

NÚMERO 6 – AÑO 2023



LA OTRA COSECHA N° 06

Comité editorial

Maizal.

Corrección de estilo

Luz Estrello.

Escriben en este número

Carolina Cappa, Germán Celestino y Monti, María Josefa Restrepo Brand, ProMedios. Tzutzumatzin Soto. José de la Cruz Valencia. Jhon Fredis Velásquez. Jhon Pinilla. María Fernanda Carrillo. Isabel Restrepo. Ana Carolina Viestel Laguna. Ines Aisengart Menezes. Julio César Gonzales Oviedo.

Diagramación e ilustraciones

Martín Gómez, Rosamaría Valdivieso (Espacio Abierto).

Portada

Locosapiens lab.



La Otra Cosecha es una publicación del colectivo Maizal. Es independiente, autogestiva y sin fines de lucro.

ÍNDICE

POR LOS PEQUEÑOS ARCHIVOS AUDIOVISUALES

5

¿Dónde habita la memoria?

ProMedios.

12

Archivos audiovisuales comunitarios, una herramienta pedagógica para vivenciar la identidad y conservar el patrimonio audiovisual con y para las comunidades

María Josefa Restrepo Brand.

22

AMAME. LA resistencia de los afectos

Melina Wazhima Monné / ÑKP.

37

Asir la nube: el archivo en el relato comunitario

Tzutzumatzin Soto.

46

Proceso de gestión e investigación del archivo del Comité por los Derechos de las Víctimas de Bojayá, Colombia

José de la Cruz Valencia, Jhon Fredis Velásquez, Jhon Pinilla, María Fernanda Carrillo, Isabel Restrepo.

55

Archivo comunitario como práctica decolonial

Ana Carolina Viestel Laguna e Ines Aisengart Menezes.

76

Conversaciones

¡Hasta La Victoria... volveremos!

Julio César Gonzales Oviedo .

82

Imaginando pequeños archivos audiovisuales

Carolina Cappa y Germán Celestino y Monti.

¡POR LOS PEQUEÑOS ARCHIVOS AUDIOVISUALES!

Cual caminantes que dejan huellas (rastros) en sus andares, regresamos con la insistencia por compartir inquietudes alrededor de las imágenes, las memorias y sus diásporas. Así, en este sexto número, nos aventuramos a compartir una constelación de prácticas archivísticas audiovisuales que cuestionan e interpelan los enfoques y tradiciones dominantes del archivo moderno y sus métodos.

Conscientes del “giro archivístico” que irradia distintas expresiones y prácticas artísticas y sociales, y la relevancia que toman la naturaleza y materialidad de la imagen y el sonido, se hace necesario repensar estrategias y formas de preservación, conservación y acceso más allá de las políticas patrimoniales y lógicas institucionales.

En este proceso de desbordes a las prácticas archivísticas audiovisuales, emergen caminos posibles para cuestionar los relatos dominantes de la historia e interpelar las tensiones de la memoria/ olvido a partir de las cenizas que dejan las imágenes en su andar.

Nos preguntamos: ¿Cuál es el papel de los archivos, la creación de archivos y la colaboración archivística en el campo audiovisual desde las tramas comunitarias? ¿De quién son los archivos audiovisuales que se han conservado y de qué manera se han mantenido en el tiempo?

Así mismo, nos interpelamos por las ausencias, por las omisiones, olvidos... ¿Qué y de quién son los archivos que faltan? ¿Es posible la emergencia de prácticas archivísticas audiovisuales liberadoras, emancipadoras?

En un contexto de crisis civilizatoria, donde los marcos de la modernidad/colonialidad se sostienen a partir del despojo, explotación y dominación de cuerpos y territorios, pero también del control biopolítico de la vida, las formas de ser/estar, es necesario pensar futuros posibles en diálogo con los andares colectivos del pasado reciente, encontrar desencanches de la subjetividad política neoliberal y trazar otros horizontes desde los entramados comunitarios como imaginación popular posible.

Esta ruta nos invita a transitar archivos audiovisuales desde la Selva Lacandona y el proceso que sostiene PROMEDIOS junto a las comunidades Zapatistas; a atravesar el Valle de Aburrá y conocer el proceso de la Corporación Simón Bolívar y las memorias del barrio Kennedy en las comunas de Medellín; es una invitación a adentrarnos

.....

en los usos sociales y políticos de archivos como son las iniciativas del AMAME (Archivo de la Memoria Audiovisual Migrante Ecuatoriana) y el archivo audiovisual del canal de televisión comunitario Señal 3 - La Victoria; una esta travesía para conocer procesos de gestión e investigación de archivos en contextos comunitarios la que presenta la experiencia de Asir la nube desde Xochimilco, así como la sensibilidad de la lucha por justicia contra la impunidad desde Bojayá, que sitúan la acción archivística como resistencia; una apuesta por imaginar archivos audiovisuales en clave decolonial como proponen Ana Viestel e Inés Aisengar, y abordajes posibles hacia los pequeños archivos audiovisuales como proponen Carolina Cappa y Germán Celestino.

Por ello, en este número que hemos llamado “Por los Pequeños Archivos Audiovisuales”, intentamos recuperar la energía social y movilizadora de las experiencias desde abajo y a la izquierda que desde su acción colectiva territorial, impulsan prácticas archivísticas audiovisuales como ejercicios de micropolítica. No en una relación dicotómica entre el gran archivo y el pequeño archivo, por el contrario, desde la posibilidad de las acciones situadas, como nodos que se entretejen para ensamblar una constelación de alternativas y posibilidades de liberación de las memorias y narrativas que guardan las imágenes y sonidos que duermen en sus acervos.





¿DÓNDE HABITA LA MEMORIA?

ProMedios

ProMedios de Comunicación Comunitaria, nace en 1998 en Chiapas, como una organización multicultural que aporta a procesos comunitarios que buscan dar respuesta a la demanda histórica de los pueblos originales de México por el acceso y administración de medios de comunicación, creados por y para sus comunidades.

.....

Hoy que las imágenes se consumen en un infinito flujo de información-desinformación, sin origen, sin destino. Hoy que pasan por nuestros dedos millones de imágenes de las que no sabemos nada, de las que no tenemos referencia, que son teóricamente dirigidas a nuestro interés personalizado o perfilado por nuestro potencial de consumo, pero carecen de sentido histórico simbólico de nuestros pueblos, de nuestras identidades. En un minuto podemos ver imágenes de Tailandia con narraciones digitales o con acento de Colombia, al siguiente minuto ya se trata de un material de Monterrey o cualquier otro lugar. Entonces, ¿dónde se manifiesta la estética, la rítmica, el sentido narrativo o histórico propio? ¿Qué identidad se manifiesta en las imágenes que reproducen y consumen nuestros pueblos? Las familias, los espacios educativos, ¿qué rasgos se reproducen en nuestra cultura? ¿Dónde habita nuestra memoria como pueblos originarios? ¿Llegará a ser la inteligencia artificial quien recupere la identidad de nuestros procesos en esas imágenes finalmente teledirigidas para nuestro consumo? ¿Podemos permitirnos que esa dinámica continúe sin intentar intervenir?

Hace casi tres décadas que en México y el mundo se escuchó el reclamo de los pueblos originarios de México manifestos en el levantamiento zapatista, en su confrontación y apertura al diálogo con el gobierno mexicano y en su búsqueda de la escucha del resto del país. Entre tantas dignas demandas

e históricos reclamos se hizo patente su deseo de acceder a medios de comunicación propios.

Como una fotografía sin revelar se presentó esta demanda en los diálogos de San Andrés, una imagen latente de lo que podría ser cuando los pueblos toman en sus manos los instrumentos de representación, esos que por muchos años fueron dirigidos a ellos como objetos del evento, sin agencia sobre cómo, dónde y cuándo eran representados a través de esos instrumentos.

Entre esas miles de personas que escucharon estas demandas, un grupo de personas, propias de la tierra y también ajenas, reaccionaron también frente al desdén de la falta de cumplimiento de lo pactado en los diálogos San Andrés. Estas personas se dieron a la simple y humilde tarea de ofrecer su conocimiento, práctica y aprendizajes, además de escasos recursos materiales para dar, de manera casi simbólica, una respuesta, un compromiso para responder a esta demanda de acceso a medios de comunicación en lo particular. Así nació El Proyecto de Medios Chiapas/Chiapas Media Project que posteriormente se consolidó como ProMedios de Comunicación Comunitaria. La primera oleada de participantes involucró a personas de Estados Unidos, de Oaxaca, de Ciudad de México, todas con experiencias en el uso de medios de comunicación para fines comunitarios, organizativos y sociales. Estas personas con experiencia como realizadores independientes, activistas de derechos humanos o periodistas, formaron la

red que impulsó este esfuerzo. Todas las personas participantes tenían como objetivo compartir sus experiencias locales al grupo de personas nombradas por las comunidades para servir a sus pueblos dentro del naciente zapatismo y que se organizaron como promotores y promotoras de comunicación en los municipios autónomos y los aguascalientes (centros de coordinación del desarrollo autonómico zapatista que hoy se llaman caracoles zapatistas).

Ante la determinación de los pueblos de entrar en los senderos desconocidos del nacer gobierno propio, ProMedios se propuso trabajar al lado de las comunidades mientras estas recorrían y recorren los trechos de la materialización del mandar obedeciendo, máxima de la autonomía zapatista. Un proceso de descubrir retos y ensayar posibles soluciones. Acompañando la labor específica de la adquisición, aprendizaje, adaptación de medios audiovisuales, diversos y variantes según demanda y contextos específicos, buscando respuestas a las necesidades de proveer salud, educación, justicia y crecimiento para los pueblos.

Así tocó ensayar diversas formas de usar diversos medios, con los que se permitiera a los pueblos transportar su imagen y discurso a los soportes electrónicos digitales, y con esto hacer una identidad audiovisual ágil, versátil y auto generada, siempre de manera complementaria a los procesos tradicionales e históricos de comunicación.

Con la ventaja de poder dialogar con sectores externos, nacionales y mundiales y complementar la narrativa sobre el propio movimiento que siempre ha sido desequilibrada en términos de la perspectiva de la que provienen las producciones.

Este colectivo acompañó esa exploración por muchos años de una manera cercana y esto también le permitió ser testigo de las evoluciones históricas de los pueblos indígenas y no indígenas en ejercicio de su autodeterminación, los procesos de la sociedad civil y sus diferentes tendencias, los procesos de resistencia al extractivismo, la búsqueda de justicia y defensa de la vida y del medio ambiente, la construcción de relaciones de género más justas y dignas, el crecimiento y resistencia dentro de la iglesia católica

de base a mantener la apertura para evolucionar a pesar de la jerarquía eclesial; son muchos los procesos que fue posible acompañar y atestiguar.

La identidad primaria del colectivo se mantiene con el foco en su origen, el de facilitar y promover la toma de los medios por parte de aquellos sectores excluidos, invisibilizados. Sin embargo, también esta posición de preferencia permitió crear registros de tantos y tantos eventos, posibilitó la colaboración del colectivo con numerosas organizaciones locales para realizar documentales, reportajes y memorias de múltiples acciones. Con el paso de los años, estos materiales se fueron convirtiendo en un acervo y este se convirtió en una responsabilidad que paulatinamente fue asentándose sobre el colectivo. Poco a poco, sin advertirlo, se constituyó en una responsabilidad el poseer estos materiales y la necesidad de su preservación al ser parte de la memoria de la región, una responsabilidad que es compartida con muchas personas locales y ajenas que han realizado producciones audiovisuales y que suman en su conjunto la memoria popular reciente de esta parte del país y del mundo.

Esa colección de imágenes permaneció acumulada, sin estructura más allá de la memoria de los participantes, sin respaldos más allá de los pocos fragmentos digitalizados para ser usados en reportajes y documentales. Así permaneció, como una incesante preocupación al interior del colectivo sin que este tuviera recursos o capacidades para plantearse un proceso

de sistematización y preservación para garantizar su permanencia, mucho más importante su utilización por parte de esa sociedad para la cual fue generado el material.

La precariedad es una condición común de proyectos independientes y con una postura política radical. Esto impidió por muchos años la canalización de recursos y materiales óptimos para la tarea de la preservación de la colección, no obstante, se efectuaron acciones a veces inadecuadas técnicamente y siempre carentes de bases formales de este campo tan específico. Sin embargo, a pesar de las carencias, el colectivo logró mantener a resguardo cientos y cientos de cintas, así como decenas de miles de archivos digitales provenientes de la grabación en tarjetas. Todo este acervo a la fecha constituye el archivo de la organización.

Pasaron años de buscar referencias para el rescate del archivo, casi siempre el resultado era la necesidad de mucho dinero o condiciones de desventaja prohibitivas, incluyendo las respuestas de instituciones neocoloniales que proponían hacerse del control de las cintas a cambio de copias digitales de calidad media.

Para el año 2019 se dio un nuevo impulso al proyecto de crear un archivo. Condiciones y oportunidades como las dinámicas de trabajo post pandemia, incluido el trabajo y colaboración a distancia; el contacto con sectores de la academia especializados en archivística y preservación; así como

la consolidación de un proyecto de software de código abierto especializado en la preservación de cintas magnéticas, dieron un nuevo contexto para impulsar esta labor.

En el año 2020 se localizaron proyectos como APEX de la Universidad de Nueva York o la posibilidad de colaboración con investigadores de la universidad de París Nanterre y proyectos como el de la Universidad de California en Los Ángeles para la preservación de archivos. También, a nivel nacional, la posición de instituciones coyunturalmente aliadas como el IMCINE e incluso la obtención de donativos privados para la adquisición del equipamiento esencial para la digitalización. Esta conjunción de condiciones permitió iniciar un proceso, primero formativo, después de acopio del equipamiento y finalmente de las condiciones económicas para destacar personas del colectivo para dedicar dos años a organizar, sistematizar, digitalizar (parcialmente) el archivo.

En mayo del 2021, en alianza con el proyecto APEX se participó en formaciones introductorias sobre la metodología de evaluación de colecciones (de cintas magnéticas) en línea. Además, se tuvo la colaboración de personal de la Universidad Paris Nanterre y se logró dar los pasos iniciales de evaluación y sistematización del archivo. Y también se tuvo formaciones para digitalización de los materiales análogos del colectivo, además de que se organizó con APEX-NYU un taller introductorio para grupos y personas de

la región en la evaluación de colecciones y principios de digitalización.

Durante 2021 y 2022, con aportes de donaciones y el acopio de materiales preservados por el colectivo, además de trabajo voluntario, se inició el montaje de un espacio dedicado a la sistematización y preservación de las cintas y los archivos digitales, pero también un laboratorio que servirá para adaptar las máquinas necesarias para realizar la restauración de cintas magnéticas. Con todo esto, se determinó crear una área de trabajo directamente dedicada a la preservación de archivos audiovisuales, y así nació el CEPAAAC: Centro de Preservación de Archivos Audiovisuales Comunitarios, como un nuevo proyecto de ProMedios. Simultáneamente, con fondos del IMCINE y UCLA, se logró dedicar dos años consecutivos para sistematizar y digitalizar parcialmente el acervo y consolidar las bases de datos de todos los materiales filmicos. Actualmente se trabaja, ya sin fondos externos, sólo con el trabajo voluntario de miembros del colectivo, y el propósito actual es sistematizar todos los documentos no filmicos que son parte del proyecto, la memoria institucional y el registro del proceso organizativo.

.....

Los años de sistematización también sirvieron como un ejercicio de memoria para identificar el valor histórico de la colección y para pensar en mecanismos de distribución. Aún se sigue evaluando de qué manera compartir los materiales con los diferentes sectores a quienes interpela el archivo, pues siendo patrimonio de la organización es parte de la memoria y la historia de muchos pueblos, y de procesos de organizaciones y movimientos de la región.

También es un recurso para sectores académicos y de producción cinematográfica, y para cada uno de estos sectores la aproximación y acceso al archivo deberá ser diferenciado, incluso será una oportunidad de financiar su funcionamiento y preservación. Se exploran actualmente soportes en línea como el proyecto Mukurtu, entre otras posibilidades. Y para acercar el acceso a las comunidades, está en periodo de prueba un diseño de un servidor de multimedios que por medio de una red local e interfaz gráfica permite el

visionado de los materiales, así como el enriquecimiento de la colección por aportes locales. Se espera que pueda dar acceso a personas de las localidades de escasos recursos económicos y tecnológicos, pues siendo un sistema de red local no depende de la conexión a internet o la capacidad de consumo de datos por parte de los usuarios.

Así, teniendo algunos años de trabajo en procesos de formación, autoformación apropiación de la experiencia y la tecnología, el centro de preservación de archivos audiovisuales comunitarios de ProMedios hoy funciona y está en condiciones de preservar tanto el legado de la propia organización como para participar en la preservación de otros acervos que por su origen de base no tienen condiciones para hacerlo. Las siguientes etapas para el CEPAAC son: publicar su colección y ofrecer servicios a instituciones en la lógica de sostenibilidad, así como dar servicios solidarios a organizaciones y grupos locales que requieran el aporte para rescatar colecciones en peligro.

Aquí surge un elemento fundamental para comprender esta historia. Todo este proceso no ocurre en el vacío, existen instituciones dedicadas a este fin con óptimos o al menos mucho mejores condiciones y recursos que los que puede tener este pequeño colectivo. Sin embargo, la determinación del proyecto es clara en el sentido de generar las condiciones locales, para que puedan gestionarse colecciones independientes, que tendrían difícil o nulo acceso a los apoyos y resguardos de las grandes

instituciones, tanto nacionales como internacionales. Además de evadir el peligro de la concentración neo colonial que se plantea todavía en algunas instituciones.

No se hace el planteamiento de la creación de este centro de preservación de archivos audiovisuales en contraposición a los esfuerzos que hacen instituciones y personas desde la academia o desde el profesionalismo del ámbito de la archivística, al contrario, se busca el diálogo y el aprendizaje mutuo. Algo muy claro es que se plantea como una solución local de gran cercanía con los procesos comunitarios, que tiene el potencial de retroalimentar las experiencias de gran escala y generar diversidad y enriquecimiento del acervo de la región, al proponerse la preservación de materiales de sectores marginales y periféricos. Pero sin sacrificar las condiciones óptimas para la preservación con estándares adecuados.

En el entender del colectivo, es una prioridad la creación de espacios comunitarios de base pues sólo con la existencia de una memoria popular descentralizada se puede pensar en deconstruir la máxima que hasta ahora afirma que la historia es escrita por los vencedores.

Son muchas las experiencias que como esta se plantean el abordaje de los territorios que han sido ajenos y hay en el colectivo la plena convicción de que:

solamente con la acción de procesos de base existirá en la sociedad una memoria, un registro, una identidad histórica que no esté determinada por motores de búsqueda privados o por intereses económicos que busquen homogeneizar, comercializar y controlar las narrativas sobre los procesos de los cuales somos y hemos sido parte.

Hoy el centro de preservación de archivos audiovisuales comunitarios (CEPAAC) ofrece asesoría y servicios a nivel mundial, sin regateos burocráticos ni tecnológicos, pero sí de manera local y cercana a estos actores sociales que tienen colecciones imprescindibles para contar la historia contemporánea de esta región del mundo. Estamos en la labor de recuperar estas imprescindibles imágenes, las de la perspectiva de los sectores de abajo y de las luchas cotidianas. Ahí es donde habita nuestra memoria.



ARCHIVOS AUDIOVISUALES COMUNITARIOS, UNA HERRAMIENTA PEDAGÓGICA PARA VIVENCIAR LA IDENTIDAD Y CONSERVAR EL PATRIMONIO AUDIOVISUAL CON Y PARA LAS COMUNIDADES



María Josefa Restrepo Brand

Coordinadora del proyecto *Memoria Audiovisual que fortalece la identidad Comunitaria de la Comuna 6 Doce de Octubre*. Corporación Educativa y Cultural Simón Bolívar (Medellín, Colombia).

Hablar del archivo audiovisual comunitario *Memoria Audiovisual que fortalece la identidad comunitaria de la Comuna 6, Doce de Octubre* de Medellín, Colombia es hablar de la historia de la Corporación Educativa y Cultural Simón Bolívar (CSB), y hacer un recorrido histórico de los hechos que han aportado a la construcción de alternativas de organización, educación y comunicación popular de los habitantes de los barrios populares de Medellín, que desde la década de los ochentas vienen generando acciones conjuntas de liderazgos, organizaciones sociales y comunitarias que inciden en mejorar la calidad de vida de los pobladores de las laderas y en la construcción de tejido social con iniciativas de resistencia a gobiernos que desconocen la trascendencia y significado de esta labor desde lo local hacia lo global. Acciones de movilización desde lo local en la búsqueda de acceso a los servicios básicos y por el derecho a vivir en la ciudad, con énfasis en el goce de las dinámicas culturales urbanas (Hidalgo, Valencia y Restrepo, 2001: 66).

La Corporación Educativa y Cultural Simón Bolívar es una organización comunitaria que surge en 1980, ubicada en la Comuna 6, zona noroccidental, con programas relacionados con la paz, desarrollo y justicia social. Su alcance social es posible con la participación ciudadana y la organización comunitaria desde un enfoque y práctica de la educación y la comunicación popular.

Su objetivo es construir y renovar con pobladores (as), líderes, lideresas,

organizaciones comunitarias y sociales e instituciones educativas, procesos para el fortalecimiento del trabajo comunitario con los enfoques y acciones de la educación popular, perspectiva de género y derechos humanos, hacia la transformación de inequidades sociales y de género, culturales, políticas en la búsqueda de condiciones de vida digna.

La sostenibilidad institucional de la CSB se hace a partir de convenios, alianzas, concertaciones, venta de servicios y contratos con instituciones oficiales y privadas del entorno local, nacional e internacional.

Gracias a la iniciativa y compromiso de gestores del patrimonio y a la política institucional para el desarrollo y gestión de proyectos, desde el año 2015 se ha logrado, con el apoyo del ministerio de cultura (a través de la dirección de cinematografía, hoy dirección de cine, video y medios interactivos y de la Cinemateca Distrital de Medellín, adscrita a la secretaría de cultura ciudadana de Medellín), iniciar el proceso técnico de recuperación, conservación y salvaguardia; revisión técnica y de contenido; digitalización, proceso descriptivo y política de divulgación; acceso y uso del material, además de estrategias pedagógicas. Una iniciativa que hoy se fortalece como archivo comunitario de la ciudad, un referente en la gestión, preservación y proyección del contenido del patrimonio audiovisual comunitario.

El trabajo de memoria audiovisual identifica una fuerte estrategia de

comunicación popular en la CSB entre los años 1980 a 2005. El contenido en las producciones audiovisuales da cuenta de la trayectoria de la CSB y la articulación a las dinámicas sociales, culturales y políticas en un contexto determinado.

Las producciones audiovisuales y archivos conexos (documentos impresos y fotografías) son hoy herramientas pedagógicas para la sistematización y construcción de la historia, fortalecimiento de la identidad y valoración del patrimonio audiovisual.

Se encuentran producciones temáticas que hacen relación a: infancia; juventud; comunicación popular; semanas culturales; desarrollo comunitario; convivencia, paz y derechos humanos; mujeres jóvenes, trabajo interinstitucional y trabajo en red con organizaciones comunitarias y sociales de la zona noroccidental, la ciudad, el país e internacional. Es un legado de la historia de las comunidades constructoras de paz, convivencia y defensa de los derechos humanos de las comunas de Medellín y en nuestro caso de la zona noroccidental y su incidencia en la vida de los pobladores de la ciudad, del país y Latinoamérica.

Es de resaltar que en la historia de los barrios populares de Medellín y concretamente en la zona noroccidental,

la comunicación ha dinamizado el accionar social y político de las comunidades y organizaciones comunitarias. Por lo tanto, son un soporte histórico y de sistematización de toda una trayectoria que, para el acervo audiovisual, se convierten en archivos conexos.

En lo político y la política en la zona: la comunicación también generó dinámicas propias y de apoyo a este proceso de movilización social vivido en la zona noroccidental de Medellín durante toda esta década, surgiendo periódicos populares en varios barrios: *La Tachuela* del CT 2 y *Raíz Obrera* en el barrio Doce de Octubre; *El Mirameño* en Miramar; *El Despertador* en el barrio Kennedy; *La Tarifa* del Comité de transporte del barrio San Martín; *La Ronda*, *El Poblador* y *El Hormiguero* del barrio La Esperanza; *Paso a Paso* de Alfonso López; *El castillazo educativo* del Comité de Educación de Castilla. Además durante toda la década del 80 circuló en la zona *El Inconforme*, un periódico de análisis político de izquierda (Hidalgo, Valencia y Restrepo, 2001: 11).

¿En qué consiste el acervo audiovisual de la CSB?

El acervo audiovisual de la CSB, lo constituyen 900 documentos audiovisuales y en soportes análogos con cinta magnética en VH, VH-C, SVH y Minidv. Desde el año 2016, se reubicaron en un espacio destinado para ello (sala del archivo audiovisual), en estantes con especificaciones técnicas para este tipo de archivo. De este material, a diciembre de 2022, se han digitalizado y con proceso de descripción y catalogación, 440 documentos audiovisuales, es decir, el 48.8%. La digitalización se ha hecho con especificaciones técnicas a través de una computadora Imac con el software Final Cut Pro y Blackmagic media express en formato nativo para cada soporte, a través de tarjeta capturadora Blackmagic Intensity pro. Se genera un archivo en alta calidad .mov 8000kbps con audio 48.000 Hz 24 bits y canales L-R para cada soporte. Se hace corrección digital de lip syn. Igualmente, se genera

una copia en .mp4 para la visualización y difusión con el fin de conservar y preservar los originales y las copias en alta en .mov.

Se inicia la intervención de archivos conexos a los documentos audiovisuales: documentos, textos, diversos impresos, fotografías y diapositivas. Se organizan en las temáticas ubicadas en el acervo audiovisual: a la fecha, se ha logrado la digitalización de 400 fotografías en soporte de papel, con descripción, catalogación, así como la construcción de la ruta archivística para este tipo de material.

Se logró la construcción del documento "Descripción y catalogación", que plasma cada uno de los procesos de la gestión del acervo audiovisual y da cuenta del tema de la definición de instrumentos, formatos y codificación propia de la Corporación Simón Bolívar, todo esto con referencia de las normativas de la archivística, ISAD (G) y del Consejo Internacional de Archivos para describir la documentación;



igualmente a la resolución 3441 de 2017, la cual reglamenta aspectos generales relativos al patrimonio audiovisual colombiano.

El material digitalizado y los documentos construidos en la gestión del archivo audiovisual se encuentran en 9 discos extraíbles de 2 y 4 terabytes, con la proyección de hacer la migración a LTO.

Etapas del proceso de organización archivístico del acervo audiovisual

En el año 2015, ante la preocupación respecto al peligro de deterioro del material audiovisual que no está archivado en las mejores condiciones, y conocedores que en el medio hay entidades gubernamentales que apoyan la gestión de este tipo de archivos, se inicia, con asesoría técnica, la elaboración de proyectos.

Desde los inicios de la gestión del archivo hasta el año 2022 se ha avanzado en procesos de: identificación, clasificación, ordenación, descripción, valoración, digitalización, catalogación, conservación, preservación y difusión pedagógica de su contenido. Ello ha exigido la generación de espacios de formación para cualificar el talento humano comprometido con el proyecto, y la constante es, conocer y compartir experiencias que enriquecen el proceso. La participación, como becaria en el año 2019, en la pasantía de la Cinemateca

de Medellín en el acervo videográfico e iconográfico de la Cineteca Nacional de México, nos posibilitó conocer diferentes procesos técnicos, compartir experiencias, fortalecer, proyectar nuestras iniciativas y establecer lazos internacionales como gestores del patrimonio audiovisual.

Estrategia pedagógica para vivenciar la identidad y la memoria patrimonial desde el audiovisual comunitario

La estrategia pedagógica es una herramienta para la construcción del tejido social, la paz y la convivencia. Facilita el fortalecimiento de las relaciones interinstitucionales y se promueve a partir de los contenidos del acervo audiovisual y la identidad comunitaria. Es de resaltar en esta estrategia las tertulias/laboratorio y el microprograma radial *Perfiles de la Memoria*, una forma de poner a conversar el contenido de los audiovisuales que reposan en el acervo audiovisual de la Corporación Simón Bolívar.

Las tertulias/laboratorio son una forma de trabajar los contenidos con la comunidad, con los y las estudiantes, integrantes de organizaciones comunitarias, entre otros y lograr que visualicen, vivencien, desde la imagen en movimiento, los momentos vividos en comunidad en épocas determinadas; para valorar su compromiso, participación y lucha por el bien vivir,

visibilizar los cambios como parte de la memoria y patrimonio que se resignifica en el presente y hacia acciones futuras.

Se llega a niños, niñas, jóvenes y personas mayores, con la metodología laboratorio memoria de apropiación del audiovisual comunitario, un encuentro creativo para ver, hablar, analizar y hacer nuevas narrativas y hacer un trabajo conjunto que se refleja en los collages que quedan como evidencia y proyección de estas acciones pedagógicas.

El microprograma *Perfiles de la Memoria*, permite hilar la historia de la gestión del archivo, conocer y compartir experiencias con otros gestores del patrimonio audiovisual y la normativa que lo rige. Una producción radial que se realiza a través de las siguientes secciones: “¿Cómo lo hicieron?”, “Cuéntanos” y “Así lo estamos haciendo”, con una duración de 15 minutos y se emite por la emisora Zona Radio 88.4 FM, de la CSB (<https://www.facebook.com/archivoaudiovisualcsb/>).

Con estas iniciativas, la estrategia pedagógica aporta a generar acciones que, como espacios alternativos y comunitarios, siguen comprometidos con una comunicación para la movilización y el cambio social desde la diversidad, la identidad, la cultura, los saberes, el concepto de libertad de las comunidades y, especialmente, con la visibilización de movimientos sociales y políticos. A esto se suma una comunicación que, desde lo educativo y lo pedagógico, genera conocimientos y unas prácticas sociales en diferentes

espacios que reafirman un pensamiento de oposición disidente y un trabajo cultural, y a la par ofrecen oportunidades de movilizar la indignación y la acción colectiva. Reclamo que justifica las flagrantes desigualdades materiales y búsqueda de solución a las problemáticas sociales que aquejan a los ciudadanos (Giroux, 2013).

Archivos comunitarios audiovisuales de la ciudad, un referente de iniciativas de vida y resistencia

En Medellín, el tema de la conservación y preservación de la memoria audiovisual, no es de mucha trayectoria, apenas empezamos a dar unos primeros pasos. Hay algunos referentes institucionales, entre ellos, el archivo fotográfico y de objetos patrimoniales de la Biblioteca Pública Piloto y la construcción de un lugar como “La torre de la memoria”, lugar adecuado para salvaguardia de la memoria, protege y atesora el material que lo compone.

El Laboratorio de Fuentes Históricas de la Facultad de Ciencias Humanas y Económicas de la Universidad Nacional Sede Medellín, que se ha ido fortaleciendo en los últimos años, como un centro que alberga importantes fondos audiovisuales y un espacio para el encuentro y la formación de estudiantes motivados por esta temática

y gestores del patrimonio audiovisual de la ciudad:

Queremos ser un Laboratorio líder en la investigación histórica y en la conservación de acervos documentales a través de la apropiación de saberes como la archivística, la gestión del patrimonio, la conservación y la memoria. Así mismo, incentivar la formación de investigadores transmedia y contribuir al desarrollo docente y profesional en el área de las ciencias sociales y humanas (Laboratorio de Fuentes Históricas, 2023).

La experiencia de la Cinemateca Distrital de Medellín, ya con seis años de existencia y desde allí el archivo Cinemateca, que promueve espacios de formación para la recuperación, conservación y preservación de los archivos audiovisuales de la ciudad incluyendo los archivos comunitarios. De resaltar el proyecto "Ruta de los archivos comunitarios" que se encuentra en la web, y que busca visibilizar las iniciativas que le apuestan a este componente (Cinemateca Distrital de Medellín, 2021).

Está también el proyecto "Moravia Imaginada: una maleta y muchos viajes", con acciones pedagógicas como lo propuesto en la exposición "bordando artefactos, tejiendo recuerdos", hace un viaje por las múltiples historias de Moravia a través de la imagen y el tejido comunitario, rescatando los documentales que se han realizado sobre

el barrio a lo largo de los últimos 44 años. Un proyecto promovido y dinamizado por Víctor Hugo Jiménez Durango, historiador y estudiante de maestría en ciencia de la información, con énfasis en memoria y sociedad (Heredia, 2021).

Ahora, archivos comunitarios de organizaciones hermanas con las que en toda una trayectoria histórica se ha construido un tejido social de solidaridad, trabajo conjunto y que ahora nos une el tema de la gestión de esta experiencia del fortalecimiento y proyección de los mismos:

Corporación Picacho Con Futuro: "Lo comunitario lo concebimos como aquello donde participan varias voces, varias manos, si o si tiene que pasar por los saberes por los conocimientos de las personas que hacen parte de la base social de un territorio".

Corporación Cultural Canchimalos: un archivo que recoge fragmentos de la memoria viva de la música popular del país, memoria lúdica de diversas comunidades, material sonoro, audiovisual, fotografía, filminas.

Corporación Pasolini en Medellín: es un archivo audiovisual con énfasis en una apuesta cultural en toda la ciudad. Resguardar los archivos audiovisuales y las memorias de los lugares, que desde la antropología se articulan a lo audiovisual en las dinámicas de los pobladores de la ciudad, con un gran énfasis con la juventud.

Así como estas experiencias, hay muchas otras por rescatar, por toda su historia de alternativas de organización, educación y comunicación popular, que se hilan a través de la recopilación de estas expresiones que, desde el audiovisual, la fotografía y los archivos conexos, plasman acciones y hechos que hoy tienen un gran valor para nuestras generaciones.

Es nuestra labor, desde la experiencia en la gestión de archivos, rescatar y acompañar para que este legado no se pierda entre el polvo, el olvido y la no valoración de esta riqueza cultural patrimonial.

¿Cuál es la proyección del archivo audiovisual de la CSB?

Está en proyección el desarrollo del componente técnico y procesos archivísticos con un repositorio digital de software libre y código abierto que permita publicación en la web, en primera instancia en una fase piloto que posibilite hacer ajustes para darle continuidad; y la implementación del proceso de preservación desde el modelo de referencia OAIS como forma de organizar paquetes informáticos de



.....

archivo para la preservación en soporte LTO y de asegurar su acceso al momento requerido.

Queremos cualificar los procesos de descripción como organizar, clasificar, ordenar, describir y catalogar, para posibilitar el acceso a la ciudadanía. Dar continuidad a la estrategia pedagógica, a través de diferentes herramientas educativas y comunicativas como una forma de llegar a la comunidad y vivenciar y proyectar la identidad comunitaria. Y lograr la organización de los documentos audiovisuales digitalizados con lineamientos archivísticos y normas legales que permitan el acceso a través del software y trazar lineamientos para dar continuidad a la digitalización y descripción de contenido hasta cubrir el 100% del acervo audiovisual (900 soportes audiovisuales), dado que hasta la fecha se tiene el 48% o sea 440 soportes de documentos audiovisuales, digitalizados, descritos y catalogados en fichas en excel.

Además, proyectamos elaborar un documento que recopile las experiencias sobre la gestión de archivos audiovisuales comunitarios, caso Memoria Audiovisual de la Corporación Simón Bolívar 2015-2024 y su aporte al fortalecimiento de procesos de identidad, memoria y patrimonio comunitario.

De esta experiencia, resaltamos la capacidad instalada para la gestión del archivo audiovisual en sus diferentes procesos técnicos, entre ellos tener equipos propios para el proceso de transferencia de formatos magnéticos a sistema digital con unas características técnicas acordes para su preservación.

Tenemos capacidad de gestión de recursos, a través de los cuales se han elaborado proyectos de estímulos que aportan y fortalecen la gestión del patrimonio audiovisual, a través de los cuales se han logrado recursos económicos, acompañamiento y asesorías para esta labor de preservación, conservación y proyección del contenido de los documentos audiovisuales. Lo que es necesario, dado que las organizaciones comunitarias no tienen la capacidad económica para asumirlos.

Destacamos la elaboración de documentos institucionales que permiten condensar cada uno de los procesos técnicos y avances en la gestión del proyecto Memoria Audiovisual que fortalezcan la identidad comunitaria de la Comuna 6 Doce de Octubre en Medellín.

También es notable la articulación y trabajo en red con otros gestores del

patrimonio audiovisual de la ciudad, el país y en el ámbito internacional que permite, reflexionar, conocer, compartir y fortalecer los conocimientos y procesos de formación en los diferentes campos de la gestión de los archivos audiovisuales.

Además, se tiene claridad de los diferentes procesos y su proyección. Se cuenta con una política institucional y con un talento humano comprometido con el proyecto, que participa constantemente en procesos de formación que les fortalece como gestores del patrimonio y así acompañar otros procesos de la ciudad.

Por último, el material organizado y de fácil acceso es un facilitador como fuente histórica (1980-2007) de las comunidades constructoras de paz, convivencia y defensa de los derechos humanos de las comunas de Medellín, la zona noroccidental y su incidencia en la vida de la ciudad, del país y latinoamérica. Sin duda es un legado patrimonial como cultura viva y pedagógica de la memoria. Es y será un referente comunitario desde la gestión de la memoria audiovisual, de la ciudad, el país y la región.

Referencias

- Biblioteca Pública Piloto <https://www.facebook.com/BibliotecaPublicaPiloto/reels/>
- Cinemateca Distrital de Medellín (2021). *Ruta de los archivos comunitarios*. Disponible en: https://issuu.com/cinematecamunicipal/docs/mapa_medelli_nv4
- Heredia, Ányela (2021). "Moravia imaginada. Una maleta y muchos viajes" en El colectivo. Periodismo para la utopía. Disponible en: <https://elcolectivocomunicacion.wordpress.com/2021/11/10/moravia-imaginada-una-maleta-y-muchos-viajes/>
- Hidalgo M. Jesús; Valencia, Oscar y Restrepo B. M. Josefa (2001). *Sistematización, 20 años del trabajo comunitario por el bienestar, la convivencia y el desarrollo social en el barrio Kennedy de la Zona Noroccidental de Medellín*. Educación Sin Fronteras de España y Terres des Hommes de Alemania/ El Pregon, Medellín.
- Giroux, H. (2013). "Una Pedagogía de la resistencia en la edad del capitalismo de casino" en *Con-Ciencia Social* N° 17, pp.55-71. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4498716>
- Laboratorio de Fuentes Históricas (2023) "¿Quiénes somos?" disponible en: <https://cienciashumanasyeconomicas.medellin.unal.edu.co/laboratorios/fuentes-historicas/laboratorio/presentacion.html>

ARCHIVO AMAME:

LA RESISTENCIA DE LOS AFECTOS

Melina Wazhima Monné / ÑKP

Proviene del cine y del trabajo en organizaciones sociales. Su práctica se sitúa en los puntos de encuentro entre el cine, el arte contemporáneo y los procesos de investigación, intercambio y generación de conocimientos, esencialmente desde espacios organizativos -del arte y de la sociedad civil- y desde la academia.



Septiembre 2023.

En los años noventa, Mariana grabó a su marido Enrique enviando un saludo desde la isla de la Estatua de la Libertad hasta Morona Santiago en Ecuador. En ella habla cariñosamente a Catherine, la hija de ambos, y le dice que sus papitos están allí para progresar, para que alguna vez ella tenga una mejor vida.

Esta imagen se ha vuelto icónica del Archivo de la Memoria Audiovisual de la Migración Ecuatoriana (AMAME) que desde 2008 trabaja por proteger el patrimonio audiovisual de más de un centenar de familias que entre 1976 y 2010 hicieron de la videocarta una forma para resistir a la distancia y la separación familiar, legándonos un testimonio íntimo y profundo de la historia contemporánea ecuatoriana -y la de los países de acogida- atravesado por la experiencia migratoria.

El AMAME hoy se actualiza y en breve inaugurará la posibilidad de ser consultado remotamente (online), también estrenará una web del proyecto que incluirá una serie de entrevistas; en ese contexto que re visitamos esta imagen que con las Torres Gemelas aún como pilares de un paisaje hoy extinto, es el canto de una época en la que la videoconferencia era ciencia ficción y la población ecuatoriana, como hoy vuelve a pasar, huía de un presente que ofrecía pocas promesas de futuro en su tierra.

El AMAME es un proyecto del colectivo de arte Ñukanchik People de

Ecuador que actualmente avanza en su tercera etapa... Pero, vamos en orden y comencemos por el principio.

Hace cuarenta años se introdujeron al Ecuador las primeras cámaras de vídeo de uso casero como un valioso regalo enviado por los familiares residentes fuera del país. Con ellas las familias, a ambos lados de la frontera, registraron desde nacimientos hasta funerales, el trabajo y la fiesta, el paisaje y la intimidad del hogar, saludos y confesiones tanto como detalladas instrucciones para la construcción de la casa, la resolución de conflictos familiares, el priostazgo¹ la instalación de nuevas tecnologías o la educación de los hijos. Las videocartas crearon la posibilidad de compartir la vida desde territorios distantes y del cultivo de un presente, de cierta manera, en común.

Estos casetes de vídeo se enviaban por correo, y tras un mes o más de espera las pantallas en los países de origen o de acogida, ofrecían la oportunidad de volverse espectadores y cómplices de la vida del ser amado, desde la lejanía. Las videocartas son el último vestigio de esa comunicación en la que la espera, la dedicación en la preparación del

1 Aunque la RAE define Prioste como: Mayordomo de una hermandad o cofradía. En el contexto ecuatoriano el priostazgo implica asumir los gastos y los esfuerzos organizativos relacionados con una determinada festividad popular de carácter comunitario, generalmente relacionada con efemérides religiosas. El priostazgo implica así mismo una posición de poder y reconocimiento.

.....

mensaje, eran la norma y materializan el esfuerzo por sostener la relación familiar, por seguir siendo padre y madre, hijos o esposas, abuelos o nietas, a la distancia. Así nacieron las videocartas, como una forma de resistirse a la distancia y a la separación familiar en un momento en el que la única posibilidad de comunicación en tiempo real era una conferencia telefónica de larga distancia que en el año 1997 en Estados Unidos resultaba inalcanzable para los bolsillos de una familia media. Comparando el costo de un minuto de llamada a Ecuador con el valor de trabajo por hora publicado por el *Wage and Hour Division del U.S. Department of Labor*, una hora de charla con Ecuador, le costaba a un migrante más de una jornada completa de trabajo.

En 2007, el colectivo de arte Ñukanchik People (ÑKP) conformado por el artista, gestor y curador Juan Pablo Ordóñez², y la realizadora audiovisual e investigadora Melina Wazhima Monné³, inicia el proyecto Archivo de la Memoria Audiovisual de la Migración Ecuatoriana (AMAME) que apuesta por reconocer que Ecuador es un país cuya historia contemporánea se ha construido de la mano de miles y miles de personas migrantes, sus familias y las relaciones económicas-sociales que han cimentado a lo largo de los años tanto en el Ecuador cuanto en los países de residencia. Una experiencia preservada de manera privilegiada en centenares de horas de intercambio epistolar audiovisual realizado durante cuarenta años por familias ecuatorianas durante sus procesos de migración. Estas videocartas se convirtieron justamente en la razón de ser del naciente archivo.

2 Ordóñez, proveniente de las artes visuales, es desde muy joven un nombre importante dentro del arte contemporáneo ecuatoriano, alcanzando entre otros reconocimientos el Premio Bienal Internacional de Cuenca en 2007, y compartiendo su trabajo en el ámbito internacional. En los años más recientes concentra sus esfuerzos en el trabajo performático, así como en la investigación curatorial y la generación de dispositivos expositivos que buscan romper con los límites impuestos tradicionalmente, siendo el responsable de algunas de las exposiciones más significativas desarrolladas en el Ecuador. Desde esta línea de trabajo y su experiencia como gestor cultural se desempeñó como responsable del área expositiva de la Casa de la Cultura Ecuatoriana – Núcleo del Azuay y asumió la Coordinación Provincial de Cultura de la Prefectura del Azuay.

3 Wazhima proviene del cine y del trabajo en organizaciones sociales. Su práctica se sitúa en los puntos de encuentro entre el cine, el arte contemporáneo y los procesos de investigación, intercambio y generación de conocimientos, esencialmente desde espacios organizativos -del arte y de la sociedad civil- y desde la academia. Entre 2011 y 2019 combina su trabajo de gestión e investigación con la docencia en la Universidad de Cuenca donde asume las áreas de guion y proyecto documental. Desarrolla también una faceta como montadora cinematográfica colaborando con la obra de varios cineastas ecuatorianos. Actualmente es doctoranda en artes, en donde investiga a la videocarta como una expresión epistolar única y desarrolla el largometraje Lejanía a partir de este material.

Para 2008, Ecuador apenas intentaba salir de su segunda ola migratoria. Los años ochenta inauguraron esta oleada que hoy vive su tercer momento. En 1982, el brusco descenso de los precios del petróleo y un fenómeno de El Niño particularmente devastador, empujó a una población mayoritariamente masculina a cambiar sus rutas migratorias internas que durante décadas había llevado a campesinos de la zona de Azuay, Cañar y Loja hacia los grandes monocultivos de banano, caña y arroz en la provincia del Guayas durante los meses de siembra y cosecha, a mudar su destino y dirigirse hacia los Estados Unidos, destino al que, de manera mucho menos dramática que la que hoy conocemos, pero ciertamente sostenida, venía gestándose una comunidad desde los años sesenta.

La primera ola no había terminado aún de hacer espuma cuando una nueva crisis marcada una gravísima crisis financiera forjada por ortodoxas y disciplinadas medidas neoliberales, nos llevaría en 1999 a un "feriado bancario" que se prolongó por un año y que devendría en la dolarización de la economía ecuatoriana.

Evidentemente esta tragedia económica y financiera, generó una inestabilidad política que no se superaría hasta el año 2007, que es donde comienza la historia del proyecto AMAME; sin embargo, la relevancia de este material en el contexto ecuatoriano no se entiende sin tener en cuenta que esas dos olas migratorias arrancó del país entre un 12% y un 22% de su

población. Según Naciones Unidas y la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), entre 1996 y 2001, habrían salido del Ecuador alrededor de un millón y medio de personas (Jokisch, 2007).

Tal proporción de desarraigo evidentemente se convierte en un fenómeno que marca y supedita completamente todos los niveles de la vida del país. En las provincias de mayor incidencia migratoria como Azuay, Loja, Cañar y Morona Santiago, prácticamente no queda familia que no tenga alguien emigrado en Estados Unidos, España o Italia. Tanto la conformación social cuanto el sostenimiento de la dolarización se ligan indisolublemente a los miles y miles de ecuatorianos y ecuatorianas que aportan al aparato productivo de los países de acogida, y que con sus remesas ponen a flote un Titanic en franco hundimiento.

En ese contexto el AMAME se levanta como un proyecto de preservación y activación de la memoria promovido por un pequeño colectivo artístico nacido en la región con mayor tasa migratoria del Ecuador. Una acción que, en 2008, en medio de un renovado momento político, dialoga con los frescos discursos y las innovadoras prácticas en términos de movilidad humana. La flamante Constitución Política del Ecuador aprobada en 2008, construida por primera vez con representación de las y los ecuatorianos en el exterior, dio un paso gigante al plantear el derecho a migrar como un consenso que derivó en un articulado totalmente de avanzada.

Ejemplo de ello es su artículo 40 que manifiesta: "Se reconoce a las personas el derecho a migrar. No se identificará ni se considerará a ningún ser humano como ilegal por su condición migratoria". Así mismo, conceptos como el de la ciudadanía universal, familia transnacional o retorno se integran a partir de aquí al discurso nacional.

En confluencia con este proceso, ÑKP encuentra que las videocartas, expresadas en un corpus de memoria tan elocuente, extenso y valioso, debían ser reconocidas y protegidas como un patrimonio histórico nacional, por lo que propone al Ecuador a través de la recién creada Secretaría Nacional del Migrante (SENAMI) que, tras la creación y diseño de este archivo, fase de la que ÑKP se hacía responsable, fuese el estado ecuatoriano quien tome la responsabilidad de gestionarlo y protegerlo. Lo que vino después podemos resumirlo así: más ha durado el AMAME que la SENAMI, institución que desapareció en 2013 junto con lo más contundente del discurso oficial alrededor de la movilidad humana. Por otra parte, el sistema de archivos en el Ecuador sigue siendo una estructura deficiente y a la que se le ofrece poca atención.

Es así como Ñukanchik People se ha sostenido desde entonces, hace ya 15 años, como fundador, gestor y responsable de un proyecto que responde a un claro posicionamiento político, a una mirada nada inocente hacia la cultura y a un compromiso específico con la sociedad.

Se trata de una propuesta que toma al arte como su herramienta, su medio, su lenguaje, y desde allí se relaciona con una práctica como la del archivo que requiere de experticias específicas. Un ejercicio que ha derivado en una reflexión sobre la memoria, el poder y las relaciones prácticas que se establecen en la conjunción de ambos

y que nos han dejado, a nivel práctico, técnico, filosófico y político una serie de lecciones que a continuación me permito exponer:

Primera lección. Un proyecto de archivo, es un proyecto para toda la vida, no fenece, no caduca, se actualiza y se activa. Un archivo es un compromiso vivo y permanente.

Segunda, la importancia de un archivo, comprometido con la comunidad, no reside apenas en la protección de documentos. Si la información de estos documentos no es procesada a través de diferentes medios y técnicas, convirtiéndolos en archivos consultables que apunten a generar nuevos conocimientos, su valor se reduce al de un repositorio, un servicio de almacenaje que en el mejor de los casos preserva un material que podía haberse perdido, pero que fácticamente

sigue sin existir. Por supuesto, siempre habrá casos especiales en los que la preservación es lo único que se puede hacer; pero en términos generales un archivo habita su dimensión contemporánea cuando trasciende la lógica de la preservación física del documento y apunta a la circulación y transformación de las ideas que contiene, gestando nuevas reflexiones, referentes y conocimientos.

Tercera, no existe un archivo inocente ni neutro. El acto de archivar es un acto político. Decidir qué se conserva y qué no, es un acto de discernimiento sobre aquello que debe perdurar y conocerse para aportar en la transformación y evolución de las sociedades.

Cuarta, para que un archivo sea un generador de conocimiento, un activador social, este debe ser accionado de manera permanente, es decir, debe determinar su ámbito de acción generando propuestas y metodologías de interacción que inviten, seduzcan, faciliten, interpelen a quienes están llamadas/os a conocerlo y difundirlo, tanto como para la población cuya relación con los contenidos del archivo sea más vivencial y de pertenencia.

Estos aprendizajes y este recorrido del proyecto AMAME se gesta, hay que decirlo, desde la lógica de un colectivo artístico. La metodología que ha guiado al AMAME viene dada por la lógica de los procesos artísticos, la organización comunitaria y el sentido común. Aquello marcará su constitución, su recorrido, su formato, sus logros y sus limitaciones.

¿Cómo consiguieron que las familias les entreguen un material tan íntimo? Esta ha sido una pregunta reiterativa a lo largo de los años, y de cuya respuesta se desprenden algunas claves de la metodología que desarrollamos para la creación del AMAME desde un espacio no institucional y a partir de las artes. Aprendimos de la comunidad migrante ecuatoriana y de las prácticas colaborativas del arte las lógicas para acceder a las videocartas: si el material era íntimo, las conexiones que nos llevaban a las familias también debían serlo.

Referente fundamental para todo lo que pasaría con AMAME y sus proyectos a partir de 2007, es el trabajo del ya para entonces reconocido artista Juan Pablo Ordóñez. Tras retornar de una migración que lo llevaría a Dinamarca y Estados Unidos, Ordóñez desplegó dos proyectos. El primero, "Álbumes Abiertos"⁴, una exposición que recogía significativas postales y fotografías intercambiadas por familias migrantes ecuatorianas durante los años ochenta y noventa. Expuso un conjunto de gigantografías que ponían enfáticamente en evidencia ese otro relato de las migraciones en Ecuador, aquel que no estaba presente en los medios de comunicación, ni en las políticas de estado y que tenía que

4 Juan Pablo Ordóñez desarrollará "Álbumes Abiertos" para participar en el evento "Rastros y Rostros de la Migración", organizado por la Universidad de Cuenca en el año 2000. Este evento reunía trabajo artístico, periodístico y académico.

.....

ver directamente con las personas, sus relaciones e historias. La invitación del artista era clara: pasar de pensar la migración como números, leyes y conflicto social, para entenderla como una experiencia humana totalmente significativa, compleja y transformadora.

Con el segundo trabajo de esta serie, Ordóñez expone la existencia de la videocarta y la plantea como una noción atravesada por la comunicación, la tecnología, la familia, el lenguaje y, por supuesto, la migración. Tras descubrir videocartas en su propio núcleo familiar, un familiar conecta al artista con otra familia del barrio que también enviaba y recibía videocartas. Consigue entonces que esta segunda familia participe en su proyecto permitiéndole usar un casete VHS enviado por el marido residente en Estados Unidos, y realizar con esta videocarta -escogida por la familia, sin intervención del artista- un cortometraje. El concepto detrás de este nuevo proyecto fue: cada videocarta es una historia. Así lo hizo y creó ***Un recuerdo de Manuel***.

Para 2004, Wazhima y Ordóñez se conocen y fundan Ñukanchik People. Tras el visionado conjunto de ***Un recuerdo de Manuel*** la sentencia fue clara: hay que hacer un archivo y hay que hacer una película. Así comenzó todo.

La experiencia de Ordóñez aporta ideas que llevan al colectivo a comprender que la forma para acceder a las videocartas tenía que ser la misma que sostiene la lógica de la construcción

de la comunidad migrante, es decir, una lógica cimentada en la solidaridad, la necesidad, la confianza y los afectos. Para llegar a una familia, será otra familia que comparte una experiencia similar, la que te lleve y, de alguna manera, te dé su voto de confianza. Se trata por tanto de una metodología de aproximación a las familias y futuras fundadoras del AMAME, que conscientemente explora la forma de actuar de las redes migratorias en Ecuador.

Si bien era lógico comenzar la recolección de videocartas a través de nuestras propias redes familiares, también era claro que no tenía sentido que los ÑKP o un equipo local, hiciera el levantamiento del material en otras regiones del país que responden a una lógica cultural, barrial, familiar, desconocida para nosotros; es decir, cuya red migratoria y social nos resultaba distante.

Lo primero fue expandir el proyecto a otros y otras compañeras venidos del arte y las ciencias sociales extendidos por todo el país, entre ellos el colectivo Tranvía Cero en Quito, responsable de uno de los experimentos de arte y sociedad más representativos de la primera década del dos mil en la capital ecuatoriana; el cineasta y gestor cultural comunitario Mario Rodríguez Dávila en Guayas, la realizadora audiovisual y gestora Altaira Rojas en Loja, el artista audiovisual y escénico Abraham Urdiales en Morona Santiago, el sociólogo, politólogo y poeta David Barzallo en Cañar y la trabajadora social y gestora cultural Yadira Ordóñez en

Azuay, quienes serían los responsables de que el proyecto supere ampliamente su primera meta de recolección de videos, demostrando que la metodología era la cierta. En una segunda etapa de recolección, esta vez internacional, se unió al equipo Tatiana López desde Canadá.

En términos de la creación del AMAME, Melina Wazhima trae consigo tres elementos importantes; el primero, su bagaje profesional relacionado con el cine y los audiovisuales en el que ya había experimentado en proyectos relacionados con migración, al tiempo que participaba en movimientos sociales. Segundo, una línea familiar y personal de trabajo con y desde la organización popular independiente y autogestionaria que le aportaba la experiencia necesaria para fundar, gestionar y empujar proyectos de una cierta envergadura; y finalmente, su propio periplo migratorio del que había retornado sólo meses atrás, tras cuatro años de ausencia. Una migración que la llevaría a ser testigo de la ebullición social cuando hacia el 2001, España se convirtió en destino predilecto para la migración ecuatoriana, especialmente para las mujeres. En pocos años, las y los ecuatorianos pasamos a ser la segunda minoría en España.

La falta de experiencia específica en la creación de archivos se suplió con herramientas venidas del cine. La conciencia de que las imágenes videograbadas implican derechos diversos, desde los de autoría hasta los derechos de imagen de las personas

que aparecen en las mismas, nos puso alerta del profundo respeto y cuidado que las videocartas debían recibir antes, después y durante su ingreso al archivo. Generamos autorizaciones que han permitido que el AMAME cumpla con su objetivo, ser una fuente de consulta que facilite que el testimonio de las familias llegue a quienes generan teoría y debate sobre movilidad humana; pero al mismo tiempo que las proteja en su intimidad, su honra y les delegue la autorización o no de uso de sus videos para crear otras obras o proyectos.

Así se vinieron las siguientes decisiones metodológicas importantes: cada videocarta recolectada, tendría una ficha con información sobre la familia, sus contactos, el contexto familiar y datos básicos sobre la videocarta (año, proveniencia, autores, etc.) y que cada videocarta sería formalmente autorizada por un representante familiar para que esta sea parte del archivo. Dicha autorización implicaría su visionado, consulta a las fichas y su estudio; pero si alguien quería tener una copia del material para hacerlo parte de un nuevo proyecto (obra escénica, película, exhibición, reportaje, proyección, etc.), esta persona debería antes obtener la autorización de la familia. Eso implica que el creador/a someta su propuesta a la familia que finalmente decide si autorizarla o no. Esto, además de constituirse en un acto de consecuencia legal con los derechos de las familias (autores y personas que aparecen en los videos), también es un acto de coherencia con los principios de este proyecto: que

las personas migrantes y sus familias, protagonistas de la historia migratoria del Ecuador, tengan voz para opinar sobre lo que se dice de ellas y sobre esta experiencia que tan bien conocen.

La recolección dio buenos resultados. Recibimos videocartas en alrededor de veinte formatos contenedores distintos. Desde los cartuchos de película Super8 mm de los años 70, hasta tarjetas SD del 2010, pasando por cassettes Betamax, VHS, SuperVHS, MiniVHS, Hi8, Hi8 Digital, MiniDV, etc. La consigna fue armar un estudio de digitalización con capacidad de procesar todos estos formatos y digitalizar las videocartas, generando a su vez una copia en DVD de los archivos resultantes. Una vez finalizada la digitalización, se devolvía a las familias sus documentos originales más un DVD del mismo material. Aquella era una manera de agradecer por la participación y devolver estas memorias a sus dueños, pues la gran mayoría de familias no contaban ya con aparatos que les permitieran reproducir estos formatos.

Pero cuatrocientas horas de vídeo digitalizado en un fondo documental es simplemente inabarcable. Si bien las fichas eran de ayuda para identificar si una videocarta recoge un bautizo o si otra retrata un día de trabajo, si aquella se centra en un mensaje personal hablando a cámara a una esposa, una madre, o a los hijos; o si por el contrario documenta lo que habían sido las fiestas patrias del 10 de agosto en Nueva York, lo cierto es que la definición de esta información era muy limitada frente a

la cantidad de material. Lo resolvimos pautando cada uno de los vídeos. Pautar implica detallar en texto los contenidos de la videocarta, señalando el timeline en el que tales contenidos aparecen. Esta acción, desarrollada a partir de una metodología que se utiliza en el cine -particularmente en el documental- para ubicar contenidos, secuencias, escenas, imágenes o sonidos específicos dentro de lo grabado o los archivos consultados, ha permitido al proyecto, a posteriori, generar un motor de búsqueda basado en la indexación de contenidos y en la ubicación temporal de cada tema dentro del vídeo consultado.

En 2009, el AMAME se pone a disposición de la ciudadanía, aún desde una búsqueda presencial en los archivos guardados en discos duros y ayudados con los libros de catálogo que incluía fichas, pautaje de contenidos y timeline, proceso que daría como resultado ya algunas investigaciones y participaciones directas de Ñukanchik People. Sin embargo, cada vez era más claro que el archivo necesitaba un motor de búsqueda y un dispositivo tecnológico que le permitiese movilizarse hacia espacios de formación, organizaciones, universidades, espacios de arte, etc.

En 2014, el AMAME es invitado a la XII Bienal Internacional de Cuenca, el evento de arte más relevante del Ecuador y uno de los más sostenidos de la América del Sur. El proyecto de ÑKP para la Bienal fue la creación del **Archivo Residente**; Juan Pablo Ordóñez por su lado presenta el performance **Lectura Pública** y **S/N**, una vídeo instalación que inserta una

videocarta en un muro, en el espacio mismo donde fue grabada. Estas obras permiten visibilizar los procesos propios del artista y del colectivo, pero también se consolidan como una propuesta de mediación artística para el AMAME.

El *Archivo Residente* implicó la generación de un motor de búsqueda. Un software de navegación aplicado a un dispositivo que le daba al AMAME cuerpo y capacidad de búsqueda entre videocartas y, también, dentro de cada videocarta. Para el 2014 y gracias a la participación del ingeniero en programación Juan Urgilés, el AMAME logra que sus usuarios puedan realizar búsquedas dentro del archivo y dentro de cada videocarta, llevándolos al minuto exacto en coincidencia con los términos de su búsqueda. Para ello nos servimos de cerca de un centenar de términos referenciales (año, ciudad, país, estación del año, tipo de festividad, relación familiar, trabajo desempeñado, etc.), permitiendo también una búsqueda mediante términos libres o una introducción al mundo del AMAME a través de una curaduría realizada por los ÑKP que construyó un recorrido por aquellos temas que marcan y develan al archivo como esa herramienta poética y de investigación que es.

Durante 9 años el *AMAME Archivo Residente* se mueve en el Ecuador y viaja a algunos países en el mundo. Si una institución o agrupación quiere poner en consulta el AMAME, debe contactar con el colectivo, discutir las condiciones de uso, seguridad y protección establecidas para el archivo y su consulta, firmar

contratos de responsabilidad y plantear una hoja de ruta y seguimiento para el AMAME desde su salida, hasta su regreso. Así, las videocartas del AMAME se vuelven residentes en espacios como la Universidad de las Artes (Guayaquil, Ecuador), la Filmoteca de Bogotá, el Museo La Tertulia (Cali), el Museo La Neomudéjar (Madrid), el Museo de la Memoria (Chile), la Biblioteca del Colegio Benigno Malo (Cuenca, Ecuador), entre otros espacios⁵.

Ya en 2010, un año después de inaugurado formalmente el archivo, el colectivo comprendió que no era suficiente con esperar a que el público viniese hacia el AMAME, sino que este debía promoverse en términos de ser parte de espacios de discusión y formación sobre los temas centrales y contextuales que le corresponden. Si el objetivo es que investigadores/as del mundo, particularmente de Latinoamérica y específicamente del Ecuador, tengan en cuenta este material para desarrollar su trabajo, el AMAME debería decir ¡Aquí estoy!

Sin dinero para autopromocionarse, el colectivo optó por participar en todos los espacios a los que pudiera ser convocado: eventos, conferencias,

5 El AMAME participa en algunos de estos espacios a través de plataformas artísticas como el Festival de Performance de Cali, la Bienal Internacional de Performance Deformes, la Exposición Accidentes Geográficos, la Bienal Internacional de Cuenca o la Muestra Internacional de Documental de Bogotá.

seminarios, clases, entrevistas, presentaciones, invitaciones a escribir para revistas, libros y publicaciones; participaciones que quince años después suman más de una cincuentena de acciones de comunicación que han permitido mantener viva la actividad del AMAME. Señalaré apenas cuatro ejemplos de aquello para entender este imprescindible nivel de gestión: en 2010, colaboramos con el postgrado de "Migración y Derechos Humanos" de la Universidad de Cuenca (Ecuador); en 2014, en el XVII Coloquio Internacional de la Escuela Latinoamericana de Comunicación; en 2021 asistimos a la invitación del Instituto de Historia Contemporánea de la Universidad Nova de Lisboa; y en el 2023, ONU Migración nos solicitó ser parte del High-Level Political Forum presentando al AMAME como modelo en uno de sus espacios de discusión.

Por otro lado la reflexión fue: queremos que vengan investigadoras/es especializados, pero también queremos llegar a otro tipo de públicos, potenciales receptores críticos no sólo del archivo, sino de sus propios contextos en temas de movilidad humana. Para Ñukanchik People esta mediación se realizará desde el mundo del arte, creando activaciones del archivo que van desde la instalación de ambientes que acompañen al visionado de las videocartas⁶, la generación de curaduría de fragmentos

de vídeo o fotogramas para participar en publicaciones o espacios audiovisuales. Son particularmente interesantes tres de los trabajos artísticos de Juan Pablo Ordóñez que tienen vida por sí mismos, pero que también hemos comprendido como mediaciones de conocimiento y acercamiento a la noción de videocarta y al archivo AMAME:

La primera de ellas fue el vídeo-audio instalación *Prolongaciones* que "licúa" la luz de una videocarta para proyectarla sobre cientos de fotogramas impresos procedentes de la misma carta escogida, al tiempo que quienes asisten escuchan el audio original del vídeo enviado desde Italia hasta la ciudad de Loja en Ecuador, en los años noventa. Al acercarse a ver los fotogramas el público recibe un baño de luz. La luz grabada a modo de videocarta, por ejemplo, en el Lago di Vigo, en Italia en 1993. Un baño poético de nuestra propia historia. La segunda es la instalación *s/n* (2014) que situó un fragmento de videocarta en el interior de una pared junto al sitio donde originalmente había sucedido lo que aquel fragmento contenía: el conmovedor re-encuentro sorpresa de un hijo con su padre migrante que regresa de los Estados Unidos. Se trataba de la pared de un colegio, y durante semanas las y los jóvenes alumnos pudieron revivir el pasado de ese espacio cargado, más que nunca, de sentido e historia. Esta instalación motivó a las y los estudiantes a visitar y consultar el AMAME que hacía su residencia en la biblioteca de este colegio. Y la tercera es el performance *Lectura Pública*, en

6 Bienal Sur (2022, Argentina), Juntos Aparte (2019, Cúcuta, Colombia), Geografías de la distancia (2021, Lisboa, Portugal)

el que Ordóñez asume desde su cuerpo y la acción artística, el papel de quien graba una videocarta y coloca a quienes asisten en el papel de quien la recibe. La acción junta el presente a través del artista y su propia vivencia y ser, con el pasado contenido en varias videocartas que son parte de la acción. El artista encarna en el presente, momentos y personajes de ese pasado inmortalizado en las memorias familiares que acaban por ser parte de nuestra memoria social.

Lectura Pública cuestiona de alguna forma, ¿cómo leer estas videocartas desde el presente?, ¿cómo entender el valor del diferido en tiempos de la inmediatez?, ¿cuál es nuestro propio papel en el territorio de las migraciones? Esta acción genera, desde mi punto de vista, una atracción hacia el universo de la videocarta, de la memoria, del tiempo, de la poética de la distancia. Se trata de una acción performática sobresaliente que ha tenido un amplio recorrido y que se ha ido ajustando a cada momento y lugar en donde se presentó como obra en sí misma, o como antesala para comprender y llamar la atención sobre el AMAME. **Lectura Pública** es la maduración de *Dejà Vú*, que nació como una conferencia performática (MigraLab, 2010) que participó de LabLatino (2010-2011) llevando al AMAME y a los ÑKP a Madrid, Roma y Copenhague. La idea era ir más allá de una conferencia ortodoxa. La conjunción de la palabra, la exposición y el performance resultaron en una acción de mediación muy efectiva que en adelante se cultivó y perfeccionó. Posteriormente esta acción se llevaría a más de una docena

de espacios en el Ecuador y varias plataformas internacionales.

Para la segunda década del siglo XXI, el AMAME y el Ecuador vuelven a ser testigos de un éxodo masivo de su población, que a diferencia de lo sucedido en la segunda ola migratoria, esta vez no se aposta en el aeropuerto de Barajas en Madrid con la posibilidad de ingresar a la península ibérica con un visado de turista; sino que se avienta al camino inaugurando rutas impensables. Esta vez las y los ecuatorianos no huímos sólo de la pobreza, sino de una desbordante y absolutamente inédita situación de inseguridad que afecta a todo el país, pero que en ciertas zonas ha llegado a niveles que igualan a lo experimentado durante la década pasada en Sinaloa y Jalisco en México. Entre mayo de 2021 y febrero de 2023, los números de ecuatorianos migrantes ya sumaban un número mayor que el de los últimos 12 años juntos. Según el investigador Jaques Ramírez alrededor de doscientos ochenta mil ecuatorianos habrían migrado entre 2021 y 2023. Estamos, sin duda alguna, ante una tercera ola migratoria, que amenaza con volverse tsunami, y que nuevamente le tira el flotador a un país que se ahoga.

Este nuevo proceso migratorio viene acompañado de tecnologías de **streaming** y videoconferencia. Seguimos los pasos y localización de nuestra familia en vivo mientras intentan superar la selva del Darién o los pasos fronterizos de México y Estados Unidos. Sufrimos en tiempo real también sus desapariciones e intentamos encontrarlos cuando son

detenidos. Definitivamente es un nuevo momento histórico sobre el que el AMAME no puede ser indiferente y que comienza a definir su futuro inmediato.

En Diáspora Pueblos Transnacionales, un proyecto de ÑKP inspirado en el AMAME, desarrolló su primera edición en 2022 en Queens, NY (EE.UU); jornadas de encuentro, reflexión y creación que congregaron a varias generaciones de la diáspora ecuatoriana y latinoamericana residente en el condado de Queens. Partimos de la necesidad de hacer un acto de justicia, trayendo de vuelta al AMAME a aquellas comunidades dueñas de esa memoria. Comunidades que si bien están esparcidas en once países y decenas de ciudades, en un porcentaje alto se congregan en Nueva York y particularmente en Queens.

El *En Diáspora* propuso un laboratorio creativo con jóvenes de la comunidad migrante (algunos hijos o nietos de migrantes, y otros acabados de llegar). Un laboratorio que partió de la reflexión de una memoria que encuentra en el AMAME una de sus expresiones, pero que no se agota allí, sino que se expande. El *Diasporic Creative Lab* enfatizó en los intercambios generacionales, territoriales y entre las diversas realidades migratorias. Se generaron duetos entre artistas ecuatorianos o residentes en el Ecuador y participantes del Lab. Visitamos y dialogamos tanto con organizaciones activistas de la comunidad, cuanto con instituciones y la representación pública. Nos situamos en el ser migrante en Estados Unidos, pero también en el ser migrante en

Ecuador; todo desde un sencillo pero enfático punto de partida, la memoria de nuestros padres y abuelos que narraron su proceso a través de videocartas.

El Lab finalizó con la concreción de más de una docena de propuestas de orden artístico y creativo que reunieron a la comunidad en una exhibición artística en el Queens Museum el 18 de septiembre de 2022, que pretendió visibilizar a nuestros jóvenes artistas de la diáspora, poner en discusión los temas que se discuten individual y colectivamente, y poner en relieve nuestra historia como diáspora ecuatoriana, andina y latinoamericana en esa, la 'capital' del mundo.

El AMAME comprendió que para definir sus pasos a futuro no podía obviar el devenir de aquella comunidad autora y protagonista de la memoria que gestiona y tiene bajo su responsabilidad. Sisa Pakari Centro Cultural, Centro Corona, el Street Vendors Project, y decenas y decenas de personas de la diáspora nos llevaron a cuestionarnos: ¿Cuáles son hoy las grandes preguntas de la diáspora? ¿Cómo se relaciona esa diáspora consolidada con los miles y miles de nuevos migrantes que se integran a las llamadas sociedades de acogida? ¿Cómo se desarrollan hoy los procesos de relación y comunicación entre las y los hermanos migrantes y sus familias en los países de origen? ¿Qué papel cumplen hoy las grandes transnacionales de la comunicación y quién es el dueño de esa memoria que se escurre en medio de los en vivo y la comunicación en tiempo real?

Como complemento de estas jornadas, cuyo corazón fue el Diasporic Creative Lab y su proceso, propusimos *Cine En Diáspora*, una muestra audiovisual en el corazón del Queens Latino, Corona Plaza, y finalmente un mapeo colectivo de la memoria en diáspora *Queens: Territorio y Comunidad*.

Los resultados de esta macro activación del AMAME, que deriva en otras posibilidades autónomas nos ha llevado a plantear la generación de una red libre de la diáspora ecuatoriana, tejiendo inicialmente desde las, los y les jóvenes y sus prácticas creativas. En 2024, el Laboratorio se replicará en Europa generando contacto y nexos con las y los compañeros de Queens, para luego volver a Latinoamérica y triangular los diálogos.

Finalmente, aquella película que ÑKP siempre supo que tenía que existir, está en camino, detrás de ella está el colectivo y el proyecto AMAME. *Lejanía*, bajo la dirección de Melina Wazhima, trabaja para estrenarse en el primer trimestre de 2025. Un ensayo que se construye desde la nostalgia de la carta como formato prácticamente desaparecido. Bajo esta premisa se plantea reescribir audiovisualmente la primera videocarta de los hermanos Nelson y Rigoberto Brito, quienes en 1993 añoran profundamente a sus familias mientras intentan hacer de ese territorio nuevo y tan distinto que es Nueva York, un proyecto de hogar para ellos mismos y los suyos que se han quedado en Tres Marías, un pequeñísimo caserío de la amazonía ecuatoriana.

En todos estos años, el AMAME ha sido parte importante en procesos de investigación de aproximadamente una decena de tesis doctorales y de maestría. Ha sido objeto central de análisis en las ponencias de un importante número de investigadoras/es y académicas/os en distintos países. Ha sido parte del desarrollo de obras artísticas y, por supuesto, ha sido materia para el diálogo en múltiples espacios de la comunidad migrante.

En más de una ocasión el AMAME ha sido señalado como uno de los proyectos de referencia cuando se habla de memoria y migración en el Ecuador, y nuestra experiencia ha sido requerida en otros espacios como consultores para proyectos que buscan no sólo archivar memoria sino ponerla en acción.

Son casi quince años de experiencia y de una gestión sostenida -la más de las veces con recursos propios- de quienes conformamos Ñukanchik People y seguimos convencidas/os que un proyecto de archivo debe cumplir su rol como ente transformador de los saberes, como herramienta de democratización del pensamiento y de compensación histórica, y que los archivos son entes vivos, que fluyen en el presente para redefinir permanentemente su evolución.

Es a partir de estas consideraciones que, en 2023, en el quinceavo aniversario del AMAME, nos planteamos caminar hacia su tercera etapa de desarrollo que implica la posibilidad de acceder remotamente al AMAME. Después

de años de no conseguir resolver la disyuntiva entre la necesidad de facilitar el acceso telemático al AMAME, haciendo crecer de manera potencial su capacidad de incidencia y el cuidado de la intimidad del material, finalmente hemos visto la luz. Las condiciones tecnológicas actuales brindan soluciones que no eran accesibles ni en 2008, ni en el 2014 cuando se dieron las etapas 1 y 2 del AMAME. EL 2023 le trae al archivo un nuevo panorama en el que la tecnología permite ya contar con protocolos de seguridad, autorizaciones y acceso, protección anti-descarga del material, interacción, colaboración y control suficientes, a un costo relativamente accesible, y eso nos ha animado a dar este salto para el que la OIM – Ecuador ha sido un soporte fundamental, pero que a la larga nos enfrenta a un panorama de autogestión para el sostenimiento de este espacio de consulta, investigación, pensamiento y creación. Hacia allí caminamos.

El AMAME online ya es una realidad pero abrirá las puertas a su consulta pública entre diciembre de 2023 y enero de 2024, cuando finalice todo el proceso de puesta a prueba que este delicado paso requiere. La página reunirá también información sobre los procesos que han llevado al AMAME a este punto, entrevistas con las familias depositantes, con las y los artistas y profesionales que han sido parte de su creación, así como de investigadores e investigadoras que se han sumergido en esta memoria. Desde ya invitamos a todas, todos y todes quienes quieran

conocer más del archivo a visitarnos en <https://archivoamame.com/> o a entrar en contacto a través del correo electrónico nukanchikpeople@gmail.com.

Bibliografía

- Ramírez Gallegos, J. R. (4 de septiembre de 2023). X. <https://twitter.com/karipapo/status/1698753215796252673>
- Jokisch, B. (2007, marzo 29). Ecuador: Diversidad de migración. *Migration Policy Institute, Washington, DC*. migrationpolicy.org/article/ecuador-diversidad-en-migracion.
- Ramírez, J. P.-A., & Ramírez Gallegos, F.-A. (2005). *La estampida migratoria ecuatoriana. Crisis, redestransnacionales y repertorios de acción migratoria* (segunda edición actualizada). CIUDAD, Centro de Investigaciones.
- Roura, A. M. (2020, enero 9). 20 años de la dolarización en Ecuador: ¿por qué es tan popular la dolarización entre los ecuatorianos? (y cuál es su lado oscuro). *BBC News Mundo*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50916554>



ASIR LA NUBE:

EL ARCHIVO EN EL RELATO COMUNITARIO



Tzutzumatzin Soto

Archivista e investigadora de la imagen, principalmente audiovisual.
Integrante del Colectivo Sociedad de Experimentación.

Muchos coincidimos en la fascinación por mirar cómo se ha transformado el territorio de donde somos o provenimos. En mi caso, recopilé huellas del pueblo de Xochimilco, que junto a Tláhuac y Milpa Alta conforman la región suroriental de la Ciudad de México. Al hablar de fascinación, sin embargo, no me refiero únicamente a la curiosidad ávida con la que he buscado imágenes que representen en diferentes épocas el espacio geográfico de este lugar que habito. Me refiero también a la "imaginación" producida por tecnologías del registro audiovisual, a esa consciencia del tiempo histórico a través de las posibilidades que abren ciertos objetos como audios, fotografías y videos, para ponernos en el lugar de otros, para comprender mejor las experiencias y perspectivas de quienes vivieron en una época distinta a la nuestra.

Este interés es más o menos simple, basta con mostrar una imagen de un lugar reconocible a los vecinos, para que, a partir de identificar lo que se ve, emerjan las preguntas: ¿Dónde se tomó esta fotografía? ¿Cuándo fue tomada? Y si se observan personas en ellas, ¿quiénes son? En este acto hay un primer pacto: al reconocer una distancia temporal se espera una cercanía espacial, esperamos que al identificar el contenido de una imagen de otro momento histórico, podamos reconocer las transformaciones del lugar que representa y sentir empatía.

Por otro lado, no es simple enfrentar las dudas sobre: ¿Por qué una imagen

fue creada? ¿Por qué unas imágenes se conocen más que otras? ¿Cómo es que estas también han configurado parte de la propia identidad? Para esta situación, es útil recordar que las imágenes pocas veces nacen aisladas, por lo que en virtud de ir reconstruyendo conjuntos de ellas, es posible reconstruir también los contextos de producción e intentar resolver estos cuestionamientos. Situación, en cambio, difícilísima cuando nos encontramos con imágenes aisladas. En ellas, por ejemplo, un grupo de personas puede que esté haciendo algo muy distinto ante lo que creemos ver con nuestros ojos, o que un edificio que al aparecer fragmentado no nos aporte mayor información.

Con estas dudas, es que desde el año 2009 conformamos la Sociedad de Experimentación, un colectivo que se ha dedicado a la investigación de la cultura, la historia y los procesos de organización. Este trabajo se ha materializado a través de la realización de videos: *Xaltocan, cultura comunitaria, Los bastiones del pulque, Los Santos de Papel*; la publicación de libros: *Abuela luna: creación textil de la zona sur. Milpa Alta y Xochimilco, Las fiestas del pueblo* y ¡De chile, mole y manteca! Comida y comunidad en Xochimilco, *Llévala a la chinampa y Andar sobre la frontera*; y la realización de exposiciones fotográficas comunitarias como la realizada en el Barrio de La Guadalupita en el Centro de Xochimilco.

En cada proyecto se integran personas que unen sus esfuerzos sin interés lucrativo motivadas por pensar

los problemas de nuestra localidad. En la iniciativa hemos participado: Israel Gardida Degollado, Miguel Ángel Alemán Torres y quien suscribe este texto, así como colaboraciones puntuales por parte de Citlali Hernández Jiménez, Ulises Valderrama Abad, Pamela Arellano López, Miriam Flores Luna, Eduardo Moreno y Melchor Soto Canchola, entre otros.

Como parte de este trabajo es que ideamos la creación de un espacio público de consulta en el cual se pudieran compartir tanto las imágenes que creamos como parte de los proyectos de investigación y difusión, como aquellas que recopilamos a través de otros archivos y colecciones particulares. Este es el origen del *Archivo Mixtli*.

La imagen como bien comunitario

En una localidad como Xochimilco en donde no existen museos, centros de documentación o archivos históricos públicos que contemplen a la fotografía y a los registros audiovisuales como patrimonio y, por ende, sin espacios para su conservación o consulta, es apremiante contar con archivos comunitarios que contribuyan a revalorar la producción, el resguardo y la difusión de las imágenes creadas en la comunidad, tanto aquellas creadas por individuos y familias como las que forman parte de procesos colectivos.

Desde el Colectivo Sociedad de Experimentación, recopilamos y sobre todo, producimos un buen número de imágenes de distintas manifestaciones culturales de nuestra comunidad. Sin embargo, en un principio nuestro objetivo no fue reunir en un sólo espacio físico las fotografías realizadas en la demarcación llamándolo archivo, como sí hicieron grupos como Xochicopalli Milchihua y el Colectivo Tlalli. Nuestro interés fue generar una herramienta de consulta digital en el que pudieran estar disponibles los registros sonoros y audiovisuales generados como parte de los proyectos realizados y que las personas que aparecen en ellos pudieran consultarlas y descargarlas.

En nuestro caso, pensamos también en cómo esta herramienta podría llamar la atención sobre la vulnerabilidad de la producción de imágenes principalmente digitales, es decir, aquellas creadas mediante tecnología informática la cual, debido a la obsolescencia de los formatos, codecs, software y hardware que las reproduce requieren de ciertos cuidados para asegurar su permanencia. Además de señalar que la digitalización de colecciones fotográficas no sustituye el trabajo que requiere la preservación de los artefactos que contienen imágenes, sino que la digitalización es una estrategia para producir diálogos, pero que requiere también de mucho esfuerzo para sostener su permanencia a lo largo del tiempo.

Reconocimos que este reto implica diseñar estrategias para evaluar y diseñar acciones para

evitar la pérdida de información, contrarrestar la inestabilidad de los soportes que resguardan las imágenes que producimos, así como una preparación ante la corrupción de datos, y por supuesto, atender la propia desorganización en la que es común mantener la información digital.

Para nuestro contexto, y creemos que varios encontrarán eco en esta preocupación, consideramos que ante esta preocupación es necesario propiciar la socialización de los procesos de archivo y la puesta en valor de la fragilidad de los registros digitales como una responsabilidad compartida de las comunidades de las que formamos parte.

Si bien, encontramos interesante y gozoso cuidar de ciertas imágenes que consideramos valiosas, también es necesario diseminar el lenguaje de la preservación digital, como parte de una política de memoria comunitaria.

Es decir, aprender a nombrar en nuestros propios términos el significado de preservación, archivo, memoria, así como activación y reapropiación, y por supuesto: resolución, bits, gigas y calidad de archivo, entre otros.

Ha sido un camino lento y que ha requerido sentido del humor, búsqueda de pedagogías adecuadas e inclusive de traducción de conceptos para compartir el lenguaje del archivo con la comunidad, la propia palabra A-R-C-H-I-V-O, suena a lugar olvidado, negado o muerto. En un país en donde nombrarlo se relaciona con un proceso burocrático, de búsqueda de justicia negada en el archivo muerto, o bien, de una promesa de memoria desde los archivos históricos, que quedan todavía, y que están lejos de encontrarse con una ciudadanía que active, critique y disfrute de los objetos resguardados; por ello nombrarse archivo supone en principio un trabajo de apropiación del concepto.

Por ejemplo, en la localidad existe el Archivo Histórico de Xochimilco, creado a principios de la década de 1980 por una iniciativa ciudadana. Sin embargo, no es un espacio que cuente actualmente con una política actualizada de acceso y preservación que permita a los interesados consultar alguna de las más de 15000 imágenes impresas o 1200 libros que se encuentran bajo su resguardo. Si bien se trata de un proyecto que se institucionalizó y forma parte de la estructura administrativa de la alcaldía local, no cuenta con personal capacitado, presupuesto acorde a sus funciones, y mucho menos un programa de actividades permanente. Esta situación contribuye a que al hablar de archivo entre los pobladores de Xochimilco signifique pensar en un lugar cerrado y empolvado, que tal vez aún se encuentre en la Casa del Arte.

El archivo comunitario como interacción

Al comienzo de la iniciativa de conformar un proyecto de preservación que terminó por llamarse *Archivo Mixtli* en el año 2020, nos encontramos con nuestra incapacidad para compartir la preocupación sobre la preservación de las imágenes de la localidad, principalmente aquellas nacidas digitalmente. Si bien, el proyecto tiene un espíritu comunitario, al tener como objetivo la búsqueda del encuentro y la palabra que genera el ver y escuchar sonidos e imágenes, es principalmente una llamada de atención sobre cómo las tecnologías en las que hemos depositado una confianza para generar memoria, requieren que les conozcamos y sepamos de migración de formatos, de procesos de investigación de contexto y de mucho trabajo para vincular los objetos mnemotécnicos (que ayudan a la memoria) con el hacer en el día a día a la cultura de la que somos parte.

Mixtli significa nube, en el idioma náhuatl que se habla en la región. Para archivo, sin embargo, no encontramos una palabra significativa que pudiera nombrarlo en un término local. Si bien, los estudiosos han encontrado que amoxcalli puede ser la traducción de biblioteca, por ser el espacio de resguardo de los amoxtli (documentos) no vimos sentido en utilizar un término náhuatl para nombrar la realidad actual de resguardar y hacer accesibles objetos

digitales a través de un servidor externo, al cual actualmente le llamamos “nube”.

El primer conjunto de materiales que integramos formalmente al Archivo Mixtli fueron las grabaciones de imagen y sonido que realizó Miguel Angel Alemán Torres, integrante del colectivo, como parte del trabajo de registro que realizó metódicamente en la demarcación, así como por los registros que se realizaron en el contexto de un proyecto, por ejemplo para un libro o uno de los documentales cortos que producimos. Muchas de las imágenes eran inéditas, ya que no se integraron a alguna de las publicaciones, pero permanecían en los discos duros del colectivo o del compañero Ángel. Sin embargo, en su conjunto las revaloramos como parte del registro del patrimonio inmaterial de la localidad en forma de fiestas, paisajes, arquitectura y vida cotidiana.

Ese conjunto de materiales sirvió para diseñar una base de datos que alimenta una página web en donde se pueden visualizar y descargar alrededor de 1500 fotografías, 20 horas de registros sonoros y 40 horas de imagen en movimiento. Este primer fondo, se catalogó con campos básicos de identificación: número de identificación único, autoría de la colección o fondo, nombre de la colección o fondo, fecha de creación, lugar, personajes, descriptores y descripción narrativa. Para fines de visualización se agregó la posibilidad de señalar un grupo documental temático: vida cotidiana, paisaje y arquitectura, y fiestas del pueblo.

Para la base de datos, solicitamos la asesoría de ingenieros informáticos para que fuera implementada con MySQL, un sistema de gestión de base de datos que conocíamos y que también utiliza la Cineteca Nacional de México y otros proyectos con los que hemos colaborado.

Respecto a la usabilidad consideramos tres componentes básicos que tendría que tener la base de datos: Uno, que pudiera alimentarse por otras colecciones o fondos de forma independiente a partir de crear una cuenta de usuario. Dos, la posibilidad de interactuar en la catalogación directamente, sin un proceso engorroso de llenado de formularios, sino muy parecido a cómo se comenta en las redes sociales comerciales. Y tres, que los usuarios tuvieran la posibilidad de crear narraciones propias con los recursos del sitio web ya sea a través de la descarga directa, o bien, con la creación de compilaciones creadas a través del sitio web.

En este momento los campos de lugar, personajes, descriptores y descripción narrativa se encuentran abiertos. Basta con agregar información y dar click en el botón “añadir” para que quede registrado. No se requiere un *login* al sitio para participar en estas descripciones, aunque sí realizamos mensualmente una revisión de las nuevas contribuciones y eliminamos aquellas que no contribuyen al conocimiento del contexto de producción o son ofensivas.

En la práctica, hemos visto crecer el reconocimiento de la iniciativa, la cual se

expresa en la solicitud de vecinos, otros colectivos o instituciones para integrar sus imágenes, videos y audios en una colección dentro del sitio web. O bien, casos de familias que han preservado un patrimonio fotográfico analógico, y requieren la digitalización de sus materiales para su posterior divulgación a través de la página web.

Si bien la idea original consideraba la autonomía de la interacción, aún no logramos que las personas interesadas lo hagan completamente solos. Principalmente porque la página aún requiere de adecuaciones para que sea más intuitiva y clara; y en segundo lugar, porque en el caso de las solicitudes de digitalización, son realizadas por personas mayores que gustan de contarnos historias alrededor de las imágenes, pero no necesariamente muestran interés en conocer los procesos técnicos relacionados.

No lo consideramos como un fracaso, ya que nuestra búsqueda siempre ha sido el relato, la interacción, o dicho de otra forma hacer de las imágenes un pretexto para encontrarnos. Es por esto, que el sitio del *Archivo Mixtli* es una forma para crear otras interacciones, en forma de exposiciones, publicaciones o conversaciones organizadas en torno a un tema provocadas por mirar una fotografía, imágenes en movimiento o un sonido.

El nombrar esta iniciativa como un archivo, ha conllevado la sensibilización de las personas en torno al término, entenderlo, actualizarlo y apropiárselo para reconocer su utilidad para conocer el pasado, así como para contar con elementos para pensar los problemas del presente.

La consulta virtual es una herramienta para provocar esas conexiones, sin embargo, son las actividades presenciales las que activan realmente el archivo, las que nos ofrecen experiencias significativas para pensarnos en comunidad.

Para escoger sólo un ejemplo, retomo aquí un momento de la exposición fotográfica que organizamos en el Barrio de La Guadalupita, en ocasión de su fiesta patronal, el 12 de diciembre de 2021. Imprimimos algunas fotografías que ya se encontraban en el archivo, y solicitamos a los vecinos participar en la exposición, permitiéndonos digitalizar algunas fotografías de sus colecciones privadas. Hacia la tarde, un grupo de personas reía alrededor de una de las imágenes, le tomaban fotos y se tomaban un retrato junto a ellas. Al acercarme y buscar participar en la escena, pregunté por su interés. El meollo consistía en que un niño, integrante de la familia que

rodeaba la foto se había sorprendido por ver la imagen de la boda de su abuela en el patio de su casa, y los demás reían porque esa fotografía se encontraba colgada en un muro en la sala de la residencia familiar. Reían porque también encontraron significativo exponer un pedazo de intimidad, que a la luz de la calle cobraba otros valores, así como detenerse a hablar de ella, describir y nombrar recuerdos provocados por mirarla. Parecía que se transformaba.

Con estas provocaciones, que son el fin último de hacer archivos, es que invitamos a aquellos interesados en resguardar imágenes en contextos digitales a pensar, actuar y tener una actitud de permanente aprendizaje en las nuevas tecnologías para materializar la promesa de memoria que invocamos cuando hacemos un registro audiovisual con una perspectiva comunitaria.

Manifiesto del Archivo Mixtli

¿Qué es la preservación digital comunitaria?

1 Se le llama preservación digital al conjunto de actividades organizadas que garantizan que la información digital, por ejemplo nuestras fotografías, videos y documentos, puedan permanecer y seguir usándose en el futuro.

2 Pensamos que es importante conocer y entender cómo funciona la creación de esta información digital, su visualización y reproducción para garantizar su permanencia.

3 No existe una garantía infalible que asegure la existencia de la información digital en el futuro a mediano plazo, sin embargo podemos hacer algunas acciones para ayudar a que aquello que consideramos valioso pueda estar disponible por más tiempo.

4 Compartir la responsabilidad es un paso importante. Una imagen que se comparte y además se cuida y se conoce tiene más posibilidades de permanecer. A esto le llamaremos preservación digital comunitaria.

5 A diferencia de las fotografías impresas o de las películas filmadas, la imagen digital requiere (además de nuestros ojos) de software que las traduzca para que podamos mirarlas.

6 Los cambios tecnológicos tanto de los aparatos como de los programas que las crean y permiten visualizarlas hacen que su permanencia sea vulnerable. ¿Te ha pasado que intentas abrir una fotografía que creaste hace algunos años y el programa de la computadora te dice que no se puede reproducir tu archivo por falta de codecs? Eso pasa porque no se ha actualizado el software y no puede leer las imágenes.

7

Por otra parte, si bien la tecnología nos permite copiar la información digital o convertir imágenes físicas en imágenes digitales, estas pueden perder su identificación y contexto de realización si no la acompañamos de una descripción, por ejemplo, al compartirse a través de internet. Eso hace que existan imágenes “huérfanas”, es decir, que no conocemos su procedencia, lo que puede limitar su uso para detonar memorias y conocimiento.

8

En nuestra localidad (Xochimilco) no existen archivos públicos que se ocupen de las imágenes digitales, pese a que todos tenemos colecciones digitales en casa. Creemos que estamos a tiempo de valorar las imágenes, videos y documentos que creamos para contribuir a la historia, la memoria, la transformación y permanencia de nuestra identidad.

9

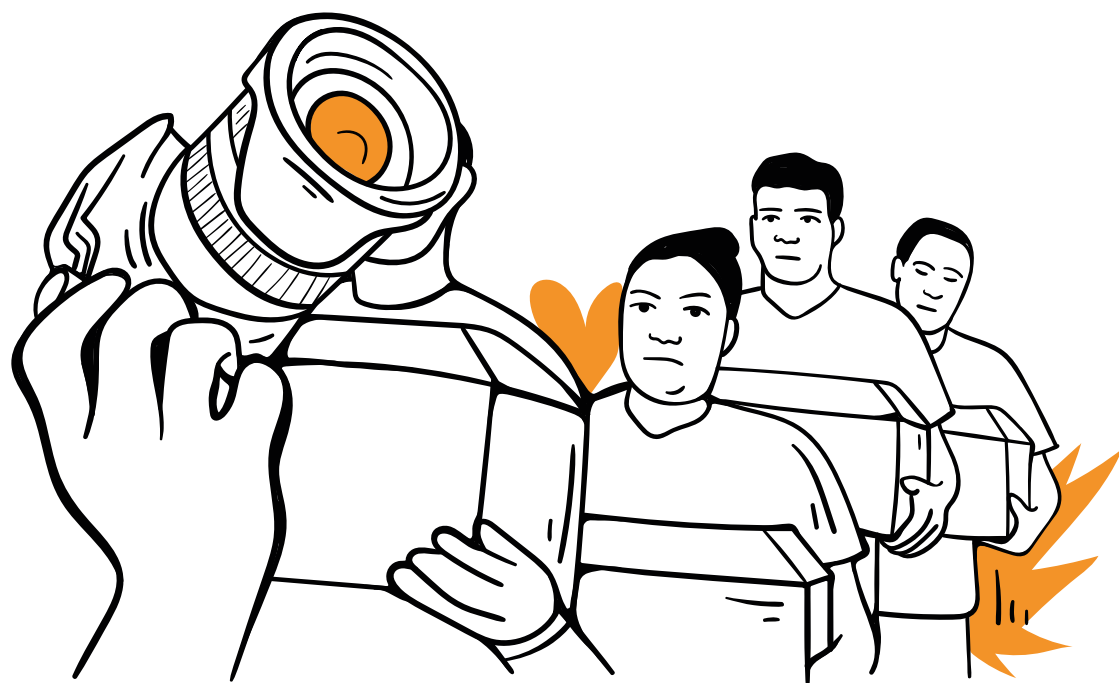
La preservación digital requiere que conozcamos algunos términos técnicos, pero que no son complicados ya que los incorporamos a nuestra forma de crear archivos digitales. Por ejemplo, nombrando nuestras imágenes, agrupándolas por carpetas y haciendo respaldos.

10

La preservación digital requiere que se realice de forma comunitaria, para compartir dudas, soluciones, valoraciones y preocupaciones.



Consulta y participa en: archivomixtli.mx



PROCESO DE GESTIÓN E INVESTIGACIÓN DEL ARCHIVO

DEL COMITÉ POR LOS DERECHOS DE LAS VÍCTIMAS DE BOJAYÁ, COLOMBIA

**José de la Cruz Valencia, Jhon Fredis Velásquez,
Jhon Pinilla, María Fernanda Carrillo e Isabel Restrepo.**

Equipo gestor del acervo comunitario. Investigación colectiva desarrollada en el marco de los proyectos “Investigación para la gestión y Gestión del archivo audiovisual del Comité por los derechos de las víctimas de Bojayá”, Becas de Investigación y Gestión del patrimonio audiovisual étnico del Programa Nacional de Estímulos de la Dirección de Audiovisuales, Cine y Medios Interactivos del Ministerio de Cultura, Colombia 2022 y 2023.

El 2 de mayo del 2002, en Bojayá Chocó (Colombia), fueron masacradas 102 personas. 86 de ellas al interior de la iglesia católica San Pablo Apóstol, al menos 48 eran menores de edad, 8 murieron en el vientre de sus madres. Este crimen de lesa humanidad es resultado de una confrontación entre grupos armados ilegales, paramilitares (Autodefensas Unidas de Colombia) y guerrilla (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia). El Estado colombiano es reconocido como responsable por omisión y presunta connivencia con los paramilitares.

En medio del fuego cruzado, la población civil recoge los cuerpos de la iglesia y los entierra en una fosa común, sin los rituales fúnebres tradicionales. Posteriormente, la Fiscalía General de la Nación los exhuma e inhuma sin la participación de familiares. Son dejados en la parte inundable del cementerio.

Hay cuerpos mezclados y sin identificación. Hay varias personas desaparecidas.

El Comité Por Los Derechos de las Víctimas de Bojayá se constituye en el año 2014, como una agrupación de diversas organizaciones locales y delegados de familiares de víctimas mortales. Por decisión de asamblea, la personería jurídica fue asumida por el Comité 2 de mayo, el cual es reconocido por el Ministerio del Interior como organización afrodescendiente.

En estos más de veinte años, como comunidad nos hemos organizado para seguir resistiendo al conflicto, para

luchar por los derechos de las víctimas, procurar el bienestar de la comunidad y honrar la memoria de los seres queridos y familiares que perdimos aquel día. Apenas en 2019, logramos por fin darles un entierro digno a la mayoría de las víctimas de la masacre del 2 de mayo de 2002 y honrar sus cuerpos y espíritus con los cantos y los rituales propios de los pueblos afro e indígenas que hacen parte de las identidades y tradiciones de nuestra comunidad.

Este proceso, que ha sido largo y doloroso, lo hemos documentado audiovisualmente nosotros mismos, a través del equipo de comunicaciones del Comité por los derechos de las víctimas de Bojayá, que creamos para tener un registro y memoria audiovisual propia de los procesos que desarrollamos como comunidad y como confluencia de organizaciones.

Nos motiva seguir reivindicando los derechos que tenemos los pueblos negros a la autonomía y a la soberanía audiovisual, conservar nuestra memoria, cuidarla y a su vez contar desde adentro, lo que se genera en nuestros procesos de construcción colectiva.

Desde el 2014 se planteó la importancia de este tema y en ese sentido lideramos el proceso de exhumación de cada uno de nuestros familiares y decidimos documentar nosotros mismos cada uno de los pasos de este proceso. También hemos documentado otras acciones como la consolidación del lugar de memoria, los procesos de conmemoración y todas las actividades que tienen que ver con el ejercicio de reparación de las víctimas del pueblo negro e indígena del municipio de Bojayá.

Por eso es fundamental nuestro archivo comunitario, porque aquí está la memoria de los paisanos, familiares y amigos y es importante conservarla, porque nuestros muchachos y nuestros niños y niñas van creciendo y es importante que las generaciones que siguen conozcan qué pasó realmente el dos de mayo y todo lo que la comunidad ha luchado, a través de toda esta memoria que está guardada en nuestros computadores y discos duros.

Sabemos, y es reconocido en instancias nacionales e internacionales, que nuestros archivos tienen un incalculable valor documental, cultural y político. Queremos lograr que nuestros archivos se conserven en óptimas condiciones y poder hacer uso de ella en los proyectos de memoria, pedagogía y comunicaciones que desarrollamos en la comunidad y con las diferentes organizaciones que componen y el Comité por los derechos de las víctimas de Bojayá. Es un reto para nosotros el cuidado de los archivos físicos y

digitales, fotografías, audios y videos, y todo el material que está inédito y los materiales que ya están producidos o procesados, por eso estamos investigando y gestionando sobre cómo organizar, clasificar y preservar adecuadamente nosotros mismos, para proteger la información en un territorio con un contexto político adverso y con condiciones climáticas de alta temperatura y humedad.

Además, desde que ocurrió la masacre, medios de comunicación regionales, nacionales y extranjeros, documentalistas y fotógrafos de distintas nacionalidades, investigadores de diversas profesiones, múltiples instituciones del Estado, ONGs, cooperantes y veedores internacionales, han venido a nuestra comunidad a registrarnos con sus cámaras y grabadoras.

Muchos documentales, reportajes, películas, trabajos musicales, multimedia, páginas web, libros y tesis han sido realizados en estos años sobre nuestra comunidad y sobre la masacre de Bojayá. Muchos de estos materiales nunca nos fueron regresados a la comunidad.

Sólo algunas de estas memorias audiovisuales, que han sido realizadas con la colaboración de la comunidad por personas o instituciones externas, nos han sido devueltas y las tenemos guardadas en los discos duros, junto al material audiovisual que nosotros mismos hemos producido. Nos interesa rastrear y pedir copia de todos esos otros registros audiovisuales, películas y trabajos realizados por agentes externos a la comunidad, que no hemos visto y que también hacen parte de la memoria audiovisual de nuestra comunidad.

En estos proyectos de investigación y gestión del archivo audiovisual del Comité por los derechos de las víctimas de Bojayá, identificamos la necesidad de conformar un equipo de trabajo que se ha venido capacitando en los diferentes procesos de preservación y etapas de gestión de los archivos que tienen características similares al nuestro, que es al mismo tiempo un archivo comunitario, étnico y de derechos humanos, que guarda información digital en su mayoría de tipo audiovisual. En este proceso hemos contado con el apoyo del Laboratorio de Fuentes Históricas de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín y el Centro Nacional de Memoria Histórica.

Nuestros archivos contienen en su mayoría documentación audiovisual de los procesos emprendidos por el Comité por los derechos de las víctimas de Bojayá en articulación con entidades públicas y privadas, que han sido registradas por el equipo de comunicaciones del Comité

y algunos de sus colaboradores; como las capacitaciones en comunicaciones, talleres de memoria, las prospecciones y el proceso de exhumaciones, la creación de álbumes, historias de vida, encuentros familiares, diseño del mausoleo, el entierro final y las sucesivas conmemoraciones que año tras año hemos realizado para propiciar escenarios de encuentro y duelo colectivo, así como registros de otras actividades para fortalecer nuestras raíces culturales como el encuentro de alabaos y gualíes de Andagoya, el día del campesino, proyectos productivos, entre otras.

Hemos constituido un inventario y realizado copias de seguridad. Seguimos en el proceso de clasificación, descripción y catalogación de los contenidos, así como la elaboración de guías para el almacenamiento e inventario de los materiales que produzcamos en el futuro, teniendo en cuenta los daños y riesgos sociopolíticos, ambientales y tecnológicos a los que están expuestos, y la definición de unos protocolos y condiciones de acceso y uso.

Hemos logrado también la recuperación de parte del archivo audiovisual magnético producido por el equipo de comunicaciones de la Diócesis de Quibdó liderado por Dianne Rodríguez y Jesús Durán entre 2001 y 2009, que ha sido digitalizado en el marco del proyecto “Memorias audiovisuales del Atrato y el Pacífico colombiano”. Así, damos un paso en la ruta de acopiar e integrar a nuestro acervo esas memorias

que han producido sobre nosotros otras entidades que han acompañado nuestros procesos.

Es necesario avanzar en este sentido para retornar a nuestro territorio duplicados de la documentación producida con entidades como ONU Derechos Humanos, Unidad de Víctimas y otras entidades nacionales, así como obtener copias de las memorias audiovisuales sobre nuestro territorio que se encuentran en archivos como el de la Presidencia de la República en custodia de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, archivo de Señal Memoria y archivo Fotográfico y Fílmico del Chocó. Consideramos que es necesario que las organizaciones, personas y entidades que nos acompañan en nuestros procesos y que producen documentación sobre nosotros y nuestro territorio, se comprometan a devolver la que se produzca en el futuro y que se ha producido en el pasado, para que podamos conservarla y tener acceso.

Nuestro deseo es poder gestionar adecuadamente el archivo que hemos producido y acumulado desde 2014, pero también acopiar e integrar a este la documentación de procesos anteriores y posteriores acumulada por otras organizaciones y archivos de la región que quieran sumarse a esta iniciativa de preservación.

El recorrido que estamos haciendo actualmente se orienta al uso y la apropiación de los archivos en el contexto de la implementación de la Ley 2087 de

2021, en donde se dispone garantizar como medidas de reparación simbólica un lugar de memoria y un documental audiovisual. Así, en concertación con el Centro Nacional de Memoria Histórica, la comunidad se encuentra produciendo en este momento el guion museológico y el guion audiovisual que sea a su una producción propia. Nuestras rutas se orientan hacia la curaduría de nuestros archivos para la museología comunitaria y narrativas para este proceso de reparación simbólica.

Nuestro archivo y el lugar de memoria

[Este texto retoma fragmentos de los Lineamientos del Lugar de memoria de Bojayá]¹

“Memoria para nosotros no es únicamente contar los hechos, es también tener un nivel mayor

1 “Lugar de memoria de Bojayá. Atrato territorio de historias que construye su memoria”. Lineamientos aprobados en la V Asamblea de pueblos étnicos de Bojayá entre el 28 de abril y el 1 de mayo de 2016. Equipo gestor de la propuesta: José Valencia, Leyner Palacios, Rosa Mosquera, Elizabeth Álvarez Vásquez, María Pascuala Palacios, Delis Palacios, Herling Perea, Delmiro Palacios del Comité por los derechos de las víctimas de Bojayá. Acompañamiento: Auria Saavedra, Hermana Agustina misionera. Asesoría técnica: Camila Orjuela Villanueva y Patrick Morales del Equipo de enfoque diferencial étnico del Centro Nacional de Memoria Histórica.

de comprensión de las cosas (...) Memoria como forma de dignificar a las víctimas (...) y la memoria también como búsqueda justicia, verdad y reparación (...) también ha sido pensarse el territorio como elemento central de la memoria. Para nosotros todo acto que realizamos está muy ligado al territorio, ¿Por qué?, porque nosotros sin el territorio no somos nadie".

Nuestro pueblo Bellavista viejo, lugar donde sucedió la masacre y del cual fuimos desplazados, se ha convertido en un lugar físico, material e inmaterial, que constituye una de las huellas más contundentes de la guerra en la región y en Colombia. Por esto, durante el proceso de reubicación en Bellavista nuevo, se solicitó al Estado que los terrenos de Bellavista viejo fueran protegidos y destinados a la recuperación de la memoria histórica, logrando que en 2013 fueran declarados Santuario en homenaje a las víctimas.

Desde entonces hemos venido gestando un proceso para identificar los componentes y orientaciones que deben regir nuestros lugares de memoria, desarrollando y participando en proyectos como el de "Construcción colectiva de lugares de memoria en el Medio Atrato chocoano" y "Fortalecimiento de las capacidades de COCOMACIA, como autoridad tradicional, para la realización de ejercicios de construcción de memoria",

a partir de los cuales construimos los *Lineamientos del lugar de memoria* aprobados en la V Asamblea de pueblos étnicos de Bojayá entre el 28 de abril y el 1 de mayo de 2016.

Nuestro archivo guarda parte de esas luchas por la memoria y la dignidad que hemos emprendido y está articulado estrechamente a los componentes del lugar de memoria ya que tiene gran potencial para: *i)* Exaltar la dignidad, la vida y la memoria de las víctimas. *ii)* Transmitir a las nuevas generaciones como han sido nuestras luchas. *iii)* Acceso integral a las reparaciones y restitución de derechos. *iv)* Educar en derechos humanos y memoria histórica. *v)* Reconstruir el tejido social y los proyectos de vida. *vi)* Aportar a la investigación histórica. *vii)* Construir, comunicar y difundir nuestras propias narrativas.

Como mencionamos, nuestro archivo guarda parte de nuestros procesos de memoria y conmemoraciones que año tras año hemos realizado el 2 de mayo y el 18 de noviembre como fechas para rendir homenaje a quienes fueron asesinados en el contexto del conflicto también antes del 2002, para propiciar escenarios de encuentro y duelo colectivo, para reflexionar y proyectar propuestas sobre la situación permanente de violencia en la región y para establecer, con principios de dignidad y autonomía, diálogos formales y eficientes con la institucionalidad del Estado y orientados a realizar

los derechos que corresponden a las comunidades afectadas por la violencia.

Nuestro lugar de memoria se articula a un conjunto de “otros” lugares que reafirman la noción de territorio como el vínculo cohesionador y columna vertebral de los sentidos que quiere transmitir y presentar para el análisis, reflexión y debate. Porque nuestra noción de territorio posee un valor espiritual y ancestral que interpela las fronteras municipales, departamentales y regionales establecidas; pues para nosotros es el fundamento de nuestra existencia y sobrevivencia; la expresión de una travesía que se realiza desde y hacia el pueblo viejo de Bellavista, desde y hacia cualquier puerto, comunidad o afluente que lo constituye y en el que se entretejen las memorias vivas de los consejos comunitarios, comunidades indígenas y población mestiza que habita Bojayá.

El componente de archivo y memoria histórica de los lineamientos del lugar de memoria contempla el fortalecimiento de la red de archivos de derechos humanos de la región y la recuperación de archivos como el de la Asociación Campesina Integral del Atrato -COCOMACIA-, la Comisión de vida justicia y paz de la Diócesis de Quibdó y el archivo que como Comité por los derechos de las víctimas de Bojayá hemos acopiado. En esa misma vía, dentro del componente de rituales mortuorios y espiritualidad de los lineamientos del lugar de memoria, se plantea la consolidación del archivo de Historia Oral de la comunidad de Pogue

y en el componente de fortalecimiento a procesos e iniciativas de memoria, entre las diversas manifestaciones culturales que constituyen el repertorio de memorias vivas de la región del Medio Atrato se destacan los procesos de formación en teatro y danza y las experiencias musicales de Domingo Chalá Valencia, Záfate, Etnia Company (Isla de los Palacios, Buchadó), entre otras iniciativas de memoria que también han ido produciendo archivos.

Todos estos archivos queremos fortalecerlos y articularlos para que hagan parte del lugar de memoria que, en el componente de educación y pedagogía, contempla una museología comunitaria que parte de desarrollar un análisis reflexivo de los procesos organizativos recientes, sus estructuras organizativas, procesos de liderazgo, pertinencia y aporte, para identificar los logros obtenidos y aquellos elementos de necesaria transformación, creación y mejoramiento, así como la promoción, apropiación y pedagogía intercultural del guión museológico, articulado a la educación curricular y extracurricular y la organización etnoeducativa de la región.

En ese mismo sentido, el componente de comunicación y memoria histórica, de los lineamientos del lugar de memoria, plantea la construcción de una estrategia comunicativa en medios comunitarios y proyecta procesos de formación local en narración audiovisual, fotográfica y sonora, así como en periodismo, comunicación social y diseño web.

Por lo tanto, en este camino es importante que identifiquemos y definamos qué documentos y archivos cuentan con información sensible, qué cuidados debemos tener en cuenta a la hora de usar esta documentación, cómo pueden ser consultados los documentos y cuáles son los compromisos de quienes consultan y usan los documentos de nuestra organización, teniendo en cuenta que “los usos sociales de los archivos deben respetar la voluntad de las organizaciones sociales que los custodian, de las víctimas, la reserva y la confidencialidad” y que “el acceso a los archivos implica obligaciones y responsabilidades con las organizaciones sociales y de víctimas”². Además, sabemos que el Estado colombiano tiene la responsabilidad de estimular y brindar asistencia a la organización de los archivos de derechos humanos (Artículo 37. Ley 594 de 2000).

Hemos estudiado el *Protocolo de gestión documental de los archivos referidos a las graves y manifiestas violaciones a los derechos humanos, e infracciones al derecho internacional humanitario, ocurridas con ocasión del conflicto armado interno* expedido por el Archivo General de la Nación y el Centro Nacional de Memoria Histórica, así como la *Caja de herramientas*

para gestores de archivos de derechos humanos, DIH y Memoria Histórica diseñada por el Centro Nacional de Memoria Histórica. Estos documentos nos dan algunas pistas para acceder a la documentación que sobre nuestros procesos guardan las entidades del Estado que quisiéramos recuperar para tener copia en nuestro territorio e incorporar a nuestro archivo; pero son insuficientes con respecto a la gestión de los archivos propios y específicamente en relación con las características del nuestro, ya que no contemplan recomendaciones para el cuidado y la gestión de los archivos digitales o electrónicos ni para los audiovisuales, pues están más enfocados en los que tienen un soporte físico o en papel y deben ser digitalizados, y más centrados en los que custodian las entidades del Estado que en la conservación de los archivos propios.

Consideramos que, como afirmó el director de procesos técnicos del Centro Nacional de Memoria Histórica en el XIX Encuentro Nacional de Archivos Audiovisuales, es necesario que en Colombia se impulse una política para la preservación de los archivos audiovisuales creados por las comunidades y organizaciones sociales y de víctimas. Así mismo, consideramos que es importante ampliar la experiencia acumulada por el sector del patrimonio audiovisual colombiano liderada por el Ministerio de Cultura a través de las becas de gestión de archivos audiovisuales, y potenciar con procesos de formación para fortalecer las

2 Centro Nacional de Memoria Histórica. *El camino de nuestro archivo: caja de herramientas para gestores de archivos de derechos humanos, DIH y Memoria Histórica*. Bogotá, 2015.

capacidades de las organizaciones en la gestión de sus propios archivos digitales audiovisuales, partiendo de experiencias como la nuestra y las que ya se han adelantado en ese sentido en los Montes de María, los pueblos indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta, el Consejo Regional Indígena del Cauca, el palenque de San Basilio y la corporación cultural Afro Carabantu, entre otras organizaciones que conservan archivos audiovisuales comunitarios, étnicos y de derechos humanos en Colombia.

Referencias

- Comité por los derechos de las víctimas de Bojayá. "Lugar de memoria de Bojayá. Atrato territorio de historias que construye su memoria". Lineamientos aprobados en la V Asamblea de pueblos étnicos de Bojayá entre el 28 de abril y el 1 de mayo de 2016. [PDF]
- Ley 2087 de 2021 (marzo 25) «Por medio de la cual la nación honra y exalta la memoria de las víctimas de la masacre de bojayá y declara el 2 de mayo como día conmemorativo de las victimas de bojaya y dicta otras disposiciones». [PDF]
- Centro Nacional de Memoria Histórica. *El camino de nuestro archivo: caja de herramientas para gestores de archivos de derechos humanos, DIH y Memoria Histórica*. Bogotá, 2015. [PDF]
- Archivo General de la Nación y Centro Nacional de Memoria Histórica. "Resolución 031 de 2007" [Por la cual se expide y adopta el Protocolo de gestión documental de los archivos referidos a

las graves y manifiestas violaciones a los derechos humanos, e infracciones al derecho internacional humanitario, ocurridas con ocasión del conflicto armado interno]. Bogotá, febrero 6 de 2017. (PDF)

- Centro Nacional de Memoria Histórica. *Política Pública de Archivos de Derechos Humanos, Memoria Histórica y Conflicto Armado*. Bogotá: CNMH, 2017. (PDF)
- Grupo de Trabajo sobre Derechos Humanos - HRWG. "Principios básicos sobre el papel de archiveros y gestores de documentos en la defensa de los Derechos Humanos", actualizado en octubre 2016. (PDF)
- Antonio Gonzalez-Quintana, "Políticas Archivísticas para la defensa de los Derechos Humanos", UNESCO, ICA, 2009. (PDF)
- Ministerio de Cultura. "Resolución 3441 de 2017". Por el cual se reglamentan aspectos generales relativos al Patrimonio Audiovisual Colombiano conforme a las Leyes 397 de 1997, 594 de 2000, 814 de 2003 y 1185 de 2008, y al Decreto 1080 de 2015]. Bogotá, noviembre 22 de 2017. (PDF)
- Conceptos básicos de gestión para archivos audiovisuales. Videoconferencia organizada por el Archivo General de la Nación de Colombia sobre el tema de Conceptos Básico de Gestión para Archivos Audiovisuales. https://youtu.be/YZVMFh_s13Q
- Guía para la conservación de obras audiovisuales en custodia de la Biblioteca Nacional de Colombia. Bogotá: BNC, 2019. (PDF)



ARQUIVO COMUNITÁRIO COMO PRÁTICA DECOLONIAL¹



Ana Carolina Viestel Laguna

Cientista social formada pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Atua com programação cultural, pesquisa, planejamento e produção de eventos culturais. Trabalha ainda em projetos editoriais: autoria de conteúdos de sociologia e ciências humanas, edição e preparação; e em preservação e conservação de acervos.



Ines Aisengart Menezes

Preservacionista audiovisual, graduada em Cinema (UFF) e mestra em Preservação e Apresentação Audiovisual (Universidade de Amsterdam). Atualmente é a Diretora-Técnica da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA) do biênio 2022-2024 e desde 2022 atua no Programa de Arquivos da WITNESS, organização internacional que promove o uso da tecnologia e do audiovisual na luta por direitos humanos.

¹ Algumas das reflexões apresentadas aqui são baseadas em uma análise inédita, originalmente redigida em inglês, para a conferência [EYE International Conference 2022 - Global Audiovisual Archiving: Exchange of Knowledge and Practices](#), realizada em maio de 2022 no Eye Filmmuseum, em Amsterdam, Holanda, organizada pelo Eye, Association of Moving Image Archivists (AMIA) e Universidade de Amsterdam (UvA), com um conselho consultivo de profissionais de diversas regiões do mundo.

Práticas decoloniais de arquivos

O sistema colonial, patriarcal, cristão e moderno impôs a dominação e a exploração aos territórios, culturas e religiões de povos colonizados, e foi fundamental para a expansão do capitalismo (Quijano, 2005). A colonialidade como padrão de poder deixou profundas marcas na sociedade brasileira, moldando sua cultura e, também, perpetuando a dependência histórico-estrutural. Povos sequestrados do continente africano e povos Indígenas enfrentaram os horrores da escravização e genocídio para extrair madeira, ouro e café, entre outras mercadorias enviadas para países colonialistas. Essas práticas colonizadoras moldaram o país em torno da concentração de riqueza na mão de poucos, o que se traduziu na enorme desigualdade social verificada cotidianamente, acompanhada pelo uso sistemático de violência.

Decolonialidade pode ser entendida como a reconfiguração de perspectivas epistemológicas, políticas e culturais, que se afastam dos paradigmas eurocêntricos, antropocêntricos e cristãos, que historicamente dominaram o mundo colonizado. Esse conceito foi sistematizado por diversos pensadores latinoamericanos e está vinculado a lutas políticas de resistência de populações Indígenas, Africanas e Afrodiaspóricas. Para examinar práticas decoloniais é preciso investigar o que foi a colonização e suas consequências; a violência intrínseca ao processo de

descolonização; o sistema colonial atual; e as possibilidades de reparação e indenização.

A cartografia e a geografia econômica social são manifestações da colonização. O conceito “Sul Global” foi forjado na década de 1980 e adotado na década de 2000 para países de baixos rendimentos, cultural e politicamente marginalizados, a maioria dos quais situados no hemisfério sul (Félix, 2022). O termo seria supostamente uma alternativa isenta de valores para descrever antigas nações colonizadas e economias impactadas pelo capitalismo global e por suas relações de poder, mas tornou-se uma palavra da “moda”, utilizada pela academia e por ativistas ambientais. De acordo com Félix (2022), esse conceito pode ser enganoso, devido à propensão a cristalizar uma narrativa acerca de um Norte poderoso em oposição a um Sul resistente, como se as duas forças se excluíssem mutuamente em cada contexto geográfico. Anne Mahler (2018) indica que “há *Sules* no Norte geográfico e *Nortes* no Sul geográfico” – e o conceito de Sul Global compreende experiências e contextos econômicos, sociais, políticos e culturais muito distintos, achatando todas as diferenças sob uma categoria excessivamente ampla, que torna invisível a heterogeneidade do mundo. Por ser muito abrangente, o conceito reforça a condição subalterna de “excluído”, ou se torna mais uma palavra para se referir ao “outro”. Doravante, é utilizada a máxima do cientista político estadunidense Michael Parenti (1986): “estes países não são subdesenvolvidos,



são superexplorados". Para o presente artigo, países de atuação colonial serão denominados perpetradores.

Félix elabora uma forma de avançar com as proposições, mediante a degeografia do conceito, abandonando as antigas caixas de ferramentas conceituais e estruturas mentais – como uma nova cartografia, conforme proposto por [Joaquín Torres-García em sua "América Invertida"](#), hoje um símbolo decolonial.

A dinâmica de poder colonial deixou marcas profundas na constituição das sociedades superexploradas, reproduzindo a dependência histórico-

estrutural dos pensamentos e estilos. Embora existam diferenças entre contextos econômicos, sociais, políticos e culturais nesses países, existem semelhanças inegáveis em suas realidades, nas quais a "economia atrasada foi submetida, e até mesmo alienada, a empresas capitalistas estrangeiras; ... milhões de pessoas foram forçadas a viver em condições de exploração e miséria, desemprego aberto ou encoberto." (Allende, 1972).

Existe uma relação entre a fragilidade de um sistema político nacional e a falta de direitos individuais. Pelo menos um país perpetrador está intrinsecamente

.....

associado à fragilidade política de qualquer país superexplorado – seja em razão da colonização, seja por meio do processo de descolonização violento, seja devido à globalização do século passado, seja por meio das intrincadas práticas coloniais-capitalistas atuais. O discurso e as práticas da descolonização são tão antigos quanto o próprio colonialismo, mas desde então foram diminuídos, desmobilizados e massacrados pelo poder hegemônico. Em alguns países superexplorados, a história é marcada por assassinatos brutais de líderes que buscavam promover mudanças e encarnavam ideais de democracia popular.

O colonialismo atual, concebido e conduzido por governos ou empresas de países perpetradores, se mantém predominantemente por meio da desapropriação das terras ancestrais dos povos Indígenas, sobretudo por intermédio da exploração de certos recursos, como petróleo, mineração e extração de madeira; pelo controle excessivo das rotas comerciais e por meio de acordos transnacionais que resultam na perpetuação do reinado de sua hegemonia econômica; por meio do envio de lixo para territórios superexplorados; pelo comércio de armas que promove guerra e genocídios; operações militares em territórios alheios; por meio do domínio excessivo de uma moeda específica, com a crescente dívida externa; bem como pelo roubo de invenções, achados históricos, arqueológicos e paleontológicos, entre outras formas sistemáticas e violentas.

O colonialismo também pode emergir como uma forma de alienação de suas próprias condições e sistema de opressão – conforme ilustrado pelos regimes militares que determinam que a memória é perigosa (Cheeka, 2022). As práticas relacionadas às instituições de memória arquivísticas perpetuam o colonialismo, basta pensar no papel significativo do cinema na estereotipagem e branqueamento de culturas específicas (Roque, 2022). Dada a importância dos arquivos para representar diferentes culturas e etnias, todo tipo de artefato do passado pode conter e expressar estigmatizações, estereótipos, e marginalização de determinadas pessoas.

Deveriam as instituições (e suas associações e federações) assumir o papel de contextualizar adequadamente esses trabalhos anteriores – mediante uso de intertítulos, textos ou discursos de advertência? Quão ativo poderia ser o papel de desconstrução de uma longa história de erros e crimes, que abrange mais de um século de produções audiovisuais? Como a indústria do audiovisual, em especial Hollywood,

é capaz de criar novas narrativas que deturpam processos históricos? Como opera o colonialismo cultural? De que forma arquivistas, estudiosos de cinema, pesquisadores e criadores, podem utilizar material de arquivo extraído de ex-colônias e contribuir para que pessoas desses países também possam acessar tal conteúdo?

Quão ativo poderia ser o papel de países superexplorados na desconstrução abrangente, desculpas formais, perdão da dívida externa, amplas compensações, autonomia e soberania (Santos, 2011)?

A devolução de coleções audiovisuais pode propiciar a revisão histórica e auxiliar no processo de cura de traumas nacionais. Embora os museus estejam abordando seus processos coloniais, a restituição de material audiovisual não tem sido efetivada de forma ampla (Giglitto, 2022). As comunidades museológicas debatem atualmente a repatriação e o preconceito nas narrativas museológicas, onde até os museus mais tradicionais estão prestes a ser convocados – no âmbito da criação do Movimento Internacional para a Nova Museologia - MINOM, do Conselho Internacional de Museus - ICOM (Ferreira, 2023). Cabe ressaltar

que a discussão sobre esses temas não é recente, ocorre há pelo menos cinquenta anos no campo da Museologia, mas quais são efetivamente as práticas concretas em torno do patrimônio? Iniciativas como essa encontrariam ressonância no âmbito de certas federações, como a Federação Internacional de Arquivos de Filmes - FIAF?

No âmbito institucional, as práticas decoloniais abrangem uma avaliação do discurso e das práticas das associações e federações às quais essas instituições estão vinculadas. As associações/federações formadas por países perpetradores, apesar de seu suposto alcance internacional, criam recomendações, manuais e treinamentos técnicos sem, no entanto, tocar na questão central: a falta de possibilidades estruturais e financeiras para as instituições de países superexplorados e a demanda por um sistema mais participativo e uma gestão menos técnica das iniciativas de cooperação institucional. Replica-se uma mentalidade de instituições oriundas do Norte Global para cooperação internacional e preservação de acervos audiovisuais colonialistas. Assim, apesar da representação em diferentes regiões do mundo, tais federações e associações correm o risco de reforçar um possível isolamento dos arquivos, somado às disparidades produzidas pelo advento das tecnologias digitais.

Portanto, coloca-se a questão: de que forma é possível criar práticas decoloniais dentro de tais entidades? A maioria dos países de passado/

.....

presente colonialista tem introjetado a importância da preservação na sua cultura como uma narrativa inalienável de sua existência. Enquanto isso, o modus operandi para culturas de países superexplorados foi o extrativismo, o esvaziamento e a urgência de se manter vivo. É fundamental identificar onde os nós colonialistas, patriarcais e misóginos desta malha permanecem amarrados.

Desta forma, arquivos comunitários podem ser entendidos como resistência cultural, subversão/rebelião, em um desenvolvimento fora do âmbito institucional (Cheeka, 2022; Foster, 2022). Iniciativas comunitárias possibilitam uma emancipação social, econômica, seja por meio da criação de bibliotecas, hortas, creches, sistema de controle da pandemia, seja por meio da atuação de coletivos de jornalismo, em contraposição ao viés opressivo do jornalismo corporativo hegemônico. Práticas comunitárias constituem alternativas mais eficientes, frente ao colapso ambiental e à necessidade de reconstrução política, sobretudo, em processos de maior fragilização dos aparelhos de Estado, como o que ocorreu durante a pandemia da Covid-19 e a aniquilação climática vigente.

Devido à distribuição desigual de recursos, existe o risco de que as práticas das instituições de memória se tornem um privilégio de determinados grupos da sociedade, que possuem acesso aos direitos fundamentais. Nesse sentido, a marginalização dos direitos sociais se reflete nas práticas arquivísticas

das instituições, especialmente considerando a profusão de registros digitais e a incapacidade das instituições em absorvê-los. Comunidades marginalizadas/superexploradas são duplamente afetadas pela privação dos direitos humanos fundamentais e pela privação ou dificuldade em cuidar e celebrar sua memória coletiva, uma vez que as instituições patrimoniais não conseguem alcançá-las.

Coletivos e movimentos sociais são elementos cruciais para navegar no trauma coletivo, para compreender o tempo presente – considerando que o presente está imbuído do passado (Cheeka, 2022) – e para articular lutas emancipatórias. Apresenta-se a possibilidade de registrar cidadãos em proteção de direitos, de ativação comunitária, por meio da memória histórica e social de narrativas locais. Iniciativas comunitárias são terreno fértil para conscientização política em torno do poder, da cultura, das estruturas coloniais e da luta decolonial, representam ainda um espaço de cuidado, solidariedade, alegria e celebração. Se há uma narrativa hegemônica de morte e opressão, a contranarrativa é viver e possibilitar que as organizações de memórias atuem como ação política e elemento de luta. Contra os apagamentos e como base da transformação social: uma ferramenta para a educação, a consciência coletiva, a emancipação individual, ativando estruturas sociais e servindo como evidências de violações de direitos humanos e na defesa e luta por territórios

e maretórios, conforme exposto no Guia de [Vídeo como Evidência para Defesa Ambiental](#).

O audiovisual pode ser compreendido como um documento de vivências e histórias, expressão de indivíduos, grupos e da sociedade, vinculado à produção de memória e ao fluxo de conhecimento, um instrumento eficaz de inovação, criatividade e desenvoltura, e ainda uma forma de registro e de intercâmbio das manifestações de culturas distintas. Nesse sentido, a memória pode ser um elemento de orientação, de fortalecimento de processos sociais, ou pode ser uma ferramenta de segregação e exclusão. É preciso refletir e apoiar as mudanças sociais nas práticas de arquivo. Segundo o professor Aboubakar Sanogo (2022), não basta descolonizar o arquivo – ele propõe “Tornar Indígena, tornar mulher, tornar queer, Africanizar, Asianizar, Latinamericanizar, Minorizar, Diasporizar o Arquivo – conceitos, discursos, práticas institucionais, técnicas, tecnologias”.

A era da transformação digital ampliou o alcance do audiovisual, explorando novos horizontes e práticas, para além da visão da maioria das instituições patrimoniais. Contudo, a era das trevas digitais manifesta-se com efeito mais dramático em países superexplorados. As tecnologias digitais são também [ferramentas de controle, subjugação e dominação](#). O poder brando dos grandes estúdios agora é mais substancial por intermédio das proeminentes plataformas comerciais de streaming. A tecnologia tem ainda

impactos ambientais nefastos, vide a [crise hídrica no Uruguai devido à instalação de um data center do Google](#). As principais empresas de países perpetradores controlam, em grande parte, o ecossistema e a infra-estrutura digital de países superexplorados. A invasão algorítmica empobrece o desenvolvimento de produtos locais, deixando o continente dependente de softwares e infra-estruturas importadas, bem como vulneráveis a violações da privacidade de dados e a modelos de exploração de trabalhadores (Silva, 2020).

Trata-se da era do fim da privacidade, dos vazamentos de dados e do vigilantismo, o que acarreta no aumento da opressão a grupos superexplorados. A desinformação e os deepfakes, impulsionados pelo uso de robôs para a disseminação massiva de mensagens, ocorre com apoio de grandes conglomerados de redes sociais, são os elefantes que se espalham pela sala de estar, ajudando a derrubar democracias e a eleger líderes fascistas, como tem acontecido no Brasil. Num domínio mediado tecnologicamente, é essencial compreender e enfrentar o “colonialismo digital” e promover a autonomia tecnológica.

Brasil: contexto e desafios locais

Para entender a dinâmica decolonial de arquivos comunitários no Brasil, é fundamental fornecer um breve contexto sobre a dinâmica social do país. O Brasil era o maior território escravista do hemisfério ocidental, com cerca de 5 milhões de pessoas escravizadas oriundas da África, de diferentes tradições culturais e étnicas. Foi o último país a proibir o tráfico de pessoas escravizadas e a abolir formalmente a escravização – sendo que o comércio prosseguiu informalmente e, no momento atual, ainda se constata a presença de pessoas [escravizadas em fazendas e cidades](#). Culturas foram apagadas, líderes foram mortos, riquezas foram roubadas e memórias destruídas. Mais de quinhentos anos depois, os brasileiros falam a língua do colonizador, com diversas influências das línguas Indígenas e de línguas de diferentes linhagens africanas. Não houve nenhum mecanismo de reparação ou introdução à sociedade na condição de libertos e, embora não tenha existido nenhum mecanismo oficial de segregação racial, há um [apartheid](#) engendrado a partir da colonização, da escravização, da precarização do trabalho, do abandono do Estado, da miséria e do encarceramento em massa – revelado por meio de índices avassaladores como a [idade média ao morrer](#), relacionada tanto à cor da pele quanto à localização geográfica; a desigualdade de renda; o acesso a serviços públicos; a concentração de

problemas de habitação, deslizamentos e enchentes em áreas periféricas; e os índices de violência policial, que comprovam a extrema desigualdade étnico-racial brasileira. Atualmente, no Brasil, metade da população se autodenomina negra ou parda (2022, Agência Brasil). Contudo, esta proporção não é refletida na representação econômica, social e política. Um exemplo é a composição histórica do Superior Tribunal Federal (STF), que desde sua criação, há 132 anos, [somente três de seus 170 ministros foram negros](#). Em 2012 foram implementadas [cotas raciais e sociais em universidades e institutos técnicos federais](#). Esse avanço, ainda que tardio, fomentou não somente novos conhecimentos e saberes, como também possibilitou a entrada de sujeitos que podem identificar sua [própria ausência na academia](#) e formular novos saberes – em muitos casos, em ambientes acadêmicos conservadores, excludentes, patriarcais e racistas.

Outro acontecimento importante na estratificação social brasileira foi a criação de uma Proposta de Emenda à Constituição (PEC) para assegurar direitos trabalhistas para empregadas domésticas ([em sua maioria mulheres negras](#)). Os direitos regulamentados foram os mais básicos, desfazendo a disponibilidade quase que ilimitada de tais mulheres, mal remuneradas, desamparadas legalmente e amplamente exploradas. Hoje, ainda que se tenha estabelecido a igualdade de direitos trabalhistas entre trabalhadores domésticos e demais trabalhadores, o

salário mínimo está defasado em quase 500% em relação ao que seriam os gastos básicos.

A atuação do movimento negro brasileiro é bastante expressiva em diversas áreas do conhecimento e das artes. No entanto, na discussão sobre o patrimônio audiovisual é mais recente, e a sub-representação da população negra no audiovisual torna ainda mais necessária a criação de medidas urgentes para investigar a disponibilidade de materiais produzidos por pessoas negras, desde o advento do audiovisual, e para criar meios de preservar a produção audiovisual contemporânea. Evidencia-se, portanto, a necessidade de criação de uma “agenda de preservação da memória social negra” (Silva, 2020).

Antes da colonização de Pindorama, hoje Brasil, cerca de mil grupos diferentes viviam por todo o território. Após a invasão, esses números foram reduzidos violentamente, para aproximadamente 305 grupos, que estão hoje articulados nacionalmente, se defendendo e se impondo contra o garimpo, extrativismo – sobretudo de empresas estrangeiras –, agronegócio, tráfico de drogas, e a ação de grupos paramilitares, e contra a predação sexual sistemática. Em dezembro de 2023, a ameaça maior encontra-se em um projeto de lei, denominado Marco Temporal, uma tese anti-Indígena, defendida por ruralistas, que restringe o direito dos povos Indígenas à demarcação de suas terras.



Uma criança Indígena ouve tiros diariamente em sua aldeia; mal esta criança sabe que poderá morrer amanhã. E é por essas vidas que lutamos. Nós, como cineastas Indígenas, usamos a câmera como arma. É a nossa arma; é a nossa oração (Johnn Nara Gomes, 2022).

Vozes que exigem justiça social por meio da autonomia dos territórios e nações, da autodemarcação e recuperação de terras, da paz no sentido real de poder seguir existindo, da preservação dos modos de vida naturais, da proteção das águas e florestas, do ensinamento das memórias comunitárias que protegem o mundo (Ribeiro, 2023: 27).

Enquanto o [desmatamento destrói até 92% do entorno de terras Indígenas na Amazônia, os territórios Indígenas são os mais preservados, com perda de apenas 1% da vegetação nativa nos últimos 38 anos](#). Desde 2018, os índices de desmatamento têm sido alarmantes, chegando ao famoso [ponto de não retorno em algumas regiões da Amazônia](#), com a [devastação de outros biomas](#). Atualmente, com apenas [1,2°C/2,2°F de aumento da temperatura global, a situação já é desastrosa](#), vide inúmeros incêndios em florestas, inundações, deslizamentos, vendavais, seca, ondas de calor, e vulnerabilização crescente das comunidades e ecossistemas. Apesar das evidências,

há uma expansão de atividades do agronegócio e extrativistas, da construção de hidrelétricas, e [fracking](#), que ampliam os riscos associados à aniquilação climática. No caso do Brasil, há uma urgência da questão do amplo uso de [agrotóxicos](#), muitos banidos em outras regiões do mundo, mas aqui são amplamente utilizados em monoculturas, devastando a fauna, a água e afetando a saúde da população. Outra questão alarmante são os números escandalosos de [população passando fome](#) ou com insegurança alimentar; a dinâmica de resíduos e os [baixos índices de reciclagem](#). A tecnologia está intimamente conectada a essa aniquilação, basta observar o [fornecimento de internet aos garimpos ilegais](#), a [relação entre o agronegócio e a extrema direita e a máquina de fake news sobre o aquecimento global](#).

Atualmente, certas ações para frear a aniquilação climática podem parecer tão inexpressivas e falaciosas quanto o banimento de canudos de plástico. [Carros elétricos](#) são vendidos como alternativas eficazes ao combustível fóssil, porém têm custos ecológicos altíssimos em sua produção e não enfrentam a questão dos engarrafamentos urbanos. A implementação de certas tecnologias limpas, como a instalação de [parques eólicos](#), pode afetar negativamente algumas comunidades. Soluções mitigadoras, como o [crédito de carbono, tornaram-se uma mercadoria marqueteira e nada efetiva](#).

A devastação da Amazônia é talvez o maior crime ambiental da história, o

que implica também na intensificação do etnocídio dos povos Indígenas e no assassinato de ativistas ambientais e lideranças comunitárias, povos quilombolas, caiçaras e camponeses, que baseiam sua subsistência nesses biomas, elementos constituintes de sua cosmovisão. A luta desses povos é a resistência de suas culturas e, ainda, um elemento potente para frear a aniquilação climática – conforme exemplificado no projeto de agregar pesquisadores Indígenas em iniciativas de [recuperação da Amazônia](#). Embora a crise climática seja predominantemente desencadeada pelos países perpetradores, seus impactos afetam todas as esferas da vida e da sociedade, com graus de intensidade variados, em todas as partes do mundo. Há uma notável disparidade na vulnerabilidade climática de países superexplorados. Nesse sentido, há também todo um glossário próprio para designar o fim do mundo: o [Antropoceno](#), o [Capitalismo de desastre](#), o [Racismo Ambiental](#), e as [Zonas de Sacrifício](#). Ativistas ambientais e líderes comunitários se tornam cada vez mais alvos de violência, perseguição e assassinatos. [Das 1.733 mortes de ativistas em todo o mundo, \(2012-2021\), 20% ocorreram no Brasil](#). Há um risco evidente para ativistas ligados à raça e à localização geográfica, considerando que um terço foram de Indígenas e negros, e 85% ocorreram na Amazônia. [Quase 800 indígenas foram assassinados no governo anterior](#). O governo federal não mantém registros desses ataques, sendo o mapeamento realizado exclusivamente pela sociedade civil.

“Brasil é um país sem memória” é uma retórica muito difundida, porém, trata-se de um clichê com embasamento prático. O apagamento remonta aos tempos coloniais, com exacerbação durante a Ditadura Militar de 1964 a 1985, pela ausência de responsabilização dos crimes hediondos cometidos por militares. Autoridades militares estiveram à frente do gerenciamento da pandemia da Covid-19, e como resultado, o número de pessoas que passam fome no Brasil aumentou de 19,1 milhões para 33,1 milhões em 2022: [os famintos cresceram 73% enquanto os bilionários, 48%](#). As atrocidades da pandemia serão julgadas em tribunal popular pelo [Manifesto Coletivo - Anistia Nunca Mais](#), que trata a memória como “uma arma política”. Nesse período, o acervo de memória da ditadura, oriundo da Comissão Nacional da Verdade instituída em 2012, esteve sob ameaças de despejo, o que colocaria em risco centenas de relatórios, depoimentos orais sobre as violações de direitos humanos cometidos na ditadura militar. A Comissão da Verdade foi instituída tardiamente no país e, em função da Lei de Anistia, seu papel não foi judicial, nenhum dos envolvidos foi punido. Os militares contam, atualmente, com uma [vasta representação no Senado, no Congresso e nos governos estaduais e municipais](#). Nesse contexto, entre 2019 a 2022, [o registro de armas cresceu quase 500% devido à promoção do armamento e houve ainda um aumento no número de células neofascistas e tiroteios em massa](#).

.....

A polícia brasileira tem suas raízes históricas de racismo e práticas antidemocráticas. O militarismo, o inquisitorialismo e as normas penais genéricas, que trabalham para a opressão da população negra, de movimentos sociais e da classe trabalhadora são características que persistem desde sua origem. Sistemas de reconhecimento facial têm se espalhado pelo país, com casos gritantes de racismo algorítmico. Ao mesmo tempo, as câmeras acopladas às fardas de policiais, que deveriam garantir uma maior responsabilização da força policial, são burladas, suas lentes são obstruídas, as imagens manipuladas e, até, apagadas.

Embora não exista pena de morte no Brasil, a polícia age como se tivesse licença para matar, e o resultado é a execução sistemática de moradores de comunidades empobrecidas e as chacinas em Cabula, Curió Paraisópolis, Jacarezinho, Guarujá. Após a chacina no Jacarezinho, moradores e movimentos sociais mobilizaram-se para a construção de um memorial em homenagem às vítimas dessa chacina. No entanto, policiais destruíram o monumento às "vítimas da política genocida e racista do estado do Rio de Janeiro", conforme anunciava o memorial, que também preconizava: "Nenhuma morte deve ser esquecida. Nenhuma chacina deve ser normalizada".

Em março de 2018, a vereadora Marielle Franco foi assassinada, juntamente com seu motorista Anderson Gomes, quando retornavam do evento "Jovens Negras Movendo as Estruturas".

A execução brutal, cujos mandantes são notoriamente conhecidos (ainda não nomeados, nem responsabilizados), mobilizou manifestações pelo país. Memoriais foram criados em sua homenagem, como a instalação de uma placa no local onde fica a Câmara dos Vereadores da cidade. Essa placa foi destruída por um ex-policial militar, que alegou estar "restaurando a ordem".

A dupla violência – contra a vida e contra o direito à memória que se traduz no apagamento dos marcos de denúncia dessa violência – é profundamente simbólica, tornando os memoriais e as iniciativas comunitárias de memórias contrapontos fundamentais de afirmação dessas comunidades. Atualmente, a placa Rua Marielle Franco está em muitas casas e locais, seu rosto está estampado em muitos muros, e Marielle virou semente. Assim como o memorial em homenagem a Kathlen Romeu e ao seu bebê, vítimas da barbárie policial. Além da manutenção dos perfis ativos nas redes sociais, familiares e amigos promoveram ações culturais, como um mutirão de grafite, e a criação de uma quadra esportiva.

Portanto, as constantes ameaças da autoridade policial à democracia denotam a urgência de reformas profundas no sistema policial, pautadas no respeito aos direitos humanos, no alinhamento ao Estado democrático de direito, e na desmilitarização da polícia

Dois aspectos ainda merecem atenção no contexto brasileiro. O primeiro diz respeito à tecnologia. O principal

anunciante de redes sociais no país é uma produtora de conteúdos alinhados à extrema direita; a disseminação de notícias falsas e o discurso de ódio não são cerceados pelas plataformas que foram utilizadas para convocação de atos antidemocráticos. O projeto de Lei para regular as redes sociais e garantir responsabilidade e transparência foi atacado pelas grandes plataformas, em publicações fartas de desinformações.

O segundo aspecto destaca as expressivas manifestações sociais que promoveram nas últimas décadas, em diversos países, a derrubada de monumentos que glorificam algozes do povo: colonizadores, escravagistas, "assassinos convertidos em heróis". Enquanto isso, no Brasil, integrantes

do coletivo Revolução Periférica que atearam fogo na estátua indecente de um bandeirante responsável pela escravização de pessoas negras e Indígenas seguem sob perseguição política.

Não seria possível finalizar essa contextualização sem abordar a cultura patriarcal, misógina e as estruturas sexistas de poder, que resultam em altas taxas de estupro, abuso obstétrico, abuso infantil, violência sexual, feminicídio e perseguição e assassinato de pessoas LGBTQIAPN+. Na outra ponta, de acordo com a pesquisa "Periferias e Filantropia - As barreiras de acesso aos recursos no Brasil", entre os trabalhadores na linha de frente de projetos sociais em comunidades, 68% são mulheres e 74%



das pessoas se declararam negras (somando pretos e pardos). Esses números evidenciam a existência e a força de uma rede negra de coletivos e de ações lideradas por mulheres, sobretudo jovens (PIPA, 2022).

Julgou-se pertinente traçar esse panorama, uma vez que, no país, os mecanismos de memória e de interpretação da realidade social parecem estar sempre correndo os mais diversos riscos, fazendo com que a história precise ser constantemente reafirmada. Portanto, a intenção ao levantar as questões acima é também que elas possam ser aprofundadas e utilizadas para fomentar outras reflexões, em diferentes contextos e por diferentes sujeitos.

Arquivos comunitários

Antes de iniciar a discussão sobre os arquivos comunitários, faz-se necessário indicar que o Conselho Nacional de Arquivos (Conarq), constituído em 1994, não possui iniciativas comunitárias cadastradas como entidades custodiadoras de acervos arquivísticos. A primeira deferência a esse tipo de arquivo no âmbito do Conarq ocorreu em uma [plenária](#) em 2023, em decorrência da ampla compreensão da importância de tais iniciativas pela presidenta do Conarq e por sua receptividade a proposições de integrantes da [Rede de Acervos, Memórias e Movimentos Sociais](#).

O reconhecimento de arquivos comunitários pela maior autoridade de arquivos do Brasil é motivo de comemoração, mas também demonstra que os arquivos comunitários operam fora do âmbito institucional. Houve recentemente um crescimento significativo na produção acadêmica e na realização de eventos relacionados a essa temática, juntamente com o fortalecimento dos próprios arquivos comunitários. O que se evidencia por meio de iniciativas notáveis, como o [Acervo Bajubá](#), [Centro de Memória dos Queixadas](#), [Museu Digital de Heliópolis](#), entre outras.

Arquivos comunitários, apesar de possuírem sua lógica e contextos de funcionamento próprios, estão inseridos na estruturação do patrimônio brasileiro, o que pode ser entendido a partir de aspectos desafiadores, como ausência de políticas públicas; os insuficientes e oscilantes investimentos; a concentração dos poucos recursos disponíveis principalmente nos Estados do Rio de Janeiro e de São Paulo; e um grande contingente de profissionais qualificados em precariedade.

O Brasil conta com um conceito sólido de patrimônio, com uma estrutura estatal atuante na construção de políticas públicas específicas e em sua defesa. Surpreendentemente, o audiovisual, apesar de

encapsular camadas de interesse histórico, por seu conteúdo e contexto de criação, não era identificado como um patrimônio a ser preservado – mas como importante ferramenta para registro, preservação e difusão de Patrimônio Imaterial.

Contudo, em 2023, foi criada a Diretoria de Preservação e Difusão Audiovisual no Ministério da Cultura, com aceno ao compromisso de contemplar arquivos comunitários em suas ações.

As políticas públicas podem ter um papel crucial no fortalecimento das iniciativas de arquivos comunitários e na ativação e difusão de conhecimento, por meio dos Pontos de Cultura – coletivos que articulam atividades culturais em suas comunidades com reconhecimento e apoio estatal – e Pontos de Memória – programa criado no âmbito da Política Nacional de Museus, visando promover política pública que reconheça e valorize a memória social e ações museais (Ferreira, 2023). Outra forma de obtenção de recursos é por intermédio de editais de Secretarias de Cultura e outras entidades de fomento, processo especialmente intensificado por recursos federais através da Lei Paulo Gustavo (LPG), que prevê repasse de vultosos recursos ao setor cultural, prevendo um acanhado

inciso para a memória, a preservação e a digitalização de obras ou acervos audiovisuais.

Seria anacrônico abordar a sensibilização para arquivos comunitários e não discutir a ativação e o envolvimento dos jovens. Para tanto, é necessário considerar o fenômeno das redes sociais, a ambição de atuar na influência digital e o amplo engajamento em jogos. É nesse contexto que foram realizadas importantes manifestações cívicas, trabalho de base e organização social, como a criação de campanhas de vacinação por influenciadores, a campanha “Bora votar!”, e a campanha de arrecadação de recursos para o combate à pandemia.



_casadopovo • Follow
Bom Retiro



_casadopovo #EXPOSIÇÃO | Você já viu uma exposição nascer do zero? Nesta atividade, a gente acelera o caminho que vai da pesquisa à vernissage, fazendo isso tudo em uma manhã de ERUV!

Montada no mesmo dia a partir do encontro inédito de documentos de arquivo de dez movimentos sociais, instituições, coletivos culturais e centros de pesquisa e memória das periferias, a exposição é um fragmento de como esses grupos têm organizado seus acervos e trabalhado os temas da memória e história. Cada grupo trará uma seleção de documentos de seus acervos pouco tempo antes da abertura da exposição, criando uma dinâmica de entender, em um curto



122 likes
AUGUST 9

Log in to like or comment.

Uma das manifestações de arquivos comunitários são os **arquivos digitais informais**, termo proposto por Adam Auerbach que faz referência a coleções de materiais criadas por indivíduos ou grupos fora do âmbito institucional, em torno de temas negligenciados pelas narrativas oficiais, como as experiências de grupos marginalizados (Marino, Silveira e Nicodemo, 2022). Embora possam parecer menos estruturados, são pesquisas etnográficas sobre a maneira como indivíduos e comunidades entendem sua história. Esses arquivos frequentemente desafiam práticas arquivísticas tradicionais e se desenvolvem em plataformas de rede social, tornando-se essenciais para

o estudo da paisagem arquivística contemporânea. Arquivos podem ser identificados por meio de nomenclaturas como: acervo, centro de memória, centro de documentação, núcleo de memória, coletivo de vídeo, memorial, museu, núcleo de preservação. Porém, considerando a atuação de coletivos, associações e movimentos sociais, estas autoras consideram que a vasta produção e o compartilhamento de conteúdo em redes sociais podem se caracterizar como **arquivos não-declarados**. De toda forma, arquivos digitais informais e arquivos não-declarados enfrentam desafios similares: a dependência de redes sociais privadas com políticas que vulnerabilizam o conteúdo, ameaças às

contas, sem contar a volatilidade dos dados, somam-se a esses fatores os desafios da preservação digital, como a obsolescência de formatos de arquivo, software, e hardware. Em alguns casos, existem ainda os problemas relacionados à preservação de documentos, película e vídeo em condições adversas de conservação.

Um dos desafios para o estabelecimento de arquivos comunitários, informais e não-declarados é o acesso a recursos financeiros, estruturais e humanos em países superexplorados, onde muitas vezes a prática arquivística é frágil como a democracia na qual se inserem. Considerando que a preservação de patrimônio é custosa, a concentração de recursos financeiros em países perpetradores é uma nova forma de prática colonial no mundo arquivístico, o que acarreta que a adversidade seja um ponto comum às iniciativas comunitárias. Populações Indígenas e tradicionais promovem, por meio de sua perspectiva e resiliência, soluções cruciais para realizar transformações e curar desigualdades, porém recebem ínfima parte do investimento privado e estão excluídas da tomada de decisões (Villanueva, 2023). O fundamento da filantropia reside no acúmulo injusto da riqueza, a desigualdade em escala global só poderá ser enfrentada quando considerado o desequilíbrio das relações de poder dentro de seu próprio campo. Surgem então, as contradições da “filantropia”, na qual os grandes eventos relacionados aos direitos humanos, como o [RightsCon](#), são patrocinado pelo

Google e Meta. Sem entrar no tema de mineradoras e petrolíferas, financiando projetos culturais e de patrimônio por meio de isenção fiscal; enquanto as vítimas dos desastres ambientais seguem na justiça, lutando por direitos à indenização.

Participantes da EYE Conference, refletindo sobre o risco da toxicidade de ações de solidariedade e dos gestos de cuidado (Rahman, 2022), apresentaram possíveis caminhos para descolonizar as práticas de arquivo, como o estabelecimento de organismos regionais e de financiamento para uma divulgação abrangente (e não somente recursos para uma instituição central); a transferência de recursos com liberdade de decisão de investimentos e maior flexibilidade na prestação de contas; a criação de editais e a formação para captação de recursos; e a criação de projetos de preservação. Outro ponto importante é a busca de soluções de países superexplorados para os problemas de países superexplorados, como práticas de reciclagem, hackeamento e reaproveitamento de maquinários (Cappa, 2022). Debateu-se a necessidade de promover a formação de multiplicadores desses conhecimentos. Abordou-se a importância da difusão de ferramentas abertas e gratuitas que possibilitem a autonomia e a resiliência de tais iniciativas, discutiu-se ainda sobre como envolver a comunidade nessas ações, para além das pessoas diretamente atuantes nos arquivos. Ressaltou-se ainda a necessidade de criação de espaços colaborativos. Por fim,

abordou-se a importância das práticas de arquivo de guerrilha ou hackathons (junção de “hack” e “maratona”, uma forma de ativismo).

A memória pode ser investigada, curada, organizada e apresentada de diversas formas: a coleta de história oral, a pesquisa, a criação de podcasts, a composição de acervos museológicos e suas representações em repositórios online, a coleta e análise de dados, a criação de repositórios de documentos eletrônicos, a coleta de registros de redes sociais, o compilado de notícias, além de outras formas de prospecção e difusão de memórias. Um exemplo é o projeto realizado pelo [CPDOC Guaianás - Centro de Pesquisa e Documentação Histórica Guaianás](#), que possui como eixos de atuação: o Acervo Documental, a História Oral e a Formação e Difusão, que ocorre por meio da realização de oficinas, cursos livres, a curadoria e exposições em diferentes formatos para difundir as narrativas da população do extremo leste da cidade de São Paulo.

Isto posto, coloca-se a questão: como as instituições formais de memória podem atuar? Em primeiro lugar, sugere-se pensar na maneira como elas não devem atuar: custodiando os acervos em suas instalações de forma a suspender a atuação de agentes da comunidade – algo bastante temeroso, considerando a oscilação da gestão pública com a alternância de governo, e a suspensão de acesso ao acervo. Em segundo lugar, seria interessante conceber a criação de espaços de memória das próprias instituições. Outra possibilidade é

criar ou dar apoio à criação de centros de suporte, linhas de comunicação, oferecer consultorias e centros de digitalização, promover campanhas de conscientização, realizar ações de formação, fornecer bolsas de pesquisa com cotas, ceder espaço para reuniões e eventos, além de outras ações que podem servir como um farol para as iniciativas que enfrentam muitas incógnitas em seus processos de memória e de compartilhamento de conhecimento dentro de seus comunidades.

Retomando Sanogo: de que forma seria possível colocar em prática a ação de tornar Indígena o arquivo? Talvez seja o caso de dar um passo atrás, e compreender que o termo “povos Indígenas” é excessivamente genérico para descrever culturas tão heterogêneas, cujo principal ponto em comum é a conexão intrínseca com seus territórios. A arquivista/ativista Tzutsumatzin Cortés ilustra essa questão, ao se apresentar como Xochimilca, antes de se identificar como Indígena ou mexicana. Tornar Indígena o arquivo significa conceder acesso total às imagens dos povos Indígenas, à repatriação e à restituição. Tornar Indígena o arquivo é assumir publicamente que esse patrimônio foi negligenciado e compensar tal omissão. Desde o advento de câmeras e gravadores audiovisuais, Indígenas foram o foco de atenção de pessoas brancas. Experimentaram a tomada de suas narrativas com o pioneiro projeto [Video nas Aldeias](#). Hoje, há uma sólida articulação dos povos Indígenas em



Search here...

INÍCIO

QUEM SOMOS

ARQUIVOS E COLEÇÕES

HISTÓRIA ORAL

PERUSPÉDIA

NOTÍCIAS

PARTICIPE

FALE CONOSCO

WhatsApp Instagram Facebook Messenger

PERUSPÉDIA

Acesse

Desenvolvendo o trabalho de coleta, tratamento e difusão de documentos sobre a história de Perus, percebemos que seria possível criar uma enciclopédia sobre acontecimentos, pessoas e lugares do bairro. Assim surgiu a ideia da Peruspédia.

 A Peruspédia é uma base de dados colaborativa, como a [Wikipédia](#) e a [Wikifavelas](#), que possibilita a busca por artigos sobre lugares, pessoas, coletivos, empresas e movimentos políticos e culturais ligados ao bairro por meio de verbetes.

 Nos verbetes, as informações são organizadas por campos: nome, datas (início e fim, nascimento e morte), local de origem, descrição e referências utilizadas para a escrita do artigo. Também é possível conferir outras formas de grafia utilizadas para um mesmo termo.

 A Peruspédia é colaborativa! Os usuários, além de acessar toda documentação disponibilizada pelo Centro de Memória Queixadas, podem escrever verbetes. Pesquise em nosso acervo – base de dados de Arquivos e Coleções, de História Oral ou no acervo físico na Biblioteca Municipal José Soró/ Padre José de Anchieta – e nos mande um verbebo!

torno de suas narrativas, evidenciado pelo texto [Mensagem Ancestral](#) (Ribeiro, 2023). Ailton Krenak apresenta a ancestralidade como um repertório de notícias transmitidas de uma geração para outra, como um segredo de sobrevivência. Para preservar a história oral, é preciso preservar vidas, respeitar culturas e não interromper a transmissão de conhecimento. Tornar Indígena o arquivo também significa desempenhar qualquer papel contra o etnocídio em curso dos povos indígenas em diversas partes do mundo. Finalmente, reconhecer que os povos Indígenas estão intrinsecamente ligados aos recursos naturais e, assim, torná-los uma prioridade para estancar

a ameaça de aniquilação climática. A agroecologia acima do agronegócio. Se “o futuro é ancestral”, então o futuro com vida deve necessariamente ser inclusivo, Indígena, e respeitoso para com outros seres sencientes. É preciso contemplar as culturas ancestrais e entender que qualquer solução moldada pelo paradigma de países perpetradores nos trouxe para a atual calamidade.

Na ausência de justiça social, de reparação histórica e de indenizações devidas, arquivos comunitários podem atuar como narrativas contra a impunidade, nas quais a dor e o luto podem ser transfigurados em narrativas de luta. É preciso promover

manifestações culturais disruptivas, que possam educar sobre processos hegemônicos e hegemonzantes. A destruição é corporativa, a solução é comunitária. Arquivos comunitários podem atuar na criação de um glossário de ideias e práticas para “adiar o fim mundo” (Krenak, 2019). Como uma rede ampla de organizações sociais com o objetivo de criar narrativas anticapitalistas e exercitar práticas de empatia, utopia e liderança. Arquivos comunitários podem ser lugares de práticas e narrativas decoloniais, anticapitalistas, feministas, de empoderamento, anti-apagamento, anti-apropriação cultural.

Bibliografia

- Agência Brasil (2022). [Censo 2022: entenda como declarar a sua raça.](#)
- Allende, Salvador (1972). [Discurso](#). Assembleia Geral das Nações Unidas.
- Almeida, Silvio de (2019). Racismo estrutural. São Paulo: Polén.
- Anônimo (2011). Globalization is a form of Colonialism.
- Assis, Wendell Ficher Teixeira (2013). [Do colonialismo à colonialidade: expropriação territorial na periferia do capitalismo](#). Maceió: Universidade Federal de Alagoas, Instituto de
- Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional.
- Gomez, Johnn Nara (2022). [“Produzindo e Preservando Imagens Indígenas: um Desafio Urgente”](#) em CineOP - Mostra de Cinema de Ouro Preto.
- Edmondson, Ray (2017). Arquivística audiovisual: filosofia e princípios. 3.ed. Brasília: Unesco.
- Ferreira, Fabiana (2023). Une politique d’expansion de l’action culturelle : le cas des « points de mémoire » au Brésil.
- Mahler, Anne Garland (2018). From the Tricontinental to the Global South: Race, Radicalism, and Transnational Solidarity.
- Krenak, Ailton (2019). Ideias para adiar o fim do mundo. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- Marino, Ian Kisil; Silveira, Pedro Telles da; Nicodemo, Thiago Lima (2022). [Digital Resources: Digital Informal Archives in Contemporary Brazil](#). Disponível em:
- Quijano, Anibal (2005). Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina in: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Parenti, Michael (1986). [Michael Parenti \(Not Underdeveloped but Overexploited\)](#).
- PIPA (2022). [Periferias e Filantropia - As barreiras de acesso aos recursos no Brasil](#).
- Prefeitura de Campinas; Secretaria de Gestão e Desenvolvimento de Pessoas (2023). [Guia de Terminologias](#). 3.ed. Campinas.
- Ribeiro, Vito (2023). [Mensagem Ancestral](#).
- Santos, Regina Lúcia dos (2011). [Reparações](#).
- Silva, Tarcísio (2020). *Comunidades, Algoritmos e Ativismos Digitais: olhares afrodiaspóricos*. 1.ed. São Paulo: LiteraRUA.

- Silva, Mário Augusto Medeiros da (2020). [Preservar a memória negra e lutar contra a dupla morte.](#)
- Villanueva, Edgar (2023). [A decolonização da filantropia no combate à desigualdade.](#)
- Apresentações de [EYE International Conference 2022 - Global Audiovisual Archiving: Exchange of Knowledge and Practices citadas:](#)
- Cappa, Carolina (2022). *It's Almost Too Late!* roundtable.
- Cere, Rinella; Giglitto, Danilo; Petrelli, Daniela (2022). 'Films for Thought' A Proposal for the 'Restitution' of Anthropological films poster recording.
- Cheeka, Didi (2022). *It's Almost Too Late!* roundtable.
- Cortes, Tzutzumatzin Soto. *Between doing local and thinking Global* presentation.
- Félix, Pedro (2022). *Audiovisual Archives and the Digital Space - A Global South Perspective* panel.
- Foster, Lila (2022). *Building Local Knowledge and Practices - The Brazilian Experience* presentation.
- Opoku-Boateng, Judith (2022). *Audiovisual Archives and the Digital Space - A Global South Perspective* panel.
- Rahman, Lisabona (2022). *Cross-continental Connections* panel moderation.
- Roque, Rosemarie (2022). 'Geo Unblocking' On AV archival content about the Philippines under Marcos in the Time of the Pandemic presentation.
- Sanogo, Aboubakar (2022). *Making the Invisible, Visible* panel moderation.





¡HASTA LA VICTORIA...
VOLVEREMOS!

UNA CONVERSACIÓN CON RODRIGO CARRANZA



Julio César Gonzales Oviedo

Investigador y realizador audiovisual.
Integrante de Maizal y de La Otra Cosecha.

En el corazón de La Victoria, una población de profunda significación histórica en la región de Santiago de Chile, se erige el canal “Señal 3 La Victoria”, un territorio mediático que va más allá de su mera función comunicativa. Barrio fundado en 1957 como producto de una toma de terrenos pionera en América Latina, este canal ha desempeñado un papel esencial en el tejido social y la identidad de los sectores populares en Chile.

Esta toma se concretó el 30 de octubre de 1957 y tuvo un papel significativo en la historia de los sectores populares en Chile, además de ser un ejemplo de resistencia y organización entre los pobladores (Comunicación personal Rodrigo Carranza, agosto 2023).

En un contexto de lucha y resistencia, la población de La Victoria emergió como un símbolo de perseverancia frente a la represión estatal durante la dictadura de Pinochet.

La Victoria se convirtió en un símbolo de lucha y organización, especialmente en tiempos difíciles como la dictadura cívico-militar presidida por Augusto Pinochet en los años setenta y noventa. A pesar de la persecución y la violencia estatal de esa época, el espíritu de la población persiste hasta hoy, aunque quizás en menor medida. Esta población es apreciada y querida por la comunidad, y su historia está muy arraigada en la

memoria colectiva (Comunicación personal Rodrigo Carranza, agosto 2023).

En este periodo, el canal juega un papel importante al documentar lo que ocurre en la población, y al preservar la identidad y la historia de la comunidad. Todo esto contribuye a mantener viva la memoria de la población y su importancia en la región. Durante la década de los noventa, en medio de la transición hacia la democracia, surgió un notable descontento. A medida que se relata el regreso a la democracia, persiste la insatisfacción política debido a la falta de reparación. Esta insatisfacción llevó a muchos jóvenes a tomar medidas:

La inspiración surge de un vecino que cuenta con una antena transmisora, lo que lleva a la idea de utilizarla para comunicarse. Así, comienzan. El 30 de octubre, en conmemoración al aniversario de 1997, la Señal 3 de La Victoria se estableció oficialmente como canal (Comunicación personal Rodrigo Carranza, agosto 2023).

El canal no es simplemente un medio de comunicación; es un punto nodal en la construcción de la memoria colectiva y la resistencia cultural en un contexto marcado por fuertes implicaciones históricas y políticas.

La fundación del canal Señal 3 refleja una genealogía comunicativa arraigada en la resistencia y la organización de los sectores populares, de manera que desafía los discursos dominantes y

evidencia la capacidad de la población para subvertir el poder establecido a través de sus narrativas e imágenes propias, demostrando que la población de La Victoria se erige como un símbolo en la disputa de sentido sobre su formas de comunicación.

Las actividades del canal inician con transmisiones en vivo y pregrabadas, así como reportajes, talleres y documentales. Incluso llegan a transmitir partidos de fútbol locales e internacionales, valiéndose de otras fuentes, dado que el canal operaba de manera ilegal durante algún tiempo. Además de esto, el canal presenta programas en vivo sobre música, entrevistas y reseñas literarias, abordando figuras relevantes para la literatura chilena (Rodrigo Carranza, 2023).

La hibridación de formatos y contenidos en el canal Señal 3, desde transmisiones en vivo y pregrabadas hasta programas de música y reseñas literarias, ilustra cómo el medio se convierte en un espacio de resistencia cultural y subversión.

La difusión crece y atrae a más personas que aportan propuestas y participan activamente. En términos de relación con otras organizaciones populares, el canal colabora con actividades de la población y mantiene un archivo que registra eventos importantes, no sólo su propio aniversario y partidos de fútbol, sino también



obras de teatro y cumpleaños. Este archivo se convierte en un tesoro de la comunidad (Rodrigo Carranza, 2023).

A lo largo de los años, su labor ha trascendido la esfera de la comunicación convencional para convertirse en un archivo comunitario que preserva la memoria, en un espacio de comunicación alternativa que desafía las narrativas dominantes y en un entorno donde

las imágenes y la memoria colectiva interactúan en una ecología de significados en constante cambio.

Este enfoque activo sobre la imagen como constructora de sentido refleja la interdependencia entre el archivo y el medio, donde las imágenes no sólo son resguardadas, sino que se convierten en instrumentos para la construcción de una memoria colectiva en movimiento.

En el caso de la Señal 3, aunque no siempre tiene un rol activo, continúa difundiendo material en fechas relevantes como el 30 de octubre y el 11 de septiembre. Los talleres con niños y adolescentes son fundamentales para educar sobre el uso de herramientas audiovisuales y contextualizar la historia de la población (Rodrigo Carranza, 2023).

Las imágenes, testimonios y narrativas transmitidas no son entidades fijas y objetivas, sino que están permeadas por múltiples interpretaciones y significados. La memoria no es un acto pasivo de recuerdo, sino una construcción activa que se adapta y se transforma con el tiempo.

A partir de 2016, (el canal) se involucra en un encuentro coordinado por una instancia académica llamada APEX, que brinda herramientas para construir y preservar archivos

audiovisuales... Además, colaboran con la Biblioteca Nacional de Chile para digitalizar y preservar el material análogo acumulado durante más de 20 años (Rodrigo Carranza, 2023).

La experiencia en el encuentro con APEX permitió revisar el material y dialogar con otros colegas participantes, lo cual enriqueció la comprensión y valoración del archivo. Fue una experiencia interesante en la que se pudo llevar a cabo un intercambio de conocimientos.

A raíz de esta experiencia, se ha adoptado una perspectiva más consciente en relación con el archivo propio del canal. La toma de conciencia sobre su importancia ha surgido desde la práctica misma. Esto ha generado una mayor claridad sobre la necesidad de tener un espacio de archivo dentro del canal.

En este sentido, ha sido necesario encontrar soluciones creativas, como establecer un “departamento de archivo” aunque sea simbólico, para gestionar y preservar el material acumulado (Rodrigo Carranza, 2023).

Aunque la falta de recursos y tiempo puede ser un desafío, han logrado abordar tareas como la digitalización de cintas análogas, limpieza y restauración de materiales dañados, así como la planificación de preservación continua.

En cuanto a la relación entre Señal 3 y el archivo, se ha encontrado un equilibrio en la medida en que se comprende

que ambos se nutren mutuamente. Si bien puede ser desafiante en ocasiones manejar las responsabilidades del canal y del archivo, también se ha experimentado gratificación al generar intercambios de conocimiento y fomentar la sensibilidad hacia las imágenes.

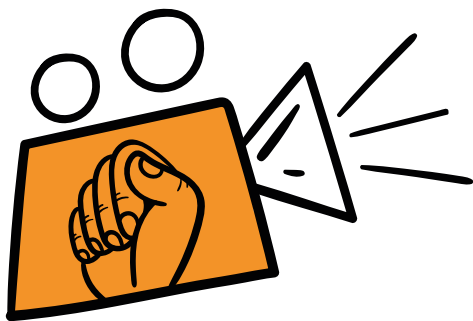
La relación entre los archivos y su relevancia ha evolucionado con el tiempo. Si bien existe la tendencia de mantener los archivos custodiados, también es importante hacerlos accesibles para reinterpretar y revivir las imágenes.

En este sentido, el canal Señal 3 cumple un papel similar al rescatar y preservar las imágenes y sonidos que encapsulan la historia de La Victoria y la resistencia de su población. El archivo audiovisual se erige como un espacio donde las imágenes se convierten en "supervivientes", testimonios que narran el pasado y establecen un vínculo entre las generaciones presentes y futuras con las luchas pasadas.

Las imágenes y los testimonios transmitidos por el canal no son meros reflejos del pasado, sino fragmentos vivos que dialogan con el presente y el futuro. Este diálogo permite que la memoria se construya, adaptándose a las necesidades cambiantes de la comunidad. Así, el archivo no sólo custodia las imágenes, sino que también las revitaliza y reinterpreta, formando una memoria en constante transformación.

En mi opinión personal, la Señal 3 se ha convertido en un símbolo que no sólo pertenece a la población local, sino también a aquellos que, como yo, nos hemos encariñado con su historia y la cuidamos. Queremos que estas experiencias existan y se compartan (Rodrigo Carranza, 2023).

A través de su papel como archivo comunitario, el canal Señal 3 ha ejercido una función vital al capturar y preservar las narrativas locales y la historia del barrio. Esta preservación de la memoria colectiva permite que las voces marginadas trasciendan el olvido y mantengan viva la lucha por la justicia



y la equidad. El canal se convierte en un espacio donde los relatos de la comunidad se convierten en resistencia simbólica, subvirtiendo las narrativas oficiales y tejiendo una trama alternativa de la historia.

Este proceso de formación y desarrollo ha sido influenciado por diversos eventos, como la pandemia, el estallido social y tristes pérdidas de personas cercanas. Estos sucesos han dejado una marca en este lugar y en mi experiencia. Y lo que más destaco es que es esencial no sólo que el material esté resguardado, sino que también sea compartido. La importancia radica en que este archivo se convierta en una herramienta de cambio social, y considero que esto es fundamental (Rodrigo Carranza, 2023).

Esta memoria, lejos de ser estática, se transforma y evoluciona a medida que nuevas generaciones reinterpretan y reviven las imágenes y los testimonios de las luchas y logros del pasado. En definitiva, el canal se convierte en un espacio donde las imágenes “supervivientes” y activas son vehículos de transformación social y agentes de cambio.

Las cosas realmente requieren tiempo, independientemente de lo que estén enfrentando. En el caso de la Señal 3, mi experiencia abarca casi cinco años en los que he estado involucrado aquí. Durante este tiempo, he tenido que

lidar con asuntos como adquirir equipos, formarme y establecer un sistema de clasificación. Sin embargo, siento que lo que he logrado hasta ahora es sólo una parte del proceso general (Rodrigo Carranza, 2023).

El canal Señal 3 de La Victoria emerge como un espacio de convergencia entre archivo comunitario, comunicación alternativa, ecología de las imágenes y memoria en transformación.

Su capacidad para documentar y preservar la historia de La Victoria, su función como medio de comunicación alternativo y su papel en la construcción activa de la memoria colectiva reflejan la vitalidad de su rol en la sociedad.

A medida que el barrio y su población evolucionan, el canal se mantiene como un faro de resistencia y solidaridad, donde las historias individuales convergen en una narrativa colectiva en constante cambio. La historia de La Victoria, en manos del canal Señal 3, trasciende las barreras del tiempo y la opresión, empoderando a la comunidad para construir su propio relato y moldear su destino.

IMAGINANDO PEQUEÑOS ARCHIVOS AUDIOVISUALES



Carolina Cappa

Carolina Cappa es archivista audiovisual y profesora. Se especializa en investigación y preservación audiovisual, concentrando su trabajo en películas pequeñas. Publicó "Nitrato argentino, una historia del cine de los primeros tiempos", libro y web de acceso abierto sobre el proyecto de cine silente argentino realizado en el Museo del Cine "Pablo Ducrós Hicken" de Buenos Aires (2016-2019).



Germán Celestino y Monti

Germán Celestino y Monti es un profesional del audiovisual egresado de la Universidad Nacional de La Plata con base en San Telmo, Buenos Aires. Se ha especializado en medios híbridos mezclando informática, multimedia, redes y video. El uso de viejos equipos de video obsoletos en conjunto con tecnologías contemporáneas digitales le llevó al trabajo con archivos audiovisuales.

En el concepto históricamente arraigado de patrimonio cultural sólo había lugar para los monumentos históricos, las grandes obras de arte, o los documentos fundacionales de una nación. En el último tiempo, lo preservable se expandió desafortunadamente, individuos e instituciones comenzaron a guardar cada vez más objetos del pasado, y en la actualidad conservamos prácticamente todas las manifestaciones de nuestro entorno (Lowenthal, 1989). Pese a esto, y a su creciente uso y reconocimiento, el audiovisual nunca alcanzó el mismo estatus patrimonial que el resto de las creaciones artísticas. Tampoco, como consecuencia, tuvo la misma protección. A las limitaciones presupuestarias, laborales, estructurales y tecnológicas que sufren muchos archivos nacionales, se añade el débil interés que aún despierta el audiovisual como manifestación cultural e histórica diversa. En ocasiones, los audiovisuales pueden estar totalmente perdidos; en otras, están en alto riesgo de perderse. En muchos casos, como en los archivos latinoamericanos, la preservación audiovisual está colapsada. Hay demasiado por hacer y muy pocos recursos, incluyendo el tiempo.

Sabemos que no es posible preservar todo, y que los archivos audiovisuales toman decisiones a diario sobre lo que vale y lo que no, en una práctica limitada por las condiciones materiales del trabajo y de la disciplina. La fluidez entre arte e industria tampoco ayuda a despejar la decisión del valor audiovisual. En la actualidad, una gran parte de lo que se

preserva no se hace por su valor artístico o histórico sino en función de que pueda ser explotado comercialmente. El régimen de la imagen-mercancía atiende especialmente a aquellas imágenes en movimiento que pueden monetizarse en reposiciones, reestrenos o utilizadas como material para nuevas producciones comerciales.

Si el alcance de lo preservable se ha ampliado, no es sólo por un afán nostálgico al pasado sino también como cuestionamiento a estas prácticas de las instituciones patrimoniales oficiales. ¿Qué documentos se preservan y cuáles no? ¿Quién cuenta la historia? ¿Y quien cuenta nuestras historias? ¿Cuáles son nuestros documentos, y dónde están? Si la preservación de los grandes hitos cinematográficos no está asegurada, ¿qué le queda al audiovisual periférico?

Una forma de ser parte activa en las respuestas a estas preguntas ha sido la creación de los Pequeños Archivos Audiovisuales, agrupaciones surgidas de la comunidad con el fin de guardar otras memorias: imágenes y sonidos

alternativos, familiares, disidentes, amateurs, populares, militantes, comunitarios, educativos, religiosos, géneros y formatos menores sin lugar en la lista de prioridades de los archivos nacionales. La creación reciente de una serie de archivos audiovisuales descentralizados coincidió con la ampliación de lo patrimonializable y con el reclamo a las instituciones ante la falta de representatividad colectiva en los documentos que conservan. Desde pequeños archivos dedicados a la memoria doméstica hasta aquellos creados como repositorio de las luchas de reivindicación de derechos, como los archivos de memorias indígenas, de movilizaciones obreras, o de movimientos transfeministas. Espacios formados por personas de un contexto determinado que protegen y difunden imágenes y sonidos que son significativas para ellas -o los Pequeños Archivos Audiovisuales como operaciones situadas (Bezerra, 2020)-.

Pese al poder transformador de su aparición en la sociedad y en la disciplina archivística, los Pequeños Archivos Audiovisuales tienen una potencia aún latente. Los cambios de la tecnología audiovisual del siglo XXI han hecho posible que grupos antes excluidos produzcan imágenes alternativas, pero no ha ocurrido lo mismo con las prácticas de preservación. Hoy el audiovisual se piensa, produce y reproduce mediante objetos digitales. La tecnología digital abarca el 100% del formato hogareño, institucional y comercial, así como los insumos que los usuarios producen a

diario para las empresas privadas de micro-posting y redes sociales. Excepto las mínimas prácticas artísticas del audiovisual experimental, lo digital se presenta ante el usuario como una caja negra que limita su interacción y entendimiento. La memoria de las imágenes en movimiento se conserva bajo un falso velo de neutralidad y seguridad informática, y el auto-archivo queda inhabilitado al perder la capacidad para comprender los sistemas de captura, edición, reproducción y guarda. Los desarrollos tecnológicos se confunden con marcas de fantasía de empresas privadas, lo "abierto" o "libre" se nombra sin entender bien qué significa y, finalmente, todo el material producido o digitalizado se pierde en un disco duro externo o en un formato de transporte a algún servidor extranjero.

La potencia latente de los Pequeños Archivos Audiovisuales podría estar en entenderse como parte de una red de cuidados compartidos.

Esta red no nacería de la nada sino que podría montarse sobre estructuras preexistentes, como la red de los festivales de cine, los polos de producción audiovisual, las salas cinematográficas regionales, las universidades, los canales de televisión locales, las bibliotecas populares, los archivos de la memoria, los museos provinciales. Sobre esta estructura disponible, podrían incorporarse áreas dedicadas a la preservación y, de esta manera, no

sólo se aprovecharían espacios sino que sería una forma de entender que la preservación audiovisual es indisociable a otras áreas, como la creación y la exhibición.

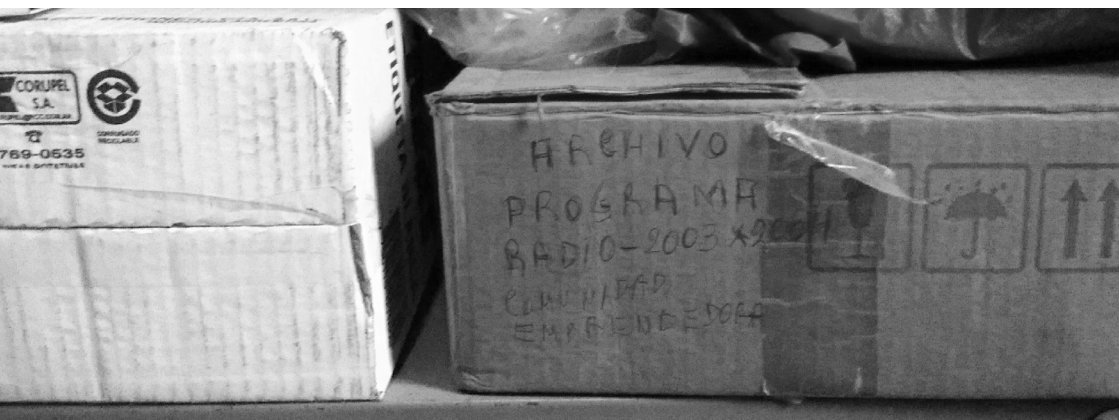
Las dificultades orgánicas y financieras de los Pequeños Archivos Audiovisuales podrían mirarse menos como pesadilla y más como posibilidad: reciclar herramientas de la industria obsoleta, hackear viejas estaciones de digitalización, construir escáneres DIY, no sólo como prácticas de reutilización sino como acciones artísticas. Una creadora audiovisual, una youtuber, una archivera, una curadora compartirían espacios y dejarían contaminar sus tareas con la visión de las otras. La archivística no temería encontrarse con la creación artística. La hibridación de la producción audiovisual actual sería también la de los Pequeños Archivos Audiovisuales, donde podrían convivir un depósito de películas y videos con una sala de proyección, una señal de televisión, un espacio de creadores, un laboratorio de postproducción, un *fab lab*.

Quienes participan en los Pequeños Archivos Audiovisuales son aquellas personas que conocen el sentido de lo que guardan y el porqué de su cuidado imprescindible. Son también quienes mejor sabrían cómo compartir los materiales audiovisuales con las nuevas generaciones, que no tienen herramientas suficientes para entender estos documentos. En la era de la velocidad de la luz de los datos, la aldea audiovisual de los pequeños archivos

devolvería el carácter ritual de la exhibición compartida. El audiovisual proyectado en continuidad, sin pausas ni retrocesos, con la posibilidad de compartirlo de manera colectiva en su duración. Espacios de movimiento y transformación de sentido de los documentos resguardados como consecuencia de su interacción con el presente.

Contra el centralismo colapsado de las capitales, los Pequeños Archivos Audiovisuales provocarían una ramificación de recursos. Archivos proyectados desde los lugares mismos donde habitan las imágenes y las personas que las cuidan, unidos por una trama de colaboraciones compartida y una base de prácticas archivísticas comunes que permitieran intercambiar información y saberes. Los Pequeños Archivos Audiovisuales actuarían de forma independiente pero unidos como nodos, pudiendo compartir herramientas de alto costo, como un único espacio para la conservación, un único escáner, un único sistema de digitalización, o un único almacenamiento digital. Un modo de conservación sostenible y finanzas compartidas. En los Pequeños Archivos Audiovisuales, los estándares internacionales de preservación servirían de guía para la orientación de las prácticas pero nunca como mandato asfixiante, entendiendo que la preservación debe moldearse de manera vincular con el espacio y tiempo al que pertenece.

Los Pequeños Archivos Audiovisuales tendrían la potencia de colaborar con



los Archivos Centrales diversificando el trabajo infinito de descripción y migración de documentos que nunca pareciera acabar. Pero, también, las prácticas alternativas ejecutadas dentro de los Pequeños Archivos Audiovisuales generarían experiencias alternativas, y con ellas nuevas ideas sobre el manejo de los documentos. Las prioridades de preservación, restauración, digitalización y acceso, que usualmente van de la mano con perspectivas teóricas aún dominantes que se identifican con el “cine como arte” (Fossati, 2021), se verían cuestionadas y obligadas a cambiar. Con suerte, se produciría un desajuste por la aparición de discursos y formas no aceptadas dentro del marco de prestigio teórico-cultural, y las imágenes bastardas dejarían ver las cicatrices de otros significados posibles.

Los Pequeños Archivos Audiovisuales tienen la potencia de imaginar el futuro de la memoria audiovisual y sus instituciones; donde no hay nada, todo es posible.

Bibliografía

- Bezerra, Laura (2020). “Cinema-monumento”? Patrimônio, diversidade e os (antigos e novos) desafios da preservação audiovisual na América Latina”, en *Imagofagia* N° 22.
- Celestino Monti, G. y Cappa, C. (2019). “Pequeños Archivos Audiovisuales”.
- Fossati, Giovanna (2021). “For a global approach to audiovisual heritage: A plea for North/South exchange in research and practice”, en *Necsus*, Autumn 2021.
- Lowenthal, David: “Material Preservation and Its Alternatives” en *Perspecta*, N° 25, 1989.

LA OTRA COSECHA N° 06

Comité editorial

Maizal.

Corrección de estilo

Luz Estrello.

Escriben en este número

Carolina Cappa, Germán Celestino y Monti, María Josefa Restrepo Brand, ProMedios. Tzutzumatzin Soto. José de la Cruz Valencia. Jhon Fredis Velásquez. Jhon Pinilla. María Fernanda Carrillo. Isabel Restrepo. Ana Carolina Viestel Laguna. Ines Aisengart Menezes. Julio César Gonzales Oviedo.

Diagramación e ilustraciones

Martín Gómez, Rosamaría Valdivieso (Espacio Abierto).

Portada

Locosapiens lab.



La Otra Cosecha es una publicación del colectivo Maizal. Es independiente, autogestiva y sin fines de lucro.

ÍNDICE

POR LOS PEQUEÑOS ARCHIVOS AUDIOVISUALES

5

¿Dónde habita la memoria?

ProMedios.

12

Archivos audiovisuales comunitarios, una herramienta pedagógica para vivenciar la identidad y conservar el patrimonio audiovisual con y para las comunidades

María Josefa Restrepo Brand.

22

AMAME. LA resistencia de los afectos

Melina Wazhima Monné / ÑKP.

37

Asir la nube: el archivo en el relato comunitario

Tzutzumatzin Soto.

46

Proceso de gestión e investigación del archivo del Comité por los Derechos de las Víctimas de Bojayá, Colombia

José de la Cruz Valencia, Jhon Fredis Velásquez, Jhon Pinilla, María Fernanda Carrillo, Isabel Restrepo.

55

Archivo comunitario como práctica decolonial

Ana Carolina Viestel Laguna e Ines Aisengart Menezes.

76

Conversaciones

¡Hasta La Victoria... volveremos!

Julio César Gonzales Oviedo .

82

Imaginando pequeños archivos audiovisuales

Carolina Cappa y Germán Celestino y Monti.



La Otra Cosecha N° 6

La Otra Cosecha es una publicación del colectivo Maizal. Es independiente, autogestiva y sin fines de lucro.

Impresa en México y Perú.
2023

<https://www.maizal.org/>
maizal.laotracosecha@gmail.com
elmaizal.comunicacion@gmail.com

Perú (+51) 964735407
México (+52) 5561088471
Ecuador (+593) 998107499