

Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo  
Museo de Arte Contemporáneo (MAC)  
Universidad de Chile

Cristián Gómez-Moya  
Editor | Curador

# HUMAN RIGHTS | COPY RIGHTS

Archivos visuales en la época de la desclasificación



ESTUDIO Y DESARROLLO



Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo (VID)  
Museo de Arte Contemporáneo (MAC)  
Universidad de Chile

Vice-rectory of Research and Development (VID)  
Museum of Contemporary Art (MAC)  
University of Chile

2013

HUMAN  
RIGHTS  
COPY  
RIGHTS

## Archivos visuales en la época de la desclasificación

*Visual Archives in the Age of Declassification*

Cristián Gómez-Moya

Editor | Curador

PRESENTACIÓN | Presentation

---

- 07 Proyecto curatorial  
*Curatorial Project*  
Cristián Gómez-Moya
- 25 Archivo de Reflexión Pública  
*Archive of Public Reflection*  
Francisco Brugnoli
- 33 Los archivos de la CIA  
*The CIA Archives*  
Ricardo Brodsky

DIAGRAMA | Diagram

---

- 47 Politización estética de la desclasificación  
*The Aesthetic Politicization of Declassification*  
Cristián Gómez-Moya

ZONA | Zone 1

---

- 69 *Chile Documentation Project*  
National Security Archive (NSA)
- 93 Archivos secretos. Suspensión y desborde en  
*La Biblioteca de la No-Historia*  
*Secret Archives. Suspension and Overflow in*  
*The Library of No-History*  
Soledad García-Saavedra
- 110 Archivos Virtuales / Lecturas Inconclusas,  
verdades erráticas  
*Virtual Archives / Inconclusive Readings,*  
*Erratic Truths*  
Voluspa Jarpa
- 119 *Secret*  
Daniel G. Andújar  
Technologies To The People
- 129 En el Mar  
*At see*  
Jorge Blasco G.

#### ZONA | Zone 2

---

- 149 Los aparatos de la memoria  
*The Aparatuses of Memory*  
Alejandra Castillo
- 152 *Re-trazando un relato*  
*Retracing an Account*  
Luz Muñoz
- 159 *Diagrama de Sombra*  
*Shadow Diagram*  
Claudia Missana

#### ZONA | Zone 3

---

- 177 Cronología  
*Chronology*  
Miguel Valderrama
- 189 Pensativa  
*Pensive*  
Federico Galende
- 194 *CA. DA. VER.*  
Video-entrevista con Gonzalo Díaz  
*Video-interview with Gonzalo Díaz*

#### ZONA | Zone 4

---

- 202 Documentos  
*Documents*
- 206 Salón Blanco, Palacio La Moneda  
*White Room, La Moneda Palace*
- 217 Los regímenes probatorios de la ciencia y la visión:  
la ciencia forense y la exhumación del pasado  
*The evidentiary regimes of science & sight:*  
*Forensic science and the exhumation of the past*  
Lee E. Douglas

#### APÉNDICES | Appendix

---

- 249 APÉNDICE I - II  
*Appendix I-II*
- 262 Biografías  
*Authors' Biographies*



# Pensativa \*

Federico Galende

HAY UNA OBRA QUE GONZALO DÍAZ CONCIBIÓ ALGUNA UNA VEZ Y QUE JAMÁS REALIZÓ. La obra iba a estar conformada en realidad por dos series hechas en formatos bidimensionales —dípticos, trípticos y polípticos— que apuntarían a construir una reflexión general sobre el oleaje del tiempo en el proceso rememorativo, instaurando por medio de imágenes paralelas la imposibilidad de fijar alguna jerarquía entre hecho y memoria. Que un acontecimiento sea objetivamente posterior a otro no significa que la memoria no los invierta, no significa que ese hecho que nos es contemporáneo sea traicionado por aquel que supuestamente lo precedía y ha llegado ahora a tomar su lugar. Los hechos se traicionan unos a otros en el escenario temporal que hacia atrás el recuerdo organiza, razón por la cual nadie está en condiciones de aprender el pasado aislándolo del presente desde el que lo evoca. Se trata de la manera que tuvo Freud (pero no sólo él) de poner en crisis la fe ingenua en la idea lineal o vulgar del tiempo; como el inconsciente desconoce el eje temporal, el tiempo mismo es una escena tejida por la elaboración secundaria del hombre que rememora.

La idea de esta escena, que conduce al fabuloso tema del teatro de la historia, Díaz la esbozó acudiendo a las *Vidas Paralelas* de Plutarco para proyectar, limitándose como éste a oponer pares biográficos entre griegos y romanos eludiendo la narración de los hechos, una especie de ensayo visual que pusiera esta vez en conexión las imágenes de archivo de las vidas (y muertes) de Allende y de Pinochet. Supuso con razón que por medio de la superposición visual de estas vidas se estaba próximo a confeccionar un esquema normativo de la historia de Chile. El punto de partida para confeccionar dicho esquema era desde luego el archivo de la república, que seguramente imaginó como un disponible de imágenes tangibles del que abastecerse para realizar el montaje de su trabajo. Pero se equivocó, imaginó mal, pues nunca pudo dar con ningún archivo ni tampoco con el más mínimo inventario de las imágenes de esas vidas. Este es el motivo por el que la obra finalmente no pudo hacerse y por el que de ella conocemos hasta ahora tentativas, detalles, piezas sueltas a las que le falta su contraparte o fragmentos que no fueron calzados.

La paradoja resulta sin embargo interesante, porque es como si los motivos por los que la obra no se hizo nos dijeran sobre el tema que iba a desarrollar muchas más cosas de las que se habrían podido decir si ésta hubiera existido. La obra habla así por la herida, remite su condición inacabada a la imposibilidad de hallar en las arcas de la república los materiales más elementales con los que exponerla o exhibirla. Evidentemente esta imposibilidad opera como un pensamiento inesperado en el proyecto general del montaje de Díaz, que tuvo la inocencia de ir a escarbar en los archivos las imágenes que le servirían para alegorizar el estado de excepción de Chile sin contemplar que sobre ese estado el archivo, por decir lo menos, se había pronunciado ya brillando por su ausencia. De Alejandro o de Julio César, de Demóstenes o de Cicerón, de Pirro o de Cayo Mario, Plutarco había inquirido los mismos datos que veinte siglos más tarde en Chile se tornan inaccesibles. Por eso en nuestro caso la obra se detiene, se demora, se vuelve pensativa: encuentra la prueba de lo que quería mostrar en el límite que le impide realizarse.

Lo pensativo de una obra incluye su carácter inacabado, es parte constitutiva de esta indeterminación entre el montaje de unas imágenes de la historia y la detención de toda la historia en una imagen (la ruina que la abrevia, esos gabinetes vacíos), dos vidas paralelas que, partiendo de un común dividido, definen en cada caso qué es y qué no es el arte. Pero como también de un común dividido parten las vidas de Allende y de Pinochet, en este caso no para definir qué es y qué no es el arte sino qué es y qué no es la república, el acierto de Díaz parece consistir en superponer la pregunta por el arte y la pregunta por la república en un mismo nudo de pensatividad: el del archivo. Dicho brevemente: es el archivo como soporte ausente lo que en

este proyecto compromete en un mismo movimiento el estatuto del arte y el de la república, estas otras dos vidas paralelas entre las que se forja una imagen. Pero esta imagen es mucho menos una imagen que piensa, que una imagen en sí misma pensativa. ¿Cuál es la diferencia?

Una imagen que piensa es comúnmente aquella de la que se conjetura que su representación es una con lo que representa y que por lo mismo está anudada a un único código, un código que puede ser descifrado en la etapa final del proceso interpretativo. Mientras que una imagen pensativa comporta un múltiple de pensamientos que oscilan o se tensionan sin que ninguna interpretación final los reúna o los implique en alguna dirección precisa. La pensatividad es una vacilación entre quien provoca pensamientos que no está pensando y quien se hace de estos pensamientos impensados para pensar otra cosa. Es la paradójica actividad de un pensamiento ensogado o adormecido. De la querrela entre estos dos modos de la imagen se desprende una consecuencia fundamental: la política es en todos los frentes una lucha entre el orden obsesivo de lo uno y la fuerza heterogénea del múltiple. Una lucha que Gonzalo Díaz en su trabajo inconcluso justamente emplaza cuando contrapone, habiendo invocado previamente las vidas de Allende y de Pinochet, estas otras dos vidas: la de la cuidada articulación de todas las posibilidades del tiempo en el art. 1081 del Código Civil; la de su forma pensativa en la consciencia de un hombre que rememora.

De esta manera las vidas paralelas entre Allende y Pinochet envían a dos formas de la imagen que atesoran y envían, a la vez, a dos formas del pensamiento sobre el tiempo. Lo que no debe pasar inadvertido es que ninguno de estos paralelismos habría contado con el más mínimo



atisbo si no fuera porque la propia obra inacabada del artista, *DATA*, se continúa por otra vía: *CA.DA.VER. CA.DA.VER.* es el título de un video realizado y dirigido por Cristian Gómez-Moya en el que Gonzalo Díaz habla pensativamente sobre la obra que no hizo. *Las Vidas Paralelas* de Plutarco, que naciendo de las correspondencias entre Grecia y Roma se ramifican como una *coincidentia oppositorum* en todas las direcciones, incluyen así las vidas paralelas entre estos dos trabajos, que le permiten al artista hacer en un caso lo que dice diciendo, en el otro, lo que está haciendo.

Se puede volver desde esto a las dos formas de la imagen que *DATA* pone en paralelo con las dos formas del pensamiento del tiempo. Decíamos que en la primera Díaz cita el art. 1081 del Código Civil, donde todas las posibilidades de un día son sometidas a cuatro imágenes del uno: “el día es cierto y determinado cuando se sabe que va a llegar, como en el caso de una herencia; o cierto pero indeterminado, cuando se sabe que va a llegar pero no en qué momento, como en el caso de la muerte; o incierto y determinado, cuando no se sabe si va a llegar pero, de hacerlo, es el día, como en el caso de un cumpleaños; o incierto e indeterminado, cuando no se sabe si llegará o no ni tampoco en qué momento, como en el caso de un matrimonio”. En la segunda toma en cambio un fragmento de *Venus en el Pudridero*, de Eduardo Anguita, donde este uno da paso al *múltiple* en la figura de un hombre que rememora: “En 1940 pensé: ‘En 1950 recordaré este año’. Ahora, en 1960, recuerdo que en 1950 recordé que en 1940 me propuse en 1950 recordar 1940”.

Esto último es exactamente lo que ocurre entre *DATA* y *CA.DA.VER.*, una forma rememorante que, evocada en el primer caso para huir de las

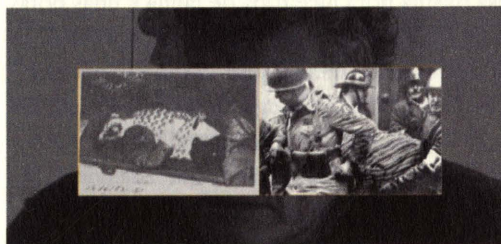
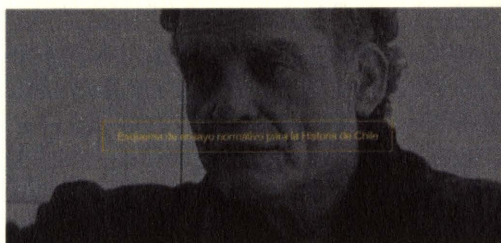
coordenadas del tiempo que el Código Civil nos impone, Díaz nota después, en la conversación que mantiene con Gómez-Moya, que en realidad le estaba permitiendo poner en conexión el propio estado de suspensión de su obra con la pensatividad de otro día: el 11 de septiembre de 1973. ¿No es acaso éste, el día menos pensado, el más pensativo de todos nuestros días? En realidad es algo así como el único día que el Código no pensó, un día que se soltó de los alfileres del calendario normativo de Chile para flotar luego en la atmósfera enrarecida de la excepción y luego esfumarse. Es un día extraviado de la historia normativa en el que toda la historia normativa permanece extraviada.

El extravío remite al archivo, que se divide ese día entre dos regímenes de imágenes: las que siendo presentables para la historia de la república son incómodas para los tiempos venideros y hay por lo tanto que dejar sin registro; las que el registro debe tomarse el tiempo de retocar por ser en sí mismas incómodas e impresentables. No hay que olvidar que son las imágenes de un hombre que en ese momento defiende con su vida los emblemas de una república que el otro bombardea e incendia. Como la vida política del segundo comienza donde la del primero termina, tenemos derecho a preguntarnos por qué se quiere establecer entre ambas algún paralelismo, pero entonces nos respondemos: porque hay justamente allí un presente que no pertenece a ninguna de las dos vidas, un nudo que las paralelas no tocan y en el que el cese de la dignidad de Chile y el debut de su infamia son simultáneos. Se podría afirmar que es en esa simultaneidad en la que nadie estuvo donde reside la pensatividad de Chile, su contemporaneidad.

Díaz quiso pesquisar en *DATA* esa simultaneidad fugitiva por medio de un detalle anodino: la ropa.

biografías políticas, la relación pública entre lo vivo y lo muerto no es medible en términos de lo que dura un cuerpo. Se puede estar orgánicamente vivo estando simbólicamente muerto—como Pinochet tras su detención en Londres, cuya indignidad lo devuelve a suelo chileno convertido en una rara *pietá* que el Estado recibe en brazos— y se puede estar a la vez orgánicamente muerto estando simbólicamente vivo, como Allende, cuya muerte lo restituye a la historia envuelto en la dignidad póstuma del nombre.

Del trabajo de Díaz no se puede decir que se haya ahorrado en general este tipo de cruces; por el contrario: es un trabajo que tiene la virtud de retrasarse respecto de lo que su propia obra adelanta. Los griegos tenían un término para esto, *Ustérizein*, que significa llegar tarde, quedarse atrasado, hacer defecto. Llegar tarde o hacer defecto son a la vez los modos que tiene el pensamiento de anticiparse a ser inactual. Entonces el archivo que Díaz no encontró para hacer su esquema visual sobre la historia normativa de Chile no es una cosa que falta; es una hendidura en el tiempo de cuya interrogación depende la pregunta por lo contemporáneo.



CA. DA. VER.  
Vista pantalla | Screen view

\* Proyecto CONICYT N° 5079233

Federico Galende

THERE IS A WORK THAT GONZALO DÍAZ ONCE CONCEIVED AND NEVER COMPLETED. The work was actually going to consist of two series in bi-dimensional formats –diptychs, triptychs, and polyptychs– that would aim to construct a general reflection on the surge of time in the process of remembering, establishing through parallel images the impossibility of determining a hierarchy between fact and memory. That an event is objectively subsequent to another does not mean that memory does not reverse them; it does not mean that an event contemporary to us will not be betrayed by what supposedly preceded it and has taken its place. Facts betray one another in the temporal stage that memory organizes afterward. This is the reason why no one is in a good position to learn about the past by isolating it from the present from which it is evoked. This is the way that Freud (but not only him) put into crisis the naïve faith in the common, linear idea of time; since the unconscious is unaware of the temporal axis, time itself is a scene woven by the secondary elaboration of the man who reminisces.

The idea of this scene, which leads to the fabulous topic of the theater of history, was indicated by Díaz in his turning to Plutarch's *Parallel Lives*. Like Plutarch, Díaz limited himself to opposing biographical pairs of Greeks and Romans and evading the narration of events, thus projecting a kind of visual essay that would connect the archival images of the lives (and deaths) of Allende and Pinochet. Díaz correctly assumed that by visually superimposing these lives, he was close to creating a normative schema

of Chile's history. The starting point to prepare said schema was of course the archive of the republic, which he surely imagined as an available archive of tangible images, which he could stock up on to complete the assembly of his work. But he was mistaken, he imagined incorrectly, since he could never find any archive or any inventory of the images of these lives. This is why the work could not be done in the end, and why what we know of it now is limited to attempts, details, loose pieces that are missing their counterparts, or fragments that were not adapted.

Nevertheless, the paradox is interesting; it is as if the reasons the work was not made tell us much more about the subject matter that Díaz would have developed, than what could have been said if the work actually existed. Thus, the work speaks from its wound. Its unfinished condition refers to the impossibility of finding in the arks of the republic the most basic materials with which to present or display the artwork. Evidently this impossibility operates as an unexpected thought in Díaz's general project of assembling the work, since he had the innocence to go rummage through the archives for the images that would serve to allegorize Chile's state of exception without considering that, to say the least, the archive had already declared that state through its absence. Plutarch had inquired into the same information regarding Alexander or Julius Caesar, Demosthenes or Cicero, Pyrrhus or Gaius Marius, information which twenty centuries later in Chile had become inaccessible. Therefore, in our case, the artwork is halted, is delayed, becomes pensive: it finds evidence of what it wanted to show in the limit that impedes its realization.

The pensiveness of an artwork includes its unfinished character, which is a constitutive part

of the indetermination between the montage of some images of history and the suspension of all of history in an image (the ruin that cuts it short, those empty cabinets). Two parallel lives, which, departing from a common point divided, define in each case what is and what is not art. But also the lives of Allende and of Pinochet depart from a common point divided, in this case not to define what is and what is not art, but what is and is not the republic. Díaz's skill seems to consist in superimposing the question about art and the question about the republic in the same node of pensiveness: that of the archive. Put briefly: in this project, it is the archive as an absent support which engages, in a single movement, the statute of art and of the republic, these two other parallel lives between which an image is forged. But this image is less an image that thinks than an image that is itself pensive. What is the difference?

An image that thinks is commonly one whose representation is presumed to be one with what it represents, and therefore, an image that thinks is tied to a single code—a code that can be deciphered in the final stage of the interpretative process. Meanwhile, a pensive image entails multiple thoughts that oscillate or are in tension, without any final interpretation that joins them together or that steers them in a particular direction. Pensiveness is a vacillation between the person provoking thoughts, who is not himself thinking, and the person who uses these unthought thoughts to think of something else. It is the paradoxical activity of a dreamed or drowsy thought. From the dispute between these two modes of the image a fundamental point of agreement can be deduced: politics is on all fronts a struggle between the obsessive order of the *one* and the heterogeneous force of the *multiple*. Gonzalo Díaz locates exactly

this struggle in his unconcluded work when he contrasts—in addition to invoking the lives of Allende and Pinochet—two other lives. First, the life of a careful articulation of all the possibilities of time in Art. 1081 of the Civil Code; second, the life of the pensive form in the consciousness of a man who reminisces.

In this way, the parallel lives of Allende and Pinochet project two forms of the image that they treasure, and at the same time, project two forms of thinking about time. What should not pass unobserved is that none of these parallelisms would have been revealed at all were it not for the fact that the unfinished artwork of the artist, *DATA*, continues by another route: *CA.DA.VER. CA.DA.VER.* is the title of a video made and directed by Cristian Gómez-Moya in which Gonzalo Díaz speaks pensively about the work he did not make. Born from the connections between Greece and Rome, Plutarch's *Parallel Lives* branches out like a *coincidentia oppositorum* in all directions, thus including the parallel lives between these two works that allow the artist, in one case, to say through saying, and in the other, to say through doing.

From this, we can return to the two forms of the image that *DATA* parallels with the two forms of the thought of time. We were saying that in the first one, Díaz cites Art. 1081 of the Civil Code, where all the possibilities of a day are subjected to four images of the one: “the day is certain and determined when it is known that it will arrive, as in the case of an inheritance; or certain but undetermined, when it is known that it is going to arrive but not at what moment, as in the case of death; or uncertain and determined, when it is not known if it will arrive but, if it does, it is the day, as in the case of a birthday; or uncertain and undetermined,

when it is not known if it will arrive or not, and if so at what moment, as in the case of a marriage.” In the second one, on the other hand, he takes a fragment from *Venus en el Pudridero* (1967) by Eduardo Anguita, where this *one* gives way to *multiple* in the figure of a man who reminisces: “In 1940 I thought: ‘In 1950 I will remember this year.’ Now, in 1960, I remember that in 1950 I remembered that in 1940 I told myself that in 1950 I would remember 1940.”

The latter is exactly what happens between *DATA* and *C.A.D.A.V.E.R.*: a form of remembering which in the first case is evoked to flee from the coordinates of time that the Civil Code imposes on us. Díaz later notes, in conversation with Gómez-Moya, that actually this form allowed him to connect his work’s suspended state with the pensiveness of another day: September 11, 1973. Is it not this, the least thought about day, in fact the most pensive of all of our days? In reality, it is something like the only day that the Code did not think of, a day which the pins released from the normative calendar of Chile, only to later float in the rarefied atmosphere of the exception and then vanish. It is a day missing from normative history from which all normative history is missing.

The loss refers us to the archive, which divides that day between two regimes of images. Those presentable for the history of the republic are uncomfortable for the times to come, and therefore must be left without record. And those that the record should take its time retouching, because they are themselves uncomfortable and unrepresentable. It should not be forgotten that they are images of a man who, in that moment, defends with all his life the emblems of a republic, which the other man bombs and sets fire to. As the political life of the second man

begins where the first man’s ends, we have the right to ask ourselves why one would want to establish some parallelism between them both. But then we respond to ourselves: because it is precisely *there* that exists a present that does not belong to either of the two lives—a knot that the parallels do not touch and in which the end of the dignity of Chile and the debut of its infamy are simultaneous. It could be said that in this simultaneity where no one was, is where the pensiveness of Chile, its contemporaneity, resides.

In *DATA*, Díaz wanted to investigate this fugitive simultaneity through an anodyne detail: clothing. He hoped to superimpose images of Allende and of Pinochet on the counterpointed texts about time, which would show how they dressed at distinct stages of their lives. The detail is effectively anodyne, but is at the basis of a statement from which a good part of the modernity of art arises: “the ruffle of a dress is more eternal than the idea.” The morning of the Coup, President Allende does not dress as he usually does, using one of his silk ties or one of his imported cashmeres. His belt is loose, his shirt is not tucked in, he has a helmet, he carries an AK, he wears a wool vest. It is evident that he does not dress well. Neither does Pinochet, who at this same hour wears working clothes and boots dirtied by the sticky mud of the hide-out from which he directs operations. Anyone who has a minimum appreciation of clothing knows—independent of his political leanings, as they say—that Allende always dressed much better than Pinochet. But on exactly this day both dress poorly: the first because he does not dress as President *anymore* and the second because he *still* does not. It is the only moment in Chile’s history when there is no one who wears the suit of the President; it hangs, unworn, between a *not anymore* and a *not yet*.

There is no better image than this to define fashion, which Agamben says represents a divided time, a time constitutively ahead of its time and, precisely for this reason, also always delayed. The clothes that Gaultier models wear on a catwalk are futuristic concepts that no one would use at that moment; they are an “advance,” and when someone finally dares to use them, they already constitute a delay. The *now* of fashion is a split present that does not fit anyone, a vaporous form to which time testifies when it is already inevitably late. But in the operation through which the present divides time into a “not anymore” and a “not yet,” time becomes, through fashion, quotable: the eighties, the twenties, the seventies. Something apparently as frivolous as the way Allende and Pinochet dressed themselves that day thus becomes the most quotable knot of a present that escapes history. It is frivolous, but frivolity is the dignity of the object defending its last mundane peace against the function of an art and the natural course of time.

On this subtraction rests a strange correspondence between fashion and something relatively foreign to it: *dignitas*. We know that the concept was devised by Roman public law to indicate the investiture, not the attribute of the royal body. Investiture is that which, distancing itself from the royal body, puts the position or the fictitious person at the level where he must be. Allende’s much-noticed frivolity in his dress is not incompatible with, but instead helps explain, his well-known decision that day: to put life at the level of the position entrusted to him. It does not have to do with any incarnation; to the extent that dignity emancipates itself from the man of flesh and bone during the epoch of the republic, to put oneself at this level is to wear the suit assigned to him. This is what is meant by “I will

pay the loyalty of the people with my life.”

Fashion and dignity maintain an affinity with respect to dressing, but their territories divide when it comes to the present. This happens in part because in the present, the contemporaneity of fashion advances to inscribe as dead that which dignity delays in putting into circulation as alive. There is a logical imbalance to which the present is a silent witness. This imbalance leads to the conclusion that, because it deals with the parallel between two political biographies, the public relationship between the living and the dead is not measurable in terms of how long a body lasts. One can be organically alive while symbolically dead—like Pinochet following his detention in London, whose indignity returns him to Chilean soil converted into a strange *pietà* that the State takes into its arms. And one can be at the same time organically dead while symbolically alive, like Allende, whose death restores him to history wrapped in the posthumous dignity of the name.

It cannot be said of Díaz’s work that he avoided these kinds of crossroads; on the contrary, it is a work that has the virtue of being late with respect to what it foretells. The Greeks had a term for this, *Ustérizēin*, which means to arrive late, to be held up, to make defective. To arrive late or to make defective are, at the same time, the modes through which thought anticipates its being out-of-date. Thus, the archive that Díaz did not find to make his visual schema about Chile’s normative history is not something that is lacking; it is a crack in time whose interrogation depends on the question of the contemporary.

Translated by Ruth Halvey



*Esquema de ensayo normativo  
para la Historia de Chile (2010)*  
Fragmentos documentales |  
Documentary fragments: Gonzalo Díaz

\* CONICYT project N° 5079233

Patrocinadores | Patrons

**MAC**

Museo de Arte  
Contemporáneo  
Facultad de Artes  
UNIVERSIDAD DE CHILE



VICERRECTORÍA DE INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO  
UNIVERSIDAD DE CHILE

**DDD** DEPARTAMENTO  
DE  
DISEÑO



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

**DEXT** DIRECCIÓN DE  
EXTENSIÓN

Apoyos institucionales | Institutional Support



MUSEO DE LA MEMORIA Y  
LOS DERECHOS HUMANOS



BIBLIOTECA NACIONAL  
DE CHILE

Colaboradores | Contributors



Nuevos Medios  
**Cultura**

**CCE** Centro  
Cultural de España  
Santiago



escuela de  
arte



ALVIMPRESS  
IMPRESORES

**HUMAN RIGHTS | COPY RIGHTS**

Archivos visuales en la época de la desclasificación  
*Visual Archives in the Age of Declassification*

Registro de Propiedad Intelectual N° 230.446  
ISBN: 978-956-19-0821-5

© de la edición: Universidad de Chile, 2013  
© de los textos e imágenes: los autores, 2013  
© Monotype, 2013  
Garamond / Unifers

Departamento de Diseño  
Facultad de Arquitectura y Urbanismo  
Universidad de Chile

Esta publicación ha obtenido el fondo U-APOYA 2011-12, Creación Artística, de la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo (VID), Universidad de Chile | The publication has received funding from U-APOYA 2011, Vicerector of Research and Development, Artist Creation, University of Chile

El proyecto curatorial se desarrolló en el marco del FONDART Bicentenario, Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Universidad de Chile, 26 de julio al 9 de octubre de 2011 | The curation of the exhibition was developed as part of the FONDART Bicentenary Project 2010. Museum of Contemporary Art (MAC), July 26 – October 9, 2011

Traducciones | Translations  
Lisa Hirschmann, Ruth Halvey y Patricio Cleary

Diseño editorial | Editorial design  
cgm + elissetche

Impresión | Printing  
Andros impresores

Santiago de Chile, 2013



Documentos en sitio web | website documents:  
<http://investigacionesvisuales.uchilefau.cl/>



Vice-rectory of Research and Development  
Museum of Contemporary Art  
University of Chile

**HUMAN RIGHTS | COPY RIGHTS**  
Visual Archives in the Age of Declassification

**HUMAN  
RIGHTS  
COPY  
RIGHTS**

Jorge Blasco G. | Alejandra Castillo | Gonzalo Díaz | Lee E. Douglas  
Federico Galende | Daniel G. Andújar | Soledad García-Saavedra  
Voluspa Jarpa | Claudia Missana | Luz Muñoz | Miguel Valderrama

ISBN: 978-956-19-0821-5



9 789561 908215