

Colección escribir las artes visuales

Cristián Gómez-Moya

Derechos de mirada

**Arte y visualidad en los
archivos desclasificados**

Registro de propiedad intelectual: N° 215.421
ISBN: 978-956-8438-36-4
Editorial Palinodia
Teléfono: 664 1563
Mail: editorialpalinodia@yahoo.es
Diseño y diagramación: Paloma Castillo Mora
Imagen de portada: vista de exposición *Human Rights /
Copy Rights*, MAC, 2011. Fotografía: Patricia Novoa
Santiago de Chile, abril 2012
Impreso por Salesianos Impresores S.A.

Índice

Introducción	9
Look & feel	15
Obra-deriva	57
Habeas data	105
Bibliografía	143

Artículo 10.- No pueden ser objeto de tratamiento los datos sensibles, salvo cuando la ley lo autorice, exista consentimiento del titular o sean datos necesarios para la determinación u otorgamiento de beneficios de salud que correspondan a sus titulares.

Ley N° 19.628 sobre protección de la vida privada o protección de datos de carácter personal.

- Causa de muerte: lesión perforante de la cabeza por proyectil de arma de fuego de alta velocidad a contacto.
- Forma medicolegal de la muerte: suicidio.
Informe *Exhumación y análisis multidisciplinario del cadáver de Salvador Allende Gossens.*

Servicio Médico Legal. Protocolo 57-11 IF

*/autópsis/
ver-por-uno-mismo*

Introducción

De qué forma se podría concluir la verdadera causa de muerte si no fuera auscultando los restos micrográficos ya excavados una y mil veces. Al revisar los archivos de diversos medios de información verifico una vez más que el día 15 de abril de 2011 se anunció la exhumación del cadáver de Salvador Allende, cuyo objetivo consistía en practicar una nueva autopsia –distinta a la realizada en 1973 y distante de la exhumación de 1990– que permitiera revelar el origen de los disparos efectuados en el asalto a La Moneda.

El efecto noticioso de dicho acontecimiento *por venir* se irradió a través de diversos sistemas de información y comunicación. La mayoría de ellos multiplicaron la noticia vía Internet disparando surtidos formatos documentales y visuales, popularizando así los sistemas canónicos para construir la historia. La estrategia de estos medios especulativos consistió básicamente en el levantamiento de diversas “pruebas” extraídas de documentos de archivos, tomando en cuenta desde registros visuales, hallazgos de piezas, fuentes testimoniales y grabaciones de supuestos testigos, hasta reportes de laboratorios privados, comunicaciones de peritos forenses y reconstrucciones 3D del suceso. Estas máquinas telemédicas, pese a no cumplir con la tradición historiográfica más rigurosa, consiguieron efectuar una tarea que en la mayoría de los centros museales, archivísticos y

documentales del país pocas veces se había ejercido con tanto ímpetu. Finalmente, el día 19 de julio del mismo año, luego que un grupo de expertos internacionales liderados por el doctor vasco Francisco Etxeberría entregara oficialmente el informe pericial-forense, se dio a conocer el resultado de la autopsia confirmando lo ya conocido.

Durante esa época, por mi parte, me encontraba elaborando los términos de este libro y junto con ello desarrollando la *curatoria* de una exposición de arte y documentación que abordaba el asunto de los derechos humanos en el marco reproductivo de las copias, los archivos y las desclasificaciones globales. Al mismo tiempo no dejaba de atender los pormenores del efecto noticioso que ocasionaba la autopsia del ex presidente en el contexto político nacional e internacional. En gran medida este caso me ayudaba a formular algunas combinaciones entre investigación visual, autopsia forense y exploraciones mediales, lo cual irradiaba sugerentes problemas sobre lo que significa para mí el ejercicio de la historiografía de la imagen en un sentido visual *postmedia*.

Al alero de lo que han propiciado las imágenes catastróficas de la violencia en la conformación de las políticas de archivo en el contexto nacional —permanentemente marcadas, sea dicho, por el escamoteo, el secreto y la clandestinidad—, y orientado hacia la paradoja que contiene la sola idea de pensar la mirada como un derecho —quizá un posible exabrupto dentro del marco de los derechos universales—, este trabajo se aboca a revisar la

predominancia de la imagen en el archivo de los derechos humanos. Junto con ello, tampoco podemos soslayar la violencia alojada en el derecho, bajo el entendido que si hay una crítica de la violencia es, justamente, la que Benjamin auguraba como una crítica a la violencia del derecho.

Cabe agregar, que tanto en las artes visuales contemporáneas centradas en la documentación y la copia como en las políticas de la visualidad asociadas a una forma de inteligencia creativa que piensa la vida de las imágenes en el archivo, estas reflexiones también avanzan en una *crítica visual a las tecnologías de la memoria entendidas como una operación a distancia*. Pero sobre todo, y lejos de pretender identificar una pléyade de binarismos sobre el derecho al recuerdo o al olvido, preferiríamos examinar la idea de unos derechos que recalcan en lo humano a partir de la condición múltiple de los telesaberes y sus consecuencias políticas en el campo de impresión virtual de la imagen. En último caso se trata, entonces, de poner en tensión una analogía que he venido desarrollando en otros momentos bajo la correlación entre derechos humanos y derechos de copia, en términos de examinar la reproducción abierta de copias de memoria como fundamento humanista, lo cual concierne a un asunto sobre el valor abstracto en la creación de dispositivos visuales, pero además de soportes de inscripción, circulación y distribución de estas mercancías

Finalmente, y de otro modo, diríamos que se trata de un estudio sobre “imágenes dialécticas” porque partimos del fundamento que estas

refracciones, alimentadas por los campos de la tecnología y las bases de datos en su expansión virtual, se circunscriben necesariamente a una discusión –el estallido entre el progreso y sus desechos– por el lugar que ocupa la imagen, el arte y el archivo en relación con la autoridad y la pérdida de autoría que conlleva una obra derivada de un patrimonio intangible y su puesta en circulación en el mapa de los capitales creativos. La pregunta por la imagen de autor/autoridad –que comparte una raíz común entre *auctor/auctoritas*–, entonces es inevitablemente una pregunta por el archivo y sus condiciones de administración, registro y copiado, en la dimensión performativa que conllevan los derechos a los datos y en cuyo diagrama se produce una política de la mirada que no es otra que la telemediación, que las imágenes de los derechos humanos inscribieron en el campo mnemónico de un archivo oculto bajo secreto y clandestinidad.

Por este motivo, proponemos tres secciones divididas y a la vez interconectadas con los archivos desclasificados: i) la violencia del documento clandestino transformado en documento de telememoria; ii) la ruptura de la obra-derivada en el marco de la función de autor; y iii) las bases de datos digitales levitando sobre el fondo inerte como un tipo de vida en el archivo.

* * *

Las fórmulas de las que da cuenta parcialmente este libro, hacen parte de una investigación documental desarrollada en las fronteras de la historia del arte, la imagen y la visualidad, cuyo modelo de producción y pensamiento se ha desplegado a partir de distintos formatos y tiempos de intervención.

Durante el 2010, gracias al apoyo de la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo de la Universidad de Chile y la Beca Arts & Culture de Bruce T. Halle Foundation de Estados Unidos, algunos de estos capítulos los he presentado a modo de conferencias en instancias como el *2nd International Latin American Art Forum for Emerging Scholars. Art <=> Archives: Latin America and beyond. From 1920 to present*, organizado por el *Center for Latin American Visual Studies (CLAVIS)*, University of Texas at Austin; en el seminario *Archives and Communities* desarrollado por el grupo *Engendering the Archive*, Columbia University y Hemispheric Institute of Performance and Politics, New York University; y por último, en el *IV Coloquio Posnacional de Biopolítica, Estado y Gubernamentalidad: dos siglos en las Américas*, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

Posteriormente, entre los meses de julio y septiembre de 2011 se ha realizado la *curatoría* de un espacio de consulta denominado *Human Rights / Copy Rights* en el marco de la exposición “Chile años 70 y 80. Memoria y experimentalidad” en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de la Universidad de Chile, bajo apoyo FONDART BICENTENARIO N° 12989-5.

Finalmente, la publicación de este ensayo ha sido posible gracias al trabajo desarrollado por la *Colección escribir las artes visuales* que durante los últimos años ha sostenido la Editorial Palinodia.

Look & feel

Telememoria

Bajo el régimen ocular-humanístico que conjeturó la luz de lo sano, las políticas de archivo en el mapa de las violencias de Estado resultan tributarias de una razón lumínica cuyo énfasis ya no respondería a una mirada contenida en la naturaleza sino a una forma prosaica de mirada clínica o mirada científica. Esta mirada la encontramos adherida al concepto secular del *iusracionalismo* en equivalencia al sentido humanitario por aislar la insania y controlar la naturaleza¹. Precisamente, donde la antigua concepción de los derechos del hombre, en tanto que mirada natural, aparecía como una virtud preexistente y libre de medios, ahí la *téchne* comienza a asomarse como un prótesis científica para reforzar esa mirada original.

De aquello se desprende que el derecho a ver en el archivo –con la tecnología subsidiaria pertinente– constituye en sí mismo un derecho de mirada². Siguiendo los términos extraídos de las discusiones derridianas sobre el equívoco de tal

¹ Nos resulta sugerente la discusión de Jay sobre la denigración de la mirada en la época estructuralista de la cadaverización de la vida. Véase Martin Jay, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid, Akal, 2007.

² Conviene señalar que preferimos utilizar “mirada”, *look*, por su vínculo con la subjetividad política, antes que “ver”, *see*, propio de cierta actividad fisiológica. No obstante, también cabe advertir de esta varianza irresoluta que se da en la traducción de diferentes textos derivados de la literatura anglosajona. En este ensayo ambas nociones aparecerán reconociendo aquellas irregularidades discursivas.

expresión, en tanto “no habría derecho sin derecho de mirada”, esta idea la abordaremos como un acto polimorfo sobre la impresión final que ha quedado registrada en el archivo, básicamente porque en él confluyen los mecanismos que vinculan el derecho de capturar imágenes y el derecho de acceder a ellas. Asunto que tropezaría con ingresar “en la ‘propia morada’ del otro, el ojo y todas las prótesis ópticas que son las cámaras, los aparatos fotográficos, etcétera”³. El caso es que en una época en que el secreto de la historia ha ocasionado la emergencia de su propia desclasificación –supuestamente por el solo hecho de haber sido negada a la dimensión pública–, el acto político de la mirada parece ser una forma efectiva de rellenar el espacio vacío de la memoria, con toda la ambigüedad que reivindica su derecho. Algunos años antes las tribulaciones de la mirada violentada por la desaparición se caracterizaban por ejercer la denuncia a través de imágenes espectrales dejadas por la ausencia. Estas micropolíticas de la imagen allanaron el camino para exhortar una incipiente forma de derecho imbricada en algo así como una estética de archivo público, bajo cuyo espectáculo pujante hoy en día se ha vuelto más habitual el deseo de ver-por-uno-mismo (*autós/opsis*) las pruebas funestas de la catástrofe.

Imágenes en el campo de la historia, o lo que se ha insinuado como una ciencia de la imagen, resultan de la popularización del acto científico de examinar lo

³ Jacques Derrida, “Derecho de mirada”, en *Ecografías de la Televisión. Entrevistas filmadas*. Buenos Aires, Eudeba, 1998, pp. 45-56, p. 49.

humano al arrimo de los instrumentos y los medios derivados de las tecnologías visuales; en consecuencia, lo humano aparece como una historiografía pública de los medios de la imagen. De modo que si la disputa por el archivo se sitúa necesariamente en un eje de discordia por el tiempo de obturación de la mirada –*in memoriam*–, es porque en él reverbera permanentemente el acontecimiento. Esta vibración, esta inestabilidad –remedio o veneno en la doble ambivalencia de *pharmakon*⁴–, es en el archivo un remedio para la memoria (*ars memoriae*) pero nunca prueba suficiente de una auténtica memoria por llegar.

Documentos clasificados, entre ellos fotografías, planos, fichas, telegramas, memorándums, órdenes militares y un sinnúmero de portafolios secretos, han comenzado a inscribirse apresuradamente en el mapa universal de la imagen a razón de una política del conocimiento que aspira a liberar bases de datos. Así, en medio de lo que podríamos identificar como una época de la desclasificación de los archivos de los derechos humanos, dicha política respondería a un principio cosmopolita sobre el derecho internacional a conocer los documentos producidos por los aparatos represores y sus particulares tecnologías de la memoria, cuyo principal objetivo sería alcanzar una mejor administración y acceso sobre un vasto patrimonio que debe estar disponible para el saber universal.

⁴ La paráfrasis se encuentra en Jacques Derrida, “La farmacia de Platón”, en *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 2007, pp. 91-262. Ver también Paul Ricœur, “La historia: ¿remedio o veneno?”, en *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000, pp. 183-187.

Empero, bajo el síntoma de la economía global de las imágenes que se desplaza desde las memorias locales-nacionales hacia las memorias globales-cosmopolitas, también debemos tener en cuenta que estos archivos no constituirán un saber universal sin antes consumarse como una mercancía potencial y susceptible de ser intercambiada a través de su singularidad, es decir, se manifiestan como una paradoja entre lo original y lo omniabarcante, que es precisamente el sentido de la sobrecosificación.

Estas aperturas económicas tejen a lo menos dos lazos. En primer lugar, el devenir de una historia universal que planteaba la filosofía política kantiana bajo el axioma cosmopolita o derecho de visita territorial –un principio invocado por medio de ese soplo universal que representaba el ejercicio de la paz perpetua condicionado por la independencia estatal⁵–, cuya aplicación final se traduce en la convicción moderna de la hospitalidad domiciliaria. Tanto que la óptima yuxtaposición entre la ciudadanía transnacional y los Estados soberanos consistiría en alcanzar la hospitalidad universal de visitar territorios, pero nunca apropiarlos. Además de ser un requisito indispensable para la concordia, el derecho cosmopolita descansa sobre el derecho público a sublimar cierta humanidad transfronteriza por cuanto “la idea de un derecho de ciudadanía mundial –dice Kant– no es una fantasía jurídica”,

⁵ Immanuel Kant, *Idea para una historia universal en clave cosmopolita*, México D.F., UNAM, 2006 [versión original 1784]. Además I. Kant, en *La paz perpetua*, Madrid, Tecnos, 1994, pp. 17-31 [versión original, 1795].

sin embargo contribuye al menos a reafirmar su ficción performativa en tanto acto pacífico de ocupación territorial. En segundo lugar, tanto los procesos de documentación occidentalizados definidos por las institucionalidades culturales en un afán por emancipar el conocimiento y el acceso a la información, como aquellos centros de investigación y conservación que han sido activados por las organizaciones internacionales de derechos humanos para producir economía de responsabilidad social a nivel global, se han constituido en nuevos modos de concebir la despatrimonialización universal de la memoria. En conjunto han ocasionado el auge de una idea de responsabilidad social amparada en el Estado transnacional el cual, fundamentado en la solidaridad y la cooperación, vislumbra la oportunidad de acceder a nuevas comunidades al uso de aquello que se ha denominado “grupos de afectados” (*stakeholders*); en consecuencia, fomentan la creación de públicos allí donde la carestía de archivo ofrece plusvalía cultural⁶.

Comprender que estos procesos documentales se encuentran absorbidos por una sobrecosificación de la memoria, significa que el archivo de los derechos humanos –una vez superada la barrera jurisdiccional– no concluye en la organización arrinconada de su acervo documental,

⁶ Estas alianzas dan cuenta del estratégico territorio que se expande entre los derechos humanos y los derechos de administración, colección, representación y visualidad. Ver los trabajos de Ramón Alberch por medio de la ONG Archiveros sin Fronteras: <http://www.arxiv.org/es/index.php>

ni mucho menos en sus protocolos de clasificación universalista que le otorgó la unidad de las naciones alineadas con el cosmopolitismo. La misma puesta en archivo —que a su vez conlleva una *puesta en acto*⁷ de los documentos visuales— remite a una cosificación de estos mismos como una plusvalía estético-simbólica que rebasa el marco de sus principios humanistas supeditándolos a una simple estructura declarativa. Por lo tanto —dicho en términos marxianos— representa un tipo de forma material y objetual del lazo social que opera al margen de sus productores⁸.

En suma, sin omitir el legado del *iusnaturalismo* así como las claves de la soberanía legislativa-positivista, esta discusión se encuentra estimulada más bien por la violencia del derecho de mirada que en la entelequia derridiana advierte que “todo lo que hoy afecta —y no es poca cosa— el concepto jurídico de soberanía del Estado está en relación —una relación esencial— con los medios, y a veces condicionado por los telepoderes y los telesaberes”⁹. De ahí que el sentido cosmopolita de los derechos humanos se plantee en este caso como una visita al territorio *bio-gráfico* y jurisdiccional del archivo, pero con la salvedad de hacerlo en diferido: una telememoria con señas de

⁷ Utilizo aquí la noción “puesta en acto” para referirme al ejercicio político-performativo del acto de visualidad.

⁸ Aludimos al escrutinio sobre el misterio de la mercancía señalado por Marx. Ver *El Capital I. Crítica de la economía política*. México, FCE, 1999 [versión original 1867].

⁹ Derrida (1998), op. cit., p. 50.

universalismo¹⁰. Es por esta misma razón que el lazo cosmopolita se instituye en la medida que las piezas de su archivo se desterritorializan, es decir, ya no son agenciadas de manera limítrofe, sino que poseen un código de apertura y libre acceso mediado por quienes introducen una transterritorialidad nueva capaz de superar el íterin de lo clasificado y lo desclasificado de un archivo.

Algo similar resuena en lo que Boris Groys habría denominado “el intercambio innovador del archivo”¹¹, un enunciado que antes de referir al sentido más pedestre del valor de preservación primero se sostiene sobre una economía de intercambio de los valores culturales. A saber que el mero acceso al archivo original o clasificado (*classified*) no sería relevante, por cuanto lo nuevo en el archivo —como memoria cultural materializada lanzada al devenir de un espacio corrupto (profano), tal como lo sugiere la tesis— sería aquello “otro” que se distingue y que solamente puede alcanzar un *status* de valor al ser interpretado “de nuevo” según los efectos del poder. Este intercambio innovador indica que, naturalmente, quedarán documentos sin clasificar (*unclassified*), pero esto es así básicamente porque se encuentran en una zona opaca, incompleta, entre el

¹⁰ La tesis de Debray sobre la mediología sólo sería pertinente a este estudio en tanto que insinúa el imprescindible cinismo de los medios para constituir zonas de poder dentro de lo que el autor denomina el Teleestado. Ver Régis Debray, *El Estado seductor. Las revoluciones mediológicas del poder*, Buenos Aires, Manantial, 1995.

¹¹ Boris Groys, *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia, Pre-textos, 2005.

tiempo de su interpretación y su integración en la memoria cultural.

De modo que siguiendo esta fórmula, bajo la excitada acción reificadora que los archivos de la violencia de Estado inscriben en el saber logocéntrico de los derechos humanos, el intercambio innovador señalaría su condición de *locus* determinado por una aparente territorialidad limítrofe –cual memoria del lugar¹², que sería superada violentamente por la demanda de un amplio mercado de telememoria sin fronteras en donde la imagen, finalmente, adquiriría un nuevo estatus dentro del derecho de visita y de mirada.

En el caso de los archivos clasificados que han ingresado a la memoria cultural al materializarse en documentos fijos de conservación, pensamos que su revalorizada novedad actualmente recae en los protocolos de accesos (*accessus*) a las imágenes –lo que Rifkin ha denominado la nueva economía del acceso– que se establecen en la dimensión pública monumental, es decir, en la desclasificación de estos mismos desde sus instituciones telemediales –las *interfases*. De este modo comienza a vislumbrarse que la novedad se ubica mucho más próxima al valor de distribución de la norma cultural. Sin perjuicio de esto, agreguemos que dicho valor ya se encuentra precedido por la ley de una declaración de voluntad soberana que –tal como ha sido tipificada en

¹² Esta sería la forma más convencional de los memoriales. Cf. E. Jelin y V. Langland (comps.), *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 2003.

cualquier código civil republicano– manda, prohíbe o permite. Es así que en nuestro caso, signado bajo una crítica a la visualidad, quisiéramos considerar lo nuevo como lo atravesado por aquella ley, o sea aquel orden normativo cultural, que en el marco de las políticas telemediales, gobierna el derecho a ver la dimensión secreta del archivo. Esto es lo que instituye el archivo de la desclasificación, tal como la arqueología foucaultiana contribuye a pensar el archivo bajo la “ley de lo que puede ser dicho”¹³. En consecuencia, tales documentos cumplen con la ley de lo que puede ser destituido de su secreto para ser mostrado o dado a ver.

Enfocando la visualidad¹⁴ que tiene de sí el archivo en su gestión documental, por un lado, y la visualidad de la imagen en su hacer patente la ética-política de un acto de visión, por el otro, diríamos que la imagen y el archivo de los derechos humanos conforma un dispositivo dialéctico gobernado por hacer-visible y hacer-invisible ya no esa misma opacidad gris del agravio humanitario, sino más bien el régimen de administración visual de una imagen que alude de manera envanecida a su circulación/

¹³ Michel Foucault, “El enunciado y el archivo”, en *La Arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2002, pp. 101-173, p. 170. Ver además M. Foucault, “Fantasia of the Library”, en Donald F. Bouchard (ed.), *Language, counter-memory, practice: selected essays and interviews by Michel Foucault*, Ithaca, Cornell University Press, 1977, pp. 87-112.

¹⁴ Utilizamos la noción de visualidad para referirnos a las políticas de la mirada derivadas de mediaciones tecnológicas (archivos, bases de datos, *software*, etcétera) que hacen posible el acceso a los síntomas del acontecimiento.

distribución escópica universal¹⁵. Por tal razón las telememorias de lo territorial estarían marcadas menos por un tratamiento casuístico que por un principio de novedad que revaloriza el acceso al archivo. Con todo, estos nuevos derechos en ningún caso resultan suficientes para inhibir un razonamiento crítico sobre el poder ocular de la visión y mucho menos sobre los mecanismos telemediales que inciden en la propia construcción del derecho a la visualidad política que, como ya hemos insinuado, constituye la mirada.

Transfer

La consolidación telemedial de la memoria de las dictaduras en el Cono Sur, ha significado un nuevo rasgo de progreso público frente a la anomia que conlleva la incapacidad de recordar o bien la mera evocación en el seno privado de lo doméstico. Esta política de transferencias que hemos notificado como telememoria –cimentada en el acto de visión sensible a distancia–, intenta situarnos en el terreno retroactivo o retrovisor de estar ahí –el aquí y ahora–, ya sea en la sensación del miedo como lugar de enunciación, así como en la evocación del dolor que transforma la morada del otro en acceso público.

Documentos y centros de documentación, monumentos y museos de monumentalización,

¹⁵ Aquí remito al sentido escópico de la televisualidad en la dimensión pública. Cf. C. Gómez-Moya, "Archivo universal y derechos humanos: un estudio visual sobre la dialéctica de la mirada". En Revista Íconos 41, FLACSO-Ecuador (2011), pp. 39-55.

insignes memoriales para el recogimiento de la huella, han confluído en levantar ejemplares apologías de la humanidad trascendental a partir de una recuperación del pasado desde las superficies de inscripción. Sus coordenadas, sin embargo, no son demasiado continuas, éstas cruzan lo que Buck-Morss ha denominado las superficies del mundo-imagen. Bajo esta perspectiva las estrategias museales que trabajan sobre dichas superficies han incorporado las imágenes como una fórmula de *anamnesis*, cuya aspiración es revelar el síndrome del recuerdo junto al acto performativo de ver-por-uno-mismo en su doble articulación: i) la mirada clínica, ii) el peritaje aurático.

Atendiendo a una figura más seductora, esta *anamnesis* de los derechos humanos ha consistido en auscultar el conjunto de datos historiados sobre las memorias locales específicas –de esto se desprende la suposición que mientras los datos continúen almacenados éstos sólo albergarán un recuerdo vago alojado en una esquiva conciencia sobre la violencia– para finalmente diseñar estrategias visuales de exhibición a modo de *displays* de archivos. El optimismo de estas estrategias, cuya promesa de modernidad en el contexto de la experiencia histórica queda puesta en *valor exhibitivo*, estaría marcado en gran medida por un deseo historicista que, por un lado, demanda el ver-por-uno-mismo ejerciendo así la mirada clínica y, por el otro, diseña un prototipo escénico de la memoria que es a la vez una visión anacrónica de la escena del peritaje con el propósito de incitar su dimensión aurática.

La *anamnesis* del documento/museo es parte constitutiva de su desplazamiento de lugar¹⁶ –contra aquel “principio de procedencia” decimonónico que controlaba el orden primigenio de los archivos. Lo llamativo de este movimiento es que se vincula con la proyección de un completo programa corporativo que regula el sentido topológico de aquello que podría venir, es decir, dejar los gabinetes –los *frames* en la analogía digital– dimensionados y vacíos hasta completarlos con nuevas memorias. Esta prospectiva busca anticipar el programa de usabilidad, circulación y orientación previendo las objeciones y las confrontaciones de quienes activan el derecho a la mirada –del mismo modo que responde a una *prolepsis* que anuncia el final del acontecimiento–, para neutralizar finalmente la interpretación dejando un solo modo maquínico de memoria: reducir el régimen de significación a la conmoción del sentir comunitario. Este régimen decimos que sólo es posible en tanto que el *locus* de archivo es diseñado como una *anamnesis* clínica, pues su memoria se construye con el historial de datos proporcionados por los mismos afectados. En otras palabras, si hay una lógica conservadora para un documento/museo ésta es su colección de memorias preformateadas, lo cual en ningún caso corresponde a un itinerario histórico-político que haga conflictuar la memoria

¹⁶ Esta categoría en ningún caso la quisiéramos afiliar o emparentar con aquella memoria histórica de lugar etnocentrado promovida por Nora y Le Goff, más bien referimos al quiebre topológico del lugar georreferenciado a modo de nueva crítica institucional en su dimensión virtual.

cultural y su materialización, tan sólo significa un gatillador de la reminiscencia, o sea, el ejercicio retrovisor de un ver inmemorial imágenes del horror, que paulatinamente se inscriben como una superficie de evocación sensible.

Es a lo largo de este brete –entre museo y superficie de inscripción– que debemos tener en cuenta la relación entre derechos humanos y el museo del hombre. Ésta es una de las conexiones que explicarían las plusvalías de un acto de desclasificación de archivos, seguido de su virtualización universal. El derecho a la representación del hombre, en tanto que Declaración Universal de Derechos Humanos (1948), y la operación moderna del museo constituirían una abstracción política cómplice de la universalidad. Bajo la interpelación que realiza el historiador Jean-Louis Déotte, dicha abstracción cobraría nuevo brío al emplazar un agente sin cualidades, un hombre-no-identificado: “¿Acaso la abstracción descontextualizante que caracteriza la operación moderna del Museo también está puesta en obra en la operación de la Declaración de los Derechos del Hombre, en que el enunciador es un X que se supone sin características?”¹⁷

Recordemos que la hegemonía ilustrada, eurocentrada, positivista y heterosexual de los derechos humanos, asentada en la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano de

¹⁷ Jean-Louis Déotte, *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el museo*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1998, p. 53.

1789¹⁸, partía de una concepción del derecho naturalista (*iusnaturalismo*) imaginada en un orden pre-jurídico y pre-existente a cualquier razón de ley, la que más tarde derivaría hacia una perspectiva del derecho racionalista (*iusracionalista*) centrada en el positivismo de lo jurídico como un nuevo orden social. Su definitiva fundación declarativa, enmarcada geopolítica y geohistóricamente en el famoso Palacio de Chaillot en París en 1948, resultó un hito máxime que ha venido albergando durante años la cuna museológica de la civilización occidental/universal¹⁹. Esta musealización palaciega del hombre, bajo el principio omniabarcador de los derechos humanos –el diseño global del universalismo–, respondería frontalmente al juicio moral de luchar contra el olvido (*amnistía*) –a pesar del intrínseco privilegio de habla universal que se juega en la particularidad performativa de quien declara–, o sea equivaldría a una condición afirmativa de la necesidad de pactar

¹⁸ Sabemos que existen otros antecedentes como la Declaración de Derechos de Virginia de 1776 en EE.UU., así como la subestimada *Déclaration des Droits de la Femme et de la Citoyenne* impulsada por Olympe de Gouges en 1791. Para el caso nos referimos a la Declaración Universal de los Derechos Humanos (DUDH) adoptada por la Asamblea General de las Naciones Unidas en el Palacio de Chaillot en París en 1948. Cf. Paul Ricoeur (coord.) *Los fundamentos filosóficos de los derechos humanos*. Barcelona, Serbal/UNESCO, 1985.

¹⁹ Conviene apuntar que sobre la colina de Chaillot (Catalina de Médicis, S. XVI) se conmemoró la Exposición Universal de 1878 hasta su reconstrucción para la Exposición Universal de 1937. En el actual Palacio tienen su sede el Teatro Nacional de Chaillot y varios museos: el Museo del Hombre, el Museo de la Marina y lo que antes fuera el Museo de monumentos franceses, ahora “Ciudad de la Arquitectura y el Patrimonio”.

la “representación del hombre” dentro de un institucional mercado de lo museal que gobierna las copias de los crímenes de lesa humanidad como un patrimonio inequívoco. Así, con todo lo altisonante que esto suena, los derechos humanos aparecen materializados por medio de una operación estética museológica de factura ecuménica y que en muchos aspectos corre el grave riesgo de volverse excéntrica a su experiencia histórica²⁰.

La operación estética de los derechos cosmopolitas –siguiendo la idea de una visita *bio-gráfica* a la jurisdicción territorial– en ningún caso es un problema de forma o mera forma. A su vez trae consigo una vehiculación simbólica fundamental en tanto que su paradoja universalista –entre los unos y los muchos– arremete con violencia. Esto constituye precisamente el campo de fuerzas, ya no entre la representación del hombre universal y la politización de los ciudadanos, sino de las fórmulas en que se produce la telemediación de esos mismos derechos. Como bien sabemos el acceso cosmopolita se justifica antes por la intervención eufemística de los aparatos estatales, militares y soberanos con el propósito de disolver el mal, que por una visita hospitalaria que ni la misma glosa kantiana logra contener. Por esta razón, dicho régimen humanista estaría *ad portas* de transformarse en un esencialismo atemporal y aespacial (ahistórico) que

²⁰ En otro orden encontraremos una aguda crítica a la hegemonía identitaria de los “derechos del hombre” y la idea de “humanidad”, en Alejandra Castillo, *Nudos feministas*, Santiago de Chile, Palinodia, 2011.

libera los enunciados jurisdiccionales hacia una nueva razón desterritorializada. Esto mismo, poniendo atención a la discusión del filósofo de origen esloveno Slavoj Žižek en su crítico ensayo contra el paradigma de los derechos humanos²¹, sería comparable con cierto grado de fundamentalismo que terminaría por homologar rasgos históricamente condicionados. Dicho así, este argumento atañe al hecho de enarbolar la condena a los crímenes contra la humanidad a través del recurso a los derechos humanos pero con el agravante que esto justifique la invasión de otros territorios –con los fines político-económicos que todos ya conocemos– y de esa forma completar *a posteriori* los contritos depósitos de archivos.

Biomuseo

No es difícil constatar que los Estados postdictatoriales en Latinoamérica se han alineado con la tendencia al *memory boom* que Andreas Huyssen habría observado hace un par de décadas atrás, orientación que tampoco habría pasado desapercibida para la gestión de los capitales simbólicos. Uno de sus casos emblemáticos más recientes ha sido la edificación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, inaugurado en Santiago de Chile en 2010²², el que ostentaría gran

²¹ Ver la crítica de Slavoj Žižek, “Contra los derechos humanos”, *New Left Review*, N° 34, Madrid, Ed. Akal, septiembre-octubre 2005, pp. 85-119.

²² La institución concentra el período que va entre el 11 de septiembre de 1973 y el 11 de marzo de 1990. Para un estudio

parte de la dialéctica del ver-por-uno-mismo al posicionarse como una estación de documentación de evidencias ruinizadas para ver. Su estrategia habría consistido en diseñar la “forma” de una decadencia política, la que a su vez sería sobrellevada al clímax de cierta estética de la violencia en la que nos veríamos a nosotros mismos al final de aquellos días oscuros. A través de esta operación museográfica bien podríamos declarar algunos de los estados de visibilidad acuñados por la relación circunspecta de una imagen cuyo propósito oscila entre la conciencia humanitaria y la memoria resarcida de la violencia. Para decirlo con *desambigüedad*, que el modelo de telememoria diseñado por este museo pase por exponer archivos hasta volverlos imagen del pasado catastrófico, generando así un acto de mediación de *ver y sentir*²³ el acontecimiento en diferido, nos llevaría a aceptar que la anacronía de su forma/documento representa una innovación en la economía patrimonial.

Diferentes dispositivos mediales han sido utilizados para la reificación de un archivo expuesto, todos confluyen en el diseño de la mirada: los videos, los objetos donados, los testimonios grabados, la experiencia lumínica, el sentido de un *slogan* universal como “Nunca Más”, etcétera. Este modelo

crítico de su diseño cultural ver Nelly Richard, *Crítica de la Memoria (1990-2010)*. Santiago de Chile, Ediciones UDP, 2010.

²³ Cabe señalar que la expresión “ver y sentir” (*look and feel*) remite al campo de las *interfases* digitales de usuarios. Se utiliza como un código de percepción mercadotécnica para aludir a lo que se ve, la apariencia, y a las sensaciones que produce su dispositivo de visión.

museográfico ha consistido en desmontar la condición de reserva del documento guardado en depósito para otorgarle un nuevo valor mnemónico que es ahora imagen para otros. Así, los documentos exhibidos ingresan al dominio público del imaginario social sobre la base del documento visual en contraste con el testigo, la historia oral y la narración. Un sinnúmero de fotografías, dibujos, afiches, panfletos y artículos de prensa han sido profusamente reproducidos y ampliados vía tecnología digital para ser *panelizados* y *vitrinizados* bajo la estructura del diseño de *displays* museográficos, todo con el objetivo de alcanzar una alta visualidad de las piezas documentales. A raíz de estas medidas muchos expertos habrían señalado el problema historiográfico que conlleva alterar el formato o la materialidad de los archivos. Estas nuevas dimensiones sin duda han fisurado el espacio de intimidad y discreción que ostentaría el documento original, vale decir, su distancia aurática habría sido alterada, esta vez por la tecnología de reproducción digital. La tesis es antigua, la reproductibilidad rompe el aquí y ahora de un origen distante. De modo similar la crítica de Nelly Richard ha desarrollado esta idea al referirse a la inevitable *interfase* que produce el diseño de escaparates de vidrio al interior del museo, identificándolos como un elemento que, siguiendo el sentido benjaminiano, “anula el temblor melancólico del aura”²⁴. Sin embargo, no se trata

²⁴ Richard, op. cit., p. 268.

solamente de afectar la distancia con su origen histórico, aquí también emerge un síndrome de economía visual provocado por el acto de copiar documentos para ser visualizados a modo de *copy-exhibition*: expuestos como obras únicas, mercancías auténticas²⁵.

Esto, en el marco expandido del diseño museográfico de la mirada, conduce a la reactivación de la copia –con todas las contradicciones y consecuencias que implica la patrimonialización de reproducciones y sus disímiles facturas–, porque es capaz de transformar un espacio topológicamente situado en un espacio intermedio del *ver* y del *sentir*, para diluirse finalmente en múltiples duplicados donde –dicho de forma algo abstracta pero inevitable– no queda más que la experiencia de vida en el acto de ver. La complejidad de esta nueva cultura museográfica arraigada en los nuevos modelos de exposiciones de archivos, sin embargo, estriba en que no habría otro efecto aurático que la “prueba documental” indistinguible entre original y copia²⁶. En otras palabras, la experiencia que documenta y que a la vez produce la copia expuesta lo que hace es someter al espectador a un supuesto acontecimiento

²⁵ Ver Willy Thayer, “Aura serial. La imagen en la era del valor exhibitivo”, en AA.VV. *Historia, violencia, imagen*. Universidad de Chile, TEHA, Santiago de Chile, 2007, pp. 77-108.

²⁶ Volveremos a esta discusión más adelante, por ahora no podemos dejar de mencionar el precedente entre aura y reproductibilidad, pero sin olvidar la idea de destrucción. Para un estudio atento ver Walter Benjamin, *Obras*, Libro 1/vol. 2, Madrid, Abada editora, 2008 [Edición a cargo de R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser].

de verdad en el ejercicio mismo de su acto de ver, ahí donde las huellas aparecen simplemente como impresiones espectrales.

En menor medida al interior del museo también se exhiben otras objetualidades ruinizadas: desde aparatos de tortura, rejas y bombas hasta cartas, ropas, lentes, encendedores y relojes, son todos objetos de memoria que requieren alimentar su misma precariedad fetichizante para sobrevivir a lo nuevo del archivo²⁷; por lo mismo quedan relegados a un imaginario arqueológico del acontecimiento. Observando los documentos tras pasados entre víctimas y victimarios, de emisores espurios a receptores ocultos e inalcanzables, de unos a otros que perdieron con angustia la conciencia, se allana cualquier intento de desacreditar las pruebas expuestas o negar el valor cultural de ver las copias: digamos que con este modo abyecto de interpelar se exacerba aún más la dialéctica cultura/barbarie (y a la inversa barbarie/cultura). Pese a todo, lo nuevo de estos archivos expuestos –lo siempre-otra vez nuevo, de ahí su retorno– se encuentra en el valor de evocación sensible y emotivo que gatilla la distancia historiográfica del documento desaparecido bajo el efecto terapéutico de la copia aparecida.

²⁷ En otro artículo he abordado esta relación entre las estéticas políticas y las ruinas de la imagen-cadáver. Ver C. Gómez-Moya, "El cadáver, la fosa, el cenotafio. Tres imágenes de la ruina política administradas como espectros de archivo" en *Revista Papel Máquina*, 3, Santiago de Chile, octubre 2009, pp. 61-76.

De este modo, mirada clínica y peritaje aurático serían dos estados posibles. Por un lado, hemos aludido a una mirada clínica para identificar un acto de visualidad que se encumbra como una autopsia exploratoria y a la vez como una experiencia sanatoria de ver en los archivos mismos la disolución del mal. Por el otro, un peritaje aurático que observa los documentos impresos como si fuesen pruebas remotas, buscando índices de aquello que aconteció, pero que en su subjetividad no incorpora la mediación histórica alojada en las prótesis museográficas del archivo expuesto. Ambos, mirada clínica y peritaje aurático, se desplazan por el lugar de la telememoria pública, sin embargo ¿acaso esto significa cultivar ese lugar en el que se quiebran los distintos estratos de la memoria? –eso que Benjamin alcanzó a esbozar en "Excavación y memoria" (1932).

Dando pie a justificar la no existencia topológica y depositaria del museo diríamos que la imagen del archivo expuesto de los derechos humanos sería demasiado abyecta como para que existiera algún lugar capaz de exhibir las huellas de su violencia. Su lugar de inscripción nunca sería lo suficientemente decoroso como para recibir semejante traza perversa, en consecuencia su inexistencia se transformaría en una obscenidad inmemorial (*amnistia*), es decir, quedaría fuera de la escena mnemónica-institucional abandonando su devenir al relato mítico de la catástrofe. En sentido contrario, la recuperación y preservación de las ruinas de la violencia se justificaría no tanto por un reclamo social como por una

innovación en la economía de patrimonio. En cualquier caso, subrayemos que la violencia ha sido diagramada en evidencias *panelizadas* y *vitrinizadas*, enmarcadas y organizadas en un itinerario sincrónico del acontecimiento pero a la vez diacrónico en el tiempo evolutivo que arrastra la inclemencia de su imagen a destiempo. Tenemos, en este sentido, una novedad que nos envuelve en el tropo universal de la distancia (*tele*) como un valor didáctico, educativo y cultural, y por eso ha conseguido ocupar un lugar en la dimensión pública del archivo. De modo que al final justifica plenamente la relación anacrónica entre los derechos humanos y los derechos de mirada en el mercado telemédico de los archivos.

Si bien estas transferencias de conocimientos materializan cierta política de la mirada en su exhibición documental, esto no implica necesariamente que su práctica remita a la política que ejercen. Su ejercicio más bien aviva el estado de vigilancia permanente en que la imagen-archivo opera –para decirlo en términos antitéticos– como un custodio del estado de ensoñación. Vigilancia y resguardo también serían los requerimientos performativos de un deseo de archivo bajo domicilio fijo, lugar desde donde es posible modular los diversos estados de la memoria y los objetos que la materializan. Esto es el efecto panóptico de un archivo que vigila los derechos humanos por antonomasia y en paralelo se emancipa de la perversión por medio de la imagen. Del mismo modo, en un artículo denominado “The panoptical archive”, el

investigador Eric Ketelaar se refería a esta condición neutralizante entre la vigilancia del archivo y las ciudadanías capaces de custodiar los derechos humanos para, finalmente, encontrar ahí las claves de la disolución del mal: “la violación de estos derechos ha sido documentada en los archivos, y los ciudadanos que se defienden apelan a estos mismos archivos. Los archivos tienen un doble poder: son evidencia de la opresión y también contienen la evidencia que se necesita para obtener la libertad; son la evidencia del delito y la evidencia para deshacer el mal”²⁸.

Tal como las decisiones museográficas han consagrado los derechos del ver a un ejercicio biopolítico, también se han implementado técnicas de mercadeo para incorporar los requerimientos ciudadanos²⁹, de esta forma se legitima el sentir público y el empoderamiento de audiencias corporativas por medio de la tecnología museal. Se desprende de esto que una economía política del archivo no desdeña las técnicas de creación de audiencias, ya que se sabe que la participación no

²⁸ Eric Ketelaar, “The panoptical archive”, en Francis X. Blouin and William G. Rosenberg (Ed.), *Archives, Documentation, and Institutions of Social Memory: Essays from the Sawyer Seminar*. USA, University of Michigan Press, 2007, pp. 144-150, p. 146. [Traducción propia].

²⁹ La tendencia marcada en los resultados de las encuestas desarrolladas por la Fundación Museo de la Memoria indicó que los ciudadanos esperaban del museo no un mediador interpretativo sino más bien una relación directa con los propios archivos. Entrevista inédita del autor con María Luisa Ortiz, Jefa del Área de Colecciones del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (19/07/2010).

está dada, sino que debe ser construida y validada con indicadores y balances de aprobación sobre el grado de percepción de las memorias colectivas³⁰, las que a su vez no dejan de ser tecnologías biopolíticas para el acceso y la circulación de capital simbólico.

El dispositivo global de telememoria propuesto por el museo se vuelve aún más embelesado bajo la promesa del *slogan* ciudadano del “Nunca más”. Nunca más lo real y nunca más la historia. ¿Qué es lo que clausura este nunca más en el archivo?, ¿qué nos transfiere este enunciado global en las gramáticas de un archivo del mal? Diríamos que su diseño de memoria se encuentra regulado por el *management* para la creación de nuevos públicos, ya que son estos mismos quienes pueden llegar a pensar, a fin de cuentas, que el museo no es un mediador vigilante y que el acontecimiento histórico se despliega en toda su magnitud simplemente con el acto de visionar el archivo. Para eso entonces sólo bastaría atravesar las huellas exhibidas del horror y ejercer, naturalmente, el acto de ver en el mismo archivo la disolución del mal.

Defecto

Un punto de bisagra entre preservación y transferencia lo constituye el Centro de Documentación (CeDoc) que administra el archivo del museo. Se trata

³⁰ Recordemos que se denomina “Memoria Anual” a los balances financieros y contables que realizan las instituciones corporativas con el apoyo de informes de auditoría.

de colecciones en cuyo acceso encontraremos textos y manuscritos, fotografías, iconografías, objetos, videos y audios. Más allá del significativo número de piezas este archivo no estaría completo simplemente con la recuperación, preservación y catalogación de sus colecciones, su propósito final contempla la reproducción digital de estos documentos hasta colocarlos en circulación pública. El foco de este asunto gira, entonces, alrededor de las tecnologías que despliega su aparato reproductor de conocimiento: en sus multipantallas y sus *interfases* de usuario.

En gran medida los principales contribuyentes del archivo han sido personas naturales, círculos de amigos, agrupaciones y familiares de víctimas. En estos ambientes la condición jurisdiccional e instituyente del archivo resultaba infructuosa, por lo tanto ha debido ser reformulada como clasificación al orden de una verdad probatoria universal. Hay quienes advirtieron que previo a la puesta en línea de estas imágenes que ha venido acogiendo el CeDoc, la clandestinidad explícita de dichos documentos irradiaba una extraña condición espectral deshabitada. Su medida histórica habría estado determinada por su condición de lugar, pero en este caso un lugar sin estatus domiciliario de preservación ya que estas huellas se deslucían en esos hospitalarios, pero a la vez privativos, espacios domésticos. Al ser desprovistos de su carga inmemorial por la ley de lo que puede ser destituido de su secreto para ser mostrado o dado a ver, su nuevo lugar de enunciación correspondería a una zona amoderna y

atemporal en la que ahora es posible acceder al visionado de su memoria en el diferido de su descarga digital: entre extensiones, *frames*, *pixels*, *kilobits*.

De este modo diríamos que el origen de tales documentos –por lo tanto su distancia– es descubierto y alcanzado en la operación moderno-clasificatoria que valora la “descarga” del conocimiento; de ahí que sus criterios de búsqueda respondan a una nueva economía virtual de patrimonialización. No obstante este modelo no se podría consolidar sin antes hacer público su espacio de control, ya que paradójicamente –se sabe– todo orden de inteligencia progresista, para instruir su aparato de conocimiento, requiere primero desmontar su propio régimen a través de una paulatina, intermitente y a la vez recursiva apertura pública: clasificar-desclasificar-clasificar.

De ser así, si el programa de memoria cultural se nutre por *default*³¹, es decir, por aquellos valores predeterminados que vuelven los datos más operativos y asequibles, esto significaría reducir las claves de la memoria a un número acotado de datos y, posteriormente, volver a diluirlos en la apertura al uso público. La complejidad de cada apertura demandaría un guardián invisible de los datos que ingresan y salen, por eso el sistema debe alcanzar un autocontrol en la homologación mnemotécnica de

³¹ Preferimos utilizar esta expresión anglosajona, ya que refiere a las categorías predeterminadas en sistemas de información de *software* computacionales, aquellos sistemas que buscan información dentro de los datos que se han ingresado, por lo tanto el *default* se reduce al acervo de datos predeterminados.

un *thesaurus* universal³². Aún de esta manera, si los usuarios del sistema ingresan o cambian información, si alteran los valores predeterminados, igualmente el sistema tiende al defecto.

Con todo, debemos precisar que un programa para la desclasificación opera sobre una zona nebulosa entre lo clasificado (*classified*) y lo no clasificado (*unclassified*) en el archivo, lo cual evidencia ciertamente la catástrofe de una política de archivo que aún no ha sido subsanada, pero que sí se deja ver ahora en un circuito museográfico devenido en imagen virtual-pública.

Ahora bien, bajo la mirada del museo, que propone otorgar domicilio –jurisdicción escópica– a los documentos del período dictatorial, este ejercicio de apertura ha tendido su línea de fuga sobre la idea de una emancipación de la violencia³³. Entretanto, ya podríamos convenir que el gesto de manumisión que perseguía la exhibición de los archivos –bajo la idea de la disolución del mal–, habría convulsionando la concepción *iusracionalista* de los derechos humanos ampliando el ejercicio de su norma hacia un asunto de gubernamentalidad de la mirada.

De forma congruente, tras el afanoso levantamiento de documentos/monumentos del horror que para este caso diligentemente han sido

³² Entre sus documentos el CeDoc alberga gran parte de lo que la UNESCO ha declarado “Memoria del Mundo”.

³³ Un estudio crítico sobre el saber emancipatorio de las desclasificaciones se encuentra en Antonio García Gutiérrez, *Desclasificados. Pluralismo lógico y violencia de la clasificación*, Madrid, Anthopos, 2007. Agradezco a Víctor Silva Echeto su referencia.

puestos sobre panel y vitrina museográfica permanente, diríamos que su principal cuerpo desclasificador –tal como lo hemos venido insinuando respecto de un sentido pluralista– ha sido la puesta en línea del archivo para la consulta pública y la descarga social. Consulta pública y descarga social responden así a dos estados de la cuestión acerca del saber y sus procesos de materialización de la memoria cultural, lo cual no deja de estremecer la distancia con el acontecimiento que dio sentido a su violencia, tanto como con la violencia que gatilló la clasificación de su memoria. Desclasificación que, en último caso, espera volverse pública en la distancia, en el defecto punzante de una copia a cambio de la ruina corporal que continúa su proceso de degradación en el encubrimiento histórico de su falta de cuerpo forense: sólo pequeñas cajitas con restos mínimos.

Lux

Doble piel. Si el exterior destaca por el formidable bloque de hormigón y chapa de cobre verde-grisáceo que sostiene al museo en un nivel rasante de levitación, el interior se regula con la experiencia lumínica que se le brinda al visitante a lo largo del recorrido documental, ella evoca la nueva transparencia del archivo que ha dejado atrás su clandestinidad. Sus antípodas se encuentran en el subsuelo del edificio. Allí, bajo la Plaza de la Memoria, se accede a la cripta *Geometría de la conciencia*, obra que el artista Alfredo Jaar propuso

como *site-specific*³⁴. Entre las consideraciones previas a la instalación estaba no competir con la monumentalidad edificada sobre la superficie, así como la necesidad de señalar de manera explícita un recorrido para la conciencia y la introspección.

Al descender por la cripta podríamos decir que se cruza la puerta que sella la frontera iluminista de la historia del archivo clínico. Los datos y los números quedan fuera. Una vez dentro el visitante es cegado por la máxima oscuridad, al cabo de unos segundos es vuelto a cegar por la máxima luminosidad. La luz resplandeciente generada por los focos ocultos de retroalimentación LED, se trasluce por medio de un imponente panel calado con una serie de siluetas de cabezas anónimas que aluden no sólo a las víctimas sino también a los vivos urbanitas que transitan diariamente en cualquier sitio³⁵. Una fila para los muertos otra para los vivos, ese es el ejercicio del encuentro infinito de la conciencia social que nos propone Jaar, geometría que tiene su mayor grado de universalidad ya no en la silueta atemporal sino en la repetición exponencial hasta el infinito del verse estando viendo. Espejos de ambos lados que repiten tanto el panel de cabezas siluetadas como la mirada

³⁴ Para un completo mapa de imágenes de esta obra, véase la sección "Multimedios". En E-MISFÉRICA 7.2. Detrás/después de la verdad. Online journal, Hemispheric Institute of Performance and Politics, NYU. Fuente: <http://hemi.nyu.edu/journal/7.2/multimedios/jaar/>

³⁵ Algo similar es la explicación que ofrece el guía en la entrada de acceso a la cripta. Relato discursivo elemental pero imprescindible para deducir el contenido de la obra.

de quien observa, no desde sí mismo sino por medio de la única mirada posible que nos permite el artista, desde el reflejo de los mismos espejos, desde el reflejo de la mirada hacia una infinita zona sensible de la percepción humana.

De manera ilustrativa creemos útil revisar los planteamientos de Jaar: «El museo tiene un programa muy complejo y prácticamente enciclopédico sobre lo que ocurrió durante la dictadura. Ya que esto me libera de toda responsabilidad de informar, me sentí libre de crear una obra autónoma, independiente, que ofrezca una experiencia distinta a la del museo, tal vez más lúdica, ojalá poética. La idea central que quiero sugerir es que con la dictadura, todos hemos perdido algo. No quiero individualizar a los detenidos desaparecidos y sus familiares y marginalizarlos en su dolor como lo hacen los memoriales tradicionales. Aquí los quiero integrar a una narrativa colectiva, y también incorporar físicamente al espectador. La obra es modesta en escala, pero su programa es muy complejo y ambicioso»³⁶.

En efecto, es significativo el sentido de marginalidad en la experiencia física con la imagen mnemónica y su propio margen. Marginalidad que supondría, a su vez, visualizar el margen entre geometría y conciencia. De este modo la abstracción geométrica incurriría en la oposición entre lo medible y lo inconmensurable, cuya diferencia en este caso

³⁶ Entrevista de Romina de la Sotta Donoso, "Alfredo Jaar habla de su obra para el Museo de la Memoria." El Mercurio Online. Fuente: <http://diario.elmercurio.com> (13/12/2009).

pasaría por saber cuántos cuerpos han desaparecido y cuántos cuerpos desaparecidos puedas recordar. La mirada al infinito parece así resultar más aleccionadora que una mirada a lo finito.

Lanzado al devenir de la telememoria esta instalación es congruente con la máxima abstracción de los cuerpos, los datos y las cifras. Sin embargo, geometría y conciencia también puede resultar un *mix* metafórico algo inocente en el marco de los juicios políticos, más aún si Jaar se lo propuso como una mirada "lúdica y poética". Desde luego nada más lejos de este análisis sería pensar los efectos morales de la poesía bajo el signo "después de Auschwitz"³⁷, más bien el tono de esta discusión pasa por indagar en la marginalidad de la mirada del sujeto frente a imágenes-sin-archivo.

Si la mirada requiere solo un vistazo para dar cuenta de su eterno fracaso al pretender alcanzar la medida de lo social, en la prospectiva de las próximas décadas podríamos interrogarnos, entonces, acerca del papel que cumple la mirada en el marco de los derechos humanos ¿En qué medida el mirar a través de los espejos apela a un derecho de mirada, sin considerar a su vez la mirada velada de quién ha quedado fuera del marco de reflejo?, ¿qué programa de conciencia atisba la fascinación del verse a sí mismo viendo a los otros?, ¿qué derechos interrogan aquellas

³⁷ Somos concientes del amplio debate surgido desde Adorno con el famoso *dictum* "no se puede escribir poesía después de Auschwitz" y la crisis, que desde allí se establece, sobre la representación moderna del horror, sin embargo no es exactamente el asunto a tratar aquí.

imágenes que contienen la mirada del autor y su imaginario de lo colectivo?, ¿cuánto, o sea, qué cantidad de reflejos hacen falta para medir la ficción imaginaria de un “Nunca más”? Nunca más y siempre más son estadios de un mismo saber inconmensurable que se postula lejano y remoto, supeditando su acontecimiento histórico a una ingrátida conciencia del acontecimiento hasta diluirse en el relato atemporal de un *nunca más* de conciencia mesiánica. En efecto, una conciencia instruida con estereotipos de imágenes vaciadas de su violencia original serviría, en el caso de la obra de Jaar, como universal impoluto para pensar su devenir instalado en la estética de la *metría*; una medida euclidiana que sirva de límite al mundo en tanto que *cosas iguales a una misma cosa son iguales entre sí*. Aquí cabría, entonces, un mundo de violencia sin distinción de singularidades, cuerpos ni tiempos físicos.

Revisando un breve pero significativo libro de conferencias compiladas bajo el título *La Política de las Imágenes* (2008)³⁸, me detengo en las reflexiones estéticas que Jacques Rancière ha desplegado sobre algunos trabajos de Jaar de similar factura. En el texto no deja de sorprender la condición apologética que el filósofo asigna a la imagen como un dispositivo de concientización humanitaria. Su análisis señala la importancia afirmativa de las imágenes, aduciendo incluso que no habría suficientes dentro del enorme

³⁸ Trabajo de traducción editado por Adriana Valdés a partir de la exposición *La politique des images* de Alfredo Jaar realizada en Lausanne en 2007.

legado perceptivo del horror, ya que lo único que vemos son “los rostros de quienes hacen la información”³⁹. Siguiendo esta perspectiva —es mejor advertirlo— no se trata de lo que piensan o sienten las víctimas ni mucho menos de lo intolerable de su representación sino de una forma de distribución de lo visible. Por este motivo “la acusación de ‘estetizar el horror’ —dice Rancière— es demasiado confortable”⁴⁰. Algo similar ocurre con esa zona indeterminada que el mismo autor, casi en el mismo período, habría denominado “la imagen pensativa”. Esta imposibilidad del pensamiento en la imagen alude a un juego de distancias sobre los regímenes estéticos y los de expresión, aquellas imágenes que estarían más allá del arte y más allá del documento: la imagen operando en el arte y la imagen produciendo representación. La particularidad de una imagen pensativa, tal como lo sugiere su hipótesis, es que la visualidad —y aquí su síntoma— pone en suspenso toda conclusión⁴¹.

Así, las imágenes que Jaar pone en escena monumental-arquitectónica por medio de sus

³⁹ Jacques Rancière, “El teatro de imágenes”, en AA.VV. *La política de las imágenes*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008, pp. 69-89, p. 75.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 87.

⁴¹ Véase Jacques Rancière, “La imagen pensativa”, en *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010, pp. 105-127. Resulta muy sugerente, aunque no menos problemática, la continuidad que establece Federico Galende entre esta noción y lo que Benjamin denominó la “imagen dialéctica”. En F. Galende, *Modos de producción. Notas sobre arte y trabajo*, Palinodia, Santiago de Chile, 2011, p. 110.

instalaciones de luz, al parecer contribuyen a pensar mejor el horror y, por tanto, a suspender el régimen estético. Desde luego su interés es la pervivencia de las imágenes en contraposición a las que han generado por antonomasia los agentes autorizados de los medios. Bajo este entendido podríamos suponer, entonces, que las imágenes con las que nos ilumina Jaar se encuentran fuera del sistema de información, por tanto se vuelven pensativas. Son, para decirlo de forma *mnémica*, postimágenes de los derechos humanos que han dejado su recuerdo –su huella psíquica– en una especie de inconciente estético en donde el deber del ser humano se encuentra subsumido en el acto de ver “una realidad que –tal como lo asevera Rancière– nadie se preocupa de ver”⁴². Frase melancólica y sensible si se quiere, pero justificación al fin, que pretende pensar una dialéctica de la mirada entre la estética del horror y el consumo del horror; una tarea inocua la mayoría de las veces.

Responsabilidad

En una línea similar –dentro del mismo grupo de conferencias que hemos referido antes–, ahí donde un defensor de las imágenes como Didi-Huberman lee cierto apego a una causa por la implicancia con el otro –recordemos que el autor ha venido interpellando tenazmente aquel sentido impositivo que justifica la razón del no ver–, ahí Jaar los vuelve tecnología de consumo; entiéndase bien, no de la imagen a fuerza

⁴² *Ibid.*, p. 87.

de mercancía sino del mayor grado de verosimilitud que puede alcanzar la humanidad en un objeto de máxima conexión histórica. Aquí, lo verosímil es el consumo de una experiencia del ver que supera la distancia entre arte y documento. Ahí donde no hay experiencia ahí en cambio hay imagen. Explicación e implicación se contradicen, señala el historiador⁴³, por lo mismo utiliza ambas categorías para someter a un campo de fuerza cada imagen de víctimas. Y decimos imágenes de víctimas para referirnos a esos dispositivos que ponen en circulación el efecto estético del dolor⁴⁴ –en el caso de Jaar son obras que permiten ver el dolor en zonas remotas–, pero a su vez implican un acto de responsabilidad humanitaria que confirma el sentir de una mirada en todo su espesor solidario. Dicha mirada se explicaría según la inventiva de Didi-Huberman, como una “dialéctica del arte-documento” que ayuda a comprender la relación ética entre acontecimiento y forma.

Esto, en el trabajo *Geometría de la conciencia*, ostentaría una factura precisa, ya que al no pretender levantar un documento informativo nos ofrece, a

⁴³ Georges Didi-Huberman, “La emoción no dice ‘yo’”. Diez fragmentos sobre la libertad estética”, en *La política de las imágenes*, op. cit., pp. 39-67, p. 43.

⁴⁴ Algo similar es aquello que se ha identificado como “arte de víctimas” por un lado, y el “benettonismo” o efecto Benetton, por el otro. Sobre lo primero ver J. Rancière, “La imagen intolerable”, en *El espectador emancipado*, op. cit., pp. 85-104. En el segundo caso ver Luis Camnitzer, “De la política al espectáculo y más allá” en *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, Murcia, CENDEAC, 2009, pp. 318-326.

cambio, la experiencia suspendida (pensativa) de la pérdida colectiva. Si la pérdida es para todos, entonces queda por saber si esa clase de pérdida se encuentra más cerca de una ética o de una estética de la imagen, o de ambas.

Experiencia y responsabilidad aparecen aquí enlazadas por la imagen de los derechos humanos. De modo que la responsabilidad recaiga en la imagen universal de estos derechos indica simplemente que la responsabilidad es el delirio impuesto por la modernidad en la ilusión de alcanzar al otro, pero no su fundamento natural. Responsabilidad es ya, entonces, una discusión que subyace en el fondo quieto de los derechos humanos, porque precisamente consiguió aferrarse a una cuestión de derecho que –dicho en términos algo vagos– se encuentra en el más allá de la información, para dirigirse hacia un *ethos* en el pensar natural. En otras palabras, éste sería un régimen de la imagen en congruencia con su deber declarativo instituyente⁴⁵, ya que no podría existir una responsabilidad estética sin que esté telemada por la gramática de la imagen que implica una declaración universal. En consecuencia, son responsabilidades estéticas porque en el plano de la imagen apelan a otras concepciones que han sido desalojadas de la tradición canónica del objeto de la representación.

De modo que las políticas de las imágenes a las que alude Jaar, al parecer estarían marcadas por un

⁴⁵ Deber que alude a la “Declaración de Responsabilidades y Deberes Humanos” (DRDH, 1998).

alto grado de responsabilidad, el cual también se mide –y se refleja– en el *ver* y en el *sentir*. Son imágenes que albergan una profunda solidaridad espectral. Imágenes sin rostro aparecen abajo, en el interior de la cripta, evitando el recurso habitual en otras representaciones del sufrimiento ajeno, cual es la evidencia del ver a un otro doliente. En el artista, el ver la violencia contra los derechos humanos implica superar el conflicto entre mostrar el modo de ver y la falta de principio moral para evitar ver/mostrar lo que es inhumano. Una de sus estrategias predilectas es construir las condiciones abovedadas para los espectadores que observarán sus imágenes. Espacios de máxima oscuridad en que la imagen lumínica se recorta limpiamente sobre su marco negro. Momentos puros, no contaminados, neutrales y fríos, retraídos y solitarios. Una verdad en la luz del vernos a nosotros mismos viendo al otro de la imagen, eso pareciera ser suficiente para provocar la responsabilidad del ver aquello que nos ha sido negado o que *nadie se preocupa de ver*. Principio moral que nos interpela –siguiendo la teatralidad de las imágenes que nos propone Rancière– porque en definitiva nadie se hace responsable de ver los alcances del horror. Sentencia, entonces, que interrumpe y suspende el archivo de la prueba, ya sea en términos jurídicos como en términos éticos. Los primeros porque son útiles al dimensionar los crímenes e incluso, en algunos casos, han servido como antecedente visual-documental durante los juicios; los segundos por someter la imagen a la cárcel mimética de la irrepresentabilidad. ¿De qué forma, entonces, es posible adjudicar a la producción

de imágenes el problema de la responsabilidad?, ¿es acaso plausible valorar el hacer-ver el horror como un ejemplo de responsabilidad dissociado de la misma producción de imágenes que manipulan el tiempo histórico?, ¿es el secreto de la imagen un acto de irresponsabilidad oculto en la censura de la mirada, en la clausura del ver?

A reserva de una conclusión definitiva, lo político clandestino se diluye en el panel universal de espejos infinitos donde la falta de rostro es patente y explícita, digamos que de esa forma la imagen piensa poéticamente. La (de)clasificación poética de Jaar nos dibuja el silueteado de cabezas anónimas, sin habla, pensativas, contra las cabezas parlantes (*talking heads*) impresas en las fuentes documentales al interior del museo. Los rostros vaciados en la luz bastarían para configurar el estado fantasmal de lo universal que se ha deshecho en un retrato público del "todos" para convertirse en cabezas borradoras (*eraser heads*). Su contrapunto fueron las fotografías de rostros desaparecidos que respondieron a otra época archivística, aquella marcada por las demandas civiles en forma de escarapelas plastificadas colgadas en la solapa de un familiar o guardadas en carpetas desprolijas llenas de querellas atadas con elásticos⁴⁶.

⁴⁶ Entre algunos esfuerzos importantes por generar micropolíticas de archivos se puede destacar el Archivo de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD), el archivo de la Fundación de Documentación y Archivo de la Vicaría de la Solidaridad o el Archivo Oral de la Corporación Parque por la Paz Villa Grimaldi. Todos han levantado sus propios protocolos, no sin pocas confusiones, entre acceso y relato de archivo.

Estos fueron planos de rostridad arcaica –desprendidos de cuerpos– en que sus cuencas aplanadas por la última fotocopia que denunciaba la arrogancia social/castrense constituyeron una política otra del archivo sin clasificar, una política pública del saber sin necesidad de someterla a domicilio de vigilancia.

El rostro siempre es una política, escribía Deleuze y Guattari en año cero, para referirse a las máquinas de *rostridad*⁴⁷ que se empeñaban en generar la producción social del rostro, en producir su escenografía paisajista de los mundos y de los medios a través de los cuales circular. "Si el rostro es una política –escribían los filósofos esquizoides– deshacer el rostro también es otra política que provoca los devenires reales, todo un devenir clandestino"⁴⁸. Carencia de rostro o dilución del mismo se coluden así en un modo de vaciar los resabios del acontecimiento histórico; esto es una política de la imagen anti-retrospectiva, pero una política del acontecimiento editable al fin. Esta especie de retorno a las maniobras del anonimato, siguiendo las claves de la desaparición: sujeto y registro, nos ofrece una imagen más en el lugar de la desclasificación, procurando llenar el espíritu y potenciar la conciencia. Un deseo que entiende la responsabilidad

⁴⁷ Apuntemos que la categoría original utilizada por Deleuze y Guattari es *visage* (faz, semblanza, apariencia, rostro).

⁴⁸ Gilles Deleuze y Félix Guattari, "Año cero-Rostridad", en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 2006, pp. 173-196, p. 192.

de la imagen como responsabilidad de conciencia
pensativa. Son cabezas silueteadas que superan la
barrera enciclopédica, saltan el obstáculo de la
decadencia catastrófica y corrigen lumínicamente las
visiones tipificadas.

Obra-deriva

Máquinas

En el sobrevenir de la desclasificación de archivos sobre derechos humanos promovida por Estados Unidos a finales de la década del '90¹, podemos encontrar las diversas trazas de reproducción y copiado que se aplicaron en la tarea de hacer desaparecer el intervencionismo cosmopolita. A lo largo de estos largos procesos de indexación documental entre lo visible y lo invisible –procesos que bajo un particular régimen de visualidad obtendrían su máxima ecuación gráfica por medio de un preciso montaje de figura y fondo²– fueron apareciendo las marcas y los sellos, a la vez que los bloqueos de datos y los códigos encriptados. En la medida que estos acontecimientos fueron documentados –constando procesos de edición de textos y transferencia de envíos telegráficos, así como acciones de acopio y conservación facsimilar– las huellas de su clandestinidad se volvieron susceptibles de verificación historiográfica³. En un sentido

¹ La administración presidencial de Bill Clinton en 1999, consiguió liberar los archivos que implicaban al Departamento de Estado, la Central Intelligence Agency (CIA), la Casa Blanca, el Departamento de Defensa y el Departamento de Justicia con los organismos de inteligencia militar de América Latina.

² Como insistiremos más adelante, estos archivos desclasificados, debido a la cantidad de tachaduras ennegrecidas, han clausurado la información verbal que contienen y se han desplazado hacia una sintaxis de imagen.

³ Entre estos documentos se cuentan: fichas de peritajes, certificados castrenses, cartas, memorándums, órdenes militares, informes secretos, declaraciones indagatorias e informativas, documentos de identidad (cédulas y pasaportes), telegramas encriptados,

retrospectivo, la violencia del poder de la desaparición comunicativa ejercida durante el ejercicio entrecruzado y cooperativo de las operaciones de inteligencia militar en las décadas del '70 y '80 (e.g. *Proyecto FUBELT*, *Caravana de la muerte*, *Operación Cóndor*, *Operación Colombo*, etcétera), habría respondido a una de las principales máquinas de información y de administración archivística de los acontecimientos políticos, cuya particularidad residía en que tutelaba la edición histórica de los mismos acontecimientos al tiempo que practicaba una temprana forma de ejercer el derecho de mirada.

Por este motivo hemos de sostener que las actuales aperturas de archivos resultan herederas de una época en que su principal control del saber consistía en hacer desaparecer al sujeto de información y al mismo tiempo borrar las huellas del delito. Del mismo modo que una máquina —un *bloc mágico* freudiano— borra lo escrito para dejar simplemente la huella psíquica, estas máquinas provocaron, sin más, la transformación de la palabra en imagen *mnémica*. Precisamente, es en este marco de clandestinidad en el que irrumpen estos espectros de archivos, lo que habría inaugurado unas políticas de la desclasificación bajo los códigos pulsionales de una visualidad.

En una época en que los archivos desclasificados se han convertido en la edición diferida de aquellos

publicaciones periodísticas, cassettes, pedidos de búsqueda, controles aduaneros, vigilancia domiciliaria, libros de guardia, diagramas y grabaciones de paneles, controles telefónicos, programas radiales, etcétera.

sistemas de fichas secretas que gestaron un espectro gráfico —dualidad que articularía el fuelle de una relación entre imagen y cadáver desaparecido—, la sola indagatoria de estos prontuarios clandestinos no es suficiente para ejercer la jurisprudencia, pero sí en cambio para examinar una historia *maquinica* de las transferencias de información y visualidad. No deja de sorprender que el régimen de valor de estos documentos funestos —la mayoría de ellos sobrecargados de *tachas* ennegrecidas que impiden la total legibilidad de la información que contienen— representan una acabada conciencia del poder archivístico de la clasificación. Empero, ante el actual predominio de las políticas de archivo y la tecnologización de los medios, este acervo de documentos deja también profundas interrogantes sobre la conciencia que tuvieron sus guardianes de las secuelas de su preservación, su herencia, del juicio ético que provocaría el no leer en el horizonte de lectura histórico. Dicho de otro modo, cabe aquí la duda respecto de la prospectiva que auguraba el devenir de estos documentos como textos, como literaturas visuales.

Ahora bien, la propagación de estos documentos como pruebas indiciarias de su maquinaria de información y visualidad, nos lleva a pensar con una segura incertidumbre si su calado jurídico y penal posee mayor valor que su potencial fetichizable, coleccionable y patrimonializable. En cualquier caso, asumamos que la preservación de estos repertorios equivale a una incautación historiográfica

envuelta de cierto aire de objetualidad misteriosa que sopla ligeramente, casi como anticipando su valor documental en el imaginario de la humanidad universal. Más, si el mecanismo de perpetuación que posee la historia universal de la imagen pasa por hacer preservación y transmisión de la misma a través de sus medios de libertad de circulación/distribución, y si las copias de los archivos dictatoriales se globalizan como deseos postraumáticos de la alteridad, esto claramente no equivale a que las memorias de la subjetividad local se hayan liberado del trauma ni mucho menos responde a una política de la imagen en forma de crítica institucional postdictatorial, por el contrario, esto sencillamente corresponde a una innovación económica –patrimonial– en las formas de visualizar la vida en el archivo.

Las actuales conformaciones de archivos desclasificados –cuyo objeto son, no lo olvidemos, las máquinas de administración de las imágenes del horror– también pueden ser concebidas como una política de expresión menor en términos de abrir una virulencia sistémica en las sociedades de control. Estas últimas, volcadas en el contexto de liberación y liberalización de los enunciados, así como se orientan a una apertura de posibilidades creativas también abren un marco de transacción semántica destinado a la reificación y captura de nuevos acontecimientos dados por un *ethos* comunicativo del saber logocéntrico, el cual, justificado en su misión transhumanitaria, proporciona un régimen sentimental o sea un *pathos* que persuade, mueve y

transmite el sentir patético de un archivo clandestino. Cual álbum de imágenes de la catástrofe estos nuevos formatos de registro maquínico constituyen en sí mismos una sensible política del conocimiento, esto sin antes correr el riesgo de diluir toda brecha judicial dejada por las políticas de la violencia.

En suma, los documentos abandonados de las represiones militares, que duda cabe, se han vuelto imágenes circulantes de validez global por medio del auge de nuevos protocolos, derechos, convenios y licencias de autor, cuyos avatares inciden en las memorias de la alteridad. Bajo el gesto de lo que podríamos llamar una *vicarización globalizada* de los derechos humanos –lenguajes que bajo el sello de marca humanitaria (DD.HH.) han servido para hablar y designar en nombre de las democracias postdictatoriales y hacer circular el espectáculo de una supercultura ecuánime que vigila las agravios de lesa humanidad en lo extraterritorial–, estas imágenes han cobrado nuevos valores de cambio, tanto en el ambiente académico de las instituciones occidentales como en el mercado creativo de la telememoria, ya sea a través de las bases de datos documentales o bien de las museografías y las estéticas de producción artística. Actualmente sus signos-mercancías circulan (se archivan, se coleccionan y se exhiben) a través del carácter simbólico de un licencia humanitaria que aspira a liberar las memorias postraumáticas. Los archivos desclasificados operan, así, como documentos liberados para la circulación pública (*declassified and approved for release*) amparados en

un derecho de mirada exaltado por las agencias internacionales afiliadas al cometido de la responsabilidad social.

NSA

El efecto recursivo entre el signo gráfico de tapar, borrar y ocultar las evidencias de la documentación clandestina –inscribir el testigo y al mismo tiempo ocultarlo–, colinda con un acto apócrifo del ver. Las huellas de borraduras ennegrecidas inscritas en los vestigios documentales dejados por los operadores de la inteligencia militar y sus máquinas de comunicación –entre cuyas tipologías cabe destacar publicaciones como *The National Intelligence Daily* (1974), un ejemplar dispositivo de información interna que desarrolló la CIA a modo de boletín con un carácter experimental y en el que, posteriormente, sus artículos fueron plenamente suprimidos con severos empastes a toda página–, han producido una dialéctica archivística de la desclasificación dada entre la gestión redentora de las agencias humanitarias y el acceso tutelado a los datos secretos, supeditando así aquellas imágenes a un dudoso marco tecnoético de divulgación pública. Este marco dice relación con el procedimiento de apertura y liberación de los documentos, pero que sin embargo no equivale por igual a una revelación de lo que ocultan bajo la supresión de su misma información.

Entre las principales agencias archivísticas de la desclasificación se encuentra el *National Security Archive* (NSA), un instituto de investigación no gubernamental con estructura independiente ubicado en The George Washington University. El NSA desarrolla, además de una serie de otras investigaciones documentales, el archivo *Electronic Briefing Books* y el *Digital National Security Archive*, ambos sistemas recopilan y publican documentos desclasificados a modo de *collection files* por medio de la legislación norteamericana *Freedom of Information Act* (FOIA)⁴. El depósito *online* del NSA también sirve como un repositorio de documentos gubernamentales sobre una amplia gama de temas relativos a seguridad nacional, inteligencia externa y políticas económicas, y a su vez ofrece múltiples entradas a documentos sobre crímenes de lesa humanidad que vinculan a los Estados Unidos con países en distintos lugares del globo⁵. Parte de sus formatos documentales lo constituyen los antecedentes informativos de las alianzas bilaterales

⁴ Esta desclasificación fue posible por medio de la “Ley de libertad de información” (FOIA, 1966) dejando como legado el archivo “Chile Declassification Project” desarrollado por el analista y principal responsable Peter Kornbluh, autor de *The Pinochet File: A Declassified Dossier on Atrocity and Accountability. A National Security Archive Book*, New York, New Press, 2004.

⁵ Las principales entradas del *Electronic Briefing Books* están organizadas en áreas temáticas: Europe, Latin America, Nuclear History, China and East Asia, U.S. Intelligence, Middle East and South Asia, The September 11th Sourcebooks, Humanitarian Interventions, Government Secrecy. Fuente: <http://www.gwu.edu/~nsarchiv/publications/>

que dejaron en evidencia las presiones ejercidas por la Central Intelligence Agency (CIA) en los países latinoamericanos entre las décadas del '60 y '80⁶. Núcleo fundamental de estos documentos desclasificados y puestos a disposición pública han sido los derivados de la Operación Cóndor, los cuales fueron liberados y difundidos a partir de 1999 bajo la denominación *Chile Documentation Project*⁷. Aquí se encuentran telegramas, memorandos, actas militares, órdenes de aprensión, solicitudes y aprobaciones de financiamiento, informes de inteligencia, acuerdos de cooperación, etcétera. Son más de 50.000 páginas con mensajes secretos que dan cuenta de la cerrada trama enunciativa que se estableció entre agencias de gobiernos norteamericanas y las agencias de inteligencia local. Páginas reproducidas, entonces, con sus inscripciones originales pero especialmente con las tachaduras y borraduras de su secreto⁸.

⁶ Es relevante mencionar que la Sociedad Interamericana de Prensa (SIP) fue una de las principales organizaciones empresariales que promovieron el control de la información en países latinoamericanos y coprodujeron los modelos de transferencia informativa de los Estados represores. En este ámbito también se incluye el caso de American Telephone and Telegraph (actual AT&T).

⁷ *Chile Documentation Project*. Peter Kornbluh, Director. Archivos desclasificados de la CIA (11/2000). La glosa señala "16,000 secret u.s. documents declassified. CIA forced to release hundreds of records on covert operations. National Security Archive calls Release a Victory for Openness". Fuente: http://www.gwu.edu/~nsarchiv/latin_america/chile.htm

⁸ Un singular y a la vez fundacional trabajo que experimenta con la traducción texto-imagen-texto de estos archivos se encuentra en *Archivos secretos: documentos desclasificados de la CIA*. Santiago de Chile, LOM Ediciones, 1999 (Traducción y notas: Hernán Soto y Sergio Villegas. Fotocopias de documentos oficiales. *United States. Central Intelligence Agency*).

Estas huellas deladoras de todo aquello que ha quedado oculto en estos documentos –imposibles de dilucidar debido a sus indelebles supresiones, ya lo dijimos– han sido liberadas en una zona intermedia de expansión digital introduciendo un plusvalor como dispositivo historiográfico y político, a la vez ético y estético. Recordemos que el “régimen ético de las imágenes” al que aludía Rancière en algunas de sus conferencias⁹, refería a un *ethos* concerniente a cierto tipo de representación capaz de revelar el modo de actuar, ser y hacer de un grupo o colectividad. De modo que si seguimos esta proposición, las imágenes en cuestión revelarían ese hacer ético alojado en el acto desclasificador puesto en común por la visualización de un documento tachado bajo secreto. Este es un aspecto que no incumbe exclusivamente al régimen de responsabilidad sancionado por los derechos humanos pero que sí implica una *aisthesis* bajo el principio de luz universal –la razón lumínica– de aquello que podemos ver e interpretar simplemente por lo que se nos impide ver. Dicho de otro modo, las tachaduras que clausuran el derecho de mirada serían en este caso el foco ético y estético de los derechos humanos.

Así, las políticas del ver atravesarían por prácticas estéticas cuyas formas de visibilidad

⁹ Algunas de estas conferencias han sido aglutinadas en textos disímiles. Para este asunto ver especialmente Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Santiago de Chile, LOM, 2009. Además Jacques Rancière, *El viraje ético de la estética y la política*, Santiago de Chile, Palinodia, 2005.

corresponderían especialmente a configuraciones de la mirada. El espacio de enunciación que le otorga Rancière a esas prácticas estéticas las denomina *interfase*¹⁰. Dicha categoría bastaría para señalar que el problema de una política del ver pasa, sin más, por las condiciones de usabilidad ejercidas como prácticas estéticas sobre un “soporte” –una superficie que es mirada–, es decir, sobre aquello que no vemos en el programa ético de un signo perdido en el depósito vacío de la desclasificación *online*.

Su tela de juicio son las políticas de la imagen –que por cierto apelan a un forma de derecho–, en el entendido de ¿quién, en último caso, ostenta el poder jurídico-político de la visión para posicionar el régimen de la visualidad? Una dialéctica de la mirada notable si examinamos –tal cual lo apuntara Stiegler en sus entrevistas filmadas con Derrida– el vínculo de tres aspectos sobre el derecho: el jurídico, la visión y la captación de imágenes. Sin embargo la interpelación derridiana indicaba que el derecho de mirada –ya lo hemos referido en otro momento– sería una expresión equívoca, por cuanto la mirada es intrínseca al derecho, bajo el presupuesto que “no hay derecho –dice Derrida– que no consista en otorgar a un poder un derecho de control y vigilancia, por lo tanto un derecho de mirada, allí donde nada lo asegura ‘naturalmente’ [...] Queda por saber

¹⁰ Una categoría de larga data en el campo de la cibernética (con su versión en inglés: *interface*), pero que el autor francés vincula a cierto orden malevichiano que mucho faculta la medida de este texto sobre la tachadura en negro.

quién, en suma, está autorizado a mostrarse, pero en primer lugar a mostrar, montar, almacenar, interpretar y explotar las imágenes”¹¹. Derecho de mirada que sólo es posible de constatar en tanto pulsión escópica que ha quedado –según esta fórmula– fuera de su propia vida, más allá de sí mismo¹².

Efectivamente, el secreto de estos depósitos de imagen-archivo se han reproducido más allá del sujeto político, estas marcas también han sido reutilizadas para ver y representar el hipotético estadio democrático y progresista sobre la administración catastrófica del acontecimiento público y su anhelada emancipación global. De ahí que sea prudente la pregunta acerca del régimen administrativo que unas políticas del ver, en su dimensión liberadora, estarían poniendo en funcionamiento bajo el derecho de razón universal del secreto, pero que en ningún caso responderían a las cuestiones del saber acerca del destino de esas mismas políticas liberadoras. ¿En nombre de quién se ejecutan estas nuevas administraciones de la imagen?, ¿qué políticas del ver privilegian la circulación de los archivos desclasificados?, ¿a quiénes otorga poder y libertad la administración de un archivo abierto y global, sin jurisdicción domiciliaria local? Por supuesto, estas interrogantes se desvanecen de manera automática frente a una apología de los derechos humanos

¹¹ Derrida (1998), op. cit., p. 48.

¹² “La mirada presume ser lo que el mismo sujeto no puede ver en su propia vida”, en Jacques Derrida, *Copy, Archive, Signatura. A conversation on Photography*. Stanford-California, Stanford University Press, 2010, p. 31. [Traducción propia].

universales, aquellos inscritos en una política del ver confinada a una razón lumínica que, simplemente, hace aparecer lo común (*the commons*) como una política más de la representación, y cuya exaltación invalidaría los saberes de una subjetividad local marcada por el secreto.

Historia no

Un importante salvoconducto para resarcir la culpabilidad transnacional de la inteligencia comunicativa de la CIA se encuentra contenido en el archivo histórico de su secreto. Políticas de la huella y de la marca, y que en última instancia resumen la única historia posible bajo el prisma que no habría historia sin documentos¹³, empero ahí también valdría pensar qué clase de documentos son validados por qué clase de historia. Algo similar quedó resonando en la presentación del analista internacional Peter Kornbluh, Director del *Chile Documentation Project* (National Security Archive), al momento de donar al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos la base de datos de los archivos desclasificados en Estados Unidos sobre el periodo de la dictadura militar en Chile¹⁴. El historiador

¹³ Una lectura sucinta pero no menos importante es la que ofrece cuidadosamente Miguel Valderrama sobre el archivo-historiográfico suspendido en el documento. Ver "Del archivo", en *Posthistoria. Historiografía y comunidad*. Santiago de Chile, Palinodia, 2005, pp. 81-93.

¹⁴ De esta forma se cerraba un capítulo de la política bilateral sobre la administración del archivo, pero a su vez se abría un nuevo y necesario debate sobre aquello que supuestamente se estaría

norteamericano identificaba esta base de datos como "documentos proactivos", atribuyéndoles una especie de estructura propia —una forma de vida— bajo el convencimiento que con estas desclasificaciones se podrían encontrar "muchas respuestas a las preguntas que la historia ha dejado"¹⁵. Esta liberación de la historia (*on release*) —por medio de las preguntas trascendentes y las respuestas encontradas— nos habla de un tipo de operación bien particular, designada ya no por el documento informativo, tampoco por la palabra ni por la gramática verbal, sino por el acto de ver lo que ha quedado por encima del origen textual de la historia.

Detrás de estos procesos han quedado descomunales rumas de papeles que en la mayoría de los casos evidencian, efectivamente, largas franjas y bloques de empaste negro, no obstante ya sabemos que la desclasificación solamente se consume cuando su objeto se reproduce en un dispositivo de acceso público. Sobre este rasgo visual el proyecto *Biblioteca de la No-Historia* (2010) de la artista Voluspa Jarpa, ha continuado la otrora relación que ella misma habría concebido entre historia/historia, correspondiente a la proporción entre actos de lo privado y lo público. Correspondencia que por otro lado, según los antecedentes señalados por la autora,

desclasificando: información vs. imagen. Presentación en auditorio del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (18/11/2010).

¹⁵ Registro audiovisual de la conferencia de Peter Kornbluh (documento inédito). Gentileza Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

se da “entre la subjetividad y objetividad contenida en la historia, y por lo tanto entre la histeria, entendida como relato subjetivo (artístico) y la historia como la pretensión de objetividad; ¿Por dónde se unen si es que esto sucede?”¹⁶. En el efecto traumático derivado de un relato acerca del secreto y cuyo aparato de enunciación se encuentra bajo el dictamen administrativo de los documentos públicos y los documentos privados, estos fragmentos de archivos volcados en imágenes conforman una gramática de lo privado/público que, siguiendo el eje de presurización verbal de Jarpa, constituyen un síntoma de la historia de Chile¹⁷.

Bajo el sugerente título *Biblioteca de la No-Historia* se aglutina una serie de libros empastados con las copias de los archivos desclasificados del *Chile Documentation Project* que comprende el período

¹⁶ Extraído de la tesis inédita desarrollada por la artista, “La NO-historia”, p. 23. Agradezco a Voluspa Jarpa otorgarme el acceso. Este trabajo continúa el estudio de la histeria como “espectáculo del dolor” en el que se da un vínculo de dependencia a la disciplina de la psicología, entre caso y cuadro, que –tal como lo indicaba Didi-Huberman– es el sentido de la observación clínica llevada al acto de vigilancia. Ver Georges Didi-Huberman, *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de Salpêtrière*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2007.

¹⁷ Jarpa inició una (de)clasificación de estos archivos en dos momentos preliminares: el primero en 2001 con su trabajo *Desclasificado* expuesto en la Galería de Arte de la Universidad Católica de Temuco, Chile, y posteriormente, en 2003, en la exposición *Backyard* en Americas Society, New York. A contar de ahí desarrolla un arduo proceso de producción de obras asociadas a la edición de libros con intervenciones en distintos eventos, entre ellos: *Dislocación* (2010-2011), 12th Istanbul Biennial (2011), 8ª Bienal do Mercosul (2011).

1968-1991 (National Security Archive)¹⁸. Aquí vale seguir el descriptor cabal que ofrece la propia artista en los distintos volúmenes publicados: “Esta obra es una edición y selección que consiste en la revisión de 10.000 de estos archivos, que fueron reclasificados según dos factores, considerando que su principal característica material es la pugna entre información y la tacha de la censura. Así la edición de los libros se divide en una recopilación que considera la cantidad de tachas en relación al texto, y en otra edición que los revisa según un ordenamiento cronológico e historiográfico de los mismos, dividido en tres periodos: 68 a 74, 75 a 81, y 82 a 89. Dada la dificultad de lectura de los documentos, así como la falta de clasificación histórica de los mismos, consideramos que su revisión, por parte del lector, se sitúa en un limbo entre la imagen y la palabra, que proponemos como una imagen para reflexionar sobre nuestra Historia, y que es una sugerencia de reflexión, contenida en estos libros numerados y firmados”¹⁹.

La dialéctica entre información de lectura y tacha de censura, adquieren en este trabajo un marco preciso de visualidad clasificatoria: organizados en distintos tomos, los folios conforman series desiguales ordenadas bajo una taxonomía formal entre palabra e imagen. Por un lado, la relación entre cantidad de texto legible y cantidad de texto tachado equivale a una pérdida de la información alfabética, por el otro,

¹⁸ Fuente: www.foia.state.gov/SearchColls/Search.asp

¹⁹ Voluspa Jarpa, *Biblioteca de la No-Historia*. Edición Gráfica II (Nº 48-90). Santiago de Chile, 2010, s. p. [obra objetual].

introduce una no-objetividad que atestiguan sus amplias zonas ennegrecidas.

Cabe destacar que estas zonas se habrían vuelto más compactas a medida que las copias circularon y se imprimieron, asimismo las escasas áreas grises se han empastado alcanzando su máxima saturación de negro, en consecuencia el contenido acabó por transformarse en una prosaica operación entre figura y fondo²⁰. La tacha de los archivos desclasificados es tan profunda que cubre no sólo el texto sino también su propio fondo, esto es, su propio formato de inscripción el cual, administrado bajo el modelo de memorándum o telegrama, clausura toda posible evidencia de significación *de facto*. De ahí, entonces, que el gesto clasificatorio dado a ver “se sitúa en un limbo –tal como sugiere Jarpa–, entre la imagen y palabra”.

Dialéctica de la imagen y la palabra que se inscribe de esta forma como una legibilidad cesante y que a la vez pretende volver verosímil la historia política, precisamente, a través de la violencia que continúa ejerciendo el archivo de su secreto. Con todo lo que esto arrastra –la destrucción como operación estética–, los empastes de esta biblioteca negada vuelven vigente un plano de interpretación acerca de la historia sin documentos, porque es una no-historia que a la vez conlleva una historia de la clausura: de la existencia opaca del documento tanto como de la falta de acontecimiento. De este modo, borrar el acontecimiento verbal para transformarlo

²⁰ Remito a la nota 2.

en acontecimiento de imagen, es justamente producir una “imagen dialéctica”, que no dice nada, y que además modifica y supera la puesta en circulación de una causa –un sentido–, en el origen mismo del texto.

Retrotrayendo el sentido, diríamos que los archivos desclasificados del NSA así como revelan el trasfondo de esas máquinas de conocimiento productoras de obras adulteradas, de modo imprevisto también instalan el germen de nuevas máquinas que producen obra-derivada de su misma historia suprimida²¹. Cuando la micropolítica de (des)archivo de Jarpa se abocó a la descarga de documentos desde el sitio web del NSA, su meticuloso acto contenía silenciosamente una puesta en obra. Ésta se materializó posteriormente en la reclasificación editorial de pequeños libros y la circulación en librería de los ejemplares²². El ejercicio fue bastante sencillo, impresión monocromática sobre papel Bond de 90 gramos, empaste encolado y lomo cuadrado. Sin embargo

²¹ Es pertinente señalar que la relación secreto-tachadura también aparece en otros dispositivos visuales de la escena internacional, entre los más destacados se encuentran los trabajos de Jenny Holzer, *Truth before Power* (2004), *HAND yellow white* (2006) o *Phoenix green white* (2006), a partir de diversos archivos de inteligencia de Estados Unidos. En otro orden me permito apuntar la obra *Dark Source* (2005), del artista Ben Rubin sobre el régimen de secreto que gobiernan los nuevos sistemas de comercio para la votación electrónica estadounidense.

²² El montaje original se presentó en una cadena de librerías de Santiago de Chile y, posteriormente, en Kunstmuseum en Berna, Suiza, ambos trabajos en el marco del proyecto *Dislocación* (2010-2011) bajo la curatoría de Ingrid Wildi.

el acto de reimpresión resulta llamativo por sí solo, más aún si consideramos que el archivo original ya se encontraba *online* a disposición pública; por lo tanto, ¿qué propósito tendría el ejercicio de descargar e imprimir estos archivos? En este sinsentido no es de extrañar lo inquietante que se vuelven los avatares de estos documentos fluctuantes que van del original al *database* digital y de ahí nuevamente al original materializado. ¿Por qué la artista siente la necesidad de materializar las pruebas en libros cuando las mismas bases de datos están disponibles en la web? Una contradicción irresoluta que no obstante se perfila como una crítica a la política de los archivos que pondría en tensión no sólo el ir y venir de un acto de reproducción, sino además toda una tradición editorial asociada a la falta de impresión de la historia. Del mismo modo que lo sugiere la historiadora Soledad García, esta política inquiera sobre el oficialismo de la historia editada: “los *libros-composiciones* de Jarpa se encuentran más cerca de las políticas de archivo que de los archivos de una situación política, ya que componen un producto de una cadena de múltiples capas sobre los documentos de la CIA. [...] Además, éstos se sitúan entre la estructura convencional del catálogo y del libro, a falta de un código ISBN oficial. Ciertamente, estas distintas decisiones exploradas en la obra hilan las mismas decisiones tomadas por la artista, provocando preguntas sobre la *verdadera* condición de los documentos públicos y sobre la liberación

transcendente de estos documentos desde su ubicación privada”²³.

Impresión de la historia que, desde luego, no puede quedar fuera del acto interrogativo sobre la prótesis que articula su impresión. Tanto que no podemos omitir esa impresión freudiana, en el entendido que la archivación produce el acontecimiento, del mismo modo que lo sella; así como la historia de la imagen tampoco puede ser otra que la inscripción de la historia a través de la impresión –lo importante aquí es reproducir. Políticas de archivo, pues, que se sustentan en la edición del documento, en cierto rasgo de reproducción histórica que ha quedado desfasado del estatus canónico de la cultura del libro. Hábito de lectura, hábito de historia estaría alojado aquí en el quehacer doméstico-intelectual de la vida privada en la que los lectores se reconocen cultos o incultos. Porque sumemos a todo esto que la intervención de la artista estaba acompañada de otros dos soportes materiales: el primero constituido por un libro impreso en transparencias (Kodalith) soportados sobre una caja de luz y cuyo contenido albergaba copias de las fotografías clandestinas que dejaron los archivos; el segundo, una breve encuesta diseñada para los visitantes a las librerías en la que, a modo de intercambio simbólico-mercantil, se les ofrecía la

²³ Soledad García-Saavedra. “Histories to be seen. On Voluspa Jarpa’s Biblioteca de la No-Historia”, NOWISWERE. Contemporary Art Magazine, Issue N°8, December 2010, pp. 16-18, p. 17. [Traducción propia].

posibilidad de obtener un libro de la serie bajo la mera condición de responder una pregunta sobre el lugar que le otorgarían al ejemplar. Seguramente interpelando el secreto hábito –culto o inculto– que cada cual posee sobre la historia de estos documentos. Así, esta encuesta consultaba sobre el valor culto que supondría reconocer en los detalles reproducidos del acontecimiento original la medida del saber privado.

En un sentido simple, el marco de la obra-derivada se ajusta, precisamente, al gesto en diferido de ejecutar una nueva obra a partir del registro que ha quedado de ella, por lo tanto la operación consistiría en instalar una copia en el espacio de consulta que permite el acceso al archivo, en consecuencia abre un derecho de copia justo donde no lo había. En efecto, las obras del NSA consignan una mercancía con plusvalor de imagen cuya circulación digital revela, a su vez, un derecho a la negación de la historia, lo que no equivale a una clausura de la historia, sino todo lo contrario, a una historia expandida del acceso que se expresa espléndidamente en sus propios textos ilegibles, por lo tanto en su no-historia. La tacha de censura es su única historia, de la misma forma que la edición de los documentos organizados en proporciones de palabras-imágenes constituyen la historiografía de este archivo obliterado. En ese sentido, antes que una clausura de la historia ahí habría una historia del secreto, pues este atlas infame lo que acumula es la historia humanitaria de unas imágenes bajo el predominio del negro sobre blanco, un blanco que a

su vez también delira de perversión. Esta historia del secreto –no lo olvidemos– consiste en un archivo de 22.000 documentos borrados, es por eso que, como bien nos recuerda Jarpa, este acopio de documentos es a su vez un problema de volumen, es decir, de cantidad, bulto y corpulencia, entonces de monumentalidad²⁴.

Problema de traducción que vuelve a emparentar dos textos: documento con monumento, palabra con cosa, escritura con imagen. Ahí donde la escritura fracasa en dar cuenta del ominoso acto, la imagen aparece triunfante como (de)secreto. Una historia oculta en el anhelo de revelar lo que la lengua ya no cuenta como cadáver, lengua muerta.

Software libre

Más allá de una crítica institucional al canon de la historia documental, más allá de la historia como un conocimiento a partir de las huellas, lo que aquí hemos estado explorando es el cuadro –el síndrome biopolítico– instalado en el derecho de mirada, en tanto que poder de subjetivación de una imagen que ha quedado suspendida por las tecnologías de un pensamiento visual. Pues bien, si esto es así es porque dicho síndrome ha sido permanentemente atravesado por diversas prácticas de sujeción social/servidumbre maquínica, codificación/sobrecodificación, subjetivación/socialización que se dan, ambivalentemente, dentro del aparato liberador de los archivos desclasificados.

²⁴ En entrevista inédita con Voluspa Jarpa (6/11/2010).

Este contradictorio y aparatoso proceder, digámoslo así, atañe a una forma orgánica y viva que ha comenzado a vislumbrar en el archivo virtual una especie de máquina productiva que asocia distintas formas de conocimiento –deambulando, en torno al capital cognitivo– y que además ejerce la biopolítica desde una dimensión activa, móvil, flexible. En muchos sentidos bien sabemos que se trata de máquinas de información, básicamente porque éstas regulan y controlan el carácter demostrativo del saber en un zona ciega de las multipantallas.

Sus dimensiones maquínicas, a pesar de todo, también ofrecen lecturas divergentes y estimulantes para los intereses de las comunidades que promueven la desclasificación como una conquista. Estas máquinas, tal como apuntara Gerald Raunig –conforme su lectura sobre Deleuze y Guattari– transitan por medio de una doble conceptualización: la máquina teatral y la máquina de guerra. En el primer caso, nos recuerda el autor, se trata de una relación alojada en la tragedia griega así como en una crítica al devenir espectáculo de las máquinas de la era moderna, aquel comprendido desde la teatralidad burguesa ilusionista que ocultaba las diferencias en el artificio de lo divino –*deus ex machina*– y que suspendía los conflictos terrenales con la intervención del aparato técnico. En el segundo caso, máquinas cuyo objeto es *trazar una línea de fuga creativa*, tal como indicaban los autores de *Mil mesetas* porque es “irreductible al aparato del Estado, exterior a su soberanía, previa

al derecho: tiene otro origen”²⁵. Una máquina creativa, entonces, que pretende desvincularse de la violencia de su régimen de representación para desplazarse, en cambio, hacia una máquina orgánica que dejaría al descubierto la materialidad de la técnica social²⁶.

El interés de estos agenciamientos –si cabe decirlo así– reside en que los archivos desclasificados componen un entramado de afecciones que no sólo pertenecen a una doctrina sobre los derechos humanos, en ellos también se juegan otras formas maquínicas de administración de la mirada, de las visualidades subjetivas y colectivas. La fuerza cognitiva de estas imágenes en el campo de su desclasificatoria digitalización, conecta recurrentemente con los modelos de inteligencia colectiva que piensan la democracia, la ciudadanía y lo público desde la democratización de las bases de datos; y en última instancia acometen una idea tan seductora –y tal vez no menos ilusionista– como la libertad de acceso *online*.

El ejercicio político de los conocimientos creativos se reproducen en la disponibilidad y la usabilidad, ambas condiciones se encuentran en el fondo apologético de las interfases digitales. Son máquinas que, a la vez, se han concebido como un sofisticado cuerpo de productivismos vivos que

²⁵ Deleuze y Guattari (2007), op. cit. p. 360.

²⁶ Para un estudio acabado entre máquinas sociales-guerra y máquinas teatrales-artificiales véase Gerald Raunig, *Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2008.

Este contradictorio y aparatoso proceder, digámoslo así, atañe a una forma orgánica y viva que ha comenzado a vislumbrar en el archivo virtual una especie de máquina productiva que asocia distintas formas de conocimiento —deambulando en torno al capital cognitivo— y que además ejerce la biopolítica desde una dimensión activa, móvil, flexible. En muchos sentidos bien sabemos que se trata de máquinas de información, básicamente porque éstas regulan y controlan el carácter demostrativo del saber en un zona ciega de las multipantallas.

Sus dimensiones maquínicas, a pesar de todo, también ofrecen lecturas divergentes y estimulantes para los intereses de las comunidades que promueven la desclasificación como una conquista. Estas máquinas, tal como apuntara Gerald Raunig —conforme su lectura sobre Deleuze y Guattari— transitan por medio de una doble conceptualización: la máquina teatral y la máquina de guerra. En el primer caso, nos recuerda el autor, se trata de una relación alojada en la tragedia griega así como en una crítica al devenir espectáculo de las máquinas de la era moderna, aquel comprendido desde la teatralidad burguesa ilusionista que ocultaba las diferencias en el artificio de lo divino —*deus ex machina*— y que suspendía los conflictos terrenales con la intervención del aparato técnico. En el segundo caso, máquinas cuyo objeto es *trazar una línea de fuga creativa*, tal como indicaban los autores de *Mil mesetas* porque es “irreducible al aparato del Estado, exterior a su soberanía, previa

al derecho: tiene otro origen”²⁵. Una máquina creativa, entonces, que pretende desvincularse de la violencia de su régimen de representación para desplazarse, en cambio, hacia una máquina orgánica que dejaría al descubierto la materialidad de la técnica social²⁶.

El interés de estos agenciamientos —si cabe decirlo así— reside en que los archivos desclasificados componen un entramado de afecciones que no sólo pertenecen a una doctrina sobre los derechos humanos, en ellos también se juegan otras formas maquínicas de administración de la mirada, de las visualidades subjetivas y colectivas. La fuerza cognitiva de estas imágenes en el campo de su desclasificatoria digitalización, conecta recurrentemente con los modelos de inteligencia colectiva que piensan la democracia, la ciudadanía y lo público desde la democratización de las bases de datos; y en última instancia acometen una idea tan seductora —y tal vez no menos ilusionista— como la libertad de acceso *online*.

El ejercicio político de los conocimientos creativos se reproducen en la disponibilidad y la usabilidad, ambas condiciones se encuentran en el fondo apoloético de las interfases digitales. Son máquinas que, a la vez, se han concebido como un sofisticado cuerpo de productivismos vivos que

²⁵ Deleuze y Guattari (2007), op. cit. p. 360.

²⁶ Para un estudio acabado entre máquinas sociales-guerra y máquinas teatrales-artificiales véase Gerald Raunig, *Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2008.

descomponen una vez más la vieja condición de autoría en el vértice entre lo que es un autor y lo que es una obra y, a su vez, tensionan la autoridad del documento en el linde ambiguo de la propia vida que testifican. Precisamente, tras su retorno a la indiferencia que concibe al autor como un dispositivo inerme —la ilegibilidad del sujeto tras la función— autor, en el sentido que Foucault le otorgaba en su conocida conferencia de 1969, dejando en claro que para esa fecha aún estaba por ser experimentado—, también consiguen alimentar el cultivo de las licencias programáticas que imaginan una obra derivada desde otros lenguajes visuales (e.g. *Free Art License*), como el cuerpo a cuerpo de los dispositivos²⁷.

Por otro lado, estas máquinas también se levantan desde otras orgánicas instituyentes —semejantes a lo que algunos colectivos denominan “instituciones monstruo”—, éstas se encuentran asociadas a códigos de libre acceso y en su puesta en acto tienden a encarnar un rol vicario sobre los derechos de acceso, montaje y circulación de las bases de datos localizadas hacia la conformación de un capital simbólico multihistórico. Esto, si bien no

²⁷ Una obra derivada comprendería una transformación o una modificación de una obra original resguardando el *copyright* que pueda contener. La propiedad de una obra derivada corresponde a su autor, lo cual abre un campo de disputa con los derechos de autor pertinentes a la obra original, ya sea que contenga una licencia libre o bien que la obra se encuentre en el dominio público. La *Free Art License* es una licencia que promueve y resguarda las prácticas artísticas con una política de libertad de copia y modificación sobre las obras que protege.

ofrece ningún tipo de novedad ante la liberalización, privatización y capitalización de los derechos de reproducción de una obra, sí que nos proporciona una zona intermedia de producción visual que situaremos entre las máquinas de información que liberan las copias como un ejercicio de archivo ecuménico por una parte, y las máquinas de expresión que desarchivan la idea misma del archivo de los derechos humanos, por la otra.

Por esta razón, en el primer caso, bien podríamos afirmar que las licencias de reproducción global constituyen más un dispositivo de libertad ecuménico-universal, ajustado a las plusvalías simbólicas del hecho multihistórico, que un estándar de legitimación de saberes otros emergidos de la clandestinidad, de la subversión y de la violencia imbricada en el archivo político. Respecto del segundo caso, uno de los centros de estos dispositivos vendría dado por las señas de una economía de reproducción digital, cuyos ejes se habrían sustentado en el actual cruce entre dos modelos rizomáticos y desterritorializados que administran su valor intangible: por un lado, un nuevo sentido superlativo de los derechos humanos atravesados por el *software libre* (*free software*)²⁸ y, por el otro, un modelo de licencias que introducen una llamativa y no menos problemática activación del secreto privado/público, basado en obras y documentos creativos que podrían

²⁸ Utilizamos el tropo del *software libre* para problematizar el sentido crítico de los derechos de uso y su acceso al programa de libertad de pensamiento postmoderno.

generar obras derivadas (*derivative works*).

Lo significativo de estos casos, es que rozan la condición humanitaria de la imagen universal, pero desterritorializada en una red de redes de pensamiento y acción que pondrían en valor otra dimensión de la imagen-tiempo y su acervo histórico, o sea una dimensión de la plusvalía de la imagen asociada al derecho de copia y un *continuum* con la obra derivada hacia otros autores de la imagen –*creatio ex materia*–, por tanto hacia otros regímenes de inteligencia y producción colectiva.

Siguiendo la nueva crítica asociada al *general intellect* –que de paso atraviesa su paradójica lectura omniabarcadora/constrictora– podríamos señalar que este plano de articulación colectiva corresponde a una estrecha relación entre trabajo, acción y lenguaje²⁹. En parte es lo que algunos autores asociados al lenguaje performativo de las máquinas de guerra, han denominado el virtuosismo para referirse a una “actividad sin obra”, es decir, que se desprende de las relaciones con los otros. Actividad sin obra, entonces, que en principio no deja más que la acción y sus procesos de activación, lo cual constituiría una prueba de las plusvalías del lenguaje que, en este caso,

²⁹ Para un seguimiento a este debate ver Maurizio Lazzarato y Antonio Negri, *Trabajo inmaterial, formas de vida y producción de subjetividad*. Buenos Aires, DP&A editora, 2001; Paolo Virno, *Virtuosismo y revolución. La acción política en la era del desencanto*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2003; Maurizio Lazzarato, “Trabajo autónomo, producción por medio del lenguaje y ‘general intellect’”, *Revista Brumaria*#7, Diciembre 2006; Maurizio Lazzarato, *Por una política menor. Acontecimiento y política en las sociedades de control*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2006.

produce la performatividad en el marco de lo abstracto y lo sensible que tiene de sí el acontecimiento. Esta pragmática del lenguaje, sin embargo, no deja claro el lugar que ocupan las políticas de la imagen, teniendo en cuenta que una crítica a la semiótica del capitalismo de acumulación lo que hace es clausurar toda representación prototípica al referente (*eikón*) como derecho soberano, para dejar sólo el cuerpo en virtud de una fuerza capaz de abrir una nueva ética del acontecimiento; por tanto una sofisticada forma de comprender la autonomía de creación productiva (*autopoiesis*). Esto es así porque la plusvalía de una imagen producida por una obra-derivada plantea menos un problema de representación que un acto performativo en la subversión de la máquina semántica, tanto en la propiedad de los signos como en el derecho de captura y conservación. Esta creatividad colectiva, estas máquinas de expresión, es lo que algunos autores como Rheingold y Casacuberta han asociado –no sin algo de parábola– con multitudes inteligentes o creaciones públicas.

Volviendo un poco atrás con tal de establecer un puente entre obra-derivada y vida en el archivo, hemos de consignar que la función de bisagra entre un documento clasificado y un dato desclasificado pasa, en muchos aspectos, por el proceso transformativo que el pensamiento de la deconstrucción habría señalado como la “espectralidad” o la “virtualidad”. Esto, en el campo de las desclasificaciones, diremos que se compone de

permanentes estados transitivos del archivo: documentos que se desplazan –entre otros muchos sentidos topológicos– de un lugar fijo, visible, territorializado, a un lugar inestable, invisible y desterritorializado. Hemos de entender, además, que se trata aquí de desplazamientos de códigos: desde documentos físicos hacia documentos virtuales, y viceversa. En estos desplazamientos –resulta obvio decirlo– se pierden detalles, se deterioran los bordes y se agregan nuevas marcas, y del mismo se tiende a diluir la autenticidad del documento, por lo tanto, se degrada la condición de *auctoritas* que resguarda la legitimidad histórica de la prueba documental. Este aspecto, sin embargo, no es menor, ya que lo que se corrompe es justamente el estatus de la prueba indicial, más aún si la confusión entre lo análogo y lo digital no permite advertir el residuo, el resto, el aserrín de aquello que en el sentido derridiano se enunciaría como la “diferencia en la repetición”: en la iterabilidad. Pues bien, el residuo es precisamente lo poco que queda de *auctoritas* en ese ínterin de los derechos a resguardar la autenticidad del documento y su legado como obra de alteridad.

Estos dispositivos, tal cual lo hemos anunciado, constituyen derechos de autor/copia³⁰ –hoy en pleno debate sobre las restricciones que imponen las normas de los *copyright* a diferencia de un marco alternativo

³⁰ La transliteración corresponde a *copyright*, sin embargo en este caso referimos a una zona intermedia entre derechos de autor y derechos de copia. Los primeros porque aluden al precio de pago, los segundos a su masificación, pero ambos a una economía hegemónica sobre autor/autoridad.

como las licencias *copyleft*, con derechos que garantizarían mayor libertad sobre las copias y la obras derivadas. Éstos se funden en una promiscua relación de derechos entre los usos de los archivos desclasificados y los editores del acontecimiento como un valor cultural globalizado³¹. Es aquí, en esta zona que entrelaza los derechos sobre los cuerpos (*habeas corpus*) con los derechos sobre los datos (*habeas data*), en donde las prácticas de visibilidad del cuerpo/ desaparecido y el archivo/desclasificado se encuentran ceñidas a un programa de pensamiento libre sobre derechos humanos, cuyo sustento recae en las máquinas por las cuales los documentos son traspasados de unos a otros.

Secret

Una imagen mínima, cuyo núcleo sintáctico nos resulta tan sincrético e inmemorial, casi intrascendente, aparece tachada con una línea oblicua sobre un póster monocromático bajo la forma *Secret*. El código gráfico evidencia un rastro de fotocopia que al ser sometido a una ampliación digital habría reventado aún más el punto de su alto contraste. Este ejercicio ha consistido en la extracción de un pequeño

³¹ De manera muy sucinta diríamos que en el primer caso, los *copyright* permiten difundir las imágenes salvaguardando los costos de autoría implicados, los que a su vez privatizan el valor de uso y de cambio que de ello se pudiera extraer; en el segundo, los *copyleft* liberan las derivaciones que se pudiesen extraer del original y por lo tanto promueven la edición expandida sobre la memoria del documento.

fragmento que se encontraba timbrado en muchos de los documentos desclasificados de la CIA, los que actualmente circulan de modo liberado y disperso en numerosas páginas de Internet. Al funcionar como un adjetivo nos indica el valor de circulación de los contenidos expuestos en cada documento y hace ver la performatividad del mensaje encriptado. Lo sugerente de tal situación es su *interfase* visual, la que se volvería mucho más productiva con su puesta en valor público sobre los lugares de inscripción y circulación, o sea adscribiría a una ética-estética de la imagen en su doble interrogación: su origen y su destino.

Secret corresponde a un dispositivo realizado por el artista Daniel G. Andújar a través de la plataforma digital *Technologies To The People*® (TP®)³². De circulación enigmática a través del espacio público, esta inscripción se materializó en diversos soportes: una serie de pósters, una plantilla de aerosol y un grafiti. Un índice de archivo político y secreto que, atendiendo al relato de Valentín Roma, uno de los curadores del dispositivo, denotaría cierto rasgo de ficción emancipadora: “el gesto físico de tachar

³² El proyecto *Secret* se incluye dentro del programa de trabajo de *Postcapital Archive* (1989-2001) que el artista Daniel G. Andújar desarrolla por medio de *Technologies To The People*. Entre las primeras intervenciones el póster circuló adosado a las paredes de un antiguo barrio ubicado en la zona poniente de Santiago de Chile. Exposición *Barcelona Toolbar* (Roundabout Encounter Programme), Centro Cultural Matucana 100, 2007. En otra instancia, el póster también se entregó de forma gratuita a los asistentes al espacio de consulta *Human Rights / Copy Rights*, Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de la Universidad de Chile (26/07/11-09/09/11).

tiene aquí una resonancia simbólica de liberar, de hacer pública una información que hasta ese momento era privada, abriendo ésta a nuevos usos y a nuevas interpretaciones. En este sentido, *Secret* podría entenderse como un emblema de la apertura de los numerosos archivos que en diferentes situaciones políticas han ido engrosando ficheros ocultos, documentos secretos y demás material relacionado con la represión política y la persecución de individuos y colectivos. En otro sentido, *Secret* es también una especie de logotipo irónico acerca de los exorcismos de las distintas sociedades con su memoria; con su pasado y con su futuro; con los arquetipos vinculados a su historia y con los imaginarios, a veces igualmente estereotipados, que éstas pretenden proyectar fuera de sí³³.

El aspecto más peculiar de esta inscripción habría consistido en la extracción de la traza encontrada en un depósito *online* para luego relevarla al espacio público en forma análoga. Esto se explicaría al revisar la web de *TP*, en ella se declara su activismo y producción de conocimiento medial a modo de contralectura del mito de la “libre elección” y acentúa la resistencia al modelo privado de autor intelectual. En un llamativo gesto discursivo la plataforma esgrime como *slogan* el siguiente enunciado: “Access to Technology is a Human Right™!”³⁴. Este argumento teñido de cierta lógica formal en ningún

³³ Catálogo *Barcelona Toolbar*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona-Institut de Cultura, 2008, p. 47.

³⁴ <http://tttp.org/>

caso puede resultar anecdótico, muy por el contrario, problematiza el sentido capital que implica reproducir la historia del hombre, ya sea dentro del derecho cosmopolita como desde el acceso universal que conlleva la teletecnología. En muchos sentidos es así como se arguye el acto humanitario del acceso. Casi todo es un problema de acceso, en consecuencia, toda virtualización, por más reductiva a la usabilidad que parezca, finalmente vehicula un deseo de encuentro con lo humanitario. Sin embargo, no debemos precipitar la carga ética del enunciado sin advertir de la simulación que contiene en sí misma. *TP* es una agencia corporativa ficticia que ofrece *sponsorizar* diversos proyectos que promocionen el acceso a la tecnología como un recurso que no le pertenece a nadie y que descansa en un derecho universal. La ironía está en aplicar normas de *copyright* a estos mismos derechos, es decir, en la imposibilidad de contener dicho estatus en el marco de una licencia corporativa, así como en el simulacro de ser contenido en la declaración universal de los derechos humanos; en la imposibilidad de ambas, pero en la perspectiva cierta de ser apropiadas como un lenguaje verosímil para un público resignado.

En efecto, como dispositivo de responsabilidad ético-estético esta plataforma se constituye en una *interfase* social-digital –disposición de una base de datos *online* que media entre las relaciones sociales y las múltiples miradas posibles–, por lo tanto sería extrapolable a una operación de tipo “relacional” que permitiera el acceso y el derecho al uso político de

los factores mnemotécnicos dispuestos en las redes globales, pero sin descuidar un aspecto fundamental: la tensión provocada entre transparencia de información y el poder que ejerce su misma idealización imaginaria³⁵.

Bajo estas tácticas compartidas con otros, la ficción tecnológica de los derechos humanos revelaría en el archivo su afiliación con un modo relacional de pensar las dinámicas sociales, cuyo sustento serían las microsubjetividades motivadas por la transferencia de imágenes compartidas en *social media*. Esta innovación en los regímenes de la visualidad –desde luego muy lejos del canon modernizador del arte de la reproductibilidad técnica– correspondería a una forma de comprender la reproducción social a través de la apropiación de zonas de conocimiento archivado y la eclosión irreplicable de obras derivadas. Esto, en otros términos, es lo que podríamos entender como una política del conocimiento postproductivo.

Recordemos que el crítico de arte Nicolas Bourriaud denominó como prácticas de postproducción a estas formas de edición de montaje, remix, sampleo y subtitulado, considerándolas un nuevo formato *hacking* de administrar y reproducir la obra de arte; esto es, como superficie de almacenamiento de información³⁶. Con todo lo

³⁵ Para esta discusión véase el trabajo de Steve Dietz “The Database Imaginary: Memory_Archive_Database v 4.0”, en Victoria Vesna (Ed.), *Database aesthetics: art in the age of information overflow*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007, pp. 110-120.

simplista que puede resultar su perspectiva relacional de los medios, Bourriard ha sostenido que son estos nuevos usos los que ayudarían a desdibujar las fronteras entre original, obra y documento con el objetivo de elevar a categoría de autoría global la descarga de archivos.

Así, bienes privados o patrimonios públicos parecen entrar de un solo modo bajo la relación medial de las bases de datos, imágenes y contenidos que se supeditan a la edición, entonces a la copia y su reproducción. Sin embargo, no resulta tan diáfano esgrimir las bondades de la descarga estética de un archivo remoto y la generación de nuevos contextos transfronterizos que su práctica conlleva, sobretudo si consideramos que es precisamente el brote de esta *anamnesis* digital desterritorializada la que corrompe las políticas de una memoria contrahegemónica en su antagonismo con las instituciones del saber-poder³⁷. Por esto mismo habría que agregar que un dispositivo de postproducción que pone en valor público los datos resulta a lo menos ambiguo respecto del lugar que ocupa su política del hacer-ver. Con todo, a un menester mucho más sofisticado parecieran proyectarse los dispositivos mediales que operan bajo ficciones postproductivas, porque no bastaría con pensar que la simple descarga aleatoria de los bancos de datos es capaz de subvertir el control,

³⁶ Nicolas Bourriard, *Postproducción*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2007.

³⁷ Véase Claire Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics", October 110, Fall 2004, The MIT Press, pp. 51-79.

su desafío postmedial consistiría en provocar la edición de obras hasta volverlas públicas –rompiendo el velo solemne de la memoria única– y que éstas no deriven nuevamente en obras privadas.

Ahora bien, retornando a un signo ínfimo como es *Secret*, diríamos que éste es perfectamente desplazado de su eje histórico-social confrontando su valor archivístico y obrando como un código de desinformación en una zona intermedia de tránsito público –la calle, la pantalla, el museo–, ya que a primera vista nada insinúa sobre su origen y su destino, nada dice de su copia, nada indica acerca de su gesto de apropiación y desapropiación. Dicho de otro modo, opera como una marca transitoria de los derechos humanos y termina asediando el tiempo de una memoria fantasma que no redime de las responsabilidades castrenses, políticas y civiles, ni mucho menos de las responsabilidades de las agencias de inteligencia transnacional. Opera, entonces, como un conector de misterio, insondable no sólo por la administración del secreto que confronta sino, además, por la interpelación que ejerce en la complacencia social que terminó asimilando su propia autorregulación de la memoria.

Por otro lado, el régimen de virtualidad de una estética del borramiento indicial ameritaría algunas consideraciones más, ya que el copiado de tachaduras es capaz de abrir una significativa veta para la transferencia simbólica a gran escala. No debemos olvidar que la apertura de los archivos clasificados, al demandar los derechos de explotación de la imagen

como instrumento de verdad universal, produce el desplazamiento de los sentidos cobijados en la intimidad de una borrosa memoria local; de ahí que una modulación contemporánea del espectáculo visual no repare en la pérdida de huellas sufridas en el traspaso que va de las políticas de la memoria a los derechos de copia de la memoria misma. Es precisamente este *desarchivo* de la memoria lo que ha alcanzado una dimensión transcultural de la desclasificación.

Bajo esta virtualidad espectral, se dice que el acontecimiento expresaría mejor su sentido a través de “aquellos espectadores que no asistieron a la escena”, tal como lo que habría sentenciado Jean-Louis Déotte en sintonía con una idea tributaria a este análisis como ha sido la “estética de la desaparición”³⁸. Hacia finales de la década del '90, recordemos, se cavilaba sobre las fotografías de rostros fantasmas ingresando al régimen del arte. Por una parte eran los términos en que la pérdida del referente rostrificado se transformaba en una estética de la desaparición, y por otra, su repetitiva configuración identitaria habría invisibilizado un tipo de fantasmagoría basada en documentos y fichas encriptadas que solamente se consolidarían en una circulación *a posteriori*: en el

³⁸ Recuperamos aquí el análisis de Jean-Louis Déotte en su ensayo “El arte en la época de la desaparición”. En Nelly Richard (Edir.) *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2006, pp. 149-163. Ver también la versión original junto a Alain Brossat. *L'époque de la disparition. Politique et esthétique*. Paris, L'Harmattan, 2000.

archivo virtual de su secreto. Dicha virtualización ha sido capaz de sintetizar una serie de movimientos de la imagen en una sincronía estética y política que, dicho con Déotte, “arrastra todos los otros modos de la imagen en un devenir-desaparición del referente. La imagen virtual participa no de un arte, sino de una *estética de la desaparición* que (¿será un azar?) coincide históricamente con una *política de la desaparición*”³⁹. Si estos archivos espectrales acotan un marco del secreto fijado por la imagen virtual de cuerpos suspendidos, ciertamente se trata de una estética de la desaparición, pero esto no bastaría para comprender su liberación más allá del secreto que corrompen. En consecuencia, estos regímenes se inscriben en una zona pantanosa en la que, tal como advierte el historiador “[...] las imágenes virtuales, debido a su interactividad, son privadas, es decir, en el fondo secretas: ningún cuerpo se exhibe en ellas, ni siquiera en el ausentamiento de la firma. La presencia de la singularidad se cumple en la inscripción del *copyright*, lo que la reserva sólo para algunos. Sea del orden de la fantasmagoría colectiva o de la propiedad individual, lo que caracteriza la imagen virtual es su reserva, su negativa a exhibirse frente a todos pese a las apariencias de una disponibilidad absoluta. Imagen que impide una comunicación infinita, por lo tanto imagen de un uso privado de

³⁹ *Ibid.*, p. 157.

la razón. Imagen poco susceptible, pese a su difusión total, de recrear un espacio público, porque hace desaparecer la firma”⁴⁰.

Detengámonos brevemente en esta observación –que por cierto se hilvanó hace más de una década–, se trata de imágenes virtuales que se vuelven privadas porque siguen siendo administradas y transformadas por agentes secretos; paradoja que mucho incide en la distancia aurática de los archivos desclasificados que nos preocupan. Su origen, ahora invisible, ha quedado oculto detrás del ejercicio de traducción digital que los vuelve sólo imagen. Esto, pensado de otro modo, es lo que también parece descubrir Boris Groys en su artículo “From Image to Image File and Back” (2008), cuando inquiere sobre la copia visible de una invisible imagen-documento (*invisible image-file*), la que además se vuelve fugaz del momento que procede desde un banco de datos de copias digitales (*from image*).

En el caso de *Secret* –retrocediendo una vez más–, esa copia digital extraída de la base de datos *online* para ser impresa en monocromos y adosada toscamente a los muros desconchados de un barrio periférico o bien distribuida a modo de descarga social para el “consumo gratuito”, se anula la firma de quien sella el acontecimiento de la memoria, y del mismo modo la distribución de la memoria también produce un nuevo *locus* que corrompe el lugar de su código fuente: su origen. Como lo hemos sugerido en otros momentos, el archivo digital se vuelve invisible porque circula detrás

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 159.

de la imagen⁴¹. Aquí la sentencia de Groys sería más precisa “existen en el espacio invisible detrás de la imagen, dentro del computador”⁴², entonces se trata de una zona intermedia de circulación topológicamente indeterminada en que el documento de arte digital, al perder su localización, se distribuye por vías de descarga masiva. De modo que su lugar de enunciación más conservador se disuelve en un efecto de visualidad universal, esto es, un significado que pasa a ser cosmopolita en tanto que el acceso equivale a un derecho humano a ocupar el espacio de otro sin apropiarlo. Es en esta perspectiva que la imagen-archivo agencia una política, pero nada asegura que ésta no se vuelva ahistórica, que pierda su constrictión de acontecimiento inequívoco y se transforme, en cambio, en un acontecimiento editable como sólo podría ocurrir en el formato de postproducción afirmativo de una economía universal, o dicho en los términos de Bourriard –y ahí su peligro–, en “un modo de utilizar el mundo”⁴³.

En síntesis, una economía visual del archivo digital transforma todo aquello que produce el nuevo

⁴¹ C. Gómez-Moya, “Prospectiva CADA. Archivos invisibles y nuevos marcos institucionales”. En Nelly Richard (Edit.), *Trienal de Chile: Coloquios 2009*, Santiago de Chile, Fundación Trienal de Chile, 2009, pp. 189-200.

⁴² Boris Groys, *Art Power*, Cambridge, The MIT Press, 2008, p. 85. [Traducción propia]. Ver además B. Groys, “The Topology of Contemporary Art”, en Terry Smith, Okwui Enwezor and Nancy Condee (Edits.) *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Duke University Press, 2008, pp. 71-82.

⁴³ Bourriard (2007), *op. cit.*, p. 53.

estadio de administración pública. Decimos que aquel estadio es nuevo porque las restricciones de un *copyright* se decantan por un espacio intermedio de administración del secreto: memoria pública. ¿Secreto público? Memoria de visión pública que no memoria de revelación histórica del secreto sería, entonces, una condición global del derecho a la desclasificación en donde los archivos se vuelven invisibles al diluirlos en imágenes de pura visualidad, todos ellos susceptibles de copiar, modificar, recortar y editar. Vale decir, imágenes en la época de su desclasificación que promueven los derechos a copiar las memorias clandestinas hasta volverlas públicas y, a su vez, editarlas hasta volverlas copias con nuevos derechos de autoridad. Estos archivos no sólo obtienen cierta plusvalía estética en su descarga *online* sino que, además, anuncian un programa de pensamiento libre acerca de las políticas del ver imbricadas en el acceso universal.

General creativity

Si la creatividad que genera la descarga provoca un efecto transformativo en la edición de autor, y si el puro acto de intervención sobre el documento desclasificado libera la memoria que se tiene de su misma existencia, entonces cabría preguntarse ahora ¿Qué tipo de abstracción creativa es la que se ejerce en este acto? En principio diríamos que esta cuestión se relaciona con aquella antigua fórmula del *trabajo abstracto* en tanto que valor de misterio, por un lado;

y con cierto capitalismo furibundo en tanto libertad de telememoria, por el otro. Esta última conseguiría su máxima expresión subversiva a través de una posthumanidad –digámoslo con esa palabra problemática– que pretende abolir los derechos narrativos y soberanos fijados en programas corporales. Antes, en el primer aspecto, no habría que omitir que es el propio Marx quien consigue identificar esa inaprensible substancia creadora de valor.

Bajo la afiliación de lo que hemos dimensionado como una herencia progresiva del *general intellect* –en el sentido de máquinas como capital humano, en tanto que conocimiento y tecnologías de lazo social y de creación colectiva–, se ha venido instigando a la supresión de un *software* temporal (*shareware*, *demo* o *trial*) a favor de nuevas licencias de *software* libre que no posean un tiempo delimitado para crear nuevos valores, pero que a su vez produzcan, esencialmente, valor más allá de la materialización del trabajo concreto y más acá de una forma de vida sobre libertad de uso, modificación, copia y redistribución.

En consecuencia, aceptando que las máquinas de expresión, soltadas al devenir del programa de pensamiento libre que conlleva el archivo universal, implica abiertamente el acceso a los datos y a la transformación de los mismos por medio de licencias de obra-derivada, entonces tendríamos que convenir, a pesar de sus atributos, que su descarga también forma parte de un trabajo humanitario que bien puede traducirse en el programa “armónico” de una

inteligencia creativa, afectiva e imaginaria. Si bien el *software libre* defiende la hipótesis –no sin pocas contradicciones– del acceso y apertura como una expansión y desmaterialización de los derechos fijos, jurídicos, esto también supone intervenir en el código fuente que administra el archivo; su verdadero embrión de programación subversiva⁴⁴. Pues bien, si esto es así, si la administración del código es el lugar del archivo dentro de una bioeconomía de valor patrimonial orientada al procomún, esto nos llevará a examinar cuál es el derecho que justifica modificar el archivo original hasta desterrarlo de su secreta violencia.

Evidentemente, los derechos de copia, en esta zona opaca de la visualidad, revelan una arista ambigua respecto del control. Asimismo la gestión (*digital rights management*) es síndrome claro de una economía visual que abre una brecha fructuosa entre vigilancia y visualidad al producir conocimientos en el campo de las bases de datos, las galerías virtuales y los bancos de imágenes, entre otros. Con todo, estas políticas del ver siempre pueden ser balanceadas por medio de sus dispositivos de visualización, ya que en sus vagabundeos, sean estos públicos o privados, virtuales o análogos, tendrán que administrar sus mismos derechos de imagen y de mirada cual patrimonio.

Derechos –aperturas o restricciones– sería aquí un debate abierto en las polisemias del derecho de

⁴⁴ Como se sabe el acceso al código fuente permite no sólo hacer uso de la herramienta, también abre una vía de acceso al programa interno de la herramienta.

mirada. Entretanto, la creatividad colectiva proyectada hacia la configuración de los nuevos productivismos comunitarios, continúa su anhelo de emancipación apelando al uso abierto de los datos (*open data*) contra la hegemonía de la razón iluminista que ofreciera aquella taxonomía ilustrada anclada en el Estado, único custodio del archivo secreto. Sin embargo, la salvaguarda del valor intangible –el trabajo abstracto– aún se mantiene como una zona en penumbra patrimonial. Cuando la *Free Software Foundation* anuncia su decálogo de las libertades básicas también ofrece una particular *desambiguación* de la palabra *free*: “El ‘Software Libre’ es un asunto de libertad, no de precio”⁴⁵. Habría que convenir que el acceso desde luego no es necesariamente una cuestión de precio –nada más reductivo–, sin embargo, y en cualquier caso, continúa siendo una cuestión de economía y valor abstracto, a menos que la obra-derivada deje de constituir una cuestión de trabajo, producción, tiempo, circulación y distribución⁴⁶.

Si pensamos en las especulaciones abiertas por una bioeconomía cultural del signo, podemos perfectamente aludir al proceso de innovación que las bases de datos ofrecen como patrimonialización visual de la memoria. Que duda cabe, los subterfugios desarrollistas que gobiernan una imagen-tiempo dependen ineludiblemente de la distribución total

⁴⁵ Ver Free Software Foundation, Inc. Fuente: <http://www.fsf.org/>

⁴⁶ Aquí pienso en el archivo como plusvalía, en torno a la noción de valor-trabajo.

del dato. Reemplazar el *copyright* por una apertura sobre los derechos públicos de la imagen, es una operación que no sólo aspira a compartir y liberar los datos, sino que además pretende –casi de igual forma– liberar las restricciones de la propiedad privada hasta alcanzar una sobreinterpretación de la obra-derivada. ¿Cuál es el riesgo de esto? Prácticamente ninguno, excepto corromper la distancia ya no del archivo, sino del acto histórico-político que requiere la exploración del indicio a contracorriente, puesto que al anestesiar la pregunta sobre el documento histórico a favor de una mayor distribución de la memoria, lo que se ejerce es igualmente el derecho de luz humanitaria: se denigra la mirada supeditándola a una matriz del espectáculo.

Esta creatividad, aplicada a esta economía de valor abstracto en la dimensión histórica de los archivos desclasificados, aglutina el traspaso de una memoria de datos que se distribuyen como imágenes de una creatividad colectiva (*general creativity*)⁴⁷. Todos los recursos que se puedan descargar desde un banco de datos serán puestos a disposición de la obra-

⁴⁷ La cita es al *General Intellect* marxiano de la relación entre tecnología y producción de conocimiento social, así como a la *creative class*, una condición de clase propuesta por Richard Florida como capital cognitivo en el campo de la creatividad social y su economía multicultural. Ver R. Florida, *The Rise of the Creative Class. And How it is Transforming Work, Leisure, Community & Everyday Life*, Nueva York, Basic Books, 2002. Una lectura crítica a esta materia se encuentra en A. De Nicola, B. Vecchi y G. Roggero, “Contra la clase creativa”, en Transform (AA.VV.), *Producción cultural y Prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid, Traficantes de Sueños, 2008, pp. 43-55.

derivada en grandes volúmenes⁴⁸. Pues bien, estas prácticas de postproducción mnemónica no expanden solamente el modelo de la gestión creativa en su plano de economía virtual, sino que también remueven el plano epistémico del acceso humano: la unidad/universal que va de los unos a los muchos es la trabazón crítica de un archivo universal puesto en el horizonte del conocimiento.

Más, ya se sabe, el archivo se vuelve universal del momento que libera sus datos, desclasifica sus políticas del ver y se ofrece sin restricciones de postproducción. Simplemente esta condición (a)histórica resulta plausible para una multitud que se vale de una creatividad procomunitaria, sostenida en el mismo principio del derecho responsable de su iluminismo humanitario, aquel principio que enarbolaba los documentos de la cultura bajo el prisma burgués de los documentos civiles representativos, responsables y democráticos. El auge de un *general creativity* comprende, a pesar de esto último, una dialéctica temporal (*after/before*) del acontecimiento cuyo campo de fuerza se sitúa, por lo tanto, entre la práctica ética-estética de una memoria universal superlativa y una práctica creativa del documento liberado en una época específica.

Esta creatividad compartida –más crítica y más descentralizada de los derechos humanos– que

⁴⁸ En esta línea se han creado diversas modalidades de Licencia Pública General (GNU) que trabajan en resguardar la creatividad. Véase A. López y E. Ramírez (coord.) *Propiedad intelectual, nuevas tecnologías y libre acceso a la cultura*, México D.F., UDLAP y CCE-México, 2008.

ve en el archivo un desplazamiento hacia una política de la telememoria, se encuentra menos preocupada del origen que del destino. Si el *mal de archivo* correspondía a un ensimismamiento por el origen, por su destrucción, en el caso de la creatividad se trata, en cambio, de la deriva de la iterabilidad. En otras palabras, su preocupación es la diferencia que ocasiona su permanente repetición, vale decir la postproducción de archivo, la mezcla y los residuos que va dejando en cada descarga, en cada copiado y transferencia procesual de memorias distribuidas.

Habeas data

Database

En un artículo denominado "The archive without Museums" (1996) publicado por Hal Foster en la revista *October*, el historiador norteamericano interrogaba sobre los problemas de la visualidad en dirección a los paradigmas de los nuevos medios y la multiplicidad cultural en aquel marco todavía emergente de los estudios visuales postidentitarios, a la vez que examinaba las consecuencias de los archivos digitales en formatos de *database* de cara a lo que se podría entender como un archivo más allá de los marcos institucionales o sea un archivo sin museos. El texto de Foster –apoyado en los conocidos estudios de Benjamin y de Malraux para pensar tanto la reproductibilidad técnica como el museo sin muros– articulaba una crítica al archivo desde la cual interrogaba los renovados diagramas de la visión: "¿Existe una nueva dialéctica de ver permitida por la información electrónica? Si, de acuerdo con Malraux, el museo garantiza el estatus de la obra de arte y la reproducción fotográfica permite las afinidades del estilo, ¿qué podría suscribir un reordenamiento digital? ¿El arte como imagen-texto, como información-pixel? ¿Un archivo sin museos? Si esto así, ¿será este *database* más que una base de datos, más que un repositorio de lo dado?"¹.

Siguiendo esta reflexión es innegable que el

¹ Ver Hal Foster "The archive without Museums", *October*, Vol. 77 (Summer, 1996), The MIT Press, pp. 97-119. [Traducción propia].

archivo desde el paradigma del *database*, y más específicamente de los *metadata*, alcanza cierto nivel de autonomía del museo, por una razón similar es que también podemos pensar en un museo desde lo confines del Estado pero sin territorialidad, el cual aprovecha las condiciones de una *res pública* por antonomasia comunitaria (*commonwealth*) para proceder a una desterritorialización táctica. Ésta es una forma de conseguir no sólo audiencias sino también participación y bienestar ciudadano en clave de capital cultural, digámoslo así, por medio de las plusvalías que adquieren los mismos datos (*databank*). No se equivoca Foster cuando advierte que el archivo de datos es el repositorio de lo ya dado –un *a priori* histórico sería aquí el sentido arqueológico foucaultiano–, así como tampoco resulta desproporcionado declarar que es algo más. Es un archivo sin museo si damos por hecho que la base de datos, entendida como un lugar topológicamente ya desplazado de su base, puede ser ubicada y descargada desde cualquier sitio. Este giro paradigmático que se insinuaba hace ya más de una década, sería el factor de cultivo para pensar y practicar actualmente un archivo universal desterritorializado (postmuseal), es decir, un archivo más cercano a la televisualidad del documento y menos canónico respecto a su referente de obra original en colección.

Podríamos agregar que el sentido de una *database* sería congruente con la reflexión sobre el *e-archivo* que años después habría sugerido el

investigador José Luis Brea², en donde la imagen pasaría de un estado fijo de obsolescencia óptica a un acontecimiento de transferencia tecnomedial –estructura, por lo demás, que dentro de las denominadas políticas del conocimiento, se ha dicho con insistencia, siempre opera en diferido. En otros términos, lo que esto señala es un otro “inconsciente óptico” determinado por el tiempo de desplazamiento que a su vez redundante en una suerte de –lo diremos así– postacontecimiento de lo historiográfico y asimismo en una postproducción de la obra de origen. En consecuencia, una imagen derivada de su acontecimiento de autor ofrece algo que estaría más allá de nuestra óptica, se nos escapa y es gracias a lo cual tenemos noticia. Recordando los postulados de Benjamin sobre la fotografía, se trata de un inconsciente óptico y desde luego político³. De algún modo esto equivale a decir que el archivo constituye

² Ver José Luis Brea, *Cultura_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Barcelona, Gedisa editorial, 2007. Un artículo que plantea algunas encrucijadas sobre el archivo y su pérdida *mnémica* se encuentra en Carlos Pérez Villalobos, “Forschungs-und Gedenkstätte”, Revista UDP. Pensamiento y cultura, 06/07, pp. 41-49.

³ Ver Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, en *Sobre la fotografía*, Valencia: Pre-Textos, 2005, pp. 21-53. Cf. Benjamin Buchloh, “Atlas/Archive”, en Alex Coles (Edited), *The optic of Walter Benjamin*, vol. III, Londres, Black Dog Publishing Limited, 1999, pp. 12-35; José Luis Brea, “Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la *e-image*”, en Revista Estudios Visuales 4, diciembre 2006, pp. 145-163. En un sentido más próximo a la noción de “inconsciente político” véase Frederic Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1981 y Rosalind Krauss, *El inconsciente óptico*, Madrid, Tecnos, 1997.

menos una comprensión sobre la inscripción del pasado mecánico que una construcción y apropiación por las políticas de la mirada en el porvenir de su memoria.

Esto también significa que la memoria de archivo, siguiendo la manera en que lo habría observado Brea, se transforma en una memoria de procesamiento. Así, expresado con este juego retórico, resulta igualmente pertinente su analogía en tanto que el archivo de datos digitales –en la disputa entre el acervo ruinizado y el acto biopolítico– parece desmarcarse de la violencia de los sistemas de clasificación para ingresar a un estado emancipado en la memoria distribuida. Dicho estado no es otro que la vida de las imágenes, la vida de los archivos.

Por su parte Manovich y otros autores han advertido, sin embargo, de las dificultades de inscribir una lógica de *database* en el flujo de la conciencia por medio de la estructura *online*. Ellos subrayan un punto de dislocación en el proceso cognitivo de los datos y su recuperación coherente en el futuro patrimonial. En consecuencia, si un *e-archivo* –tal como lo metaforizaba Brea– se presenta condicionado por una cultura de memoria RAM (*Random-Access-Memory*), significa que su destino ya no es la preservación de una memoria ROM (*Read-Only-Memory*) en depósito permanente, sino sencillamente una memoria de procesamiento de los datos, por lo tanto es una memoria débil, tránsfuga.

A esto agreguemos que una política *database* plantea una dialéctica algo abstracta en torno a la

vida en el archivo, pero que en muchos aspectos se vuelve relevante para una discusión sobre derechos humanos; una tensión entre los derechos de los vivos y los derechos de los muertos –sobre memorias vivas y memorias muertas (*hypomnémica*) habría sido la distinción de archivo. A saber, que se trata de unos derechos de los muertos guardados en el archivo, entendido éste como depósito de lo difunto y que las comunidades tendrían el deber de resguardar y tributar al ser inscrito en la historia de lo acaecido; por contraparte, unos derechos de los vivos más permeables a las coyunturas políticas que gobiernan las diversas interpretaciones de los derechos humanos universales en su economía de circulación y distribución⁴.

Aura/bíos

Los giros acerca de la condición de vida en el archivo, o para decirlo de forma más precisa la condición biopolítica en los documentos de visualidad, han sido revisados de manera dispar en relación a la pérdida de lugar que ofrecen los archivos en el campo de las nuevas institucionalidades de la telememoria contemporánea. En los últimos años se ha venido dando una serie de debates en torno a esta

⁴Para esta discusión ver el artículo de Andreas Huyssen “Derechos naturales, derechos culturales y política de la memoria”, en *E-MISFÉRICA 6.2 Cultura + Derechos + Instituciones*, 2010. Online journal, Hemispheric Institute of Performance and Politics, NYU. Fuente: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-72>.

filiación entre archivo, visualidad, biopolítica y exposiciones de arte⁵. Ejemplo de ello, y quizá uno de los gestos embrionarios fue el conocido y no menos inconciliable artículo "Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation" (2002), que Boris Groys inscribió en la Documenta 11 de Kassel y por medio del cual se puso en cuestión dos características intrínsecas al canon del documento que emparentaba arte y archivo expuesto: la biopolítica y el aura.

En el contexto museológico Groys identificaba las nuevas prácticas de documentación de arte bajo un renovado efecto aurático, es decir, pensaba la preservación de la vida en el propio documento de

⁵ A considerar algunos proyectos editoriales y curatoriales relevantes: Hans D. Christ and Iris Dressler (Eds.), *Postcapital Archive (1989-2001)*, Daniel G. Andújar-Technologies To The People, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2011; *The Original Copy: Photography of Sculpture, 1839 to Today*, New York, MOMA 2010; *Culture(s) of Copy*. Goethe-Institut Hongkong, Edith-Ruß-Haus für Medienkunst-Hong Kong Film Archive, 2010; Okwui Enwezor, *Archive Fever. Uses of the document in contemporary art*. Internacional Center of Photography, New York, 2008; Charles Merewether (Ed.), *The archive*. London-Massachusetts, Whitechapel-The MIT Press, 2006; Jorge Blasco (Ed.), *Culturas de archivo* (Tomo I y II), Barcelona, Fundació Antoni Tàpies y Junta de Castilla y León, 2002-2005. Por otro lado, cabe mencionar en una línea más académica los trabajos de Anna M. Guasch, *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Akal, 2011; Simone Osthoff, *Performing the archive: the transformation of the archive in Contemporary art from repository of documents to art medium*, New York-Dresden, Antropos Press, 2009; Morten Sondergaard y Mogens Jacobsen (Eds.), *Re Action: The Digital Archive Experience: Renegotiating The Competences Of The Archive And The (Art) Museum In The 21st Century*, Copenhagen (C.I.T.), Aalborg University Press, 2009; Sven Spiecker, *The Big Archive. Art from Bureaucracy*, Cambridge/Mass., The MIT Press, 2008.

arte biopolítico⁶. Así, casi en contra de la tesis benjaminiana, el documento de arte transformaría la existencia de un objeto póstumo y reproducido en historia viva, constituyendo una experiencia de vida basada en una copia de lo real, por lo tanto, gracias a su instalación museográfica, el documento sería capaz de adquirir una nueva originalidad. Penetrando aún más la interpretación del mismo artículo diríamos que la copia, instituida como documento de arte biopolítico en el espacio museal, efectivamente podría adquirir nueva aura a través de su exhibición –dado que levantaría una distancia–, pero de ser así ¿esto no respondería acaso a un nuevo origen determinado por su lugar de inscripción, tanto por incorporarse a una colección como por participar de un mercado de circulación/distribución?

En la lectura que realiza este autor del texto de Benjamin, el aura pierde su lugar topológicamente situado y la copia se vuelve múltiple: "para Benjamin la distinción entre el original y la copia –dice Groys– es exclusivamente topológica –y como tal es completamente independiente del carácter material de la obra. El original tiene un lugar, un sitio específico –y es a través de este sitio que el original está inscrito en la historia como un objeto único. La copia, por el contrario, es virtual, *sin sitio*, ahistórica: desde el principio aparece como una multiplicidad potencial"⁷.

⁶ Ver Boris Groys, *Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation*, en catálogo *Documenta 11*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2002. Una versión fue publicada en Groys, *Art Power*, Cambridge, The MIT Press, 2008.

⁷ Groys (2008), op. cit., p. 61. [Traducción propia].

La copia –se sabe en la tesis de la reproductibilidad– se distancia del original básicamente porque no está inscrita en la historia del aquí y ahora, se ha diluido en una dimensión ahistórica. Es en este sentido que el documento de arte, tal como nos sugiere Groys, al ocupar un nuevo lugar en su misma instalación rompe con el dilema histórico, y de ahí, por lo tanto, que pueda ser considerado como un documento original de la vida que intentan documentar: “la distinción entre el original y la copia es totalmente topológica y situacional, todos los documentos incluidos en la instalación se convierten en originales”⁸.

En resumen, esta crítica consistía más bien en señalar que las copias y los documentos, al perder su condición aurática lo que producen en el marco de su exhibición museal es otra “distancia”. No se trata en lo absoluto, como han señalado algunos historiadores, de la pretensión de “reinstalar una experiencia perdida” sino de transformar en experiencia nueva y única la ocupación del lugar, en el contacto topológico con las copias. Entendido así, lo que señala Groys está muy alejado de una reinstalación de esa reminiscencia nostálgica por cierta experiencia vivida, su crítica alude más bien a la documentación del arte como la documentación de la vida misma y su inscripción en un contexto: tiempo y espacio de vida.

Llegados a este punto es que debemos advertir que esta tesis considera al documento de arte no sólo como una obra única con aura, sino además se

⁸ Ibid., p. 63. [Traducción propia].

transforma en su propio dispositivo de vida: “Uno podría decir –señala Groys– que el arte se vuelve algo biopolítico, debido a que comienza a utilizar medios artísticos para producir y documentar la vida como una actividad pura”⁹. Sin duda esta afirmación controvertida es lo que indica que la documentación constituye algo más que un simple orden de las cosas estéticas para pensar la condición biopolítica de otro modo, a saber, una documentación que ejerce la estadística, la data, la cuantificación y el registro de lo histórico. En definitiva, se trata de un documento de arte que otorga formato de vida al archivo, o para decirlo de un modo más atrevido, vida a las imágenes/archivos.

A estas alturas es redundante señalar que la complejidad que posee el texto de Groys recae en el cruce de dos aspectos epistémicos forzados en el porvenir de dos tradiciones diferentes: por un lado, la foucaultiana noción biopolítica, y por el otro, la categoría de aura benjaminiana. En el primer caso se trata del sentido de la voluntad política asociada a las tecnologías para alcanzar la esperanza de vida y los medios para constatar esa misma vida como una actividad pura que ocurre en el tiempo. Son esos medios los que pasan por la administración del *bios* como dato y estadística y que, a su vez, la práctica artística habría intentado emular con el copiado de documentos desde una dimensión *postmedia*. Atisbando este límite sería correcto decir que la vida en el archivo se comprende, entonces, como algo

⁹ Ibid., p. 52. [Traducción propia].

narrado, exhibido y visualizado pero que pierde su aliento al ser preservada en depósito, lo cual hace pensar que un documento visual, si bien no puede ser poseído, su mínima existencia de vida se produce al menos con un vistazo por parte del sujeto.

Este relato, con todo lo que tiene de extravagante, invita a reflexionar en los modelos de vida artificial que operan a través de su paradoja entre lo vivo y la reproducción virtual, cuya tensión cobra aún más sentido en la artificialidad de la vida prometida bajo el enigmático “en vivo” de la televisualidad¹⁰. Una lectura audaz de esto mismo diría que los modelos de *database* pueden llegar incluso a constituirse en sistemas de vida autopiéticos, es decir, que se producen a sí mismos a través del *software* que permite su propio régimen de vida¹¹. Estas bases autopoieticas implicarían, eso sí, distinguir la interfaz entre cierre operacional y acoplamiento con el medio, de cuyo encuentro surgiría el plano de distinción –a estas alturas inverosímil e inútil– entre el original y la copia documental.

¹⁰ En inglés *live* o *life* representaría gran parte de estos contrasentidos llevados al espacio virtual. Aquí es ilustrativo, por ejemplo, revisar el caso de la plataforma virtual *Second Life*. Debo esta discusión a una entrevista inédita con Diana Taylor (28/08/2009).

¹¹ Brett Stalbaum, “Toward Autopoietic Database”, en *C5* (2001). Fuente: <http://www.c5corp.com/researchautopoieticdatabase.shtml>

Vida

La intrincada confluencia entre lo biopolítico y el archivo ha ocasionado vigorosos posicionamientos alrededor de la imagen como documento de vida, del mismo modo que ha levantado una serie de ejercicios más convencionales entre investigaciones de archivos y prácticas historicistas para salvaguardar la historia del arte, incluyendo el quiebre que la misma instalación del documento de arte ha provocado en los regímenes de representación. Cuando algunos investigadores de la imagen discuten las políticas de archivo que inundan las colecciones y los modelos de documentación que se han promocionado a nivel global –especialmente las que versan sobre las mediaciones de la memoria en las políticas del arte en América Latina–, lo abordan desde un ejercicio que podríamos denominar como una débil genealogía crítica del universalismo. En el fondo sus preocupaciones pasan por pensar cómo otorgar legitimación narrativa a unas prácticas estéticas que ya se han consolidado en el marco de la colección del museo. A estos historicismos parece inquietarles más el posicionamiento de sus modelos disciplinares que el valor de cambio que sostiene una economía de archivo en un mercado de circulación/distribución, y declaran a través del primero los consabidos peligros de la simple sobreinterpretación de los documentos de arte político –y lo que es peor, de copias expuestas– a destiempo de los acontecimientos originales que les dieron sentido, y por ende también reclaman unas

políticas de archivo lo suficientemente serias como para evitar confundir documentos con obras o repertorios con historia.

Desde nuestra perspectiva esta crítica es necesaria y abre con agudeza algunos de los problemas puestos a debate en torno al archivo postcolonial versus el archivo universal, pero asimismo ensombrece o más bien inhibe la discusión en dos de sus sentidos más sugerentes: i) el valor misterioso del archivo como una bisagra biopolítica entre memorias locales y plusvalías despatrimonializadas; y ii) la vida de las imágenes que conlleva la violencia de su documentación sobre derechos humanos.

Para discutir brevemente estas relaciones diríamos que en el primer caso, asociado a la reificación del archivo de memoria como un dispositivo despatrimonializable bajo el exceso de lo universal, se inscribe un tipo particular de alienación bajo cuya circunstancia las acciones humanas –en este caso la vida de las imágenes– estarían siendo sobrecosificadas a tal punto que ya sería totalmente plausible tranzar y negociar los registros de dichas acciones. Justamente, es dentro de un *parergon* asimilado a la memoria de las acciones, que esta reificación de los documentos biopolíticos mantienen su lógica asociada a las plusvalías artificiales *místicas/históricas* del archivo de lo humano. Retomando entonces la sentencia marxiana habría que decir que el carácter misterioso de la mercancía de archivo estriba, por tanto, en

que proyecta un *carácter social* como si fuese un *carácter material* derivado del trabajo de archivo¹².

De este modo las sobrecosificaciones ayudan a fundamentar los estudios de una importante flota discursiva que ha dado pie a una etapa de la crítica museal ahora emparentada con el poder que podría ejercer el archivo en la abolición de los lindes que separan canon estético y prácticas de documentación de arte político, tanto como los anhelos de universalidad que ahí subyacen. Especialmente significativas han sido las nuevas cartografías encaminadas a ordenar una constelación de residuos subalternos o bien ese frenesí por archivar las prácticas artísticas obnubiladas por el canon institucional de las décadas del '60, '70 y '80, y que actualmente son motivo de interés de parte de historiadores e investigadores que han puesto en circulación/distribución su valor patrimonial¹³. Fomentando el derecho a la memoria estos nuevos productivismos han afiebrado el deseo por el archivo y el documento –un paternalismo incesante por resguardar aquello que originalmente carecía de lugar– supeditando las prácticas histórico-políticas a un asunto de conservación humanitaria. Sumamente dudoso

¹² Marx (1999), op. cit.

¹³ Entre estas iniciativas cabe destacar el archivo emprendido por The International Center for the Arts of the Americas (ICAA) en Houston, los dispositivos críticos de la Red Conceptualismos del Sur (RCSur) junto al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), los encuentros derivados del Center for Latin American Visual Studies (CLAVIS) en University of Texas en Austin, los *simposiums* en el Museum of Latin American Art (MOLAA) en Los Ángeles, etcétera.

puede resultar este escenario, sobre todo cuando se pretende revelar otras modernidades a través de prácticas de conservación de aquellas rupturas estético-políticas. No es de extrañar que al final corran el peligro de neutralizarse y fijarse en las lógicas de un régimen del ver sostenido por la consulta pública de un nuevo testigo ingravido, deslocalizado y espectacularizante. Con todo, estas son prácticas de una profunda agudeza y sofisticación en lo visual, básicamente porque se asientan en nuevos diseños de visualización que a ratos transitan entre la *panelización* y la *vitrinización* descorporeizada y espectral, pero fundamentalmente porque promueven un efecto misterioso de la mercancía al inscribirla de modo virtual en la red global: un hacer-ver el acontecimiento de archivo por medio de instrumentos de alfabetización digital bajo las rúbricas de una didáctica humanitaria.

Enlazar imagen y archivo, obra y documento como capitales culturales, desconociendo el lugar desde donde se ejerce la violencia de la clasificación, es un asunto que podría eclipsar, si cabe, la tendencia a un marco universal sobre derechos humanos. Aún más desde el momento que su campaña estaría más preocupada por igualar y proteger valores patrimoniales ecuménicos antes que problematizar las bondades geopistémicas que estos (des)archivos promueven. Justamente ahí es donde unas políticas de archivo específicas –desde la precariedad de sus propias condiciones de vida– no podrían dejar de convivir con la experiencia de una historia de

clandestinidad que, en clave de violento secreto, han determinado un régimen de la visualidad pensativa que no se encuentra del todo reconciliado con el hacer-ver la promesa de emancipación de la imagen, y de igual forma tampoco armoniza con el derecho universal como un aliciente para liberar al sujeto. Así, tal vez valdría pensar si el efecto destructivo del secreto puede ser considerado también un modo de resistencia.

Respecto del segundo punto, se alude a la condición de vida *mnémica* que ostentaría un documento biopolítico o lo que es más problemático la edificación del derecho como lugar de vida. Algo de esto ha revisado la historiadora argentina Andrea Giunta en una serie de operaciones reflexivas. En sus trabajos la autora se pregunta si es posible acaso revivir las experiencias perdidas de ciertas prácticas políticas, emparentando así experiencia con aura mnemónica. Su posición es claramente incrédula, por lo tanto la vida de las imágenes tendría aquí un sentido más bien biopolítico, en tanto se trata de “las imágenes que administran un concepto de vida [...] como instancias que mantienen vivo el recuerdo”, eso es lo que comenta la historiadora¹⁴, a la vez que propone una lectura sobre las nuevas formas de asociación y cooperativismo que activan y mantienen vivo los recuerdos o instalan desde el intercambio social sus propias formas de documentación.

Cabe decir que en este plano la idea de “vida”

¹⁴ Andrea Giunta, *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo*. Santiago de Chile, Palinodia, 2010, p.18.

queda resonando más bien como una política de las imágenes. Si la vida es clasificada en imágenes informativas entonces se transforma en una biopolítica, pero al mismo tiempo si esta vida se desclasifica en inteligencias creativas y postmediales ¿significa acaso que su sesgo biopolítico se regularía ahora de modo afirmativo, constructivo, en el más allá de su ejercicio del poder? Pues bien, si esto es así el asunto de lo biopolítico no resulta tan sencillo. Si la única forma de vida de las imágenes –ya que las imágenes no la tienen en sí misma– es el derecho a ellas, habría que convenir que su condición biopolítica sigue siendo el medio para controlar la vida, el cual ancla su dilema en el fondo de la violencia como un medio del derecho –tal como lo habría indicado Benjamin–, y desde luego esta tensión tampoco diluye la sutil violencia que subyace en el derecho de acceso a las imágenes.

Esta atmósfera biopolítica, en cualquier caso, sólo es posible dentro de una renovada economía de las imágenes que permanentemente registra, codifica y mantiene intercambios con otros dominios menos visibles aunque igualmente instituyentes como son las múltiples organizaciones por los derechos, ya sean humanos, civiles, gremiales, etcétera. Esta parece ser una de las renovadas formas en que se relea la otrora correspondencia –no menos artificiosa– arte-vida y su contrapunto arte ≠ vida –el sumidero de las estéticas vanguardistas–, en donde la vida ocupaba el eje entre un régimen de representación y un

régimen de presentación¹⁵. Y es por este motivo además que actualmente podemos comprender “la relación estrecha –como dice Giunta– entre una política de la imagen y una política de la vida que llevan adelante las organizaciones de derechos humanos”¹⁶. Una lectura, entonces, que recupera las imágenes vivas que estarían fuera del régimen de representación del arte y que, por lo tanto, en su mixtura combinación y reescritura le estaría otorgando a estas mismas imágenes “otra vida diferente”¹⁷.

Para decirlo de manera sintética, los dispositivos de visualidad y sus diferentes activos culturales, ya sean museales y editoriales o bien todas aquellas formas de cooperativismo social extramuros, que ejercen una nueva articulación del acontecimiento biopolítico siguiendo la brecha dejada por la memoria visual del “hombre” como derecho universal, harían

¹⁵ Véase Rancière, (2010), op. cit. Cf. Nicolas Bourriaud, *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí*. Murcia, CENDEAC, 2009.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 28.

¹⁷ Sobre esta cuestión ver Andrea Giunta, “Politics of Representation. Art & Human Rights”, en *E-MISFÉRICA 7.2 Detrás/después de la verdad*, 2011. Online journal, Hemispheric Institute of Performance and Politics, NYU. Fuente: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-72>. Agreguemos, por otro lado, que las políticas del capital común (*commonwealth*) distribuidas en creatividad social compartida (procomún), así como el *community-based art* o el llamado arte basado en comunidades y el arte de activismo político, podrían resultar casos afirmativos de una estética performativa sobre los derechos humanos bajo una supuesta emancipación del legado historicista represor y reorientados disruptivamente como un modelo de cambio social especialmente en países como Perú, Argentina y Brasil y Chile.

énfasis en un activismo por la vida de las imágenes. Sin embargo, esta concepción podría resultar demasiado optimista en orden a resituar el devenir del archivo biopolítico –por seguir la perspectiva agambeniana de “nuda vida”– más allá de su espacio de control y gestión de la vida humana.

Obedeciendo al efecto destructivo de la imagen, tengamos en cuenta además aquel otro régimen por *la vida de las imágenes*, que refiere de modo más directo al conocido método ensayado en el *Atlas Mnemosyne* acuñado por Warburg y cuya lectura, en el decir de su interlocutor más conspicuo Didi-Huberman¹⁸, establece un modo especialmente interrogativo de los lindes y las migraciones de las imágenes fundamentadas en lo mnemónico y lo traumático como cartografía de una memoria colectiva. De modo más preciso, diríamos que el propio síntoma de la imagen, tal como lo define el historiador francés en relación al archivo de la vida transliterado por medio de la obra de Warburg, no responde a una homologación sino más bien a una deslocalización del sentido afirmativo que la historiografía le ha otorgado al tiempo de la imagen. *La vida de las imágenes* que aducía Warburg contenía un valor perturbador porque se trataba del *movimiento de la supervivencia* y no del *movimiento de la vida*. Esta supervivencia se encontraba sellada por la fórmula patológica de una opaca y turbia “forma” de

¹⁸ Para un completo estudio véase Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, Abada editores, 2009.

entender –pegotear y atar, enlazar y encadenar– la vida heterogénea de las imágenes (*pathosformel*): emotividad e iconografía.

Vidas e imágenes aparecen así aludiendo a ese atlas de la humanidad repleto de documentos occidentalizados, hipertextuales y de apariencia inconexa. Una arqueología del anacronismo que proyecta el sentido por el tiempo disciplinar ejercido por la historia a través de una imagen fuera del tiempo –cargada de malicia sería el calificativo sugerido por Didi-Huberman¹⁹. No obstante, ya sea por emotividades inconexas o bien por supuestas evidencias iconográficas, la biopolítica de las imágenes sobre derechos humanos no señala simplemente un enlace con los diversos cuerpos cadaverizados en las esclusas clandestinas como prueba de lesa humanidad –tropo universal lo denomina Huyssen²⁰–, más bien producen el sentido cierto e inequívoco de la imagen como síntoma imperativo de humanidad. De modo que aquello que el historiador francés denomina la

¹⁹ Ver Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008.

²⁰ Según Huyssen “La calidad de tropo universal que tiene el holocausto se hace el requisito previo para su propia des-centralización o des-centramiento, con lo que se permite su uso como un poderoso prisma a través del cual podemos contemplar otros casos de genocidio, de masacres perpetradas por Estados”. Andreas Huyssen, “Aplicaciones transnacionales del discurso sobre el holocausto y el colonialismo”, en catálogo de exposición “La memoria del otro”, Santiago de Chile, MNBA, 2010, pp. 25-43, p. 36. Véase también Daniel Levy y Natan Sznajder *Holocaust and Memory in the Global Age*, Filadelfia, Temple University Press, 2005.

imagen-archivo, socava el culto secreto y solemne al archivo, y en cambio, fortalece ese universo de imágenes que deberían desclasificarse como restos de utilidad pública: antes como meticuloso trabajo de interrogación acerca del *pathos* en el devenir de las tecnologías de memorias del horror, que como prueba instituyente y tranquilizadora de una verdad histórica para la preservación humanitaria²¹.

En nuestro caso, si las imágenes de los derechos humanos están cargadas de imagen-malicia, es porque estarían fuera del tiempo cronológico en que las facticidades logran interpretarse, del mismo modo que los presupuestos del derecho, como bien sabemos, corren inevitablemente a destiempo de su acontecimiento. Memoria e inscripción de un tiempo clausurado de antemano por la pretensión omniabarcante de unos derechos que subsumen a las imágenes en una ensoñación homologable al tiempo universal del archivo en depósito, o sea, un medio de ocultamiento de la vida. El albur de esta política de archivo recae precisamente en esto, que su aislamiento y guarda en reservorios de protección conduce a unas imágenes *sin conexión* entre ellas.

²¹ A considerar la exposición comisariada por G. Didi-Huberman, *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* La hipótesis del autor es que el archivo no deja ver nada, en cambio el Atlas permite establecer "la conexión secreta entre dos imágenes diferentes". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (26/11/2010 a 28/03/2011). Fuente: <http://www.museoreinasofia.es/archivo/videos/atlas.html>

Dato/lo que nos mira

Si damos por afirmativo que la copia responde a un tiempo nuevo en que su archivo no alcanza para restituir su originalidad, y si dejamos bajo suspenso, o mejor bajo sospecha, la sola idea que la reproducción permanente de la copia sería una forma biopolítica de reinstalar el aura perdida, entonces debemos aceptar la idea postaurática y en muchos casos perturbadora, que volver a reescenificar las condiciones del acontecimiento hasta volverlo una réplica historiográfica, permite avanzar desde las políticas de la memoria hacia unas políticas de archivo. Desde este punto de vista se entiende que el documento editado y su aparato de postproducción adquieren un valor institucional como telemediación de la memoria, entonces, como una forma original y nueva de administrar la vida del archivo.

Un dispositivo de telemediación, como lo puede ser la prueba museal de un acontecimiento histórico, constituye un documento/monumento factible de reactivación y una particular forma de archivo, básicamente porque todo devenir documento remite a la huella y de ahí, mucho más tarde –si quisiéramos parafrasear a Ricoeur– al acontecimiento. De ser así, entonces todo aquello susceptible de ser interrogado desde los vestigios o las huellas, constituye una insistente pregunta por el acontecimiento y la disputa por su clausura o inscripción en el archivo. De la misma manera un espectro de archivo –la falta de cuerpo documental o

la ingravidez del dato— es reconstruible sólo por la vía de la telemediación que ofrece el lazo global; su posibilidad patrimonial se juega en el enigma de una imagen que, al dejar en suspenso la correspondencia directa con su referente (*eikón*), se allega al indicio así como al testimonio no escrito de quien pueda ofrecer un dato.

En el contorno de lo que hemos identificado como imagen-archivo, llevada al campo del acontecimiento histórico y su topológica reubicación digital, se ha vuelto cada vez más normativo y procomunitario el enlace historicista de la memoria con la experiencia del lugar. Imagen y documento se acoplan, digámoslo así, no tanto por su medida de luz y su nomenclatura ilustrada como por su *locus* de narración medial. Encriptados bajo una mnemotécnica asociada a cierta topología de área, ambos, imagen y documento, transmutan hacia la sintomatología dejada por una huella encontrada en la escena del peritaje. Recordemos, siguiendo esta idea, que el sentido fenomenológico de la memoria, así como las claves estructuralistas de la imagen según el “paradigma indicial” de Ginzburg, consideraban el síntoma como una prueba médica —imperfecta o semiplena— para la condición monumentalizante del documento, precisamente porque articulaban la dialéctica entre indicio y testimonio²². La dicotomía documento/monumento marcaría así las señas precisas que ostenta la noción de lugar al momento

²² Ver Carlo Ginzburg, *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia.*, Barcelona, Gedisa, 1989.

de concebir los “lugares de memoria” como sitios legítimos de documentación.

El *hábeas data* de la desaparición, el derecho a conocer la historia de los antecedentes biopolíticos ejercidos por los crímenes de Estado, subsume el *hábeas corpus* de aquellas demandas que alegaban el derecho a la libertad individual y la integridad personal con el propósito de impedir el abuso de vejámenes y torturas bajo cautiverio. Recurso de amparo, según la denominación dada por el Código Orgánico de Tribunales en la carta magna de un Estado, que no alcanzó a proteger los cuerpos hundidos en el mar, enterrados en la cueva, cavados en el desierto. Un recurso protector fallido para la seguridad del cuerpo antes de caer.

En el archivo el *hábeas data* ejerce la protección de los datos de carácter personal y asimismo es el derecho de acceso sobre el tratamiento de la documentación, las fechas, los antecedentes. En esta doble dimensión —juez y parte— cabe suponer que es finalmente el dato el que permanece en una condición hiperbólica signada por el código numérico y/o alfabético que —en un tiempo marcado por el anacronismo que conlleva el ejercicio de la desclasificación— se transforma en un medio sobre el cual buscar y encontrar la temporalidad extraviada —la prueba—, cual perito genealógico que establece las filiaciones directas entre el devenir sujeto y ente de una ficha secreta. Son estrategias de visibilidad anacrónicas porque encuentran en el archivo el preciso marco biopolítico, que por cierto, en su mismo

aparato de captura provoca la invisibilidad del sujeto o mejor dicho la invisibilidad del sujeto devenido en dato. Esta administración de la vida vamos a decir que es validamente extemporáneo a lo que Taylor denominó "cegarse a sí mismo" (*self-blinding*)²³, un acto proclive a la autocensura en tiempos en que el control de la subjetividad produjo la clausura de la mirada. Cegarse a sí mismo y cegar al otro es parte de una herencia abyecta: lo que nos mira en cada dato extraído de los archivos del horror.

Cadáver

Cadavere, el caído antes de ser sepultado, es una de las expresiones que han sobrevivido para condicionar el sentido de aquellas imágenes de cuerpos fallecientes que se exponen como un término de la historia. Imágenes de próceres y dictadores, libertadores, héroes, patriotas y otros hombres infames aparecen como la prueba forense que ha sellado su época. Sin embargo estas imágenes cadavéricas son parte de un suspiro agonístico que confronta no el cierre de la historia sino el conocimiento verosímil de lo clasificado. Esto mismo es lo que se precipita cuando la imagen cadavérica compite con el vacío, con el espectro de imagen que ha quedado notificado en la ficha mortuoria, en los datos del informe forense o en las huellas del lugar del suceso.

²³ Ver Diana Taylor, *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "dirty war"*, Durham: Duke University Press, 1997.

En el documental *Imagen final* (2009) de Habegger nada parece más obvio que la falta de cuerpo del camarógrafo, que es quien graba su propio asesinato en un simulacro militar en 1973, y a la vez nada resulta más explícito que la evidencia de que efectivamente ha caído. Cuerpo y mirada, tal como muestra este famoso material de archivo, parecen caer juntos en un solo gesto corporal, sin embargo es solamente el documento que ha quedado registrado por la prótesis óptica, la cámara de video, lo que connota que el cuerpo ha caído. La imagen de un cadáver espectral concierne, entonces, a la mirada que busca al caído no en la evidencia del cuerpo sino en el documento.

La historia policial del archivo de Salvador Allende muerto, también estaría marcada por el espectro de una serie de documentos que en su momento catastrófico fijaron la imagen de un presidente cadáver. El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago de Chile, ha conseguido resguardar una extraña ficha digitalizada en formato PDF, relativa a una visita del ex presidente a Uruguay en 1967. En ella se registran los datos, pero no los sucesos, quedando vaciada de toda estética del horror así como de cualquier recuerdo memorial al hecho. Ficha en cuya inscripción se privilegia en grandes letras escritas a mano la palabra cruzada "fallecido", es decir una ficha que es intervenida como un nuevo documento: edición *post mortem* a la visita.

Otra ficha menos escueta es la recogida en el Informe de la Policía Técnica a través del "Acta del

peritaje de Investigaciones” el día 11 de septiembre de 1973 a las 19:00 horas. En la parte dos “Trabajos realizados” se puede leer que se trata de una “inspección ocular” sobre el lugar y el cuerpo, trabajos que estarían respaldados por fotografías y croquis. El seguimiento de esta autopsia no es concluyente respecto de enunciar lo acontecido de manera definitiva, las razones de muerte quedaron en diferido. En los estudios acerca de la(s) muerte(s) de Allende, se insiste en conseguir la máxima conectividad de aquello que en cierto historicismo apela al índice como la condición necesaria para establecer el significado de lo histórico y evitar la especulación de la memoria. A diferencia de esto el sentido de auscultar la imagen espectral del cadáver impreso, lo que Debray llamaría la desmaterialización del cadáver a modo de monumento²⁴, pasaría aquí por pensar la imagen en la anacronía del hecho original y su restauración como evidencia de peritaje. Sobre todo, si la mirada médica-policial –entre escrutinios odontológicos, balísticos y dactiloscópicos– comprendería la tarea de recuperar los despojos dejados tras el ataque, entonces cabría dejar en entredicho que si el cadáver presidencial constituyó un suceso cuyas pruebas habrían quedado a expensas del olvido y si desde la mirada anacrónica esta falta de pruebas sólo constituyen señas de un acontecimiento que nunca tuvo lugar, lugar de

²⁴ Ver Régis Debray, “Prioridad al monumento”, en *Introducción a la mediología*, Barcelona, Paidós, 2001, pp. 42-51.

memoria, entonces su imagen se encontraría supeditada a la falta de documento/monumento²⁵.

Documento/monumento –considerando su locución latina *documentum*, que según Le Goff habría evolucionado hacia el término “prueba”– ofrecen así una dialéctica determinada por: i) la condición de imagen-archivo que produce el registro de los medios de inscripción médico-policial (archivo de fotografías N°s 1416/73, por ejemplo); y ii) el lugar como archivo agonístico que solemniza el catafalco de la memoria en el salón presidencial.

Respecto de lo segundo cabría relatar algo más. Actualmente al interior del Palacio de La Moneda se encuentra en funcionamiento el Salón Blanco, antes conocido como el Salón Independencia. Aquí se ha escenificado una réplica del lugar en que falleció Allende. No es el lugar exacto, más bien es el lugar más propicio para rememorar el acontecimiento ya que guarda las características que habría tenido el salón original: la ventana, la escalera, el salón anterior con el escritorio. En el actual sitio se ha incorporado un gobelino (supuestamente el original con la representación de una escena medieval), un sofá Dagoberto de terciopelo rojo tapizado originalmente por Alberto Uranga (aparentemente el mismo sofá pero restaurado según cuenta el documental *Salón Blanco* (2008) de Sebastián Moreno), así como un mobiliario de la época: el teléfono, lámparas, sillas y decoración general.

²⁵ Ver Jacques Le Goff, “Documento/monumento”, en *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Barcelona, Paidós, 1991, pp. 227-239.

Durante una visita hemos tomado notas, fotografías y grabado en video el silencioso vacío del lugar. No hay ficcionalización del cadáver ni rastros de él, tampoco rastros de proyectiles o restos óseos en vitrina. El lugar se encuentra aseado, muy limpio y depurado, cual zona museal y clínica dispuesta a la observación. Se podría decir que estas reinstalaciones adquieren un nuevo origen que punza sobre el sentido topológico y su correlato como documento temporal. Debiéramos subrayar que este aspecto es quizá el que marca con mayor énfasis el quiebre que ha producido el memorial de Estado en el devenir de un archivo agonístico, el cual patrimonializa justo la antesala de la catástrofe. Se trata, efectivamente, de un marco de tiempo —una celda *parergonal*— en un lugar ficticio, una especie de memorial simulado. Al observar por unos largos segundos este monumento cerrado sobre sí mismo, se produce lo que algunos autores han denominado una “postimagen” de aquello que está ante nosotros. Esto significa una doble coyuntura, por un lado un tiempo muerto que sólo deja a la vista la carencia de tiempo histórico, ya que simplemente pervive ahí la ensoñación de un gesto cancelado pero no por eso menos relampagueante. Por el otro, se aligera la carga visual que conlleva el peso de una historia aplastante por la consumación de la violencia hasta no dejar rastros de su misma historia. Se rememora lo que ha quedado fuera de la imagen-archivo —la obscenidad de la memoria—, para que así toda memoria quede fuera de escena, incólume como réplica de mobiliario y de tiempo, ante el avance ficticio de un estar ahí.

Ca. Da. Ver.

Caro data vermibus, carne dada a gusanos, es también otra expresión latina, esquiva y extemporánea. En ella se instala un proceso público, un lapsus, en el derecho a ver por sí mismo el cadáver de la historia *a posteriori*, cuyo sentido es también parte de un cierto tipo de consumo de la vida del archivo.

Marcado por una suerte de dialéctica negativa entre el tiempo y el lugar, *DATA* supuso un trabajo de Gonzalo Díaz de largo aliento²⁶. Su devenir estuvo atravesado por los enunciados extraídos del *code* de una civilidad republicana y una memoria bienpensante acerca del derecho. Esta obra-documento, profundamente turbadora de las certidumbres que conlleva visionar una imagen y contrastarla en la inmediatez de su acontecimiento, estaba compuesta por una serie de fotografías y textos entre la vida doméstica y la vida civil. Uno de sus polípticos consistía en la secuencia de imágenes de una niña que, rompiendo la condición diacrónica de su evolución adolescente, fue permanentemente retraída a un momento original en el recuerdo, tal como lo evidenciaba la información sostenida cada vez que se le fotografió durante ocho años (1996-2003).

²⁶ *DATA* se presentó en la Sala Zócalo del Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de la Universidad Chile (25/06/2009 al 09/08/2009). La exposición incluyó siete obras que variaban entre dípticos, trípticos y polípticos.

Imágenes y textos que fueron dispuestos en una tensa cohabitación entre los poemas de Eduardo Anguita *Venus en el Purgatorio* y el Artículo 1081 del Código Civil del Estado chileno. Tiempo y lugar, memoria y dato serían aquí estaciones de un acontecer que disloca el sentido por la conservación del archivo, al menos en la metodología de su sesgo temporal así como en la fijación del lugar determinado para su preservación. Trabajo fuera de tiempo, aún más si consideramos que *DATA* ha constituido en el tiempo una obra inconclusa –nuevo contrasentido si cabe acaso la posibilidad de un tiempo inconcluso. Una parte del tiempo de Díaz ha residido en el andamiaje de ésta y otra obra-documento que bajo el homólogo de *DATA* se ha compuesto de partes incompletas y no realizadas. Un fragmento de ella ha permanecido oculta en la memoria, forjándose en la búsqueda de documentos, en el mapa mental de un diagrama de obra imposible o bien haciéndose a paso lento en el encuentro de frágiles archivos recuperados en diversos depósitos enciclopédicos y en rudimentarias páginas de Internet. Aquí el tiempo es concebido como dato: derecho al dato (*habeas data*), entonces derecho al tiempo. Sin embargo esta política del derecho es siempre a destiempo²⁷ –de otro modo también se sabe y se cumple el *cliché* que la justicia siempre tarda–, queda fuera de la vida.

²⁷ “Retraso” es la palabra que utiliza Federico Galende para referir a los elementos asincrónicos que aparecen en el trabajo de Díaz y que estarían en pugna con aquello que distingue, siguiendo el sentido freudiano, como “efecto de retardo”. Ver catálogo *DATA / Gonzalo Díaz*, Santiago de Chile, Ediciones de La Cortina de Humo, 2010, p. 15.

DATA, entonces, ese proyecto inconcluso al que estamos refiriendo con el mismo nombre del otro, pero subnominado como *Esquema de ensayo normativo para la Historia de Chile*²⁸, ha estado marcado por un proceso de invisibilización que ha tenido en su horizonte la imagen-archivo de algunos fragmentos de la vida y catástrofe de Salvador Allende, momentos que se vuelven aún más ominosos al cruzarse en una línea de sincronía con la vida y muerte de Augusto Pinochet. Ambos archivos de imágenes, siguiendo la *moralia* de *Las Vidas paralelas* de Plutarco, han sido parte de un trabajo clausurado e invisibilizado que el artista ha dejado devenir en un (des)tiempo justo para producir la memoria o bien esperando inscribir el archivo en una memoria que ya ha sido perturbada, “enajenada por el tiempo”²⁹.

Dos estadios del tiempo-acontecimiento, dos estadios entonces de una historia editada bajo el signo catastrófico de la dialéctica de la imagen Allende-Pinochet, dos estadios de muerte que ha dejado en la evidencia de sus restos las huellas inscritas en la edición del tiempo de la imagen. Imagen-tiempo –en el sentido seuocíclico que le adjudicaba Debord aplicando las enseñanzas de Lukács– que fracasa justamente en la imposibilidad de hacer valer el tiempo histórico. Ahora imagen-tiempo que queda encapsulada detrás de la pantalla –del tamiz virtual–

²⁸ Agradezco al artista confiarme este antecedente. Entrevista con Gonzalo Díaz, Santiago de Chile (14/08/2010).

²⁹ Esta reflexión es de Sergio Rojas a propósito de la obra *DATA* de Díaz, me parece oportuno reinscribirla en esta otra línea.

y que el propio artista se empeña en encontrar por medio de su búsqueda secreta. Imágenes inútiles, muy poco prácticas y carentes de pulcritud, ya que son imágenes de puntos reventados, toscas y de calidad doméstica, más bien *amateur*. El archivo digital en el fondo es básicamente *amateur*, su acceso es sencillo, su taxonomía es amable, no es especialista en lo disciplinar y carece de rigor en su conservación, es desidia pública para la consulta vulgar. De ahí que retornemos a esa idea ya señalada con sospecha, lo que se asume como uno/muchos es lo que se vuelve temerariamente universal.

Cadáver y archivo de muerte. Qué es la búsqueda de Díaz sino la prueba forense –siempre a destiempo– del deceso que, dejando paso a la autopsia, disecciona partes y deja restos. El *cadavere*, el caído antes de ser sepultado, va dejando su huella despintada en el fondo de su marco vaciado de trauma. La calidad espectral pasa por la búsqueda de fijar una data, búsqueda por fijar el fantasma del archivo. Sin embargo, *caro data vermibus* es la expresión a la que recurre el artista para escarbar en lo dado³⁰. Carne dada a gusanos, la voz latina insinúa entonces que el tiempo (data) depende de ese otro tiempo antes de ser dado al proceso larvario.

En la parte final de texto que el filósofo Sergio Rojas desarrolló para el catálogo de la obra, éste se

³⁰ Una versión de este diálogo se editó como video-entrevista bajo el título *CA. DA. VER.*, siendo presentado en la muestra *Human Rights / Copy Rights*, Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de la Universidad de Chile (26/07/11–09/09/11).

refiere a la muerte de Allende y su paralelo con el rito funerario de Pinochet, casi como revelando algo que ya sabe de la intención de Díaz. En el caso de Allende su archivo está compuesto de fragmentos y partes discontinuas, sin marcas cronológicas ni sistematizaciones historiográficas, únicamente han quedado pedazos sueltos luego de los saqueos y las quemas. Según el documental de Patricio Guzmán, la familia de mamá Rosa –la madre de leche de Allende– enterró el álbum de fotografías durante 20 años. Anita, la hija, lo desenterró después de la dictadura.

Dado el otro caso, la sincronía entre Allende y Pinochet revela itinerarios similares pero disímiles privilegios. Por un lado, cuenta Díaz que gran parte de los documentos que él ha encontrado para sostener su diagrama de trabajo provienen de imágenes o restos digitales, pequeños fragmentos de lugares posibles. En cierta medida diríamos que el archivo de Allende se encuentra desperdigado no en lugares fijos sino que más bien se consigna en objetos fragmentados y disfuncionales: informes secretos, relatos orales, memorias marginales sobre los últimos días y sus correlatos, así como en las telemediaciones informativas que cada saber privado y público ha inscrito como verosímil³¹. En efecto, una serie de

³¹ Es oportuno recordar el haber sido testigos telemidiales de la exhumación de los restos de Allende el 23 de mayo de 2011, extraídos desde el Cementerio General por peritos forenses del Servicio Médico Legal (SML) Luego de las múltiples secuelas noticiosas e informativas, su hija Isabel Allende, en una declaración pública señalaría: “Queremos llamar a la seriedad investigativa, defendiendo

registros y evidencias discontinuas, como por ejemplo, el dibujo de Allende muerto según el relato del doctor Guijón (Croquis N° 15254), las fotografías de peritaje de la Policía Técnica de Investigaciones (fichadas entre los números N° 1416/73-A hasta la N° 1416/73-W), los dudosos fragmentos calcinados de sus anteojos conservados en el Museo Histórico Nacional, así como los reportes de la autopsia del Servicio Médico Legal, junto a la seguidilla de conjeturas teletinformativas y los gráficos 3D compuestos bajo el método de autopsia histórica, constituyen todos ellos aquiescencias de los restos monumentales de una imagen-archivo. En el caso de Pinochet la historia publicada es tratada con otro culto, básicamente el de la solemnidad y fastuosidad castrense cargada de privilegios confirmados por las aporías de un estatus político-social, sin embargo un archivo guerrero enaltecido que finalmente terminó postrado en el cenotafio de una muerte carente del heroísmo que exigía su tradición.

En estos paralelos habría dos momentos que señalan el sentido de la muerte en tanto que archivo y lugar de la historia. Recordemos que Díaz mantiene un esquema de trabajo “subyugado” por el Código Civil de Andrés Bello, en el cual declara distintos

la idea de que para realizar un proceso de análisis científico sobre la muerte de un ex Presidente que permita sentar una certeza jurídica indiscutible, es necesario hacerlo sobre los restos y las evidencias propias de la exhumación, con especialistas de alto nivel nacional e internacional, y con un procedimiento serio, informado y con las pausas reflexivas que el formato televisivo no entrega”. Fuente: <http://www.isabelallendebussi.cl/> (31/05/2011).

momentos del día, especialmente uno: “Es cierto, pero *indeterminado*, si necesariamente ha de llegar, pero no se sabe cuándo, como el día de la muerte de una persona”³². De un lado Pinochet translúcido a través del vidrio con un rostro hinchado de cuello militar y una mano que se posa en señal de despedida táctil; del otro, no hay registro del funeral de Allende *in situ*, solamente queda la esquiva huella fotografía del cadáver estallado en metralla. Pero sí que hay documento, éste se inscribe como un hecho fantasmagórico, y no del lugar que es el palacio en humo, sino de los lugares en que circulan/distribuyen las copias auratizadas como imágenes iterables de la lesión perforante en el cráneo –especialmente el *renderizado* en 3D. Esta es una “imagen dialéctica” que estalla en un choque frontal contra el pasado mediante el presente. De ahí, entonces, la duda incauta sería saber si el lugar de la imagen también colapsa. Desde luego, no sólo colapsa su lugar junto a su tiempo histórico, también la vida del archivo que choca contra su espacio de guarda reificado hoy en día en el valor de exhibición. Así, *cadáver dado a los gusanos* es evidencia de quienes consumen tocando el vidrio inmoral del cenotafio, por contraparte, quienes consumen el paso del tiempo sin archivo auscultan las pruebas del *caído antes de ser sepultado* en el destiempo de una imagen que estalla junto con la memoria.

³² Art. 1081. Libro III. De la sucesión por causa de muerte. *Código Civil*. Biblioteca del Congreso Nacional (2000).

Bibliografía

- AA.VV. *Producción cultural y Prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2008.
- AA.VV. *La política de las imágenes*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008.
- AA.VV. *Historia, violencia, imagen*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, TEHA, 2007.
- WALTER BENJAMIN, *Obras*, Libro 1/vol. 2, Madrid, Abada editora, 2008 [Edición a cargo de R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser].
- WALTER BENJAMIN, *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2005.
- WALTER BENJAMIN, *Para una crítica de la violencia*. Iluminaciones IV, Madrid, Taurus, 1998.
- FRANCIS X. BLOUIN AND WILLIAM G. ROSENBERG (EDS.), *Archives, Documentation, and Institutions of Social Memory: Essays from the Sawyer Seminar*, University of Michigan Press, 2007.
- NICOLAS BOURRIAUD, *Postproducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2007.
- NICOLAS BOURRIAUD, *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí*. Murcia, CENDEAC, 2009.
- JOSÉ LUIS BREA, *Cultura_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*, Barcelona, Gedisa editorial, 2007.
- ALEJANDRA CASTILLO, *Nudos feministas*, Santiago de Chile, Palinodia, 2011.
- HANS D. CHRIST AND IRIS DRESSLER (EDS.), *Postcapital*

Archive (1989-2001), Daniel G. Andújar-Technologies To The People, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2011.

ALEX COLES (ED.), *The Optic of Water Benjamin*, Vol. III, Londres, Black Dog Publishing Limited, 1999.

RÉGIS DEBRAY, *El Estado seductor. Las revoluciones mediológicas del poder*, Buenos Aires, Manantial, 1995.

RÉGIS DEBRAY, *Introducción a la mediología*, Barcelona, Paidós, 2001.

GILLES DELEUZE Y FÉLIX GUATTARI, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 2006.

JEAN-LOUIS DÉOTTE, *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el museo*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1998.

JACQUES DERRIDA, *Ecografías de la Televisión. Entrevistas filmadas*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.

JACQUES DERRIDA, *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 2007.

JACQUES DERRIDA, *Copy, Archive, Signatura. A conversation on Photography*, Stanford, Stanford University Press, 2010.

GEORGES DIDI-HUBERMAN, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, Abada editores, 2009.

GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008.

GEORGES DIDI-HUBERMAN, *La invención de la historia. Charcot y la iconografía fotográfica de Salpêtrière*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2007.

RICHARD FLORIDA, *The Rise of the Creative Class. And*

How is Transforming Work, Leisure, Community & Everyday Life, Nueva York, Basic Books, 2002.

MICHEL FOUCAULT, *La Arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2002.

MICHEL FOUCAULT, *Language, counter-memory, practice*, Ithaca, Cornell University Press, 1977.

FEDERICO GALENDE, *Modos de producción. Notas sobre arte y trabajo*, Palinodia, Santiago de Chile, 2011.

ANTONIO GARCÍA GUTIÉRREZ, *Desclasificados. Pluralismo lógico y violencia de la clasificación*, Madrid, Anthopos, 2007.

CARLO GINZBURG, *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, Barcelona, Gedisa, 1989.

ANDREA GIUNTA, *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo*, Santiago de Chile, Palinodia, 2010.

BORIS GROYS, *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*, Valencia, Pre-textos, 2005.

BORIS GROYS, *Art Power*, Cambridge, The MIT Press, 2008.

FREDERIC JAMESON, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, Cornell University Press, 1981.

MARTIN JAY, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid, Akal, 2007.

IMMANUEL KANT, *La paz perpetua*, Madrid, Tecnos, 1994.

PETER KORNBLOH, *The Pinochet File: A Declassified Dossier on Atrocity and Accountability. A National Security Archive Book*, New York, New Press, 2004.

ROSALIND KRAUSS, *El inconsciente óptico*, Madrid, Tecnos, 1997.

- MAURIZIO LAZZARATO Y ANTONIO NEGRI, *Trabajo inmaterial, formas de vida y producción de subjetividad*, Buenos Aires, DP&A editora, 2001.
- MAURIZIO LAZZARATO, *Por una política menor. Acontecimiento y política en las sociedades de control*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2006.
- JACQUES LE GOFF, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Barcelona, Paidós, 1991.
- ALBERTO LÓPEZ CUENCA Y E. RAMÍREZ (COORD.), *Propiedad intelectual, nuevas tecnologías y libre acceso a la cultura*, México, UDLAP y CCE en México, 2008.
- KARL MARX, *El Capital I. Crítica de la economía política*, México, FCE, 1999.
- JACQUES RANCIÈRE, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010.
- JACQUES RANCIÈRE, *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Santiago de Chile, LOM, 2009.
- JACQUES RANCIÈRE, *El viraje ético de la estética y la política*, Santiago de Chile, Palinodia, 2005.
- GERALD RAUNIG, *Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2008.
- NELLY RICHARD, *Crítica de la memoria*, Santiago de Chile, Ediciones UDP, 2010.
- NELLY RICHARD (ED.), *Trienal de Chile: Coloquios 2009*, Santiago de Chile, Fundación Trienal, 2009.
- NELLY RICHARD (ED.), *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2006.
- PAUL RICCEUR, *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.

- PAUL RICCEUR (COORD.), *Los fundamentos filosóficos de los derechos humanos*, Barcelona, Serbal/UNESCO, 1985.
- HERNÁN SOTO Y SERGIO VILLEGAS (EDS.), *Archivos secretos: documentos desclasificados de la CIA*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 1999.
- TERRY SMITH, OKWUI ENWEZOR AND NANCY CONDEE (EDS.), *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Durham, Duke University Press, 2008.
- DIANA TAYLOR, *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "dirty war"*, Durham, Duke University Press, 1997.
- MIGUEL VALDERRAMA, *Posthistoria. Historiografía y comunidad*, Santiago de Chile, Palinodia, 2005.
- VICTORIA VESNA (ED.), *Database aesthetics: art in the age of information overflow*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007.
- PAOLO VIRNO, *Virtuosismo y revolución. La acción política en la era del desencanto*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2003.

- CATÁLOGO DE EXPOSICIÓN *BARCELONA TOOLBAR*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona-Institut de Cultura, 2008.
- CATÁLOGO DE EXPOSICIÓN *DATA / GONZALO DÍAZ*, Santiago de Chile, Ediciones de La Cortina de Humo, 2010.
- CATÁLOGO *DOCUMENTA 11*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2002.
- CATÁLOGO DE EXPOSICIÓN *LA MEMORIA DEL OTRO*, Santiago de Chile, MNBA, 2010.