**DEL DOCUMENTO AL MONUMENTO**

Me gustaría aproximarme a este proyecto, Desarrollado desde el 2006-11, no solamente en términos de la conformación de un archivo del arte contemporáneo y el pensamiento crítico en Chile, sino que desde de las preguntas que suscitaron una política y de archivo y la configuración de una estructura para cuerpo de documentos que desde un inició se presentó como una plataforma: abierta, flexible y en progreso en sus maneras de conformación de categorías.

El Centro Cultural La Moneda es un espacio que está bajo la Moneda, el palacio y sede de la Presidencia de la Republica, es el proyecto que inicio el dos mil seis. La Moneda, el lugar que se decidió para construir este nuevo centro cultural esta marcada por su bombardeo el 11 de septiembre de 1973 y el quiebre institucional de este bombardeo. Por lo tanto, también la fecha histórica y la manera de implementar un proyecto tenía que ver con el contexto, se involucra en un proyecto de configuración o creación de una memoria colectiva.

El espacio para el Centro de Documentación de las Artes (CEDOC) que se me solicitó desarrollar en realidad se trataba de un espacio vacío por lo tanto había no solamente decir que es lo que entraría en este primer archivo para las artes visuales chilenas, realizado en un periodo de democracia, sino que también la decisión de un diagrama

Por lo tanto, partí interrogando el archivo desde el documento visual, como documento de memoria también colectiva e individual

Antes de comenzar a incorporar los primeros documentos al acervo del archivo, realicé el seminario Invité a la artista Rosangela Rennó, entre otros invitados. Es una artista brasileña que trabaja con documentos para interrogar el documento en cuanto imagen y archivo. Esto lo pongo no como una anécdota, sino que como una referencia a cómo se interroga y cómo se plantea este proyecto. Un catastro de documentos a nivel nacional. En una categoría de espacios institucionales. espacios independientes alternativos desde el año setenta y tres en adelante fueron configurando este fondo documental que tenía que ver con fuentes secundarias escritas, pero al mismo tiempo tenían este límite entre obra de arte y documentos sobre todo por las vinculaciones entre artistas intelectuales, filósofos, y performance que existían en ese momento.

Hay muchas cosas que hablar sobre esta experiencia y evidentemente sobre las políticas de archivo, sobre la relación institución/arte/archivo y la diferencia entre obra y documento. Pero me parece importante hablar sobre el programa archivo abierto que fue un programa y una metodología al mismo tiempo de construir estos fondos documentales, un programa que interroga el archivo y al mismo tiempo lo va construyendo. Este programa tenía como primera línea de exploración y al mismo tiempo primera línea metodológica, la relación con la memoria oral. La memoria oral como producción de imaginario, como producción de memoria colectiva y como producción de memoria individual que acompaña no solamente la historia del documento o la historia biográfica de los autores, sino que interroga con un cuerpo colectivo de materiales. Entonces es un primer coloquio sobre transferencias documentales y el origen del video en Chile. En lo personal para mí fue muy importante un archivo de video y muy cuestionado en ese minuto. Estamos hablando del año dos mil seis. En la relación entre video como documento y video como obra artística. Y a mí me parecía en ese momento fundamental y parte basal del proyecto un archivo de artes visuales era tener esa memoria de porque una producción importante de los primeros años, de los años ochenta y fines de los setenta tenía que ver con registros audiovisuales, entonces un primer catastro y rescate de piezas tenía que ver con piezas documentales, de acciones de arte, performance que se construyeron en ese minuto.

LA SALA DE LA TELE

La manera de abordar esta colección tuvo que ver con un seminario donde se invitó a las personas que trabajaron en ese momento y se empezaron a dar estos vínculos entre televisión, producción de video y las relaciones entre las personas que hacían cámara y el mundo periodístico, por ejemplo, y los artistas mismos de escena. Por lo tanto, se empezó a configurar esa colección con estos cruces disciplinares y estas colaboraciones políticas afectivas que construyeron una manera tan particular en Chile. En paralelo a este seminario en el Centro Cultural La Moneda, en una colaboración con la curadora Paz Aburto y la artista Meyer Schneider, alemana, se hizo una sala de la tele o sea se hizo una intervención de cómo se mira televisión en Chile y ella es una artista que hizo una intervención en el centro documentación un living. Era una sala de la tele donde se reúnen personas y nos encontramos con distintas personas del mundo audiovisual el mundo de la performance y grabamos conversaciones sobre no solamente como miramos televisión sino sobre archivos audiovisuales, sobre cómo coleccionamos, cómo guardamos, cómo producimos este tipo de material audiovisual. Una pregunta interesante que fue muy formadora en esta como performance casi activa en el Centro Cultural La Moneda. Por varios días de conversación, con artistas, curadores, incluso arquitectos, filósofos, sobre el archivo visual, fue que recordábamos o cómo conocíamos estas primeras obras, las primeras performance y acciones de arte firmadas en los setenta, que habían sido traspasadas a través de la oralidad. Todos teníamos distintos relatos, por ejemplo, de la acción de la estrella Carlos Lepe, del CADA, esos archivos en ese minuto no estaban en acceso público. Entonces, ¿Cómo había sido traspasada esa memoria, digamos, colectiva, a través muchas veces de los relatos profesores que hablaban de estas grandes hazañas y nosotros habíamos construido una producción también imaginaria en relación a relatos de videos que nunca habíamos visto? Ese es un archivo ese que se constituyó ahí a través de estas conversaciones y como parte de un archivo de memoria oral.

HISTORIA DE LA DESAPARICIÓN

Un segundo “Archivo abierto”, programa curatorial y programa de construcción de archivos orales, fue el dos mil siete que se llamó musulmán o historia de la desaparición. Fue la invitación a un archivo internacional que trajo Adam Nankervis un artista de performance que hablaba sobre la historia de la desaparición o la historia de la performance en Estados Unidos. Del archivo Franklin Furnace Archive, un archivo que hoy día está y en ese momento no estaba y hablaba sobre las relaciones justamente entre institución y archivos. Eso fue tremendamente interesante porque nos permitió crear justamente un mapa de relaciones y conversaciones no solamente con este curador, sino que también con personas del mundo cultural local con nuestra comunidad artística y performance para vincular la relación entre arte y performance y preguntar justamente cuáles son estas categorías, cómo nombramos, qué categorías tenemos, cuál es nuestra relación con lo local, cuál es nuestra relación, con estas categorías internacionales del archivo.

¿Cómo ubicamos nuestra producción cultural? Esa discusión nos permitió también reflexionar sobre las categorías y los límites entre obra, documento y performance que estábamos armando. Y, por otro lado, tener una exposición abierta al público sobre este archivo tremendamente interesante de la performance a nivel internacional. Fueron conversaciones con Francisco Casas de la yegua del apocalipsis, distintas personas de performance relacionadas con este mundo.

CYBERSYN

**Letanía para una computadora y para un niño que va a nacer**

“El hijo que viene al mundo sólo confía en su madre,

como el pájaro que vuela en sus alas y en el aire.

El pueblo también confía, cuando tiene conducción

limpia y pura como el agua, tibia y clara como el sol.

Hay que para al que no quiera, que el Pueblo gane esta pelea.

Hay que juntar toda la ciencia, antes que acabe la paciencia.

Como el sol que está quemando,

la espalda al oficinista,

que se sacó la corbata, voluntario en Melipilla.

Todos debemos entrar, en esta marcha terrena,

descorriendo telarañas, de ignorancia y dependencia.

Exigir los beneficios, que nos regala la ciencia.

Hay que parar al que no quiera, que el pueblo gane esta pelea.

Hay que juntar toda la ciencia, antes que acabe la paciencia”.

La cita anterior corresponde a la letra cantada y compuesta por Ángel Parra, durante los años 1971 y 1972 en Chile. Ángel Parra (1943-2017), fue hijo de Violeta Parra y uno de los cantores más importantes de Chile por su contribución al rescate de la Música Popular. Según el autor, “esta canción fue inspirada por las largas conversaciones que sostuvimos con Stad (Stafford Beer) en la Peña de los Parra, entre los años 1970 y 1972”. El *niño que va a nacer*, hace alusión a la computadora del proyecto Cybersyn y al ambiente de división que se vivía en Chile[[1]](#footnote-0) durante el Gobierno del Presidente Salvador Allende.

Por un lado, por las personas y grupos adherentes al “Proyecto del Socialismo en Chile”, los cuales, sin importar las privaciones expuestas por el receso económico, mantenían, a través de manifestaciones callejeras, el arte, la cultura, y el compromiso social, con una postura leal y de confianza. Esta adhesión es la que pondrá también en marcha a iniciativas como el Museo de la Solidaridad, el cual consistió en la creación de una red de artistas internacionales, reunidos para crear un museo gratuito para el pueblo, o la construcción del edificio UNCTAD III, el cual albergaría la convención de la Naciones Unidas para el Desarrollo y el Comercio de los países del Tercer Mundo, en abril de 1972, edificio que fue construido en un plazo record de 272 días.

Este programa Archivo abierto, el dos mil siete, también tiene que ver con la construcción de un archivo, un proyecto emprendido por el artista audiovisual y curador de Nuevos Medios Enrique Rivera y Catalina Ossa y se hizo en co-producción con ZKM (Centro de Arte y Medios Tecnológicos de Karlsruhe (ZKM)

Este proyecto de interés un sobre la reflexión de los Nuevos Medios y los principios de internet permitió traer archivos del cibernético ideador de este el proyecto mítico de en Chile, en el que participó un equipo multidisciplinario que logró hacer este principio de internet en los primeros años del gobierno del presidente Salvador Allende.

Este proyecto de reconstrucción estuvo al interior del centro de documentación también donde se podían ver los documentos, las entrevistas a los autores de este proyecto que ZKM permitió además de una reactivación de un archivo cuya línea tenía que ver con dejar testimonios, se armó con este archivo donde tú podías ver los materiales de Cybersyn: te podías sentar en la silla a navegar sobre estos materiales, pero al mismo tiempo dejar un testimonio nuevamente. Hay testimonios que van construyendo también esa memoria colectiva. Cosas como “bueno yo vi esta silla que quedó en tal lugar… Yo supe de un ingeniero que trabajó en esto…” en fin. Se hizo una construcción colectiva de testimonios que se dejaron guardados en este dispositivo para poder revisar material, pero al mismo tiempo un dispositivo de memoria oral nuevamente.

MIMESIS CAMUFLAJE Y RESISITENCIA

El año dos mil ocho se realizó la bienal de Sao Paulo y el curador fue Ivo Mezquita con la curadora Ana Paula Cohen y ellos me invitaron con este programa de archivo abierto para dos cosas, uno para conversar con Suely Rolnik, una teórica que, además de ser psicoanalista, ha trabajado sobre el tema del archivo y nombramos esa mesa “Historia como materia flexible”. Justamente hablamos de las relaciones entre memoria colectiva, memoria individual, memorias objetivas y construcción de historia en relación a los archivos y a la imaginación. En ese mismo programa también participé yo como curadora con todo este ejercicio del archivo abierto como titulé esa presentación con todos los videos que pudimos rescatar. Por eso hablo siempre que esta es una metodología de exhibición, pero al mismo tiempo es una metodología de trabajo, de rescate, de construcción de archivos. Se abre una pregunta, se interroga el archivo y se empieza a construir esa conexión, ese fondo o esa línea documental. Y en este caso pudimos construir toda la línea de videos de artista. de los cuales nos preguntamos en la sala de la tele, de los cuales había mitos orales, pero no habíamos podido ver.

Tuvimos la oportunidad de rescatarlos directamente con los artistas, con Carlos Leppe, también con el colectivo Acciones de Arte CADA y ponerlos en acceso al público, pudimos armar la colección de Juan Downey y todas estas preguntas en relación a estas piezas míticas y heroicas. A las personas que vivimos en esa generación y que habíamos escuchado a través de los relatos orales de profesores y gente que vivió en ese momento histórico que ahora se pusieron en acceso, se nos abrió una puerta muy interesante en relación a los vínculos entre videos de artistas y televisión que permitió además poner en contacto no solamente a estos actores, artistas, filósofos que armaron piezas documentales y piezas artísticas audiovisuales importantes sino también con otras conexiones, en este caso con Sao Paulo que tiene una colección muy interesante de performance y pudimos hablar sobre las relaciones entre calle, televisión y activismo artístico, lo cual va configurando una relación no solamente distinta sino que ampliando categorías posibles en el archivo.

Para las personas que no vivimos en los años 70-80 y estudiamos arte o historia, conseguir estos videos era un proyecto imprescindible para poder encontrarse con la fuente original. Los artistas de mi generación, años noventa, hablaban sobre el mito de estos registros, acerca de la dimensión de estas obras heroicas para nosotros. Crecimos con esta formación, sin acceso a las fuentes originales, un vacío histórico y un mito como referente traspasado oralmente (…)

Para acercarnos a producciones audiovisuales de artistas en los años noventa en Chile seria interesante observar el trayecto del video desde sus inicios en Chile, a fines de los años 70´s y su desarrollo durante los años ochentas hasta durante la dictadura en Chile y su salida en el plebiscito nacional de Chile para la salida del dictador en 1988. Para esto se referirá a una historia del video de artistas marcada por los espacios de circulación, encuentro y difusión local posibles, dado en ese momento histórico y la singularidad de esta producción audiovisual local en función del contexto social y político, el cual observándolo desde la (breve) distancia histórica nos cuestiona sobre las categorías que organizaría una mirada retrospectiva sobre la historia las producciones de artistas internacionales en este medio llamado “Video Vintage” en el Centro George Pompidou (imagen portada del libro) o una mítica exposición organizada anteriormente por Berta Sichel en el Museo Nacional de Arte Reina Sofía “Pioneros del video”, persona que se preocupó durante los años noventa a organizar el programa público sobre Cine y Video en el Museo Reina Sofía en Madrid con una inigualable programación de videos de artistas y películas que se exhibían en este museo a la manera de un programa mensual tematizando las obras que abordaba y las adquisiciones que la colección audiovisual iba ingresando a la colección, programa que recibí vía correo postal impreso desde Paris, por el artista Joan Rabascall , quien me lo enviaba sagradamente todos los meses, después de que nos conocimos y entablamos una amistad en Paris cuando residí el año 1994 en esa ciudad y se convirtió de manera espontanea y generosa en una suerte de tutor con el que yo compartía realizar un archivo audiovisual en Chile de videos de artistas y cineastas.

Si bien esta trayectoria entre categorías de lo audiovisual comparten espacios y abren un nuevo escenario de producción con nuevas agencias de publicidad que tomaron importancia en la llegada a la democracia, Donde aparece una nueva manera de encuentro de artistas en la televisión. Que posteriormente tendrá un espacio para el videoclip vinculado ya a las agencias de publicidad y luego otras fue e primer ensayo de un departamento audiovisual en un museo que tenia como referencia el departamento de Programa de Cine y Video del Museo Reina Sofía, estuvo en la habilitación de un espacio para realizar un espacio para el desarrollo de un programa de televisión , que diera visibilidad a los la emergente escena artística en los primeros años de Transición democrática , en el cual se grabó en un convenio entre el director del experimento televisivo llevado por el director y publicista Juan Enrique Forch un convenio y el Director del museo Nacional de Bellas Artes de ese momento el teórico del Arte Milan Ivelic un acuerdo de espacio para la grabación de un programa televisivo en un espacio de grabación y edición de material audiovisual con equipos Betacam , que estaban en los subterráneos del museo sin uso durante varios años y que tenia como acuerdo entre el canal 2 rock & pop y el Museo Nacional de Bellas Artes.

El uso de estos por un equipo de personas jóvenes, en el cual participe como productora del programa que tenia una salida diaria en señal abierta “Programa Parque forestal sin numero” que enunciaba la dirección de este edificio publico y al mismo tiempo el compromiso de comenzar un archivo de entrevistas y de las exposiciones que se estaban exhibiendo simultáneamente en el museo. Las programaciones de este incipiente programa se desarrollaron el 16 de agosto de 1995.

Cabe destacar que Milan Ivelic, junto al artista Gaspar Galaz habían realizado en tiempos de dictadura el programa Demoliendo el Muro la serie de televisión emitida en UCTV Televisión en dos temporadas (1983 y 1994) a cargo de conversaciones sobre arte chileno desde el Museo, ambos como conductores del programa, el cual tenia como función en plena dictadura militar difundir el arte chileno y de los artistas en Dictadura.

En la conferencia, titulada “Lo subjetivo, lo colectivo, lo autobiográfico. El audiovisual en Chile durante la dictadura”, me propuse observar el trayecto del video desde sus inicios en Chile hasta las primeras producciones de artistas a finales de los años 70 en Chile. Referirá a una historia marcada por espacios de circulación, encuentro y difusión de estas piezas: festivales franco chilenos de video arte (los vínculos de una producción local y su relación o no relación con los referentes internacionales). En el contexto cultural quebrado por la represión y la censura de la dictadura militar de Pinochet, desde 1973 , involucra a una escena comienza a utilizar la recién llegada cámara de video en su doble condición de registro audiovisual, como documento y como pieza audiovisual preponderante para la circulación en canales distintos a los establecidos por parte del discurso del arte oficial. Por ejemplo, en el caso del C.A.D.A. uno de los aspectos operativos fundamentales que tuvo entre los años 1979 hasta el 1984, fue preocuparse de contar con amigos artistas y documentalistas que colaborarán en el registro sus Acciones para la posterior producción de los videos.

En este contexto de la mitad de los años setenta en Santiago de Chile, el video como medio permitirá a los artistas referenciar estéticas de prácticas artísticas internacionales –pero contorsionadas–, según las nuevas articulaciones estéticas, poéticas y políticas. Es necesario señalar que los primeros cimientos del video-ensayo en Chile recogen elementos autobiográficos, experimentales, fundados a partir de la memoria colectiva. En estas colaboraciones, los videos poseen rastros de la oralidad, que en principio se remiten a la correspondencia entre amigos, las cuales proporcionan otras narrativas audiovisuales que arrojan una posibilidad descentralizada de circulación.

Cabe destacar que estas nuevas producciones audiovisuales se difunden en espacios domésticos , como también en programas de televisión alternativos, preocupados de encontrar propuestas culturales alternativas a los oficiales manejados por la censura y, principalmente, instalar una discusión relacionada con el audiovisual y sus posibilidades estéticas y narrativas, en encuentros entre la co munidad artística chilena, en organizados por la Embajada de Francia en Chile. Esta última instancia es de vital importancia para comprender el desarrollo del video en Chile, y por supuesto, para dilucidar el vínculo que los artistas que trabajaron con video en este proceso, ya que instancias como estos festivales permitieron aunar documentos sociales y videos experimentales que convivieron y tensionaron el interior de los círculos artísticos en Santiago, dando así mayor relevancia a la condición de lo audiovisual como soporte de circulación, experimentación y reflexión durante los años ochenta en Chile.

Esta oportunidad de reencontrarse socialmente en los festivales permitió que artistas, cineastas, fotógrafos y documentalistas organicen en paralelo proyectos audiovisuales y artísticos, y que muchas veces intercambiaran roles entre el que realiza la obra y el que registra el acontecimiento. Un ejemplo de este tipo prácticas colaborativas, se encuentra en la Acciones del CADA *Inversión de escena* (1979) y *Ay Sudamérica (1981)*, las cuales contaron con diverso apoyo técnico de registro fotográfico y audiovisual lo que permitió a los miembros del Colectivo, documentar ambos acontecimientos de manera sensible y rigurosa como dan cuenta los videos sobre estas acciones . Aún más claro es el vínculo sobre otro tipo de acciones que permitían que destacados artistas se sumarán a estas prácticas colaborativas. Las imágenes documentales de los aviones alineados en el cielo del video *Ay Sudamérica (1981)*, como , las líneas sobre el pavimento , en un paisaje abierto e imponente con la cordillera como telón de fondo en el video u*na milla sobre el pavimento* (1979).de Lotty Rosenfeld, fueron registradas en cintas de 16 mm por el documentalista Ignacio Agüero, autor de *Cien niños esperando un tren* (1988) y *Aquí se construye* (2008)*,* destacando

Esto permite también vincular a estos videos y esta historia sobre las relaciones entre arte y televisión en Chile a una exposición mayor que se hizo en el MACBA en la cual yo colaboré también con alguno de estos videos que se llama “Está usted preparado para la televisión” que la curó Chus Martínez y fue muy interesante mostrar estas particularidades, donde podemos decir que las memorias no son las mismas y cuáles son los centros, las periferias, cómo se relata aquí y qué es videotape acá en Chile, como es la televisión experimental en Europa, es decir, poner en vínculo y crear estas categorías particulares y estos lugares intersticios de alguna manera.

Sobre cómo vamos configurando el archivo fue tremendamente importante, en torno al video de Carlos Flores, un programa explorativo, de cómo hacer videoarte en ese tiempo en Televisa, que también es un archivo de voces, de autores en ese minuto de entrevista y de exploraciones de artistas en televisión con la dirección de Carlos Leppe, una gran ventana. De visualización en dictadura de material audiovisual, por un lado, y por otro lado las fuentes secundarias relacionadas con toda esta producción de video, todos los catálogos, la discusión crítica y teórica del período. Hoy día está también en acceso y vinculada a ese archivo, eso es en torno al video de Carlos Flores y sus experimentos de cómo hacer video, enseñar a hacer vídeos, enseñar técnicas de realización a un espectador posible, las utopías de televisión y arte de ese periodo, que se compartían internacionalmente pero que en Chile se vincularon de una manera muy específica en la condición local y bastante precaria, que se veía en Chile en términos de producción cultural y sobre todo de cine.

¿Cómo extender de manera activa la comprensión de esos términos de lenguaje local en un contexto internacional que ha homogeneizado palabras y categorías como ‘utopía televisiva’, ‘circulación’ y ‘resistencia’?

¿Es posible poner en relación definiciones y nombres globalizantes de contextos geográficos distintos, obligándolos a converger en un léxico común del video arte internacional?

El valor de un archivo está en la definición de las colecciones que agrupa y en la decisión de cómo nombrar lo existente sin bloquearlo. Así, ¿cuál podría ser el glosario de términos más preciso, y que de manera flexible pudiera nombrar los móviles de la historia del arte?¿Cómo entender la circulación de ideas en videotape en los ochenta en Europa, a diferencia de la circulación de ideas en video tape en América Latina en el mismo período? Enlazar archivos de los años setenta y ochenta de distintas procedencias para una posible historia del videoarte, tomando en cuenta el registro en video de performance, y la experimentación con la televisión parece al menos imposible, ¿se podría relatar una historia común sobre este medio? Y más, ¿se podría tramar una historia del video latinoamericano englobando las experiencias, por ejemplo, de los happenings y la poesía concreta brasileña, junto a las instalaciones argentinas y las variables del uso del video para acciones de arte político en Chile?

La función del archivo estaría en el esfuerzo de incluir nuevas palabras que representaran la ambigüedad implícita del movimiento de los términos, acercando interpretaciones para la construcción de imaginarios posibles que abarcaran tanto los elementos contradictorios, como el humor en la resistencia política, los sutiles ejercicios de camuflaje en el lenguaje y la construcción de visualidad desde la mímesis, adopción y comprensión de los contenidos conceptuales de circulación internacional.

Si la discusión de categorías de clasificación en la producción de video de los 80 se esfuerza por nombrar sus producciones audiovisuales y su profesionalismo específico como ‘videoarte’, ‘cine de autor’, ‘documental’ y ‘reportaje político’, el mapa de un archivo de videos debiera incluir ciertos vocablos que pudieran contener la experiencia de lo autobiográfico y los argumentos cotidianos del contexto social, incorporando las pequeñas historias o documentos emocionales para un arte político.

ELESPACIO INSUMISO

Otro archivo abierto, en dos mil nueve, del cual me invitaron a ser curadora fue en la Trienal de Chile. El curador Ticio Escobar me dijo me invitó a que hiciera una curatoría del archivo que teníamos y me propuse justamente trabajar un tema que era configurar y conformar una colección de documentos relacionados con letra imagen en Chile después del setenta y tres.

Invité a Ronald Kay un teórico del período y trabajé a partir de la configuración del archivo como una red de espacios, y de la retroalimentación de artistas y escritores del período y se armó esta exhibición documental de piezas tremendamente importantes que configuraron gran parte de lo que es hoy día una escena que se sigue observando por su propuesta teórica y artística que todos conocemos. Catalina Parra, Carlos Leppe, Nelly Richard, Eugenio Dittborn Ronald Kay, son figuras culturales tremendamente importantes del arte critico de los años setenta y ochenta.

Como configuración de la exposición y al mismo tiempo metodología de trabajo se configuró un diagrama sobre escritura y visualidad en Chile después del golpe militar en 1973 hasta el año 1979, iniciando el año setenta y cuatro con la revista Manuscrito. Se armaron estos núcleos o nodos para poder observar estos archivos manteniendo una museografía relacionada con el espacio de un centro de documentación, que permitía la observación de un archivo físico y una capa sonora se puede escuchar un relato un audio rescatado del período que se vincula con los materiales que estamos observando. Me pareció interesante trabajar con el relato oral como testimonio, pero al mismo tiempo con la ficción.

Entonces en la obra ya no existe el quebrantahuesos que aparece rescatado en la revista Manuscrito. Se hicieron grabaciones sobre todas las posibilidades donde este manuscrito habría sido realizado. Distintas voces no solamente recrean, sino que imaginan estas posibilidades.

UNCTAD III

Actualmente dirijo el Archivo de Originales de la facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos. Es un archivo donde confluyen varias disciplinas y me pareció importante además de nuestra función institucional, como es en el Centro Cultural La Moneda, resguardar, preguntar y sobre todo poner en acceso a estos materiales, que es algo que sí está funcionando. Hoy en día es un archivo conformado, que se inició el año mil novecientos noventa y cuatro, que cuenta con fondos realmente muy valiosos en relación a la arquitectura del arte moderno, pero sigue creciendo. Ahora, ¿Cómo nos enfrentamos a esto que llaman la activación de archivos? ¿Cómo es esa relación entre un depósito y un archivo conformado?

Uno de los archivos en los que yo he estado vinculada estos últimos tiempos ha sido el archivo de la UNCTAD III. Estamos trabajando ya hace cuatro años con los arquitectos, o sea, con Hugo Gaggero que hizo una donación al archivo originales sobre todo el material relacionado con este edificio, en relación a la arquitectura, hemos tenido entrevistas orales permanentes con él, encuentros, pero también es necesario ponerlo en participación a la vigencia al momento mismo que está ocurriendo este año que son los cincuenta años de la UNCTAD III. Por esto, desde el Archivo de Originales vamos a hacer una exposición, en el contexto institucional de la Universidad, es decir con la facultad, por lo tanto, es un trabajo junto a estudiantes para interrogar este archivo. Por un lado, armamos la conversación con los autores, la producción de entrevistas audiovisuales y conversación con académicos. En este caso también trabajamos con las diseñadoras que participaron en este proyecto UNCTAD III y cuyo trabajo es parte de un fondo que está donando en este momento Pepa Foncea, parte del equipo de diseñadoras de la UC a cargo de la señalética de la UNCTAD III. Por tanto, se ha llevado a cabo todo un trabajo de rescate de este material y por otro lado una conversación con ella y también con los alumnos, que van interrogando cada una de estas piezas. Por lo tanto el trabajo de curatoría en este caso y este archivo abierto de alguna manera que se va a exhibir en el actual GAM y originalmente el edificio de la UNCTAD III, tiene que ver con esta relación de memoria de estas mujeres que trabajaron en la UNCTAD III, que trabajaron como alumnas que salieron de la universidad a trabajar en el gobierno de la Unidad Popular con Gui Bonsiepe, que trabajaron en diseño directamente funcional para un proyecto de una envergadura importantísima para Chile y para el mundo, que hoy día se está celebrando su incorporación a la historia y su incorporación a la visibilización de este archivo que, si bien ha levantado mucho interés y mucho mito, hoy día pasan a ser parte de esta memoria y este archivo que se pone en acceso.

Referencias:

Archivo Abierto 4: Mimesis, Camuflaje y Resistencia: Documentos de los años 70-80 en Chile (Textos) Sao Paulo: Fundación Bienal de Sao Paulo, 2008. Textos de la exhibición realizada en la 28° Bienal de Sao Paulo, entre Octubre y Diciembre del 2008. Textos: “Mimesis, Camuflaje y Resistencia: Documentos de los años 70-80 en Chile”/ actos de desaparición” / Más información disponible en: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/28bienal>

## Isabel García, Teleanálisis en Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina,Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.

Isabel García Pérez de Arce, Conferencia en el Museo Nacional de Arte Reina Sofía, *Lo subjetivo, lo colectivo, lo autobiográfico. El audiovisual en Chile durante la dictadura*, Madrid (2009). Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/actividades/residencias-investigacion-presentaciones-publicas>

1. Entrevista realizada en París al compositor, cantante y escritor Ángel Parra, quien relata su experiencia en torno al proyecto Cybersyn. Publicado el 3 nov. 2012, por Enrique Rivera. [↑](#footnote-ref-0)