fragmentarias contra los órganos estatales.

Esta máquina de guerra, esta invención nómada, de por sí "tiene como enemigo al Estado, a la ciudad, al fenómeno estatal y urbano, y su objetivo es aniquilarlos. Ahí es donde deviene guerra: aniquilar las fuerzas del Estado, destruir la forma-Estado"¹⁷². Debemos tener presente que no es la guerra, para la máquina de guerra, su objetivo primero sino secundario, suplementario o sintético. Su esencia es el trazado de líneas de fugas creadoras, componer lo que los autores denominan el espacio liso definiendo así el movimiento de los hombres en ese espacio¹⁷³. Este *espacio liso* es la ocupación turbulenta, que afecta a todos los puntos simultáneamente en vez de un trazado local, lineal o normado, un espacio estriado. El archivo en movimiento como resistencia, como máquina de guerra que crea y permite el desplazamiento por líneas de fuga, no violentamente sino que escapando de la violencia de la representación del Estado, de su necesidad de capturarlo todo, Estado el cual "no cesa de descomponer, recomponer y transformar el movimiento, o regular la velocidad"¹⁷⁴.

Defino así a la activación del Archivo Colectivo FAUNA como un proyecto de archivo en resistencia, como una máquina de guerra nómada. Es un archivo expuesto y desprovisto ya del resguardo, un anti-archivo. Ejerce resistencia a ocupar un solo espacio físico, y se moviliza no a través de los conductos y canales que ofrecen estabilidad, sino que tiene la potencia de estar en infinitos lugares gracias a su activación física y por ocupar el ciberespacio a la vez. Se resiste a las normas que regulan su circulación, desbordando la caja que regula y constriñe su movimiento a través del envío, así también la prisión del depósito digital, en una instalación que propicia su desarchivo con un objetivo mayor, el de la activación de la memoria.

El archivo postal se resignifica como soporte de un nuevo relato escrito por el espectador de la instalación, permitiendo transformarse en una máquina de guerra, un caballo de Troya. La postal que antes se sabía reproductora de la visión modernista del propio Estado, de su industrialización y maquinismo, de la civilidad de sus espacios normados (sus calles, sus edificios, sus paisajes urbanos) ahora transporta la propia protesta social disfrazada en este objeto

supuestamente inofensivo. Moviliza la memoria, no sólo inscrita en la fotografía, sino ahora también en el mensaje. Este espectador no solo contempla la exposición, es a la vez partícipe y es capaz de resignificar, de crear una nueva obra mediante el envío de su lectura, ahora transformada en trazo sobre la postal.

Es un ejercicio de obra derivada, de constituir una obra colectiva y cuyo devenir está ahora en sus manos, como el espectador emancipado, aquel que aprende así como enseña, actúa a la vez que compone su propia obra. Como señala Rancière, el espectador emancipado “liga lo que ve con muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante”¹⁷⁵. El filósofo francés tiene en cuenta así la propia experiencia previa, la memoria de sus acciones y de su aprendizaje, que se hace presente cuando los espectadores se enfrentan a una escena, en este caso el proyecto de postales.

“Los artistas, como los investigadores, construyen la escena en la que se exponen la manifestación y el efecto de sus competencias, ya inciertos en los términos del nuevo idioma que traduce una nueva aventura intelectual. El efecto del idioma no puede anticiparse. Requiere espectadores que interpreten el papel de intérpretes activos, que elaboren su propia traducción para apropiarse la «historia» y hacer de ella su propia historia.”¹⁷⁶

175. Jacques Rancière, *El espectador emancipado* (España: Ellago Ediciones, 2010), 19.

176. Rancière, *El espectador emancipado*, 27.

3) Diseño del proyecto de activación

Habiendo perfilado el aspecto político de la propuesta de diseño, es necesario considerar los dos estados: por un lado el archivo digital web, y por otro la escenificación del desarchivo y el envío de las postales. El archivo digital permite ser un respaldo para el desarchivo físico, siendo este último el que toma mayor relevancia en este proyecto.

A) Soporte digital

La búsqueda de tipologías me permitió realizar un mapeo de diversos proyectos de archivos digitales, los cuales se destacan por ciertas características. Algunos, como los proyectos de XFR o el Archivo Patrimonial de la USACH, se centran en el contenido realizando propuestas al lector basado en minisitios, además de entregar la posibilidad de buscar entre los archivos, y una navegación basada en metadatos.

Ambos proyectos, además, promueven la reutilización de los contenidos, mediante botones u otros señaladores que indican al lector la posibilidad de descarga de las fotografías o videos; otros proyectos, como la Cartografía de la Movilización Estudiantil o la Biblioteca Pública de Nueva York están más basados en la visualización de datos, tanto como despliegue en un mapeo considerando el despliegue territorial de las fuentes de información, o más bien de su ordenación visual como elemento estético.

Se prefirió un enfoque centrado en el contenido, en tanto el objetivo está centrado en propiciar la reutilización de los materiales, su resignificación y la posibilidad de descarga, y no una búsqueda por el mapeo o la visualización como criterio estético principal. Si bien se proponen las categorías como ordenación de los elementos, la posibilidad de revisar el archivo en un despliegue completo de sus 250 elementos ordenados cronológicamente, además de la posibilidad de una ordenación dependiente únicamente de la interacción del lector con el sitio web. Esta ordenación corresponde a dos elementos:

- **Búsqueda por conceptos como criterio de ordenación.**

Como parte del diseño del sitio web, uno de los primeros elementos visibles es la barra de búsqueda. Esta permite el ingreso de palabras o frases, que se pueden buscar dentro de las 250 fotografías. El motor de búsqueda realizará entonces una revisión de los textos descriptivos escritos en la codificación de las imágenes, entregando de vuelta un despliegue de fotografías según los criterios de búsqueda elegidos.

Esto se podría entender como una ordenación única y distinta por cada vez que un usuario ingresa un texto en el campo de búsqueda, lo cual permite que la propia catalogación ya no sea la única forma visual en que el archivo se despliega ordenadamente.

- **Aleatoriedad de elementos, como el despliegue inicial de categorías y las imágenes de fondo.**

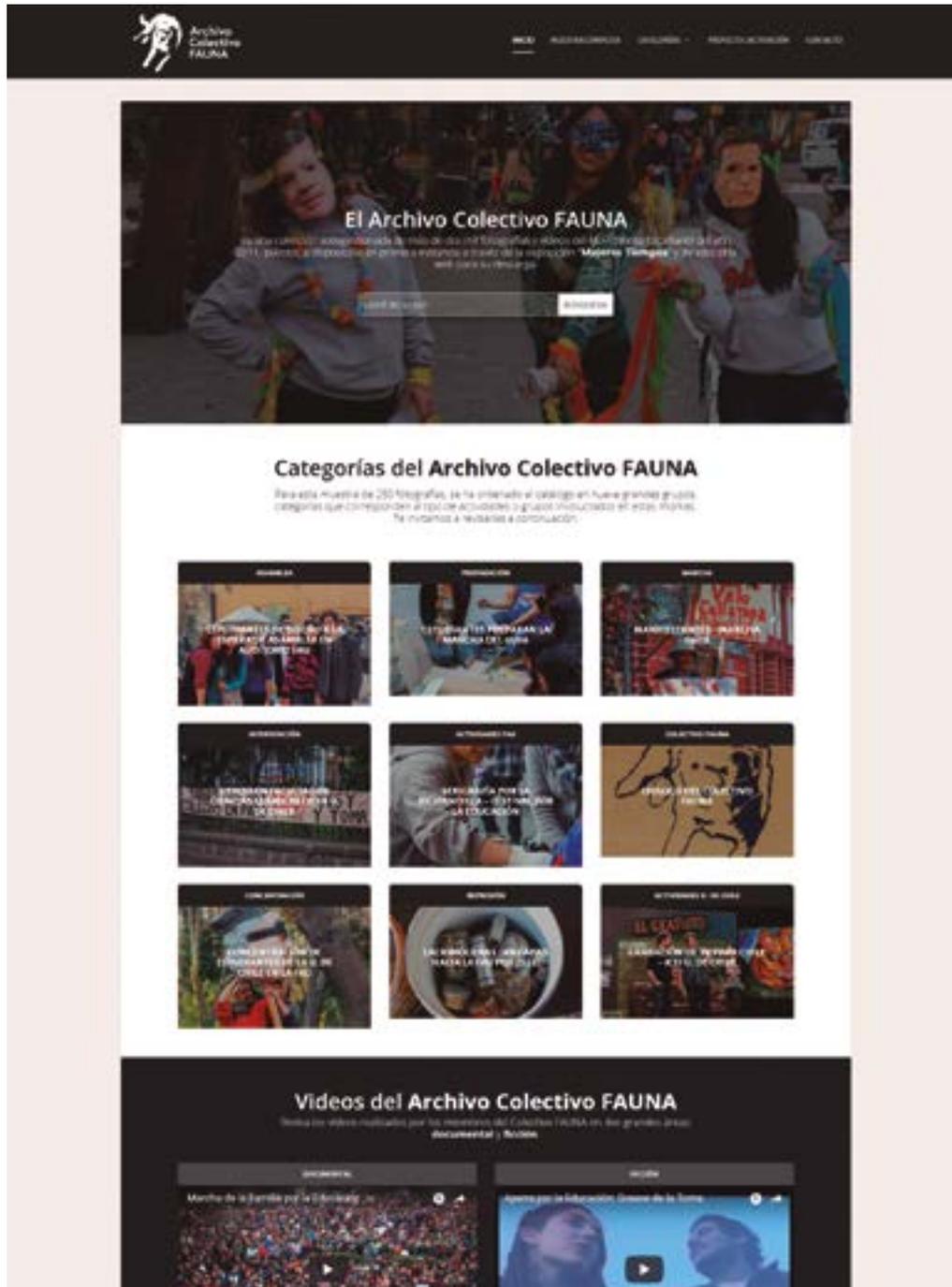
Como parte del diseño web del propio sitio, hay ciertos elementos que cambiarán todas y cada una de las veces que un lector ingrese al sitio web. Estos son la imagen de fondo de la introducción / barra de búsqueda, además de la segunda sección, que despliega el título y una imagen aleatoria entre cada una de las nueve categorías.

Así, cada impresión del sitio web es única y casi irrepetible, fuera de la estabilidad tradicional de los archivos. Es una decisión más cercana a la política de la visualización, como parte del relato subterráneo del sitio, como un archivo mutante que está en un eterno movimiento de sus partes.

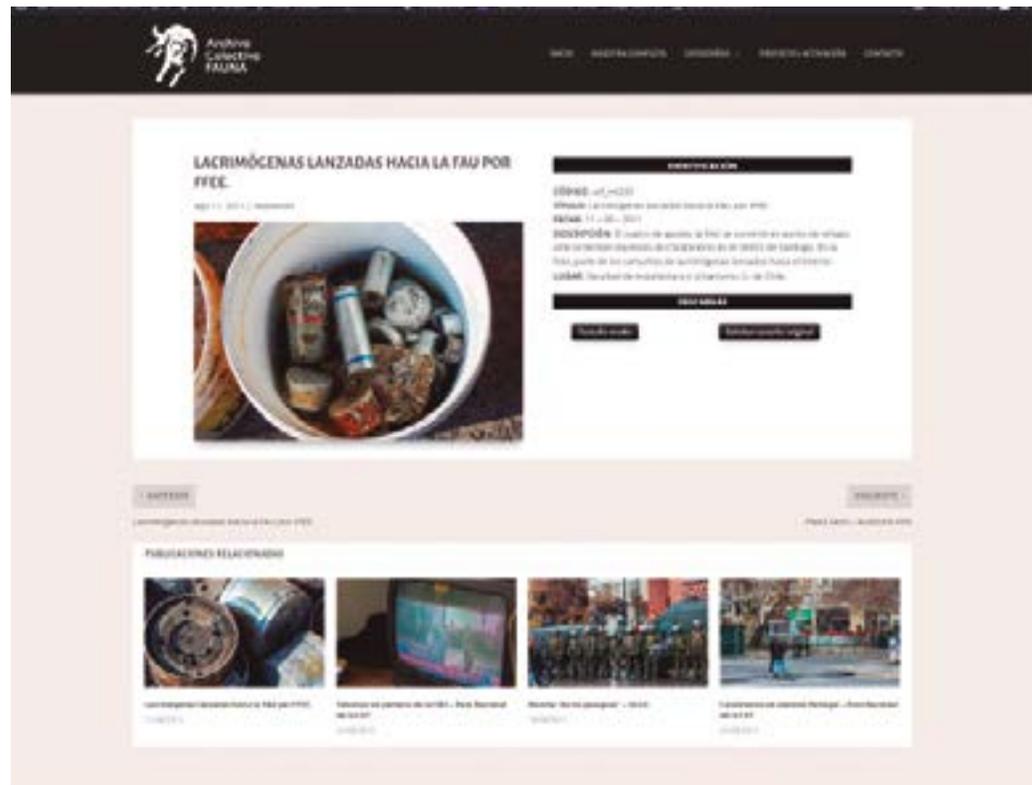
Aspectos técnicos

- El sitio web está desarrollado bajo un CMS o content manager system. Este tipo de aplicaciones web son utilizadas por diversos tipos de sitios que requieren manejar una gran cantidad de contenido multimedia, como fotografías, videos, textos, etc.
- Los tres CMS más populares en la actualidad son Wordpress, Drupal y Joomla, los cuales permiten un flujo de trabajo mucho más rápido tanto del desarrollo como de diseño, destacando Wordpress por el tamaño de su comunidad, así también por ser uno de los más fáciles de manejar, por lo que fue elegido para el desarrollo y diseño del sitio web del archivo.
- Wordpress maneja su contenido principalmente bajo tres grandes categorías o tipologías: las **páginas**, las que tienden a concentrar el acceso al contenido dinámico del sitio, como la página de inicio, la página de noticias, etc; las **entradas**, que son los contenedores del contenido estático, como noticias, eventos u otro contenido que necesite no mutar en su mayoría; y los **archivos multimedia**, los cuales pueden ser accedidos a través de su propia codificación del sistema.
- En este sitio web, para mantener un mayor control sobre los archivos, principalmente las fotografías, estas fueron estructuradas como entradas, permitiendo luego diseñar de mejor forma su interacción mediante y acceso en las páginas del sitio.

- Para el diseño de las entradas, se tomó como referencia otros catálogos de archivos web, como el catálogo de CENFOTO, Memoriachilena y el del Archivo Patrimonial USACH, agregando dos botones para poder ampliar la fotografía y además, poder pedir la fotografía original en caso de ser requerida.
- Las imágenes fueron reducidas en tamaño previo a su subida, dado que las originales medían 5184x3456 pixeles (aprox. 18 megapíxeles), reduciendo su formato a 2500x1667 (aprox. 4 megapíxeles). Esto permite, de partida, reducir los tiempos de carga del sitio web de manera trascendental; por otro lado, reducir la cantidad de espacio utilizado en el servidor web que aloja el sitio, o hosting.
- Se utilizó para la construcción del sitio web un constructor de páginas o page builder conocido como **Divi**. Este es un software adicional al CMS Wordpress, que se instala como un *tema de apariencia* y que permite tener un mayor control en los aspectos de diseño del sitio de manera funcional y en tiempo real (con funciones WYSIWYG, o "what you see is what you get). Esto permitió dejar de lado parte del tiempo y labor de programación, parte constitutiva del desarrollo de un sitio web en Wordpress, y centrar el trabajo en los aspectos de diseño y sobre todo del contenido mismo.
- Se escogió el dominio **www.archivocolectivofauna.cl**, el cual se compró a través del organismo correspondiente (NIC Chile). Como servidor que aloja los datos del sitio, se utilizó un servicio de hosting (Siteground) junto con el CDN (content delivery network) gratuito propio de Wordpress, llamado Jetpack, el cual permite cargar imágenes en servidores alojados alrededor del mundo, permitiendo mejores tiempos de carga.
- El logo y los colores utilizados son una derivación de los utilizados por el propio Colectivo FAUNA durante el 2011, el cual utilizaba como imagen a una de las mascotas insignes de la FAU, una perra llamada Blanquita (Aurora o Maqueta, según la generación de estudiantes). Su imagen se utilizó en monocromo, por lo cual se recogió dicha imagen y se reutilizó para este proyecto.
- Los contenidos del sitio web están disponible para su descarga y reutilización bajo la norma Creative Commons, que permite a los creadores registrarse bajo ciertas regulaciones del uso justo pero que no coarte las posibilidades de resignificación. Como ya se expuso en el marco teórico, no es una renuncia a los derechos sino la cesión de parte de estos, y particularmente en el sitio web están disponibles bajo la licencia "Atribución - NoComercial - Compartir Igual 4.0".



Captura de pantalla de la maqueta funcional de la página de inicio del sitio web, a la cual se accede a través de la dirección www.archivocolectivo-fauna.cl. Se aprecia la división de contenido, con una barra de búsqueda al principio de la página, el despliegue de las nueve categorías con una imagen aleatoria cada vez que se entra, y la sección de videos, que permite revisar los videos realizados por el Colectivo FAUNA el año 2011.



Arriba, el diseño de las entradas. Se aprecian los distintos datos, como el código, título, fecha, descripción y lugar de las fotografías catalogadas, además de la posibilidad de navegación entre documentos similares.

Abajo, la sección del catálogo completo, donde se puede ir desde la última foto catalogada hasta la primera, según sus fechas de captura. Se utilizó este orden cronológico, inverso, para no tener un despliegue tan tradicional, así se puede observar y dimensionar el archivo en su totalidad desde otra perspectiva.



B) Soporte físico

La búsqueda del soporte físico de las fotografías debía ser tener en cuenta las ideas anteriores, su catalogación así como también ciertas características que permitieran un devenir de las fotografías, un cierto tránsito para su posterior activación. Recordé así la exposición realizada para el lanzamiento del libro "A calzón quitado", la cual utilizó las fotografías expuestas en un formato 10x15 en sustrato de papel fotográfico. Fue una exposición sencilla, donde este archivo expuesto aparece frente a los lectores y es susceptible de ser desarchivado. No obstante, el tránsito o, más bien, su potencialidad se ve coartada en tanto la impresión, como objeto, no tiene un uso que devenga en movimiento, sino más bien lo contrario, está pensada en una forma de recuerdo que se guarda en un lugar preciado, como un álbum familiar que no es visitado sino cuando acaece la nostalgia.

Ahora bien, este mismo formato me llevó a pensar la postal como objeto para este proyecto. Bajo una definición estricta, la postal (o tarjeta postal) es un medio de comunicación definido como una "tarjeta que se emplea como carta, generalmente sin sobre, y frecuentemente con ilustración por un lado"¹⁷⁷.

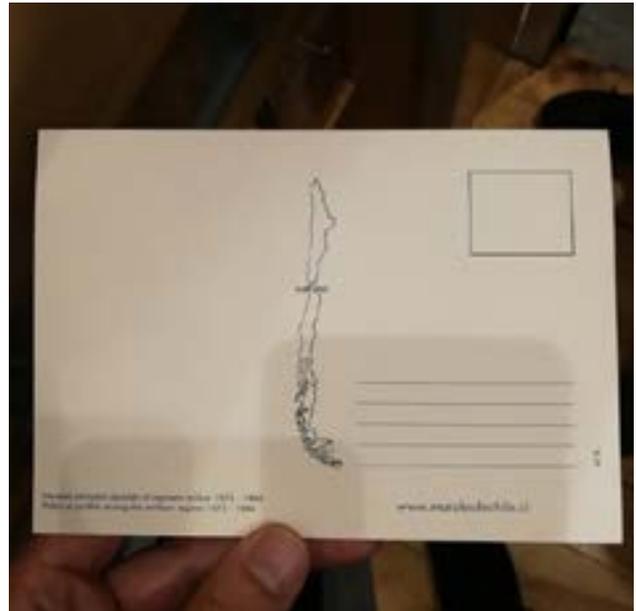
La aparición de la tarjeta postal como medio en los servicios públicos de correo coincide con el fin del siglo XIX, en Alemania como el primer país en permitir y promover el envío de la Tarjeta Postal Ilustrada a través del Correo, pero adquiere su masividad gracias a la invención de la fotocolorografía, siendo parte incluso del montaje de la Exposición Universal de 1889, con la impresión de cerca de un millón de tarjetas. Si bien en un principio son principalmente ilustraciones, la postal fotográfica irrumpe gracias a los avances en su reproductibilidad y, así también, la iconografía propia de la llegada del siglo XX:

*"el maquinismo; la divulgación del uso de la bicicleta entre las mujeres, visible expresión, del naciente feminismo; la explotación de nuevas riquezas en otros continentes (minería y otros recursos naturales); la apertura hacia la permisividad moral que convertía al cuerpo en protagonista del vestuario; los afanes patrióticos y, en el ámbito artístico diversas manifestaciones"*¹⁷⁸.

La estatización de los servicios de correo, junto con el impulso propio de la Revolución Industrial, con un transporte mucho más veloz y una mayor conectividad, impulsaron este medio de comunicación. La postal, que ya resultaba atractiva desde su popularización en el siglo XX, fue reflejando los diversos cambios de mentalidad, sociales, políticos y económicos, como soporte de una visión de mundo codificada a través de las imágenes, de la realidad y las

177. "Tarjeta". 2015. Diccionario De La Lengua Española. Madrid: Espasa. <http://dle.rae.es/?id=ZCpqK8N>.

178. Samuel León, Fernando Vergara y Katya Padilla, Atilio Bustos ed., *Historia de la Postal en Chile* (Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso), 33.

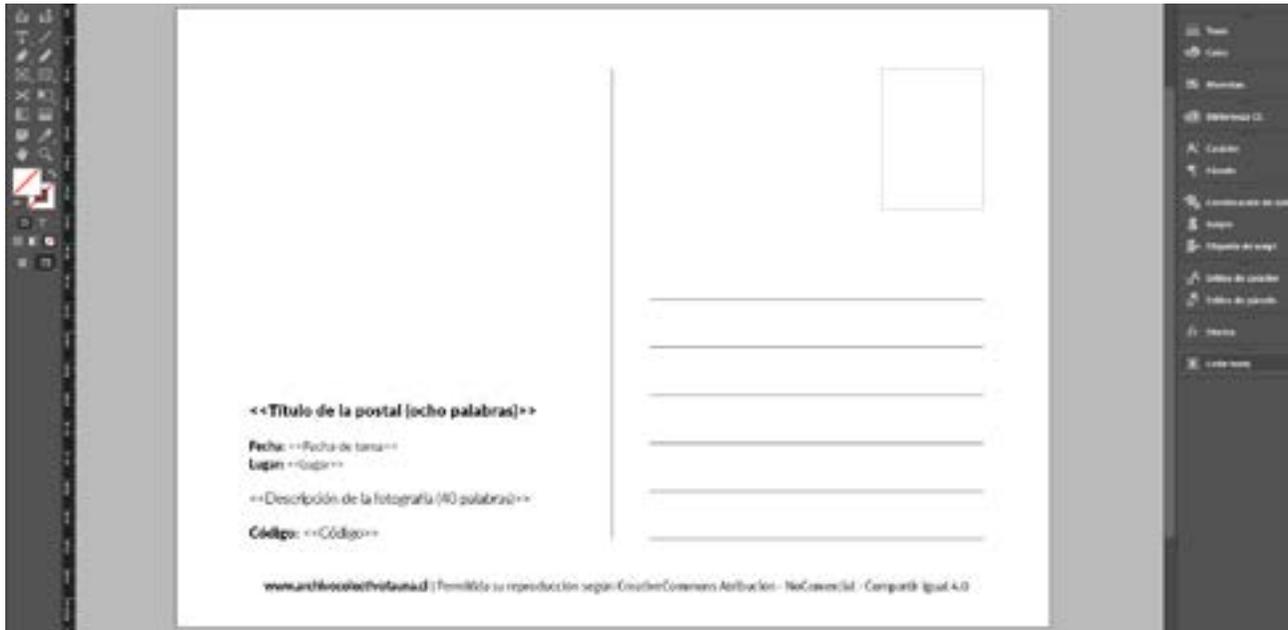


Arriba, fotografías de postales encontradas a la venta en Patio Bellavista, que sirvieron de referencia para el diseño de la postal. Se observan alguna de las convenciones, como el lugar para el sello postal, para escribir y la información de la imagen en el anverso.

ideas universalistas propuesta por la Europa de ese siglo. Esta idea de la postal propició, además, la cultura del viaje, retratando diversos paisajes urbanos y rurales icónicos de las grandes ciudades del mundo. Al mismo tiempo, grandes hitos eran inscritos, como las postales editadas en Chile las cuales retrataron, por ejemplo, el terremoto de principios de siglo en Valparaíso o grupos étnicos del extremo sur de Chile.

La postal sirvió como soporte físico a esta construcción del imaginario de la sociedad moderna, con toda una iconografía dispuesta a ser transitada gracias a este medio. No obstante, el advenimiento de nuevos y más rápidos medios de comunicación desplazaría al correo y, por tanto, a la postal como comunicación, y esta última pasaría a ser un objeto cuyo valor está dado más por el fetiche del recuerdo que por su uso.

En la actualidad, la tarjeta postal se encuentra en las ferias artesanales, las tiendas de merchandising, los duty free de los aeropuertos, pero ya no como un objeto que transita sino que, tal como la fotografía impresa, se guarda para uno, pero que sigue exportando una visión, parcial, local del territorio donde se emite. Utilizar la postal resignificada ahora como soporte de la iconografía del movimiento estudiantil y promover la visión de mundo y significaciones construidas colectivamente por los estudiantes, es contravenir uno de los medios utilizados para la instauración de la visualidad del estado moderno.



Aspectos técnicos

- El tamaño definido para la postal ha variado a lo largo de su historia. En un principio, las tarjetas postales ilustradas variaban su tamaño, siendo generalmente rectangulares y menores a 12 cm; hacia principios del siglo XX, el formato más popular de las postales impresas en Europa medía 9x14 cms., pero con la invención de la cámara fotográfica con película de acetato, formato 135, popularmente conocido como 35mm, cambió la relación de aspecto de las imágenes a un formato de proporciones 3:2 (o en otras palabras, donde el lado largo mide 1,5 veces más que el lado corto), siendo el formato de positivo más popular el de 10x15 cms.
- Esto hizo que las postales adoptaran este formato, que coincidía con la relación de aspecto de las fotografías. No obstante, la adopción de la estandarización de papel ISO en buena parte del mundo cambió este formato, adoptándose el formato A6 como el estándar para postales, el cual mide 10,5x14,8 cms. (o en otras palabras, un formato donde el lado largo mide, aproximadamente, 1,414 veces el lado corto).
- Así es que para este proyecto, el elegido es el A6, que es el formato papel más utilizado en la actualidad para el diseño de postales. Por otro lado, el sustrato elegido para la impresión de las fotografías fue papel couché de 300 grs./m², dado que permite una mayor resistencia a los eventuales maltratos del viaje.

Captura de pantalla de la maqueta de la postal realizada en Adobe InDesign. Se importaron los datos directamente desde la tabla, a través de la opción "combinación de datos", la cual permite diseñar variables que luego serán intercambiada por los datos de la tabla. En la foto, las variables se encuentran entre corchetes << >>.



Tarjeta postal impresa, sostenida por Carlos Montes de Oca, quien fuera el retratado en la fotografía. Agosto, 2018.

- Las postales fueron impresas con una impresora inkjet de hogar, siguiendo la lógica de autogestión que se ha llevado desde el principio del proyecto, que permite además la eventualidad de replicar el modelo en el futuro sin tener que adquirir herramientas adicionales (o en el presupuesto que se deba hacer, pueda hacerse con cualquier impresora a tinta).
- El sustrato tiene la particularidad de ser un couché revestido para su impresión por ambos lados, permitiendo por el anverso inscribir la imagen, y por el reverso las convenciones propias de la postal y los datos propios del archivo.
- Dentro de las convenciones para poder ser enviadas, destaca el espacio destinado para la estampilla. Por tradición, el sello postal debe ir en la esquina superior derecha de los sobres y tarjetas postales. Para estos efectos, me basé en algunas de las postales encontradas en puestos de venta de merchandising, como la Feria Santa Lucía o el Patio Bellavista, en Santiago.

Aparte de los aspectos técnicos, se agregó como parte del diseño de la postal cinco de las categorías o códigos pertenecientes a cada fotografía: el título, la fecha, lugar, la descripción y el código. Además, en la parte inferior de cada postal, se escribió el sitio web del archivo, junto con la nomenclatura parte de Creative Commons, donde se inscribe que se permite la reproducción de la imagen o la postal según las reglas "Creative Commons Atribución - NoComercial - Compartir Igual 4.0".

Instalación de envío

Por una cuestión constitutiva de la postal como medio que transita de un punto a otro, la instalación propiciará las condiciones para el envío, para su utilización como soporte y su posterior viaje, para activar así la condición política del archivo, escapando al mismo tiempo de su potencialidad como objeto del fetiche de la memoria. Luchar contra la idea de la postal como objeto de recuerdo del viaje, mediante su propio viaje y despojo de aquel momento.

Hay ciertas cuestiones que se debían resolver, teniendo ya lista la impresión de las postales, y se refieren específicamente a su conservación, transporte y disposición ante el espectador. Tras el trabajo en el Archivo Patrimonial de la USACH, fue que comprendí parte del proceso de restauración y conservación de los documentos en el Archivo, que realizan en el propio laboratorio que actualmente tienen en el edificio. La conservación de los documentos, los hacen por lo general en un tipo de caja especial, las cuales son de cartón piedra, revestido por dentro con papel libre de ácido, lo cual propicia mejores condiciones para los documentos allí guardados. Mi interés por esta forma de conservar se fundamenta en querer diseñar una experiencia de desarchivo, disponiendo la caja al espectador como si esta fuese sacada directamente desde un archivo tradicional.

Quien me aconsejó en esta parte fue Sebastián Salinas Sáenz, primo y parte del equipo del laboratorio de conservación del Archivo Central Andrés Bello, con quien conversamos sobre este problema, y me derivó al taller de encuadernado del propio archivo, donde terminamos fabricando una caja a medida de las postales, con casi las mismas características utilizadas en CENFOTO y en esta misma institución, forrada en su interior con papel libre de ácido y en su exterior con papel jaspe negro con blanco, el cual es el que se ocupa para distinguir el contenido de la caja, en este caso fotografías. Una de las recomendaciones dadas por el maestro del taller fue integrar interfolios, papeles libres de ácido entre cada una de las postales.

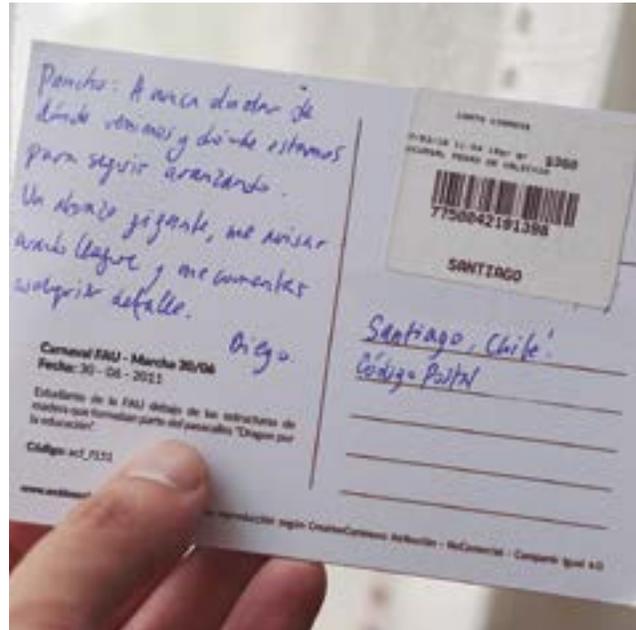
Esto sirve para cuidar las imágenes del roce, pero no sirve al momento de interactuar con las impresiones, debido a que por la estática generada tienden a juntarse los interfolios con las tarjetas, haciendo que el gesto de revisar sea obstaculizado. Se decidió entonces no ocupar estos papeles al momento de la instalación, pero sí usarlos mientras esta caja esté en traslado o guardada. Por último, haber optado por esta forma de conservación me permite en un futuro entregar este material a algún archivo relacionado, como el Archivo Fech, para su conservación.



Fotografías de la caja de conservación del Archivo Colectivo FAUNA. Arriba, el papel jaspe blanco y negro que recubre la caja. Además, se aprecia el diseño final de las postales, y la relación entre el espectador y el tamaño de los objetos.

Otra de las cuestiones a resolver, o más bien a probar, era si se podía enviar una postal en la actualidad, su valor de envío, cuáles eran las limitaciones o el tiempo que se demoraba en llegar. Para esto se escogieron dos postales, donde aparecían personas cercanas y ubicables, a quienes les pedí que cuando recibieran dichas postales, pudieran devolvérmelas para consignarlas como parte del proceso. Estas personas fueron Nicole Ahumada R., que ya había participado en las jornadas de trabajo, y Francisco Rojas F.

Para el envío de las postales, se escogió la sucursal de Correos de Chile ubicada en Pedro de Valdivia #1781, por cercanía a mi hogar. Al funcionario a cargo se



le preguntó cómo enviar el documento, tras lo cual indicó que no era necesario poner el remitente en el reverso, incluso, que las postales podían ser rellenadas con anterioridad, comprar sellos postales y luego simplemente depositarlas en algún buzón de Correos de Chile. El envío tampoco reviste de mayor trámite, y no colocan sellos postales a menos que uno decida comprar uno. En este caso, se colocó un autoadhesivo con la información propia de Correos, el valor de envío (\$360) y se entregó finalmente para su despacho. Por último, me informan que los sellos postales más comunes bordean los \$300, y pueden ser comprados en las oficinas de filatelia o en los mesones de Correos de Chile.

Finalmente, cuando las postales llegaron de vuelta, pude darme cuenta de la importancia de haber escogido un sustrato de alto gramaje, debido a que la postal al no viajar dentro de algún sobre tiende a arrugarse. Particularmente, una de las tarjetas llegó con una de sus puntas levemente dañada, pero de todas formas resistió todo el viaje desde las oficinas hasta su destino.

Respecto del destinatario, se propone al espectador, como parte del diseño de la intervención, el enviar estas postales al propio Estado, representados en dos de sus grandes poderes y organismos: al poder presidencial, representado por los órganos de gobierno y al poder legislativo, representado por el Congreso y los distintos diputados y senadores. Esto se hará mediante la puesta en escena, a través de un pequeño cuadernillo con parte de las direcciones de quienes

Postal impresa y enviada a Francisco Rojas F. A la izquierda, se puede observar que el borde alrededor de la imagen era mayor, porque correspondía a una de las primeras pruebas de impresión. A la derecha, el mensaje y el sello colocado por Correos de Chile. Se borró deliberadamente la dirección y otros datos personales para su protección.

Proceso de diseño y cálculo del peso de la caja-buzón de vidrio templado junto a Octavio Salinas C., mi padre. El buzón se diseñó de 25 x 26,2 cm. por 45 cm. de altura.

El cálculo del peso se realiza a través de una fórmula con una constante (C=2): largo (m) x ancho (m) x cantidad de caras x grosor (en mm) x C. Esto nos permitió saber que, utilizando un vidrio templado de 6mm de grosor, el peso total aproximado es de unos 8,5 kilos.

fueran los ministros de la cartera del gobierno de Sebastián Piñera durante el 2011, los actuales ministros así también de otros actores públicos partícipes del movimiento social y que actualmente integran los propios organismos del Estado.

Además, en la instalación se colocará un buzón, que servirá para consumir el acto del envío de las postales. Este buzón está diseñado tomando como referencia los antiguos buzones de pared de Correos de Chile, los cuales eran realizados en metal pintado, permitiendo que su contenido no fuera posible de revisar. A diferencia de estos, el buzón de esta instalación está diseñado de un material transparente, que puede recordar las urnas, como si el depósito de la postal en el buzón fuese una suerte de voto, un acto de participación política; la transparencia permite otras lecturas, en tanto se levanta el secreto de lo guardado, esta dimensión arcana del archivo, las postales no vuelven a guardarse bajo un velo sino quedan en un trance, como congeladas esperando ser transferidas al sistema de correos y a su devenir en el Estado ahora ya como parte de una estrategia de guerrilla. Esto requiere que el material sea resistente, al mismo tiempo que pueda ser eventualmente abierto para el envío de las postales.



Para realizar lo anterior, elegí vidrio por sobre el acrílico, según las características que detallaré a continuación, esto tras una conversación con mi padre, el cual tiene experiencia de al menos 40 años trabajando en el rubro. La caja-buzón se fabricará en vidrio templado de acabado transparente. El vidrio templado se somete a tratamientos especiales, principalmente de calor, otorgándole una mayor resistencia tanto a los impactos, la tensión y al calor comparado con el vidrio normal. Esto permite entonces, en una de las tapas, realizar un destaje o perforación lineal, que sirva para introducir las postales tras haberlas escrito.

Los contenedores o buzones oficiales de correos eran fabricados principalmente en metal y totalmente opacos, sin posibilidad de ver desde el exterior su contenido, previniendo robos o la lectura de ciertos documentos; al contrario, la idea de fragilidad o transparencia se potencia en esta instalación, haciendo que el propio buzón se transforme en una instancia de observación y eventual lectura de las postales que estén a la espera de ser enviadas. Permitir dicha observación abre también otras formas de lectura de la propia instalación, la cual podría replicarse hasta que todas las postales fueran

enviadas, cuestión que permitiría confrontar la fragilidad del material de la caja-buzón con la fuerza y la potencia o fuerza con la que las postales escritas tensionan desde adentro.

Montaje

La intervención se realizará el día jueves 18 de octubre, entre las 11:30 y las 19 horas¹⁷⁹ en la sala de plenos de la casa de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile ubicada en su tercer piso, tras las gestiones realizadas con apoyo del Archivo Fech y la Coordinación de Extensión. Se eligió este espacio debido a la importancia de la institución dentro de la historia del movimiento estudiantil, su constante trabajo a lo largo de los años, y también como espacio y sitio de memoria estudiantil y nacional, en tanto fue durante la dictadura el cuartel general de la Dirección Nacional de Inteligencia, DINA.

La Fech es un espacio que permite pensar la memoria política estudiantil y nacional no solo desde el presente, sino a lo largo de las décadas, y que además está propiciando estudios sobre su propia historia, como las investigaciones respecto de la Agrupación Cultural Universitaria, ACU, durante la dictadura o del propio kardex de la DINA, por lo que es idóneo para esta instalación de activación como un sitio donde la memoria es vista y trabajada de múltiples formas, y por último, por su propia vinculación a la memoria registrada en las fotografías del Archivo Colectivo FAUNA, en tanto este último conserva la memoria colectiva de los estudiantes, y principalmente de la Universidad de Chile, durante uno de los procesos de movilización más grandes desde la vuelta a la democracia en nuestro país. Finalmente, el nombre escogido para esta instalación será "**Mejores Tiempos: postales del Archivo Colectivo FAUNA** - Activación de la memoria del movimiento estudiantil del 2011 en la sede de la Fech". Permite ser conciso y explicativo al mismo tiempo respecto del proyecto, tanto para su difusión como para la comprensión inicial por parte de los participantes en la intervención.

La instalación tendrá dos componentes adicionales: uno textual que acompañará a modo de contexto, y que es el texto explicativo de la muestra a modo de curatoría. En este se dará a conocer los aspectos políticos y de funcionamiento, invitando al lector a participar de la intervención mediante el ejercicio de su trazo y el envío de la postal, así también aprovechar de enunciar la posibilidad de revisar el archivo en su totalidad mediante el sitio web dedicado para aquello.

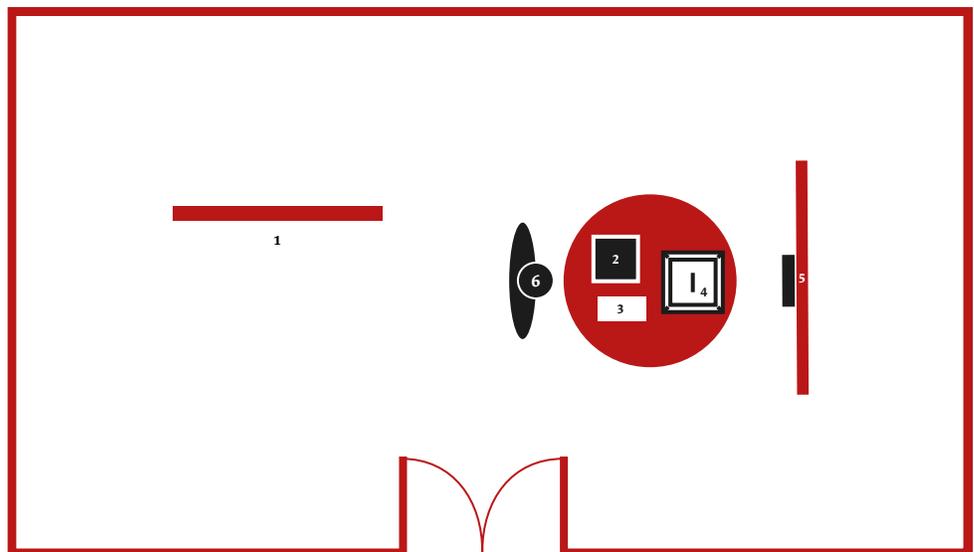
El segundo componente será una pantalla que permite la reproducción del acervo audiovisual del archivo. Estos archivos que no fueron catalogados, componen en sí una gran masa, un gran depósito que será aprovechado como tal. Cada

179. Se eligió también este lapso de tiempo, para coincidir con el tiempo total del video que se proyectará a través de una pantalla ubicada dentro del montaje.

uno por sí solo remite a una fragmentación de la memoria del movimiento, tal como las fotografías, pero la concatenación de los fotogramas y de sus archivos-contenedores conforma un solo gran metraje, de más de siete horas y media de duración de todo el proceso de movilización. Esta visualización estará en muestra durante toda la intervención, permitiendo una experiencia similar a la aleatoriedad de visitar el sitio web, ahora en un video cuya visualización es única y distinta cada vez que dicho dispositivo se observe.

Los lectores no podrán interactuar (retroceder, adelantar, pausar) el video en la propia instalación, pero sí podrán encontrarlo en el sitio web para poder revisarlo con mayor detención. Esto permite agregar un contexto sonoro, como si los gritos, cantos, bailes, performances en general, las risas, los cansancios y las conversaciones viajaran, colándose a través del espacio estriado por el propio paso del tiempo, volviendo para aportar a la activación de la memoria.

Respecto del sitio web, que acompaña al desarchivo físico, este quedará disponible para su visita a partir de este día, sirviendo de apoyo digital a la intervención sobre todo para quienes no puedan asistir a la experiencia, permitiendo llegar a otros lectores. También se permitirá desde este día la descarga de las fotografías, junto con otras opciones, como revisar los videos del Colectivo FAUNA, los cuales no estarán de forma presencial en la intervención, o revisar con detención las siete horas de video en bruto.



Diagrama_8
Plano de la instalación,
sala de plenos de la
casa Fech.

1. Panel con texto curatorial de la intervención.
2. Caja de conservación con las 250 postales.
3. Cuadernillo con propuestas de destinatarios.
4. Caja-buzón de vidrio.
5. Panel con archivo audiovisual en pantalla.
6. Persona participante.

CONCLUSIONES

A continuación, se expondrán las conclusiones personales respecto del proyecto de título, a modo de ofrecer una lectura propia del proceso, respecto de los conceptos principales abordados en la investigación y el proyecto de creación.

Sobre la autoría como diseñador

El proceso de la creación del “Archivo Colectivo FAUNA” fue largo, me nutrió personalmente, tanto en lo académico como en lo creativo. Fue un proceso incluso doloroso, en tanto me tuvo en constante tensión entre la rigidez del diseñador tradicional y una participación política más activa como creador, sobre todo con el concepto de autor. Es notorio cómo el mismo cuestionamiento por el que pasaron otras disciplinas, como la historia y la archivística respecto de su (falsa) objetividad, nos ha llegado a nosotros como diseñadores y ha costado hacerle frente, como si no quisiéramos hacernos cargo de nuestra propia autoría al momento de diseñar, de nuestra propia performatividad y las decisiones políticas cuando tenemos por delante la tarea de la significación.

Esta resistencia es parte, creo, de la propia constitución del diseño como oficio, y su afición desmesurada por la técnica como sustento para su supuesta objetividad del hacer, donde el dibujo técnico y los cálculos vectoriales se sobrepone al trazo y al error de la mano, como si estos últimos fueran la prueba de que el diseñador existe realmente, cuestión que contradice esa especie de axioma, enunciado por Adrian Frutiger, donde se supedita a su función, y donde nadie debería reparar en el diseño sino simplemente actuar, leer, comer, beber. Si sólo reparamos en la interfaz como un supuesto objetivo, no nos hacemos cargo de la selección de signos que llevó a esta, invisibilizando la performatividad del diseñador y su acto político de preferir cierta iconografía respecto de otra, preferir cierta materialidad o las formas ocupadas, etc.

Esto anula la capacidad de ver al diseñador como el agente político que es y el lugar que efectivamente ocupa dentro de la replicación de las estructuras del lenguaje, de la cultura y de la sociedad misma, en tanto no somos capaces de reconocer en nosotros una disciplina derechamente colonial, y que carga ya con una serie de presupuestos de formas, colores, espacios, palabras y silencios. Abordar la autoría desde el diseño no es solamente declararlo con una forma de marketing, sino que deberíamos abordarla con la responsabilidad que significa ser autores de la selección de ciertos signos por sobre otros, con las implicancias políticas que aquello significa.

Sobre diseño y archivo

Respecto de haber trabajado este proyecto en códigos de archivo y la archivística, esta propuesta ciertamente era una suerte de caja de Pandora. Por un lado, significó estudiar para construir un archivo bajo ciertas lógicas tradicionales, y luego desarmarlo, desarchivarlo, convertirlo en una anomalía que fuera transgresora en lo político, sobre todo pensando en la resignificación y reutilización como parte de una obra mayor.

En lo personal, la construcción de este archivo significó volver sobre fotografías y videos del año 2011, cuestión que fue potente de forma personal y también colectiva. Para mí, fue encontrarme y revivir una serie de situaciones, buenas y malas, de cuestionarnos lo que nos faltó, de lo que pudimos haber hecho para que las cosas hubieran sido distintas. Pero al hacerlo de forma colectiva, no era solamente nos encontramos con el autocuestionamiento, sino que también permitió enfocarnos en los aprendizajes, en las construcciones que se dieron a partir de las grandes movilizaciones de aquel año y que no hubieran sido posibles sin haber iniciado el proceso.

Escuchar a los ex-integrantes del Colectivo FAUNA, así como gente que no fue parte, conversar y relatar sus propias vivencias respecto del archivo o sobre lo que les generaba dicho encuentro con las fotografías, me permitió comprender la importancia de la visualidad en la transferencia y salvaguarda de prácticas de la memoria colectiva, en cómo pequeños colectivos o grupos humanos son capaces de escribir y rememorar su propia historia a través de las imágenes.

Por otro lado, disponer de las fotografías ahora como una instalación de creación de obra derivada, ciertamente puede generar ciertos conflictos relacionados a la autoría, respecto de qué significa ser autor de una obra. Como fue visto a lo largo del marco teórico, y del mismo proceso, cuando hablamos en códigos de activismo político, esta autoría tiende a diluirse como parte de una búsqueda mayor, de un fin en común, incluso también intencionando el anonimato. Armar un archivo experimental, un anti-archivo como caballo de Troya, y al mismo tiempo entregarle esta arma al colectivo ciertamente es un riesgo, necesario para contribuir también a hacerle espacio a la memoria y que esta pueda sobrellevar la afrenta de la historia oficialista propuesta, o más bien impuesta, desde las estructuras de poder y del Estado.

Sobre el diseño de una activación política del archivo

La intervención "Mejores Tiempos: postales del Archivo Colectivo FAUNA" a realizar en la Fech se erige como una propuesta de creación de bienes culturales, que se sirve de la activación de una memoria para poder transgredir al mismo tiempo ciertas lógicas del modelo de propiedad intelectual, permitiendo al lector y participante poder ser parte de un proceso colectivo de significación, de relecturas políticas de un archivo que se desarchiva con el objetivo de propiciar esta posibilidad, un archivo que se vuelve anómico y transgresor para que el propio carácter de los documentos que resguarda pueda volverse político nuevamente gracias a la obra derivada y colectiva. El archivo así, mediante su activación, no es sólo una interfaz entre un lector y el documento, sino que se transforma en una interfaz entre el lector y su propia performatividad sirviendo de soporte para esta última.

Dejamos entonces de ver al archivo solo como una crónica de una muerte del documento, para ser visto ahora como un punto de origen, desplazando la muerte hacia la creación de una relectura. Esta forma de pensar el proyecto ha sido gracias a su desarrollo bajo la perspectiva como diseñador, pensando en las diversas aristas que involucran este problema y que permitieron su deriva en las múltiples formas y soportes durante todo el proceso, cuestión que nutrió finalmente el concepto final trabajado.

Creo firmemente que este proyecto es un aporte a la activación política de los sujetos gracias al planteamiento del archivo como interfaz, cuestión que se pudo ejemplificar en las mismas conversaciones sostenidas durante las jornadas de trabajo, así también en los diversos hitos de activación de las fotografías, como la exposición durante el lanzamiento del libro "A calzón quitado", el documental "Chile se moviliza", incluso el "Proyecto T" de Espínola que generó incluso resquemores, pero que ejemplifica la relación que tienen los sujetos con la memoria colectiva, del sentimiento de propiedad y pertenencia que genera el ver este tipo de imágenes, su representación visual, resignificadas de cierta forma particular, emergiendo así la necesidad por confrontar las lecturas políticas y las diversas performatividades respecto de las imágenes.

Para finalizar, este proyecto abrió, además, ciertas perspectivas a futuro de cómo seguir el proceso, ya no sólo pensándolo tan estrictamente desde el diseño en lo específico, sino desde el campo de la visualidad y la estética de la fotografía, la archivística y los estudios culturales. El poder hacer dialogar las ideas iniciales del proyecto, esta búsqueda experimental por crear un archivo audiovisual, con diversos autores y teorías provenientes desde diversas áreas de la cultura me permite incluso pensar en proyectar este proceso como parte de una investigación-creación a seguir durante los próximos años, pensando además que el material audiovisual aún no ha sido catalogado ni ordenado, y que el registro de autor, el cual podría asegurar con mucha más certeza que no hay terceros involucrados, excede con creces lo registrado el año 2011.

Se abren preguntas nuevamente, y para algunas, eso sí, ya tengo respuestas con lo trabajado en este modelo de archivo y activación, que creo es clave para que las imágenes salgan de su muerte y se conviertan en un archivo vivo, de forma política, y devolverles su carácter y fuerza activista.



Al cierre de la escritura de esta memoria, quiero aprovechar de comentar tres hechos particulares sucedidos en la última semana respecto del interés en el Archivo. Por una parte, el Proyecto T de Espínola fue escogido para participar de una exposición de moda y comunicación en la Universidad Católica Silva Henríquez; por otro lado, la académica Marcela A. Fuentes, de la Northwestern University, y coeditora junto a Diana Taylor del libro *Estudios avanzados de performance* (citado dentro del marco teórico de este proyecto), entre otros textos académicos, se contactó conmigo para pedir un par de fotos del Archivo, para la ilustración de una nueva publicación sobre performance en el espacio público. Esto refuerza el carácter atingente de la creación de este Archivo, y no puede sino motivarme a seguir trabajando en promover la activación de la memoria del movimiento estudiantil del año 2011 y posterior.

El último hecho, no menos importante, se refiere a que la instalación / intervención formará parte de las obras de creación seleccionadas como parte del Foro de las Artes 2018 de la Universidad de Chile, a realizarse durante la segunda mitad del mes de octubre. Agradezco profundamente esta oportunidad, en tanto permitirá integrarme en la discusión sobre la creación artística desde el diseño y el activismo, así como también poder compartir este trabajo con otras personas interesadas en la creación colectiva de obra derivada.



- Alburquerque, Sebastián.** "El tesoro oculto de la USACH", The Clinic, <http://www.theclinic.cl/2012/02/03/el-tesoro-oculto-de-la-usach/> (consultado el 15 de septiembre del 2018).
- Austin, John Langshaw.** 1975. *How to do things with words*. Cambridge, Harvard University Press.
- Avendaño, Octavio.** 2014. "Fracturas y representación política en el movimiento estudiantil. Chile 2011", *Revista Última Década* 41.
- Barthes, Roland.** 2006. "La muerte del autor", *Revista La letra del escriba* 51. Recuperado de <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n51/articulo-4.html>
- Benjamin, Walter.** 2003. *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. México: Itaca.
- Blasco, Jorge.** "Decisiones analógicas para una memoria digital". Accedido el 25 de julio del 2016 http://medialab-prado.es/article/decisiones_analogicas_para_una_memoria_digital
- Bohleber, Werner.** 2007. "Recuerdo, trauma y memoria colectiva: la batalla por la memoria en psicoanálisis", *Psicoanálisis APdeBA* 29. Consultado el 25 de julio del 2016. <http://www.apdeba.org/wp-content/uploads/Bohleber.pdf>
- Brea, José Luis.** 2012. "Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image", en *Arte, archivo y tecnología*, ed. Alejandra Castillo y Cristián Gómez-Moya. Santiago: Ediciones Universidad Finis Terrae.
- Butler, Judith.** 2008. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires, Paidós.
- Castro, Francisca.** 2014. *Movimiento estudiantil chileno 2011-2013: Impactos y consecuencias*. Tesis de licenciatura, FONDECYT 1130897.
- CIDH.** 2007. *Relatoría Especial para la Libertad de Expresión, Estudio Especial Sobre El Derecho De Acceso A La Información*. Washington, D.C.: OEA.
- CIDH.** "Ficha Técnica: Claude Reyes y otros Vs. Chile", en *Buscador de Jurisprudencia*, consultado el 18 de julio del 2016, http://www.corteidh.or.cr/cf/jurisprudencia/ficha.cfm?nId_Ficha=332&lang=es
- Colingwood-Selby, Elizabeth.** 2012. *El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*. Santiago: Metales Pesados.
- Concha, José Pablo.** 2011. *La desmaterialización fotográfica*. Santiago: Metales Pesados.
- Cook, Terry.** 2010. "Panoramas Del Pasado: Archiveros, Historiadores Y Combates Por La Memoria", *Tabula: Revista De Archivos De Castilla Y León* no. 13.
- Cristi, Nicole y Manzi, Javiere.** *Resistencia Gráfica. Dictadura en Chile*. APJ - TALLERSOL. Santiago, LOM Ediciones.
- De Saussure, Ferdinand.** 2007. *Curso de lingüística general*, Tomo I. Buenos Aires, Losada.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix.** 2006. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Madrid, Pre-Texto.
- Groys, Boris.** 2012. De la imagen al archivo de imagen -y de vuelta: el arte en la era de la digitalización", en *Arte, archivo y tecnología*, ed. Alejandra Castillo y Cristián Gómez-Moya. Santiago: Ediciones Universidad Finis Terrae.
- DIBAM.** Misión y Políticas. Accedido el 12 de Julio del 2016, <http://www.dibam.cl/614/w3-propertyvalue-37905.html>
- Ferrer, Rita.** 2010. *¿Quién es el autor de esto?: Fotografía y performance*. Santiago, Ocho libros.
- Foucault, Michel.** 1984. "¿Qué es un autor?", *Dialéctica*. Puebla, Universidad Autónoma de Puebla.
- Freud, Sigmund.** 1995. *Más allá del principio de placer (1920), Obras completas*. Amorrortu, Buenos Aires.
- Gallardo, Claudio.** 2013. "Hacia una dogmática para el acceso en Chile" en *Acceso a la Cultura y Derechos de Autor. Excepciones y Limitaciones al Derecho de Autor*, ed. Alberto Cerda Silva. Santiago, ONG Derechos Digitales.
- Garretón, Manuel Antonio y Martínez, Javier.** 1985. *El movimiento estudiantil: conceptos e historia*. Biblioteca del Movimiento Estudiantil. Santiago, Ediciones Sur.
- Garretón, Manuel Antonio.** 2011. "Movilizaciones y movimiento social en la democratización política chilena" en *La sociedad española en la Transición*, Rafael Quirosa-Cheyrouze y Muñoz ed. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Gascueña, Rosa.** 2008. "La construcción del significado de pirata informático", presentado en el *VIII Congreso de Lingüística General* de la Universidad Autónoma de Madrid. Accedido el 23 de julio del 2016. <http://elvira.llf.uam.es/clg8/actas/pdf/paperCLG46.pdf>
- Gutiérrez, Juan.** "Memoria y procomún". Accedido el 25 de julio del 2016. http://medialab-prado.es/article/memoria_procomun.
- Gómez Villar, Antonio.** 2014. "Paolo Virno, lector de Marx: General Intellect, biopolítica y éxodo", *ISEGORÍA. Revista de Filosofía Moral y Política* 50.
- Greenwald, G., Ewen M., Poitras, L.** 2013. "Edward Snowden: The Whistleblower behind the NSA Surveillance Revelations". *The Guardian*. Accedido el 24 de julio del 2016. <https://www.theguardian.com/world/2013/jun/09/edward-snowden-nsa-whistleblower-surveillance>.
- Halbwachs, Maurice.** 2004. *La memoria colectiva*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Huenqueo, Patricia.** 2016. "Políticas públicas De archivos". Presentación, CEDOC Centro Cultural Palacio La Moneda.

- Huysen, Andreas.** 2000. "En búsqueda del tiempo futuro" en *Revista Puentes año 1 no.2*. Comisión Provincial por la Memoria.
- ICA,** "International Council of Archives", consultado 20 de junio, 2016, <http://www.ica.org/en/esp%C3%B1ol>
- Jordan, Tim.** *Activism! Direct Action, Hacktivism and the future of the society*. Londres, Reaktion Books.
- León, S., Vergara F. y Padilla K., Atilio Bustos ed.,** *Historia de la Postal en Chile*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Lessig, Lawrence.** 2005. *Cultura Libre: Cómo los grandes medios usan la tecnología y las leyes para encerrar la cultura y controlar la creatividad*. Santiago, LOM Ediciones. Accedido desde <https://www.derechosdigitales.org/culturalibre/>
- Ley Fácil.** "Transparencia / Acceso a La Información Pública". Accedido el 27 de Julio del 2016. <http://www.bcn.cl/leyfacil/recurso/transparencia---acceso-a-la-informacion-publica>.
- Ley Fácil.** Ley 20285. Accedido el 20 de julio del 2016. <http://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=276363>
- Lipking, Lawrence.** 1998. "The Birth of the Author", en *Writing the Lives of Writers*, ed. Gould, Warwick y Staley, Thomas F. New York, MacMillan Press.
- Lovera, Domingo.** 2010. "El mito de la libertad de expresión en la creación artística", *Revista de derecho (Valdivia)* 23.
- Lyotard, Jean-François.** 1991. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid, Cátedra.
- Marx, Karl.** 2006. *Elementos Fundamentales para la Crítica de la Economía Política (Grundrisse) 1857-1858, volumen 2*. México, Siglo XXI Editores.
- Memoria Chilena,** "Navegantes Holandeses En Chile". Accedido el 22 de julio del 2016. <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-729.html>.
- Monográfica.org,** "Editorial #02: Activismo". Accedido el 25 de julio del 2016. <http://www.monografica.org/02/Editorial/2870>
- Morales, María Virginia.** "Discurso, performatividad y emergencia del sujeto: Un abordaje desde el post-estructuralismo", *Athenea Digital - 14(1)*, <http://dx.doi.org/10.5565/rev/athenead/v14n1.884> (consultado el 13 de septiembre del 2018).
- Moyano, Cristina.** 2016. "El pasado reciente: los desafíos de investigar nuestro tiempo", en el ciclo *Cátedra Abierta MMDH 2016: Historia Reciente y Memoria Histórica*. Santiago.
- Pelta, Raquel.** "Diseño y activismo. Un poco de historia". Accedido el 25 de julio del 2016. <http://www.monografica.org/02/Art%C3%ADculo/2909>
- Rancière, Jacques.** 2010. *El espectador emancipado*. España: Ellago Ediciones.
- Richard, Nelly.** 2007. *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile, Metales Pesados.
- Riegl, Alois.** 2008. *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen*. Madrid: A. Machado Libros.
- Schwartz, Joan y Cook, Terry.** 2002. "Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory". *Archival Science* 2.
- Taylor, Diana y Fuentes, Marcela.** 2011. *Estudios avanzados de Performance*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Taylor, Diana.** 2012. *Performance*. Buenos Aires, Asunto Impreso.
- Taylor, Diana.** 2015. *El Archivo Y El Repertorio: El cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Taylor, Diana.** "Guardar como", *E-MISFÉRICA 9.1*. Accedido el 27 de julio del 2016. <http://www.hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-91/1387-e91-essay-guardar-como>
- Traverso, Enzo.** 2007. "Historia y Memoria: Notas sobre un debate", en *Historia Reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, ed. Marina Franco y Florencia Levín. Buenos Aires, Paidós.
- Vial, Tomás.** 2004. "La libertad de la creación artística", *Informe de Investigación 19*. Centro de Investigaciones Jurídicas UDP.
- UNESCO.** 2011. Declaración Universal de los Archivos, 36° reunión de la Conferencia General, París, Francia, 26 de octubre, 2011.
- Vásquez, Adolfo.** 2009. "La Posmodernidad; A 30 Años de la Condición Postmoderna de Lyotard", *Revista Observaciones Filosóficas* 9. Accedido el 24 de julio del 2016. <http://www.observacionesfilosoficas.net/laposmodernidad30anos.htm>
- Wikileaks,** "About us". Accedido el 24 de julio del 2016 <https://wikileaks.org/What-is-Wikileaks.html>
- Zúñiga, Rodrigo.** 2013. *La extensión fotográfica*. Santiago, Ediciones Metales Pesados.



El presente libro se terminó de imprimir a comienzos de una helada primavera en el mes de octubre del 2018 en Santiago. En su composición se utilizaron las fuentes Lapture de Just Another Foundry, diseñada por Tim Abrens y Branding, diseñada por Alfonso García y el equipo de la fundación Latinotype.