

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA  
INSTITUTO DE ARTES & DESIGN  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS**

**Ramsés Albertoni Barbosa**

*Estrategias de visibilización o los sentidos de las borraduras:*  
os dispositivos da Histeria e da História na po(ética) de Voluspa Jarpa

Juiz de Fora  
2024

**Ramsés Albertoni Barbosa**

*Estrategias de visibilización o los sentidos de las borraduras:*  
os dispositivos da Histeria e da História na po(ética) de Voluspa Jarpa

Tese de Doutorado apresentada ao Programa  
de Pós-graduação em Artes, Cultura e  
Linguagens da Universidade Federal de Juiz  
de Fora

Área de Concentração: Teorias e Processos  
Poéticos Interdisciplinares  
Linha de Pesquisa: Arte, Moda: História e  
Cultura

Orientadora: Dra. Raquel Quinet de Andrade Pifano

Juiz de Fora  
2024

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Barbosa, Ramsés Albertoni.

Estrategias de visibilización o los sentidos de las borraduras : os dispositivos da Histeria e da História na po(ética) de Voluspa Jarpa / Ramsés Albertoni Barbosa. -- 2024.

216 p. : il.

Orientadora: Raquel Quinet de Andrade Pifano

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2024.

1. Voluspa Jarpa. 2. Arte Contemporânea. 3. História. 4. Psicanálise. 5. Ditaduras Latino-Americanas. I. Pifano, Raquel Quinet de Andrade, orient. II. Título.

**Ramsés Albertoni Barbosa**

***Estratégias de visibilización o los sentidos de las borraduras:***  
os dispositivos da Histeria na História na po(ética) de Voluspa Jarpa

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora

Área de Concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares  
Linha de Pesquisa: Arte, Moda: História e Cultura

Aprovada em: 9 de setembro de 2024

**BANCA EXAMINADORA**

Dra. Raquel Quinet de Andrade Pifano (Orientadora)  
Universidade Federal de Juiz de Fora

Dra. Fernanda Mendonça Pitta (Membro Externo)  
Universidade de São Paulo

Dra. Renata Gomes Cardoso (Membro Externo)  
Universidade Federal do Espírito Santo

Dra. Talita Souza Magnolo (Membro Interno)  
Universidade Federal de Juiz de Fora

Dra. Renata Cristina de Oliveira Maia Zago (Membro Interno)  
Universidade Federal de Juiz de Fora

Dra. Letícia de Alencar Bertagna (Suplente)  
Universidade Federal de Juiz de Fora



Documento assinado eletronicamente por **FERNANDA MENDONÇA PITTA, Usuário Externo**, em 09/09/2024, às 19:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Talita Souza Magnolo, Usuário Externo**, em 10/09/2024, às 07:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **RENATA GOMES CARDOSO, Usuário Externo**, em 11/09/2024, às 14:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Raquel Quinet de Andrade Pifano, Professor(a)**, em 11/09/2024, às 15:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Renata Cristina de Oliveira Maia Zago, Professor(a)**, em 11/09/2024, às 15:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Uffj ([www2.uffj.br/SEI](http://www2.uffj.br/SEI)) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **1944490** e o código CRC **4F2891BA**.



Ângela Pezzuti, *in memoriam*

Esta tese é dedicada a todas as vítimas do vírus Sars-CoV-2 e a todos aqueles que sobreviveram à sindemia de Covid-19 e resistiram ao desgoverno de um genocida que perpetrou durante anos a sua necropolítica.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha orientadora, Dra. Raquel Quinet de Andrade Pifano, que me acompanhou durante esses quatro anos de pesquisa, me ajudando nos momentos difíceis em que a pesquisava se desenrolava. Suas leituras atentas e nossas longas conversas foram essenciais para construir um percurso de conhecimentos;

À Dra. Christina Ferraz Musse, minha orientadora do mestrado em Comunicação, e presidente do Grupo de Pesquisa Comcime, do qual faço parte há onze anos;

À querida amiga Ana Paula Dessupoio que sempre me “incomoda” com os seus convites acadêmicos;

À artista Voluspa Jarpa pela atenção com que atendeu às minhas demandas;

Aos funcionários, alunos e professores do PPGACL da UFJF;

À minha querida sogra Maria Onofra e suas histórias surpreendentes;

À minha comadre Mariana e afilhada Oyárónké, cujas presenças se tornaram essenciais;

À minha mãe Marli Albertoni, presença constante em minha vida;

Às minhas queridas filhas Aline e Alice, cujas presenças transfiguram a minha existência;

Aos meus genros Pedro e Leonardo pelo companheirismo;

Aos integrantes do Grupo de Pesquisa Comcime por aturarem minhas intervenções e provocações;

E, *last but not least*, à minha esposa e parceira de crimes acadêmicos Maria Luiza, pois sem ela a vida seria um imenso deserto.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (Fapemig).

## RESUMO

A pesquisa investiga a produção da artista visual chilena Voluspa Jarpa, cujas criações empreendem a (re)leitura e a (des)construção dos arquivos oficiais do governo norte-americano, produzidos por suas agências de inteligência, sobre o período das ditaduras do Chile e do Brasil durante as décadas de 1960 e 1970. Em suas criações, Jarpa propõe analisar e investigar o que fora apagado, censurado e rasurado, chamando atenção para a imagem resultante do documento que sofreu tais intervenções, ou seja, uma imagem que expressa tanto a “construção de visibilidades” quanto a eficácia po(ética) e política dos usos do arquivo, o que cria “sombras no presente”. Essa documentação arquivística é utilizada como material artístico, cuja reflexão descreve os processos e os antecedentes implícitos em sua est(ética). É sintomático o fato de que, antes da liberação desses documentos ao acesso público, em todos eles houvesse trechos riscados e rasurados, o que levou a artista a questionar as representações históricas em diversos sistemas da imagem. Jarpa ajuíza a abordagem da representação histórica por meio das artes visuais de maneira mais analítica e crítica, sendo o relato histórico interpretado como um “sintoma cultural” em que o reprimido no corpo social “aparece” como trauma. A partir dos relatos históricos oficiais, a artista discute a histeria da História e a encenação como artifício da linguagem da pintura, pois o que lhe interessa é problematizar a questão da representação, por isso, ela se utiliza da simulação pictórica de vários procedimentos e visualidades. Jarpa relaciona conceitualmente dois sistemas narrativos cunhados com fins antagônicos, quais sejam, por um lado, o relato histórico como discurso de eventos traumáticos coletivos, por outro, o discurso que funda a subjetividade da histeria, gerando o entrecruzamento entre histeria e História, o que lhe possibilitou tornar visível suas linguagens, mecanismos e imagens. O relato histórico é interpretado pela artista como um “sintoma cultural” em que o reprimido no corpo social “aparece” como trauma, e o material arquivístico é o primeiro rastro dessa repressão. Foi necessário, assim, construir “*estrategias de visibilización*” que lhe permitissem, ao mesmo tempo, ler o material à disposição e apresentá-lo ao público em suas produções, pois o trauma é um relato arquivado e negado, e o sintoma, um arquivo cifrado e borrado.

Palavras-chave: Voluspa Jarpa. Arte Contemporânea. História. Psicanálise. Ditaduras Latino-Americanas.

## ABSTRACT

This research investigates the work of Chilean visual artist Voluspa Jarpa, whose creations undertake the (re)reading and (de)construction of the official archives of the US government, produced by its intelligence agencies, about the period of the dictatorships in Chile and Brazil during the 1960s and 1970s. In her creations, Jarpa proposes to analyze and investigate what was erased, censored and erased, drawing attention to the image resulting from the document that underwent such interventions, that is, an image that expresses both the “construction of visibilities” and the po(etic) and political effectiveness of the uses of the archive, which creates “shadows in the present”. This archival documentation is used as artistic material, whose reflection describes the processes and antecedents implicit in its es(etics). It is symptomatic that, before these documents were released to public access, all of them had crossed out and erased passages, which led the artist to question historical representations in various image systems. Jarpa approaches historical representation through visual arts in a more analytical and critical manner, interpreting the historical account as a “cultural symptom” in which what is repressed in the social body “appears” as trauma. Based on official historical accounts, the artist discusses the hysteria of History and staging as an artifice of the language of painting, since what interests her is to problematize the issue of representation, which is why she uses the pictorial simulation of various procedures and visualities. Jarpa conceptually relates two narrative systems coined with antagonistic purposes, namely, on the one hand, the historical account as a discourse of collective traumatic events, and on the other, the discourse that underpins the subjectivity of hysteria, generating the intersection between hysteria and History, which allowed her to make their languages, mechanisms and images visible. The historical account is interpreted by the artist as a “cultural symptom” in which what is repressed in the social body “appears” as trauma, and the archival material is the first trace of this repression. It was therefore necessary to construct “visibility strategies” that would allow him, at the same time, to read the material available and present it to the public in his productions, since trauma is an archived and denied story, and the symptom, an encrypted and blurred file.

Keywords: Voluspa Jarpa. Contemporary Art. History. Psychoanalysis. Latin American Dictatorships.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>11</b>
<b>2 PAISAJE SOMÁTICO – A PRODUÇÃO DA ARTISTA</b> .....	<b>22</b>
2.1 UMA ARTISTA NO <i>JARDÍN DE LAS DELICIAS</i> .....	22
2.2 COLAPSO (EST)ÉTICO .....	51
2.3 OPERAÇÃO CONDOR .....	57
2.4 OS <i>DESCLASIFICADOS</i> .....	69
2.5 HISTÓRIA E ARQUIVOS .....	76
<b>3 D(OBRA) SOBRE D(OBRAS) – PERCURSO CRIATIVO</b> .....	<b>87</b>
3.1 DESD(OBRA)MENTOS .....	87
<b>4 DONDE EL PASADO SIGUE ACAECIENDO – ILUSÃO E DESILUSÃO DA ARTE</b> .....	<b>128</b>
4.1 ILUSÃO E DESILUSÃO, OS EMBREANTES .....	128
4.2 O SISTEMA DA ARTE .....	133
4.2.1 Artista-professor .....	136
4.3 ARTIFICAÇÃO .....	138
4.4 A HISTERIA COMO LINGUAGEM ARTÍSTICA .....	146
4.5 ¿NO ES ASÍ? .....	160
4.6 OS ARQUIVOS SÃO UMA SÉRIE E UMA CONTRAFORMA DO MINIMALISMO .....	165
4.7 O LUGAR COMO ESTRATÉGIA .....	173
<b>5 MINIMAL SECRET – ESTRATEGIAS DE VISIBILIZACIÓN</b> .....	<b>185</b>
5.1 A TRANSPARÊNCIA É OPACA? .....	185
5.2 A EST(ÉTICA) É UMA ESTRATÉGIA SENSORIAL .....	187
5.3 <i>ESTRATEGIAS DE VISIBILIZACIÓN</i> .....	194
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>206</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>211</b>

Mas logo se fez noite e tudo então confluía, caoticamente, na desproporção dum mar ermo e bravio. Mar ermo e bravio! E sobre as águas tempestuosas singravam temerosos os fantasmas dos falecidos, com suas mortalhas panejando ao vento. (*Viagem ao Harz*, Heinrich Heine)

## 1 INTRODUÇÃO

These fragments I have shored against my ruins. *The Waste Land*, T. S. Elliot

Essa pesquisa de doutorado em Artes começou a ser construída, de certo modo, na minha adolescência quando, em 1985, li os livros *Feliz ano velho*, de Marcelo Rubens Paiva, em que o autor narra a história do seu pai, o ex-deputado Rubens Paiva, que foi preso, torturado e morto em 1971 pelos militares brasileiros e cujo corpo jamais foi encontrado; *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, em que o autor narra, em primeira pessoa, como jovens militantes de Esquerda, ligados ao Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8) e da Ação Libertadora Nacional (ALN), conseguiram realizar, em setembro de 1969, o sequestro do embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick e trocá-lo pela libertação de 15 presos políticos; e *Brasil: Nunca Mais*, desenvolvido por Dom Paulo Evaristo Arns, Rabino Henry Sobel e o Pastor Jaime Wright, que resume a pesquisa iniciada em março de 1979 como uma investigação sigilosa no campo dos direitos humanos sobre a ditadura civil-militar no Brasil. Este livro é uma radiografia da repressão política que se abateu sobre milhares de brasileiros considerados como adversários do regime ditatorial inaugurado em abril de 1964.

Até aquele momento, parte da história do Brasil me era desconhecida, pois fui educado durante a vigência do regime de exceção. Pouco tempo depois, comecei a servir ao Exército no extinto Quartel General, no bairro Mariano Procópio, em Juiz de Fora, local de onde o general Olímpio Mourão Filho partiu com suas tropas para dar início ao golpe civil-militar de 1964. Durante o pouco tempo em que estive no Exército cheguei a ter vários embates com os militares, sendo desligado da corporação por um capitão que cometeu um crime contra a minha pessoa. Assim, a leitura dos livros citados anteriormente e a experiência com os militares se tornaram um marco divisório em minha vida, de lá para cá fui me aprofundando nas pesquisas históricas, sempre fascinado por esse monstro sedutor que é o arquivo.

Em 2016, iniciei minha segunda graduação, a primeira foi em Letras em 1999, dessa vez no Bacharelado Interdisciplinar em Artes & Design no IAD da UFJF. Como já fazia parte do Grupo de Pesquisa Comcime, da Faculdade de Comunicação da UFJF, desde 2013,



coordenado pela professora Dra. Christina Musse, surgiu a oportunidade de me tornar pesquisador de Iniciação Científica – CNPq no projeto Ruínas do Passado, sob a supervisão da mesma professora. Ao perceber que havia muito material a ser pesquisado, propus à professora Christina que a pesquisa se desdobrasse como pesquisa de mestrado em Comunicação, no PPGCOM da mesma instituição, sob sua orientação.

Assim, dessa forma, ao concluir a investigação de mestrado sobre os arquivos da ditadura civil-militar brasileira imposta a partir de abril de 1964, intuí que esse rico material se articulava com as criações da artista Voluspa Jarpa, cujo trabalho conheci na 31ª Bienal de São Paulo, em 2014. A artista, porém, trabalha de maneira artística os mesmos documentos da minha pesquisa. Deste modo, em 2019, apresentei projeto de doutorado em Artes no Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da UFJF, no qual fui aprovado.

A pesquisa de doutorado investiga a produção da artista visual chilena Voluspa Patricia Jarpa Saldías (Rancagua, Chile, 1971) relacionada às ditaduras na América Latina durante as décadas de 1960 e 1970. O título da tese, “*Estrategias de visibilización o los sentidos de las borraduras: os dispositivos da Histeria e da História na po(ética) de Voluspa Jarpa*”, advém de uma formulação da própria artista, em que ela, como intelectual que reflete sobre a sua própria produção, pondera acerca do relato histórico e de sua elaboração cultural por meio de operações estratégicas (conceituais, narrativas e materiais) e de como são utilizadas na arte contemporânea (Jarpa, 2014).

Durante a ditadura militar no Chile, governado pelo ditador general Augusto Pinochet, seu pai foi um dos afetados pelo alto desemprego no país e, em 1977, mudou-se para o Brasil com a família. Aos 18 anos de idade, em 1989, Jarpa retornou à sua terra natal para vivenciar o retorno da democracia ao país e assimilar e compreender os traumas de uma sociedade lesionada. Em 1992, Jarpa se graduou em Artes e fez o Mestrado em Artes Visuais na Universidad de Chile. Posteriormente, concluiu o Master of Arts na Pontificia Universidad Católica de Chile, onde é professora desde 2006. A artista possui dois espaços de trabalho em Santiago, capital do Chile, um ateliê de pintura, em Providencia, e um escritório de arquitetura, em Las Condes, onde trabalha com os sócios Edmundo Browne e María Teresa De la Fuente.

Ao longo dos anos, Jarpa participou de diversas exposições individuais e coletivas durante sua carreira, entre elas a 5ª Bienal de Havana (1997) e a 3ª Bienal do Mercosul em Carry Cheerful (2001). Em 2008, a artista ganhou o prêmio do Círculo de Críticos de Arte do Chile para a exposição *Plaga* na categoria de artes visuais, conforme figura a seguir:

Figura 1 – *Plaga*, Voluspa Jarpa (2008)



Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/plaga/>

Grande parte da po(ética) da artista empreende a (re)leitura e a (des)construção dos arquivos oficiais do governo norte-americano a respeito das ditaduras no Chile e no Brasil produzidos pela Central Intelligence Agency (CIA). Ao longo do texto utilizaremos as palavras-valise<sup>1</sup> “po(ética)” e “est(ética)”, pois compreendemos a poética e a estética da artista como uma ética, que se preocupa com a arte de viver e de se situar no mundo<sup>2</sup>. Sendo assim, Jarpa pensa o processo criativo como a capacidade de provocar conhecimento através de estratégias sensoriais, cuja invenção de linguagens objetiva o conhecimento coletivo.

À vista disso, ao longo de duas décadas, desde o *Proyecto de Desclasificación*, Jarpa realizou várias produções artísticas utilizando a documentação desclassificada pelos Estados Unidos a partir de 2000. Esse *proyeto* surgiu em 1999, pois, desde a prisão do general Pinochet, ex-presidente do Chile, em Londres, havia uma vontade internacional de tornar

<sup>1</sup> A palavra-valise, desenvolvida pelos escritores Lewis Carroll e James Joyce, é uma metáfora para a palavra-compartimento, cujos novos significados se adaptam ao contexto de acordo com a orientação do fruidor, e em que certos conceitos se unem numa mesma palavra para construir um novo conceito, mais complexo e com várias interpretações. De acordo com Attridge (1992, p. 355), em artigo sobre o livro *Finnegans Wake*, de Joyce, “a palavra-valise derruba qualquer ilusão de que os sistemas de diferença, na língua, sejam fixos e bem traçados, fazendo-nos lembrar que os significantes estão sempre se dissolvendo uns nos outros, no interminável desenvolvimento diacrônico da língua, nos limites indefinidos entre línguas, dialetos, registros e idioletos; no intercâmbio entre a fala e a escrita; nos erros e mal-entendidos, lamentáveis ou produtivos; nas charadas, anedotas, jogos e sonhos”.

<sup>2</sup> No item 2.2 COLAPSO (EST)ÉTICO explicaremos detalhadamente essa escolha conceitual.

visível os arquivos da CIA sobre as ditaduras Latino-Americanas, sendo o Chile um dos países com o maior volume de desclassificação de documentos. Em 11 de setembro de 1973, uma junta militar depôs o presidente chileno Salvador Allende e elegeu Pinochet como chefe de governo, cargo que ocupou durante todo o período da ditadura, de 17 de dezembro de 1974 a 11 de março de 1990. O golpe e a ditadura chilenos tiveram o respaldo dos Estados Unidos na sua luta contra o avanço do comunismo na América Latina.

O projeto representa um trabalho do governo estadunidense e de suas agências de inteligência na busca, localização e revisão para a desclassificação e a publicação de documentos que forneçam informações adicionais sobre os direitos humanos e as violações no Chile (U.S. Embassy in Chile, 2023). Em 1999, o presidente norte-americano Bill Clinton ordenou que o lote de documentos, que incluía arquivos secretos da CIA, do Departamento de Estado e do Pentágono fosse publicado. No entanto, grande parte desse material fora censurado, impedindo constatar, de maneira clara e inequívoca, a atuação dos serviços secretos norte-americanos no golpe de Estado de 1973 no Chile, que levou Pinochet ao poder.

A partir desse material desclassificado, Jarpa desenvolveu uma pesquisa est(ética) produtora de novas realidades, articulando noções de outros campos como a Psicanálise e a História. Dessa maneira, sua atividade de investigação histórica é igualmente uma atividade artística, e vice-versa. O material arquivístico utilizado por Jarpa é, portanto, essencial para fazer presente as (in)verdades históricas através de operações (est)éticas, pois, enquanto o arquivo é um lugar silencioso e asséptico, as produções artísticas são uma experiência contundente que desloca o conhecimento do espectador; por isso, como nos ensina Foster (2017), exigem que ele deixe de ser um mero fruidor estético, cujo tempo e envolvimento devem ser outros, instigando-o a explorar a intervenção artística construída num local específico.

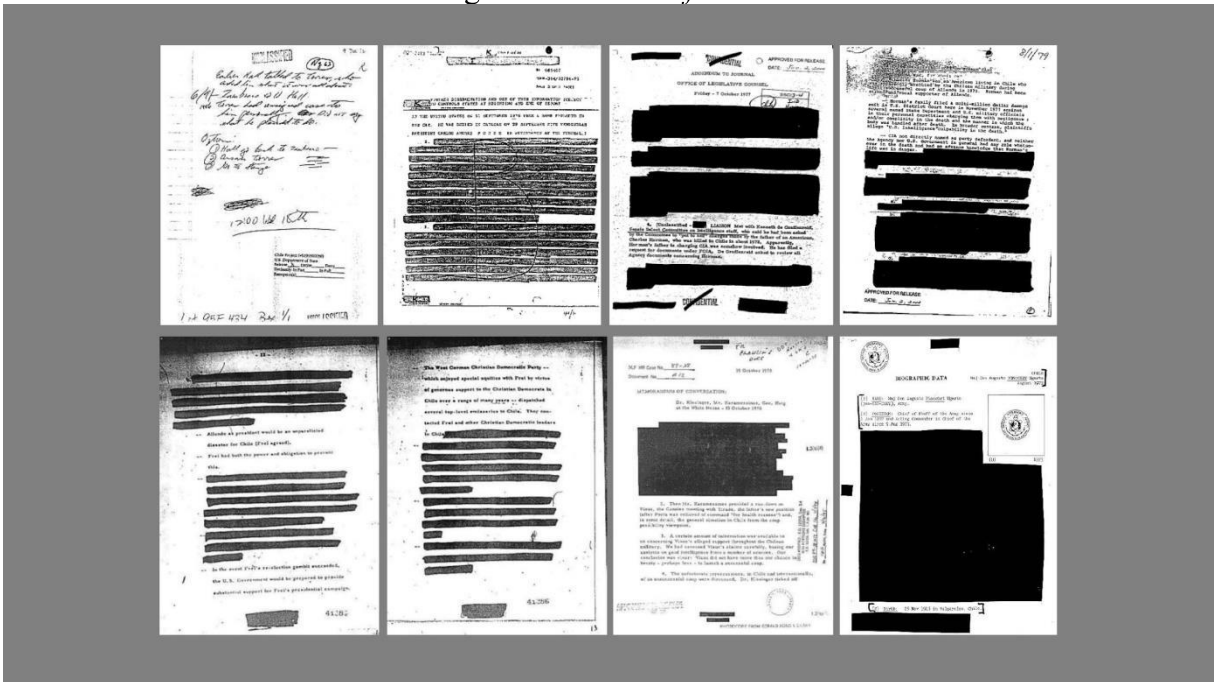
Ao trabalhar com a documentação arquivística, Jarpa considera a (in)visibilidade e a construção de “estratégias de disseminação” de saberes dos arquivos institucionais que se tornaram públicos durante os anos 1999 e 2000, referentes à história recente do Chile. É sintomático o fato de que, antes da liberação desses documentos ao acesso público, em todos eles haja trechos que foram riscados e rasurados, *borrados*, portanto, a artista questiona as representações históricas em diversos “sistemas da imagem”.

Sendo assim, a produção da artista gera um novo material arquivístico, haja vista o caráter efêmero de grande parte das intervenções, em que as indicações de início e fim podem variar as datas, característica recorrente a essas produções artísticas e que remetem à unicidade da criação. Dessa forma, ao transbordar e questionar o espaço pictórico tradicional

em sua po(ética), Jarpa pensa a História por meio do terror do trauma e do arquivo, já que o terror possui diversas maneiras de se performar. Por isso, o trauma é uma noção que perpassa grande parte da sua produção e é interpretado como um evento imperativo que força a invenção da linguagem, da comoção produzida por fatos de difícil assimilação, sejam eles individuais ou coletivos. O trauma se aproxima assim da criação artística, já que é um tipo de experiência para o qual o sujeito não tem uma linguagem, sendo necessário criá-la, inventá-la.

Jarpa ajuíza a abordagem da representação histórica por meio das artes visuais de maneira analítica e crítica, por isso, é preciso considerar que a pesquisa irá considerar as outras áreas de atuação de Jarpa além de artista, pois ela é igualmente professora universitária de artes e intelectual com uma importante produção de artigos que refletem sobre a arte contemporânea.

Portanto, o relato histórico é interpretado pela artista como um “sintoma cultural” em que o reprimido no corpo social “aparece” como trauma, e o material arquivístico é o primeiro rastro dessa repressão. Foi necessário, assim, construir “*estrategias de visibilización*” que lhe permitissem, ao mesmo tempo, ler o material à disposição e apresentá-lo ao público em suas produções, pois o trauma é um relato arquivado e negado, e o sintoma, um arquivo cifrado e *borrado*. Ou seja, o que se experimenta nas “pegadas traumáticas” é a “possibilidade como impossibilidade”, o que remete a uma promessa de revelação que, na verdade, se concretiza como repressão. O que está exposto nos documentos e nos trabalhos da artista é a própria repressão. Diante da informação sobre a história chilena existe um abismo entre os fatos e as *borraduras* documentais, pois só aparece “*a desfachatez de la borradura*”. A seguir, é possível ter-se um exemplo de como os documentos foram desclassificados pelo governo estadunidense.

Figura 2 – *Desclasificados*

Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/biblioteca-de-la-no-historia-proyecto-dislocacion/>

O que nos chama a atenção nesses documentos não é o dito e o que pode ser lido, mas as suas *borraduras* e o inter-dito. Diante da imagem borrada que ao mesmo tempo que exhibe, encobre, percebe-se que a pesquisa histórica se assemelha a um relato desprovido de emocionalidade simbólica, compreendendo-se, portanto, o material arquivístico como uma questão categórica para a arte contemporânea, porquanto nos documentos *desclasificados*, a supressão devido à importância, existe uma polifonia de discursos políticos ou sociais de líderes latino-americanos, cujas palavras correspondem a utopias sociais, mas que colidem com as palavras contidas nesses documentos que forjam uma trama de vigilância e de tensão das intrigas de dezenas de golpes de Estado. Diante da dificuldade em acessar as informações contidas nos documentos, a artista percebeu a necessidade de produzir um trabalho que permitisse que esse material fosse elaborado coletivamente por meio das instalações, como se elas fossem um espelho gasto em que o público pode se ver refletido, ajustando a história à sua própria imagem e identidade, já que os documentos de arquivo devem ser compreendidos através de diferentes pontos de vista.

É preciso ressaltar não obstante, que ao longo da tese utilizaremos mais os termos “criação” e “produção” ao invés de “obra”, pois entendemos a criação como um processo específico de concepção dentro da arte e que se refere à comunicação da artista através dos elementos materiais que ela dispõe e desenvolve num dado momento. Porém, não se trata aqui da criação conforme pontua Hegel (2010), em que o artista recolhe no mundo exterior as

melhores formas, reunindo-as da maneira mais adaptada ao seu conteúdo, a partir do conhecimento das formas verdadeiras, mas sim, como a realização de um ato produtivo, uma po(ética) construída com meios técnicos e cognitivos, e não meramente espirituais. Desse modo, criação se refere a uma produção artística específica, enquanto obra é um termo mais geral, cujo infinito

[...] é tão-só o infinito do próprio espírito. O espírito quer realizar-se numa única obra, em vez de realizar-se no infinito [das criações] e no movimento da história. A obra só é obra quando através dela se pronuncia, na violência de um começo que lhe é próprio, a palavra ser. O [artista] pertence à obra, mas o que lhe pertence é somente uma [criação], um amontoado mudo de palavras estéreis, o que há de mais insignificante no mundo. (Blanchot, 1987, p. 12-13)

Sendo assim, ao querer terminar o interminável, podemos ponderar, com Blanchot, que o artista associa o seu ofício a um trabalho ilusório, só terminando sua obra no momento da morte; assim, a sua própria obra torna-se ilegível, um segredo, pois ele sabe de antemão que jamais a verá, pois o que tem em mãos são as suas criações.

As produções de Jarpa são, na conceituação de Cauquelin (1996), “*objets sans notice*”, ou seja, são objetos em relação aos quais não dominamos as expectativas e as interpretações, já que são instáveis, cujo processo de criação utiliza estratégias específicas de uma situação particular. Dessarte, a pesquisa indaga como se deu a passagem da investigação historiográfica para a po(ética) da artista, cuja leitura dos arquivos e sua desconstrução articularam uma reinterpretação do passado e uma releitura da concepção da História, arquitetando *estrategias de visibilización* não apenas sobre o passado, mas também sobre o presente. Jarpa pontua que sua produção é pensada a partir de

[...] un análisis acerca del relato histórico y su elaboración cultural, aquella que concibo desde operaciones estratégicas que son al mismo tiempo conceptuales, narrativas y materiales. Me interesa cómo estas operaciones estratégicas son utilizadas en el arte contemporáneo, el que entiendo como un sistema de elaboración crítica de la sociedad, contexto y época.<sup>3</sup> (Jarpa, 2014, p. 14-29)

Deste modo, conforme o “sistema de elaboração crítica” da artista interessa-nos averiguar como as operações estratégicas de visibilidade da artista são utilizadas em sua

---

<sup>3</sup> Uma análise acerca do relato histórico e de sua elaboração cultural, aquela que concibo a partir de operações estratégicas que são ao mesmo tempo conceituais, narrativas e materiais. Me interesso em saber como essas operações estratégicas são utilizadas na arte contemporânea, que entendo como um sistema de elaboração crítica da sociedade, do contexto e da época. (Tradução nossa)



produção. Por meio de uma produção artística crítica que problematiza os conceitos História, verdade e poder, que se conjugam com a noção de arquivo, Jarpa elabora uma produção crítico-analítica da sociedade contemporânea, investigando a competência da arte em construir símbolos sócio-históricos que representem coletividades e discursos excluídos e esquecidos.

Investigar o processo de arqueologia documental estabelecido pela artista é, logo, compreender o caráter relacional de sua po(ética) voltada para o estudo das interpretações, apropriações, criações e regulações do conhecimento por parte das sociedades em determinados momentos históricos, haja vista que o que se revela em suas criações é que a lembrança e o esquecimento se encontram no próprio suporte artístico, pois as tarjas revelam mais que o texto, já que exibem o controle e a repressão, o não-dito.

Assim, ao perquirirmos os *sentidos de las borraduras* das criações de Jarpa, como algo que significa e que se distingue do implícito, que precisa do “dito” para colocar-se sob o sentido, é possível pensar o silêncio e a *borradura* como agentes da censura que dizem respeito ao que não pode ser enunciado em determinadas circunstâncias, porquanto os documentos desclassificados revelam apenas uma pequena parte da informação liberada.

O desenvolvimento da pesquisa sobre a produção de Jarpa se dá por meio de fotografias do pesquisador e da análise dos portais, livros e projetos desenvolvidos pela artista. Atualmente, ela mantém dois canais de informação/divulgação sobre a sua produção, o portal Voluspa Jarpa Studio, no endereço <https://www.voluspajarpa.com/>, onde se tem acesso a um vasto material de seus trabalhos, e o perfil na mídia social Instagram, no endereço <https://www.instagram.com/voluspa.jarpa.studio/>.

É utilizada a perspectiva do método qualitativo em artes visuais (Alvesson; Sköldberg, 2000), cujo escopo busca, na amostragem, a coleta de dados abertos, a análise de textos ou de imagens enfatizando o aprofundamento da análise e o exercício da intuição e da imaginação, porquanto a representação dos elementos informa sobre os procedimentos qualitativos. Essa metodologia de pesquisa pauta-se pela interpretação dos significados da investigação e justifica-se, sobretudo, por ser uma forma adequada para entender a natureza de um projeto artístico.

Entretanto, em razão das variáveis, fica claro que buscar uma definição monolítica de pesquisas conduzidas no campo das artes é contraproducente, uma vez que as investigações artísticas tendem a se transformar ao longo do tempo. Por isso, o paradigma qualitativo postula a existência de múltiplas construções da realidade segundo os pontos de vista dos

pesquisadores, pois se considera, como hipótese, que a realidade é uma construção social e cultural, cujos indivíduos só podem compreender e representar realidades através de símbolos.

Segundo Alvesson; Sköldbberg (2000), o paradigma da metodologia qualitativa se apoia em três tradições filosóficas, quais sejam, a fenomenologia/hermenêutica que abrange a pesquisa focada na descrição e na compreensão da situação; a teoria crítica que considera que a realidade é mascarada por um conjunto de estruturas sociais e políticas que envolvem relações de dominação; e, por fim, a pós-estruturalista que questiona os próprios fundamentos do conhecimento e da realidade.

A pesquisa de doutorado trabalha, dessa maneira, com a pluralidade e a polissemia da linguagem artística na condução das investigações, pois as diferentes perspectivas de análise podem estar vinculadas a diferentes metodologias com base em perguntas genéricas subjacentes a um estudo específico. É preciso ressaltar, contudo, que a nossa análise da produção da artista chilena se dá, ao longo de toda a pesquisa, de maneira dispersa, ou seja, iremos retornar com a análise das mesmas produções em momentos diferentes analisando aspectos outros. É como se tivéssemos diante de nossos olhos um objeto complexo e multifacetado que exige que o manipulemos sob vários ângulos e perspectivas. Ademais, a reflexão teórica sobre as questões levantadas – tais como História, histeria<sup>4</sup>, desclassificados, trauma, terror, poder, arquivo, verdade, ditadura – não estará compartimentada em um lugar específico, mas sim, será articulada na tese como um todo.

Estar diante das criações Jarpa nos coloca alguns questionamentos que ultrapassam a mera apreciação estética, sendo necessário perguntar: o que vemos?, o que está diante de nós?, quais estratégias estão sendo utilizadas?, qual o sentido disso?. Assim sendo, ao desenvolvermos a nossa hipótese de pesquisa sobre a po(ética) de Jarpa e quais gatilhos são acionados, ponderamos, segundo Ricoeur (2010, p. 258), que “[...] as hipóteses não são o alvo, mas sim referências para delimitar um campo de investigação, guias a serviço de um modo de compreensão que é fundamentalmente o da narrativa interpretativa, que não é nem crônica, nem ‘ciência’”. Dessa forma, examinamos as *estrategias de visibilización* propugnadas pela artista como a reconstrução est(ética) por meio das instalações em que o sujeito adentra o espaço da repressão, compreendendo, assim, a fisiologia do corpo da repressão como se fosse uma autópsia est(ética) dos sintomas e, por fim, averiguamos como o espectador vivencia o testemunho da repressão em seus trabalhos.

---

<sup>4</sup> Utilizaremos ao longo da pesquisa a palavra histeria em função da sua articulação com a palavra História, termos essenciais na análise da po(ética) de Jarpa.



A pesquisa analisa, de maneira mais aprofundada, a produção de Jarpa a partir de 1997, com o trabalho *No ha lugar*, até 2018, com o trabalho *Monumental*, pois a partir de 2019 a artista dará início a outros projetos que não tratam especificamente da questão pesquisada na tese, ou seja, os documentos desclassificados pelo governo estadunidense a respeito das ditaduras Latino-Americanas.

Ao longo da produção dessas 38 criações por nós analisadas, Jarpa construiu uma po(ética) e uma est(ética) dissensual que articulou diversas *estrategias de visibilización*, que se subdividem em várias outras, se articulando em Estética, Espectador, Arquivo, História, Psicanálise e Sociedade, e se desenvolvem de maneira difusa.

Os títulos dos capítulos se referem aos nomes de algumas exposições da artista chilena.

No Capítulo I (PAISAJE SOMÁTICO) traçamos um panorama sobre a produção da artista visual chilena Voluspa Jarpa, analisando alguns de seus trabalhos e apresentando as questões mais importantes que perpassam a sua po(ética), tais como a Operação Condor, os documentos desclassificados, a concepção de História, os arquivos e a histeria como linguagem artística.

No Capítulo II (D(OBRA) SOBRE D(OBRAS) analisamos a po(ética) de Jarpa que ao longo de seu percurso criativo perfaz d(obra)s sobre si mesma.

No Capítulo III (DONDE EL PASADO SIGUE ACAECIENDO) analisamos a ilusão e a desilusão da arte, o artista-professor, o conceito artificação, o colapso (est)ético, os arquivos como uma contraforma do minimalismo e o lugar como estratégia.

No Capítulo IV (MINIMAL SECRET) investigamos a transparência e a opacidade das produções, a est(ética) como uma estratégia sensorial, a construção de (in)visibilidades e as *estrategias de visibilización*.

## 2 PAISAJE SOMÁTICO – A PRODUÇÃO DA ARTISTA

Antigamente retratavam-se coisas que podiam ser vistas na Terra, coisas que as pessoas gostavam de ver, ou coisas que elas teriam gostado de ver. Agora, tornou-se evidente a relatividade das coisas visíveis, e desse modo ganha expressão a crença de que o visível não passa de um exemplo isolado, em relação ao universo todo, e de que outras verdades, latentes, encontram-se em maior número. As coisas assumem um sentido mais amplo e variado, que parece muitas vezes contradizer a experiência racional de ontem. É preciso que haja uma substancialização do ocasional. (*Sobre a arte moderna e outros ensaios*, Paul Klee)

Neste capítulo traçamos um panorama sobre a produção da artista visual Voluspa Jarpa, analisando alguns de seus trabalhos e apresentando as questões mais importantes que perpassam a sua po(ética), tais como a Operação Condor, os documentos desclassificados, a concepção de História, os arquivos e a histeria como linguagem artística.

### 2.1 UMA ARTISTA NO *JARDÍN DE LAS DELICIAS*

Iniciamos o capítulo utilizando o procedimento retórico clássico da narrativa *in media res*, ou seja, a meio dos episódios, em que o narrador altera a ordem dos acontecimentos históricos, geralmente de uma epopeia, escolhe um momento adiantado da ação para iniciar o relato, regressando aos eventos anteriores através da analepse. De forma irônica e provocadora, nos apropriamos de um dos recursos estruturais do gênero epopeia, um texto literário que glorifica grandes feitos nacionais considerados como fundamentais para uma certa cultura; porém, ao contrário das narrativas clássicas de Homero, Virgílio e Camões, o que iremos apresentar serão acontecimentos amordaçados e esquecidos da história das ditaduras Latino-Americanas, pois, como pontua Farge (2022, p. 85), “a história não é o relato equilibrado da resultante de movimentos opostos, mas se encarrega das asperezas do real percebidas por lógicas díspares em choque umas com as outras”.

Em 2014, o Museo de Artes Visuales (MAVI) e a Galería Gabriela Mistral (GGM), localizados em Santiago, capital do Chile, fizeram uma convocatória de curadores para a exposição *Nosotras... de la sin razón venidas*, cuja vencedora foi a crítica de arte cubana Dermis León, residente na Alemanha. O título da exposição encontra a sua inspiração e o seu

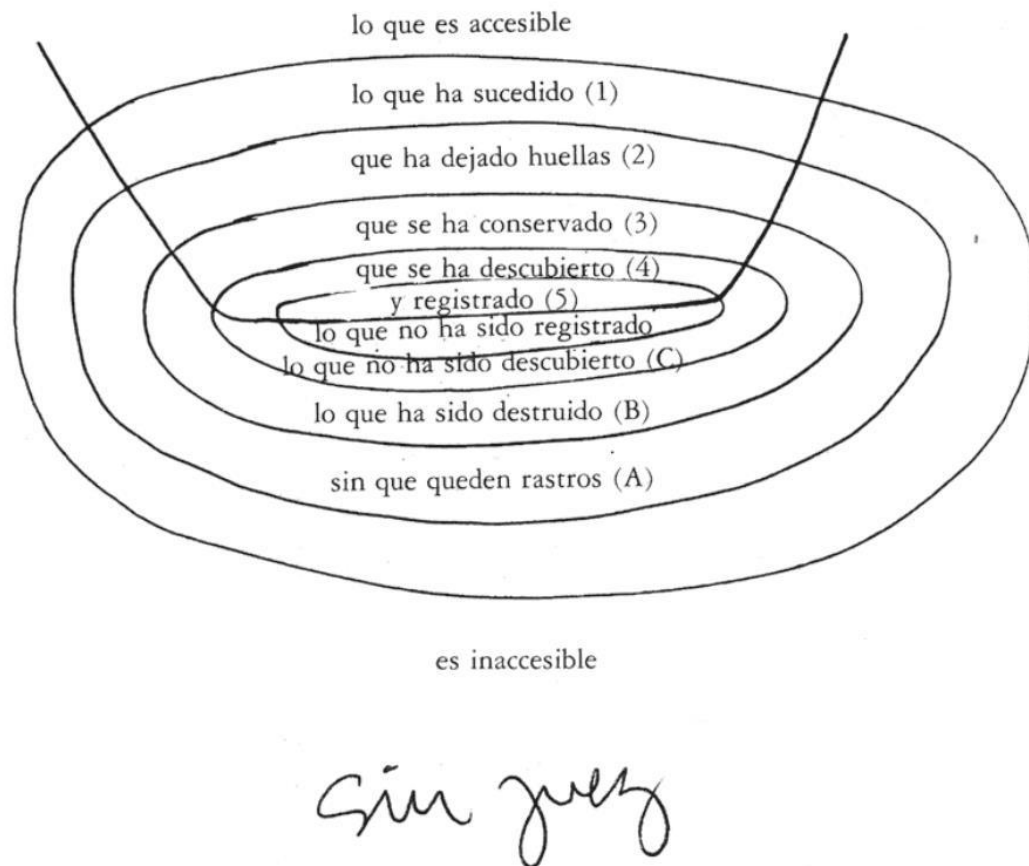
título em alguns versos do poema *Las mismas*<sup>5</sup> de *Almácigo*<sup>6</sup>, livro póstumo de Gabriela Mistral, pseudônimo de Lucila de María del Perpetuo Socorro Godoy Alcayaga, poetisa, educadora, diplomata e feminista chilena, agraciada com o Nobel de Literatura de 1945. O poema traça o perfil poético da força das mulheres chilenas como instância de união de vontades, através dos séculos, que retomam um testemunho libertador de esperança e de realização.

A GGM é a única galeria de arte estatal do Chile e estava completando 25 anos, exatamente a mesma idade da recuperação democrática do país. Dessa forma, para comemorar a data, a galeria resolveu expor seu acervo, em diálogo com o acervo do MAVI, entre outubro e novembro de 2015, ambos compostos por centenas de trabalhos de artistas nacionais e internacionais que já se apresentaram nos dois espaços. A coleção foi exibida em três exposições e teve um catálogo que ofereceu um panorama da arte contemporânea chilena, conforme figura a seguir:

---

<sup>5</sup> Las mismas – De montañas descendimos / o salimos de unas islas / con olor de pastos bravos / o profundas y salinas / y pasamos las ciudades / hijas de una marejada / o del viento o las encinas. En el Cristo bautizadas / o en Mahoma de la Libia, / pero en vano maceradas / por copal y por la mirra. Lo que en pastos de pastores / se llamaba Rosalía / y la nuestra del gran río / que mentábamos Delmira / y las otras que vendrán / por las aguas de la vida. El olor de los lagares / en las sienes nos destila / o la carne en los pinares / desvaría en las resinas, / y nacimos y morimos / pánicas e irredimidas. Nacemos en tierra varia, / en el sol o la neblina, / tú en ternuras de Galicia / y en el trópico Altamira / y como cien lanzaderas / que en el mismo telar pican, / a veces no nos hallamos / aunque sea por las mismas. / Somos viejas, somos mozas / y hablamos hablas latinas / o tártaras o espartanas, / con frenesí o con agonía, / y los dioses nos hicieron / dispersas y reunidas. La canción de silbo agudo / calofría la campiña / o parece ritmo seco / de hierros en roca viva, / pero es siempre la mixtura / de Medea o de Canidia, / y Eva tiene muerto a Abel / y a Caín en las pupilas. En los cielos sanguinarios / de praderas o avenidas / unas veces todas vamos / a país de maravilla / o venimos como Níobes / por la vieja cara mísera. Las más fuertes son amargas / y las más dulces transidas, / las más duras Déboras / y las más tiernas Rosalías, / y así erguidas o cegadas / todas una sangre misma / se nos rasga el secreto / de la sin razón venidas.

<sup>6</sup> Em 1965 foi encontrado um baú na casa de Gabriela Mistral com a etiqueta “To be sent to Chile” e que continha cadernos, fotos, documentos, cartas e objetos diversos. Em 2007, Doris Atinkson, executora do Prêmio Nobel, convidou o especialista mistralista Luis Vargas Saavedra para detectar os poemas inéditos. Desse conjunto, foi transcrito o *corpus* de poemas para a edição do livro *Almácigo* e para a edição das rondas e canções de ninar *Baila y Sueña*, ambas publicadas pela Ediciones UC.

Figura 3 – *Nosotras... de la sin razón venidas*

Fonte: <https://bibliotecavirtualcunori.wordpress.com/2018/11/22/coleccion-de-arte-contemporaneo-2017-ggm-cnca/>

É possível perceber que a capa do catálogo da exposição remete às questões levantadas por Jarpa em sua produção, tais como aquilo que é acessível/inacessível, o que foi descoberto/encoberto, o que foi ou não registrado.

Sob a curadoria de León, a exposição reuniu 24 artistas mulheres no intuito de explorar a possibilidade de se retratar a história da arte chilena sem as figuras masculinas, a partir das quais os modos de ler o país e a arte foram sendo construídos durante a ditadura Pinochet. Em sua apresentação, a curadora aponta que existe uma tendência na produção das artistas chilenas que diz respeito à revisão crítica da construção histórica da arte da pintura. O discurso expositivo situou-se na experiência feminina através das produções de Magdalena Atria, Natalia Babarovic, Gracia Barrios, Julen Birke, Roser Bru, Martha Colvin, Patricia Domínguez, Josefina Fontecilla, Francisca García, Nury González, Voluspa Jarpa, Klaudia Kemper, Alicia Lillo, María Mohor, Pancha Núñez, Matilde Pérez, Norma Ramírez, Lotty

Rosenfeld, Julia Toro, Bruna Truffa, Cecilia Vicuña, Lorena Villablanca, Alicia Villareal e Ingrid Wildi.

León criou 4 linhas curatoriais que posicionaram o conjunto de mulheres artistas dentro da narrativa da arte chilena, quais sejam, “O impulso formal, desconstruindo a abstração”, “Crítica da Pintura”, “Memória crítica” e “Razão e sensibilidade”. De acordo com a curadora da exposição *Nosotras*, a inquietação das artistas não estaria circunscrita tão somente a uma crítica formal, mas se contaminava com questões políticas e de revisão histórica. Dessa forma, “la pintura es cuestionada como forma de representación de la realidad y visión de país, desde la subversión de los géneros tradicionales hasta la ruptura del concepto de superficie y soporte. La pintura [...] traspasa y experimenta las fronteras entre los géneros tradicionales”<sup>7</sup> (León *apud* GGM/CNCA, 2017, p. 290).

Ao questionar a “forma de representação da realidade e da visão de um país”, Jarpa é uma das artistas chilenas incluídas pela curadora na linha curatorial Crítica da Pintura, pois ela investiga estratégias materiais e/ou conceituais que deem conta do relato do evento traumático como uma anomalia na própria linguagem, uma ruptura no texto ou na imagem.

No texto *La incomodidad de una década*, escrito para o catálogo da GGM a respeito da exposição *Histeria Privada / Historia Pública* (2002), Jarpa situa o início de sua trajetória artística em 1992<sup>8</sup>, quando produziu uma série de pinturas, organizadas em polípticos, cujo objeto de “estudo” eram os terrenos vazios e abandonados da cidade de Santiago, intituladas *Serie de los eriazos*, conforme figura a seguir:

---

<sup>7</sup> A pintura é questionada como forma de representação da realidade e visão de país, desde a subversão dos géneros tradicionais até à ruptura do conceito de superfície e suporte. A pintura [...] atravessa e experimenta as fronteiras entre os géneros tradicionais. (Tradução nossa)

<sup>8</sup> Trabalho de obra para o 4º Ano de Pintura, dirigido por Gonzalo Díaz na Escuela de Artes de la Universidad de Chile.

Figura 4 – *Serie de los eriazos*, Voluspa Jarpa (1992)



Fonte: Donoso, 2003, p. 9

Foi a partir desse trabalho que a artista percebeu que o que mais lhe interessava era o fora do quadro, aquilo que não é mostrado, o não-dito, pois o quadro se tornara um espaço restritivo e insuficiente como linguagem, por isso, começou a conjecturar que o “lugar fora” seria o espaço do espectador, já que “todo encontro com a linguagem da arte é um encontro com um acontecimento não acabado e, ela mesma, uma parte desse acontecimento” (Gadamer, 1997, p. 171). A paisagem “silenciosa e desolada” desses terrenos *eriazos* impressionaram a artista, pois eram, como observou Donoso (2003, p. 8),

[...] un residuo de la historia de los movimientos urbanos y en esse momento para mí, también residuo de una Historia (social, política, cultural y personal) confusa, oscura y no satisfactoriamente narrada o representada. En cierto modo presentía una historia incontable e irrepresentable en su complejidad. Pero también el eriazo era un desafío para la pintura. Un paisaje atípico, pariente lejano de la ruina romántica, una ruina moderna sin pena ni gloria que colinda con el basural espontáneo. Una contradicción moderna más. Pintar el sitio eriazo era difícil.<sup>9</sup>

Ao refletir sobre a “contradição moderna” dessa terra devastada, percebe-se nesse trabalho algumas características da po(ética) de Jarpa, sobretudo no que se refere à pesquisa por lugares esquecidos da memória, a crítica à representação pictórica e, especialmente, à relação entre História e histeria, pois os *sitios eriazos* são interpretados como o sintoma histórico somatizado na cidade, são paisagens limites interpretados como “objetos de

<sup>9</sup> Um resíduo da história dos movimentos urbanos e naquele momento para mim também um resíduo de uma História (social, política, cultural e pessoal) confusa, sombria e não narrada ou representada de forma satisfatória. De certa forma, senti uma história incontável e irrepresentável em sua complexidade. Mas o lugar baldio também era um desafio para a pintura. Uma paisagem atípica, parente distante da ruína romântica, uma ruína moderna sem dor nem glória que se aproxima dos lixões a céu aberto. Mais uma contradição moderna. Pintar o lugar baldio foi difícil. (Tradução nossa)

significação”, uma vez que se configuram como uma história confusa, obscura, não representada, reprimida. Consoante a artista,

Del eriazio urbano, y pensando en la imposibilidad de habitabilidad, recogí los lugares del territorio chileno donde sería imposible vivir. En *First person plural*, esta noción la ocupaban los paisajes de los glaciares y del desierto. Formaron un díptico de paisajes límites que serían intervenidos por la imagen de una mediagua. Ambos estaban delimitados por un marco de gran formato, uno pintado y otro real. Incluí el marco como un elemento que aísla “sanamente” a la pintura de la realidad. El dentro de cuadro aislado por un marco grueso, potencia la sensación del cuadro y, por lo tanto, del afuera. La elección de los soportes de esta exposición se debió a un cierto tedio que me produjo la tela blanca y pasiva de significación. Por lo tanto, los soportes de estos paisajes eran primero que nada objetos de significación, una pequeña impertinencia o imprudencia.<sup>10</sup> (Jarpa, s/d, p. 34)

A artista estabelece um nexo entre as *paisajes limites*, o lugar abandonado, um objeto de significação, impossível de ser habitado, e o monumento histórico, habitado por representações, como duas polaridades da cidade, onde, de um lado, não há história ou ela foi apagada, por outro, há uma história exaltada, exacerbada, fantasiosa.

Entre 1992 e 1994, Jarpa trabalhou com Natalia Babarovic na execução de cinco murais e dois retratos intitulados *El sitio de Rancagua*, encomendados pela State Railways Company, em exposição permanente no *hall* da estação ferroviária de Rancagua, cidade natal da artista, e no Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) de Santiago, capital do Chile. Segundo Jarpa, ao estudar a história de seu país ela se deparou com duas versões contraditórias do desastre ocorrido em Rancagua, o que sintomatiza um modo chileno de abordar a história por meio de versões conflitantes, sendo que apenas uma é a escolhida como verdade, enquanto a outra versão é anulada e esquecida (Antenna, 2022). Essa questão foi crucial para o desenvolvimento de sua po(ética). Nesse mural, Babarovic e Jarpa fizeram uma pintura que dá continuidade à tradição do muralismo mexicano, proposta artística que narra um conjunto de histórias e de sentimentos por meio de símbolos nacionais, cujas principais

---

<sup>10</sup> Do terreno baldio urbano, e pensando na impossibilidade de habitação, coletei os locais do território chileno onde seria impossível viver. Em *First Person Plural* essa noção era ocupada pelas paisagens das geleiras e do deserto. Formavam um díptico de paisagens limítrofes que seriam intervindos pela imagem de uma *mediagua*. Ambos foram delimitados por uma moldura de grande formato, uma pintada e outra real. Incluí a moldura como elemento que isola “saudavelmente” a pintura da realidade. O dentro do quadro, isolado por uma moldura espessa, realça a sensação da pintura e, portanto, do exterior. A escolha dos suportes para esta exposição deveu-se a um certo tédio que o tecido branco e passivo de significação produziu em mim. Portanto, os suportes destas paisagens foram antes de tudo objetos de significação, uma pequena impertinência ou imprudência. (Tradução nossa)



referências são as antigas culturas maia e asteca, o folclore mexicano do período colonial e a arte popular<sup>11</sup>.

De acordo com Pellicer; Azpeitia (1975), os muralistas viveram, atuaram e criaram comprometidos com o movimento social mexicano. Os artistas Diego Rivera, Jose Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros plasmaram a ideia da história e da sociedade em que estavam inseridos. Segundo Hurtado (2021), o muralismo está presente no Chile desde o início da década de 1940, a partir do mural *Muerte al invasor*, pintado na Escola de Chillán durante o exílio de Siqueiros no Chile, entre 1941 e 1942, influenciado pelo Cubismo e pelo Futurismo, conforme figura a seguir:

Figura 5 – *Muerte al invasor*, David Alfaro Siqueiros (1941)



Fonte: <http://encantosdechillan.blogspot.com/2014/10/murales-de-siqueiros-y-guerrero.html>

<sup>11</sup> O Muralismo é um movimento artístico que se originou no México, no início do século XX, e diz respeito às pinturas feitas em painéis permanentes ou paredes, cuja principal característica é o cunho político e social. Esse movimento artístico surgiu logo após a Revolução Mexicana, pois o país estava sob o controle do ditador Porfirio Díaz, e ocorreram vários movimentos e revoltas exigindo mudanças no quadro político. Diferente da arte acadêmica, o Muralismo se comprometia com a educação das massas e os painéis tinham fortes críticas ao capitalismo e passavam mensagens revolucionárias, revelando acontecimentos históricos, com a combinação de elementos antigos e atuais.

O Muralismo possui características realistas. O Realismo surgiu na Europa na segunda metade do século XIX, nomeadamente na pintura francesa, propondo uma maior objetividade na interpretação da realidade, assim como a rejeição de todo tipo de visão subjetiva e ilusória que tratasse de temas metafísicos, como a mitologia e a religiosidade; desse modo, a representação da realidade deveria ser “crua” e imediata, e não imaginada, denunciando as desigualdades sociais. Enfim, na arte realista predominam os temas do cotidiano, e os artistas procuram retratar os indivíduos sem idealizações, portanto, os trabalhadores serão o seu assunto de destaque.



Este mural possui uma forte mensagem ideológica, perspectivas exageradamente dramáticas, imagens robustas e uso arrojado da cor, apresentando simultaneamente uma síntese da história do Chile, no Setor Sul, e do México, no Setor Norte da Escola de Chillán. Para realizar o seu trabalho, Siqueiros precisou modificar os cantos da biblioteca da escola com divisórias e madeira para curvar os ângulos retos. De acordo com o artista,

Mi propósito temático fue el siguiente: hacer un canto plástico a las figuras más prominentes de las luchas populares de Chile y México. Quería pintar las bases o fundamentos en los que se sustenta la historia de las luchas de ambos pueblos, pues ambos son pueblos de la América Latina. Su insurgencia contra el colonialismo español se inicia casi exactamente al mismo tiempo y termina exactamente al mismo tiempo. Sus luchas posteriores, lo que pudiéramos llamar la Reforma, tienen exactamente las mismas características. Su Juárez es Galvarino y nuestro Galvarino es Juárez.<sup>12</sup> (Siqueiros, 1979, p. 191)

Siqueiros foi um artista comprometido com a causa social, e sua presença no Chile marcou o início de uma pintura muralista centrada num discurso mais ideológico. No centro do mural, o guerreiro Galvarino, com as mãos decepadas, emerge da boca de um canhão, lançando o grito de liberdade com que incitou o seu povo a expulsar os invasores da região de Wallmapu, no Chile. Galvarino foi um guerreiro Mapuche que fixou lâminas em seus braços decepados na Batalha de Millarapue, lutando contra as tropas da Espanha. A seu lado, compartilhando um único corpo, está a cabeça do filósofo libertário Francisco Bilbao, simbolizando a dupla relação de luta com a força física e a força das ideias. À esquerda aparece o rosto de Caupolicán direcionando lanças contra os soldados espanhóis mortos no chão, vestidos com suas armaduras.

Durante a década de 1970, o muralismo chileno se desenvolveu com as “brigadas muralistas” que se organizaram com o objetivo de propaganda política que, após a vitória de Salvador Allende à presidência do país, funcionou como mensagens de sensibilização sobre as responsabilidades do Estado e da sociedade. Essas brigadas muralistas pertenciam aos principais partidos do governo da Unidade Popular (UP), o Partido Comunista (PC) e o Partido Socialista (PS), e estabeleceram uma linguagem particular e com funções específicas, como preenchimentos e fundos em cores puras dentro de grossas linhas pretas no entorno, e o

---

<sup>12</sup> Meu propósito temático foi o seguinte: fazer um canto visual às figuras mais destacadas das lutas populares do Chile e do México. Quis pintar as bases ou fundamentos sobre os quais se baseia a história das lutas de ambos os povos, já que ambos são povos da América Latina. Sua insurgência contra o colonialismo espanhol começa quase exatamente ao mesmo tempo e termina exatamente ao mesmo tempo. Suas lutas posteriores, o que poderíamos chamar de Reforma, têm exatamente as mesmas características. O Juárez dele é Galvarino e o nosso Galvarino é Juárez. (Tradução nossa)

estabelecimento de certos símbolos para formar imagens fortes e impactantes, conforme figura a seguir:

Figura 6 – Fragmentos do mural pintado nos muros do hospital Barros Luco. Santiago, 1970 (autoria indefinida)



Fonte: <http://www.abacq.net/imagineria/htm>

Segundo Dalmás (2006), os murais eram produzidos de forma coletiva por militantes e artistas, havendo as brigadas comunistas, conhecidas como Brigadas Ramona Parra (BRP), e as socialistas, Brigadas Elmo Catalán (BEC), que surgiram das necessidades político-eleitorais da Esquerda chilena de fazer a propaganda visual de Allende e do programa da UP.

Dessa maneira, Babarovic e Jarpa retomarão a técnica do mural propondo, no entanto, outras soluções, haja vista que o mural *El sitio de Rancagua* (Figura 7) não exibe uma vitória gloriosa, mas uma derrota, um massacre, conhecido como a Batalha de Rancagua, ou o Desastre de Rancagua, que ocorreu entre 1º de outubro de 1814 e 2 de outubro de 1814, quando o Exército espanhol, comandado pelo general Mariano Osorio, derrotou as forças rebeldes chilenas comandadas pelo general Bernardo O'Higgins, passo decisivo para a reconquista militar espanhola do Chile. Após essa batalha, os espanhóis capturaram a cidade de Santiago em poucos dias, marcando o início da reconquista da América do Sul.

Figura 7 – *El sitio de Rancagua*, Natalia Babarovic e Voluspa Jarpa (1994)



Fonte: <http://www.portaldearte.cl/obras/rancagua.htm>

Deve-se atentar para a personagem localizada no lado direito do mural, cuja fisionomia tensa olha para fora do quadro, numa atitude interrogativa. Esse homem não é nenhuma personagem histórica de grande envergadura, mas um trabalhador braçal, seminu, ou seja, um homem do povo “esquecido” pelos relatos da história oficial.

No final da década de 1990, junto com os artistas Cristián Silva Soura, Mónica Bengoa e Nury González, e dos gestores Ana María Fernández e Ricardo Cuadros, Jarpa participou da iniciativa Muro Sur, um espaço para exposição e divulgação da arte contemporânea chilena que deu ênfase especial à produção de artistas emergentes da década de 1990. Muro Sur nasceu como um coletivo de arte após o retorno ao Chile, em 1996, de Ana María Fernández. A partir de contato por correio eletrônico, Fernández esclareceu ao pesquisador que saiu do Chile em novembro de 1973, pouco tempo depois do golpe de Estado, se deslocando primeiramente para o México, pois era o único país que concedia visto naquele momento. Segundo ela, seu

[...] propósito era unirme a mi marido que en los meses anteriores al golpe del 73 estaba en Europa en negociaciones. Era vicepresidente de la Compañía Nacional del Cobre. Con el golpe no pudo regresar a Chile hasta 1987. La junta emitió un decreto en el que prohibían su entrada al país. No reunimos en México, yo estaba con nuestros dos hijos de 7 y 3 años. El partido Socialista del que Jorge Arrate era miembro, lo designó para que se

hiciera cargo de la oficina del Chile Democrático en Roma, y que fue apoyada por las fuerzas progresistas de Italia. Después de dos años de intenso trabajo para acumular pruebas testimonios de los presos que llegaban a Italia, el partido, su partido lo designó a Alemania del Este. Vivimos en Berlín 2 años. Luego, Arrate junto a Orlando Letelier, exministro de Allende exiliado en Washington, presentaron un proyecto al gobierno holandés para crear un instituto de investigación pluripartidista para conservar la unidad de la diáspora. Instituto para el Nuevo Chile funcionó durante 10 años en Rotterdam. Vivimos en Holanda yo y mis hijos desde el 77 al 1996, fecha en la que regresé finalmente a Chile. Creamos Muro Sur y en el 2000 volví a Holanda. Empezaron a nacer nietos. La embajada de Chile me ofreció un cargo de personal local encarga de asuntos culturales. Lo acepté y vivo en Ámsterdam desde entonces.<sup>13</sup>

Nessa época, o Chile estava retornando à democracia depois da ditadura Pinochet. Sendo assim, o coletivo surgiu durante um contexto de renovação democrática. O nome do coletivo advém do próprio local da primeira exposição dos artistas, a parede Sul (6,00 m x 3,60 m) do apartamento de Fernández, em um prédio novo localizado no tradicional bairro da Plaza Brasil, no centro cívico de Santiago, conforme imagem a seguir:

---

<sup>13</sup> [...] objetivo era juntar-me ao meu marido que nos meses anteriores ao golpe de 73 estava na Europa em negociações. Era vice-presidente da Companhia Nacional de Cobre. Com o golpe, só conseguiu retornar ao Chile em 1987. A junta emitiu um decreto proibindo sua entrada no país. Nos reunimos no México, eu estava com nossos dois filhos, de 7 e 3 anos. O Partido Socialista, do qual fazia parte Jorge Arrate, nomeou-o para assumir o comando do gabinete do Chile Democrático em Roma, e que foi apoiado pelas forças progressistas da Itália. Após dois anos de intenso trabalho para acumular provas testemunhais de prisioneiros que chegavam à Itália, o partido, o seu partido nomeou-o para a Alemanha Oriental. Vivemos em Berlim por 2 anos. Depois, Arrate, juntamente com Orlando Letelier, ex-ministro de Allende exilado em Washington, apresentaram ao governo holandês um projeto para criar um instituto de investigação multipartidário para preservar a unidade da diáspora. O Instituto para o Novo Chile funcionou por 10 anos em Rotterdam. Eu e meus filhos vivemos na Holanda de 1977 a 1996, data em que finalmente retornei ao Chile. Criamos o Muro Sur e em 2000 voltei para a Holanda. Os netos começaram a nascer. A embaixada do Chile ofereceu-me um cargo como funcionária local encarregada de assuntos culturais. Aceitei e vivo em Amsterdã desde então. (Tradução nossa)



Figura 8 – *Fotografía reciente*, Paz Errázuriz  
 Muro Sur em Maturana, 308 Apt. 98 Barrio Brasil, Santiago, Chile (1998)



Fonte: <https://www.murosul.nl/>

A partir da ótima recepção do público, Muro Sur desenvolveu um programa de 5 exposições, incluindo nomes-chave das artes visuais chilenas contemporâneas como Eugenio Dittborn, Eduardo Vilches, Paz Errázuriz, Gonzalo Díaz e Carlos Altamirano. Em seguida, o espaço se transferiu para outro edifício onde ocorreram uma série de novas exposições, que duraram de 1996 a 2000. Com o apoio financeiro do Prince Claus Fonds, Muro Sur continuou por mais 4 anos em outro espaço, localizado na rua Mosqueto, na mesma cidade. O coletivo também desenvolveu projetos em outros espaços no Chile e no exterior, como exposição no Instituto de Segurança Social do Departamento Jurídico de Santiago, onde foram exibidas criações nos lugares em que se guardavam os documentos dos julgamentos da assistência social, em julho de 1998; na American Society Gallery, Nova York, exposição que fez uma conexão entre o 11 de setembro nos Estados Unidos e o 11 de setembro no Chile, em 2003; e na Bienal de Shanghai, mostra com curadoria de Sebastián López que reuniu trabalhos de diversos artistas do coletivo, em 2004.

Em 2000, com o retorno de Ana María Fernández para a Holanda, o coletivo continuou suas atividades até 2004. Em 3 de outubro de 2019, Muro Sur tornou-se uma fundação com sede em Amsterdã, cujo objetivo é estimular e promover o intercâmbio cultural entre o Chile e a Holanda.

O coletivo lançou, em 1999, a revista *Muro Sur Artes Visuales* expondo suas propostas em forma de manifesto, conforme reprodução a seguir:

Figura 9 – *Muro Sur Artes Visuales* Nº 1



Fonte: <http://centrodedocumentaciondelasartes.cl/g2/collect/cedoc/images/pdfs/3408.pdf>

O manifesto apontava a necessidade de se criar um espaço estável que permitisse o desenvolvimento das produções artísticas contemporâneas que desenvolviam questões relacionadas à identidade cultural do país, pois artistas de diversas matrizes estéticas necessitavam de um espaço comum de discussão, reflexão e crítica. A ideia é que se construísse uma conexão e tensão entre essas diversas propostas que se encontravam dispersas. Os autores questionavam as galerias comerciais que priorizavam a tradição, não abrindo espaço para as práticas experimentais; para tanto, propunham a interseção entre o comercial e o experimental, cujo projeto seria desenvolver a arte chilena de vanguarda.

O primeiro artigo da revista, sob o título *La Ilusión después de la Desilusión – A propósito de Étant donnés...*, é de Jarpa. Neste texto, a artista empreende a leitura do último trabalho de Marcel Duchamp, *Étant donnés...* (Figura 70), compreendida como a produção

artificial de uma imagem crível. Essa obra-objeto foi elaborada a partir de um dispositivo-objeto que se torna a ilusão de um fragmento cênico. Entretanto, a última criação de Duchamp já não é mais como o seu primeiro *ready-made*, porquanto sua proposta inicial foi aprofundada e ele nos apresenta um trabalho que, segundo Jarpa, começa onde termina a pintura *Las Meninas* (1625), de Diego Velázquez, principal artista do Século de Ouro espanhol, e que faz parte do acervo do Museu do Prado, em Madrid. Se o quadro de Velázquez é a representação da representação, o dispositivo-objeto de Duchamp é, segundo a artista,

[...] la representación de las ansias del que observa, a modo de proyección de su propio imaginario, incitado por lo que ve. La obra preexiste oculta al espectador hasta que él la descubre, y pone en funcionamiento el mecanismo propuesto por la misma, que sólo se completa con la experiencia del que mira y además sólo se puede experimentar individualmente. [...] Es una parodia en serio de la representación como problema visual vigente, pero realiza giros a esta problemática, principalmente con respecto a la narratividad de la escena. Luego de la desilusión impuesta como programa de la modernidad contra la ingenuidad de la pintura esta posibilidad de ilusión se vuelve irónicamente escénica.<sup>14</sup> (Muro Sur, 1999, N° 1, p. 2)

Nessa crítica é-nos possível perceber a preocupação de Jarpa com o espectador que deve “descobrir” a criação, colocando em funcionamento o mecanismo proposto pelo artista, pois só assim haverá a experiência (est)ética, já que a engrenagem duchampiana em sua última provocação (des)constrói o que seja o *trompe-l’oeil*, a *assemblage*, a instalação, a câmara escura. No início de sua trajetória artística, Jarpa se apropria dessa proposta duchampiana para formular sua po(ética) a respeito do “estatuto do espectador” e da representação pictórica como problemática visual, refletindo sobre a “ilusão depois da desilusão”, já que depois da desilusão programática da modernidade contra a ingenuidade da pintura, a possibilidade de ilusão da cena de *Étant donnés* tornou-se irônica.

A artista começou, então, a examinar a relação entre a produção artística e o espaço expositivo, procurando compreender como a memória, expressa nos documentos por ela pesquisados, cria cenários na imaginação dos visitantes. Ao valorizar as relações com o lugar, Jarpa procura relacionar os aspectos filosóficos, históricos e sociais que podem ou não

---

<sup>14</sup> A representação dos desejos do observador, como projeção de seu imaginário próprio, instigado pelo que vê. A obra preexiste oculta ao espectador até que este a descubra e coloque em funcionamento o mecanismo por ela proposto, que só se completa com a experiência do espectador e só pode ser experimentada individualmente. [...] É uma paródia séria da representação como problema visual vigente, mas faz reviravoltas a essa problemática, principalmente no que diz respeito à narratividade da cena. Depois da desilusão imposta como programa da modernidade contra a ingenuidade da pintura, esta possibilidade de ilusão retorna ironicamente cênica. (Tradução nossa)

influenciar nas dimensões estéticas que constituem a sensibilidade do espectador. Sendo assim, é preciso conceber o juízo estético moderno a partir de certa alteração do juízo de gosto kantiano, pois

La parte de la crítica del Juicio que contiene el juicio estético, es una parte esencial de ella, pues que por sí sola encierra un principio sobre el cual funda el juicio a priori su reflexión sobre la naturaleza, y es el principio de una finalidad formal de la misma en sus leyes particulares (empíricas) para nuestra facultad de conocer, de una finalidad sin la cual el entendimiento no podría reflejarse. Aquella otra, por el contrario, en donde no puede darse ningún principio a priori, en la que no es posible siquiera sacar tal principio del concepto de la naturaleza considerada como objeto de la experiencia, así en general como en particular, debe sin duda, contener fines objetivos de aquella, es decir, de las cosas que no son posibles más que como fines de la misma; y relativamente a estas cosas debe el juicio, sin contener por esto un principio a priori, suministrar solamente la regla que en casos dados (de ciertas producciones) permita emplear en apoyo de la razón el concepto de fin, cuando el principio transcendental del juicio estético ha preparado ya el entendimiento para aplicar este concepto a la naturaleza (al menos en cuanto a la forma).<sup>15</sup> (Kant, 1876, p. 33-34)

Dessa forma, na faculdade de conhecer do juízo estético nada se acrescenta à esfera lógica do conceito, não obstante se descobre uma faculdade sensível capaz de ir além de toda experiência, a imaginação, capaz de criar outra natureza com a matéria que lhe é dada.

Gadamer (1997, p. 147) aponta, contudo, que precisamos conceber o conceito de “consciência estética” em seu sentido específico e histórico, cuja origem pode ser encontrada em Schiller, “que transformou o pensamento transcendental do gosto numa exigência moral, formulando-o como um imperativo: Comporta-te esteticamente!”. De acordo com o autor, Schiller alterou a “subjetivação radical” kantiana, transformando a “pressuposição metódica” em “pressuposição de conteúdo”. A arte passou a ser, assim, um exercício da liberdade, cuja “bela aparência” se oporia à realidade prática, fazendo surgir a antinomia aparência e realidade.

---

<sup>15</sup> A parte da crítica do Juízo que contém o juízo estético é parte essencial dela, pois por si só contém um princípio no qual o juízo a priori baseia sua reflexão sobre a natureza, e é o início de uma finalidade formal dela mesma em suas leis particulares (empíricas) para nossa faculdade de conhecer, de uma finalidade sem a qual o entendimento não poderia refletir-se. Aquela outra, pelo contrário, onde nenhum princípio a priori pode ser dado, em que nem sequer é possível extrair tal princípio do conceito de natureza considerada como objeto da experiência, tanto em geral como em particular, deve, sem dúvida, conter fins objetivos dela, isto é, de coisas que não são possíveis, mas como fins dela mesma; e relativamente a estas coisas deve o juízo, sem conter por isto um princípio a priori, deve fornecer apenas a regra que em determinados casos (de certas produções) permite que o conceito de fim seja usado em apoio da razão, quando o princípio transcendental do juízo estético já preparou o entendimento para aplicar esse conceito à natureza (pelo menos em termos de forma). (Tradução nossa)



De Duve (1998) propõe, dessa maneira, a substituição do termo “belo”, na “analítica da beleza”, por “arte” nos quatro momentos do juízo de gosto kantiano e na antinomia relativa a esse. Kant (1876) afirma, primeiramente, que os julgamentos acerca da beleza se baseiam em sentimentos de prazer, porém, trata-se de um “prazer desinteressado”, haja vista que esse julgamento estético sobre um objeto não desperta qualquer desejo no sujeito que o contempla. Em seguida, o autor fornece uma dimensão “universal” para os juízos acerca da beleza, excluindo-os da total subjetividade; contudo, a universalidade desse juízo acerca da beleza não se baseia em conceitos. Mais adiante, o autor reflete sobre a busca pela especificidade do juízo acerca do belo, diferente dos julgamentos sobre o Bem, porquanto os juízos a respeito da beleza não pressupõem um fim que o objeto deva satisfazer ou alcançar. Por fim, Kant acrescenta a ideia de necessidade para caracterizar a especificidade do julgamento a respeito da beleza, pois se refere à dimensão da universalidade desses juízos.

Ao tratar das “antinomias do gosto”, Kant (1876) descreverá a universalidade dos julgamentos a respeito da beleza como um “conceito indeterminado”, portanto, diferente da espécie de conceito representado nos juízos cognitivos. É preciso ressaltar que essa “universalidade sem conceito” será rejeitada pela modernidade, que irá trazer para a esfera da arte uma dimensão cognitiva de conhecimento do mundo.

Sendo assim, a formulação de De Duve (1998) a respeito do juízo estético moderno, aos moldes do juízo de gosto kantiano, refere-se, conforme Lino (2015), simplesmente à forma do objeto. Apesar disso, deve-se compreender

[...] que tanto o aspecto formal, quanto o conceitual, devem ser considerados na fruição dos *ready mades*, até porque é consenso entre artistas, críticos e teóricos da arte que esses objetos, embora sensíveis, estão associados a uma ideia. Por conseguinte, a antinomia proposta por De Duve entre Greenberg e Kosuth não se dissolveria no conceito indeterminado ou, mais genericamente, em “sentimentos envolvidos no amor à arte”, uma vez que a compreensão dos *ready mades* enquanto arte ultrapassaria a esfera dos sentidos e a determinação dos sentimentos. (Lino, 1995, p. 69)

Deve-se ponderar, deste modo, que o juízo demandado para que se determine as propostas de Duchamp e de Jarpa como produtos artísticos deve abarcar aspectos externos à própria produção, tais como o mercado de arte, os artistas, os críticos, os *marchands*, os galeristas, os museus, os professores de arte, a imprensa, para que seja possível sua inserção no âmbito artístico, tendo em vista que sua recepção deveria considerar a necessidade do desenvolvimento de uma experiência tanto ética quanto estética.

Em entrevista concedida ao pesquisador, considerando que a experiência estética não nasce de uma vontade, senão como uma maneira específica de apreender os fenômenos, Jarpa considera que

Es una pregunta que puede verse desde muchos lados. Para mí la experiencia estética siempre tuvo que ver con la capacidad del proceso creativo de condensar y generar conocimientos epocales, mediante estrategias sensoriales y no solo racionales, sino que – con los sentidos – se vuelve una experiencia psíquica y emocional. Me interesa además de esta generación de conocimiento, la particularidad subjetiva y colectiva de experiencia estética. Ese movimiento que va de una o varias subjetividades que desde un lugar en el mundo, inventan lenguajes para objetivar esos conocimientos para los otros. Ese movimiento de lo subjetivo y colectivo y el retorno, es una trama orgánica del fenómeno de la cultura que considero más significativo de la experiencia del arte.<sup>16</sup> (Jarpa *apud* Barbosa, 2022, p. 196)

Ao pensar a experiência estética como a capacidade do processo criativo de provocar conhecimento através de estratégias sensoriais, Jarpa pensa essa experiência como a invenção de linguagens para objetivar o conhecimento coletivo. Por isso, ao longo de sua trajetória, a artista irá ampliar a concepção de suas criações, já que encontrou referências que remetiam a trabalhos que transformaram a pintura em um dispositivo de maior complexidade visual, por isso, estendeu os procedimentos da pintura a outras técnicas e fez a sua conjugação. Durante o trabalho com os *eriazos*, a artista fez um exercício constante com a (des)ilusão da pintura, como forma retórica de adjudicar a correlação dos espaços dentro e fora da moldura, cujos marcos reais serviram para mostrar o modelo em comparação com o elemento representado, e também como forma material de sair da linguagem representacional em direção ao objeto.

Em 1995, Jarpa apresentou, na GGM, o trabalho *El Jardín de las delicias* (Figuras 10-79), composto por 12 módulos de 2,40 m por 1,50 m agrupados em trípticos e dípticos, além de 10 pinturas de pequeno formato, conforme figura a seguir:

---

<sup>16</sup> É uma questão que pode ser vista de vários lados. Para mim, a experiência estética sempre teve a ver com a capacidade do processo criativo de condensar e gerar conhecimento de época, mediante estratégias sensoriais e não apenas racionais, mas – com os sentidos – torna-se uma experiência psíquica e emocional. Além desta geração de conhecimento, estou interessada na particularidade subjetiva e coletiva da experiência estética. Esse movimento que envolve uma ou várias subjetividades que, de um lugar do mundo, inventam linguagens para objetivar esse conhecimento para outros. Esse movimento do subjetivo e do coletivo e do retorno é uma trama orgânica do fenômeno da cultura que considero mais significativo na experiência da arte. (Tradução nossa)

Figura 10 – *El Jardín de las delicias*, Voluspa Jarpa (1995)



Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/serie-el-jardin-de-las-delicias/>

Nesta série, os *sitios eriazos* não são os protagonistas da imagem, mas servem como comentários a respeito da cidade de Santiago e se relacionam com outros temas da produção da artista, tais como o monumento histórico, a histeria da História e a encenação como artifício da linguagem da pintura, pois o que lhe interessa é problematizar a questão da representação, por isso, ela se utiliza da simulação pictórica de vários procedimentos e visualidades, como a quadricromia e a relação entre a fotografia e a sua transferência para a pintura. Segundo a artista,

Estas pinturas surgieron de un deseo de representación mayor que el que pude, hasta ese momento, sugerir con los sitios eriazos que más bien me incomodaban, o incomodaban mi deseo de pintura y de representación, y fueron en cierto sentido pictóricamente irrepresentables. Este deseo provenía del trabajo que realicé para el *Mural de Rancagua*, instalado en la estación de Ferrocarriles de esta ciudad, em 1994.<sup>17</sup> (Donoso, 2003, p. 10)

<sup>17</sup> Estas pinturas surgiram de um desejo de representação maior do que aquele que até então eu conseguia sugerir com os terrenos baldios que mais me incomodavam, ou incomodavam o meu desejo

Inicialmente, Jarpa desenvolveu uma po(ética) eminentemente pictórica que, no entanto, destacou o *status* conceitual e teórico do meio. Assim, a partir de elementos formais como cor/composição e experimentação com suportes não tradicionais, como cobertores e bandeiras, a artista investigou as possibilidades de representação pictórica e os limites da própria pintura. Posteriormente, seu trabalho transbordou o espaço pictórico tradicional para estudar as relações entre esse meio e a “objetualidade”, aventurando-se assim nas instalações.

A artista observou e pesquisou os vestígios materiais entre os eventos históricos e a cidade, desenvolvendo uma série de pinturas, fotografias e técnicas gráficas, cujas referências são os terrenos baldios do Centro da cidade de Santiago. Jarpa começou, dessa maneira, a relacionar conceitualmente dois sistemas narrativos cunhados com fins antagônicos, quais sejam, por um lado, o relato histórico como discurso de eventos traumáticos coletivos, por outro, o discurso que funda a subjetividade da histeria, gerando o entrecruzamento entre histeria e História, o que lhe possibilitou tornar visível suas linguagens, mecanismos e imagens. Problematizando a História e suas representações na arte, a artista se interessou pela experiência individual em tensão com os discursos públicos e coletivos.

Em 2002, na GGM, Jarpa apresentou a instalação *Histeria Privada / Historia Pública* (Figuras 11-34), conforme figura a seguir:

---

de pintura e de representação, e eram em certo sentido pictoricamente irrepresentáveis. Esse desejo surgiu do trabalho que realizei para o Mural de Rancagua, instalado na estação ferroviária desta cidade, em 1994. (Tradução nossa)

Figura 11 – *Histeria Privada/ Historia Pública*, Voluspa Jarpa (2002)



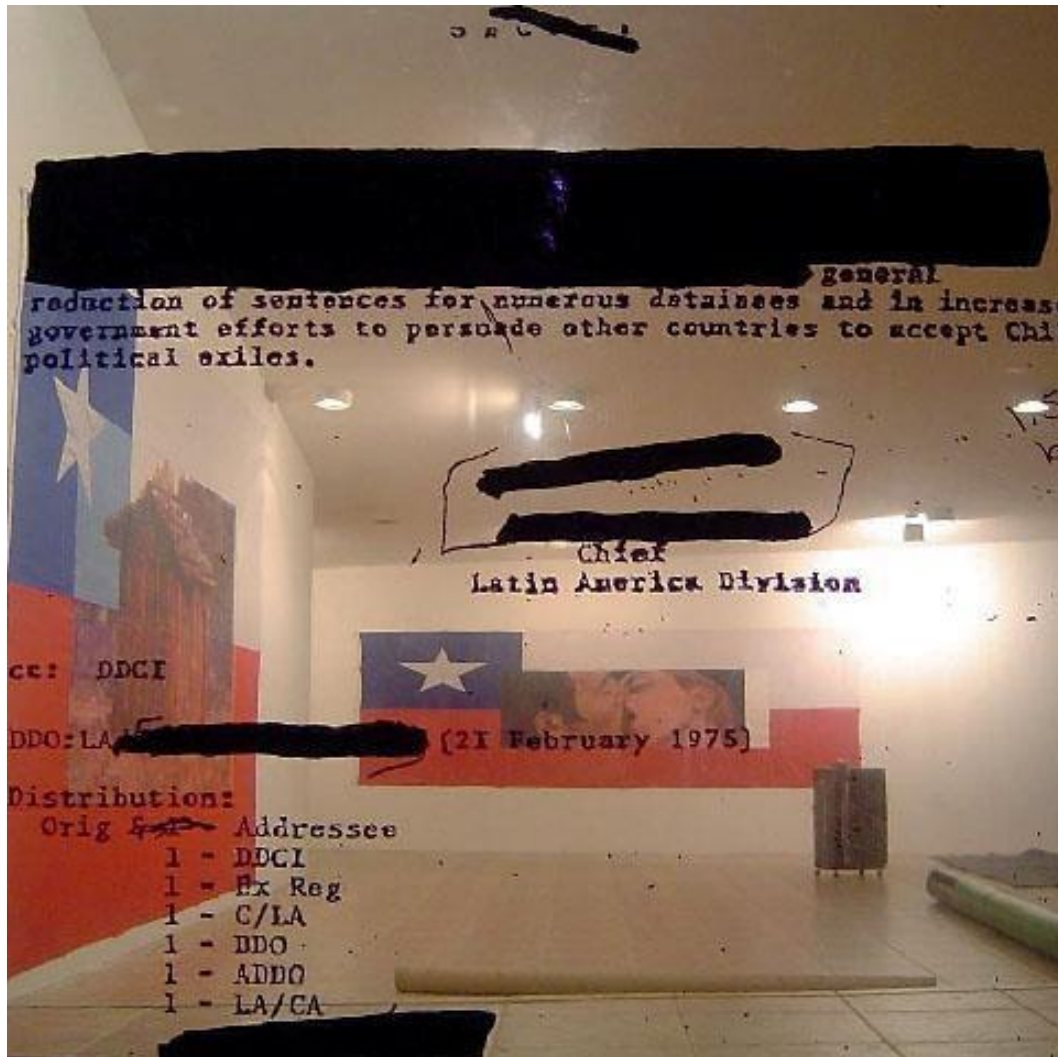
Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/histeria-privada-historia-publica/>

A instalação é uma série de pinturas e objetos em grande formato tendo como suporte a bandeira chilena, símbolo nacional que é questionado em sua forma fragmentada, sua materialidade e identidade visual alteradas, além de intervenção iconográfica através das imagens pintadas, cujos significantes possuem densidade e espessura discursiva. Nesse trabalho, a artista procurou evidenciar o desenvolvimento orgânico e as rupturas em sua po(ética). A disposição da instalação se articula como um discurso de comentários fragmentados e de materiais que se contaminam, tendo, de um lado, a Sala Histórica, de outro, a Sala Histórica.

Seguindo esse percurso, em 2005, Jarpa apresentou o trabalho *Desclasificados* que reflete sobre a capacidade de sua produção se referir a acontecimentos históricos ocorridos no cotidiano. Para isso, a artista utilizou dois tipos de documentos, os públicos, composto por jornais, e os privados, composto por documentos desclassificados pela CIA.



Figura 12 – Desclasificados



Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/portfolio-category/declassified/>

Primeiramente, Jarpa fez uma série gráfica de pequeno formato com os arquivos desclassificados referentes à história do Chile entre o período de 1964 a 1990; a seguir, retirou as capas dos jornais chilenos de 11 e 12 de setembro de 2001, onde aparece o ataque às Torres Gêmeas, em Nova York, pintando-as em formatos ampliados e riscando os textos referentes às informações sobre o fato, submetendo a arte pictórica à imitação do documento gráfico, conforme figura a seguir:

Figura 13 – *Desclasificados*

Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/desclasificados/>

O projeto *Dislocación. Biblioteca de la No-Historia* (Figura 14), de 2012, consiste em erigir uma biblioteca de livros da história chilena motivada a partir dos arquivos *desclasificados* pela CIA, abrangendo os anos de 1968 a 1991. O trabalho é a edição e a seleção que consiste na revisão de 10.000 desses arquivos que foram reclassificados pela artista, considerando o número de estudos em relação ao texto e de acordo com uma ordem cronológica e historiográfica, dividida em três períodos: 1968-1974, 1975-1981 e 1982-1989. Dessa forma, em razão da dificuldade de leitura dos documentos, bem como a falta de classificação histórica dos mesmos, considera-se que a sua revisão se encontra num limbo entre a imagem e a palavra.

Figura 14 – *Dislocación. Biblioteca de la No-Historia*, Voluspa Jarpa (2012)



Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/la-bibliotecade-la-no-historia-questions-and-answers/>

Fica-nos claro, assim, que o objetivo de Jarpa não é decifrar o que está escrito e borrado nos documentos, pois são ilegíveis, mas expor sua força visual, levando-nos a buscar os vestígios de uma história de mentiras e de silenciamentos. É uma “voz nua” e eloquente que fala através da proibição da repressão.

Em 2014, a instalação *Histórias de aprendizagem* (Figura 15) participou da 31ª Bienal de Artes de São Paulo, intitulada “Como (...) coisas que não existem”. O trabalho possui uma po(ética) labiríntica e irregular, composta, de um lado, por documentos dos arquivos da CIA sobre a ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) revelados há alguns anos pelo governo dos Estados Unidos e, de outro, por documentos dos serviços secretos brasileiros produzidos durante os mandatos dos presidentes Getúlio Vargas (1951-1954) e João Goulart (1961-1964). Deste último, a artista incluiu, além disso, registros sobre o seu exílio no Uruguai e o seu suposto assassinato na Argentina, em 1976, investigado como parte do plano coordenado entre as ditaduras do Cone Sul, conhecido como Operação Condor.



Figura 15 – *Histórias de aprendizagem*, Voluspa Jarpa (2014)



Fonte: Acervo do pesquisador, 2014

Os documentos desclassificados pela CIA e utilizados nessa instalação foram impressos em acetato transparente e pendurados em linhas diagonais criando um efeito inusitado, pois a sua exibição e transparência impossibilita a leitura dos documentos, criando uma barreira, o que nos remete novamente à ce(n)sura dos períodos de repressão. Por meio de uma persuasão visual particular, Jarpa conjuga forma e conceito em seus trabalhos que articulam o impreciso, o caótico e o apagado. O que está escondido, a informação ilegível, será observado, enquanto a compreensão do espectador se turva e o seu olhar vagueia. Ocorre, dessa maneira, a interação entre as sombras e a translucidez que nos remetem ao fantasma cruel da História e de sua aprendizagem.

Na instalação *En nuestra pequeña región de por acá* (Figura 16), de 2014, exibida no Archivo de Bogotá em colaboração com o Centro de Memoria Historica, na Colômbia, Jarpa organizou o espaço em três áreas: na primeira, foi colocada uma caixa com o áudio dos discursos públicos de líderes latino-americanos mortos; na segunda, foram instalados móveis que remetem ao artista norte-americano minimalista Donald Judd, cujas criações são marcadas por uma produção artística abstrata e não discursiva e que foram reconstruídas para que dentro delas fossem inseridos os arquivos *desclasificados* da mesma época das criações

do artista; na terceira área, havia uma galeria com retratos públicos e retratos de morte de 26 líderes de 9 países da América Latina, gerando uma linha do tempo e uma linha geográfica.

Figura 16 – *En nuestra pequeña región de por acá*, Voluspa Jarpa (2014)



Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/in-our-small-region-near-here/>

Em 2019, Jarpa representou o Chile na 58ª Biennale di Venezia, pois foi selecionada, entre outros artistas, por seu projeto *Altered Views* (Figura 17), que critica e questiona o olhar ocidental e a noção de classe, gênero e raça.



Figura 17 – *Altered Views*, Voluspa Jarpa (2019)

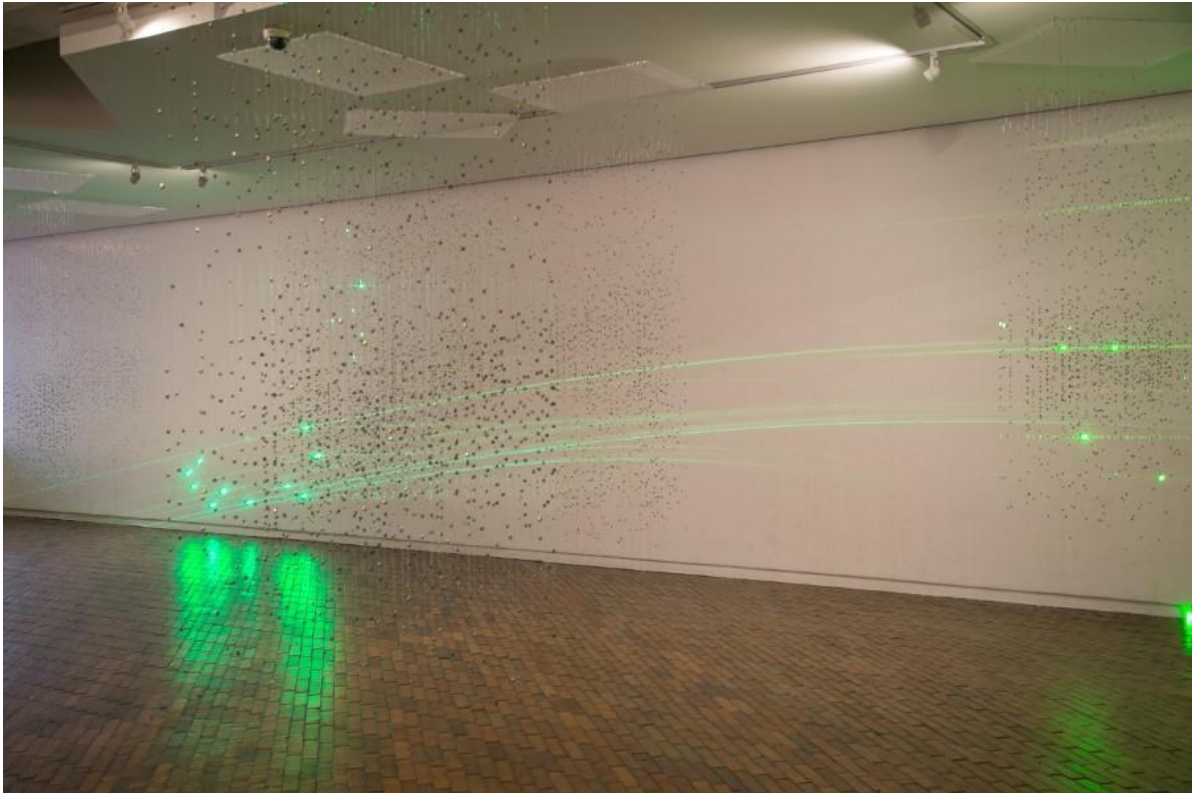


Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/altered-views/>

O trabalho corresponde ao Pavilhão do Chile na bienal, com curadoria de Agustín Pérez Rubio. Jarpa problematizou como se constrói a configuração do olhar modernista-eurocêntrico-colonial que se difunde pela Europa e pelos Estados Unidos, construindo uma versão simbólica que se impõe como subjugação política, cultural e econômica nas regiões não eurocêntricas. As “visões alteradas” da artista funcionam como uma referência cruzada entre várias instâncias da história europeia, do século XVII ao século XX, propondo a reflexão sobre questões hegemônicas e (in)visíveis na contemporaneidade.

Em 2021, Jarpa apresentou o projeto multimídia *Sindemia* (Figura 18), criado especificamente para o Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO), em razão da artista ter sido premiada com a primeira edição do Prêmio de Arte Julius Baer para Artistas Latino-Americanas<sup>18</sup>. O projeto *in situ* envolvia fotografias, documentos de arquivo, vídeos, mapas, esculturas, objetos, instalação e projeção a laser.

<sup>18</sup> Esse prêmio oferece às artistas a oportunidade de apresentarem sua produção artística, dando visibilidade ao trabalho de artistas mulheres pioneiras na exploração da arte. O MAMBO, fundado em 1953, é uma das principais instituições de arte e cultura da Colômbia, cuja missão é fomentar o pensamento crítico sobre as práticas artísticas e culturais na América Latina.

Figura 18 – *Sindemia*, Voluspa Jarpa (2021)

Fonte: <https://artishockrevista.com/2021/08/28/voluspa-jarpa-sindemia/>

O termo *sindemia*, utilizado pela medicina antropológica, diz respeito ao processo de interação sinérgica entre duas ou mais doenças, no qual os efeitos se potencializam mutuamente, caracterizando-se como a interação mutuamente agravante entre problemas de saúde em determinadas populações a partir de seu contexto social e econômico. Jarpa recorreu a este termo como metáfora para analisar as violentas manifestações sociais que ocorreram entre outubro de 2019 e março de 2020 no Chile, que se conectaram com a chegada da pandemia do vírus Sars-CoV-2.

Foram cerca de 150 dias de protestos que se agravaram com a violência dos agentes do Estado enviados para enfrentar a população. Os chilenos voltaram a conviver com soldados nas ruas, toques de recolher, assassinatos, denúncias de tortura e abuso sexual como forma de repressão, o que levou a uma crescente polarização da opinião pública. A crise só seria resolvida politicamente por meio do acordo plebiscitar de uma nova Constituição.

Nesse projeto, a artista decidiu estender sua pesquisa ao contexto colombiano, comparando a forma como os governos lidam com a agitação social e as violações de direitos humanos. Para isso, Jarpa convidou diversos colaboradores, dentre eles, um astrofísico, um matemático, um poeta mapuche e uma mulher da linha de frente dos protestos, com o objetivo de coletar e compartilhar experiências sobre o protesto, a resistência e a rebelião contra as

repressões. Ao convocar distintas disciplinas, saberes e experiências, a artista procurou analisar o fenômeno dos protestos, como são narrados e simbolizados. Percebe-se, assim, o interesse da artista nos acontecimentos atuais com vistas a que não sejam *borrados* como o foram no passado.

Em *Sindemia*, Jarpa aponta os mecanismos de consenso que estão ligados à construção de regimes autoritários que encobrem a subjugação brutal, pois sua produção baseia-se na análise minuciosa de documentos políticos, históricos e sociais do Chile e de outros países latino-americanos, que utiliza para desenvolver uma reflexão sobre o conceito de memória, pois se a memória não é seletiva, a consciência da memória o é. Assim, em sua produção, a artista trabalha com o “impalpável e protetor nevoeiro da memória” (Simon, 2003, p. 94).

Por conseguinte, ao explorar especificamente muitas facetas da noção cultural de trauma, seu trabalho pode ser interpretado como um exame sutil e encoberto da História, suas subjetividades, construções e mistérios ainda não resolvidos, já que a repetição das *borraduras* é a repetição dos crimes cometidos, uma espécie de atualização do passado.

A palavra trauma remete ao termo grego τραύμα (*traumatós*, ferida), pois divide a vida entre um antes e um depois da cena traumática, o que impede a elaboração psíquica do sujeito, cuja psique deixa de ser integrada. De acordo com Klautau; Winograd; Sollero-de-Campos (2016, p. 613),

A consequência disso é a criação ou intensificação de zonas psíquicas não integradas, a inscrição de marcas e traços siderantes que atualizam angústias e fantasias originárias, disparando ou amplificando o mecanismo de compulsão à repetição, em uma tentativa ininterrupta de processamento e descarga. Sem recursos simbólicos capazes de engendrar um trabalho elaborativo, a compulsão à repetição, muitas vezes, é convocada como meio de atualizar o evento traumático. De acordo com essa lógica, é instaurada uma temporalidade baseada em uma noção de presente permanente, isto é, em um tempo que não passa e tampouco fica para trás. Em casos como esses, o grande desafio é construir uma narratividade com base na qual seja possível estabelecer uma via de elaboração para o golpe traumático, permitindo uma historicização capaz de inaugurar um outro passado e um futuro novo.

O Manual Diagnóstico Estatístico de Transtornos Mentais (DSM-5, 2014) aponta que os transtornos pertinentes ao trauma se relacionam à exposição a um evento traumático ou estressante que está listado explicitamente como um critério de diagnóstico que reúne os transtornos de apego reativo, de interação social desinibida, de estresse pós-traumático (TEPT), de estresse agudo e de adaptação.

Dessa forma, ao trabalhar com os documentos desclassificados por regimes autoritários e repressivos que engendram ininterruptos golpes “traumáticos” na sociedade, a po(ética) de Jarpa aborda, dessa forma, temas como deslocamento, insegurança, abandono e destruição, assim como com os meios de representação da imagem pictórica que os representa na História. Sua pesquisa centra-se na noção de trauma como um acontecimento que possibilita a invenção de uma linguagem a respeito de eventos de difícil assimilação individual e coletiva. A po(ética) da artista se dá a partir de estratégias de visibilização, sejam elas materiais ou conceituais, que deem conta da cena traumática como uma anomalia na própria linguagem.

Analizamos, deste modo, as criações de Jarpa como *objets sans notice* (Cauquelin, 1996), ou seja, objetos em relação aos quais não dominamos as expectativas e as interpretações; porém, consistem em construções passíveis de serem espacializadas, pois o espaço é o seu elemento inevitável, cujo sentido de espaço estabelece um diálogo funcional entre os objetos e as pessoas. Comumente, os objetos artísticos possuem instruções de uso e, de acordo com a autora, a doxa coloca que, primeiro, o objeto de arte não deve ser um “utensílio” cotidiano, como um telefone ou uma mesa; segundo, deve haver uma espécie de neutralização da sensibilidade, cujo prazer estético adviria do julgamento intelectual e do juízo de interesse; terceiro, o critério de unicidade do objeto afirma que ele deve ser estável diante do observador que o identifica. Contudo, os *objets sans notice* são instáveis, pois o que conta é o processo, ou seja, a estratégia utilizada pelo artista numa situação específica, assim, o que interessa é descrever o processo, não o objeto em si, pois a comunicação se dá naquilo que comunica com o público (Cauquelin, 2023).

As criações de Jarpa funcionam, assim, como um dispositivo<sup>19</sup> cujas fronteiras esgarçadas estabelecem fluxos em múltiplas direções, porquanto a informação documental não é meramente estética, mas igualmente ética, por isso, se constroem coletivamente, pois, como formula Gadamer (1997, p. 169), “a arte é conhecimento e a experiência da obra de arte torna esse conhecimento partilhável”.

Atualmente, as produções da artista estão divididas, conforme consta em seu portal oficial, em *Exposiciones, Piezas y Casos*, cujas investigações se subdividem em: *Altered Views*, *Biblioteca de la No-Historia*, *Desclasificados*, *Dislocación*, *Eriazos*, *Historia/Histeria*, *Síndemia* e *Zoológico Humano*.

---

<sup>19</sup> No item 4.7 iremos desenvolver melhor o conceito de dispositivo.

## 2.2 COLAPSO (EST)ÉTICO

Na po(ética) de Jarpa, a experiência est(ética) é pensada como um processo criativo de invenção de linguagens que provoquem, no espectador, a consciência das (in)verdades históricas através de estratégias sensoriais, cujos artefatos são sensações matério-corporais, em que as “coisas” que flutuam nas instalações são “suspensas” e que ainda não foram resolvidas. Sendo assim, o espectador das propostas da artista não é um mero fruidor estético, mas um sujeito est(ético) diante de algo que está a lhe provocar. Em entrevista ao pesquisador, a artista nos esclarece sobre a sua proposta de “colapso ético”.

Pregunta: Podrías explicar cómo se produce el “colapso ético” de la información recibida que, cuando llega a tu emoción, moviliza tu imaginación.

Voluspa Jarpa: Me duelen los otros, no sé por qué, pero es un dolor que me deja perpleja y muda, y luego así me levanto y decido que hay que luchar, que el mundo y sus sentidos son un territorio en disputa, que hay que ir a disputarlo. Mi imaginación de llena de esos otros arrasados, trato de darles forma, de hacer un yo acuso. Me canso, me desmoralizo y luego pienso en los jóvenes del futuro – los que están allá en 200 años más – y pienso que hay que entregarles herramientas para que construyan un mejor futuro, tomo fuerzas y creo que el lenguaje del arte es liberador de esas emociones castradoras y lo es, en el proceso creativo se respira la vida a pesar de la violencia, del poder y de las convenciones que nos hayan tocado en este tiempo presente.

[...]

En este sentido el asunto (conceptual) me lleva a una crisis de lenguaje porque por lo general trabajo con cosas que no sé, o que no entiendo o que rechazo, es decir hay una pregunta ahí, una angustia, un dolor. De esta mezcla puedo decir que recopilo, consumo, y me impregno durante un proceso de investigación que no es solo racional sino que particularmente, su conocimiento me produce colapsos psíquicos emocionales a través de la razón. En esos quiebres generalmente aparece la idea estética, los materiales, que son sensaciones materiales-corporales. Por ejemplo la idea de las cosas que flotan como sensación de las cosas que están suspendidas y que aún no se resuelven. Os conceptos como por ejemplo “histeria-historia” o la “no-historia”.<sup>20</sup> (Jarpa *apud* Barbosa, 2022, p. 192-197)

---

<sup>20</sup> Pregunta: Você poderia explicar como ocorre o “colapso ético” das informações recebidas, que, ao atingir sua emoção, mobiliza sua imaginação.

Voluspa Jarpa: Me doem os outros, não sei porque, mas é uma dor que me deixa perplexa e sem palavras, e então me levanto e decido que temos que lutar, que o mundo e seus sentidos são um território em disputa, que se deve contestar. Minha imaginação está repleta desses outros devastados, tento dar-lhes forma, fazer um eu acuso. Canso-me, desmoralizo-me e depois penso nos jovens do futuro – aqueles que aí estarão daqui a 200 anos – e penso que devemos dar-lhes ferramentas para que construam um futuro melhor, ganho forças e acredito que a linguagem da arte é libertadora dessas emoções castradoras, e é no processo criativo que se respira a vida, apesar da violência, do poder e das convenções que nos afetam neste tempo presente.

[...]

Ao contestar os sentidos de um território disputado, a artista procura dar forma a “*esos otros arrasados*” por meio da linguagem libertadora da arte. Porém, isso a leva a uma crise angustiante da linguagem, já que trabalha com questões complexas. Os documentos desclassificados lhe revelam “fragmentos de ética”, pois não são meras informações sobre fatos ocorridos. Assim, como nos explica Farge (2022, p. 89),

Por fragmentos de ética deve-se entender o que se manifesta de cada ser por palavras que utiliza para se dizer e para dizer os acontecimentos, ou seja, uma moral, uma estética, um estilo, um imaginário e o vínculo singular que o une à sua comunidade. No murmúrio de milhares de palavras e frases, poderia ocorrer de se buscar apenas o extraordinário ou o resolutamente significativo. Isso, sem dúvida, seria um erro; o aparentemente insignificante, o detalhe sem importância, traem o indizível e sugerem muitas formas de inteligência viva e de entendimentos refletidos que se misturam a sonhos frustrados e a desejos adormecidos. As palavras traçam figuras íntimas e expõem as mil e uma formas da comunicação de cada um com o mundo.

Ao recolher esses fragmentos e o sofrer “colapsos psíquicos emocionais através da razão”, Jarpa compreende que os sentidos da História são um território em disputa de sonhos frustrados e de desejos adormecidos. Assim, ela busca encontrar “as rugas que irrompem na superfície lisa da História”, conforme propõe Barbosa (2023, p. 30), pois investiga

[...] o que sobreviveu quando tudo ruiu, a *Nachleben* (sobrevivência), na conceituação de Didi-Huberman, porquanto o tempo sempre arrasta em sua esteira as formas da existência num jogo temporal de latências e crises, cujos vestígios de um estado social já desaparecido resiste sob formas deslocadas, ou seja, é a forma frágil que sobreviveu subterraneamente ao próprio desaparecimento para reemergir de modo inesperado em outro ponto da história, quebrando as periodizações e as causalidades definidas.

O colapso (est)ético da artista diz respeito, de tal modo, ao estado daquilo que está desmoronando, do que está em crise. Ele é o efeito do processo de esgotamento de um modelo de conhecimento que consumiu todas as possibilidades de repertório. A artista trabalha com

---

Nesse sentido, a questão (conceitual) me leva a uma crise de linguagem porque geralmente trabalho com coisas que não conheço, ou que não entendo ou que rejeito, ou seja, há uma questão aí, uma angústia, uma dor. Dessa mistura posso dizer que coleciono, consumo e me imbuo durante um processo de pesquisa que não é apenas racional, mas, principalmente, seu conhecimento produz colapsos psíquicos emocionais através da razão. Nessas pausas geralmente aparece a ideia estética, os materiais, que são sensações materiais-corporais. Por exemplo, a ideia de coisas que flutuam como sensação de coisas que estão suspensas e que ainda não foram resolvidas. Ou conceitos como, por exemplo, “histeria-história” ou “não-história”. (Tradução nossa)



coisas que não conhece, ou que não entende ou rejeita, por isso a dúvida, a angústia, a dor, a dor do outro.

Ao falar da ética em sua produção, Jarpa remete à palavra grega *éthos* que pode tanto significar costume, agir segundo a moral, assim como propriedade do caráter, comportamento ético. Nessa segunda acepção, ela é a investigação geral sobre aquilo que é bom, é a ciência da conduta e existem duas concepções fundamentais que a definem, como “ciência do bem” e como “ciência da conduta”, como nos explica Abbagnano (2007, p. 380),

[...] como ciência do bem para o qual a conduta dos homens deve ser orientada e dos meios para atingir tal fim, deduzindo tanto o fim quanto os meios da natureza do homem; [e outra] que a considera como a ciência do móvel da conduta humana e procura determinar tal móvel com vistas a dirigir ou disciplinar essa conduta.

A distinção entre os dois campos é, porém, meramente circunstancial, com o intuito de delimitar grupos de problemas particulares e campos específicos de estudo.

Por conseguinte, compreendemos a est(ética) da artista como uma ética, ou uma po(ética), que se preocupa com a arte de viver e de se situar no mundo. A palavra estética deriva do grego *aisthesis*; *aisthêtiké*, que pode significar experiência, sensibilidade, conhecimento sensível e diz respeito à faculdade de sentir ou de compreender, aquilo que pode ser compreendido pelos sentidos. Contudo, o termo estética, como o concebemos na modernidade, só passou a ser utilizado para designar uma disciplina filosófica no século XVIII a partir da *Estética*, de Baumgarten (1993). De acordo com a sua “doutrina do conhecimento”, são objeto da arte as representações confusas, mas claras, sensíveis, mas perfeitas, enquanto são objeto do conhecimento racional as representações distintas. Segundo o autor,

A Estética (como teoria das artes liberais, como gnoseologia inferior, como arte de pensar de modo belo, como arte do *análogon* da razão) é a ciência do conhecimento sensitivo. [...]

O fim visado pela Estética é a perfeição do conhecimento sensitivo como tal. Esta perfeição, todavia, é a beleza. A imperfeição do conhecimento sensitivo, contudo, é o disforme, e como tal deve ser evitada. (Baumgarten, 1993, p. 95-99)

O trabalho do filósofo alemão versa sobre o belo, a beleza e a arte ao longo da história da filosofia a partir do estudo de textos clássicos, compreendendo a estética da antiguidade, formada pela tríade Platão-Aristóteles-Plotino, como a teoria do belo, da beleza e da arte. As

noções de arte e de belo eram consideradas díspares e independentes, sendo que a arte era chamada de “poética”, arte produtiva de imagens, enquanto o belo era considerado à parte. O intuito do autor era reivindicar a autonomia da esfera do sensível.

Na modernidade, a estética se tornou a teoria do gosto, da sensibilidade e do conhecimento sensível. Ao contrário de Baumgarten, Kant (1876) trata do juízo estético sobre a arte e o belo, a “estética transcendental”, como a doutrina das formas *a priori* do conhecimento sensível, designando a análise ou a especulação que tenha por objeto a arte e o belo. Já para Hegel (2010), a arte deve se ocupar do verdadeiro como objeto absoluto da consciência, situando-se quase no mesmo plano da religião e da filosofia, esfera do “Espírito absoluto”, o mais alto conhecimento que o Absoluto pode alcançar de si mesmo. Na contemporaneidade, a Filosofia estética entrou em diálogo com a Sociologia, a Psicologia, a História, a Economia, a Antropologia, dentre outras disciplinas.

Sendo assim, ao refletirmos sobre o colapso (est)ético na po(ética) de Jarpa, apontamos que a artista comenta, sobre a instalação *La Biblioteca de la No-Historia / Prueba de Artista* (2013), que a hipótese que a levou a desenvolver o primeiro trabalho dessa série em 2010 foi uma espécie de “*desesperación*” ao constatar que mesmo após 10 anos da desclassificação as informações dos arquivos não faziam parte dos documentos consultados para que fosse possível escrever as “versões” históricas do Chile durante as décadas de 1960, 1970, 1980 e 1990.

De este modo – y por eso digo desesperación – en un gesto histórico-histórico, decidí transformar formalmente en “libros” un material de archivo que no estaba en los libros. Entendiendo que, básicamente, un libro es el resultado de una elaboración autoral o disciplinar sobre los asuntos humanos que nos importan y conmueven, un libro es un ejercicio civilizatorio de resistencia ante la barbarie. Mientras que un archivo, por el contrario, es solamente la posibilidad de una información que puede o no puede servir para la formulación de un conocimiento. En este sentido, el archivo es un material que proviene de la barbarie y así es un material en bruto, crudo e infame.

A través esta nueva propuesta, [...] el vacío de los anaqueles que circundan a los libros hechos de documentos de archivo, se presenta como la posibilidad de pensar un dispositivo más optimista y esperanzador acerca del problema ético que este material plantea para la formulación y la necesidad de la Historia nacional en el futuro. La propuesta que es que, a través de la disciplina de la bibliotecología, los anaqueles se irán llenando en el tiempo futuro y de manera impredecible, de aquellos libros que se hayan escrito y se escriban para formular narrativas, análisis y poéticas que sirvan como elaboración o antecedentes de este material de archivo, y por tanto como elaboración de los hechos acaecidos en Chile en la última mitad del siglo

XX.<sup>21</sup> (Disponível em: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/la-biblioteca-de-la-no-historia-prueba-de-artista/>. Acesso em: 16 fev. 2021)

Percebe-se, dessa forma, que a “estética desesperada” de Jarpa é uma ética, e o seu colapso é um colapso (est)ético que consiste em articular a visibilização da persistência traumática da incompletude histórica. A instalação (Figura 19) possui livros de arquivos desclassificados com duas características, quais sejam, grande volume de informações e grande quantidade de *borraduras*, ou seja, traumas e repressões.

---

<sup>21</sup> Dessa forma – e por isso digo desespero – num gesto histórico-histórico, decidi transformar formalmente em “livros” um material de arquivo que não estava nos livros. Entendendo que, basicamente, um livro é o resultado de uma elaboração autoral ou disciplinar sobre as questões humanas que nos importam e comovem, um livro é um exercício civilizacional de resistência à barbárie. Enquanto que um arquivo, ao contrário, é apenas a possibilidade de informação que pode ou não servir para a formulação do conhecimento. Nesse sentido, o arquivo é um material que vem da barbárie e, portanto, é matéria bruta, crua e infame.

Através desta nova proposta, o vazio das estantes que circundam os livros constituídos por documentos de arquivo apresenta-se como a possibilidade de pensar um dispositivo mais otimista e esperançoso sobre o problema ético que este material representa para a formulação e necessidade da História nacional no futuro. A proposta é que, por meio da disciplina de biblioteconomia, as estantes sejam preenchidas futuramente e de forma imprevisível, com aqueles livros que foram escritos e serão escritos para formular narrativas, análises e poéticas que sirvam de elaboração ou pano de fundo deste material de arquivo e, portanto, como uma elaboração dos acontecimentos ocorridos no Chile na última metade do século XX. (Tradução nossa)

Figura 19 – *La Biblioteca de la No-Historia / Prueba de Artista*



Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/la-biblioteca-de-la-no-historia-prueba-de-artista/>

Através do seu trabalho, Jarpa busca oferecer ao público a possibilidade de organizar e de acessar a escrita sobre o apagamento da história chilena, “recuperando” livros simbolicamente resgatados da queima, destruição e ocultação pelos órgãos de repressão. Gadamer (1997, p. 169) pontua que o trabalho artístico

[...] não é uma atualidade independente do tempo, que se apresenta à pura consciência estética, mas o fato de um espírito histórico que se concentra e se congrega. Também a experiência estética é uma forma de compreender-se. Todo compreender-se se completa, porém, em algo diferente do que aí se compreende, e inclui a unidade e a mesmidade desse diferente. Uma vez que encontramos no mundo a obra de arte e em cada obra de arte individual um mundo, este não continua a ser um universo estranho em que, por encantamento, estamos à mercê do tempo e do momento. Nele, mais do que isso, aprendemos a nos compreender, e isso significa que suspendemos a descontinuidade e a pontualidade da vivência na continuidade da nossa existência.

Assim, ao nos situarmos no mundo por meio da criação artística, o que nos importa é chegarmos, a partir do trabalho da artista chilena, à realidade histórica do homem. Se as *borraduras* destituem o documento de sua carga informativa, potencializam o valor simbólico do não-dito. Devemos ressaltar a resistência do sujeito histórico em acessar o rastro

traumático, porquanto, “o não saber dos histéricos era pois, em verdade, um mais ou menos consciente não querer saber, e a tarefa do terapeuta [artista] consistia em vencer essa resistência à associação por meio de um trabalho psíquico [trabalho artístico]” (Freud, 2016, p. 379). Não é que a artista seja psicanalista, muito pelo contrário, mas Jarpa se apropria do discurso psicanalítico para construir suas propostas e problematizar outro discurso, a História.

Dessa maneira, por meio do colapso (est)ético das informações recebidas pela artista, que atingem sua emoção provocando um choque que faz rachaduras nas verdades históricas, a imaginação é mobilizada, desenvolvendo-se processos reflexivos que procuram interpretar como as operações (est)éticas podem ser utilizadas na contemporaneidade. Um dos signos mais relevantes do colapso (est)ético diz respeito ao medo e ao silêncio, por isso, a artista constrói sua po(ética) remetendo ao que está presentificado, mas que é inescrutável ao controle do Estado e ao destino dos documentos que exibem a repressão, o trauma, a amnésia, a histeria da História.

### 2.3 OPERAÇÃO CONDOR

Em 2014, Jarpa apresentou a instalação *Fantasmática Latinoamericana* (Figuras 20-58-85), composta por 5 pinturas dispostas perpendicularmente à parede e uma caixa de bronze que contém a gravação de discursos políticos de 5 presidentes latino-americanos, imagens registradas de seus retratos oficiais e imagens de suas trágicas mortes com data e função, incluindo um dossiê de documentos desclassificados pelo governo norte-americano sobre a política dos Estados Unidos no Cone Sul, alguns altamente censurados.

Figura 20 – *Fantasmática Latinoamericana*, Voluspa Jarpa (2014)



Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/latinamericaphantasmatica/>

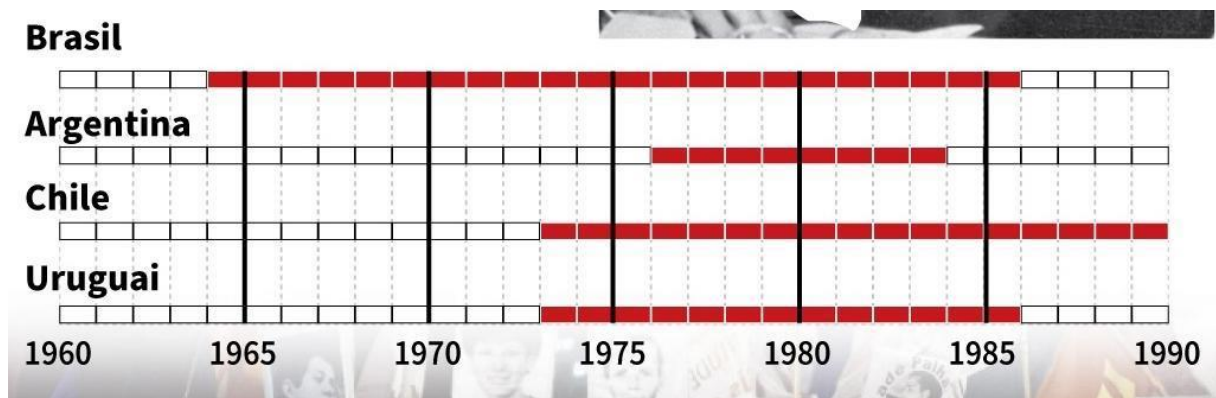


Esse trabalho questionou as mortes de 5 ex-presidentes latino-americanos, quais sejam, João Goulart, presidente do Brasil, derrubado por um golpe civil-militar, em 1964, e morto em 1976, na Argentina; Salvador Allende, presidente do Chile, derrubado por um golpe militar, em 1973, e que morreu no mesmo dia; Juan José Torres, presidente da Bolívia, derrubado em 1971, morto em Buenos Aires, em 1976; Jaime Roldós, presidente do Equador, morto em acidente aéreo, em 1981; e Omar Torrijos, presidente do Panamá, morto em um acidente aéreo, em 1981, cujos documentos de investigação de morte foram roubados e desapareceram em 1989.

As fotografias retratam as procissões que levavam os restos mortais ou os funerais dos presidentes, e possuem uma imagem dupla, cuja parte “certa” é uma imagem borrada, desfocada e impossível de distinguir; e o seu reverso, ou a parte “errada”, que exhibe a imagem de choque de seus funerais ou de suas mortes.

A Operação Condor foi um acordo de colaboração e articulação político-militar internacional firmado entre os países da América do Sul, a partir da segunda metade da década de 1970, dentre eles, Argentina, Uruguai, Chile, Paraguai, Bolívia e Brasil. Nessa época, ditaduras civil-militares comandavam esses países, conforme figura a seguir:

Figura 21 – Ditaduras do Cone Sul



Fonte:

<https://checamos.afp.com/doc.afp.com.327B8NU?fbclid=IwAR1aUJW9AFCtsV8hpH7TxmYEvSpR0FhrImoKOzjySF64q4no3X5drBM-AZU>

O objetivo da Condor era debelar estruturas de organizações político-revolucionárias de orientação comunista por meio do compartilhamento de informações dos sistemas de inteligência e da ação conjunta das forças repressivas de cada país. De acordo com Scaliante (2010, p. 37-41), a troca de dados por intermédio dos serviços de informação dos países do Cone Sul já ocorria antes mesmo da “formalização” da Condor.

É claro que não há o timbre sob o auspício de Operação Condor, afinal era um sistema fora da lei, o que provavelmente ofereceu vantagens operacionais, devido à clandestinidade, pois dessa forma não tinham limites. [...]

A Operação Condor é pensada a partir dessa cooperação já existente, mas ainda não formalizada e estruturada. Somente quando os países do Cone Sul permanecessem na mesma linha de pensamento, imbuídos do mesmo ideal de eliminação de opositores, é que essa rede também se constituiria sólida. Afinal, sem esse sistema de cooperação ela não nasceria nem seria possível pensar e organizar algo desse porte sem o sucesso do sistema de cooperação internacional.

À vista disso, durante vários anos, os países envolvidos na operação aperfeiçoaram, organizaram e modernizaram os equipamentos de vigilância e de repressão, dando treinamento especial aos seus oficiais militares.

É preciso ressaltar, todavia, que o compartilhamento de informações dos sistemas de inteligência orquestrado pela Condor só foi possível porque, anteriormente, fora criada uma “doutrina de segurança nacional”, de influência francesa e estadunidense, que trabalhava com a noção de inimigo interno, em que todo cidadão seria responsável pela segurança nacional e, em contrapartida, todo cidadão seria suspeito. Esse modelo de doutrina foi criado para dar legitimidade aos desmandos do Estado, numa configuração em que o

*État fait la guerre à sa population (puisque l’Algérie était réputée terre française), voir l’ennemi partout revient à ne plus le voir du tout [...] Les “interrogatoires”, le “renseignement” et les “déplacements”, figures de style incluant dans la pratique l’internement et la torture, furent ainsi reconnus comme des techniques légitimes pour rendre visible l’ennemi.<sup>22</sup> (Rigouste, 2011, p. 59)*

Cabe salientar que, na França, a doutrina de segurança nacional fora elaborada nos âmbitos militares, diferentemente do que acontecera nos Estados Unidos, que envolveu uma correlação entre as forças militares e os tratados políticos internacionais. A influência francesa não fora tão-somente teórica, pois além dos cursos ministrados pelo general francês Paul Aussaresses, militar que entre 1973 e 1975 esteve no Brasil ensinando técnicas de tortura e de combate a guerrilhas aos oficiais brasileiros e de países da América Latina, os serviços secretos franceses igualmente recebiam informações dos órgãos de inteligência desses países.

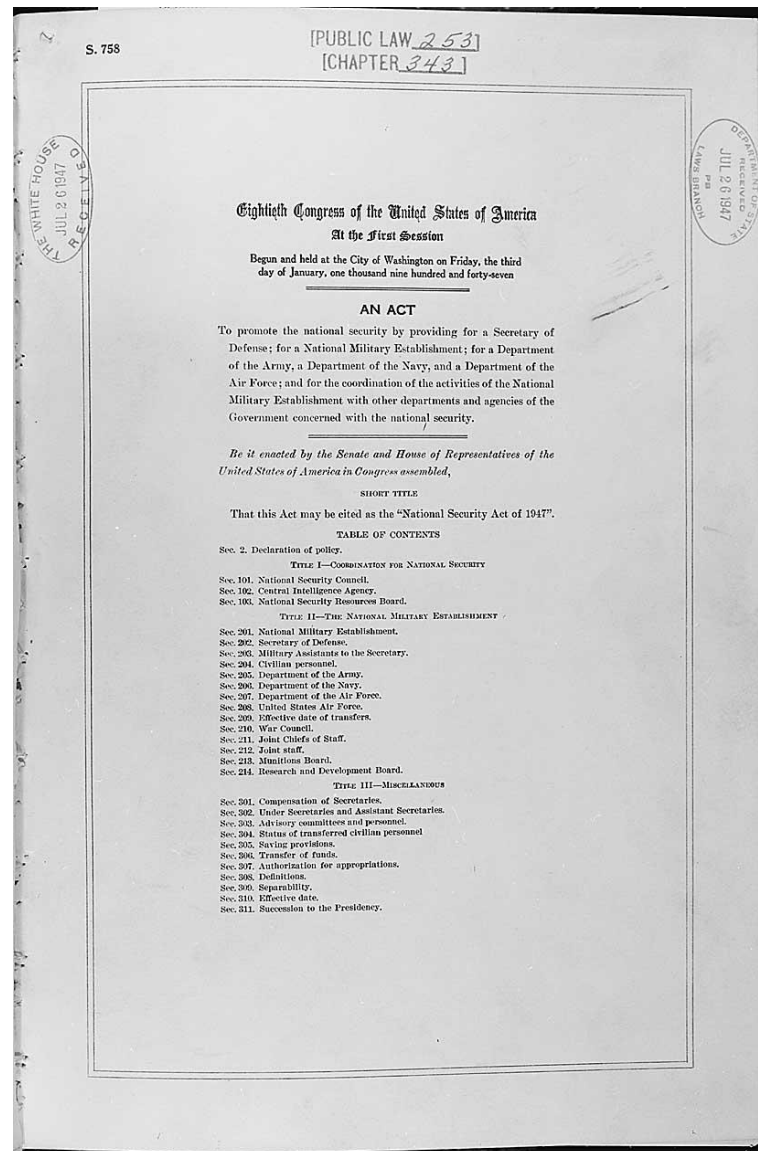
---

<sup>22</sup> Estado faz guerra à sua própria população (já que a Argélia era considerada território francês), ver o inimigo em toda parte equivale a não o ver mais. [...] Os “interrogatórios”, a “inteligência” e as “mudanças” são figuras de linguagem que incluem, na prática, o internamento e a tortura, e foram assim reconhecidas como técnicas legítimas para tornar o inimigo visível. (Tradução nossa)

A partir dessa doutrina, leis de segurança nacional começaram a ser promulgadas nesses diversos países. Nos Estados Unidos, o Congresso criou, em 26 de julho de 1947, o National Security Act (NSA-47), prevendo um Secretário de Defesa, um Estabelecimento Militar Nacional, um Departamento do Exército, um Departamento da Marinha, um Departamento da Força Aérea e a coordenação das atividades do Estabelecimento Militar Nacional com outros departamentos e agências do governo relacionados com a segurança nacional, conforme reprodução de documento a seguir:



Figura 22 – National Security Act (NSA-47)



Fonte: <https://catalog.archives.gov/id/299856>

Nesse mesmo ano, considerando as necessidades políticas do executivo estadunidense no contexto da Guerra Fria, o presidente Harry Truman estabeleceu o National Security Council (NSC) criado através do NSA-47. A partir disso, foram criados a CIA, o Joint Chiefs of Staff (JCS), a Força Aérea e o National Military Establishment (NME), unificando, assim, o comando militar. O NSC era a organização central que coordenava a política externa dentro do poder executivo, aconselhando o chefe do executivo na integração das melhores políticas que envolvessem os militares, a diplomacia e o ambiente doméstico com o desígnio de salvaguardar a segurança nacional. O NSC foi o único fórum concebido para que se pudesse desenvolver discussões e análises de grande envergadura, inclusive, praticando o *policy council* dos presidentes norte-americanos (Zegart, 2000).

Segundo Aguilar (2011), a Doutrina Truman deu origem à Doutrina de Segurança Nacional (DSN) divulgada pelos EUA e incorporada por grande parte dos países latino-americanos. De acordo com o autor,

[...] a Lei de Segurança Nacional foi criada como medida para reorganizar o setor militar e impor restrições aos seus gastos, mas se transformou na lei básica para a comunidade de inteligência e para a política externa norte-americana, além de fornecer a base para a estrutura militar da Guerra Fria. A partir de então, a contenção comunista se deu por meio do binômio armamento – repressão aos movimentos de esquerda. Enquanto o armamento era exclusividade dos EUA com o desenvolvimento de armas de destruição em massa e seus lançadores, a repressão foi compartilhada com os governos do continente. (Aguilar, 2011, p. 65)

No Chile, a partir da década de 1930 começaram a ser promulgadas leis que procuravam regulamentar as questões relativas à segurança do Estado e da ordem pública. A Ley de Defensa Permanente de la Democracia (Ley N.º 8987, 1948) estabeleceu a proscrição ideológica do Partido Progresista Nacional e do Partido Comunista, inclusive a destruição do registro eleitoral dos seus militantes e dos suspeitos de participação nas referidas organizações, implicando na desqualificação e destituição dos políticos eleitos por esses partidos. Ao mesmo tempo, sofreram sanções os funcionários da administração pública, proibindo-se qualquer organização, propaganda e associação afim, limitando-se o direito de greve. Essa lei, juntamente com a Ley de Seguridad Interior del Estado, de 1937, foi revogada em 1958 com a publicação da Ley 12.927.

Promulgada pelo presidente chileno Carlos Ibáñez del Campo, em 2 de agosto de 1958, a Ley de Seguridad del Estado (LSE) criminalizou as infrações contra a soberania e a segurança nacional, a segurança interna do Estado, a ordem pública e a normalidade das atividades nacionais, além de estabelecer a jurisdição, o procedimento e a prevenção de tais crimes. A lei indica ainda os poderes ordinários do Presidente da República para garantir a segurança do Estado, a manutenção da ordem pública, a paz social e a normalidade das atividades nacionais.

Em 1970, durante as eleições presidenciais, Allende concorreu como candidato da coalizão da esquerda Unidad Popular (UP) contra mais dois candidatos, Jorge Alessandri, candidato da direita, do Partido Nacional (PN), e Radomiro Tomic, do Partido Demócrata Cristiano (PDC). Em 4 de setembro a eleição fora realizada, porém a vitória de Allende não obteve a maioria absoluta, pois a constituição chilena previa a necessidade de “maioria dupla” de votos, popular e Congresso. Por isso, foram necessárias negociações para a aprovação do

vencedor. Enquanto isso, o presidente estadunidense Richard Nixon ordenou pessoalmente a Richard Helms, chefe da CIA na época, para que o ajudasse a derrubar, por meio de um golpe de Estado, o presidente chileno eleito democraticamente, temendo que o Chile se transformasse numa nova Cuba, de acordo com as notas manuscritas feitas pelo diretor da CIA, durante reunião no Salão Oval, ocorrida em 15 de setembro de 1970, entre 15h25 e 15h45, conforme figura a seguir:

Figura 23 – Anotações

MEETING WITH PRESIDENT  
ON CHILE AT 1525 SEPT 15, '70  
PRESENT: JOHN MITCHELL + HENRY KISSINGER

1 in 10 chance perhaps, but save Chile!  
write spending  
not concerned with involvement  
no involvement of embassy  
\$10,000,000 available, more if necessary  
full-time job - best men we have  
same plan  
make the economy scream  
48 hours for plan of action

White points, mv, ms  
Sullivan

MEETING WITH THE PRESIDENT  
ON CHILE  
1525, 15 SEPTEMBER 1970 - - PRESENT WERE: JOHN MITCHELL AND HENRY KISSINGER

07688

copy 3  
741

Fonte: National Security Archive

Nessa reunião, o presidente norte-americano emitira instruções explícitas como “1 chance em 10, talvez, mas salve o Chile; não estou preocupado com os riscos envolvidos; trabalho em tempo integral – os melhores homens que temos; faça a economia gritar; 48 horas para um plano de ação”.

Assim sendo, a CIA organizou dois planos para impedir a eleição de Allende no Congresso, os planos Track One e Track Two, o que levou ao brutal assassinato do general René Schneider, Comandante-em-Chefe das Forças Armadas chilenas, perpetrado por elementos ligados à Patria y Libertad, organização de extrema-direita e neofascista.

Apesar desses entreveros, Allende teve, finalmente, o seu nome confirmado pelo congresso chileno, mas, em 11 de setembro 1973, sofreu um golpe militar que derrubou o seu governo. O golpe fora articulado conjuntamente por oficiais sediciosos da Marinha e do Exército chileno, encabeçado pelo general Pinochet, com o apoio militar e financeiro do governo dos Estados Unidos e da CIA, assim como de organizações políticas chilenas.

A LSE foi, posteriormente, submetida a diversas reformas, a partir da ditadura militar implantada em 1973, no intuito de ampliar as condutas puníveis e aumentar as penas, notadamente com relação aos crimes contra a ordem pública, sendo que, em 3 de julho de 1975, fora promulgado o Decreto n.º 890 que atualizou e consolidou o seu texto, permitindo que os Tribunais de Justiça agilizassem os processos. Na transição para a democracia, as Leys Cumplido<sup>23</sup> eliminaram grande parte das modificações introduzidas na LSE durante a ditadura militar. Dessa forma, o texto atual da LSE se assemelha ao que existia anteriormente no Chile com relação às leis de segurança do Estado.

De acordo com Krischke (2021), em 1971, os Estados Unidos, durante o governo do presidente Richard Nixon, aprovaram a intervenção do Brasil no Chile para ajudar os militares chilenos no golpe de Estado, pois agentes brasileiros do Serviço Nacional de Informações (SNI) já atuavam no Chile, tentando desestabilizar o governo de Allende e monitorando os exilados brasileiros. O autor afirma que

En diciembre de 1971, cuando del ya referido viaje del general Presidente Garrastazu Médici a Washington, durante encuentro en el Salón Oval de la Casa Blanca, documentos desclasificados revelan que Nixon aprobó la intervención de Brasil en Chile, así como relatan que el General Médici, indagado por Nixon, sobre la capacidad de los militares chilenos derrotar Allende, nuestro dictador de turno, contesta solemnemente que: confiaba plenamente en la capacidad de los militares chilenos, en promover golpe en el país y, que Brasil ya estaba trabajando en conjunto para eso.

Se transcribe abajo trechos de los mencionados documentos:

“El presidente NIXON señaló que era muy importante que Brasil y Estados Unidos trabajen juntos en este campo. No podemos tomar ciertas actitudes, pero si los brasileiros entienden que podemos hacer algo para ayudar, el (Nixon), gustaría que el presidente Garrastazu Médici le hiciera saber. Si necesitara dinero u otro tipo de ayuda discreta, podríamos colocar a su

---

<sup>23</sup> Francisco Cumplido, Ministro da Justiça do Presidente Patricio Aylwin.

disposición. Y, se mantendría la mayor discreción”.<sup>24</sup> (Krischke, 2021, p. 5-6).

Dessa forma, a Operação Condor correspondeu a uma colaboração entre as ditaduras na América do Sul para a realização de ações repressivas e criminosas, como desaparecimentos forçados, tortura e execuções extrajudiciais, que incluíam Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Paraguai, Uruguai, Equador e Peru. Segundo Krischke (2021, p. 2),

[...] los “especialistas” brasileiros promovían constantemente “conferencias bilaterales” y intercambio de materiales, producidos por “aparatos de represión” de Brasil, que fueron largamente utilizados por sus similares del CONOSUR, de nuestra América. Ejemplo: El “Diccionario de Términos y Expresiones, Nombres y Siglas utilizados por Subversivos Terroristas”, elaborado por el oficial de policía brasileiro Edsel Magnotti, encontrado en el “Archivo del Terror” (Asunción – Paraguay) y que se constituyó en una fuente esencial para la comprensión de la actuación de los órganos de represión.<sup>25</sup>

Os *Archivos del terror* de que nos fala o autor é uma coleção de documentos que descreve as atividades criminosas realizadas pela força policial secreta paraguaia durante a ditadura militar de Alfredo Stroessner, de 1954 a 1989, presidente do Paraguai. Em 22 de dezembro de 1992, o juiz paraguaio José Agustín Fernández e o ex-prisioneiro político Martín Almada descobriram o arquivo secreto da inteligência repressiva paraguaia em uma delegacia da Polícia de Investigações, num subúrbio de Assunção, capital do país, conforme fotografia a seguir:

---

<sup>24</sup> Em dezembro de 1971, durante a já citada viagem do Presidente General Garrastazu Médici a Washington, durante reunião na Sala Oval da Casa Branca, documentos desclassificados revelam que Nixon aprovou a intervenção do Brasil no Chile, bem como relata que o General Médici, ao ser questionado por Nixon sobre a capacidade dos militares chilenos em derrotar Allende, nosso atual ditador, responde solenemente que: ele confiava plenamente na capacidade dos militares chilenos de promover um golpe no país e que o Brasil já estava trabalhando em conjunto para isso.

Trechos dos documentos acima mencionados estão transcritos abaixo:

“O presidente NIXON destacou que era muito importante que o Brasil e os Estados Unidos trabalhassem juntos nessa área. Não podemos tomar certas atitudes, mas se os brasileiros entenderem que podemos fazer algo para ajudar, ele (Nixon) gostaria que o presidente Garrastazu Médici o avisasse. Se precisasse de dinheiro ou outro tipo de ajuda discreta, poderíamos colocar à sua disposição. E a maior discricção seria mantida”. (Tradução nossa)

<sup>25</sup> Os “especialistas” brasileiros promoviam constantemente “conferências bilaterais” e intercâmbio de materiais, produzidos por “aparatos repressivos” do Brasil, que foram amplamente utilizados pelos seus homólogos do CONOSUR, da nossa América. Exemplo: O “Dicionário de Termos e Expressões, Nomes e Siglas Utilizados por Terroristas Subversivos”, elaborado pelo policial brasileiro Edsel Magnotti, encontrado no “Arquivo do Terror” (Assunção – Paraguai) e que se tornou fonte essencial para a compreensão das ações dos órgãos repressivos. (Tradução nossa)

Figura 24 – *Archivo del terror*

Fonte: <https://www.cipdh.gob.ar/memorias-situadas/en/lugar-de-memoria/archivo-del-terror/>

O material descreve o destino de milhares de indivíduos latino-americanos que foram sequestrados, torturados e mortos secretamente pelos serviços de segurança da Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai, com a cooperação da CIA. O arquivo registra 50.000 pessoas assassinadas, 30.000 desaparecidos e 400.000 presos.

Contudo, tão-só em 1975 o chefe da Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), a polícia política chilena, Juan Manuel Guillermo Contreras Sepúlveda, institucionalizou, de maneira secreta, a colaboração clandestina entre as ditaduras do Cone Sul. Contreras foi um dos homens mais poderosos e temidos do Chile, condenado a 289 anos de prisão por sequestros, desaparecimentos forçados e assassinatos, além de duas penas de prisão perpétua pela morte do ex-comandante em chefe do exército chileno do governo Allende, general Carlos Prats e sua esposa, em 1974.

A DINA fora instalada oficialmente durante a ditadura Pinochet, em 1974, porém, suas operações se iniciaram um ano antes, com o treinamento de agentes chilenos por oficiais da inteligência norte-americanos na Escola das Américas, com ampla liberdade para investigar e deter para averiguações quaisquer pessoas envolvidas com movimentos contrários

ao regime ditatorial. Em 1977, a DINA foi substituída pela Central Nacional de Informaciones (CNI).

A primeira reunião dos representantes das ditaduras do Cone Sul ocorreu entre 25 de novembro e 1 de dezembro de 1975, conforme figura a seguir, em que o general paraguaio Francisco Brites é convidado, em outubro desse ano, a participar da reunião secreta, juntamente com alguns assessores, para discutirem a coordenação da segurança nacional de seus respectivos países.


Figura 25 – *Invitación*

151  
1448

00143F 0011

---

00022F 0153



*Manuel Contreras Sepúlveda, Coronel*

*Director de Inteligencia Nacional*, saluda atentamente al Sr. General de División DON. FRANCISCO BRITES, Jefe de la Policía de la República del Paraguay, y tiene el alto honor de invitarle a una Reunión de Trabajo de Inteligencia Nacional que se realizará en Santiago de Chile, entre los días 25 de Noviembre y 01 de Diciembre de 1975.

La Reunión tiene carácter de Estrictamente Secreto, y se adjunta Temario propuesto y programa tentativo.

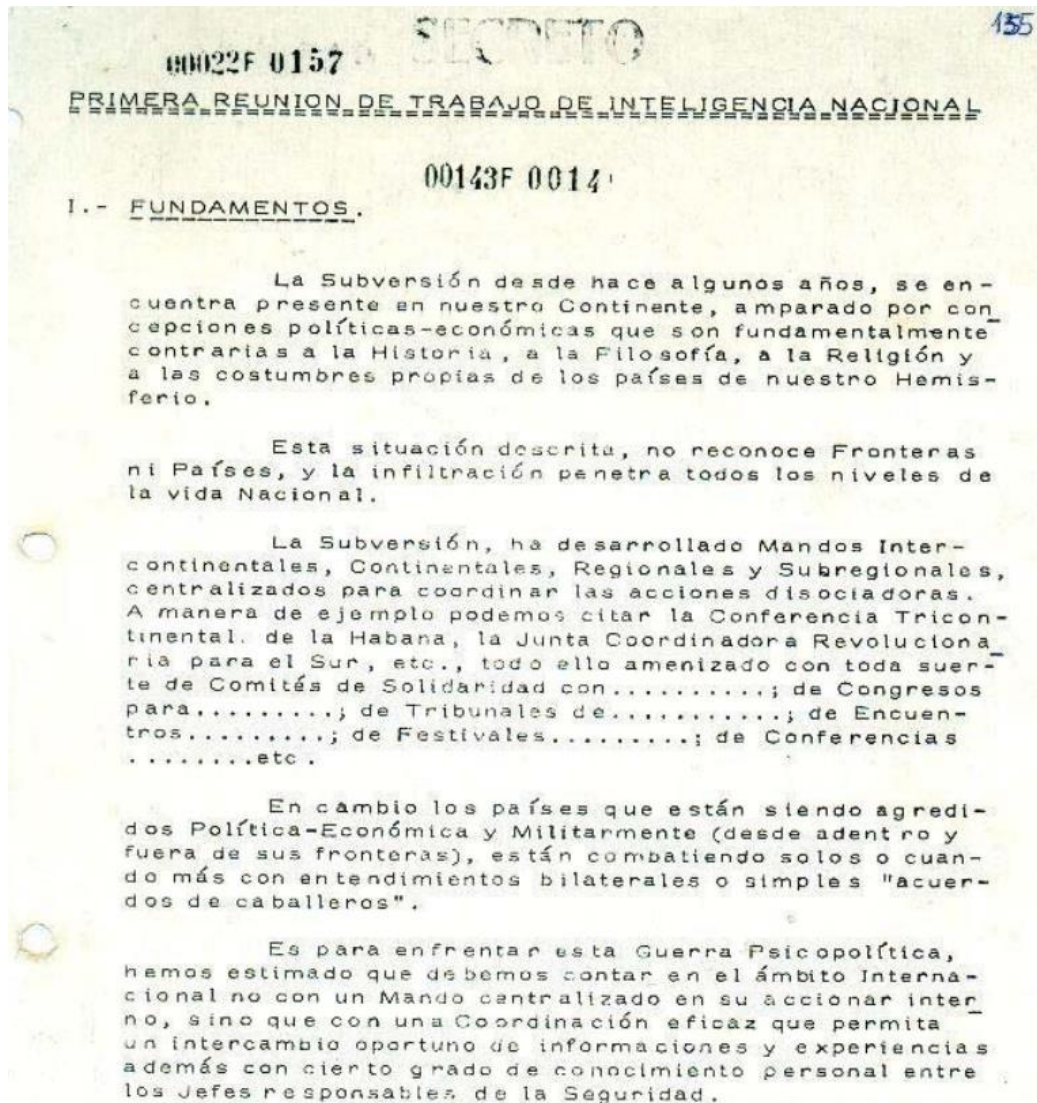
El Coronel CONTRERAS, ruega al Sr. General BRITES, honrarle con su presencia, y si lo estima hacerse acompañar por algunos asesores, ya que espera que esta Reunión pueda ser la base de una excelente coordinación y un mejor accionar en beneficio de la Seguridad Nacional de nuestros respectivos Países.

SANTIAGO, OCTUBRE DE 1975.



Essa reunião é a fundação oficial da Operação Condor, em que estavam presentes delegações de oficiais dos serviços de informações dos Exércitos de 6 países, dentre eles, Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai. O documento final da reunião data de 29 de novembro de 1975.

Figura 26 – Ata da reunião



Fonte: National Security Archive

Nessa reunião propunha-se a operacionalização de um banco de dados e de uma central de informações, bem como a promoção de reuniões de trabalho regulares entre os serviços de informação do Cone Sul, cujos agentes deveriam ter imunidade diplomática e deveriam estar incluídos em suas respectivas representações nas embaixadas. O acordo da Condor formalizou a união dos aparelhos repressivos do Cone Sul, cuja finalidade era neutralizar os opositores das ditaduras da região, especificamente os comunistas. Motta

(2000) chega a falar de “indústria do anticomunismo”, termo que designa a exploração vantajosa do “perigo vermelho”. Dessa forma, os

Industriais do anticomunismo seriam aqueles manipuladores que tiravam proveito do temor ao comunismo. Normalmente, tal operação implicava em supervalorizar a influência real do Partido Comunista e dos supostos objetivos imperialistas da URSS, criando uma imagem propositalmente deformada da realidade. Em certas situações não se tratava de criar, mas apenas de explorar um medo já existente. O objetivo era aproveitar-se do pavor provocado pelo comunismo, seja convencendo a sociedade da necessidade de determinadas medidas, seja colocando-se na condição de campeão do anticomunismo para daí auferir vantagens. (Motta, 2000, p. 202)

De acordo com o documento oficial da Operação, concepções político-econômicas contrárias aos países estavam instaladas no continente, não reconhecendo fronteiras e países, infiltrando-se em todos os níveis da vida nacional. Esse fato nos lembra a ponderação de Arendt sobre o surgimento do antissemitismo na Europa. Como os judeus não tinham nem território e nem governo, sempre foram um elemento intereuropeu. Assim,

Sigue siendo uno de los aspectos más destacados de la historia judía el hecho de que la activa entrada de los judíos en la historia europea quedó determinada precisamente por ser ellos un elemento intereuropeo, no nacional, en un mundo de naciones que surgían o existían. [...] Descubrimos que los judíos eran representados siempre como una organización comercial internacional, como un complejo familiar mundial con intereses idénticos en todas partes, como una secreta fuerza tras el trono que degradaba a todos los Gobiernos visibles a la condición de mera fachada o a la de marionetas manipuladas fuera de la vista del público.<sup>26</sup> (Arendt, 1998, p. 42-46)

Os judeus, análogo aos comunistas, eram identificados com a fonte do poder estatal, por isso, suspeitos de conspirar para a destruição das estruturas sociais.

A Condor se distendeu em 3 fases. Na primeira, formalizou-se a troca de informações entre os serviços de inteligência, criando-se um banco de dados sobre pessoas, organizações e outras atividades de oposição aos governos. Na segunda, ocorreram operações conjuntas nos países do Cone Sul e a troca de prisioneiros, apoiando-se em interrogatórios mediante tortura, assassinatos e desaparecimentos de corpos. Na terceira, formou-se esquadrões especiais

---

<sup>26</sup> Continua a ser um dos aspectos mais notáveis da história judaica o fato da entrada ativa dos judeus na história europeia ter sido determinada precisamente pelo fato de serem um elemento intereuropeu, e não nacional, num mundo de nações emergentes ou já existentes. [...] Descobrimos que os judeus sempre foram representados como uma organização comercial internacional, como um complexo familiar global com interesses idênticos em todos os lugares, como uma força secreta por trás do trono que degradou todos os governos visíveis ao status de mera fachada ou de fantoches manipulados fora da vista do público. (Tradução nossa)

integrados por agentes dos países-membros e mercenários internacionais que cometeram assassinatos seletivos de dirigentes políticos (CNV, 2017).

Consoante Dinges (2005, p. 369), essa operação foi a primeira aliança internacional que procurou travar uma guerra ao terrorismo. Dessa maneira, “nessa qualidade, os Anos do Condor fornecem um modelo de ciladas e tragédias que devem ser examinadas conscienciosamente e empreendidas, se quisermos evitar a cumplicidade com violações semelhantes dos direitos humanos em futuras alianças e campanhas terroristas”.

Não é possível datar uma data precisa para o fim da Operação Condor, pois ele se deu logo após a queda das ditaduras militares no Cone Sul, ao longo dos anos 1980, sendo que, em alguns países, como a Argentina e o Chile, os militares criminosos foram julgados e condenados à prisão, enquanto que, no Brasil, com a Lei da Anistia, não foi possível punir os criminosos.

#### 2.4 OS *DESCLASIFICADOS*

Em 14 de setembro de 2000, os Estados Unidos anunciaram a publicação de cerca de 11 mil documentos secretos sobre a ditadura no Chile, alguns pertencentes à CIA; entretanto, grande parte desse material fora censurado com tarjas, impedindo que a opinião pública pudesse constatar a atuação dos serviços secretos norte-americanos no golpe de Estado de 1973, que destituiu Allende e levou Pinochet ao poder.

O lote de documentos, que inclui arquivos da CIA, do Departamento de Estado e do Pentágono, foi publicado depois de uma ordem de desclassificação do presidente Bill Clinton, datada de fevereiro de 1999. Os documentos desclassificados são os documentos sigilosos tornados acessíveis ao público, por fontes oficiais, quando findado o prazo de classificação de cada país. Segundo Lages (2020, p. 9),

A Inteligência de Estado é uma atividade de assessoramento do poder decisório central dos Estados Nacionais. A produção de conhecimento da atividade de Inteligência de Estado gera documentos classificados em graus de segredo e temporalidade. Percorrido o tempo definido os documentos são disponibilizados para consulta pública.

De acordo com George Tenet, diretor da CIA de 16 de dezembro de 1996 até 11 de julho de 2004, o lote de documentos desclassificados compreende centenas de documentos vinculados a graves violações dos direitos humanos e que a central de inteligência norte-americana não tentou esconder qualquer informação embaraçosa para o governo do seu país,

mas apenas proteger as fontes e os métodos utilizados pela agência. Porém, essa fala foi questionada por Peter Kronbluh, analista do National Security Archive, que acusou a CIA de “fazer a história de refém” (FOLHA SP, 12/09/2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/mundo/ult94u8248.shtml>).

Em entrevista concedida ao pesquisador a respeito de como se construiu a investigação em torno dos arquivos das ditaduras Latino-Americanas e quais dificuldades encontrou ao aceder a este material, Jarpa esclareceu que

Fue una investigación que empezó de manera medular por los archivos de Chile, a través de la revisión del material que EUA puso a disposición pública en lo que denominó el Proyecto de Desclasificación Chile (1999 a 2001). Desde la revisión y familiarización con ese material que me tomó 10 años, me di cuenta que las directrices de inteligencia y de intervención relatadas en los documentos, correspondían a una estructura geopolítica de la región. Los mismos documentos traían esa información: por un lado descripción de órdenes y directrices regionales, y por otro lado documentos con informaciones específicas en lo referido a dineros y persecuciones a personas o grupos específicos que no respetaban las soberanías de los países. De este modo me di cuenta que muchos documentos implicaban a varios países al mismo tiempo y por lo tanto debía seguir esa noción.

Las dificultades fueron y son varias. La primera el idioma inglés, la tachadura y la enorme cantidad de documentos en un volumen difícil de revisar y sistematizar. Estos elementos mezclados son lo que hacen que haya trabajado 15 años en esto.

Otra dificultad son los cambios de regímenes y de política em EUA que hace que los documentos aparezcan y desaparezcan, posibilita e imposibilita el acceso a extranjeros. Después del ataque a las Torres Gemelas, esas políticas cambiaron radicalmente y tuve que tener otras estrategias para acceder a ellos y almacenarlos.<sup>27</sup> (Jarpa *apud* Barbosa, 2022, p. 193-194)

---

<sup>27</sup> Foi uma investigação que começou de maneira medular pelos arquivos do Chile, através da revisão do material que os EUA disponibilizaram publicamente no que chamou de Projeto de Desclassificação do Chile (1999 a 2001). A partir da revisão e familiarização com aquele material, que levei 10 anos, percebi que as diretrizes de inteligência e intervenção relatadas nos documentos correspondiam a uma estrutura geopolítica da região. Os mesmos documentos traziam essas informações: por um lado uma descrição de ordens e diretrizes regionais, e por outro lado documentos com informações específicas sobre dinheiro e perseguições a pessoas ou grupos específicos que não respeitavam as soberanias dos países. Desta forma percebi que muitos documentos envolviam vários países ao mesmo tempo e por isso tive que seguir essa noção.

As dificuldades foram e são várias. A primeira é a língua inglesa, as tarjas e a enorme quantidade de documentos num volume difícil de revisar e sistematizar. Foram esses elementos mistos que me fizeram trabalhar nisso durante 15 anos.

Outra dificuldade são as mudanças de regimes e políticas nos EUA que fazem com que documentos apareçam e desapareçam, tornando possível e impossível o acesso a estrangeiros. Depois do ataque às Torres Gêmeas, essas políticas mudaram radicalmente e tive que utilizar outras estratégias para aceder e armazenar os documentos. (Tradução nossa)

Quem trabalha com arquivos oficiais conhece essas dificuldades pelas quais passou a artista. Primeiramente, a língua inglesa, diferente do espanhol falado pela artista, as tarjas, a enorme quantidade de documentos, as mudanças de regimes e políticas nos EUA e o ataque às Torres Gêmeas, em 2001. Além disso, existe a dificuldade de se familiarizar com o complexo material desclassificado que corresponde a uma estrutura geopolítica da região, e que trazem a descrição de ordens e diretrizes regionais, assim como documentos com informações específicas sobre dinheiro e perseguições a pessoas ou grupos específicos. Percebe-se assim que o excesso de material primeiro nos deslumbra, depois nos decepciona diante de sua incomensurabilidade, pois o arquivo é um monstro temível e sedutor.

Quatorze anos depois, em 23 de maio de 20014, o Departamento de Estado norte-americano publicou o Volume XXI da coleção sobre relações exteriores, um compilado de quase 400 documentos relativos ao Chile durante o governo Allende. O volume possui 1.045 páginas e documenta a política externa dos Estados Unidos para o Chile entre 20 de janeiro de 1969 e 24 de setembro de 1973, quando o presidente Richard Nixon anunciou a extensão de seu reconhecimento diplomático à junta militar golpista (McElveen; Siekmeier, 2014).

O último documento do Volume XXI é um memorando interno da CIA, datado de 25 de setembro de 1973, ou seja, poucos dias após o golpe militar de 11 de setembro, assinado por David A. Phillips, chefe do Hemisfério Ocidental, no qual se põe fim a um programa sigiloso, aprovado em agosto, para financiar partidos políticos e organizações do setor privado opositores ao governo de Allende, conforme figura a seguir:

Figura 27 – Memorando da CIA

**366. Memorandum From the Chief of the Western Hemisphere Division, Directorate of Operations, Central Intelligence Agency (Phillips) to the Executive Secretary of the 40 Committee (Ratliffe)<sup>1</sup>**

Washington, September 25, 1973.

SUBJECT

Cancellation of 20 August 1973 40 Committee Approval

1. On 20 August 1973 the 40 Committee approved \$1,000 for support of Chilean political parties and private sector organizations opposed to the Allende regime. The military coup of 11 September 1973 changed the situation in Chile so completely that we no longer consider the 20 August 1973 40 Committee approval to be valid.<sup>2</sup>

2. In due course we intend to submit a new memorandum for the 40 Committee describing proposed new political and covert action operations in Chile.

**David A. Phillips<sup>3</sup>**

Fonte: McElveen; Siekmeier, 2014, p. 946

De acordo com esse documento, em 20 de agosto de 1973, o Committee 40 aprovou a verba de US\$ 1.000 para apoiar partidos políticos chilenos e organizações do setor privado que se opusessem ao governo Allende. O documento afirma que o golpe militar de 11 de setembro de 1973 mudou a situação no Chile tão completamente que se considerava não ser mais necessária a aprovação do comitê, por isso, pretendia-se apresentar outro memorando descrevendo propostas de novas operações políticas e de ações secretas no Chile.

Ao analisar os documentos desclassificados pelo governo estadunidense, Lages (2020) interpretou os dados recolhidos sob a ótica epistemológica da Ciência da Informação (CI) e da Inteligência de Estado (IE) utilizando, para isso, recursos tecnológicos computacionais de programação, organizando o conhecimento e representando a informação documental, descobrindo tópicos que se agrupassem em temas mais relacionados dentro do *corpus* do material analisado. O Processamento de Linguagem Natural (PLN) através do processo de *machine learning*, permitiu-lhe recuperar e organizar as informações em uma espécie de indexação automática. De acordo com o autor,

As análises mostram como a agência norte-americana esteve conectada aos principais acontecimentos internacionais em quatro continentes pelo mundo, demonstrando o alcance geopolítico dos EUA e suas ações na disputa pela





vigilância e de tensão das intrigas de quinze golpes de Estado, entre as décadas de 1950 e 1980, que provocaram desestabilização econômico-social, corrupção e pagamento a partidos políticos.

Observar esses documentos e trabalhar artisticamente com eles, permitiu à artista perceber que suas imagens são fragmentos de um espelho roto em que se pode enxergar o reflexo da própria história e identidade. Como vários documentos foram riscados e rasurados, é difícil acessar as informações neles contidas, ordená-las e elaborá-las; assim, a artista percebeu que

[...] que lo que se podía hacer era generar una obra que permitiera que el material fuera elaborado colectivamente, a pesar de todas las dificultades que ello implica, ya que los documentos de archivo deben ser elaborados a través de distintos puntos de vista.<sup>28</sup> (Jarpa, 2018, p. 4)

Deve-se ressaltar, destarte, a tensão entre arquivo e memória, pois enquanto o arquivo é formado por dados concretos e informações específicas, a memória, ao contrário, é aquilo que se constrói por meio de experiências subjetivas em relação à história, pois como formula Benjamin (1994, p. 224), “articular historicamente o passado não significa conhece-lo ‘como ele foi de fato’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”. De acordo com Freud (2016, p. 25), o sujeito histórico padece maiormente de reminiscências, já que

[...] o acontecimento motivador continua a atuar de alguma forma anos depois, não indiretamente, pela mediação de uma corrente de elos causais interligados, mas imediatamente, como causa precipitadora, mais ou menos como uma dor psíquica lembrada em consciência desperta ainda provoca lágrimas tempos depois.

Dessa forma, apropriando-se de uma reminiscência num momento de perigo, no trabalho *Declassified, secret and confidential: outgoing message* (Figura 29), Jarpa criou um jogo óptico de sombras que se projetam umas sobre as outras, sugerindo que os fantasmas da história podem ser revelados ou ocultados, conforme figura a seguir:

---

<sup>28</sup> [...] que o que se poderia fazer era produzir uma obra que permitisse que o material fosse elaborado coletivamente, apesar de todas as dificuldades que isso implica, já que os documentos arquivísticos devem ser elaborados sob diferentes pontos de vista. (Tradução nossa)

Figura 29 – *Declassified, secret and confidential: outgoing message*, Voluspa Jarpa (2012)



Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/en/artwork/declassified-secret-and-confidential-outgoing-message/>

Nesse trabalho, Jarpa produziu 3 séries de 7 módulos de acrílico cortados a laser de alguns documentos desclassificados pela CIA e por outras agências de inteligência norte-americanas sobre as atividades das agências de inteligência sul-americanas. As informações contidas nesses arquivos foram transformadas em placas de acrílico preto, transparentes e brancas, o que modifica e dificulta a visualidade dos documentos. Os pares de módulos são articulados, permitindo sua movimentação e gerando incerteza no material texto-imagético, pois os fragmentos de textos alternam frases visíveis e ocultas, nunca legíveis, salvo as palavras “secreto” e “confidencial”. Montados com dobradiças, os módulos se sobrepõem e podem ser virados como as páginas de um livro proibido, cujos escritos transitam entre o impreciso, o caótico e o apagado, entre o que se esconde e o que se pode observar. Por isso, nosso entendimento fica nublado e o olhar divaga, somos remetidos, assim, ao fantasma cruel da histeria histórica, cujos sintomas exibem o proibido.

Fica-nos claro que o objetivo da artista não é decifrar esses documentos, pois são completamente ilegíveis, mas sim, mostrar sua força visual e os vestígios de uma história de mentiras e de silêncios. Ao construir sua po(ética) a partir dos documentos da memória institucional das ditaduras Latino-Americanas, Jarpa percebeu que os conceitos História, verdade e poder estão conjugados com a noção de arquivo que não é apenas o registro dos enunciados, mas igualmente sua ordenação hierárquica em várias séries discursivas, inclusive a repressão desses mesmos enunciados.

## 2.5 HISTÓRIA E ARQUIVOS

Ao transbordar e questionar o espaço pictórico tradicional, incorporando os documentos desclassificados, Jarpa problematiza a História em suas criações através do terror do trauma e da sedução do arquivo. Consoante Arendt (2005, p. 359-360), a pesquisa historiográfica nos mostra que

[...] que el terror como medio de atemorizar a los hombres puede aparecer en una extraordinaria multiplicidad de formas y puede tener estrecha vinculación con un gran número de formas de Estado y de sistemas de partidos que nos son históricamente conocidos. [...] Dondequiera que en el pasado nos topamos con el terror, éste siempre remite a un uso de la violencia que se produce fuera de la ley y que en muchos casos se aplica

conscientemente para derribarlas vallas que protegen la libertad humana y garantizan las libertades y derechos de los ciudadanos.<sup>29</sup>

Ou seja, de acordo com a autora, o grande perigo é naturalizarmos o terror ao longo da história. Sendo assim, ao refletir, em sua po(ética), sobre essa multiplicidade de formas ligadas a um grande número de configurações de Estado, Jarpa nos incita a refletir sobre a realidade do homem como dotada de ação e de compreensão, procurando nos revelar a natureza dos perigos do nosso tempo permeado por saberes, poderes e terrores.

Quem trabalha com o material arquivístico sabe que a documentação disponível nos surpreende e nos desafia, pois são meros vestígios brutos, cuja “[...] história existe apenas no momento em que são confrontados com certo tipo de indagações, e não no momento em que são recolhidos, por mais que isso cause alegria” (Farge, 2022, p. 19). Deve-se advertir que, pra Foucault (2008), o arquivo é um sistema que conduz o aparecimento dos enunciados, estruturando as expressões particulares de um certo período histórico, por isso, não é afirmativo, mas fornece os termos do discurso.

No trabalho *Sintomas de la Historia* (Figura 30), de 2009, Jarpa realiza uma intervenção na Biblioteca Nacional de Santiago sob o pretexto da devolução que o Chile fez ao Peru, em 2007, de quatro mil livros trazidos após o assalto a Lima durante a Guerra do Pacífico (1879-1881). A instalação consiste, em uma das galerias, de formas pequenas e translúcidas das “mulheres histéricas” de Charcot<sup>30</sup> penduradas no teto da biblioteca, sustentadas por fios invisíveis, fracamente iluminadas por janelas altas, alcançando uma janela de vitral que exhibe alguns livros desse patrimônio. Em outra galeria, uma grande lâmpada suspensa é coberta por outro enxame dessas pequenas formas que flutuam entre as membranas emaranhadas. Por fim, uma grande porta e a passagem para uma sala de leitura central conduzem a uma exposição de pinturas nas paredes com imagens austeras de publicações antigas, abertas, empilhadas ou em prateleiras.

---

<sup>29</sup> [...] que o terror como meio de atemorizar os homens pode aparecer numa extraordinária multiplicidade de formas e pode estar intimamente vinculado a um grande número de formas de Estado e de sistemas partidários que conhecemos historicamente. [...] Onde quer que no passado tenhamos encontrado o terror, este sempre se referiu ao uso da violência que se produz fora da lei e que em muitos casos foi aplicada conscientemente para derrubar as cercas que protegem a liberdade humana e garantem as liberdades e os direitos dos cidadãos. (Tradução nossa)

<sup>30</sup> Desenvolvemos essa questão no item 4.4 A HISTERIA COMO LINGUAGEM ARTÍSTICA.



Figura 30 – *Sintomas de la Historia*, Voluspa Jarpa (2009)



Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/sintomas-de-la-historia/>

É possível perceber que Jarpa aborda a representação histórica por meio das artes visuais de maneira mais analítica e crítica, diferente da leitura alegórica e anacrônica dos fatos e das datas históricas, comum a certo tipo de ensino da História de recorte positivista. Portanto, o relato histórico é interpretado pela artista como um “sintoma cultural”, ou seja, sua po(ética) procura fazer com que ocorra a aparição do reprimido no corpo social como um estigma traumático.

Por isso, é necessário que compreendamos o moderno conceito de História, *Geschichte*, que traz uma distância bem marcada entre as experiências do passado e as expectativas do futuro. O fio condutor na análise desse conceito são as suas transformações até à Modernidade, segundo ajuíza Koselleck (2013), pois História é um conceito moderno, resultante da evolução de significados anteriores. Diante dessa nova configuração, História é um conceito que

[...] se cristaliza a partir de dois processos de longa duração que no final vão confluír e, assim, desbravar um campo de experiência que antes não podia ser formulado. Por um lado, trata-se da criação do coletivo singular, que reúne a soma das histórias individuais em um conceito comum. Por outro lado, trata-se da fusão de História (como conjunto de acontecimentos) e *Historie* (como conhecimento, narrativa e ciência históricos). (Koselleck, 2013, p. 119)

Portanto, a nossa análise considera a História como o conjunto de histórias individuais e coletivas, assim como de acontecimentos, conhecimentos e narrativas da ciência histórica.

É preciso ressaltar, aliás, que cada sociedade constrói os seus próprios “regimes de historicidade”, conceito desenvolvido por Hartog (2013) que diz respeito a algo mais ativo que “época”, pois é a expressão da experiência temporal, já que organiza o passado como uma “sequência de estruturas”, uma *Erfahrung* do tempo que conforma os modos de vivenciar o próprio tempo. O que o autor problematiza são as maneiras de se refletir e de articular passado, presente e futuro, compondo um misto dessas três categorias, lançando dúvidas sobre a possibilidade de se construir uma consistente “garantia de sentido”, qualquer que seja sua localização no discurso. Os regimes de historicidade designam, logo, formas específicas de experiência do tempo, ocorrendo a dominância, em cada sociedade, de uma das instâncias temporais sobre as outras: regime de historicidade passadista ou presentista ou futurista. Sua função, portanto, é articular as instâncias do tempo, expondo/inibindo as relações hierárquicas que promovem certas formas de experiência do tempo.

À visto disso, Jarpa pensa que a História surge de um processo de interpretação dessas instâncias/experiências do tempo e que a “verdadeira história” é uma falácia, já que o que temos são séries de discursos mediados. Assim, de acordo com a curadora chilena Alexia Tala, que escreveu o glossário conceitual a respeito do trabalho da artista,

La historia que queda es una de las tantas posibles de un mismo acontecer. Es el resultado de estrategias de credibilidad instaladas en el discurso histórico que triunfó sobre otros. Asimismo, el concepto de historia, según Pierre Nora, no puede entenderse sin el concepto de memoria. La memoria sería un espacio difuso y subjetivo, de carácter múltiple e indeterminado, mientras que la historia sería esa operación intelectual que intenta fijarla. “La memoria es siempre sospechosa para la historia”. La historiografía muestra cómo memoria e historia han tendido a separarse, en un proceso de desidentificación mutuo.<sup>31</sup> (Tala<sup>32</sup>, 2020, p. 198-199)

<sup>31</sup> A história que resta é uma das muitas histórias possíveis do mesmo evento. É o resultado de estratégias de credibilidade instaladas no discurso histórico que triunfaram sobre os demais. Da mesma forma, o conceito de história, segundo Pierre Nora, não pode ser compreendido sem o conceito de memória. A memória seria um espaço difuso e subjetivo, de caráter múltiplo e indeterminado, enquanto a história seria aquela operação intelectual que tenta fixá-la. “A memória é sempre suspeita para a história”. A historiografia mostra como a memória e a história tenderam a separar-se, num processo de desidentificação mútua. (Tradução nossa)

<sup>32</sup> Em 2018, a Fundación Malba do Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires publicou o livro *Voluspa Jarpa Secret* produzido a partir da exposição que Jarpa apresentou no museu e no Centro Matucana, revendo a trajetória da artista. O livro teve o apoio do Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes de Chile (FONDART) e reproduz uma ampla seleção de fotografias representativas do trabalho de Jarpa, incluindo uma entrevista da artista com Agustín Pérez Rubio, diretor artístico do Malba, entre 2014 e 2018, um ensaio do curador e escritor inglês Charles Esche, e um glossário conceitual do trabalho da artista pela curadora chilena Alexia Tala.



Jarpa propõe, assim, outras “*estrategias de credibilidad*” históricas em suas criações, porquanto o espaço difuso e subjetivo da memória é múltiplo e indeterminado.

Na instalação *Ejercicios de colección* (Figuras 31-39-92), de 2009, a artista foi convidada a propor uma intervenção na Coleção Permanente do MNBA, por ocasião dos 100 anos da morte do pintor chileno Alfredo Valenzuela Puelma (1856-1909).

Figura 31 – *Ejercicios de colección*, Voluspa Jarpa (2009)



Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/esclavas/>

A proposta do trabalho consiste em restaurar simbólica e formalmente o título *Perla del Mercader* sobre o título original da pintura de Puelma, *Marchand d'esclaves*, executada na França em 1884. A criação de Jarpa transita entre o arquivo fotográfico, a memória e o documental, entre o gráfico das rasuras e a censura da imprensa e do arquivo bibliográfico, explicitando a estratégia censória que a pintura sofreu na historiografia da arte chilena. É mister perceber que o material de arquivo nos é apresentado como “fragmentos de vida,

disputas em retalhos expostas ali desordenadamente, refletindo ao mesmo tempo o desafio e a miséria humana” (Farge, 2022, p. 80).

Por conseguinte, para que se compreenda os embates sociais travados no campo da historiografia e, por extensão, da memória, é fundamental que se evite cair em generalizações, estigmatizando as interpretações, já que o passado é sempre conflituoso e fragmentário. Ricoeur (2007) pontua que existe a distinção entre o esquecimento que apaga e o esquecimento de reserva, para tanto, são necessárias três etapas para que tal análise se efetue, quais sejam, a fenomenologia da memória, a epistemologia da história e a hermenêutica da condição histórica. Consoante o autor, em grego existem duas palavras para designar a memória, quais sejam, *anamnèsis*, o ato de recordar e de encontrar uma ordem, e *mnème*, a imagem lembrada, um ser afetado (*pathos*) de maneira involuntária. Dessa forma, estamos diante de um enigma de “saber fenomenológico”, pois não sabemos “[...] se o esquecimento é apenas impedimento para evocar e para encontrar o ‘tempo perdido’, ou se resulta do inelutável desgaste, ‘pelo’ tempo, dos rastros que em nós deixaram, sob forma de afecções originárias, os acontecimentos supervenientes” (Ricoeur, 2007, p. 48). A resolução desse enigma exige que se libere o fundo de esquecimento das lembranças preservadas, assim como a articulação do não-saber relativo ao fundo de esquecimento dos rastros mnésicos. Porém, alerta o autor, deve-se evitar que a problemática da lembrança e do esquecimento seja conduzida pelo saber das ciências da cognição e da deficiência.

À vista disso, fica-nos a problemática de como expor uma memória e uma história cujas leis de estruturação incluem a lembrança e o apagamento consciente dos rastros mnemônicos e dos documentos históricos como propõe Jarpa na instalação *Perla del Mercader*. Por isso, suas instalações exigem a presença crítica-especulativa do espectador que irá construir o sentido do que lhe é proposto não individualmente, mas de forma coletiva e provisória.

Ao analisarmos os poderes discursivos que se digladiam como *estrategias de credibilidad* históricas nas criações de Jarpa, pondera-se que não se pode falar de tudo em qualquer conjuntura, pois não se tem o direito de dizer tudo, pois a “vontade de verdade” é, segundo Foucault (2007), conduzida pela forma como o saber é aplicado em nossa sociedade, como ele é valorizado e atribuído, exercendo poder de coerção sobre outros discursos, já que discurso e poder se imbricam. De acordo com o autor, a produção de discursos, em qualquer sociedade, é controlada com o desígnio de conjurar-lhe os poderes e os perigos, enfraquecendo a eficácia de eventos incontroláveis, no intuito de ocultar as forças que materializam a constituição social. Portanto,

Teria então chegado o momento de considerar esses fatos de discurso, não mais simplesmente sob seu aspecto linguístico, mas, de certa forma e aqui me inspiro nas pesquisas realizadas pelos anglo-americanos como jogos (*games*), jogos estratégicos, de ação e de reação, de pergunta e de resposta, de dominação e de esquivas, como também de luta. (Foucault, 2003, p. 9)

O autor compreende que o discurso é um conjunto de fatos linguísticos, polêmicos e estratégicos que atuam em determinados níveis. Desse modo, para que a vontade de verdade seja exercida satisfatoriamente, são utilizados procedimentos externos e internos ao discurso. Enquanto os procedimentos externos ao discurso limitam a produção de discursos, interditando a palavra, e definindo o que pode ser dito/não-dito em cada circunstância, através do “tabu do objeto” e do direito privilegiado ou exclusivo de quem fala; os procedimentos internos ao discurso possuem a função de classificar, ordenar e ditar sua distribuição.

Em vista disso, podemos compreender que, através da análise da po(ética) de Jarpa, o discurso não reflete apenas o controle do poder, mas é, igualmente, o próprio poder, o que lhe exige um questionamento sobre a busca de uma verdade, mesmo que capciosa, devendo-se atribuir ao discurso o caráter de acontecimento, que se efetiva sempre no âmbito da materialidade, pois possui seu lugar e tempo bem demarcados.

Foucault (2003) aponta que existem duas histórias da verdade, quais sejam, a história interna da verdade, que se corrige por meio da autorregulação, e a história externa da verdade, que se forma em outros lugares de saber por meio de certo número de regras definidas, como as práticas judiciária e penal.

Por conseguinte, ao adentrar os arquivos da memória institucional, Jarpa percebe que sua configuração evidencia uma pluralidade de lembranças e de esquecimentos, de presenças e de ausências, do dito e do não-dito, o rasurado, que se transformam e se sucedem à medida que novas informações vêm a público, subsidiando mudanças no conhecimento, pois saber sobre o conhecimento é ter consciência que sua origem se encontra nas relações de poder e

[...] na maneira como as coisas entre si, os homens entre si se odeiam, lutam, procuram dominar uns aos outros, querem exercer, uns sobre os outros, relações de poder. [...] o conhecimento é, cada vez, o resultado histórico e pontual de condições que não são da ordem do conhecimento. O conhecimento é um efeito ou um acontecimento que pode ser colocado sob o signo do conhecer. O conhecimento não é uma faculdade, nem uma estrutura universal. Mesmo quando utiliza um certo número de elementos que podem passar por universais, esse conhecimento será apenas da ordem do resultado, do acontecimento, do efeito. (Foucault, 2003, p. 23-25)

O conhecimento é, dessa maneira, uma “relação estratégica” que define o “efeito de conhecimento” que é, por natureza, parcial, oblíquo, perspectivo. É preciso ressaltar que o caráter perspectivo do conhecimento procede justamente da maneira polêmica e estratégica do próprio conhecimento.

O documento é, então, para Jarpa, um elemento de continuidade histórica que deve ser compreendido como um sinal no presente das tra(u)mas e das urdiduras do tempo passado, pois, como pontua Freud (2016), a causalidade entre o trauma psíquico motivador e o fenômeno histórico continua a atuar como um “corpo estranho”, um agente atuante no presente.

É preciso ressaltar, porém, que o documento é sempre determinado historicamente, cuja ambiguidade categórica fez com que perdesse a fidelidade ao seu tempo, já que o trabalho da artista se interpõe entre esses esgarçamentos temporais. Num certo momento temos a urdidura dos documentos, o conjunto de fios colocados em primeiro lugar, paralelos uns aos outros, no sentido do comprimento do tear; posteriormente, temos a trama da artista, o segundo conjunto de fios, que é passado no sentido transversal, entre os fios da urdidura, construindo imagens sobre o nosso passado desconhecido.

Por isso, é necessário que compreendamos que o documento tem uma função transtemporal e transespacial. Ele é

[...] inocuo e inútil; las batallas implícitas en el reconocimiento de su estatuto se juegan allí y le dan presencia. La artista opera en estas coordenadas. Los documentos invisibles son materiales que requieren ser clasificados, organizados; se les debe otorgar un sentido. El uso del documento se realiza gracias a una verdad provisoria, construida desde su misma condición fluctuante. El observador es interpelado, empujado a “creer” que existe una verdad escondida. Su mirada se involucra en el proceso fugaz de recibir siempre parcialidades de sentido. La palabra “evidencia”, implícita en el concepto de documento, se pone en juego ante una expectativa de verdad; un documento hecho “experiencia” de documento hace que la atribución de fidelidad que se le confiere sea ante todo un acto de fe.<sup>33</sup> (Tala, 2020, p. 197-198)

---

<sup>33</sup> [...] inócua e inútil; as batalhas implícitas no reconhecimento do seu estatuto são aí travadas e dão-lhe presença. A artista opera nessas coordenadas. Os documentos invisíveis são materiais que precisam ser classificados e organizados; se lhes deve outorgar um sentido. A utilização do documento se realiza graças a uma verdade provisória, construída a partir de sua própria condição flutuante. O observador é interpelado, levado a “acreditar” que existe uma verdade oculta. Seu olhar está envolvido no processo fugaz de receber sempre parcialidades de sentido. A palavra “evidência”, implícita no conceito de documento, entra em jogo diante de uma expectativa de verdade; um documento que se tornou “experiência” de documento faz que a atribuição de fidelidade que lhe é conferida seja antes de tudo um ato de fé. (Tradução nossa)

Diante dessa “experiência de documento”, Jarpa empreende não um ato de fé, mas, a leitura crítica dos documentos *desclasificados* pelas agências de inteligência estadunidenses, descobrindo suas lacunas, traumas, rasuras e esquecimentos, propondo, inclusive, a desconstrução do conceito de arquivo que se arvora como algo estático e fixo em sua ontologia, de tal modo que se transforma, em sua materialidade, num conjunto de documentos estabelecidos como a positividade da verdade da experiência histórica.

Por isso, deve-se sempre compreender que “a história não é jamais a repetição do arquivo, mas desinstalação em relação a ele, e inquietação suficiente para interrogar incessantemente sobre o porquê e o como de seu fracasso no manuscrito” (Farge, 2022, p. 75).

A produção e a acumulação incessante de arquivos é o efeito mais notório do processo de “*desidentificación mutuo*” entre história e memória, porquanto à medida que desaparece a memória tradicional, somos compelidos a acumular vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos e signos visíveis do que passou. Nesse processo de guarda e busca pela própria narrativa e de seu apagamento, haja vista que a memória é feita de lembranças e de esquecimentos, é preciso lembrarmo-nos da pulsão de morte freudiana como o “mal de arquivo”, como pontua Derrida (2001), que apaga os arquivos escritos para que o processo de arquivamento possa ter continuidade, caso contrário, o arquivo implodiria pela impossibilidade da inscrição de outras escrituras e de outras tramas narrativas.

Ao ser questionada sobre a sua produção com os documentos arquivísticos, o que gera um outro tipo de arquivo, um arquivo artístico, Jarpa responde, em entrevista ao pesquisador, que

Tenemos planeras con los bocetos de las ideas de las obras o las exposiciones, pero por sobre todas las cosas tenemos un archivo digital bastante grande y completo de las investigaciones, del desarrollo de las visualizaciones de las instalaciones u obras, sus registros y todo lo demás. Hemos generado también fichas para cada obra y para hacerle un seguimiento. Lo más difícil o deficiente del archivo de las producciones es tal vez que cada una se debe o está sostenida en una investigación. Con el tiempo, sólo yo voy sabiendo de qué se trataba esa investigación, porque seleccioné esos archivos y no otros, como se relacionan las obras en términos de investigación.<sup>34</sup> (Jarpa *apud* Barbosa, 2022, p. 194-195)

---

<sup>34</sup> Temos planejamentos com esboços das ideias para as obras ou exposições, mas acima de tudo temos um arquivo digital bastante amplo e completo da pesquisa, do desenvolvimento das visualizações das instalações ou obras, seus registros e tudo mais. Também geramos fichas para cada obra e para rastreá-las. O mais difícil ou deficiente no arquivamento de produções talvez seja que cada uma delas se deva ou seja apoiada pela pesquisa. Com o tempo, só eu sei do que se tratava aquela pesquisa, por que selecionei esses arquivos e não outros, como os trabalhos se relacionam em termos de pesquisa. (Tradução nossa)

A ironia é que o acúmulo incessante de documentos invade, inclusive, o universo da artista que trabalha com os materiais gerados pelos arquivos institucionais, e somente ela tem um conhecimento pleno do que foi ou não arquivado, das suas lembranças e dos seus esquecimentos.

A partir de seu trabalho como artista e arquivista, Jarpa questiona o “mundo da arte” que, segundo ela, pouco se interessa pela pesquisa e pela produção de conhecimento que existe nas produções contemporâneas, concentrando-se apenas no presente das criações, o que considera uma “*cosificación tendenciosa*” (Jarpa *apud* Barbosa, 2022). A crítica da artista se refere ao pouco cuidado que se dá à produção de material arquivístico a respeito das criações dos artistas atuais.



### 3 D(OBRA) SOBRE D(OBRAS) – PERCURSO CRIATIVO

Com o intuito de elucidar uma época,  
mas também por mero passatempo,  
compulsei na noite que passou  
uma recolta de escritos ptolemaicos.  
(Konstantinos Kaváfis)

Neste capítulo iremos analisar a po(ética) da artista visual Voluspa Jarpa que ao longo de seu percurso criativo perfaz d(obra)s sobre si mesma.

#### 3.1 DESD(OBRA)MENTOS

Ao longo de sua trajetória artística, Jarpa desenvolveu uma po(ética) eminentemente pictórica, destacando o status conceitual e teórico das criações através de elementos formais como cor/composição e experimentação em suportes não tradicionais, investigando as possibilidades de representação e os limites da própria pintura. Em seguida, suas criações transbordaram o espaço pictórico tradicional e ela passou a estudar as relações entre esse meio e a “objetualidade”, aventurando-se assim nas instalações.

Com relação à pesquisa com os documentos *desclasificados* dos arquivos sobre as ditaduras Latino-Americanas, consideramos que a po(ética) de Jarpa se desd(obra) ao longo de seu percurso criativo, perfazendo d(obra)s sobre si mesma, descortinando uma multiplicidade de d(obra)duras, uma variedade de modos de d(obra)r as criações. A (d)obra irá se definir pela capacidade de fazer a (d)obra das suas próprias partes e de fazer a desd(obra) até o grau de desenvolvimento inerente à sua condição de objeto artístico. A artista desenvolve novas possibilidades de dobrar suas criações, assim como novos envoltórios, já que se trata sempre de dobrar, desdobrar, redobrar. Desse modo, a dobra/desdobra é “[...] extremamente sinuosa, um ziguezague, uma ligação primitiva não localizável. Nessa zona, há mesmo regiões em que o vínculo é substituído por um liame mais frouxo, instantâneo” (Deleuze, 1991, p. 180).

À vista disso, analisamos como se desenvolveu esses desd(obra)mentos da pesquisa da artista. O objetivo do capítulo é organizar a produção de Jarpa por nós analisada, incluindo dados específicos, para que possamos, mais adiante, transitar de maneira mais conscienciosa por seus trabalhos. As imagens e as informações foram recolhidas no portal oficial da artista,

disponível em: <https://www.voluspajarpa.com/>. Iniciamos o percurso em 1997 com o trabalho *No ha lugar*, e o concluímos em 2018 com o trabalho *Monumental*, totalizando 38 produções que perfazem múltiplas d(obra)s sobre d(obras)s.

Em 1997, Jarpa apresentou no MNBA, em Santiago do Chile, a instalação *No ha lugar* (Figura 32). O trabalho consiste num políptico instalado numa parede pintada de vermelho, composto por painéis onde aparecem 5 lotes vagos registrados no Centro da capital chilena. Como referência discursiva, Jarpa utilizou o terreno baldio como imagem simbólica no intuito de abordar a dificuldade em se representar o deserto, o vazio, opondo a imagem pictórica à imagem fotográfica, através da serigrafia, classificando-as conforme sua eficiência (procedimentos mecânicos) e sua ineficiência (procedimentos manuais). Problematizando o próprio lugar de exibição, a artista instalou nos painéis algumas molduras no estilo utilizado pelo museu, tornando evidente o desconforto com relação à paisagem da cidade que vivia um *boom* imobiliário na década de 1990.

Figura 32 – *No ha lugar*



Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/no-ha-lugar/>

Especificações: políptico óleo, plumón, esmalte, serigrafia, gigantografia digital y objetos sobre tela

No mesmo ano e na mesma cidade, na Galería Posada del Corregidor, a artista expôs *La Silla de Kosuth* (Figuras 33-70). Neste trabalho, Jarpa radicalizou o questionamento do

fora-dentro do quadro, a relação intersticial de ambos os espaços, e construiu uma ambientação que remete ao terreno baldio habitado, exigindo que o espectador adentrasse uma casa construída nos moldes desse local de abandono para enxergar, de uma de suas janelas, a pintura de grande formato onde estava pintado o local com a casa original. Dessa forma, o espaço da criação se definiu pelo/para o espectador.

Figura 33 – *La Silla de Kosuth*



Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/la-silla-de-kosuth/>  
Especificações: mediagua y pintura de gran formato óleo sobre tela

A instalação *Histeria Privada / Historia Pública* (Figuras 11-34) foi apresentada, em 2002, na GGM, na mesma cidade das duas produções anteriores. O trabalho consiste numa

série de pinturas e objetos de grande formato cujo suporte ou referência é a bandeira chilena, dividindo-se em 2 salas, antagônicas no seu desenho, uma sala Histórica (horizontal, vertical) e outra Histórica (incerta, desordenada, oblíqua). A criação é composta por 5 “bandeiras” interpostas estrutural/material/pictoricamente que se fragmentam e se anamorfoseiam.

Figura 34 – *Histeria Privada / Historia Pública*

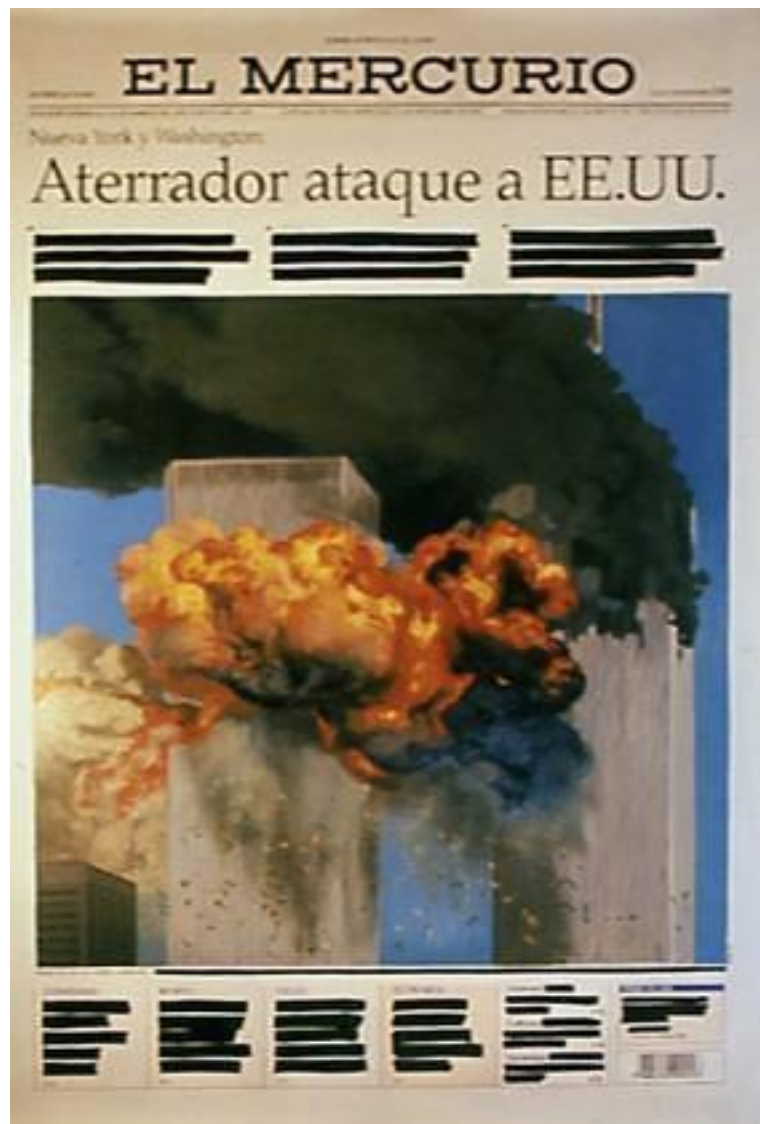


Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/histeria-privada-historia-publica/>

Especificações: 5 pinturas óleo sobre banderas chilenas, bandera de frazada gris em costuras, bandera blanca em texto, políptico documental y cuaderno de apuntes

*Desclasificados* (Figura 35), de 2005, apresentada na Galería de Arte Universidad Católica de Temuco, no Chile, inicia a pesquisa (est)ética de Jarpa com os arquivos e a documentação desclassificada, em que ela questiona a capacidade da arte contemporânea de se referir aos acontecimentos históricos relatados diariamente pela imprensa. Para tanto, a artista submeteu o material pictórico à imitação do documento, criando uma série gráfica de pequeno formato com os arquivos desclassificados pela CIA, referentes à história do Chile entre o período de 1964 a 1990; além disso, ela rasurou as capas dos jornais chilenos, de 11 e 12 de setembro de 2001, referentes ao ataque às Torres Gêmeas, pintando-as em formatos ampliados e riscando os textos referentes às notícias, criando *borraduras* nas informações, processo semelhante ao procedimento realizado pelos órgãos de inteligência estadunidenses.



Figura 35 – *Desclasificados*

Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/desclasificados/>

Especificações: 6 pinturas de portadas de diários chilenos em óleo y plumón sobre tela y serie de 9 archivos desclasificados en acrílico, óleo y plumón sobre tela

Em 2006, Jarpa iniciou sua pesquisa com o conceito de histeria com o trabalho *Soma*, apresentado na Galería Pancho Fierro, em Lima, capital do Peru (Figura 36). A instalação é composta por uma sequência fotográfica de uma mulher em ataque histérico que forma uma mancha vertical semelhante à imagem de um enxame de figuras que, devido ao padrão, geram diferentes densidades de preto, cinza e branco.

Figura 36 – *Soma*

Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/soma/>

Especificações: timbres, tinta de impresión y óleo sobre muro y maquetas de mediaguas

No mesmo ano, com *Paisaje somático*, apresentada no Museo de Artes Visuales (MAVI), em Santiago do Chile (Figura 37), Jarpa agenciou o desd(obra)mento de sua pesquisa com as imagens das mulheres históricas de Charcot, em que o corpo se faz discurso pela própria impossibilidade narrativa. As imagens serializadas produzem uma trama saturada abstrata, cuja mancha disforme não possui normas de representação.



Figura 37 – Paisaje somático



Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/paisaje-somatico/>

Especificações: timbres sobre tela, 5400 figuras de históricas impresas en mica con tinta negra y troqueladas, 500 hilos de nailon y pesos de plomo de 5g

Esse desd(obra)mento histórico se expandiu com *Plaga*, de 2008, exibida na Sala Gasco, na capital chilena (Figuras 1-38-83). A instalação construiu, em 2 espaços, um grande volume visual através de milhares de figuras de mulheres históricas que correspondem ao padrão das 12 poses de Charcot. Enquanto na Sala 1 existia um volume que mudava de forma consoante o ponto de vista do espectador, na Sala 2 as figuras estampadas compunham um enxame bidimensional que invadia as paredes.

Figura 38 – *Plaga*

Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/plaga/>

Especificações: 30.000 figuras de mujeres históricas en mica transparente, 1800 hilos de nailon con pesos de plomo y timbres sobre muro

Os desd(obra)mentos históricos da produção da artista chilena vão se complexificando ao longo dos anos. Com a instalação *Esclavas*, de 2009, exibida no MNBA (Figuras 31-39-92), Jarpa se apropriou do quadro *La perla del mercer de esclavas*, do pintor chileno Alfredo

Valenzuela Puelma, que faz parte da coleção permanente do museu, para problematizar a história da arte. A pintura foi realizada em 1882, mesmo ano em que foram feitas as fotografias das mulheres histéricas por Charcot no hospital La Salpêtrière. Dessa forma, por meio dos documentos de arquivo da vida do pintor, Jarpa construiu uma instalação que remete igualmente aos arquétipos femininos da virgem-escrava vendida pelo mercador, e à mulher histérica transformada em tema de “doença feminina”.

Figura 39 – *Esclavas*



Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/esclavas/>

Especificações: documentos impresos a láser agrupados en 5 dossiers depositados en un archivador de metal, marco dorado, figura impresa en serigrafía lacada con pintura automotriz y pinturas de la colección permanente del MNBA

Produzindo uma d(obra) no conceito de História, Jarpa apresentou, em 2009, o trabalho *Síntomas de la Historia*, na Biblioteca Nacional do Chile (Figuras 40-41-94-95). A artista fez uma intervenção em diversos espaços da biblioteca chilena a partir da pilhagem e da transferência de milhares de livros realizada no final do século XIX, da Biblioteca Nacional do Peru para a Biblioteca Nacional do Chile, e seu retorno em 2007. Intervindo no espaço arquitetônico institucional, a artista problematizou um fato histórico através da construção de volumes, do uso de documentos e da representação de naturezas-mortas com



livros. A intervenção faz parte de um díptico que se completa com a intervenção homônima na Biblioteca Nacional do Peru, em Lima.

Figura 40 – *Síntomas de la Historia*



Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/sintomas-de-la-historia/>

Especificações: volumen conformado figuras de mujeres históricas e hilo, vitrina de vidrio em 2 libros, lámpara em luces y figuras históricas y 55 pinturas óleo sobre tela em diversos formatos

Aprofundando os conceitos de História e de histeria, *Síntomas de la Historia. Una Construcción Imaginaria*, apresentado em 2009, na Biblioteca Nacional do Peru (Figuras 41-95), complementa a intervenção realizada anteriormente em Santiago do Chile. De um lado, o volume monolítico de livros-objetos que gera uma forma estática e que preserva os discursos transformados em palavras, de outro, as “figuras históricas” que geram uma forma mutável e ilusória.

Figura 41 – *Síntomas de la Historia. Una Construcción Imaginaria*



Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/sintomas-de-la-historia-una-construccion-imaginaria/>  
 Especificações: volumen construido a partir de libros apilados, volumen construido a partir de figuras de mujeres históricas e hilos siliconados y 4 documentos impresos a láser sobre papel

O trabalho *L'Effet Charcot* (Figuras 42-72-80-81-96), com milhares de figuras das mulheres históricas do psiquiatra francês, desd(obra) mais uma vez o conceito de histeria. Ele foi instalado em um dos quartos da antiga casa de Charcot, criador do conceito de histeria, no hospital La Salpêtrière, em 2010, na Maison de l'Amérique Latine, em Paris, na França. Jarpa utilizou um espaço fora dos espaços tradicionais da arte para questionar o conceito de histeria feminina. A instalação é constituída por um grande enxame flutuante das mulheres históricas fotografadas por Regnard, construindo uma imagem oposta à classificação positivista dos casos de Charcot, propondo a histeria como um fenômeno histórico e sintomático.

Figura 42 – *L'Effet Charcot*

Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/leffet-charcot/>

Especificações: 30.000 figuras de mujeres históricas y timbres sobre muro

Jarpa criou, em 2010, uma biblioteca de livros da história chilena no espaço de uma livraria, a Ulises Bookshops, na capital chilena, com o trabalho *Biblioteca de la No-Historia – Proyecto Dislocación* (Figura 43). Nesse desd(obra)mento histórico, o material foi produzido a partir dos arquivos desclassificados pela CIA durante os anos de 1968 a 1991 sobre o Chile. Propondo a leitura dos arquivos a partir de sua visualidade e não apenas da informação neles contida, a artista editou e selecionou a revisão de milhares de documentos, considerando a sua paradoxal característica de se tornar público, mas rasurado. Os 608 livros da biblioteca estavam à disposição do público e podiam ser adquiridos desde que se respondesse a uma pergunta, permitindo que o material coletado fosse colocado em circulação crítica.



Figura 43 – *Biblioteca de la No-Historia – Proyecto Dislocación*



Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/biblioteca-de-la-no-historia-proyecto-dislocacion/>  
 Especificações: 608 libros con documentos desclasificados de la CIA (5 tipos y formatos distintos), 608 fichas impresas en español, caja de luz con libro de material transparente, dispositivo de exhibición para libros de bolsillo y anaqueles retroiluminados

Como desd(obra)mento do trabalho anterior, 600 livros ficaram à disposição do público e puderam ser adquiridos através do preenchimento de um documento que ficou arquivado para uma posterior exposição, no trabalho *Biblioteca de la No-Historia* (Figura 44), exibido no Kunstmuseum Bern, na Suíça, em 2011.

Figura 44 – Biblioteca de la No-Historia

**Biblioteca de la No-Historia**  
(No-History's Library)  
Voluspa Jarpa

This work is part of the exhibition DISLOCATION, presented within the Chile's Bicentenary, which was carried out between September and November 2010 at Ulises' Bookshops, under the curatory of Ingrid Wildi Merino. It also was carried out from March to June 2011 at the Kunstmuseum of Berna, Switzerland, under Kathleen Buhler's curatory.

This research's project is part of a Chilean's library generated from CIA's declassified archives which are related to a fundamental period from 1968 to 1991, when many relevant events affected Chilean people. These CIA's documents were declassified (including other American intelligent organizations) in three steps, and they were called "Project of Declassification of Chile". This period of declassification was carried out from February 1999 to November 2001, remanding available from <http://www.state.gov>, more specifically from <http://foia.state.gov/SearchColls/Search.asp>, where can be found 22,000 declassified archives, all documents which are part of the greatest volume which the United States had ever published regarding the internal affairs of any foreign country.

This work is an edition and selection which copes with 10,000 of those archives, which to this volume were reclassified considering that their fundamental material feature is the tension between the information and the censured blemishes which, however, made possible that the aggregate archive appeared publically. Hence, this book is a compilation which takes into account the amount of these black blemishes and its proportion of text, suggesting an interpretation from its visualization, not only in regarding the information.

Because the difficulty in reading these documents, and also the lack of a historical classification of them, we consider that their revision by the reading-observer there is in a limbo between the image and the word, which we propose as a metaphor to think about our History.

Name Géraldine Perusset Age 22 ans  
Address Prag - Gérémoz 17, 1305 Penthalaz Country Suisse (CH)  
Email address geraldine.perusset@hotmail.com

Do you authorize the exhibition of this form?  
Yes  No

Then answer the following question please:  
What do you think to do with this?

*le mettre dans un dossier avec mes autres archives de guerre et après je ne sais pas.*

n° 397/600 copy Signature Gperusset

When you answer this question, take a book and put this form in the reciving box.

Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/biblioteca-de-la-no-historia-2/>

Especificações: 600 libros con documentos desclasificados de la CIA (5 tipos y formatos distintos), 600 fichas impresas en alemán e inglés y muro falso con 3 anaqueles retroiluminados



A instalação *The No-History*, de 2011, exposta na 8ª Bienal del Mercosur, em Porto Alegre, Brasil (Figura 45), dá continuidade ao des(obra)mento da pesquisa histórica da artista. Ela abarca a edição de 1000 livros produzidos a partir da revisão dos arquivos desclassificados, cujo conjunto revela como as fronteiras dos países do Cone Sul, hoje agrupados no Mercosul, foram inexistentes durante os períodos ditatoriais das décadas de 1960-1970 e como suas histórias nacionais ainda não começaram a ser narradas de maneira legítima.

Figura 45 – *The No-History*



Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/the-no-history/>

Especificações: 1000 libros con documentos desclasificados de la CIA y dispositivo de exhibición retroiluminado dividido en 12 módulos

Dando continuidade ao trabalho de pesquisa desenvolvido em torno dos arquivos desclassificados, em 2012 Jarpa apresentou *Minimal secret*, na Galería Isabel Aninat<sup>35</sup>, em Madrid, na Espanha (Figuras 46-82). Esta é uma criação composta por três partes, em que a primeira corresponde aos arquivos cortados a laser em feltro que dão forma a um volume suspenso no centro do espaço expositivo; a segunda parte é uma grande mancha que contém uma degradação dos elementos visuais, textuais e gráficos que compõem os arquivos; a

<sup>35</sup> Feria Internacional de Arte Contemporáneo.

terceira é composta pela exposição de 200 livros, empilhados sobre uma base retroiluminada, pertencentes aos trabalhos *Biblioteca de la No-Historia – Proyecto Dislocación* (Figura 43) e *Biblioteca de la No-Historia* (Figura 44), articulando d(obra) sobre d(obras).

Figura 46 – *Minimal secret*



Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/minimal-secret/>

Especificações: 40 cartones con alquitrán cortados láser, 80 piezas de acrílico, hilo nylon, 15 papeles de fibra de algodón, fragmentos de archivos desclasificados impresos en papel, fragmentos de billetes chilenos de las décadas de 1980 y 1990 destruidos por el Banco Central de Chile, impresión láser y almidón de arroz, instalación de 200 libros impresos en caja lacada negra con iluminación LED y cubierta de vidrio (50 libros al interior y 150 en el exterior de la caja)

O trabalho *La Biblioteca de la No-Historia / Preguntas y respuestas*, de 2012, exposto no Musée les Abattoirs, em Toulouse, França (Figuras 47-89), é outro desd(obra)mento das pesquisas anteriores de Jarpa com os arquivos desclassificados, cujas exposições produziram livros colocados à disposição do público em troca de respostas às perguntas “o que você vai fazer com isso?” e “que lugar você atribuirá a este livro?”.

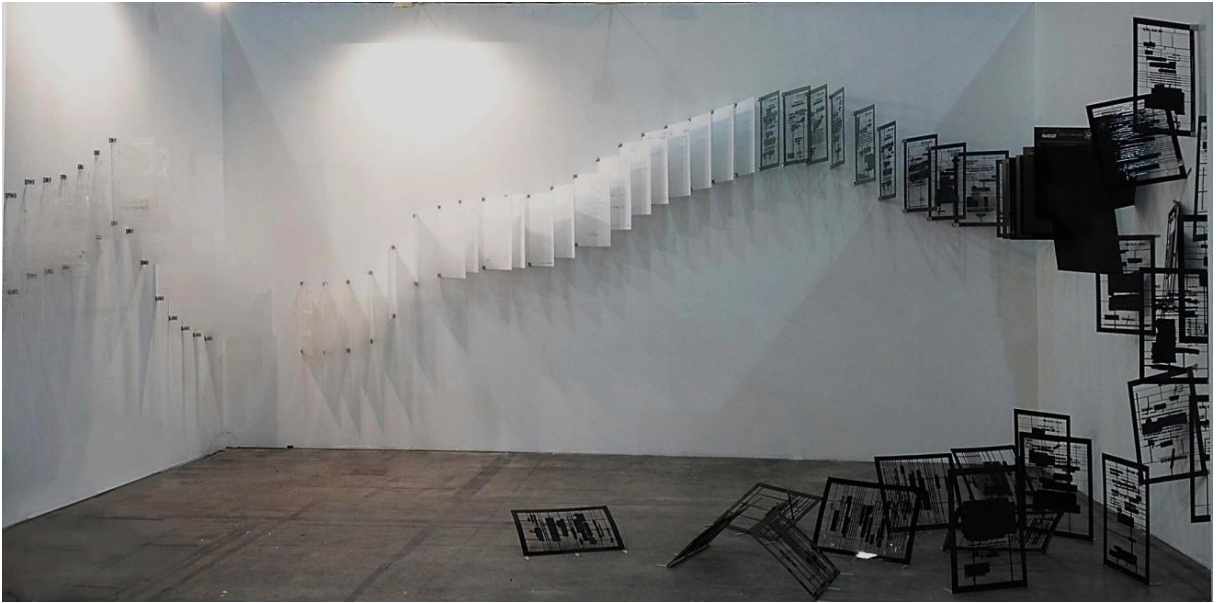
Figura 47 – *La Biblioteca de la No-Historia / Preguntas y respuestas*



Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/la-biblioteca-de-la-no-historia-preguntas-y-respuestas/>  
 Especificações: libros con documentos desclasificados de la CIA (2 ediciones distintas) y libros con respuestas obtenidas en versiones anteriores de la obra (2 ediciones distintas), mesa de exhibición retroiluminada con divisiones y dispositivo de exhibición con entramado metálico

A instalação *Litempo*, exposta na Mor Charpentier da Cidade do México, em 2013 (Figura 48), é composta por documentos relativos ao México de diferentes agências de inteligência norte-americanas, desclassificados entre os anos 1998-2003. Eles se referem ao nome falso Litempo dos 12 “agentes” do alto escalão mexicano, inclusive 2 ex-presidentes, recrutados pelo chefe da operação da CIA no México, Winston Scott, entre 1956 e 1969. Os documentos da instalação, impressos em acrílico, são ordenados, da esquerda para a direita, do texto menos censurado ao mais censurado. Além disso, a qualidade visual dos acrílicos foi alterada na criação, eles passam do acrílico transparente ao acrílico em pó, acrílico branco translúcido brilhante, branco opaco, cinza transparente, cinza opaco e preto opaco. Isso provoca uma espécie de efeito visual dominó, cujo significado exhibe a degradação do que é reprimido.



Figura 48 – *Litempo*

Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/litempo/>

Especificações: 76 piezas de acrílico cortado láser, dispuestas a muro y a piso

A instalação *La Biblioteca de la No-Historia / Prueba de Artista*, exibida na Biblioteca Nicanor Parra da Universidad Diego Portales, na capital chilena, em 2013 (Figuras 19-49), articula mais uma obra na visibilidade da persistência traumática da incompletude histórica recente do Chile. Ela consiste na intervenção permanente das estantes vazias da biblioteca com 330 “livros” que compilam os arquivos desclassificados sobre o país, referentes aos anos 1968-1992. No segundo andar da biblioteca, Jarpa criou um espaço com 35 estantes cinzas, cujos livros pertencentes à instalação foram organizados em 10 estantes retroiluminadas, formando uma linha horizontal de 7 metros, em que está escrito “Dejar aqui los libros consultados”.



Figura 49 – *La Biblioteca de la No-Historia / Prueba de Artista*



Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/la-biblioteca-de-la-no-historia-prueba-de-artista/>

Especificações: 330 libros con archivos desclasificados dispuestos en 10 anaqueles retroiluminados

Uma série de objetos “escultóricos”, produzidos por meio da intervenção em livros didáticos de História de alguns países latino-americanos, fazem parte do trabalho *Educación Cívica*, de 2013, exibidos na Mor Charpentier de Bogotá, Colômbia (Figuras 50-73). Jarpa inseriu nesses livros – submetidos a forçamentos materiais como abrir, torcer ou dobrar – documentos desclassificados, provocando um diálogo conflituoso com as “histórias oficiais” por meio de instrumentos cirúrgicos e instrumentos de ofício manual, criando uma d(obra) física no material didático.

Figura 50 – *Educación Cívica*

Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/educacion-civica/>

Especificações: libros, madera, documentos impresos, prensas, tornillos, instrumentos quirúrgicos y herramientas

Na instalação *Lo que es es lo que ves*, de 2013, exibida na Mor Charpentier de Miami, Estados Unidos (Figuras 51-74-86), Jarpa se apropriou da frase “você vê o que você vê”, de Frank Stella, artista minimalista norte-americano e fez uma citação à série de trabalhos minimalistas do artista norte-americano Judd, realizados durante os anos 1960 e 1970. Apesar dos trabalhos da artista seguirem as mesmas dimensões e utilizarem os mesmos materiais dos originais, seu alinhamento vertical foi levemente deslocado por pequenos movimentos, e em seu interior foram colocadas camadas coloridas de acrílico contendo arquivos desclassificados produzidos nas mesmas décadas das criações de Judd.

Figura 51 – *Lo que es es lo que ves*



Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/lo-que-es-es-lo-que-ves/>

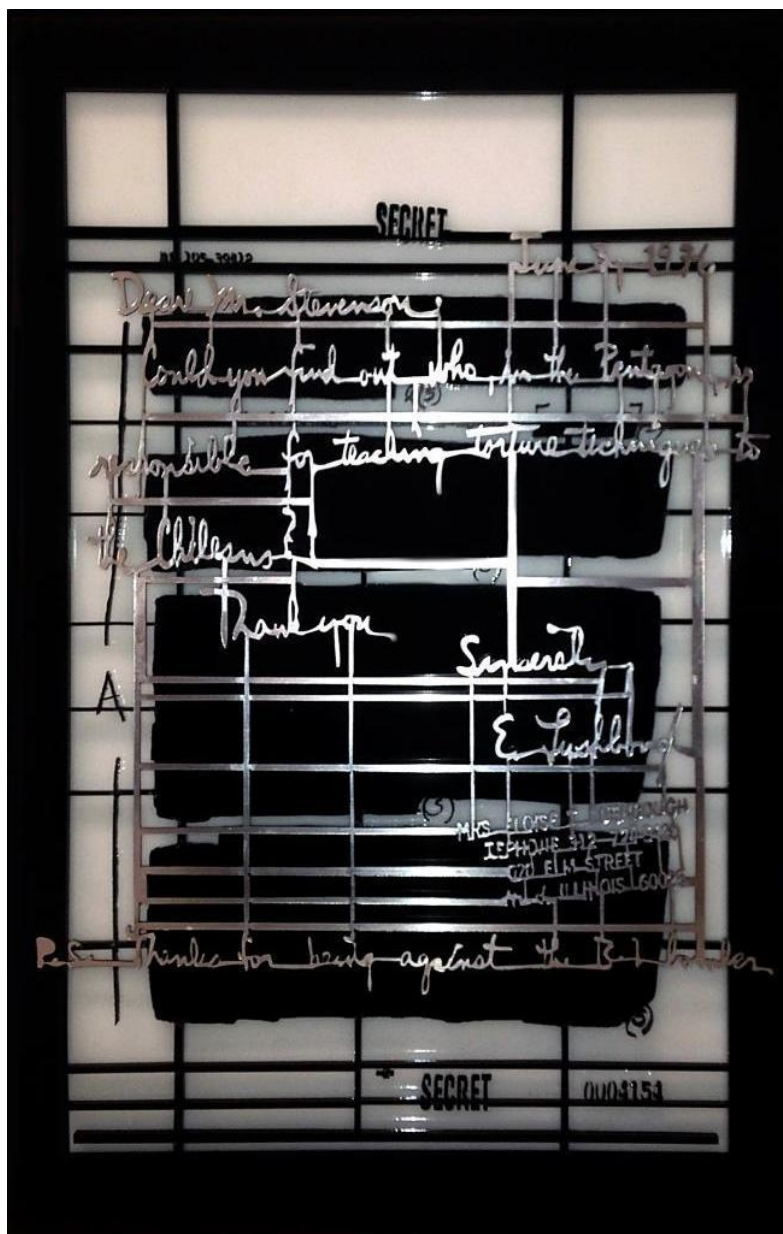
Especificações: 10 módulos de acero inoxidable em placas de acrílico cortado láser

Continuando a construir os des(obra)mentos de suas pesquisas, em 2013, no Museo de la Solidaridad Salvador Allende, em Santiago do Chile, Jarpa expôs *Secretos y borraduras*



(Figura 52), trabalho que versa sobre dois sistemas distópicos de informação a respeito da história chilena recente por meio de dois documentos desclassificados. A artista sobrepôs os dois documentos em material metálico recortados a laser; um, inteiramente censurado, outro, um memorando manuscrito em inglês, onde é possível ler todo o seu conteúdo.

Figura 52 – *Secretos y borraduras*



Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/secretos-y-borraduras/>  
Especificações: acrílico negro y ABS metálico cortados láser

*Donde el pasado sigue acaeciendo*, de 2013 (Figuras 53-84), instalação exposta no mesmo museu anterior, foi produzida com 1.148 documentos desclassificados sobre o Chile, com diferentes níveis de dobras e de rugas, impressos em papel (frente e verso) impregnados

com resina de poliéster transparente. Na parede frontal da sala, onde foi instalada a criação de Jarpa, estava escrito uma citação do livro *1984*, de George Orwell, a respeito do controle sobre a memória e o passado.

Figura 53 – *Donde el pasado sigue acaeciendo*



Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/donde-el-pasado-sigue-acaeciendo/>

Especificações: documentos impressos em papel, resina poliéster transparente e hilo nylon

Na instalação *Diversões públicas*, exibida na Galería Isabel Aninat<sup>36</sup>, na cidade de São Paulo, em 2014 (Figura 54), Jarpa utilizou documentos relativos à censura da Música Popular Brasileira (MPB) do Departamento de Censura da Polícia Federal durante a ditadura civil-militar brasileira. A documentação foi dividida em 3 tipos de arquivos, totalizando 76 documentos agrupados de acordo com a referência à música questionada: 1 – arquivos pretos (110 x 77 cm) trazem as letras das músicas com anotações e observações dos censores e carimbos que indicam se há veto, proibição ou liberação da música; 2 – ficheiros cinzentos (77 x 52 cm) correspondem à documentação interna do órgão censor indicando os sistemas de análise; 3 – arquivos de madeira (77 x 52 cm) correspondem aos apelos feitos pelos artistas e gravadoras, assim como cartas de pessoas solicitando a censura de alguma manifestação cultural.

<sup>36</sup> Feria Internacional de Arte Contemporáneo.

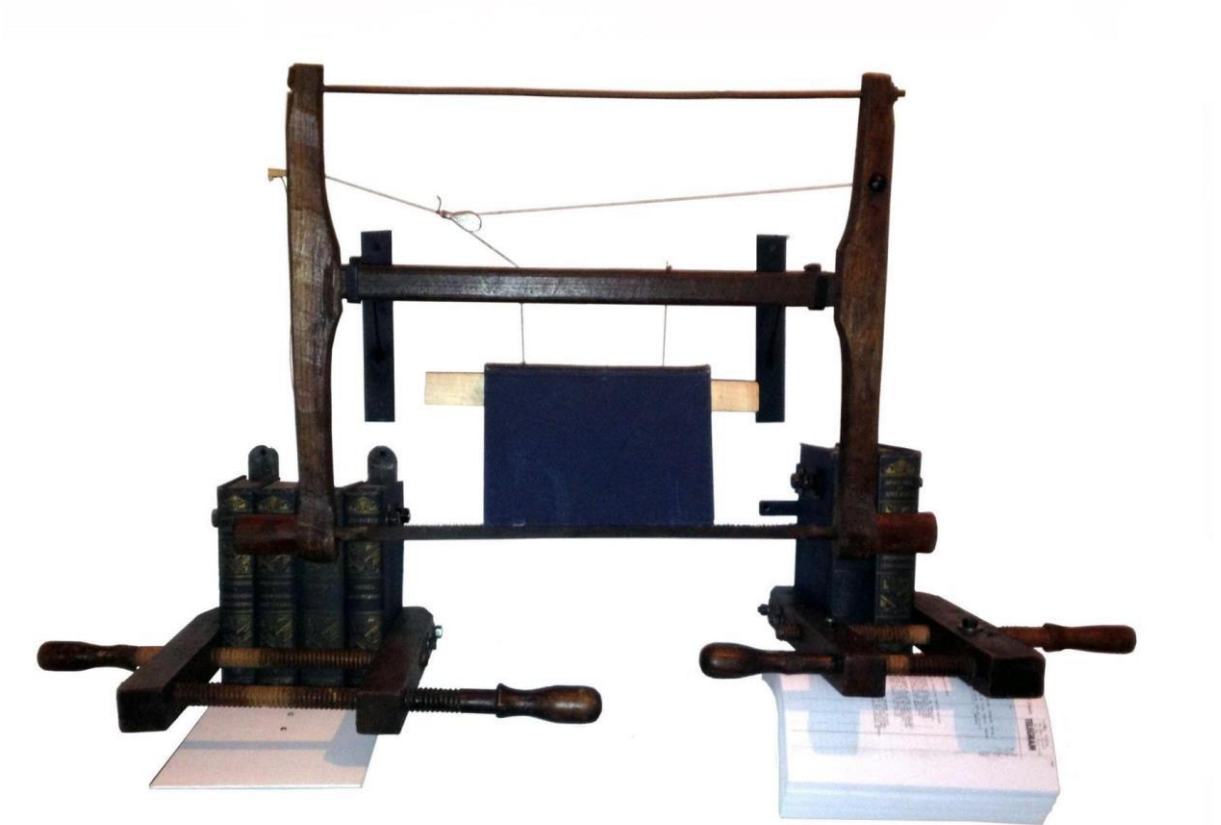
Figura 54 – *Diversões públicas*

Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/diversoes-publicas/>  
 Especificações: 76 arquivos de cartón y madera cortados láser

Na série *De los artilugios cotidianos*<sup>37</sup>, de 2014 (Figura 55), Jarpa criou vários artefatos compostos por ferramentas de ofícios e por enciclopédias de História da América Latina, assim como de compêndios de documentos (Figuras 51-74-86) dos serviços de inteligência estadunidenses sobre os países do Cone Sul.

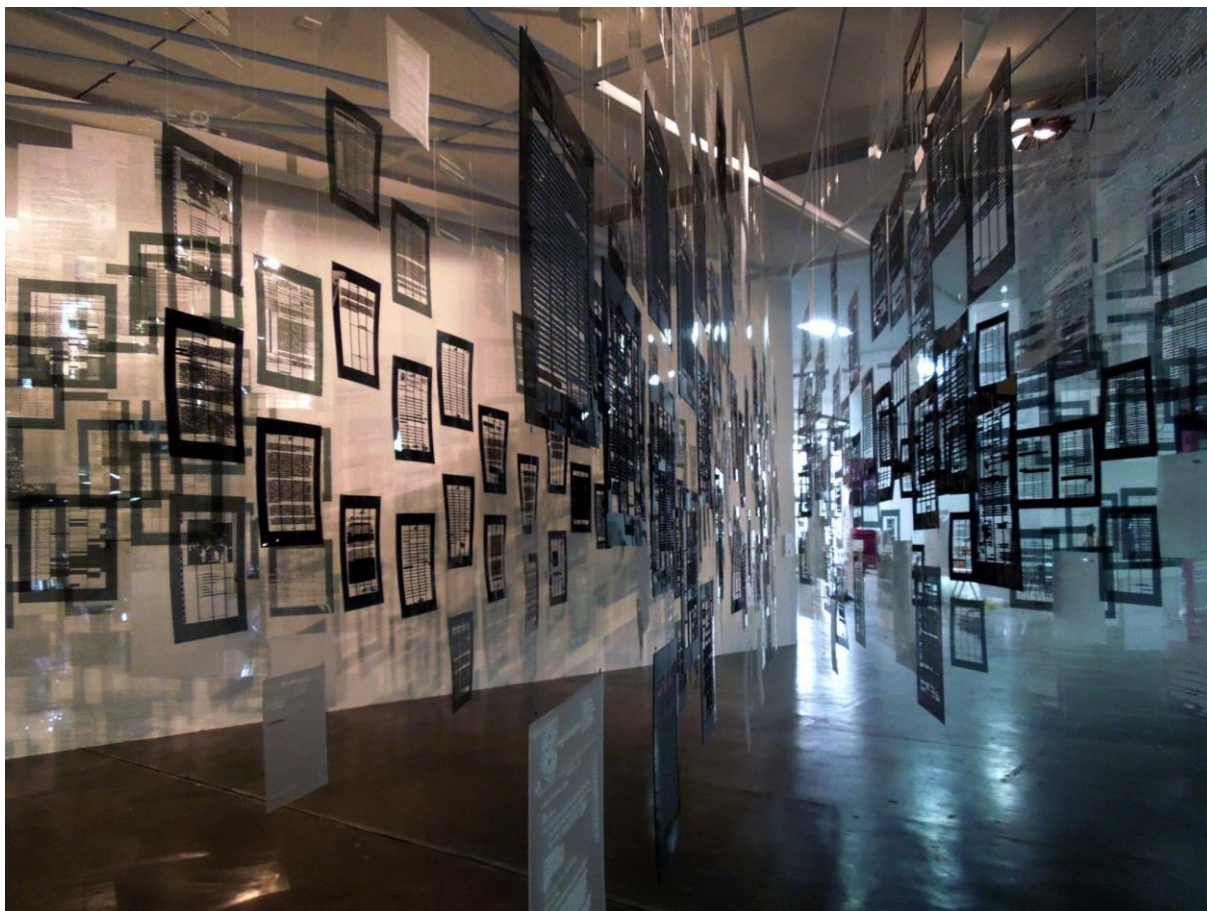
<sup>37</sup> Sem informação de local de exibição, Santiago – Chile.



Figura 55 – *De los artilugios cotidianos*

Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/of-daily-life-contrivances/>  
Especificações: dimensiones variables

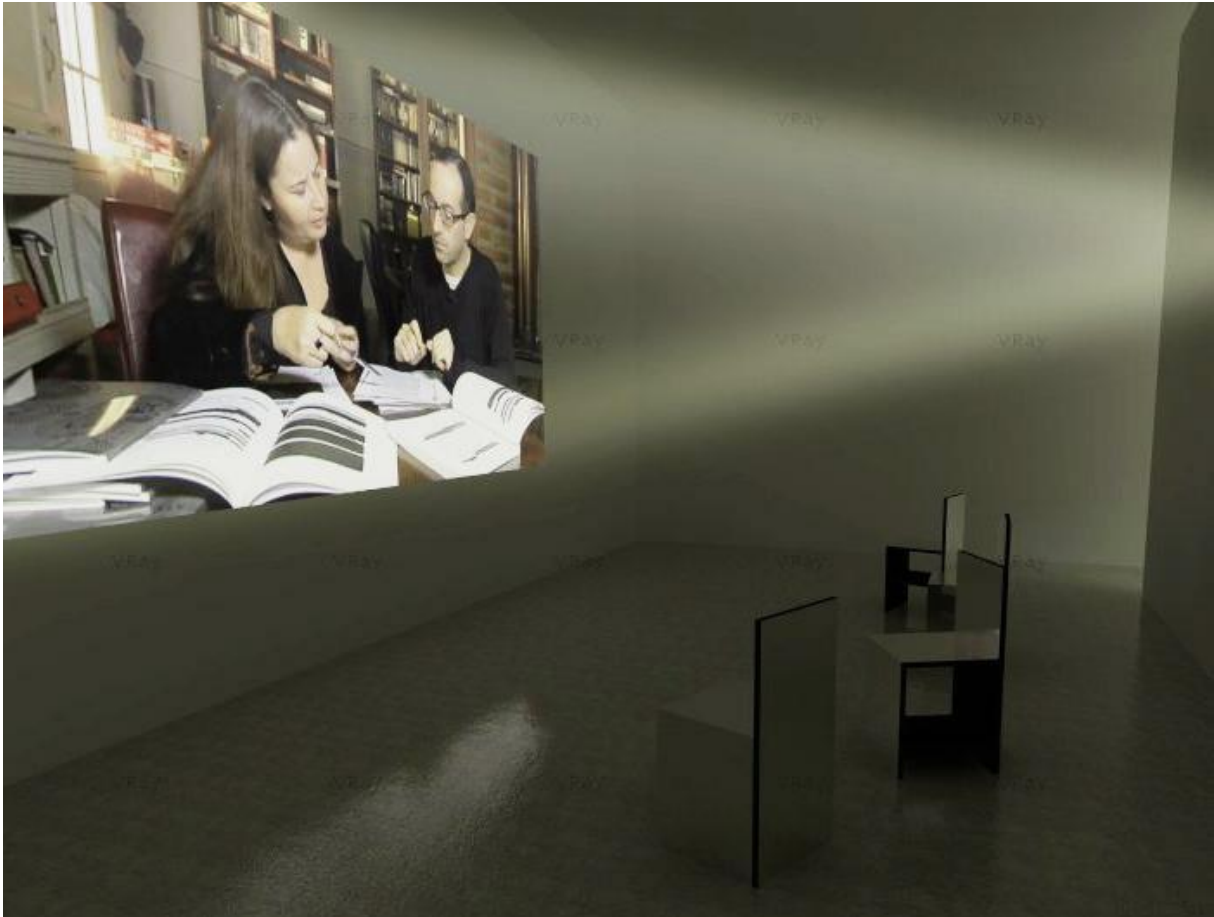
Em 2014, Jarpa participou da 31ª Bienal de São Paulo com a instalação *Histórias de Aprendizagem* (Figuras 15-56-91), volume composto por documentos da CIA sobre o golpe civil-militar de 1964 no Brasil e a Operação Condor. Os documentos utilizados nessa instalação foram impressos em acetato transparente e pendurados em linhas diagonais, o que criou um efeito singular, em que a exibição e a transparência impossibilitam a leitura dos documentos, criando uma barreira para o espectador, já que os 520 documentos se sobrepõem uns aos outros. Enquanto os materiais em primeiro plano desaparecem, os dos últimos planos se tornam visíveis, mas distantes.

Figura 56 – *Histórias de Aprendizagem*

Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/historias-de-aprendizagem/>  
Especificações: 520 placas de acrílico cortado láser y cable de acero

Durante suas pesquisas, Jarpa teve acesso aos documentos de peritos judiciários nos quais se afirma que Salvador Allende, ex-presidente do Chile, pode não ter cometido suicídio, pois apresentava perfurações de bala que não condizem com o relato histórico. Dessa forma, em 2014, a artista apresentou a instalação *En nuestra pequeña región de por acá*, na Mor Charpentier no Archivo Nacional de Bogotá, Colômbia (Figuras 57-61-63-67). O trabalho era constituído por uma galeria de retratos de importantes figuras públicas da América Latina, cujas investigações sobre as suas mortes ainda não foram esclarecidas. Havia ainda, na instalação, mesas com dossiês de arquivo de cada caso e a projeção de vídeo do trabalho *Translation Lessons*, em que a artista contratou um professor de inglês, Nicolás Poblete, para aprender o idioma e fazer a transcrição textual dos documentos desclassificados.

Figura 57 – *En nuestra pequeña región de por acá*



Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/en-nuestra-pequena-region-de-por-aca-2/>

Especificações: serie de fotografías impresas en acero inoxidable, pinturas en papel vegetal con soportes de madera y acrílico, cubos de MDF con revestimiento laminado metálico, acrílico y documentos impresos en su interior, escritorio y librero de MDF con revestimiento laminado metálico y documentos impresos para consulta, impresión digital en PVC adhesivo a muro, pliegos colgantes de PVC impreso y calado, caja de acrílico con soporte de madera, dispositivo sonoro, placas de acero inoxidable y documentos impresos, proyección de video a muro

Confrontando as ideias de utopia e de distopia na história recente da América Latina, Jarpa problematizou as mortes de 5 ex-presidentes latino-americanos que ainda estão sendo investigadas, em *Fantasmática Latinoamericana*, exibida na Mor Charpentier de Miami, Estados Unidos, em 2014 (Figuras 20-58-85). Para tanto, a artista criou um objeto escultórico constituído por uma caixa de bronze em que se confrontam 3 elementos: sons dos discursos políticos destes presidentes, imagens gravadas dos seus retratos oficiais e imagens das suas trágicas mortes com datas e acusações, bem como um dossiê de documentos desclassificados. Além disso, havia uma série de imagens, composta por 5 pinturas dispostas perpendicularmente à parede, que mostravam o momento da transladação dos restos mortais ou dos funerais desses presidentes. Essas pinturas possuíam uma imagem dupla, de um lado, uma imagem pouco nítida, de outro, o seu reverso, com a imagem da morte ou do funeral.



Figura 58 – *Fantasmática Latinoamericana*



Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/latinamericaphantasmatica/>

Especificações: objeto escultórico, caixa de acrílico com suporte de madeira, dispositivo sonoro, placas de bronze y documentos impresos, 5 pinturas em papel vegetal com suportes de madeira y acrílico, 8 caixas de luz com acrílico cortado láser

Em 2014, no trabalho *Archivos D menos-Serie, enumerar y destruir*, apresentado na Galería Isabel Aninat<sup>38</sup>, em São Paulo (Figura 59), Jarpa desenvolveu um trabalho que problematizou a destruição de documentos oficiais pelo extinto Serviço Nacional de Inteligência (SNI) do Brasil. Trata-se de um metarquivo de documentos que não existem mais, 40 cadernos que detalham a destruição de 19.000 documentos pertencentes ao período da ditadura civil-militar brasileira e que hoje se encontram no Arquivo Nacional, em Brasília. O trabalho opera a partir de 3 características da documentação apagada: encadernação das listas, as próprias listas e a incineração dos documentos.

<sup>38</sup> Feria Internacional de Arte Contemporáneo.

Figura 59 – *Archivos D menos-Serie, enumerar y destruir*



Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/archivos-d-menos-serie-clasificar-enumerar-y-destruir/>  
 Especificações: 9 fotografias em metacrilato, 5 placas de bronze grabadas, 20 cubiertas de libro em vinilo verde e letras doradas, y objetos de madera de mediano formato

As 60 imagens-objeto do trabalho *Leer el tiempo*, de 2015, expostas na Galería Isabel Aninat<sup>39</sup> em Buenos Aires, Argentina (Figura 60), correspondiam às imagens que constam nos arquivos das agências de inteligência estadunidenses referentes aos países do Cone Sul durante as décadas de 1970-1980. Em mais uma d(obra) sobre d(obras) da produção de Jarpa a respeito da História e da histeria, o material foi impresso em vidro e as placas se sobrepunham entre si, criando uma sombra confusa a respeito da história desses países.

<sup>39</sup> Feria Internacional de Arte Contemporáneo.



Figura 60 – *Leer el tiempo*

Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/leer-el-tiempo/>

Especificações: impresión sobre vidrio de 5mm, cajas de madera negra y repisas de madera lacada blanca

No trabalho *En nuestra pequeña región de por acá – Galería*, exposta na Mor Charpentier en Art Basel<sup>40</sup>, Buenos Aires, Argentina, em 2015 (Figuras 57-61-63-67), Jarpa sintetizou a relação entre projetos políticos utópicos e seu futuro distópico revelado na desclassificação de arquivos secretos norte-americanos, cujas tramas entre os interesses dos EUA em conluio com as elites sociais e econômicas dos países do Cone Sul, perpetraram a morte de vários líderes políticos latino-americanos que ocuparam cargos públicos no alto escalão.

<sup>40</sup> Feria Internacional de Arte Contemporáneo.

Figura 61 – *En nuestra pequeña región de por acá – Galería*



Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/en-nuestra-pequena-region-de-por-aca-galeria/>

Especificações: fotografias impresas em aço inoxidável e pinturas em papel vegetal em suportes de madeira e acrílico

Prosseguindo no desd(obra)mento de suas pesquisas est(éticas) a respeito dos documentos desclassificados, Jarpa criou, em *No-History's Library – The Backyard*, de 2015, exposta no Migros Museum für Gegenwartskunst, em Zurique, na Suíça (Figuras 62-76-97), livros que compilaram criticamente os 70.000 documentos revisados pela artista e que foram organizados de acordo com critérios geopolíticos e cronológicos de conspirações golpistas, assassinatos e mortes suspeitas de líderes políticos e sociais de vários países da América do Sul. Em troca de uma resposta à pergunta “o que você vai fazer com isso?”, esses livros foram disponibilizados ao público em estantes que remetiam à produção minimalista do artista estadunidense Judd, o que produziu um esvaziamento das prateleiras.

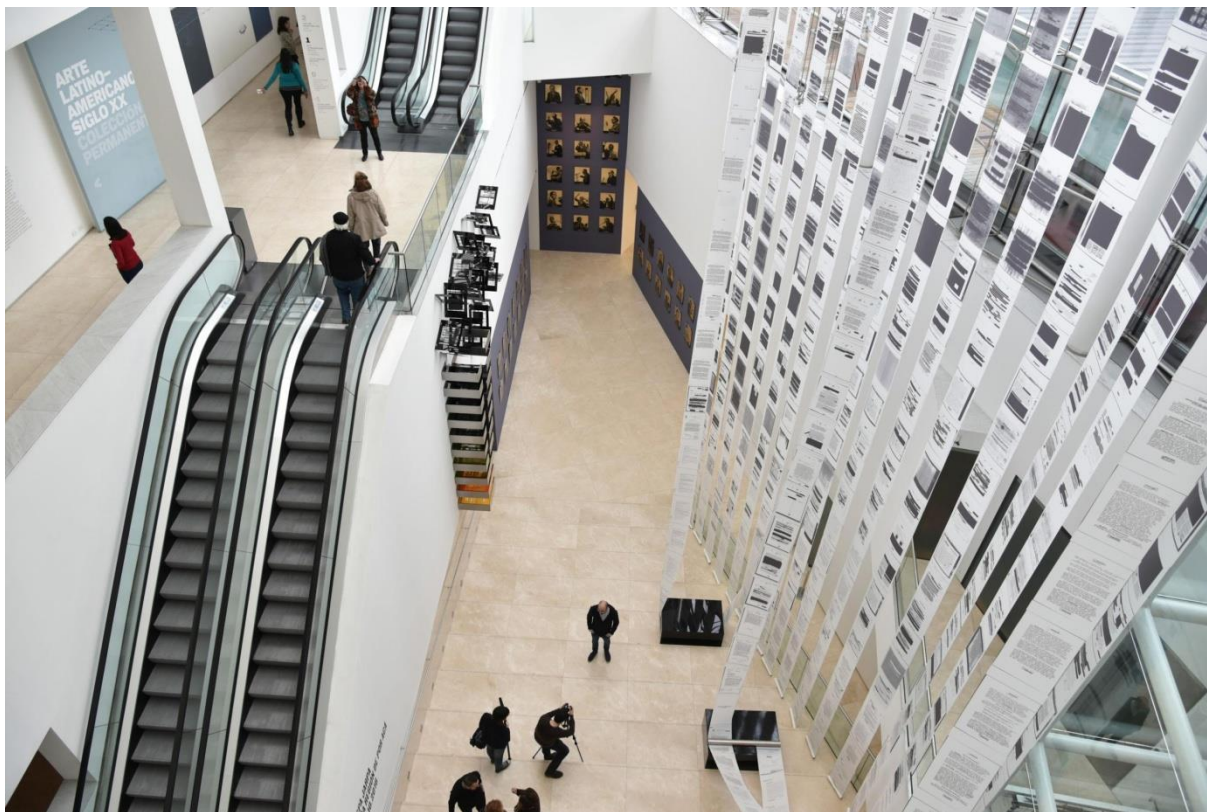
Figura 62 – *No-History's Library – The Backyard*



Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/no-historys-library-the-backyard/>

Especificações: 300 libros con archivos desclasificados sobre América Latina (Libro 1: Chile, Brasil, Argentina, Uruguay. Libro 2: Ecuador, Colombia, Venezuela, Perú, Bolivia), 7 repisas de MDF, acero inoxidable y acrílico, y rollo de papel impreso para respuestas, en mesa de madera con banquillo de madera

*En muestra pequeña región de por acá*, de 2016, exposta no Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), Argentina (Figuras 57-61-63-67), Jarpa exibiu 12 peças que incluíam pinturas, objetos, instalações, vídeos, gravações de som e documentos históricos, que se referiam a dois eixos complementares de sua pesquisa, quais sejam, o estudo dos documentos desclassificados em conjunto com o minimalismo norte-americano, e o trabalho comemorativo sobre um grupo de líderes latino-americanos vítimas de assassinatos ou crimes não resolvidos durante o período da Guerra Fria.

Figura 63 – *En nuestra pequeña región de por acá*

Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/en-nuestra-pequena-region-de-por-aca-malba-2016/>  
Especificações: 12 piezas que incluyen pinturas, objetos, instalaciones, registros sonoros y documentos históricos

No trabalho *Translation Lessons*, apresentado no Centro de Extensión del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (CENTEX), de Valparaíso, Chile, em 2017 (Figura 64), Jarpa (re)elaborou material a respeito da documentação desclassificada por meio de ações e aulas de tradução do inglês para o espanhol, esclarecendo a tensão entre as duas línguas, assim como o distanciamento das informações contidas nos documentos com relação ao acesso e à elaboração das informações pelos chilenos por sua condição de SECRET.



Figura 64 – *Translation Lessons*

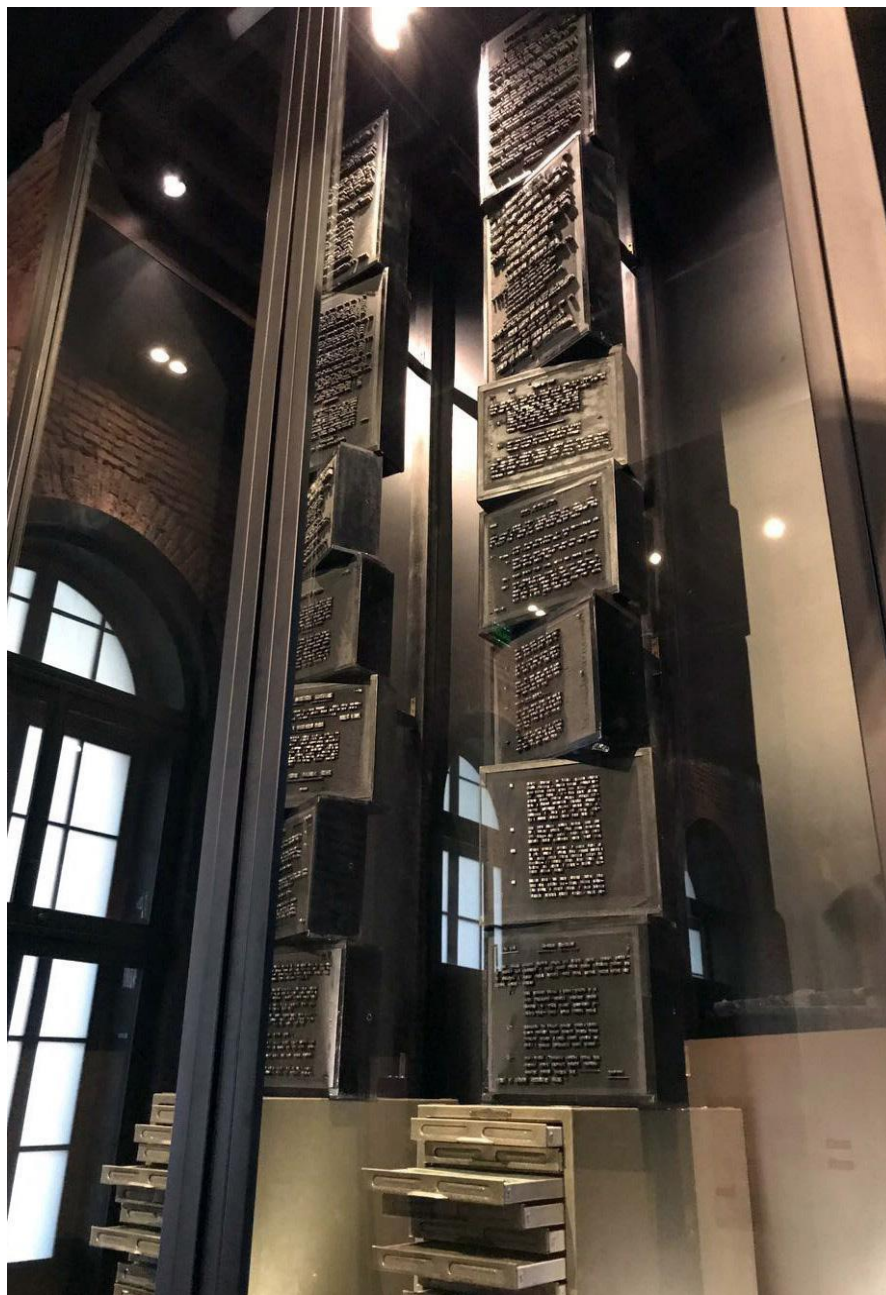
Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/translation-lessons/>

Especificações: Translation Lessons 1, Translation Lessons 2, vídeo Padre Analfabeto, vídeos dispuestos em 6 tablets, sobre manuscritos, documentos y traducciones, 7 dispositivos de madera, acrílico y acero serigrafiado em dibujos sobre papel y documentos impresos, atril de madera y rollo de papel para respuestas

Jarpa construiu uma correlação histórica que conjeturou diferentes processos sociais, políticos e técnicos envolvidos nos escritos e paradigmas das diferentes constituições chilenas no trabalho, de 2017, *Cuerpo Político / Archivos Públicos y Secretos*, exposta na Sala Museo Gabriela Mistral, da Universidad de Chile, na capital chilena (Figura 65). A artista propôs, nas 5 peças da exposição, a correlação de documentos históricos e materialidades associadas à redação de textos jurídicos. As peças incluíam fac-símiles de manuscritos e impressos do Arquivo Andrés Bello, documentos desclassificados, a constituição do Chile de 1980, capas de jornais e revistas chilenos dos dias 10, 11 e 12 de setembro de 1980, legitimando o plebiscito convocado pela ditadura para mudar a Constituição.



Figura 65 – *Cuerpo Político / Archivos Públicos y Secretos*



Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/cuerpo-politico-archivos-publicos-y-secretos/>  
 Especificações: *De la Constitución*: 12 archivos de Informe de la CIA sobre Constitución chilena del 15 de diciembre de 1979 y del 11 de diciembre de 1979 cortados láser en cartón; *Ideas matrices*: monolito de cuños tipográficos y kárdex; *Manuscritos e impresos*: 6 tiras impresas en backlight film con selección de facsímiles del Archivo Central Andres Bello y barras distanciadoras; *11 de septiembre 1980*: 18 portadas de diarios y revistas chilenos de los días 10, 11 y 12 de septiembre de 1980 impresas en papel; *Derecho de gentes*: objeto escultórico de documentos facsímiles, manuscritos en papel y documentos de inteligencia serigrafados en acero inoxidable sobre base de madera con cubierta de acrílico transparente

Os trabalhos da instalação *Waking State*, de 2017, exibidos na Mor Charpentier Galerie, em Paris, França (Figura 66), se referem a 7 criações anteriores da artista, forjando outras d(obras) sobre d(obras), que incluíam documentos da OTAN e da CIA referentes à

inteligência francesa dos anos 1980, apresentando um aspecto da Guerra Fria no uso da linguagem, dos segredos e do discurso capcioso.

Figura 66 – *Waking State*



Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/waking-state/>

Especificações: *Dispositivo Foucault*: impresión sobre papel, acero pulido con serigrafía y acrílicos cortados láser; *False Flag*: Impresión fotográfica montada en metacrilato, lupas y cuños tipográficos; *Gladio*: óleo sobre tela impresa; *De las ruinas y letras-friso*: módulos de yeso con estructuras metálicas; *Stay-behind*: caja de acero y vidrio con cuños tipográficos; *Utopías modernistas*: mezcla de medios; *Untitled*: 14 placas de acero oxidado grabado

Em outro momento da instalação *En nuestra pequeña región de por acá*, exposta dessa vez no Centro Cultural Matucana 100, na capital chilena, em 2017 (Figuras 57-61-63-67),

Jarpa apresentou uma compilação composta por 13 trabalhos anteriores seus (*Serie Lo que ves es lo que es / Judd Fibonacci*, *Serie Lo que ves es lo que es / Judd Cubos*, *Yo no soy un hombre, soy un pueblo*, *Serie Lo que ves es lo que es / Judd Vertical*, *Algunos estamos amenazados de muerte*, *Discursos Utópicos Latinoamérica 1947-1994*, *Serie Lo que ves es lo que es / Judd Tubo*, *Serie Lo que ves es lo que es / Judd Shaft*, *Mi carne es bronce para la Historia*, *Todo se desvanece en la niebla*, *Histórias de aprendizagem*, *Padre Analfabeto*, *Translation Lessons*), oferecendo uma leitura que articula a pesquisa nas áreas da política, da estética e da psicanálise, em que a investigação e o processo artístico fazem parte fundamental de seu processo criativo que aprofunda continuamente as d(obras) sobre d(obras) em sua produção.

Figura 67 – *En nuestra pequeña región de por acá*



Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/en-nuestra-pequena-region-de-por-aca-m100/>

Especificações: perfil rectangular con 7 piezas de acero inoxidable, 5 carpetas de acero inoxidable con archivos judiciales y tiras de papel impreso con archivos de la CIA, 6 cubos de MDF revestidos en acero inoxidable, con frase grabada y 6 bloques de acrílico que contienen 17 archivos cortados láser, impresión digital y tinta sobre papel poliéster, 10 módulos plegados de acero inoxidable y 54 acrílicos cortados láser, 8 dispositivos de proyección de diapositivas y 47 textos adhesivos, audio de discursos de líderes políticos latinoamericanos y textos adhesivos, volumen de madera lacada negra con perfil tubular de acero inoxidable y 13 tiras impresas en *backlight film*, estructura de acero inoxidable con acrílico gris transparente y 10 tiras impresas en *backlight film* 47 retratos, tinta sobre láminas de bronce, 29 carpetas de lámina de acero con documentos impresos en papel, 520 placas de acrílico cortado láser y cable de acero, 6 videos en tablets con audífonos, Instalación de video con 3 ediciones distintas

A instalação *Secret Memorialis*, de 2018, apresentada no Memorial del 68 y Museo de los Movimientos Sociales, do Centro Cultural Universitario Tlatelolco, na Cidade do México (Figura 68), trata do Massacre de Tlatelolco, marco na história do México, considerado um símbolo da Guerra Fria, onde o extermínio, a impunidade e a ocultação dos corpos se tornaram formas de violência que se impuseram para alcançar o controle social. A documentação selecionada pela artista construiu a história violenta dos fatos, exibindo a corrupção envolvida na falta de identificação dos assassinados, na aplicação da justiça e na construção da memória.



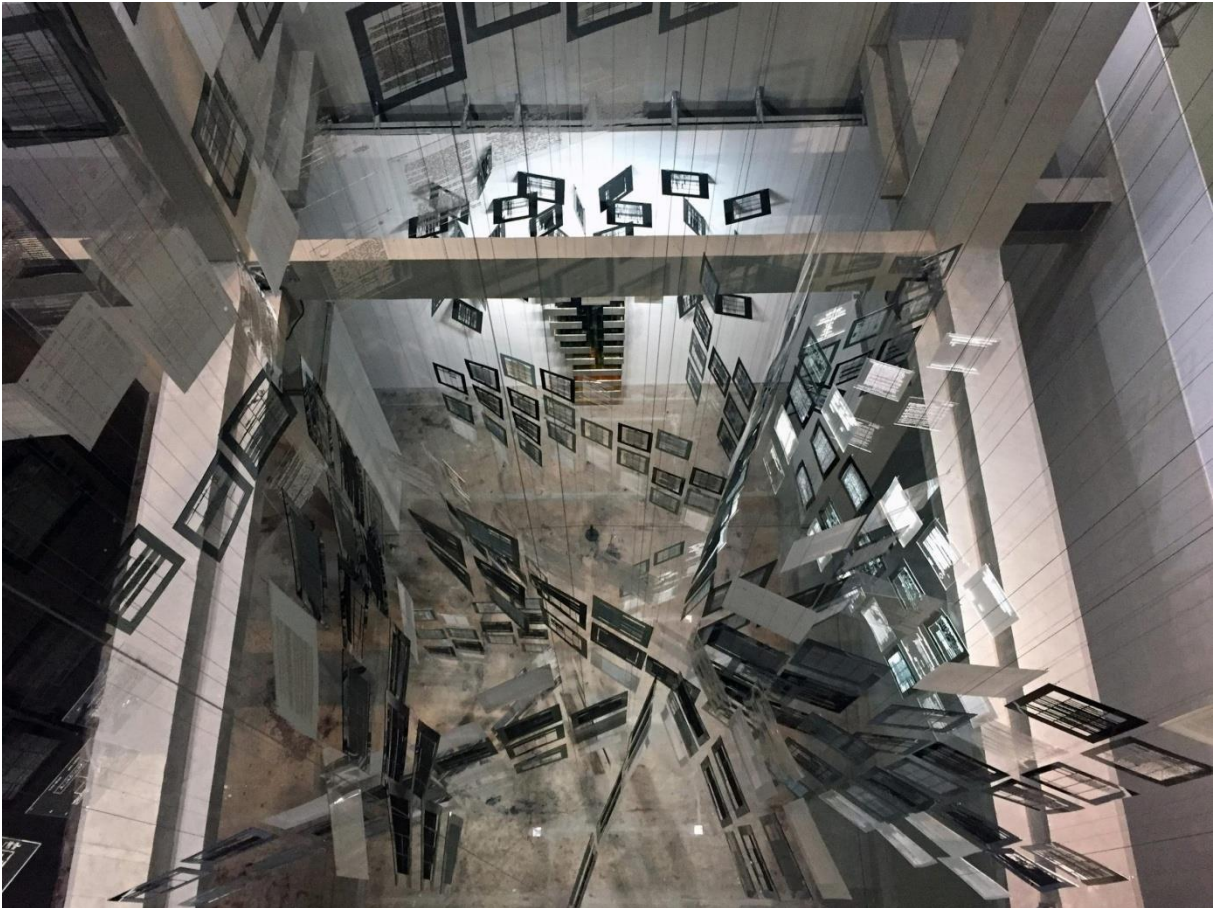
Figura 68 – *Secret Memorialis*

Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/secret-memorialis/>

Especificações: 5 blocos de placas de acrílico gravado a laser sobre bases de madeira, gráfica adesiva sobre muro, 23 lâminas de alumínio composto revestidas em ambas caras com lâminas de alumínio fotografadas y 35 placas de acrílico cortadas a laser

Por fim, concluindo a produção de Jarpa que articula as d(obras) sobre d(obras) entre História e histeria, temos a instalação *Monumental*, apresentada, em 2018, na 12ª Bienal de Shanghai [Power Station of Art (PSA)], em Shanghai, na China (Figuras 69-90). A artista entrevistou, com as suas “criações documentais”, na área de acesso ao *hall* da bienal com um trabalho de grande porte que dialoga com o espaço arquitetônico industrial do local, problematizando a noção de geopolítica entre forma estética e conteúdo histórico. Para isso, a artista criou 3 peças de grande dimensão: 2 peças (acrílico cortado a laser e papel poliéster impresso) atingem os 26 metros de altura do prédio que atravessa os seus 3 andares, a 3ª peça (aço inox e acrílico recortado a laser) é a reelaboração do minimalismo da produção do artista estadunidense Judd, cujas criações se tornaram repositório de arquivos de inteligência.



Figura 69 – *Monumental*

Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/monumental/>

Especificações: 520 placas de acrílico cortadas láser, cable de acero inoxidable y 34 tiras impresas em papel sintético, 10 módulos de acero inoxidable plegado, 54 placas de acrílico cortadas láser

Ao longo desse percurso pela produção da artista chilena, foi-nos possível averiguar que Jarpa iniciou sua pesquisa (est)ética com os arquivos e a documentação histórica desclassificada com o trabalho *Desclasificados* (Figura 35), em 2005, e com o conceito de histeria a partir do trabalho *Soma* (Figura 36), em 2006. Dessa forma, Jarpa leva suas criações com a História, os documentos *desclasificados*, a histeria e o trauma ao labirinto infinito da d(obra) sobre d(obra), numa ausência de centro em que os pontos de vista se multiplicam no pensamento que é posto em movimento por sínteses disjuntivas, pois somos forçados a manter-nos diante da disjunção, por não termos mais à nossa disposição a potência reconciliadora e unificadora dos princípios, onde tudo diverge na dessemelhança e no desencontro. Assim, para Jarpa, criar é d(obra)r, duplicando o fora com um dentro que lhe é coextensivo na busca de um perpétuo reencadeamento, pois “dobrar-desdobrar já não significa simplesmente tender-distender, contrair-dilatar, mas envolver-desenvolver, involuir-evoluir” (Deleuze, 1991, p. 21).

Nesses desd(obra)mentos artísticos construídos por Jarpa, percebemos que o eixo passado-presente-futuro se quebra porque o presente ecoa o passado e estorva o futuro. O passado, para Bergson (1999), se conserva no tempo, e se penetramos nesse elemento virtual é para procurarmos a lembrança pura que será atualizada numa imagem-lembrança. Ao movermo-nos numa memória-Ser, numa memória-mundo, o passado revela-se como um já-aí de uma preexistência em geral suposta por nossas lembranças e utilizada por nossas percepções. O presente é o limite extremo da manifestação do passado em que coexistem círculos mais ou menos dilatados/contraídos, cada qual contendo tudo ao mesmo tempo. Assim, deveremos nos mover para tal ou qual círculo, tal ou qual trabalho artístico, tal ou qual arquivo, conforme a natureza da lembrança procurada, que se sucederão a partir de antigos presentes delimitados no limite de cada uma, pois somos construídos como memória e, a um só tempo, nos constituímos na infância, na adolescência, na velhice, na maturidade. Ou seja, somos a coexistência de todos os lençóis do passado.

A partir de 2019, Jarpa deu início a outros projetos artísticos como *Zoo* (2019), *Altered Views* (2019), *La Causa* (2019), *Miradas Alteradas* (2020) e *Blindness Archives* (2020). Contudo, essas criações não serão analisadas nesta pesquisa, pois não tratam especificamente da questão da História, dos documentos *desclasificados*, da histeria e dos traumas a respeito das ditaduras Latino-Americanas.

#### 4 DONDE EL PASADO SIGUE ACAECIENDO – ILUSÃO E DESILUSÃO DA ARTE

Tais lembranças me voltavam como no primeiro dia, com essa novidade aguda e fresca de uma estação que reaparece, de uma mudança na rotina de nossas horas, que, também no domínio dos prazeres, se saímos de carro num primeiro dia lindo de primavera, ou deixamos nossa casa ao romper do sol, fazem-nos reparar em nossos atos mais insignificantes com uma exaltação lúcida que faz prevalecer esse intenso minuto sobre a totalidade dos dias anteriores. Pouco a pouco, os dias antigos recobrem aqueles que os precederam, e eles mesmos são sepultados sob os que os seguem. Porém cada dia antigo permanece depositado em nós como, numa imensa biblioteca, onde existem livros mais antigos, um exemplar que, sem dúvida, ninguém nunca irá consultar. No entanto, basta que esse dia antigo, atravessando a transparência das épocas seguintes, remonte à superfície e se estenda sobre nós, cobrindo-nos inteiramente, para que, durante um momento, os nomes recuperem o seu antigo significado, as criaturas o seu rosto antigo, em nós, a nossa alma dessa época, e sintamos, com um sofrimento vago, porém suportável e de pouca duração, os problemas de há muito tornados insolúveis, que tanto nos angustiavam então. Nosso eu é formado pela superposição de nossos estados sucessivos. Mas essa superposição não é imutável como a estratificação de uma montanha. As transformações geológicas fazem aflorar à superfície, perpetuamente, camadas mais antigas. (*Em busca do tempo perdido – A fugitiva*, Marcel Proust)

Neste capítulo iremos analisar a ilusão e a desilusão da arte, o artista-professor, os conceitos artificação e embreantes, o colapso (est)ético, os arquivos como uma contraforma do minimalismo e o lugar como estratégia, arquitetados pela artista visual Voluspa Jarpa.

##### 4.1 ILUSÃO E DESILUSÃO, OS EMBREANTES

No artigo *La Ilusión después de la Desilusión* (Muro Sur, 1999) sobre o último trabalho de Duchamp (Figura 70), Jarpa analisou a produção artificial de uma imagem crível, uma obra-objeto elaborada a partir de um dispositivo-objeto que se tornou a ilusão de um fragmento cênico<sup>41</sup>.

---

<sup>41</sup> Duchamp trabalhou secretamente nessa peça de 1946 a 1966 em seu estúdio em Greenwich Village. Ela é composta por uma velha porta de madeira, pregos, tijolos, latão, folha de alumínio, grampos de aço, veludo, folhas, galhos, uma forma feminina feita de pergaminho, cabelo, vidro, prendedores de roupa de plástico, tinta a óleo, linóleo, uma variedade de luzes, uma paisagem composta por elementos pintados à mão e fotografados e um motor elétrico alojado em uma lata de biscoitos que gira um disco perfurado. Disponível em: <https://www.philamuseum.org/calendar/exhibition/marcel-duchamp-etant-donnes>. Acesso em: 29 nov. 2021.

Figura 70 – *Étant donnés...* (Marcel Duchamp, 1946-1966)



Fonte: <https://roberttracyphdart473.wordpress.com/2009/11/09/marcel-duchamps-etant-donnes/>

A última criação de Duchamp, que faz parte do acervo do Philadelphia Museum of Art, consumiu 20 anos para a sua efetivação, de 1946 a 1966, e consiste de uma porta de madeira antiga, onde existe um par de orifícios pelo qual o espectador pode ver um cenário construído.

A cena encontrada é de um muro arruinado com um buraco, a paisagem que pode ser apreciada, é de um corpo feminino nu reclinado num leito de gravetos e folhas secas. Este corpo é fragmentado, não é possível ver o rosto, apenas suas pernas que estão escancaradas e sua mão estendida segura uma lamparina a gás acesa. A região pubiana é desprovida de pelo. Há um indício de cabelo loiro, mas a cabeça está oculta. Há uma representação de cascata inserida numa paisagem campestre.

Vinte anos na elaboração da obra, cada peça como engrenagem faz parte de uma grande máquina, agora não mais representada por desenhos mecânicos. O cenário é pitoresco, a paisagem com a cascata como um *trompe-l'oeil*; o acúmulo de materiais: a lamparina, folhas e gravetos, como *assemblage*; a montagem do corpo estendido e a paisagem de fundo, como uma instalação; uma porta velha arrematada por uma moldura de tijolos (elemento fundamental que possibilita a visão do cenário), a imagem fixa de uma cena



em perspectiva captada no instante extraído de um acontecimento, como uma câmara escura. (Zappa, 2007, p. 51-52)

No início do século XX, Duchamp criou os *ready-mades*, artigos de uso cotidiano, produzidos em massa, selecionados sem critérios estéticos e expostos como objetos artísticos em espaços especializados, como museus e galerias. Assim, ao transformar qualquer objeto em criação o artista realizou uma crítica radical ao sistema da arte, com o objetivo de produzir não “objetos de arte”, mas intervenções, deliberadamente absurdas e inesperadas, postulando que os objetos não possuem um valor em si, mas que o adquirem em função do juízo de um sujeito e da validação conferida a eles pela definição de uma “autoria” dentro de um complexo sistema de arte.

Partindo da influência do último trabalho de Duchamp, em que o espectador é inserido no espaço da criação transformando-se em participante no momento em que se coloca diante dos dois furos na porta e espia voyeuristicamente a cena, Jarpa realiza, em 1997, o trabalho *La Silla de Kosuth* (Figura 33), em que o fora do quadro é alargado material e conceptualmente de maneira mais radical, por isso, o espectador é forçado a entrar na casa-instalação para, de uma janela, enxergar a pintura de grande formato onde estava pintado o local com a casa. Este trabalho da artista remete a *One and Three Chairs* (1965), do artista norte-americano Joseph Kosuth, exibido pela primeira vez no MoMA de Nova York, cuja produção conceitual é a expressão da relação entre arte e linguagem. A peça consiste em uma cadeira, uma fotografia da cadeira e uma definição de dicionário ampliada da palavra cadeira.

De acordo com a artista, sua proposta foi criar uma “imagem em fuga”, cujo assunto está no centro, mas permitindo que o olhar do espectador olhe para o espaço vazio, semelhante ao quadro *Las Meninas*, do pintor espanhol Velázquez. Jarpa criou

[...] una imagen en fuga, pensando en esas imágenes que presentan su asunto al centro y que en su vacío se fuga el detrás, por donde se escapa la mirada. Como si la mirada buscara siempre otra cosa que lo que se le muestra. En *Las Meninas* es el espejo que está al fondo y la figura sobre los peldaños. Estos llegan a tener una relevancia mayor en la búsqueda de información, en la necesidad de conocer las causas del despliegue escénico del primer plano. Al parecer, la mirada siempre se fuga hacia aquello que constituye su fuera de cuadro.<sup>42</sup> (Disponível em: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/la-silla-de-kosuth/>. Acesso em: 20 mar. 2021)

<sup>42</sup> [...] uma imagem em fuga, pensando naquelas imagens que apresentam o seu assunto no centro e que no seu vazio escapa o que está por detrás, por onde escapa o olhar. Como se o olhar estivesse sempre em busca de algo diferente do que é mostrado. Em *Las Meninas* é o espelho ao fundo e a figura nos degraus. Estas tornam-se mais relevantes na busca de informações, na necessidade de



Este trabalho marca uma definição formal na po(ética) da artista que articula um interstício entre o “espaço-dentro” e o “espaço-fora” da moldura. Sendo que o “espaço-interstício” é ocupado pelo espectador. Nessa troca de olhares, o espaço da criação exige a presença do espectador, haja vista que não é um espaço neutro, mas foi criado por um mecanismo de ilusão e de desilusão em relação ao que está sendo representado.

Posto isto, devemos compreender que a arte contemporânea moveu diversas fronteiras, arte/não-arte, artista/espectador, estética/não-estética. Cauquelin (2005) mapeia e analisa a transformação dos mecanismos da arte contemporânea e seus desdobramentos no pós-modernismo gerados pelo artista Duchamp, o artista-empresário Andy Warhol e o galerista Leo Castelli. Com histórias de vida bem singulares, esses três indivíduos são, consoante a autora, os “embreantes”<sup>43</sup> da arte contemporânea, pois souberam captar e usufruir das mudanças ocorridas na época, no meio e no mercado de arte. A autora retira esse termo da análise estrutural da linguagem, desenvolvida pelo linguista russo Roman Jakobson, cuja designação se refere a

[...] unidades que têm dupla função e duplo regime, que remetem ao enunciado (a mensagem, recebida no presente) e ao enunciador que a anunciou (anteriormente). Os pronomes pessoais são considerados embreantes, pois ocupam um lugar determinado no enunciado, onde são tomados como elementos do código, além de manterem uma relação existencial com um elemento extralinguístico: o de fazer ato da palavra. (Jakobson *apud* Cauquelin, 2005, p. 87-88)

Os três embreantes da contemporaneidade souberam compreender a arte como uma esfera de atividades como qualquer outra, que os papéis dos agentes envolvidos no meio não são mais estabelecidos rigidamente; o abandono dos movimentos de vanguarda e do romantismo da figura do “artista gênio”; que a arte não é pura emoção e inspiração, mas

---

conhecer as causas da exibição cênica do primeiro plano. Aparentemente, o olhar foge sempre para aquilo que constitui o seu fora de quadro. (Tradução nossa)

<sup>43</sup> Embreante é o conjunto de operações pelas quais um enunciado se ancora na sua situação de enunciação linguística, são chamadas operações embreantes e identificam os elementos que, no enunciado, marcam a embreagem enunciativa. Também podemos classificá-los como elementos dêiticos. Dentre as operações de enunciação, destacam-se as identificações de enunciador, do momento e do lugar da enunciação.

- Você é a nossa prioridade. (pronome pessoal – embreante de pessoa)
- Está entrando agora pelo portão. (advérbio de tempo – embreante de tempo)
- Jamais voltarei aqui. (advérbio de lugar – embreante de espaço)

pensada através de signos que constroem diálogos entre observador e observado. Nessa perspectiva, a ruptura provocada por Duchamp

[...] não é uma oposição, que estaria ligada à sua antítese seguindo uma cadeia causal, mas, sim, um deslocamento de domínio. A arte não é mais para ele uma questão de conteúdos (formas, cores, visões, interpretações da realidade, maneira ou estilo), mas de continente. (Cauquelin, 2005, p. 92)

Já Warhol, um publicitário que percebe que a arte é apenas mais um meio de ganhar dinheiro, abandona a estética e se infiltra na rede de comunicação da arte, utilizando a repetição e a produção em série para se vender como um produto. Dessa forma, ainda segundo a autora,

O percurso sonhado por Andy Warhol – passar do status de artista comercial ao de artista de negócios – está completo. No caminho, fechou-se também a definição de arte contemporânea – fora da subjetividade, fora da expressividade – na qualidade de sistema de signos circulando dentro das redes. Definição estrita, quase insuportável em seu rigor. (Cauquelin, 2005, pág. 120)

O galerista Castelli enxergou na arte um ótimo investimento, um mercado promissor que exigia que ele se mantivesse informado sobre o que se passava no meio da arte mundial. Além disso, deveria haver um consenso entre galeristas, críticos, imprensa e envolvidos no meio, associando o seu nome ao do artista, o que elevaria o seu status e situando os artistas envolvidos num nível internacional. O galerista

[...] compreendeu a lição das redes: não se pode ter apenas um, é preciso que eles todos se misturem e que se cubram uns aos outros. As redes mundanas (mostrar-se em toda parte, estar em todos os eventos) têm tanta importância quanto as redes midiáticas (sua cobertura é indispensável), e estas são, definitivamente, redes comerciais. (Cauquelin, 2005, pág. 125)

Dessa maneira, a problemática desses três embreantes deve ser compreendida a partir do exercício de uma atividade que responde aos axiomas-chave do sistema da arte. Enquanto o “antiartista” Duchamp esvazia o conteúdo emocional e intencional do artista e de sua criação, já que o seu trabalho é um trabalho com signos, em que qualquer objeto pode ser arte, desde que num determinado momento, cujo jogo “[...] consiste em especular a respeito do valor da simples exposição de um objeto manufaturado” (Cauquelin, 2005, p. 100); o artista-empresário Warhol utiliza a rede de informação para viabilizar sua empreitada de consumo,

pois o que define o que é ou não é um objeto artístico é o espaço da rede de comunicação; por fim, o galerista Castelli utilizou essa rede para viabilizar seus negócios internacionalmente, criando um imenso circuito de relacionamentos e de informação, num processo cíclico em que o sucesso global dos artistas representados por sua galeria, garantiam igualmente o seu próprio sucesso.

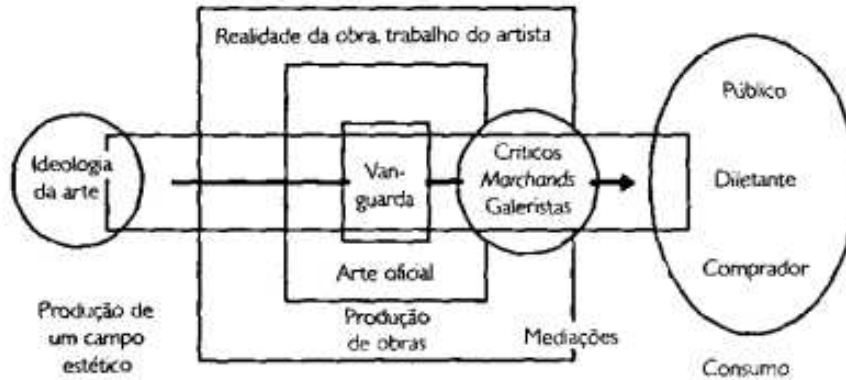
#### 4.2 O SISTEMA DA ARTE

Sendo assim, de acordo com Cauquelin (2005), o modelo da arte moderna não se aplicaria à arte contemporânea, tendo em vista que a formação de movimentos artísticos e a criação centrada na estética cederam lugar à rede de comunicação e à ubiquidade do artista. Dessa maneira, saturada e deslocada, a arte contemporânea, sob o regime da comunicação, transcendeu o espaço expositivo da arte moderna, marcada pelo regime do consumo, exigindo do espectador um novo modelo para a sua compreensão. Ao analisar as características que definem esses dois regimes, a autora utiliza o conceito “sistema da arte” para desenvolver a discussão, relacionando arte e mercado, e revelando suas adaptações às modificações da estrutura econômica da sociedade.

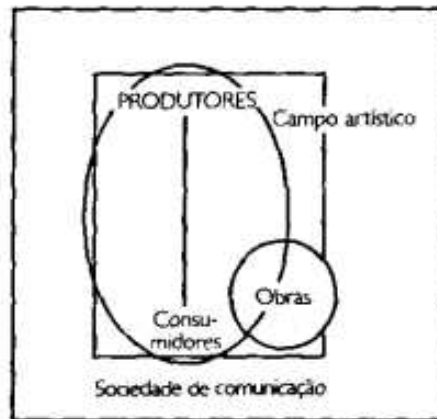
A autora interroga: quem é o produtor de arte?, quem a comercializa?, quem a coleciona?, quem define o que é ou não é arte?, quem a consome?. A arte moderna, associada ao regime do consumo, é marcada pelo gosto pela novidade, a recusa do passado e a posição ambivalente de uma arte ao mesmo tempo efêmera e eterna. Contudo, essa hegemonia começa a ceder a partir das mudanças econômicas sofridas pela sociedade europeia no final do século XIX, pois segundo Barbosa; Evaristo (2018a, p. 760), o capitalismo “[...] só poderia existir com o aperfeiçoamento constante dos instrumentos de produção e, por conseguinte, com a mudança das relações de produção e de todas as relações da sociedade”.

Vejamos, na figura a seguir, como Cauquelin esquematiza as suas reflexões:

Figura 71 – O sistema da arte



**Esquema 1.** A arte é um campo específico, com atores individuais. Uma linha atravessa o esquema, da produção ao consumo, percorrendo o caminho dos atores-mediadores.



**Esquema 2.** O esquema é circular. Entre os produtores estão todos os agentes da comunicação de signos.

Fonte: Cauquelin, 2005, p. 84

De acordo com esse diagrama, no sistema da arte moderna funciona o esquema tripartite do mercado de bens materiais e simbólicos de produção-distribuição-consumo, em que os agentes envolvidos (marchands, críticos, curadores, colecionadores, conservadores, museus, galerias) possuíam tarefas distintas. Já no sistema da arte contemporânea, produtor-distribuidor-consumidor deixam de ter suas atividades específicas, pois os profissionais da Comunicação foram sendo agregados ao sistema, alterando, assim, a relação homem-espaco-tempo-consumo e a sua relação com a arte. Quem dispõe dos meios de comunicação é o produtor desse novo regime de signos e de especulação de valor numa rede internacional de artistas, galerias e instituições culturais, e de interação entre mercados transnacionais.

A ampla guinada na análise das questões mais prementes da contemporaneidade será articulada por Jameson (1996), cuja análise se dará em cinco lances decisivos. Ao ancorar o pós-modernismo em alterações objetivas da ordem econômica do próprio capital, o autor dá o primeiro e mais fundamental lance. O pós-modernismo passa a ser o sinal cultural de um novo estágio na história do modo de produção, cuja mudança mais fundamental reside no novo horizonte existencial da sociedade contemporânea, uma cultura que se expandiu a ponto de se tornar extensiva à própria economia.

Num segundo momento, o autor explora as metástases da psique na nova conjuntura de morte do sujeito, cuja subjetividade se refere à perda de qualquer senso ativo da história. O eterno presente é a proliferação de estilos e imagens que substituem o temporal, em que a performance substitui a representação, e o espacial passa a comandar o imaginário numa simultaneidade de eventos como espetáculo diário. Verifica-se, assim, uma nova superficialidade do sujeito imerso num fluxo oscilante e hesitante que impede tanto a catexia como a historicidade.

O terceiro lance de Jameson (1996) vai se dar no terreno da própria cultura, pois ele vai estender o conceito de pós-moderno por todo o espectro artístico e pelo discurso sobre ele, daí resultando um painel rico e abrangente que atravessa as artes visuais, a arquitetura, o cinema, a música, a dança, a propaganda, o *design*, dentre outros. Essa cultura privilegia sobremaneira o visual, o que a distingue do verbal do modernismo.

O quarto lance do autor vai ser questionar as bases sociais e o padrão geopolítico do pós-modernismo, pois, segundo ele, a cultura atual é mais democrática já que expande as fronteiras do capital, dilui os estoques de cultura herdada, dissolve as fronteiras entre os gêneros, se constituindo por novos padrões de consumo e de produção hegemônicos num sistema e estilo globais.

Por fim, Jameson (1996) dá o seu lance final ao evitar um juízo de valor, insistindo na nulidade de se moralizar sobre a ascensão do pós-moderno. Ao construir a crítica do pós-moderno, ele não faz a sua recusa ideológica, mas procura abrir um caminho através do método dialético e compreender a nova versão do “capitalismo tardio” com uma teoria ajustada à grandeza global de suas vinculações e disjunções, compreendendo-o por dentro como um sistema.

O capitalismo tardio funciona como uma espécie de signo carregado de intenções e de consequências, pois é hoje menos um modo de produção que um modo de vida. Para Mandel (1982), esse sistema econômico não é uma mera mudança do capitalismo, mas uma subfase da época imperialista. Tal concepção possui duas características essenciais: a primeira é a



tendência em aumentar a rede de controle burocrático, a segunda, é a interpenetração entre Estado e *big business*. No capitalismo tardio agencia-se o dispositivo complexo ternário da mundialização das trocas, da universalidade dos valores, das singularidades das formas.

Por conseguinte, de acordo com Cauquelin (2005), essas transformações econômicas alcançaram o sistema da arte em dois pontos, quais sejam, o registro da maneira como a arte circula e registro interartístico, relativo ao conteúdo das criações, numa complexa rede de comunicação, em que os atores mais ativos são os que possuem a maior quantidade de informação, adquiridas no menor espaço de tempo possível. O artista contemporâneo – e Jarpa se enquadra nesse segmento, haja vista sua produção exposta em diversos continentes e em vários meios de comunicação, inclusive as mídias sociais –, projetado por essa rede, precisa estar em vários lugares do mundo ao mesmo tempo, aceitando as regras de renovação e de individualização permanente propostas por esse novo sistema da arte. Contudo, alerta a autora, existe o problema da redundância e da saturação provocada pela circularidade da informação, o que implodiria o sistema.

A esse respeito, Danto (2019, p. 123) assinala que o que ele classifica como “mundo da arte” perdeu “[...] toda a direção histórica, e temos que perguntar se isso é temporário – se a arte vai recuperar a trilha histórica – ou se essa condição desestruturada é o seu futuro: um tipo de entropia cultural. Assim, o que quer que venha a seguir não importará, porque o conceito de arte está internamente exaurido”. Sendo assim, enquanto os objetos de arte “se aproximam de zero”, a teoria sobre eles alcançou o “interminável”, restando tão-somente a teoria, haja vista que a arte se vaporizou como reflexão sobre si mesma, ou seja, a arte se tornou objeto de sua própria consciência teórica.

#### 4.2.1 Artista-professor

Considerando essas mudanças no sistema da arte, deve-se ressaltar que desde o final do século XX vivenciamos outro universo sociocultural em que os artistas, inclusive, adentraram as universidades e se tornaram professores e pesquisadores, seja na graduação, seja na pós-graduação. Segundo Menger (2005), a produção artística não é “o inverso do trabalho”, mas assinala a possibilidade de novos modos de produção e de novas relações de profissão requeridas pelas recentes transformações do sistema neoliberal. Dessa maneira,

[...] o nosso tempo não é mais o das representações herdadas do século XIX, que opunham o idealismo sacrificial do artista e o materialismo do trabalho

calculado, ou a figura do criador, original, provocativo e insubmisso. Nas representações atuais, o artista é quase uma encarnação possível do trabalhador do futuro, com a figura do profissional inventivo, móvel, indócil às hierarquias, intrinsecamente fundamentado, tomados numa economia do incerto e mais expostos aos riscos de concorrência interindividual e às novas inseguranças das trajetórias profissionais. (Menger, 2005, p. 45)

Considerando essas mudanças no sistema da arte (Cauquelin, 2005), é preciso ressaltar que Jarpa, além de artista, é igualmente professora universitária de artes na Pontificia Universidad Católica de Chile, desde 2006, e intelectual com uma importante produção de artigos que refletem sobre a produção artística contemporânea.

Uma das primeiras pesquisas a esse respeito é a tese de doutorado *O trabalho do artista plástico na instituição de ensino superior: razões e paixões do artista-professor*, defendida na Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), em 1992, por Célia Maria de Castro Almeida. Ao pesquisar o trabalho de artistas que são professores universitários, a autora procurou conhecer as concepções e práticas de 27 artistas-professores acerca da arte, do fazer artístico, de sua prática docente e de suas relações com as instituições de ensino superior.

A autora se deparou com uma heterogeneidade de concepções e práticas diversas em uma realidade complexa em que existe uma linha que defende que a prática docente é compatível com a produção artística, enquanto outra entende que são atividades inconciliáveis (Almeida, 1992). Em suas entrevistas, os professores-artistas

[...] afirmaram ter optado pelo vínculo institucional, sobretudo, pela necessidade de um emprego estável que lhes permitisse não conformar a produção artística “à demanda da sociedade”. Alguns artistas professores ressaltam que a instituição lhes permite executar projetos experimentais e vanguardistas que o público e o mercado de arte dificilmente apreciariam. Mas outros fatores pesam em tal “opção”, a exemplo da vontade de estar num meio que favorece e valoriza o conhecimento teórico, e não só o fazer prático, e da convicção de que a docência, mais que qualquer outra profissão, é conciliável com a produção artística. (Almeida, 2012, p. 40)

Fica claro, assim, que no sistema da arte contemporâneo a inserção do artista nas universidades é uma variante de seu arranjo ao sistema econômico neoliberal, e, de acordo com a autora, a produção-ensino de arte faz parte do determinismo das condições sócio-históricas, assim como da determinação pessoal do artista-professor.

### 4.3 ARTIFICAÇÃO

Ao considerarmos a relação entre as formas culturais e as mudanças sociais da produção de Jarpa na contemporaneidade, refletimos sobre a transformação de um objeto qualquer em uma criação artística. Por isso, é importante compreendermos o processo de “artificação”, já que ele implica nas mudanças simbólicas, materiais e contextuais do sistema da arte. De acordo com Shapiro; Heinich (2013), a arte atual nos coloca questões de como ela é feita, quais materiais são utilizados, onde é exibida, qual a interação construída com/pelo público, do que tratam, que normas seguem. Ou seja, o que atualmente pode ser definido como “objeto de arte”, já que ele se constituiu, ao longo do tempo, como a somatória de atividades institucionais, interações cotidianas, implementações técnicas e atribuições de significado?

Consoante Danto (2015, p. 17), o que marca o atual período da história da arte é

[...] o fato de o conceito de arte não implicar nenhuma restrição interna a respeito do que as obras de arte são, de modo que não se pode mais dizer se uma coisa é ou não uma obra de arte. E o pior, uma coisa pode ser uma obra de arte, ao passo que outra coisa bastante semelhante à primeira pode não ser, já que nada que seja visível revela a diferença.

Nada obstante o autor alerta que isso não quer dizer que a conceituação seja arbitrária, mas que, na verdade, o juízo crítico tradicional já não é mais aplicável, sendo passível de compreensão

[...] dessa história de desaparecimento conceitual não é que a arte é indefinível, mas que as condições necessárias para que algo seja arte terão de ser bastante gerais e abstratas para se adequar a todos os casos imagináveis e, em particular, que resta muito pouco do “nosso conceito de arte” em que se basear para o autor de uma definição real. (Danto, 2015, p. 27)

Assim, estamos falando do processo de artificação, um processo dinâmico das mudanças sociais que permitiram o surgimento de novos objetos e de novas práticas que alteraram o sistema da arte, cuja ênfase recai mais sobre a arte como atividade e processo, como pontua Cauquelin (1996), e menos como objeto. De acordo com Danto (2015, p. 40),

É uma conquista da história conceitual da arte no século XX o fato de termos uma ideia muito mais complexa da apreciação artística do que a que estava disponível para os primeiros modernistas, ou para o Modernismo em geral, até sua formulação na obra de Clement Greenberg, já nos anos 1960.

Posto isso, é preciso ressaltar que tanto Shapiro; Heinich (2013) quanto Cauquelin (2005) propõem uma investigação não substantiva do sistema da arte, ou seja, não essencialista, mas, o interpretam a partir de visões situadas historicamente, acolhidas coletivamente e relativamente firmadas por atores sociais a respeito do que seja “arte”, que é compreendida como uma operação da artificação, um conjunto de operações possíveis para que ocorra a artificação.

Shapiro; Heinich (2013) identificaram 4 tipos do processo de artificação, quais sejam, durável, parcial, contínua e inalcançável. A artificação durável é o que se define atualmente como arte, é um tipo estabilizado por um longo processo de artificação ao longo da história, como é o caso da pintura, da literatura, da música e da dança. A artificação parcial se refere aos casos incompletos de reconhecimento, como a arquitetura e os vitrais, que ainda não alcançaram o status estabilizado de arte, especificamente por conta de suas limitações técnicas e utilitárias. O terceiro tipo, artificação contínua, se refere a casos recentes que estão quase concluídos ou em andamento, como a *outsider art*, a *art brut* e os *ready-mades*, pois tiveram o reconhecimento de críticos e de museus após algum tempo. Por fim, a artificação inalcançável, cujo processo se depara com obstáculos quase intransponíveis, como a topografia, a gastronomia, a enologia, a jardinagem e a perfumaria, pois existem arranjos socioeconômicos que são contrários à sua qualificação como arte.

Como “processo de processos”, as autoras identificaram 10 procedimentos constituintes da artificação: deslocamento, renomeação, recategorização, mudança institucional e organizacional, patrocínio, consolidação jurídica, redefinição do tempo, individualização do trabalho, disseminação e intelectualização.

A partir disso, verificaremos como se dá o processo de artificação na produção de Jarpa, que pode ser inserida nos 4 tipos analisados por Shapiro; Heinich (2013), haja vista que a artista transitou/transita entre eles ao longo de sua história, produzindo pinturas, *ready-mades*, instalações, vídeos, livros, cartografias, animações, documentos, reportagens, depoimentos, fotografias, pinturas e objetos.

Um dos requisitos para que ocorra o processo de artificação é o procedimento de extrair ou deslocar uma produção de seu contexto inicial. Na instalação *L'Effet Charcot* (Figuras 42-72-80-81-96), exibida em 2010, na Maison de l'Amérique Latine, em Paris, França, a artista alojou as figuras das mulheres históricas de Charcot em um dos quartos da antiga casa do psiquiatra. Assim, de maneira provocadora, Jarpa ocupou um espaço fora dos

museus e das galerias, lugares canônicos da arte, questionando o conceito de histeria feminina na própria residência do criador desse conceito.

Figura 72 – *L'Effet Charcot*, Voluspa Jarpa (2010)



Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/leffet-charcot/>

Ao se apropriar de materiais que não são considerados “artísticos”, como no trabalho *Educación Cívica* (Figuras 50-73), exibido em 2013 na Feria Internacional de Arte Contemporáneo, em Bogotá, Colômbia, Jarpa problematizou o sistema da arte por meio do



material utilizado, criando novos objetos. O trabalho consistiu numa série de objetos escultóricos em que livros de História foram submetidos a forçamentos materiais por meio de instrumentos cirúrgicos e de ofício manual.

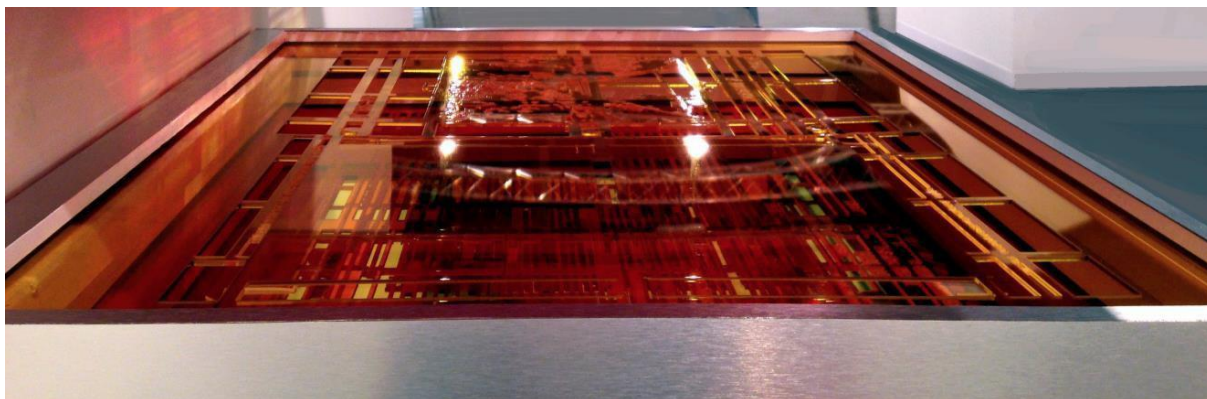
Figura 73 – *Educación Cívica*, Voluspa Jarpa (2013)



Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/educacion-civica/>

No requisito renomeação e mudança terminológica verificamos que Jarpa incorporou à sua produção as novas tecnologias como *cyber-art*, cinema, fotografia e *design*, ao contrário do artista plástico que trabalha com as formas tradicionais de criação como pintura, desenho, gravura, escultura, dentre outras. Como exemplo desse requisito temos o trabalho *Lo que es es lo que ves* (Figuras 51-74-86), exibido em 2013 na Feria Internacional de Arte Contemporáneo, em Miami, Estados Unidos. O trabalho consistiu de 10 módulos de aço inoxidável com placas de acrílico colorido cortados a laser.

Figura 74 – *Lo que es es lo que ves*, Voluspa Jarpa (2013)



Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/lo-que-es-es-lo-que-ves/>

Em 2023, com o término da sindemia de Covid-19, Jarpa desenvolveu a instalação *Sindemia*<sup>44</sup> (Figuras 18-75), exibida no Centro Cultural Gabriela Mistral (CCGM), em Santiago, Chile. A artista analisou as manifestações sociais ocorridas entre outubro de 2019 e março de 2020 no seu país natal. Como resultado de um processo colaborativo de uma equipe de mulheres artistas e intelectuais, a instalação é um projeto multimídia que incluiu lasers, *pellets* aéreos, vídeos, peças musicais, cartografias, animações, documentos, reportagens, depoimentos, fotografias, pinturas e objetos. O projeto contou com a presença da diretora e performer audiovisual Violeta Molyneux, do compositor-cantor-compositor Príncipe Mapuche, da Orquestra de Instrumentos Nativos e Novas Tecnologias da UNTREF, de Buenos Aires, e do arquiteto e artista plástico Sebastián Tapia.

---

<sup>44</sup> Projeto premiado na edição inaugural do Julius Baer Art Award for Latin American Women Artists, primeiro prêmio do gênero na América Latina, cuja missão é reconhecer a pesquisa de artistas latino-americanos de destaque.

Figura 75 – *Sindemia*, Voluspa Jarpa (2023)

Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/sindemia-2/>

Ao recategorizar o material de arquivo a artista retoma algo (não-)dito anteriormente pelos documentos desclassificados, inserindo-os no universo de objetos artísticos num processo dinâmico que não se restringe, exclusivamente, a uma mera referência da materialidade documental, como no trabalho *No-History's Library – The Backyard* (Figuras 62-76-97), exibido em 2015 no Migros Museum für Gegenwartskunst, em Zurique, na Suíça. O trabalho é o desdobramento de suas pesquisas (est)éticas a respeito dos documentos desclassificados, em que o público deveria responder a uma pergunta específica para poder levar os livros.



Figura 76 – *No-History's Library – The Backyard*, Voluspa Jarpa (2015)



Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/no-historys-library-the-backyard/>

Assim, Jarpa propôs a (re)construção de outra realidade discursiva, já que a recategorização é desencadeada pela complexa relação social-cognitiva-dialógica dos sujeitos com o mundo, cuja produção de sentidos funciona como um trabalho coletivo.

Na questão do patrocínio e dos prêmios, uma das formas de artifização que consolida o sistema da arte, permitindo que os artistas continuem a produzir, a instalação *Sindemia* foi financiada pelo Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes, Ámbito Nacional de

Financiamiento (Convocatoria 2023). Além disso, Jarpa recebeu I Premio de Pintura, II Bienal de Arte de Rancagua, Rancagua, Chile (1992); Beca Fundación Andes para Proyecto mural El Sitio de Rancagua, Rancagua, Chile (1994); Fondo Regional de Apoyo a Iniciativas Culturales Regionales, Secretaría General de Gobierno, Santiago, Chile (1994); Mención Honrosa, III Concurso Bienal de Pintura Premio Günther, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile (1995); Fondart, proyecto de creación en el área de artes visuales, Ministerio de Educación, Santiago, Chile (1996-1998-2003); Premio Les Genies de La Bastille, selección para intercambio bilateral de artistas, Embaixada do Chile na França, Paris (1998); II Lugar, Gran Premio Kunst Rai, Amsterdam, Holanda (2000); I Premio, Concurso Bicentenario de Arte Joven, Museo de Artes Visuales, Santiago, Chile (2006); I Premio, Círculo de Críticos de Arte de Chile, Santiago, Chile (2008); Fondart Bicentenario, creación de excelencia, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Valparaíso, Chile (2008); Premio Illy Sustain Art, Feria Internacional de Arte de Madrid, por *Minimal Secret*, Madri, Espanha (2012); Finalista del Prix Meurice para el Arte Contemporáneo, Paris, França (2014); Premio Excelencia en la Creación Artística da Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile (2016); Premio Julius Baer a las Artistas Latinoamericanas, por *Sindemia*, MAMBO, Bogotá, Colômbia (2020).

Atualmente, suas produções se encontram em importantes coleções ao longo do mundo, como MALBA (Argentina), Fundación LARA (Singapura), Fundación Kadist e Blanton Museum of Art (Estados Unidos), Colección Rabobank (Holanda), Museo de Artes Visuales y Museo de Bellas Artes (Chile).

O processo de artificação exige, por fim, que ocorra a consolidação jurídica da prática artística, que consiste na integração das normas pertinentes a determinada questão num único sistema jurídico. No Brasil, a Constituição Federal no Art. 215 (Seção II – DA CULTURA) dispõe que “o Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais”

(Disponível em:

[https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm). Acesso em: 19 mar. 2021).

Em 2011, o STF julgou o Recurso Extraordinário 414.426-SC interposto pela Ordem dos Músicos do Brasil (OMB), questionando a necessidade de os músicos estarem registrados perante a Ordem para que pudessem exercer a profissão no país. Consoante o Ministro Celso de Mello, determinadas profissões não dependem de regulamentação, já que não expõem os destinatários de seus serviços a risco. Dessa forma, concluiu o Ministro,



A liberdade de expressão artística não se sujeita a controles estatais, pois o espírito humano, que há de ser permanentemente livre, não pode expor-se no processo de criação, a mecanismos burocráticos que imprimam restrições administrativas, que estabeleçam limitações ideológicas ou que imponham condicionamentos estéticos à exteriorização do sentimento. (Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/jurisprudencia/stf/20624933/inteiro-teor-110024159>. Acesso em: 20 mar. 2021)

Em síntese, ao atuar em várias frentes, como artista, professora e pesquisadora, Jarpa produz o reforço discursivo e a intelectualização de sua prática no sistema da arte contemporânea, em que os sujeitos envolvidos deixaram de ter suas atividades delimitadas, alterando a relação com a produção artística num novo regime de signos e de especulação de valor numa rede transnacional.

#### 4.4 A HISTERIA COMO LINGUAGEM ARTÍSTICA

No final do século XIX, ao analisar suas pacientes, Freud (2016) percebeu que os conflitos psíquicos inconscientes se exprimiam de maneira espalhafatosa, sob a forma de simbolizações, e por meio de sintomas corporais como convulsões de aparência epiléptica, paralisias, contraturas, cegueira. Na época, o psicanalista constatou que existiam duas principais formas de histeria, a histeria de angústia (fobia) e a histeria de conversão (representações sexuais recalcadas). Além dessas, havia a histeria de defesa (afetos desprazerosos) e a histeria de retenção (afetos que não conseguem se exprimir pela abreação<sup>45</sup>). A partir desses estudos, Freud desenvolveu uma nova abordagem clínica oferecendo ao sujeito analisado um caminho para a cura, dando voz aos seus sintomas.

Ao reconstruirmos o pensamento de Freud a respeito da histeria, é possível considerar que seus textos mais importantes são *Observações de um caso grave de hemianestesia em um homem histérico* (1886), *Algumas considerações para um estudo comparativo das paralisias motoras orgânicas e histéricas* (1886-1888), *Monografia sobre as afasias* (1891), *As neuropsicoses de defesa* (1894), *Estudos sobre histeria* (1895), *Observações adicionais sobre as neuropsicoses de defesa* (1896) e *A sexualidade na etiologia das neuroses* (1898).

O termo “histeria traumática” fora formulado, anteriormente, por Jean Martin Charcot, professor de Freud, e designa a histeria consecutiva a um trauma físico. No final do século XIX, Freud estagiou no Hôpital de la Salpêtrière, em Paris, onde Charcot trabalhava e

<sup>45</sup> Descarga emocional por meio da qual o sujeito se liberta do afeto ligado à recordação de um acontecimento traumático.

lecionava, utilizando a hipnose para conseguir acessar o inconsciente de seus pacientes. O prédio desse hospital fora projetado, inicialmente, para deter pobres, mendigos, “desocupados” e marginais diversos que perturbassem a “ordem da cidade” e, eventualmente, serviu de prisão para prostitutas e local para manter afastados da sociedade os doentes mentais e os criminosos.

Em 1862, a Salpêtrière tinha 5.000 mulheres consideradas loucas, mendigas, criminosas, epiléticas ou cujos sintomas não tinham qualquer classificação. No romance *Nas profundezas*, Huysmans (2023) trata do satanismo, questão que no final do século XIX despertava o interesse de parte da sociedade francesa. Ao discutir sobre os incubos e os súcubos, demônios, conforme lendas e tradições, que procuram os seres humanos no intuito manter relações sexuais com eles, o autor relata a mentalidade da época a respeito das mulheres histéricas internadas no hospital. A personagem Hes Hermies pondera que

Ora, sei muito bem que no hospital La Salpêtrière esse caso não foi esquecido e tampouco é raro. Mulheres sofrendo de epilepsia histérica veem fantasmas ao lado, em pleno dia, e copulam com eles quando estão em estado cataléptico, e todas as noites vão se deitar com visões que lembram em tudo os seres fluídicos do incubato; mas essas mulheres são histéricas e epiléticas, e Gévingey de quem sou médico, não o é! (Huysmans, 2023, p. 158)

De acordo com esta personagem do romance, os “materialistas” revisaram os processos de magia de diversas mulheres religiosas e encontraram os sintomas da “grande histeria”, incluindo o “arco histérico”, em que a musculatura do corpo da mulher se contrai fazendo um arco da cabeça aos pés. Dessa forma, segundo a personagem, isso demonstraria que as “demonomaníacas” seriam epiléticas e histéricas. Assim,

Do fato de que inúmeras doentes de La Salpêtrière não estão possuídas, ainda que sejam histéricas, é possível inferir que outras mulheres vítimas da mesma doença não o estejam? E, depois, seria preciso também demonstrar que todas as demonopatas são histéricas, e isso é falso, pois há mulheres ponderadas, estáveis, que o são, aliás sem se darem conta!  
E mesmo admitindo que este último ponto seja mentira, resta ainda elucidar a insolúvel questão: uma mulher está possuída porque é histérica, ou está histérica porque é possuída? Só a igreja tem resposta para isso; não a ciência. (Huysmans, 2023, p. 158-159)

Percebe-se que a histeria se ligava intimamente ao demoníaco e ao feminino, cuja solução só poderia se dar através do sagrado e não da ciência, apesar dos “positivistas”

afirmarem que o Satanismo não existe, atribuindo tudo à histeria, mesmo desconhecendo suas causas. De acordo com Des Hermies,

Claro, não há dúvida, Charcot determina muito bem as fases da crise, assinala as atitudes ilógicas e passionais, os movimentos bufos; descobre as zonas histerogênicas e, manejando adequadamente os ovários, consegue travar ou acelerar as crises, mas, no que diz respeito a preveni-las, a conhecer as fontes e os motivos delas, a curá-las, ah, essa é outra história! Tudo fracassa diante dessa doença inexplicável, espantosa, que comporta, por conseguinte, as interpretações mais diversas, sem que nenhuma delas jamais possa ser considerada correta! Isso porque, no fundo, há uma alma, uma alma em conflito com o corpo, uma alma imersa na loucura dos nervos! (Huysmans, 2023, p. 159)

Ou seja, mesmo desconhecendo a histeria os “homens de saber” construíam verdades espirituais sobre ela, desmerecendo o saber científico, pois “[...] o mistério está em todas as partes, e a razão tropeça nas trevas tão logo pretende avançar [e como] tudo é defensável e nada é certo, aceitemos a ideia do sucubato! No fundo, é mais literária e mais limpa!” (Huysmans, 2023, p. 159).

Rompendo com esses “saberes sociais” e procurando compreender a histeria, Charcot criou um estúdio fotográfico, a cargo do fotógrafo Paul-Marie-Léon Regnard, no intuito de utilizar as fotografias dessas mulheres para a investigação de doenças neurológicas, registrando-as no seu livro *Iconographie Photographique de La Salpêtrière* (1876-1880), conforme figura a seguir:

Figura 77 – *Début d'une attaque cri*, Paul-Marie-Léon Regnard (1878)



Planche XXVIII.

DÉBUT D'UNE ATTAQUE

CRI

Fonte: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/145326/paul-marie-leon-regnard-debut-d'une-attaque-cri-french-1878/>

Até o surgimento dos experimentos de Charcot, a histeria era uma incógnita, considerada inexistente por falta de comprovações científicas quanto à especificidade de seus sintomas. Didi-Huberman (2007) argumenta que, nessa época, surgira uma nova sensibilidade científica amparada nos aparatos ópticos modernos, separando o mito da patologia, o que transformou a histeria em um objeto de saber. A “fábrica de imagens” de Charcot foi, assim,

decisiva para que se pudesse classificar a histeria como uma doença com sintomas definidos. Segundo Didi-Huberman (2007, p. 315), Charcot se utilizou do

[...] carácter de *colección* del campo hospitalario (el “museo patológico viviente”) para reunir un *estilo* de la transmisión del saber, propio para “ejercer una agradable influencia sobre el espíritu de sus oyentes, sobre todo de aquellos que tienen la ambición de hacer nuevas exploraciones en el tan atractivo campo de la neuropatología”. Charcot habrá abierto por tanto la vía a una *atracción*, *Reize*, una atracción de las enfermedades nerviosas, para una conciencia en lo sucesivo estética de la patología.<sup>46</sup>

Dessa forma, a iconografia das mulheres histéricas, durante o “teatro da dor”, estabeleceu a comprovação dos signos de uma patologia sem lesão aparente. É interessante notar que Didi-Huberman nos fala de uma “estética da patologia”, pois, em 2019, Jarpa pintou, em tons de vermelho, a série *Miradas Alteradas* (Figura 78) a partir das fotos das mulheres histéricas de Charcot. A figura a seguir mostra o grande arco da histeria descrito por Charcot:

---

<sup>46</sup> [...] carácter de coleção do campo hospitalar (o “museu patológico vivente”) para reunir um estilo de transmissão de conhecimento, adequado para “exercer uma influência agradável no espírito de seus ouvintes, especialmente daqueles que têm a ambição de fazer novas explorações no campo muito atraente da neuropatologia”. Charcot terá aberto, portanto, caminho para uma atração, Reize, uma atração das doenças nervosas, para uma consciência estética da patologia. (Tradução nossa)



Figura 78 – *Histérica cama*, Voluspa Jarpa (2019)  
Galería de Retratos. Subalternos. Serie *Miradas Alteradas*. Óleo sobre tela. (160 x 242)



Fonte: <https://www.artnexus.com/es/fundacion-artnexus-exhibition-women/obras-artista/5f4d2fc300f7b8db1f34806e/5f4ff0ad65b7044aff7ed1db>

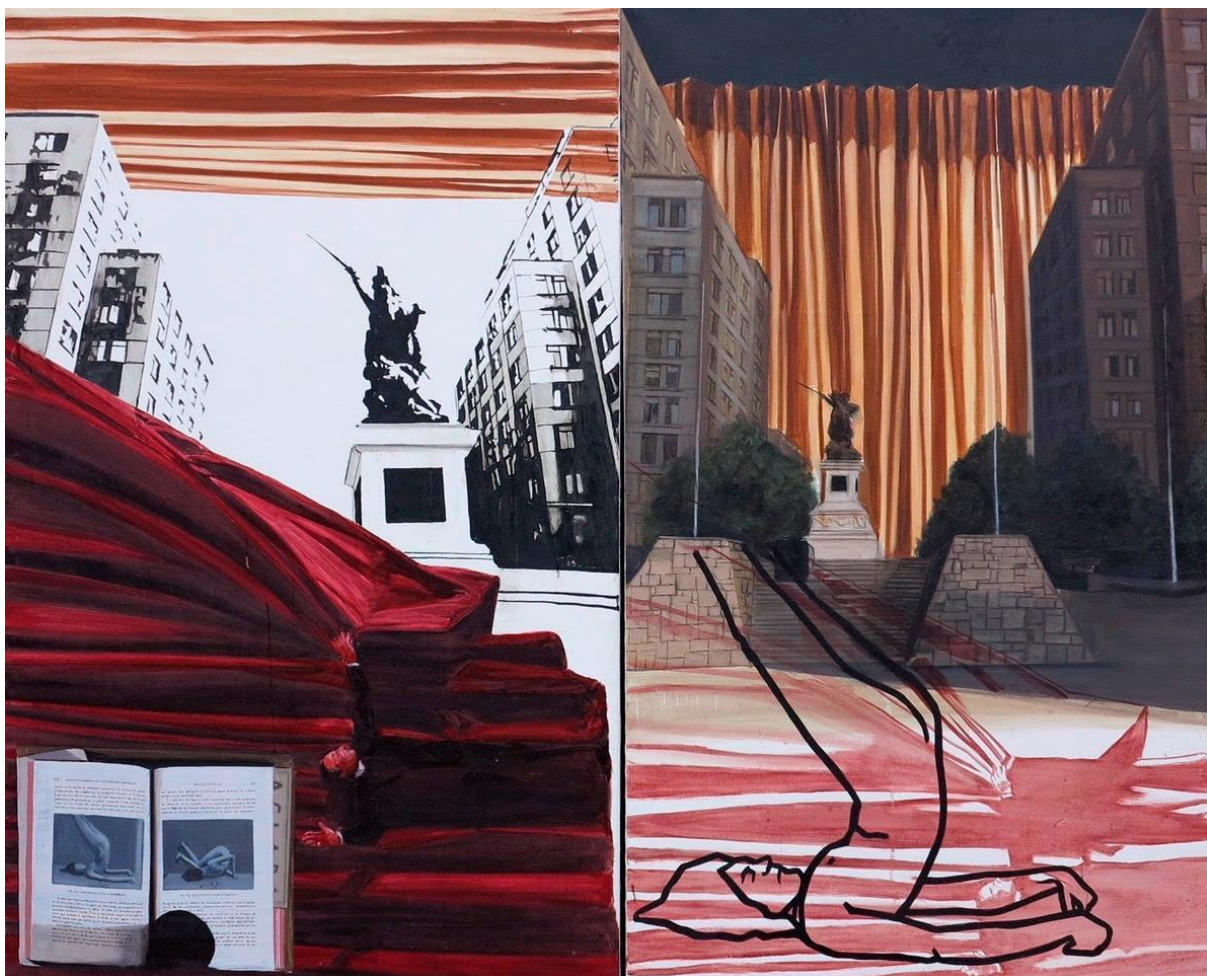
Esta série foi toda produzida em tons de vermelho, uma cor quente que remete diretamente ao sangue menstrual, pois, historicamente, a menstruação sempre esteve ligada às doenças mentais femininas, especificamente, à histeria. Jarpa procurou desenvolver uma imagem composta por fragmentos de outras imagens escolhidas sem um plano prévio, mas que correspondiam a uma seleção de imagens que despertaram o seu desejo. Segundo a artista,

La idea de buscar este modelo surge en mí después de ver dos fotografías antiguas de mujeres con “ataques histéricos” de fines de siglo XIX, en un libro de medicina. Lo que me pareció más importante en ese momento era poder articular una imagen compuesta por varios fragmentos de imágenes sacadas de diversos lugares. El título de la serie se debe a que estas imágenes las seleccioné sin un plan previo de armado, correspondieron a una selección casi espontánea, de imágenes que llamaron mi atención o despertaron mi deseo de trabajar con ellas: eran imágenes tomadas por el deseo que producían en mí.<sup>47</sup> (Jarpa, s/d, p. 16)

<sup>47</sup> A ideia de procurar este modelo surgiu em mim depois de ver duas fotografias antigas de mulheres com “ataques histéricos” do final do século XIX, num livro de medicina. O que me pareceu mais importante naquele momento foi conseguir articular uma imagem composta por vários fragmentos de

Anteriormente, no trabalho *El jardín de las delicias* (Figuras 10-79), de 1995, Jarpa pontuou que o modelo e a referência conceitual que encadeou as diferentes imagens que compunham a sua criação, era a descrição freudiana do discurso da histeria, especificamente as “enfermidades por representação” conforme figura a seguir:

Figura 79 – *El jardín de las delicias*, Voluspa Jarpa (1995)



Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/serie-el-jardin-de-las-delicias/>

Assim, a artista produziu uma série de pinturas ao ter o seu desejo afetado pelas “imagens históricas”.

Em 2010, Jarpa expôs a instalação *L’effet Charcot* (Figuras 42-72-80-81-96) na antiga residência do médico francês, atualmente a Maison de l’Amérique Latine. Situada na 217 Bd

---

imagens tiradas de vários locais. O título da série se deve a que essas imagens as selecionei sem um plano prévio de armamento, correspondendo a uma seleção quase espontânea, de imagens que chamaram minha atenção ou despertaram meu desejo de trabalhar com elas: foram imagens tiradas pelo desejo que produziam em mim. (Tradução nossa)



Saint-Germain, em Paris, esse espaço foi criado por representantes da Resistência Francesa após a ocupação alemã, em 1946, sob o impulso do general de Gaulle e por iniciativa do Ministério dos Assuntos Exteriores da França, com o objetivo de fomentar e desenvolver as relações e os intercâmbios entre a França e a América Latina. La Maison de l'Amérique Latine ocupa duas mansões contíguas, o Hôtel de Varengeville, construído em 1704, e o Hôtel Amelot de Gournay, construído em 1712. Charcot viveu no Hôtel de Varengeville de 1884 até sua morte em 1893. Neste casarão existia o escritório de Charcot, sua biblioteca, agora no Hôpital de La Salpêtrière, e o ateliê artístico.

A instalação de Jarpa, exposta na Maison, é formada por um grande enxame flutuante das figuras femininas históricas fotografadas por Regnard, que ocupa um dos quartos da antiga residência do psiquiatra francês. A artista procurou construir uma imagem oposta à classificação positivista dos casos de Charcot, propondo a histeria como um fenômeno histórico e sintomático que discute as questões sociais de definição da mulher e que serão o início dos movimentos de emancipação feminina.

Figura 80 – *L'effet Charcot*, Voluspa Jarpa (2010)



Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/leffet-charcot/>

O exercício (est)ético dessa instalação é perceber o brilho, a opacidade e a transparência de luz-sombra, o claro-escuro de uma mancha ao longe, cujas formas, ao serem

vistas de perto, se revelam como pequenos corpos contorcidos das pacientes histéricas de Charcot, conforme figura a seguir:

Figura 81 – *L'effet Charcot*, Voluspa Jarpa (2010)



Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/leffet-charcot/>

Em *Estudos sobre a histeria*, de 1895, Freud (2016) sublinhou a importância que suas pacientes tiveram para a construção da teoria e da técnica psicanalítica, pois ao ouvi-las, o médico desenvolveu um método de análise, uma via privilegiada para o conhecimento das neuroses. Desse modo, ao abandonar gradativamente a hipnose, Freud adotou a técnica da associação livre, o que lhe permitiu concluir que a excitação emocional que se encontrava por trás dos sintomas neuróticos era de natureza sexual e conflitiva. Segundo o autor, as causas das perturbações histéricas deveriam ser encontradas nas intimidades da vida psicosexual dos

sujeitos, cujos sintomas histéricos seriam a expressão de seus desejos secretos e reprimidos. Por conseguinte, a explicação de um caso de histeria implicaria na revelação dessas intimidades.

A histeria possui certa centralidade nos estudos iniciais da psicanálise, porquanto foi através das queixas clínicas das mulheres que o tratamento desenvolvido por Freud evoluiu dentro da estrutura teórico-prático da psicanálise. A histeria se origina de uma fonte da qual os pacientes são relutantes em falar ou nem mesmo conseguem discernir sua origem, pois, geralmente, o trauma psíquico ocorreu na infância, no qual uma representação ligada a um afeto angustiante teria sido isolada do circuito consciente das ideias. De acordo com Freud (2016, p. 178-94),

O momento verdadeiramente traumático é, portanto, aquele em que a contradição se impõe ao Eu e este decide expulsar a ideia contrária. Tal expulsão não aniquila, apenas a impele para o inconsciente. Quando esse processo ocorre pela primeira vez, estabelece-se um centro de cristalização para a formação de um grupo psíquico separado do Eu, um núcleo em torno do qual se reúne, em seguida, tudo o que teria por pressuposto a aceitação da ideia incompatível. Desse modo, a cisão da consciência, nestes casos da histeria adquirida, é desejada, intencional, muitas vezes introduzida por um ato voluntário, pelo menos. Na verdade, sucede algo diverso do que o indivíduo pretendia; ele queria anular uma ideia, como se ela não tivesse surgido, mas consegue apenas isolá-la psiquicamente.

Dessa maneira, o que o sujeito histérico deseja é eliminar uma ideia como se ela jamais tivesse existido, porém, o máximo que consegue fazer é isolá-la psiquicamente. Por isso, as *borraduras* nos documentos desclassificados são tão importantes nas criações de Jarpa, pois elas exibem a repressão do Estado que faz de tudo para eliminar seus atos criminosos. Sendo assim, ao contrário das pacientes de Charcot e de Freud, o Estado não é a “vítima histérica” que quer anular a “cena traumática”, mas sim, o “algoz histérico” que quer borrar a “cena do crime”, pois, na psicanálise, os termos trauma e histeria se referem à vítima que sofreu uma violência e a reprime. Não existe, portanto, o trauma do algoz. Porém, no caso dos documentos *desclasificados*, o trauma e a histeria são reprimidos pelo autor das violências, o governo dos Estados Unidos, e não pelos habitantes da América Latina. Assim, cabe a nós, as vítimas, analisarmos os sintomas das violências perpetradas e reprimidas pelo algoz histérico. Portanto, as produções de Jarpa nos possibilita um posicionamento perturbador que reconfigura os nossos saberes.

É preciso ressaltar, contudo, que no século XXI o termo histeria já não é mais utilizado como categoria de diagnóstico, em favor de categorias mais precisas, como



“transtornos de somatização”, ou neuroses. A Classificação Internacional de Doenças (CID-10) classifica essa neurose como “transtornos dissociativos” (F44.81), cuja característica predominante é a perda ou alteração de uma função física que sugere um transtorno físico, mas que é a expressão direta de uma necessidade ou conflito psicológico. O DSM-5<sup>48</sup> classifica esses transtornos como “transtornos dissociativos de identidade” (TDI – 300.14). O TDI é encontrado frequentemente como consequência de traumas e experiências devastadoras e se caracteriza por perturbação e/ou descontinuidade da integração normal de consciência, memória, identidade, emoção, percepção, representação corporal, controle motor e comportamento, cujos sintomas podem ser intrusões espontâneas na consciência e no comportamento, perdas de continuidade na experiência subjetiva, incapacidade de acessar informações e amnésia. A “amnésia dissociativa” se caracteriza pela incapacidade de recordar informações autobiográficas e pode ser tipificada como localizada (evento ou período de tempo), seletiva (aspecto específico de um evento) ou generalizada (identidade e história de vida). É preciso ressaltar que essas lacunas recorrentes na memória são incompatíveis com o esquecimento comum.

De acordo com a CID-10,

Os transtornos dissociativos ou de conversão se caracterizam por uma perda parcial ou completa das funções normais de integração das lembranças, da consciência, da identidade e das sensações imediatas, e do controle dos movimentos corporais. Os diferentes tipos de transtornos dissociativos tendem a desaparecer após algumas semanas ou meses, em particular quando sua ocorrência se associou a um acontecimento traumático. A evolução pode igualmente se fazer para transtornos mais crônicos, em particular paralisias e anestésias, quando a ocorrência do transtorno está ligada a problemas ou dificuldades interpessoais insolúveis. No passado, estes transtornos eram classificados entre diversos tipos de “histeria de conversão”. (CID-10, 2020)

Apesar da moderna classificação científica, utilizamos ao longo dessa pesquisa a palavra histeria em função da sua articulação com a palavra História, termos essenciais na análise da po(ética) de Jarpa.

---

<sup>48</sup> O DSM, sigla para Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders, é um documento criado pela American Psychiatric Association (APA) para padronizar os critérios diagnósticos das desordens que afetam a mente e as emoções. A CID, sigla para International Statistical Classification of Diseases and Related Health Problems, é publicada pela Organização Mundial de Saúde (OMS) e determina a classificação e a codificação das doenças, sendo utilizada globalmente para estatísticas de morbidade e de mortalidade. O DSM se dedica aos transtornos mentais e a CID detalha definições de doenças e transtornos de todos os campos da saúde. No Brasil, os dois documentos são as diretrizes diagnósticas utilizadas pelo Sistema Único de Saúde (SUS) para realizar estudos epidemiológicos e estabelecer o financiamento para a rede de saúde mental.

De acordo com Lacan (2006), o estudo da histeria nos possibilita compreender algo de fundamental para o homem, pois é um tipo de neurose que se caracteriza, predominantemente, pela transformação da ansiedade subjacente para um estado físico visível. O autor nos fala de uma espécie de histeria rígida, em que ocorre a

[...] implantación de la rigidez ante algo de lo que no esta excluido, que el término cadena se los representifique, si podemos decir, porque una cadena es rígida a pesar de todo. El fastidio es que la cadena de la que se trata sólo puede concebirse, como muy flexible. Es incluso importante considerarla como completamente flexible.<sup>49</sup> (Lacan, 2006, p. 42)

Essa rigidez faz parte da “*cadena borromea*”, cujo “nó borromeano” possui uma rigidez flexível. O nó borromeano dá forma à estrutura do ser falante e se constitui de três anéis entrelaçados, se algum deles se separa, os outros se soltam. Esse nó se divide nas seguintes partes: o imaginário, associado a imagens; o registro simbólico, essencialmente linguístico; e o real, aquilo que não pode ser representado por imagens ou pela linguagem, ou seja, aquilo que resiste. Posteriormente, o autor acrescentará ao nó borromeano o registro do “*sinthome*” que une o real, o imaginário e o simbólico, o que ajudaria o sujeito a se conectar com a realidade.

À vista disso, o corpo histórico do documento histórico serve como palco para expressar um conteúdo de outra ordem, a do inconsciente, ou o discurso não-permitido, reprimido, porquanto, o sintoma, a *borradura*, ao receber voz na clínica psicanalítica, ou na po(ética) de Jarpa, não é eliminado, mas exibido, permitindo que se construa um saber sobre ele, já que aponta para mais além das construções imaginárias e simbólicas que perpassam o sujeito e a história, evidenciando algo da dimensão do real. O real, então, é aquilo que resiste. Dessa maneira, a tessitura incerta do arquivo, “[...] tão prenhe de real apesar de suas possíveis mentiras, induz à reflexão. [...] O real do arquivo torna-se não apenas vestígio, mas também ordenação de figuras da realidade; e o arquivo sempre mantém infinitas relações com o real” (Farge, 2022, p. 33-35).

O material psíquico da histeria se assemelha, em vista disso, ao material documental do arquivo, porquanto, segundo Freud (2016, p. 404), eles são uma construção pluridimensional, “era como se fôssemos explorar um arquivo mantido em perfeita ordem”. Assim, os sintomas históricos da História se fazem diálogo artístico, pois são tecidos de

---

<sup>49</sup> [...] implantação da rigidez diante de algo do que não está excluído, que o termo cadeia os representifique, si podemos dizer, porque uma cadeia é rígida apesar de tudo. O irritante é que a cadeia de que se trata só pode ser concebida, como muito flexível. É até importante considerá-la como completamente flexível. (Tradução nossa)

linguagem, é o que resta e o que interroga sobre aquilo que incomoda o corpo histórico do documento *desclasificado*.

Em *Minimal Secret* (Figuras 46-82), trabalho de 2012, Jarpa criou algumas “esculturas” com base em páginas de informações dos documentos desclassificados pela CIA sobre o envolvimento dos Estados Unidos com a ditadura no Chile, conforme figura a seguir:

Figura 82 – *Minimal secret*, Voluspa Jarpa (2012)



Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/minimal-secret/>

A instalação é composta por três partes. Uma parte da peça é composta pelos documentos de arquivo em feltro impregnado de alcatrão e cortados a laser dando forma a um volume pendurado no centro do espaço expositivo, as partes brancas dos documentos foram eliminadas a laser, deixando apenas a informação da impressão a tinta dos documentos originais. A segunda parte é uma mancha contendo uma degradação visual dos elementos textuais e gráficos que compõem os documentos de arquivo e que se consegue pela destruição desses documentos e sua recomposição em papel artesanal, o que fragmenta e desorganiza a informação. A terceira parte consiste na exposição de 200 livros empilhados pertencentes aos trabalhos *Non-History's Library*, exibida em Santiago, Berna e Istambul, em 2010 e 2011, e *Non-History*, exibida em Porto Alegre em 2011.

O fato de o conteúdo desses documentos ter sido apagado antes da desclassificação é sintomático do comportamento do algoz histórico que, na psicanálise, resulta da incapacidade de lidar com o trauma. Jarpa recuperou as manchas dos documentos originais como a estrutura de sua produção, imitando a mesma negação de acesso que os classificou em primeiro lugar. Ao trabalhar o liame do que é revelado e do segredo, a artista pretende questionar como as imagens e os materiais constroem noções de público e de privado, de transparência e de opacidade.

A documentação utilizada por Jarpa na construção de sua po(ética) traz uma mensagem implícita, o seu apagamento, pois o direito de saber não é completo, porquanto esse saber vem acompanhado do direito de apagar novamente a sua história, cujos selos *Secreto/Delicado*, *Confidencial*, *Nodis* (não distribuir a outros organismos), *Nofofn* (não distribuir a outros países) e *Roger Chanel* (prioridade máxima; difusão restringida) demonstram o interesse de controlar a história dos países latino-americanos por parte dos Estados Unidos, o algoz histórico.

A artista associa conceitualmente as *borraduras* dos documentos *desclasificados* pela CIA às imagens de mulheres históricas entendidas como sintomas do que está reprimido no texto. Os dois conceitos essenciais que atravessam a po(ética) da artista, História e histeria, remetem à história que se pretende passar por verdade, é aquilo que foi reprimido e que se somatiza no corpo histórico do documento, exibindo o trauma em suas *borraduras*. De tal modo, os livros-objetos da instalação “fixam” a palavra amordaçada, exibindo a histeria da História, pois enquanto a História carrega o trauma, a histeria o encarna.

No trabalho *Plaga* (Figuras 1-38-83), de 2008, Jarpa instalou um grande volume de pequenas imagens de mulheres em “crise histórica” que atravessa duas salas, tomando a forma de um enxame de figuras penduradas no teto do espaço expositivo, conforme figura a seguir:

Figura 83 – *Plaga*, Voluspa Jarpa (2008)



Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/en/artwork/plaga/>

Jarpa se concentra em identificar as transferências entre a História e histeria, apontando que o sujeito pode se tornar senhor de seu sintoma histórico, sem precisar eliminá-lo, pois existe um saber corporificado no sintoma. Assim, o trauma histórico é recalado, se desprende da lembrança originária e se manifesta no corpo histórico do documento. De acordo com a artista,

Los conceptos que cruzaban esta exposición [*First person plural*], a través de los soportes, eran HISTERIA PRIVADA / HISTORIA PÚBLICA. La identidad de la primera persona del plural se cruza por estos dos vectores, la historia como desarrollo en la línea horizontal y la histeria en la interrupción de la línea vertical.<sup>50</sup> (Jarpa, s/d, p. 35)

Por isso, no entrecruzamento das linhas horizontais (História) e verticais (histeria) a po(ética) de Jarpa expõe as *borraduras* dos documentos *desclasificados* como o acontecimento que precisa ser não-revelado, exibindo, assim, seu trauma, sua repressão, sua histeria histórica.

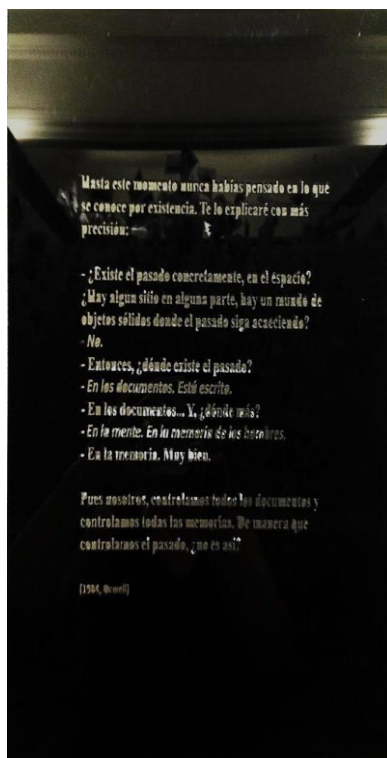
<sup>50</sup> Os conceitos que atravessaram esta exposição [*First person plural*], através dos suportes, foram HISTERIA PRIVADA / HISTORIA PÚBLICA. A identidade da primeira pessoa do plural é atravessada por estes dois vetores, a história como desenvolvimento na linha horizontal e a histeria na interrupção da linha vertical. (Tradução nossa)



#### 4.5 ¿NO ES ASÍ?

Na instalação *Donde el pasado sigue acaeciendo* (Figuras 53-84), de 2013, Jarpa produziu uma instalação com 1.148 documentos desclassificados sobre o Chile. A artista utilizou documentos com diferentes níveis de dobras e de rugas, formando uma imagem progressiva que parte de uma parede e fica suspensa no espaço. Na parede frontal encontra-se uma citação do romance distópico *1984*, de George Orwell, que dá título ao trabalho, conforme figura a seguir:

Figura 84 – *Donde el pasado sigue acaeciendo*<sup>51</sup>, Voluspa Jarpa (2013)



Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/donde-el-pasado-sigue-acaeciendo/>

<sup>51</sup> Hasta este momento nunca habías pensado en lo que se conoce por existencia. Te lo explicaré con más precisión:

– ¿Existe el pasado concretamente, en el espacio? ¿Hay algún sitio en alguna parte, hay un mundo de objetos sólidos donde el pasado siga acaeciendo?

– No.

– Entonces, ¿dónde existe el pasado?

– En los documentos. Está escrito.

– En los documentos... Y, ¿dónde más?

– En la mente. En la memoria de los hombres.

– En la memoria. Muy bien.

Pues nosotros, controlamos todos los documentos y controlamos todas las memorias. De manera que controlamos el pasado, ¿no es así? (*1984*, Orwell)

Nesse diálogo, a personagem O'Brien pergunta à personagem Winston se o passado existe realmente; diante das respostas, ele diz que o Partido controla todos os documentos e todas as memórias, ou seja, controla o passado, discussão presente na produção de Jarpa a respeito dos documentos desclassificados.

A narrativa de Orwell (2021) é ambientada na Pista de Pouso Nº 1, antiga Grã-Bretanha, uma província do superestado da Oceania. O autor narra a história da personagem Winston Smith, membro do Partido Externo que trabalha para o Ministério da Verdade, responsável pela propaganda e pelo revisionismo histórico, cujo trabalho é reescrever artigos de jornais do passado para que apoiem a ideologia do Partido. O mundo do romance se encontra em guerra perpétua, vigilância governamental onipresente e manipulação pública e histórica, por parte de um regime político totalitário, conhecido por Socialismo Inglês, ou Ingsoc, na Novilíngua, a linguagem inventada pelo Estado e imposta aos seus habitantes. Este super Estado é controlado por uma elite privilegiada do Partido Interno que persegue, como “crime de pensamento”, o individualismo e a liberdade de expressão, aplicando a Polícia do Pensamento. A repressão é ostensivamente supervisionada pelo líder do Partido, o Big Brother, que goza de um intenso culto de personalidade.

Segundo Barbosa (2018), as distopias se caracterizam por autoritarismo, opressão e controle por parte de um Estado totalitário. Dessa forma, as distopias seriam utopias às avessas, cujas criações literárias retratam o futuro de uma maneira negativa, em que a tecnologia é utilizada como ferramenta de controle. Enquanto nas sociedades utópicas o indivíduo é sempre inocente até que se prove o contrário, nas sociedades distópicas o indivíduo é sempre culpado, mesmo que se comprove que não o seja. Esse neologismo fora cunhado, em 1868, por Gregg Webber e John Stuart Mill num discurso ao Parlamento Britânico. De acordo com os autores,

It is, perhaps, too complimentary to call them Utopians, they ought rather to be called dys-topians, or caco-topians. What is commonly called Utopian is something too good to be practicable; but what they appear to favour is too bad to be practicable (Oxford, 2018).<sup>52</sup>

No trabalho *Fantasmática Latinoamericana* (Figuras 20-58-85), Jarpa inquirir a respeito das operações clandestinas e criminosas da Operação Condor por meio da “utopia da

---

<sup>52</sup> Talvez seja demasiado elogioso chamá-los utópicos, eles deveriam ser chamados dis-topianos, ou caco-topianos. O que é comumente chamado de utópico é algo bom demais para ser praticável; mas o que eles parecem favorecer é muito ruim para ser praticável. (Tradução nossa)

fala”, da “distopia dos arquivos” e das mortes não esclarecidas de 5 presidentes latino-americanos, conforme figura a seguir:

Figura 85 – *Fantasmática Latinoamericana*, Voluspa Jarpa (2014)



Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/latinamericaphantasmatica/>

A instalação de Jarpa possui outra citação do romance de Orwell: “Everything faded into mist. The past was erased, the erasure was forgotten, the lie became truth”<sup>53</sup>. Nessa manipulação do passado e da memória, os conceitos utopia e distopia fomentam a discussão, em seu trabalho, acerca da realidade. Enquanto o primeiro pode ser compreendido como a ideia de uma civilização ideal, imaginária, perfeita e, por isso, inalcançável, o segundo é geralmente caracterizado por autoritarismo, opressão e controle por parte de um Estado totalitário. Ou seja, a utopia da fala é o discurso histórico que reprime o trauma, e a distopia dos arquivos e das *borraduras* é o próprio trauma. Assim, na po(ética) da artista esses conceitos se cruzam e se embaralham, exigindo um complexo processo de des-velamento.

Algumas personagens do romance distópico de Orwell (2011), os poucos sobreviventes do mundo antigo, eram incapazes de comparar a época atual com outras épocas anteriores, já que suas lembranças se referiam a coisas inúteis, mas os fatos relevantes eram

<sup>53</sup> Tudo se transformou em névoa. O passado foi apagado, o apagamento foi esquecido, a mentira virou verdade. (Tradução nossa)

esquecidos. Assim, enquanto a memória falhava e os registros escritos eram falsificados, ficava-se à mercê das assertivas do Partido, pois

A mutabilidade do passado é o eixo central do Ingsoc. Argui-se que os acontecimentos passados não têm existência objetiva, porém só sobrevivem em registros escritos e na memória humana. O passado é o que dizem os registros e as memórias. E como o Partido tem pleno controle de todos os registros, e igualmente do cérebro dos seus membros, segue-se que o passado é o que o Partido deseja que seja. Segue-se também que embora o passado seja alterável, jamais foi alterado num caso específico. Pois quando é reescrito na forma conveniente, a nova versão passa a ser o passado, e nada diferente pode ter existido. Isto se aplica mesmo quando, como acontece com frequência, o mesmo sucesso tem que ser alterado várias vezes no decurso de um ano. Todas as vezes o Partido é detentor da verdade absoluta, e claramente o absoluto não pode nunca ser diferente do que é agora. Ver-se-á que o controle do passado depende, acima de tudo, do treino da memória. Não passa de ato mecânico certificar-se de que todos os registros escritos concordam com a ortodoxia do momento. Mas também é necessário recordar que os acontecimentos se deram da maneira desejada. E se for necessário rearranjar as lembranças de cada um, ou alterar os registros escritos, então é necessário esquecer que assim se procedeu. Esse é um truque que pode ser aprendido como se aprende qualquer outra técnica mental. É aprendido pela maioria dos membros do Partido e certamente por todos que são tão inteligentes quanto ortodoxos. (Orwell, 2021, p. 258)

A preocupação com a memória, presente no romance de Orwell e na produção de Jarpa, acompanha a humanidade desde sempre. No *Fedro*, Platão (2000) narra que Thoth, o deus egípcio da memória e reservatório do saber, inventor dos números e da astronomia, entusiasmado com a criação da escrita, falou para Tamos, soberano do Egito, sobre os benefícios de sua invenção que tornaria as pessoas mais sábias, ajudando-as a fortalecer a memória. Cético, o soberano responde que inventar uma arte é diferente de julgar os benefícios ou prejuízos que dela advirão, porquanto a escrita tornará os homens mais esquecidos, já que ao escreverem os seus conhecimentos eles deixarão de exercitar a memória, confiando apenas nas escrituras. Os professores transmitiriam aos alunos não a sabedoria, mas simplesmente uma grande quantidade de informações sem a respectiva educação, assim, os ignorantes teriam a aparência de homens de saber, porém, seriam meros sábios imaginários. O que o soberano alerta ao deus da memória é que ele não descobrira um remédio para a memória (μνήμη), mas para a recordação (ἀναμνησκομένους).

#### 4.6 OS ARQUIVOS SÃO UMA SÉRIE E UMA CONTRAFORMA DO MINIMALISMO

É mister ressaltar que o arquivo, assim como a memória, é perpassado pelo esquecimento, pela repressão, pela lacuna, pelo sintomático e por descontinuidades. Cook (2018) pontua que a história do pensamento sobre o arquivo, desde a publicação, em 1898, do *Manual for the arrangement and description of archives*, de Samuel Muller, Johan Feith e Robert Fruin, criou um novo paradigma conceitual, pois os atos de rememoração social são determinados culturalmente e possuem implicações capitais. O autor adverte que

A história da arquivologia [...] não tem uma evolução linear, [mas] é uma rica colagem de camadas superpostas, de ideias contraditórias coexistentes ou até misturadas; de pensadores que apresentam diferenças mais de abordagem do que de ideias fundamentais; de certos pensadores que mudam de ideia em função de novas circunstâncias; de antigas ideias que surgem sob novas formas em novos lugares. (Cook, 2018, p. 67)

Por isso, os arquivos devem refletir da maneira mais integral a sociedade que os produz, cujas “abordagens sociais” deveriam explorar os novos conceitos da teoria e da metodologia arquivística. O autor sustenta que “[...] os arquivistas poderiam passar do paradigma da ‘informação’ para o do ‘conhecimento’, ganhando assim um papel de nova relevância na era dos documentos eletrônicos e da comunicação em rede” (Cook, 2018, p. 49). O que está sendo proposto é que o trato com os documentos passe a se reger pelo paradigma “pós-custodial da arquivologia”, que passa do modelo físico para o conceitual, cuja atividade será baseada em processos mentais.

Dessa maneira, o material arquivístico, utilizado por Jarpa em sua po(ética), é essencial para fazer presente as “(in)verdades históricas” através de operações est(éticas), pois, enquanto o arquivo é um lugar silencioso e asséptico, as criações da artista são uma experiência contundente que deslocam o conhecimento do espectador; por isso, exigem que ele deixe de ser um mero fruidor de algo “belo”, cujo tempo e envolvimento devem ser outros, já que cada signo proposto na criação impede sua conclusão, abrindo-se a cada investida, pois a verdade é sempre provisória e impossível. Assim,

La obra es un espacio para encontrar, entender y reconstruir una historia (la historia); las reconstrucciones pueden ser múltiples y dependen tanto de la subjetividad del mediador – quien la reconstruye – como de la subjetividad del receptor – aquel que se enfrenta al nuevo orden de lo encontrado. Esto



genera necesariamente una telaraña de reconstrucciones posibles.<sup>54</sup> (Tala, 2020, p. 195)

Ou seja, em sua po(ética) Jarpa constrói outro tempo no material arquivístico, compreendido como um palimpsesto, onde camadas e dobras se superpõem, o que impede conclusões rápidas, pois abre outras possibilidades discursivas, cujos (re)arranjos podem ser múltiplos, gerando uma teia de reconstruções possíveis entre artista e público. Dessa forma, ao compreender a criação como arquivo, e vice-versa, a artista empreende a leitura crítica do arquivo e propõe sua desconstrução, o que implica, portanto, não somente articular uma nova interpretação do passado, da memória e da tradição, mas, sobretudo, uma leitura diversa da concepção da História.

O pensamento de Jarpa corrobora o de Cook (2018), pois considera o arquivo não apenas como um lugar de informação, mas igualmente de construção do conhecimento por meio da arte e do saber coletivo, apontando, assim, que o arquivo deve ser interpretado como algo lacunar e sintomático, uma descontinuidade perpassada pelo esquecimento e pelo apagamento. O que está em jogo é o próprio conceito de verdade histórica, uma imposição, já que discurso e poder se imbricam no conceito de arquivo, tendo em conta que a verdade não se dissocia da singularidade do acontecimento, pois ele é produzido num espaço e num tempo específicos.

Nesse embate, razão e desrazão se digladiam, porquanto a razão se encontra no campo da quimera, da astúcia e da maldade, enquanto a brutalidade da desrazão se encontra no campo dos gestos, dos atos, das paixões, das raivas e, por isso, da verdade. Conseqüentemente, é preciso definir e descobrir, sob as formas institucionais, “o passado esquecido das lutas reais, das vitórias efetivas, das derrotas que talvez tenham sido disfarçadas, mas que continuam profundamente inseridas” (Foucault, 1999, p. 65).

Sendo assim, cabe à artista reconstruir as partes dispersas dos documentos, historiando sua *Herkunft* (proveniência) e sua *Entstehung* (emergência), pois nada existe além da disseminação histórica do acontecimento que se desvia constantemente, pois as forças históricas conflitantes se digladiam no acaso da luta, sendo necessário interpretar as sedimentações escondidas sob o véu do visível. Ao construir sua po(ética), Jarpa submete as verdades históricas a uma exegese, haja vista que é necessário desvendar as “estratégias de

---

<sup>54</sup> A obra é um espaço para encontrar, compreender e reconstruir uma história (a história); as reconstruções podem ser múltiplas e dependem tanto da subjetividade do mediador – quem a reconstrói – quanto da subjetividade do receptor – aquele que enfrenta a nova ordem do que se encontra. Isto gera necessariamente uma teia de reconstruções possíveis. (Tradução nossa)

poder” com pretensão de verdade, já que a própria verdade é um acontecimento. Dessa forma, a artista procura saber quais são as vinculações que podem ser notadas entre os mecanismos de coerção e os elementos de conhecimento, de acordo com um conjunto de regras e de coações características (Foucault, 2018).

A questão, portanto, não é descrever o que é o saber e o que é o poder, mas, sim, descrever uma integração de saber-poder que nos permita compreender o que institui a aceitabilidade de um sistema. Por conseguinte, considera-se que toda forma de saber possui uma positividade que não se condiciona à cientificidade e que não pode ser julgada por uma referência que não seja o próprio saber. É necessário especificar, dessa forma, um método de investigação que visa entender a ordem interna que constitui um determinado saber, por isso, a análise arqueológica dos documentos, de recorte foucaultiano, precisa transitar por diferentes formulações conceituais, pertencentes a diferentes saberes, fazendo falar os rastros discursivos (Barbosa, 2023).

A arqueologia foucaultiana é uma maneira de fazer História que considera todas as práticas discursivas a partir do estatuto do acontecimento, pois o que foi dito instaura uma realidade discursiva que permite deslindar como o homem constrói sua própria existência, já que os sujeitos e os objetos não existem *a priori*, mas são construídos discursivamente sobre o que se fala sobre eles. No romance *Guerra e Paz*, Tolstói (2017, p. 1177) aponta que

Para a razão humana, o conjunto das causas e dos fenômenos é inalcançável. Mas a exigência de encontrar as causas foi incutida na alma do homem. E a razão humana, que não depreende a infinidade e a complexidade das condições dos fenômenos, das quais cada uma em separado pode ser apresentada como uma causa, agarra-se à primeira e mais compreensível semelhança que encontra e diz: aqui está a causa.

Contudo, ao contrário do que pontua o romancista, a partir da análise de um conjunto de documentos, o historiador e o artista estabelecem certo número de relações, procurando apreender uma realidade que se oculta. Enquanto a arqueologia é o método de análise das “discursividades locais”, a genealogia é a tática que faz intervir os “saberes dessujeitados” que se desprendem da análise, porquanto foram qualificados como saberes não conceituais e insuficientemente elaborados por uma hierarquia dos saberes (Foucault, 1999). Assim, no momento em que se resgata esses fragmentos de genealogia, eles correm o risco de serem recodificados e recolonizados pelos saberes de poder. Por isso, o pesquisador/artista precisa estar atento à “batalha dos saberes” *versus* as implicações de poder do discurso científico. Por meio da análise de um conjunto de documentos é consentido ao pesquisador/artista

estabelecer certo número de relações e de interpretar todo o material disponível. Dessa forma, Jarpa procura saber quais são as conexões que podem ser ressaltadas entre os mecanismos de coerção e os elementos de conhecimento, descrevendo um nexos de saber-poder que permita o entendimento do que estabelece a aceitabilidade de um sistema.

A arqueologia documental estabelecida pela artista ao trabalhar com o material de arquivo, estaria voltada, então, para o estudo das interpretações, apropriações, criações e regulações do conhecimento por parte das sociedades em determinados momentos históricos, possibilitando a formação de atos de fala enunciativos ou elocutórios que estariam contidos no interior das formações discursivas orientadas por um regime de verdade, cujas instalações realçam as diferenças entre as consciências coletivas e não ignora os temas marginais, pois desperta os acontecimentos passados, desenraizando-os da organização linear passiva, não procedendo ao isolamento e à ordenação dos fatos no intuito de os atualizar, mas tornando-os novamente problemáticos, sem solução predeterminada e sujeitos a uma nova avaliação dos seus componentes.

Jarpa, em suas proposições, não se resigna a simplesmente registrar o dito e o não-dito e exibi-los, mas provoca o dizer, pois os textos ou os documentos arqueológicos, mesmo os aparentemente mais claros e mais complacentes, não falam senão quando interrogados. Dessa maneira, a artista nos provoca a interrogar sua produção e o material arquivístico com que trabalha.

É preciso ressaltar, apesar disso, que Rolnik (2019) problematiza a capacidade dessas criações artísticas instituírem e ativarem experiências sensíveis no presente, porquanto diversos artistas vivenciaram o autoritarismo em suas criações durante as décadas de repressão; por isso, a questão que se coloca é que situação engendra esse “furor de arquivo”, conforme pontua a autora. Gianvecchio esclarece que Rolnik defende que, nessas décadas,

[...] ocorreram verdadeiros “deslocamentos tectônicos no regime da arte mundial”, momento de crítica institucional em que artistas tomaram o próprio meio da arte como alvo de suas investigações e passaram a explicitar e a problematizar este meio. Mais especificamente, ela aponta para uma cobiça bastante localizada, dirigida a arquivos que abarcam práticas artísticas desenvolvidas na América Latina sob os regimes militares, as quais, apesar de suas singularidades, têm um caráter político como denominador comum. (Gianvecchio, 2015, p. 81)

Esse caráter político gera um “equivoco nem um pouco inofensivo” na análise da produção artística latino-americana dessas décadas, porquanto, na vigência do sistema neoliberal, não é coincidência a “compulsão de arquivar” tomar conta de parte significativa do

território globalizado da arte. Dessa forma, é imprescindível questionar as políticas do inventário, considerando-se que existem várias maneiras de se acercar das práticas artísticas, principalmente, ao se perguntar quais são as “causas desejanter” dessa emergência no atual contexto.

Segundo Rolnik (2019), a concepção de modernidade começou a se esfarelar e a se transmutar, modificando a cartografia da arte e ampliando seus limites, num processo de reativação das culturas anteriormente sufocadas que resistem ao processo neoliberal globalizado; é nesse contexto bélico de definição da geopolítica da arte que surge o furor de arquivo como estratégia de definir uma “cartografia cultural” da atual sociedade. A dimensão política, por conseguinte, se agrega às dimensões do território institucional da arte, que passam a ser problematizadas a partir de um sistema econômico neoliberal que fetichiza as criações, porém, com o “requite perverso e sedutor” do mercado da arte, diverso dos procedimentos rudes do sistema ditatorial.

Consoante Gianvecchio, muitos artistas estão vasculhando, com novos olhares, os arquivos no intuito de reativar a potência guardada, inclusive, nas criações de Jarpa, onde

[...] essa vertente do esquecimento programático é colocada em questão. Ao apresentar tarjas, censuras, empilhamentos, o documento é destituído de sua carga informativa, mas não perde o valor simbólico, que, por sua vez, é potencializado pelo não dito e pela disposição com que a artista constrói suas instalações, sempre remetendo ao que está ali, mas é inacessível ao controle do Estado, ao destino dos documentos como apagamentos, e à função de arquivo como registro inócuo. Uma caixa de Pandora deslacrada e que contém enigmas. (Gianvecchio, 2015, p. 83)

Ao emprendermos, dessa forma, a perquirição dos sentidos do silêncio nas criações de Jarpa, como algo que significa e que se distingue do implícito, que precisa do dito/não-dito para colocar-se sob o sentido, é possível pensar o silêncio e a *borradura* como agentes da censura que dizem respeito ao que não pode ser enunciado em determinadas circunstâncias.

Enfim, a entrada no labirinto dos arquivos revelados/negados é um caminho sem volta, cujo centro é inexistente, pois existe apenas o peregrinar pelas entranhas transparentes/opacas desse monstro temível e sedutor. Jarpa conjuga e tensiona forma e conceito entre o que é impreciso, caótico e apagado, entre o que está oculto e o que pode ser conhecido. Por isso, ao analisarmos a produção da artista com os documentos, ponderamos que é imprescindível construir um percurso de leitura em diagonal que avalie as “descontinuidades” documentais por meio de um instrumentário analítico do poder, decompondo-o e recompondo-o em suas múltiplas facetas, pois consoante Arendt (1998), o terror pode ter diversas configurações e

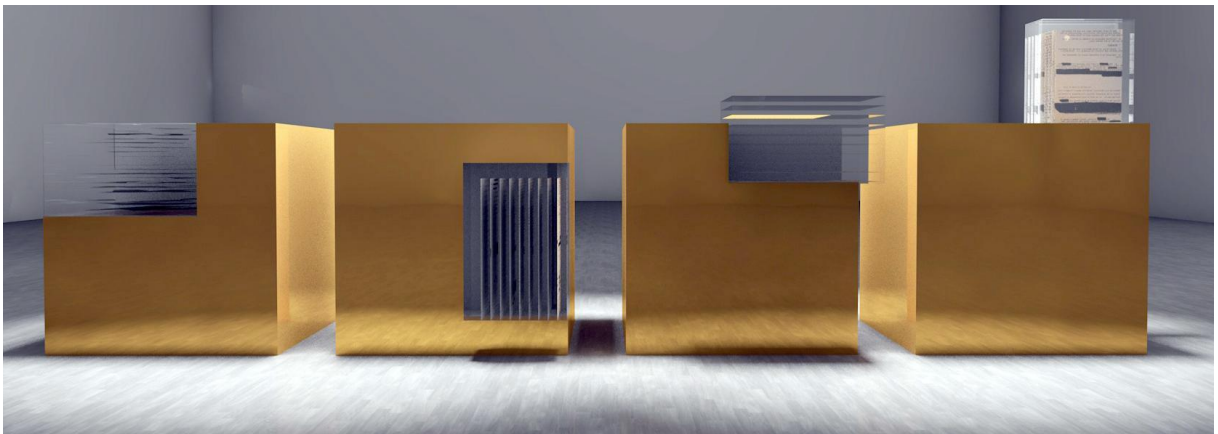
ligar-se a um grande número de formas de saber-poder numa história sem fim. De acordo com Farge (2022, p. 43), o trabalho com o material arquivístico não é simples, pois “[...] sua leitura contraditória conduz o leitor lá para onde operam sistemas de compensações recíprocas, e onde se determinam atitudes ambíguas”.

Na instalação *Lo que es es lo que ves* (Figuras 51-74-86), de 2013, Jarpa se apropriou da frase do artista minimalista norte-americano Frank Stella que propõe um exercício de tautologia como uma experiência de triunfo da linguagem sobre o olhar que recusa as latências do objeto artístico. De acordo com o artista,

Tudo o que eu quero que as pessoas extraiam dos meus quadros, e tudo o que extraio deles, é o fato de que você consegue apreender a ideia em seu todo sem confusão... O que você vê é o que você vê. [...] Quero que minha pintura seja de tal ordem que você não possa evitar o fato de que ela foi feita para ser inteiramente visual. (Stella *apud* Cotrim; Ferreira, 2006, p. 131)

Nesta instalação, Jarpa cita igualmente uma série do artista norte-americano Judd criados ao longo das décadas de 1960/1970, cujos trabalhos são marcados por uma produção artística abstrata e não discursiva. No interior das caixas, há camadas de acrílico colorido que contêm documentos desclassificados pelos serviços de inteligência norte-americanos sobre o Chile produzidos durante os mesmos anos da produção de Judd.

Figura 86 – *Lo que es es lo que ves*, Voluspa Jarpa (2013)



Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/lo-que-es-es-lo-que-ves/>

Jarpa aborda, em sua po(ética), o minimalismo numa leitura política, pois esse movimento artístico ocorreu num contexto histórico de forte industrialização nos Estados Unidos, concomitante com as intrigas de poder que originaram os golpes de Estado na América Latina. Em 1965, Wollheim introduziu o conceito “minimalismo” na História da



Arte. Segundo o autor, o minimalismo deve ser considerado mais em termos de “decisão e/ou desmantelamento” que de execução ou construção, captando as formas puras, as estruturas lógicas e o pensamento abstrato, no intuito de superar, na experiência fenomenológica, o dualismo metafísico de sujeito e objeto (Wollheim, 1965). Dessa maneira, o minimalismo é, consoante Strickland (1999, p. 177), “a arte reduzida ao mínimo absoluto, totalmente abstrata e fabricada industrialmente, sem menção à emoção e à personalidade do artista ou a qualquer imagem reconhecível”.

Contudo, o minimalismo possui, de acordo com Krauss (2021), uma contradição interna, pois de um lado tem “ambições fenomenológicas”, por outro, subsiste a cultura de serialidade, de múltiplos sem originais, que remete à produção de bens de consumo da sociedade capitalista. Segundo a autora,

Pode-se argumentar que a primeira posição é a base estética do minimalismo, seu alicerce conceitual. [...] Essa é a face do movimento contrária a assumir que o trabalho de arte é o encontro entre duas entidades fixas e estáveis: de uma parte, o trabalho como repositório de formas reconhecíveis – o cubo ou o prisma, por exemplo, como um tipo de a priori geométrico, a encarnação de um sólido platônico; por outro, o espectador como um sujeito integral e biograficamente elaborado, um sujeito que assimila de modo cognitivo tais formas pois ele ou ela as conhece antecipadamente. (Krauss, 2021, p. 461-462)

Dessa forma, o “significado original” do minimalismo dá uma guinada em direção à fabricação industrial no intuito de assolar antigas noções idealistas a respeito da autoridade criativa. Assim, o espectador se torna o sujeito que estabelece relações por si mesmo, pois se posiciona contingente às condições do espaço expositivo e conjuga provisoriamente no ato da percepção. Porém, essa proposta é um “gesto utópico”,

[...] pois o sujeito do minimalismo é, nesse deslocamento, restituído de seu corpo, reconstituído a certo substrato mais rico e denso da experiência em comparação à finíssima camada da autonomia visual objetivada pela pintura reticular (*optical painting*). Poderíamos dizer, portanto, que esse é um movimento compensatório, um ato de reparação a um sujeito cuja experiência cotidiana caracteriza-se pelo crescente isolamento, reificação e especialização; um sujeito que vive sob as condições de uma cultura industrial avançada como um ser cada vez mais instrumentalizado. (Krauss, 2021, p. 466-467)

De acordo com a autora, o minimalismo mira o sujeito/espectador, cuja produção artística é um ato de resistência à ordenação, estereotipagem e banalização das mercadorias, oferecendo-lhe a promessa de alguns instantes de plenitude corporal estética. Alerta

igualmente para outro paradoxo do minimalismo, pois se ele foi concebido como resistência à cultura da massificação e do consumo, possuía, igualmente, em seu cerne, a condição formal que estrutura o neoliberalismo, ou seja, a “condição de serialidade” de um mundo de simulacros. Por conseguinte, esse tipo de paradoxo

[...] opera na própria natureza da relação entre a arte modernista e o capital, uma relação em que, na sua própria resistência a uma manifestação particular do capital – à tecnologia, por exemplo, ou à mercantilização, ou à reificação do sujeito da produção massificada –, o artista produz uma alternativa a esses fenômenos que pode ser interpretada como uma função deles próprios, outra variação, embora possivelmente mais rarefeita ou idealizada, daquilo mesmo a que ele ou ela está se contrapondo. (Krauss, 2021, p. 469-470)

É preciso considerar, no entanto, que Foster (2017, p. 173), do mesmo modo que Cauquelin (2005), aponta que no interior da proposta minimalista ocorreram desdobramentos que motivaram a “virada etnográfica” na arte contemporânea, como as investigações dos materiais e as condições espaciais de sua percepção, assim como suas bases corpóreas, tornando-se uma “rede discursiva de diferentes práticas e instituições, de outras subjetividades e comunidades”. Deste modo, a arte adentrou o que o autor conceitua como “campo ampliado da cultura”. Nessa nova configuração proposta pela provocação conceitual do minimalismo, rompe-se o “espaço transcendental” da arte moderna e rejeita-se a “base antropomórfica” da escultura tradicional e o “sem lugar” da escultura abstrata (Foster, 2017). O espectador, dessa forma,

[...] uma vez negado o espaço seguro e soberano da arte formal, é trazido de volta para o aqui e agora; e, em vez de examinar a superfície de uma obra para fazer um mapeamento topográfico das propriedades de seu meio, é instigado a explorar as consequências perceptivas de uma intervenção particular num local determinado. (Foster, 2017, p. 52)

Assim, o corpo do espectador passa a existir num tempo-espaço particular que mescla a “pureza da concepção” com a “contingência da percepção”. Ao assentar sua proposta nas condições perceptivas e nos limites convencionais da arte, o minimalismo tende ao epistemológico em detrimento do ontológico.

Ao se apropriar criticamente do minimalismo, Jarpa aponta suas tensões históricas, já que a proposta ocorreu num contexto de pensamento tecno-científico nos Estados Unidos, limpeza geométrica e certa racionalidade masculina, em contraste, na atualidade, com os estudos a respeito da histeria feminina da artista chilena. Dessa maneira, suas produções,

utilizando o material de arquivo, se apresentam como uma “contraforma do minimalismo”, já que submergem nos relatos históricos-históricos as formas puras e geométricas, trazendo à tona os traumas e as repressões.

Jarpa articula uma “conexão sistêmica” entre a proposta minimalista e a opressão/repressão estadunidense na América do Sul como um dos elementos dentro do “patrón colonial del poder”, conforme Quijano (2007). Esse conceito possui quatro domínios interrelacionados de controle, quais sejam: economia, autoridade, gênero/sexualidade e conhecimento/subjetividade. De acordo com Mignolo, a formulação de Quijano se refere à “colonialidade” como um conceito “descolonial”, cujos projetos podem ser traçados do século XVI ao século XVIII, como uma

[...] resposta específica à globalização e ao pensamento linear global, que surgiram dentro das histórias e sensibilidades da América do Sul e do Caribe. É um projeto que não pretende se tornar único. Assim, é uma opção particular entre as que aqui chamo de opções descoloniais. [...] A tese básica – no universo específico do discurso tal como foi especificado – é a seguinte: a “modernidade” é uma narrativa complexa, cujo ponto de origem foi a Europa, uma narrativa que constrói a civilização ocidental ao celebrar as suas conquistas enquanto esconde, ao mesmo tempo, o seu lado mais escuro, a “colonialidade”. A colonialidade, em outras palavras, é constitutiva da modernidade – não há modernidade sem colonialidade. (Mignolo, 2017, p. 2)

Por conseguinte, o autor afirma que as “modernidades globais” implicam, necessariamente, em “colonialidades globais”, por isso, as lutas contra esse domínio eurocêntrico surgiram e se desdobram desde o século XVI. Ao se apropriar da proposta minimalista dos artistas homens norte-americanos, Jarpa dá prosseguimento a essa batalha contra uma hegemonia histórico-artística, procurando revelar e reescrever o não-dito, o silenciado. Utilizando as geometrias rígidas do metal das caixas de Judd, a artista permite que outras histórias emanem de seus interiores e questionem o capitalismo, o colonialismo, o modernismo, o racional masculino, a histeria feminina, a estética e, *last but not least*, os “podres poderes”.

#### 4.7 O LUGAR COMO ESTRATÉGIA

Num processo de artificação, como desenvolvido acima, Jarpa articula suas instalações se utilizando de objetos e de práticas que anteriormente não eram interpretados como materiais artísticos, sendo que isto não ocorre apenas como uma mudança semântica, pois sem

embargo, é uma transformação que afeta todo o sistema da arte, como pontua Cauquelin (2005), implicando no surgimento de novos espaços de exposição, assim como de novos colecionadores e de critérios de aquisição/avaliação das propostas. De modo consequente, o espectador também será outro, seja antes de adentrar o espaço expositivo, seja depois, tendo em conta as estratégias de visibilização arquitetadas pela artista para aticá-lo.

Pode-se considerar que as instalações da artista são construções multimídia “efêmeras” que envolvem o espectador, seu corpo e sua cognição, pois estão profundamente associadas à imersão total. Durante a década de 1960, as instalações eram chamadas “ambientações” e remetiam às experiências de Duchamp e do artista alemão Kurt Schwitters no início do século XX. De acordo com Cauquelin (2005, p. 32), as instalações abrem

[...] um espaço de representação no qual se produzem objetos de arte. Aqui podem ser representados todos os tipos de cenas: seja a colocação em perspectiva de espaços em tensão, seja a cena doméstica insignificante da vida cotidiana, do escritório, ou do ateliê do pintor, ou ainda do local de exposição aberto assim a transparência. E o ambiente da atividade artística que está sendo comunicado, segundo as leis da rede de comunicação: a mensagem que transita dentro da rede é menos importante do que a visibilidade da rede em si.

A *Merzbau*, de Schwitters, considerada a primeira proposta de instalação, é uma construção escultural viva do tamanho de uma sala, pois o artista transformou seu apartamento em uma instalação. Suas produções ultrapassaram o próprio objeto artístico em si, pois são um processo filosófico de existência que ele chamava de “*merz*”, palavra que se tornou sua marca pessoal. No início, Schwitters realizou algumas colagens dadaístas utilizando refugos e restos, como papéis impressos e bilhetes de transporte encontrados nas ruas. A palavra *merz* apareceu em 1919 no recorte de um anúncio do banco alemão Kommerzbank, ou seja, ela não é uma mera palavra, mas o recorte de uma, por isso, seu sentido se dispersa em vários sentidos. A partir desse fato, o artista começou a adotar essa palavra em seus processos criativos, pois sentiu

[...] necessidade de encontrar um nome genérico para designar essa espécie nova. Meus quadros, na verdade, escapavam às antigas classificações, tais como: expressionismo, cubismo, futurismo ou qualquer outra. Denominei, pois, todos os meus quadros, considerados como uma espécie, quadros MERZ. [...] Mais tarde, estendi essa denominação à minha poesia – escrevo poemas desde 1917 – e, finalmente, a toda minha atividade correspondente. Eu mesmo, atualmente, me chamo MERZ. (Campos, 1975, p. 36)

De 1923 a 1937, o artista trabalhou em sua produção, fugindo logo em seguida para a Noruega diante da ameaça da Alemanha nazista. O fotógrafo Wilhelm Redemann tirou 3 fotografias em P&B da sala principal da “instalação”, em 1933, que seria destruída num bombardeio aliado, em 1943, conforme podemos ver na figura a seguir:

Figura 87 – *The Hannover Merzbau*, Kurt Schwitters  
Foto: Wilhelm Redemann (1933)



Fonte: [https://www.moma.org/explore/inside\\_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitterss-merzbau/](https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitterss-merzbau/)

Porém, o registro fotográfico não consegue apreender toda a complexidade da criação de Schwitters, ele apenas captura a aparência da *Merzbau* num determinado instante, já que era um ambiente em constante fluxo, uma das características essenciais das instalações, pois elas são como os seres vivos, se transformam ao longo do tempo. De acordo com Stigger (2008), a proposta do artista era que ocorresse uma expressão imediata com o espectador, reduzindo a distância entre intuição e visualização de sua criação. A autora pontua que

Com Schwitters e Duchamp operou-se uma mudança significativa em relação a Mondrian e Malevitch. Enquanto os últimos apenas esboçavam



uma vontade de estabelecer uma relação entre a obra e o espaço à sua volta, Schwitters e Duchamp a efetivavam, provocando uma participação mais ativa do espectador. (Stigger, 2005, p. 154)

Dessa maneira, ela classifica a dupla Mondrian-Malevitch na “dimensão mítica” e Schwitters-Duchamp na “dimensão ritual”, como se fossem o verso e o reverso da mesma moeda. A dimensão mítica se constitui pelo processo de repetição de uma mesma estrutura composta de um número reduzido de elementos variáveis (fundo branco, planos de cor, linhas, figuras geométricas) e orientada por categorias como repetição, auto-referencialidade, ordem, relação entre texto e obra, resultando em uma série de obras parecidas entre si, mas diferentes; já na dimensão ritual o processo permanece aberto pela infinitude própria de um trabalho que estabelece uma nova relação do artista com sua criação e desta com o espaço circundante e com o espectador, orientada por categorias como obra sem fim, artista-oficiante, ordem, templo e mistério. Enquanto a dimensão mítica é mais concentrada e ainda se mantém na categoria de “obra de arte”, a dimensão ritual é mais expansiva e a categoria de obra de arte se estilhaça, cuja ênfase na forma desloca-se para o gesto, de acordo com Stigger (2005).

Schwitters (1994) acreditava que a imersão na arte era análoga ao culto divino que libertaria o indivíduo das aflições habituais. No entanto, ao contrário de Schwitters, que trabalhava numa dimensão ritual de suas criações, purificando os materiais das máculas deixadas pelo mundo exterior, buscando uma transcendência, consoante Stigger (2008), Jarpa busca a imanência do espectador, não sua saída do mundo que o rodeia para adentrar um espaço de purificação em suas instalações, mas sua completa imersão na complexidade histórica dos jogos de poder e das ingerências políticas nos países da América Latina. Dessa forma, se anteriormente tínhamos as dimensões mítica e ritual, com a produção da artista chilena temos a “dimensão da imanência”, do lugar de exposição como uma estratégia de visibilização, em que as *borraduras*, as sujeiras, não são retiradas, mas expostas em sua característica de repressão. Deve-se ressaltar, contudo, que Jarpa mantém, das outras dimensões propostas por Stigger, algumas características, tais como planos de cor, linhas, figuras geométricas, repetição, auto-referencialidade, ordem, relação texto-obra, obra sem fim, artista-oficiante e ordem.

Na instalação *Biblioteca de la No-Historia* (Figuras 14-19-43-44-47-49-88), de 2011, exibida no Kunstmuseum Bern (Berna – Suíça), Jarpa construiu uma biblioteca de 600 livros com documentos desclassificados da CIA e outras organizações estadunidenses de inteligência sobre o Chile (5 tipos e formatos diferentes), 600 arquivos impressos (alemão e inglês) e uma parede falsa com 3 prateleiras retroiluminadas onde ficava disposto o material.

Figura 88 – *Biblioteca de la No-Historia*, Voluspa Jarpa (2011)



Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/biblioteca-de-la-no-historia-2/>

Esses 600 livros ficaram à disposição do público que poderia adquiri-los através do preenchimento de um formulário que foi arquivado para uma próxima exposição, permitindo a circulação crítica deste material. Diante das *borraduras* dos documentos, o que dificulta a sua leitura, a artista solicitou a presença e a revisão do leitor-espectador como estratégia para que se reflita sobre a história chilena, já que o material desclassificado transita na fimbria entre a imagem riscada e a palavra fragmentada.

Um ano depois, na instalação *La Biblioteca de la No-Historia / Preguntas y respuestas* (Figuras 47-89), de 2012, exibida no Musée Les Abattoirs, Toulouse – França, Jarpa disponibilizou livros com documentos desclassificados da CIA (2 edições diferentes) e livros com respostas obtidas em versões anteriores da obra (2 edições diferentes), mesa expositora retroiluminada com divisórias e dispositivo expositor com estrutura metálica. Os documentos desclassificados referem-se ao período 1960-1991 e correspondem a arquivos sobre o Chile e o Cone Sul da América Latina (Argentina, Brasil, Chile, Uruguai e Paraguai). Os arquivos chilenos constituem o maior volume de documentos que os Estados Unidos já tornaram públicos sobre assuntos relativos a um país estrangeiro.

Figura 89 – *La Biblioteca de la No-Historia / Preguntas y respuestas*, Voluspa Jarpa (2012)



Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/la-biblioteca-de-la-no-historia-preguntas-y-respuestas/>

Uma parte desses livros é a seleção e a resenha de 70 mil arquivos, reclassificados de acordo com sua principal característica material, o duelo entre a informação textual e a *borradura* censória, elemento gráfico que contraditoriamente possibilita a confecção do arquivo, o que possibilita uma leitura baseada não apenas no texto, mas nas informações visuais de um caos informativo que se revela traumático historicamente. Outra parte é a edição das respostas manuscritas de diversas pessoas, em diferentes lugares e línguas do mundo, apontando para uma reação pessoal e subjetiva diante do material disponibilizado, o que provoca uma fricção entre a informação veiculada publicamente e os documentos secretos sobre os acontecimentos históricos. É o choque entre o público e o privado, o histórico e o histórico.

Em seu último trabalho, por nós analisado, com os arquivos *desclasificados*, a instalação *Monumental* (Figuras 69-90), de 2018, exibida na 12ª Bienal de Shanghai, na China, Jarpa fez uma intervenção na área de acesso ao hall da bienal com um trabalho de grande porte que dialoga com o espaço arquitetônico industrial do local, problematizando a



noção de geopolítica entre forma estética e conteúdo histórico. Para isso, a artista criou 3 peças de grande dimensão: 2 peças em acrílico cortado a laser e papel poliéster impresso que atingem os 26 m de altura do prédio, atravessando os seus 3 andares, e uma 3ª peça em aço inox e acrílico recortado a laser, reelaborando a produção do artista Judd, cujas criações originais se tornaram repositório de arquivos de inteligência.

Figura 90 – *Monumental*, Voluspa Jarpa (2018)



Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/monumental/>

As instalações de Jarpa constroem, assim, “*oeuvres en situation*”, na definição de Morris (1966), cujo estatuto é de difícil atribuição a uma única categoria já existente, pois são “objetos” de grande dimensão que exigem a participação física mais ativa do espectador “[...] de sorte que l’attention ne se fixe pas sur l’objet mais sur sa mise en situation, et qu’ainsi le spectateur se trouve renvoyé plus directement à sa propre activité perceptive<sup>55</sup>” (Duguet, 1988, p. 223). Desse modo, a concepção do trabalho artístico de Jarpa é construída como um sistema relacional e reflexivo, pois o espectador percebe o processo de estabelecer relações,

<sup>55</sup> De modo que a atenção não se fixa no objeto, mas na sua situação, e assim o espectador é remetido mais diretamente à sua própria atividade perceptiva. (Tradução nossa)

enquanto apreende o objeto a partir de posições diferentes e sob certas condições variáveis de luz e de espaço.

O que as instalações de Jarpa propõem é expandir sua po(ética) no espaço, já que estabelecem uma nova relação artista-público, em que o espectador participa do trabalho com o seu corpo e constrói processos cognitivos que envolvem todos os seus sentidos, transitando por novas áreas espaciais, evidenciando o dispositivo criado pela artista, aproximando corpo e criação numa experiência ilimitada de percursos indefinidos. O dispositivo é, assim, uma “linha de fuga” criada num certo instante e espaço específicos (Carvalho, 2020 p. 150). O dispositivo é um “mecanismo” que visa produzir efeitos específicos, cujo

[...] “agencement des pièces d’un mécanisme” est d’emblée un système générateur qui structure l’expérience sensible chaque fois de façon originale. Plus qu’une simple organisation technique, le dispositif met en jeu différentes instances énonciatrices ou figuratives, engage des situations institutionnelles comme des procès de perception.<sup>56</sup> (Duguet, 1988, p. 226)

Como sistema generativo que estrutura a experiência sensível de forma sempre inédita, o dispositivo-instalação atualiza determinadas adaptações do olhar ou modos particulares de envolvimento do espectador.

Ao discutir o conceito de dispositivo em Foucault, Agamben (2005) aponta que ele é um conceito operativo essencial ao pensamento do autor, não se tratando de um algo particular, pois é um termo geral que ocupa o lugar dos “universais” na filosofia. Dessa maneira, de acordo com Agamben (2005, p. 15), atualmente, os dispositivos

[...] não agem mais tanto pela produção de um sujeito, quanto pelos processos que podemos chamar de dessubjetivação. Um momento dessubjetivante estava certamente implícito em todo processo de subjetivação e o Eu penitencial se constituía, havíamos visto, através da própria negação; mas o que acontece nesse momento é que os processos de subjetivação e os processos de dessubjetivação parecem reciprocamente indiferentes e não dão lugar à recomposição de um novo sujeito, se não em forma larvar e, por assim dizer, espectral. Na não-verdade do sujeito não há mais de modo algum a sua verdade.

Compreendemos, assim, as instalações de Jarpa como um “dispositivo social” que não busca a dessubjetivação dos sujeitos, pois, consoante Carvalho (2020, p. 100), elas “[...]”

---

<sup>56</sup> “Arranjo das partes de um mecanismo” é desde o início um sistema generativo que estrutura a experiência sensorial cada vez de uma forma original. Mais do que uma simples organização técnica, o dispositivo põe em jogo diferentes instâncias enunciativas ou figurativas, envolve situações institucionais como processos de percepção. (Tradução nossa)



devem ser vistas como um espaço de pesquisa no qual as experiências dos espectadores se relacionam às dos artistas e a representação pode ser testada em todos os seus estados. O dispositivo se revela como o modo de concepção de tais obras, agenciando os domínios do maquínico, do conceitual e do social”.

No artigo de Jarpa (Muro Sur, 1999) sobre a última obra de Duchamp, *Étant donnés...* (Figura 70), percebe-se a preocupação da artista com o espectador que deve “descobrir” a obra, colocando em funcionamento o dispositivo por ela proposto, deslocando o objeto artístico e o espectador de seus papéis habituais, pois só assim haverá a experiência est(ética) que provoque pequenos estranhamentos, instaurando outros “lugares de experiência” (Carvalho, 2020). No início de sua trajetória artística, Jarpa se apropria dessa proposta para formular suas próprias questões a respeito do espectador e da representação como problemática visual, refletindo sobre a “ilusão depois da desilusão”.

No século XIX, Hegel (2010) problematizou a questão do espectador das obras de arte, pois, a pintura, ao contrário da escultura que está limitada ao firme estar-fechado-em-si-mesmo (*Insichabgeschlossensein*) da individualidade, desenvolve a “totalidade do aparecer”. De acordo com o autor,

[...] na pintura o indivíduo não pode permanecer mantido na mesma limitação em si mesmo e para fora, porém passa para a referencialidade a mais variada. Pois, por um lado, como já mencionei, ela está colocada numa relação muito mais próxima com o espectador, por outro lado mantém uma conexão mais variada com outros indivíduos e com o ambiente natural exterior. O mero fazer-aparecer (*Scheinenmachen*) da objetividade oferece a possibilidade de que em uma e mesma obra de arte haja a propagação das distâncias e dos espaços os mais afastados e de todos os objetos os mais diversos que nisso ocorrem. (Hegel, 2010, p. 209)

De acordo com o autor, no caso da pintura basta que exista a mera “aparência da realidade” para que ocorra a contemplação espiritual, caso contrário haveria uma perturbação no espectador. A exultação da pintura é “puramente teórica”, prescindindo de uma realidade.

No entanto, em suas criações, Jarpa constrói uma “totalidade de particularidades” que se pertencem reciprocamente e que remetem a uma realidade histórica. A artista examina a relação entre obra e espaço expositivo, procurando compreender como a memória, expressa nos documentos por ela pesquisados, cria cenários na imaginação dos espectadores que, como pontua Rancière (2012), vivenciam um paradoxo, pois ignoram o processo de produção das imagens que observam e ficam “passivos” diante delas. Dessa forma, “ser espectador é estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir” (Rancière, 2012, p.

8). Porém, o que a artista propõe é justamente romper com esse paradoxo do espectador passivo, possibilitando-lhe o conhecimento de produção das imagens e, conseqüentemente, conclamando-o a agir.

O'Doherty acredita que as galerias de arte e os museus possuem um fantasma errante em seus espaços, o Espectador. O autor questiona sobre

Quem é o Espectador, também chamado de Visitante, às vezes chamado de Observador, ocasionalmente de Percebedor? Ele não tem face, é principalmente costas. Ele se inclina e pondera; é um pouco inábil. Seu comportamento é indagativo; sua perplexidade, prudente. Ele [...] apareceu com o modernismo, com o desaparecimento da perspectiva. [...] O Espectador e seu primo esnobe, o Olho, chegam em boa companhia. [...] Eles não se dão muito bem. O Olho assexuado é muito mais inteligente que o Espectador, que possui um quê de obtusidade masculina. O Olho pode ser treinado de certo modo, e o Espectador, não. É um órgão muito apurado, nobre até, estética e socialmente superior ao Espectador. (O'Doherty, 2002, p. 37-40)

Porém, de maneira díspar, ao valorizar as afinidades com o lugar expositivo, Jarpa procura relacionar os aspectos cognitivos, filosóficos, históricos e sociais que podem ou não influenciar nas dimensões estéticas que constituem a sensibilidade do espectador que não é interpretado como um fantasma inábil e obtuso. Por isso, o espectador deverá

[...] trocar a posição de espectador passivo pela de inquiridor ou experimentador científico que observa os fenômenos e procura suas causas. Ou então lhe será proposto um dilema exemplar, semelhante aos propostos às pessoas empenhadas nas decisões da ação. Desse modo, precisará aguçar seu próprio senso de avaliação das razões, da discussão e da escolha decisiva. (Rancière, 2012, p. 10)

Diante de tais produções artísticas de Jarpa, o “corpo próprio” do espectador, na conceituação de Merleau-Ponty (1999), começa a produzir um novo nó de significações por meio das percepções do espaço expositivo, seus movimentos integram-se, assim, numa nova entidade motora, cujos novos hábitos perceptivos apreendem uma nova significação engendrada pelo corpo equiparado à criação da artista. Sendo assim,

O que reúne as “sensações táteis” de minha mão e as liga às percepções visuais da mesma mão, assim como às percepções dos outros segmentos do corpo, é um certo estilo dos gestos de minha mão, que implica um certo estilo dos movimentos de meus dedos e contribui, por outro lado, para uma certa configuração de meu corpo. (Merleau-Ponty, 1999, p. 208)

A percepção do espaço expositivo e da produção artística em sua espacialidade são, dessa forma, “problemas” análogos, haja vista que o corpo próprio do espectador está atado a um certo mundo, ele é no espaço, a sua percepção se dá por sua lei de construção. Através da proposição da artista, o espectador deixa de ser um mero sujeito transcendental, isolado em si próprio, ele se torna um para o outro, colaborador em uma reciprocidade dialogal, liberado se si mesmo, cujos

[...] pensamentos de outrem certamente são pensamentos seus, não sou eu quem os forma, embora eu os apreenda assim que nasçam ou que eu os antecipe, e mesmo a objeção que o interlocutor me faz me arranca pensamentos que eu não sabia possuir, de forma que, se eu lhe empresto pensamentos, em troca ele me faz pensar. (Merleau-Ponty, 1999, p. 475)

Em seu trabalho, Jarpa articula a presença física daquilo que cria e a presença mental dos arquivos desclassificados. De acordo com Rancière (2012), a “imagem pensativa” abrange o pensamento não pensado, um estado indeterminado entre ativo e passivo, pensamento e não pensamento, arte e não arte. O que ocorre é uma tensão entre vários modos de representação que, na modernidade, passou de um regime de representação a um regime de presença ou apresentação. Assim, é possível conceber uma terceira maneira de se pensar a ruptura estética, não como “[...] a supressão da imagem na presença direta, mas sua emancipação em relação à lógica unificadora da ação; não é a ruptura da relação entre inteligível e sensível, mas um novo estatuto da figura” (Rancière, 2012, p. 116).

Em *Histórias de aprendizagem* (Figuras 15-56-91), de 2014, Jarpa construiu uma instalação labiríntica e irregular com os documentos desclassificados, impressas em acetato transparente e penduradas em linhas diagonais as imagens dos documentos criam um efeito inusitado, porquanto a exibição/repressão e a transparência/opacidade impossibilitam a sua leitura, conjugando forma e conceito que articulam o impreciso, o caótico e o apagado.

Figura 91 – *Histórias de aprendizagem*, Voluspa Jarpa (2014)



Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/historias-de-aprendizagem/>

Percebe-se, por meio desta instalação, que isso ocorre porque existe a contaminação de dois discursos, a imagem artística e a imagem discursiva arquivística, duas maneiras de exhibir, duas maneiras de ocultar, cuja

Pensatividade da imagem é então presença latente de um regime de expressão em outro. [...] é então essa relação entre duas operações que põe fora de si mesmos a forma pura demais ou o acontecimento carregado demais de realidade. Por um lado, a forma dessa relação é determinada pelo artista. Mas, por outro, é só o espectador que pode fixar a medida dessa relação, é só o seu olhar que confere realidade ao equilíbrio entre as metamorfoses da “matéria” informática e a encenação da história de um século. (Rancière, 2012, p. 118-122)

Por último, em suas “criações pensativas”, de um lado, a artista determina a forma dessa relação, de outro, o espectador fixa o grau dessa relação, pois é em si mesmo que a realidade se equilibra entre as “metamorfoses da matéria” e a “encenação da História”. Jarpa investiga, portanto, estratégias materiais e/ou conceituais que deem conta do relato do evento traumático como uma anomalia na própria linguagem, uma ruptura no texto ou na imagem.

## 5 MINIMAL SECRET – ESTRATEGIAS DE VISIBILIZACIÓN

Para nós, a posteridade, que não somos historiadores nem entusiastas dos métodos de pesquisa, e que por isso contemplamos o acontecimento com um bom senso desanuviado, as suas causas se apresentam numa quantidade inumerável. Quanto mais nos aprofundamos na busca das causas, um maior número delas se revela para nós, e cada causa tomada em separado ou toda uma série de causas nos parecem igualmente justas em si mesmas, e também igualmente ilusórias, por sua insignificância em comparação com a enormidade do acontecimento, e igualmente ilusórias pela incapacidade (sem a participação de todas as demais causas concomitantes) de produzir o acontecimento que se deu. (*Guerra e Paz*, Tomo III – Primeira Parte, I, Liev Tolstói)

Neste capítulo investigaremos a transparência e a opacidade das produções, a est(ética) como uma estratégia sensorial, a construção de (in)visibilidades e as *estrategias de visibilización* arquitetadas pela artista chilena Voluspa Jarpa.

### 5.1 A TRANSPARÊNCIA É OPACA?

Aos riscos dos documentos arquivísticos que podem ser recodificados e recolonizados pelos saberes de poder, Jarpa soma a po(ética) de suas criações que possibilitam/impedem que o espectador tenha acesso às informações exibidas de maneira transparente/opaca, pois se experimenta a “possibilidade como impossibilidade”, o que remete a uma promessa de revelação que, na verdade, se concretiza como repressão.

Pode-se pensar a transparência como a particularidade daquilo que não possui duplo sentido, que se apresenta com clareza e limpidez, sendo realizada através da qualidade da informação disponibilizada. Contudo, segundo Han (2017, p. 92-96), a

Sociedade da transparência é uma sociedade da informação. A informação é, como tal, um fenômeno de transparência na medida em que está privada de qualquer negatividade; é uma linguagem positivada, operacionalizada. [Ela] não padece apenas com a falta de verdade, mas também com a falta de aparência. Nem a verdade nem a aparência são transparentes; somente o vazio é totalmente transparente. Para exorcizar esse vazio coloca-se em circulação uma grande massa de informações, sendo que a massa de informações e de imagens é um enchimento onde ainda se faz sentir o vazio.



Quem trabalha com arquivos oficiais conhece as dificuldades pelas quais passou a artista com os documentos *desclasificados* pelas agências de inteligência norte-americanas, pois, de início, tem-se a impressão que o ter acesso ao material de arquivo será algo revelador das tessituras e urdiduras do poder, porém, a desilusão surge já no primeiro momento, haja vista, as *tachaduras* e o enorme volume de material produzido pelos órgãos de inteligência e de repressão, o que dificulta enormemente a pesquisa. Esse excesso de material parece ser uma estratégia de disfarce utilizada já prevendo a futura desclassificação dos documentos, ou seja, é uma forma de “esconder” aquilo que pode comprometer as estruturas de poder.

Dessa maneira, de acordo com Han (2017), esse excesso de informações não “clarifica” o mundo, pois não gera “verdade”, e quanto mais documentos são liberados mais “intransparente” se torna o mundo. Por isso, existe um momento durante a pesquisa em que o pesquisador se depara com a resistência do material analisado que lhe apresenta sua parte enigmática e obscura. Dessa forma, “quando a pesquisa tropeça na opacidade dos documentos e o arquivo não declina mais tão facilmente os traços cheios e os finos de um cômodo ‘era assim porque está escrito’, o trabalho pode realmente começar” (Farge, 2022, p. 73).

Jarpa pontua que o arquivo reside num espaço poético de pura possibilidade entre o real e o irreal, cujos limites nos colocam diante de uma questão ética, pois

Es también un intersticio confuso entre las nociones de lo público y lo privado, lo secreto y lo no secreto, lo individual y lo colectivo, lo consciente y lo inconsciente. El archivo, como concepto, nos confronta con un problema de límites y, por tanto, de ética. Remite a múltiples sentidos que afectan tanto al individuo como al colectivo [...] al bajar algunos de estos archivos, tuve una primera impresión en relación directa con el hecho mismo de la desclasificación de los documentos y su enorme cantidad. Al mismo tiempo, sufrí un segundo impacto debido a que muchos de estos documentos estaban tachados – párrafos y páginas completas borradas con líneas y bloques negros.<sup>57</sup> (Jarpa, 2014, p. 14-29)

A artista se comove diante dessa informação borrada sobre a história de seu país, que se articula entre o consciente e o inconsciente, e pensa no abismo existente entre os eventos ocorridos, a verdade conhecida e essas *borraduras*, já que apenas fica evidente a *desfachatez*

---

<sup>57</sup> É também um interstício confuso entre as noções de público e privado, secreto e não secreto, individual e coletivo, consciente e inconsciente. O arquivo, enquanto conceito, confronta-nos com um problema de limites e, portanto, de ética. Refere-se a múltiplos significados que afetam tanto o indivíduo quanto o coletivo [...] ao baixar alguns desses arquivos, tive uma primeira impressão em relação direta com o próprio fato da desclassificação dos documentos e sua enorme quantidade. Ao mesmo tempo, sofri um segundo choque porque muitos desses documentos estavam apagados – parágrafos e páginas inteiras apagados com linhas e blocos pretos. (Tradução nossa)

*de la borradura*. Assim, podemos concluir que a transparência dos documentos é opaca, um mero simulacro *in absentia*.

## 5.2 A EST(ÉTICA) É UMA ESTRATÉGIA SENSORIAL

Na instalação *Esclavas* (Figuras 31-39-92), exposta em 2009 no MNBA, em Santiago, capital do Chile, Jarpa articula uma reflexão com o quadro *La perla del mercer de esclavas*, do pintor chileno Alfredo Valenzuela Puelma, que faz parte da coleção permanente do museu. O trabalho consiste dos documentos de arquivo da vida do pintor, impressos a laser e agrupados em 5 dossiês depositados em arquivo metálico e a figura de uma das pacientes históricas de Charcot, impressa em alumínio lacado em pintura automotiva e algumas pinturas do acervo permanente do MNBA.

Figura 92 – *Esclavas*, Voluspa Jarpa (2009)



Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/esclavas/>

Como é possível observar na figura, à direita temos o quadro de Puelma, protegido por uma corda de segurança, e à esquerda uma moldura semelhante onde se encontra pendurada a reprodução de uma mulher histórica, sem o material de segurança. O que Jarpa propõe é um diálogo entre dois discursos que se utilizam do corpo da mulher como forma de se exercer o poder masculino.

A pintura de Puelma foi realizada em 1882, mesmo ano em que foram realizadas as fotografias das mulheres históricas no hospital La Salpêtrière, administrado por Charcot. Especializado em retratos e na figura humana, Puelma foi o primeiro pintor chileno a

trabalhar com nus, além de se dedicar à pintura religiosa e de gênero com cenas repletas de orientalismo. No final da vida, o pintor foi afetado por depressão e desequilíbrio mental, e morreu no Sanatório de Villejuif, na França. Ele é considerado um dos grandes mestres da pintura chilena.

Por meio dos documentos de arquivo da vida do pintor, Jarpa construiu uma instalação que remete aos arquétipos femininos da virgem-escrava vendida pelo mercador, e à mulher histórica transformada em tema de “doença feminina”. As duas imagens foram colocadas lado a lado no espaço expositivo no intuito de provocar desconforto no espectador, pois remete a dois discursos díspares e complementares, pois Jarpa revisou a fortuna crítica da pintura de Puelma ao longo de sua história, assim como as omissões ao cenário de violência que retrata.

Na instalação *Esclavas* (Figuras 31-39-92), Jarpa dá continuidade aos desd(obra)mentos de sua po(ética), pois nos remete a um de seus primeiros trabalhos, *El sitio de Rancagua* (Figura 7), de 1994, em que a artista se deparou com duas versões contraditórias do desastre ferroviário, sendo que apenas uma foi escolhida, pelo discurso oficial, como verdade, enquanto a outra foi completamente anulada.

A partir dessa instalação, é possível percebermos que é característico da po(ética) da artista questionar o próprio espaço expositivo, dando protagonismo ao contexto, cuja ancestralidade remete novamente a Duchamp, quando o artista revestiu o teto da Exposição Internacional do Surrealismo, na Galerie de Beaux-Arts, em Paris, em 1938, com sacos de carvão e forrou o chão com folhas, criando um contexto cênico para o espectador, conforme figura a seguir:

Figura 93 – *1200 bags of coal*, Marcel Duchamp (1938)

Fonte: <https://magazine.artland.com/the-shows-that-made-contemporary-art-history-the-international-surrealist-exhibition-1938/>

Dessa forma, ao pontuar o efeito do contexto na arte, do continente no conteúdo, Jarpa desenvolve a ideia do espaço expositivo como uma peça única, ocorrendo “um vazamento de energia da arte para o que a rodeia” (O’Doherty, 2002, p. 75). Essa “câmara de estética”, segundo O’Doherty, adquire características de outros espaços onde as convenções de um sistema fechado de valores são preservadas, a santidade da igreja, a formalidade do tribunal, a mística do laboratório. Assim,

Sem sombras, branco, limpo, artificial – o recinto é consagrado à tecnologia da estética. Montam-se, penduram-se, espalham-se obras de arte para estudo. Suas superfícies imaculadas são intocadas pelo tempo e suas vicissitudes. A arte existe numa espécie de eternidade de exposição e, embora haja muitos “períodos” (Último Modernismo), não existe o tempo. Essa eternidade dá à galeria uma condição de limbo; é preciso já ter morrido para estar lá. (O’Doherty, 2002, p. 3-4)

No espaço sagrado da exposição, em que a arte “assume vida própria”, o mundo exterior não deve entrar, as janelas devem ser lacradas, as paredes pintadas de branco, o teto deve ser fonte de luz e o piso deve ser de um material que não provoque estalidos, produzindo uma homogeneização artificial na qual a própria presença do público se torna supérflua. O espectador é, assim, uma intromissão.

De acordo com O’Doherty (2002, p. 23), a parede branca do “cubo branco” se tornou um lugar de disputas no sistema da arte.

Agora participante da arte em vez de um suporte passivo para ela, a parede tornou-se o foco de ideologias opostas; e cada novo avanço tinha de se apresentar com uma atitude com relação a ele. [...] Depois de se tornar uma força estética, a parede modificou tudo o que era exposto nela. A parede, contexto da arte, adquiriu uma riqueza de conteúdo que ela legou sutilmente à arte. Hoje é impossível montar uma exposição sem examinar o local como um fiscal da saúde, levando em conta a estética da parede, que vai inevitavelmente “artificial” a obra de um modo que quase sempre dispersa suas intenções. A maioria de nós “percebe” hoje o modo de pendurar da mesma maneira que mastiga chiclete – inconscientemente e por hábito.

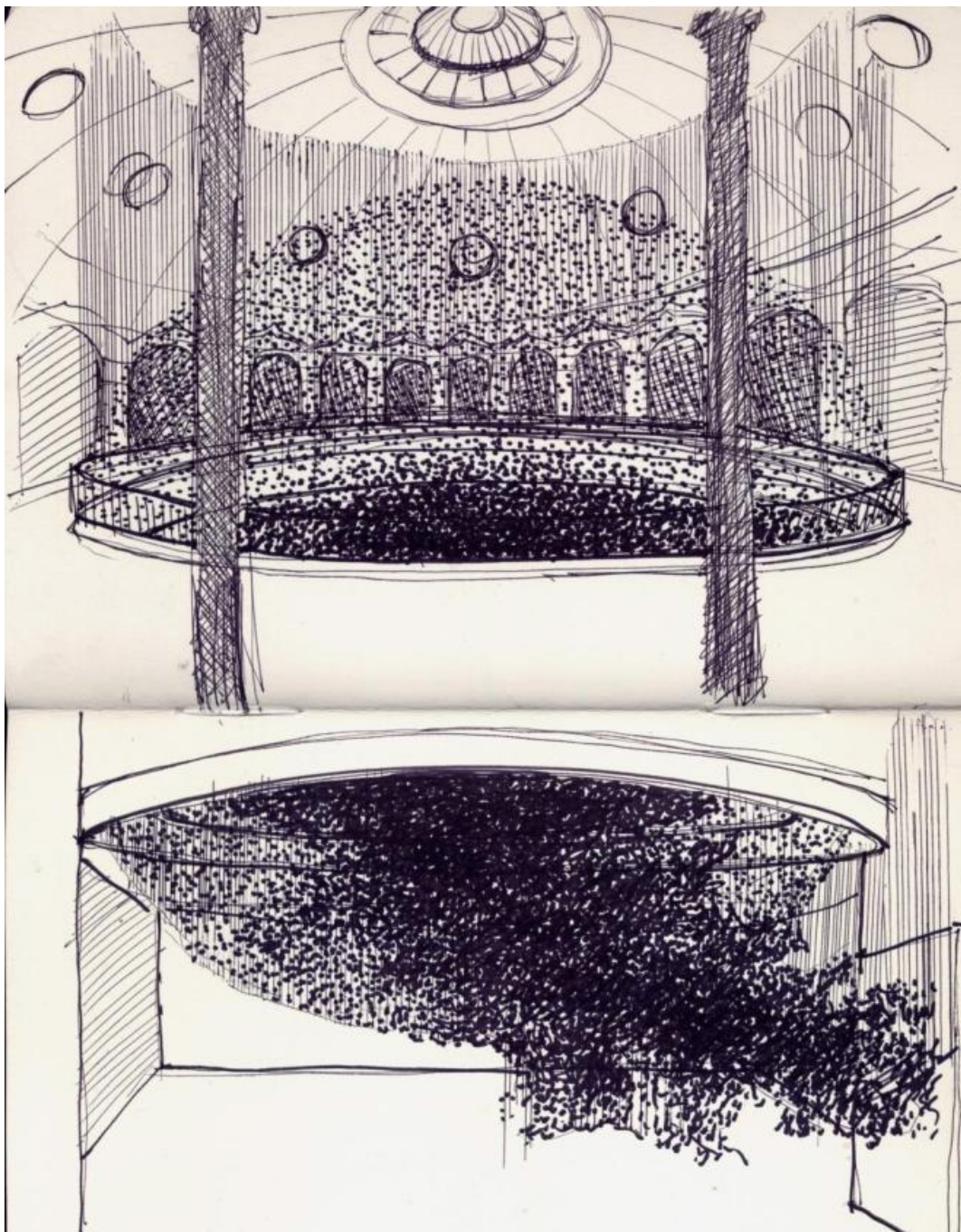
Ao questionar o cubo branco modernista, semelhante à “mônada” de Leibniz (2016) que não possui janelas pelas quais algo possa entrar ou sair, não tem buracos nem portas, é a autonomia do interior, um interior sem exterior, Jarpa, ao contrário, insere em seus trabalhos uma realidade complexa e disruptiva.

Composta por centenas de figuras de mulheres históricas, vitrine de vidro com livros, luminária com luzes e 55 pinturas a óleo sobre tela em diversos formatos, a instalação *Síntomas de la Historia* (Figuras 40-41-94-95), de 2009, ocupa diversos espaços da Biblioteca Nacional do Chile, problematizando a pilhagem e a transferência de livros realizada no final do século XIX, da Biblioteca Nacional do Peru para a biblioteca chilena, e seu retorno em 2007. Ao intervir no espaço arquitetônico institucional, a artista questionou uma das instituições envolvidas nos acontecimentos e problematizou um fato histórico através da construção de volumes de livros, do uso de documentos e da representação de naturezas-



mortas com livros. A intervenção faz parte de um díptico que se completa com a intervenção homônima na Biblioteca Nacional do Peru, em Lima.

Figura 94 – *Síntomas de la Historia*, Voluspa Jarpa (2009)



Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/sintomas-de-la-historia/>

Aprofundando os conceitos História e histeria em sua po(ética), a instalação *Síntomas de la Historia. Una Construcción Imaginaria* (Figuras 41-95), de 2009, complementa a intervenção anterior, realizada em Santiago do Chile, e é construída por um amontoado de

livros empilhados, centenas de figuras de mulheres históricas suspensas do teto por fios de silicone e 4 documentos impressos a laser sobre papel. De um lado, o volume monolítico de livros-objetos, uma forma estática e que preserva os discursos transformados em palavras; de outro, as figuras de mulheres históricas suspensas no ar, gerando uma forma mutável e fantasmática. Enquanto a História constrói narrativas objetivas e busca estabelecer verdades e consensos, a histeria é um relato subjetivo anômalo, pois utiliza a somatização como linguagem.

Figura 95 – *Síntomas de la Historia. Una Construcción Imaginaria*, Voluspa Jarpa (2009)

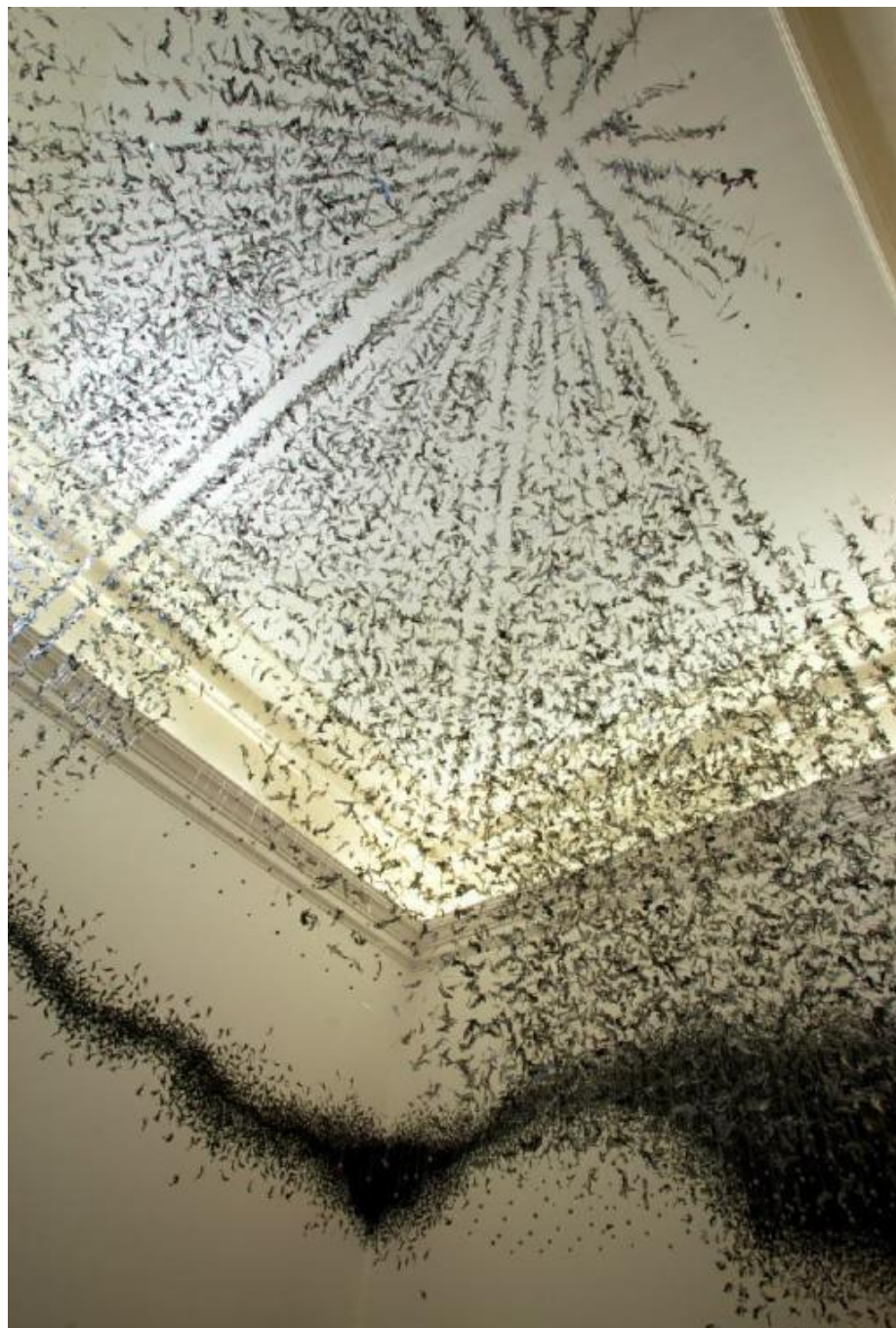


Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/sintomas-de-la-historia-una-construccion-imaginaria/>

De forma semelhante, questionando o espaço expositivo, o trabalho com 30.000 figuras das mulheres históricas, da instalação *L'Effet Charcot* (Figuras 42-72-80-81-96), de 2010, apresentado na Maison de l'Amérique Latine, em Paris, ocupa um dos quartos da antiga casa de Charcot.



Figura 96 – *L'Effet Charcot*, Voluspa Jarpa (2010)



Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/leffet-charcot/>

Intervindo no espaço expositivo, Jarpa propõe a criação de um grande enxame flutuante composto pelas figuras das mulheres históricas, no intuito de construir uma imagem contrária à classificação positivista do século XIX, assinalando a histeria como um fenômeno histórico e sintomático. Dessa forma, a artista questiona a definição de mulher, construída, principalmente, por cientistas homens.

Assim, como é possível perceber, o espaço expositivo não é, para a artista, um espaço neutro como o cubo branco. Ao não se encarcerar na proposta asséptica, a artista não se rende aos artifícios desse ambiente sacralizado e distante da realidade do mundo, em que se reduz os indícios que interfiram em sua apreciação. Por meio da construção da história coletiva, construída com discursos e documentos, e a intersecção com a somatização subjetiva, construída com as imagens riscadas e apagadas, Jarpa articula sua po(ética) na zona fronteira entre texto e imagem. “Texto reprimido borrado” e “imagem traumática exibida”.

### 5.3 ESTRATEGIAS DE VISIBILIZACIÓN

Ao longo de todo esse percurso de análise e interpretação da produção de Voluspa Jarpa foi-nos possível perceber as várias *estrategias de visibilización* utilizadas pela artista chilena para ler o material arquivístico disponibilizado pelas agências de inteligência do governo dos Estados Unidos. Essas estratégias articuladas pela artista dizem respeito à análise sobre o relato histórico e de sua elaboração cultural como um sistema crítico da sociedade, do contexto e da época, e que ocorrem concomitantemente de forma conceitual, narrativa e material.

Dessa maneira, a partir de agora iremos sistematizar as informações sobre as *estrategias de visibilización* utilizadas por Jarpa, apresentando uma leitura compreensiva de suas criações. Ao nos posicionarmos defronte as pegadas traumáticas, da possibilidade como impossibilidade, entrevimos o rosto sombrio da repressão e a *desfachatez de la borradura*. Assim, a leitura/desconstrução dos arquivos, por parte da artista, articulou a reinterpretação do passado e a releitura da concepção da História e do presente.

Ao analisarmos a potência das criações de Jarpa e quais gatilhos são acionados, procuramos examinar as *estrategias de visibilización* propugnadas pela artista, como a reconstrução est(ética) por meio das instalações em que o espectador adentra o espaço da repressão, compreendendo, assim, a fisiologia do corpo da repressão como se fosse uma autópsia est(ética) dos sintomas, e averiguamos, igualmente, como é vivenciado o testemunho da repressão nas instalações.

A principal característica da produção de Jarpa diz respeito à unicidade de suas criações que se constroem por meio de uma “visualidade háptica-lisa”. Entendemos unicidade como a coesão e a coerência que a produção da artista mantém ao longo dos anos sobre a investigação a respeito de um mesmo objeto: as ditaduras Latino-Americanas, as ingerências políticas estadunidenses, a produção arquivística e a repressão no corpo dos documentos

desclassificados. Riegl (1901) confere à visualidade uma dimensão “óptica” (*Fernsicht*), distância, e uma dimensão “háptica” (*Nahsicht*), proximidade. Essas duas dimensões bipolarizam a experiência imagética, o que lhe confere um entremeio para que ocorra a tensão sensorial entre o óptico e o háptico.

Posteriormente, Deleuze; Guattari (1997) irão conceituar essa visualidade como “espaço liso”, o háptico, e o “espaço estriado”, o óptico, o espaço nômade e o espaço sedentário, respectivamente. Consoante os autores, às vezes é possível demarcar a oposição entre essas duas visualidades; porém,

Outras vezes devemos indicar uma diferença muito mais complexa, que faz com que os termos sucessivos das oposições consideradas não coincidam inteiramente. Outras vezes, ainda, devemos lembrar que os dois espaços só existem de fato graças às misturas entre si: o espaço liso não para de ser traduzido, transvertido num espaço estriado; o espaço estriado é constantemente revertido, devolvido a um espaço liso. (Deleuze; Guattari, 1997, p. 260)

Sendo assim, devemos compreender essas duas visualidades não de forma estanque, mas intercomunicantes. A visualidade háptica-lisa induz a um espaço perceptivo mais tátil do que visual, e que pode ser igualmente auditiva, uma percepção próxima que funciona pelo “tato”, num sentido ampliado, quase um “corpo sem órgãos”, segundo outro conceito dos autores, já que os olhos funcionam como órgãos de toque, que aproximam o corpo da imagem, perpassando sua superfície. Sem centralidade, é uma espécie de visualidade que está mais inclinada a se mover, ao invés de focar. Por isso, o espectador não adentra as instalações de Jarpa apenas com os olhos, mas também com a pele, com o corpo, pois é um “espaço de afetos”, e menos de propriedades. Essa visualidade se caracteriza pela variação contínua de suas orientações, referências e junções. Essas “[...] orientações não possuem constante, mas mudam segundo as vegetações, as ocupações, as precipitações temporárias. As referências não possuem modelo visual capaz de permutá-las entre si e reuni-las numa espécie de inércia, que pudesse ser assinalada por um observador imóvel externo” (Deleuze; Guattari, 1997, p. 290).

O que ocorre é uma mudança significativa no estatuto do espectador que, de acordo com Crary (2012, p. 12), diz respeito a “[...] um novo conjunto de relações entre o corpo, de um lado, as formas de poder institucional e discursivo de outro”. Na instalação *No-History's Library – The Backyard* (Figuras 62-76-97), de 2015, Jarpa selecionou e organizou, segundo critérios de conteúdo e de visibilidade da informação, os documentos desclassificados que



abrangem o período de 1962-1977 sobre Chile, Argentina, Uruguai e Brasil. Os livros criados para a instalação, disponibilizados ao público em estantes minimalistas, são a compilação crítica de 70 mil documentos revisados pela artista, sendo organizados a partir de critérios geopolíticos e cronológicos. De acordo com a artista, sua escolha por transformar os documentos em livros é porque o livro é o resultado da elaboração autoral sobre as questões humanas, é um exercício civilizatório de resistência à barbárie, ao contrário do arquivo.

O público, ao responder à pergunta “O que você vai fazer com isso?”, participou ativamente de um trabalho que considera a ação de divulgar o material “secreto” dos arquivos por meio de uma mesa e de um dispositivo de rolagem que coleta as respostas. Dessa forma, o espectador é, ao mesmo tempo, leitor-espectador-escritor, conforme podemos verificar na figura a seguir:

Figura 97 – *No-History's Library – The Backyard*, Voluspa Jarpa (2015)



Fonte: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/no-historys-library-the-backyard/>

Sendo assim, a subjetividade do espectador se tornou um componente de novas economias sociais, psíquicas e/ou tecnológicas. A psicanálise considera que a subjetividade se divide em duas ordens de funcionamento, o consciente e o inconsciente, sendo constituída fundamentalmente pela sintaxe inconsciente, por isso, a subjetividade pode ser compreendida como o processo pelo qual algo se torna constitutivo e pertencente ao indivíduo de modo singular (Torezan; Aguiar, 2011). O que estamos falando é que, na atualidade e nas criações de Jarpa, a subjetividade do espectador se converteu em uma interface entre “sistemas racionalizados” de conhecimento que transitam entre Arte, História, Psicanálise, Sociologia, Política, dentre outros saberes. O que mudou, segundo Crary (2012, 15), foi “[...] a

pluralidade de forças e regras que compõem o campo no qual a percepção ocorre”. E é justamente com essas forças que Jarpa articula um *tour de force* em sua produção, desenvolvendo estratégias de visibilização por meio da visualidade háptica-lisa de suas criações.

É necessário ponderar, contudo, conforme Rancière (2012), que a pretensão de repolitizar a arte se manifesta de maneiras diversas, refletindo a incerteza tanto sobre o papel da política, quanto da arte, cujo ponto em comum seria considerar como pacificado um “certo modelo de eficácia”, em que a arte exibiria os “estigmas da dominação”. Sendo assim,

Ao cabo de um bom século de suposta crítica da tradição mimética, é forçoso constatar que essa tradição continua dominante até nas formas que se querem artística e politicamente subversivas. Supõe-se que a arte nos torna revoltados quando nos mostra coisas revoltantes, que nos mobiliza pelo fato de mover-se para fora do ateliê ou do museu, e que nos transforma em oponentes do sistema dominante ao se negar como elemento desse sistema. (Rancière, 2012, p. 52)

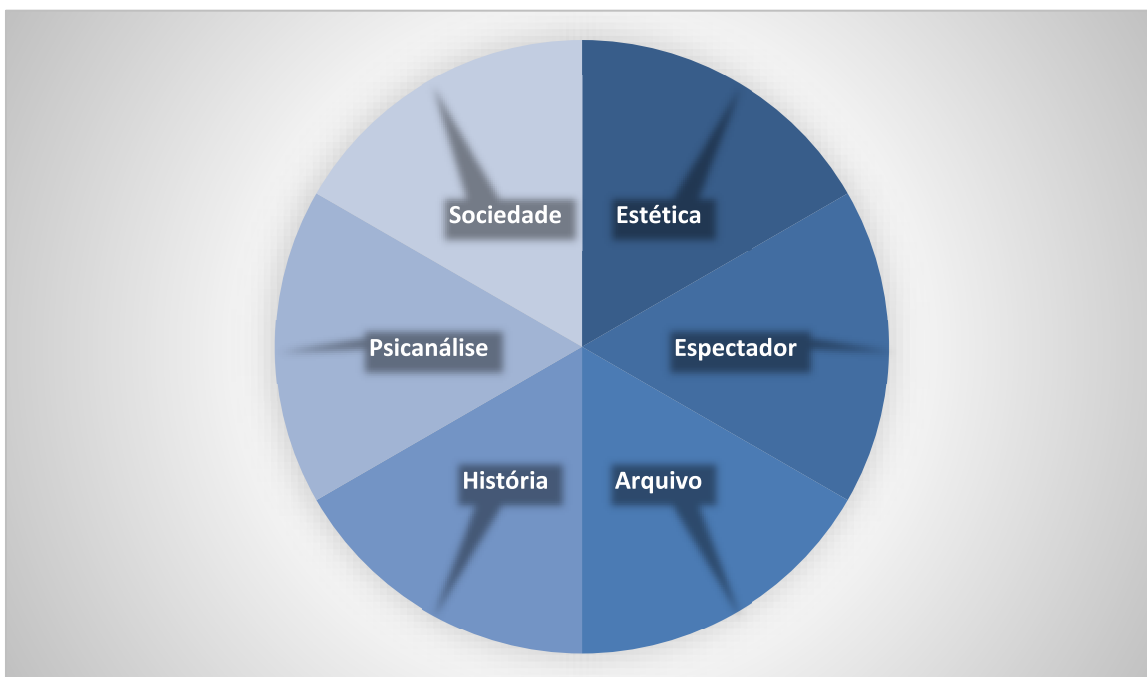
O que o autor problematiza é que nem sempre é evidente o percurso da causa ao efeito e da intenção ao resultado, já que a “política da arte” possui uma “estranha esquizofrenia”, haja vista que o sistema da arte ao mesmo tempo em que questiona as formas de poder, continua a validá-lo. Por fim, Rancière (2012, p. 53) pergunta, a quais “[...] modelos de eficácia obedecem nossas expectativas e nossos juízos em matéria de política da arte? A que era esses modelos pertencem?”.

De maneira enfática, o autor conclui que a relação entre arte e política são formas de dissenso que reconfiguram a “experiência comum do sensível”, havendo uma política da arte que precede a política do artista, num entrelaçamento de “lógicas heterogêneas”. De um lado, existe a “política da estética” que estrutura a experiência sensível de determinado regime da arte; de outro, as estratégias dos artistas que se propõem a alterar os referenciais do visível e do enunciável. Por conseguinte, a política da arte é construída pelo entrelaçamento de três lógicas, quais sejam, a lógica das formas da experiência estética, a do trabalho ficcional e a das estratégias metapolíticas. Essas lógicas implicam em três formas de eficácia: a representativa, que produz efeitos pelas representações; a estética, que produz efeitos pela suspensão dos fins representativos; e a ética, identificação entre as formas da arte e da política (Rancière, 2012, p. 65-66).

Considerando essa importante questão articulada por Rancière, podemos abalizar que, ao longo de duas décadas, Jarpa construiu uma po(ética) e uma est(ética) dissensual que

articulam as seguintes *estratégias de visibilización*: Estética, Espectador, Arquivo, História, Psicanálise e Sociedade, que se subdividem em várias outras, conforme figuras a seguir:

Figura 98 – *Estratégias de visibilización*



Fonte: Elaborado pelo autor (2024)

Deve-se alertar que essas estratégias construídas pela artista se articulam em diversos campos de saber de maneira transversal e não estanque, por isso, devem ser lidos, sempre, de maneira inacabada e complexa, pois se articulam com outros saberes. A seguir podemos visualizar, de maneira detalhada, os campos de articulação da produção da artista:

Figura 99 – Estética

<b>ESTÉTICA</b>
● Revisão crítica da construção histórica da arte da pintura
● Transbordamento e questionamento do espaço pictórico tradicional
● Valorização do fora do quadro
● Construção de objetos instáveis
● Pesquisa estética produtora de novas realidades, articulando noções de outros campos como a Psicanálise e a História
● Produção crítico-analítica da sociedade contemporânea
● Investigação da competência da arte em construir símbolos sócio-históricos que representem coletividades e discursos excluídos
● Caráter relacional de uma poética voltada para o estudo das interpretações, apropriações, criações e regulações do conhecimento por parte das sociedades em determinados momentos históricos
● Invenção de formas de representação da realidade e da visão de um país
● Experiência estética pensada como processo criativo de invenção de linguagens
● Estética desesperada
● Poética que se desdobra ao longo do percurso criativo, perfazendo dobras sobre si mesma
● Operações estéticas que tornam presente as inverdades históricas
● Valorização das afinidades com o lugar expositivo, relacionando os aspectos cognitivos, filosóficos, históricos e sociais que podem ou não influenciar nas dimensões estéticas
● Conjugação de forma e conceito articulando o impreciso, o caótico e o apagado
● Construção de dispositivos cujas fronteiras esgarçadas estabelecem fluxos em múltiplas direções
● Constituição do espaço expositivo como um espaço não-neutro

Fonte: Elaborado pelo autor (2024)



Figura 100 – Espectador

<b>ESPECTADOR</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Produções artísticas que deslocam o conhecimento do espectador, exigindo que ele deixe de ser um mero fruidor estético</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● <i>Objets sans notice</i> em relação aos quais o espectador não domina as expectativas e as interpretações, permitindo-lhe outras leituras</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Espaço expositivo que estabelece diálogo funcional entre as criações e os espectadores</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Criação do espaço- interstício ocupado pelo espectador</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Imanência do espectador e sua imersão na complexidade histórica dos jogos de poder e das ingerências políticas nos países da América Latina</li> </ul>

Fonte: Elaborado pelo autor (2024)

Figura 101 – Arquivo

<b>ARQUIVO</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Leitura crítica do arquivo e sua desconstrução</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Disseminação de saberes dos arquivos institucionais</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Produção de um novo material arquivístico sobre bases menos rígidas</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Utilização do material arquivístico como primeiro rastro da repressão</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Exposição da repressão utilizando os próprios documentos que a negam</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Construção de um trabalho que permite que o material documental seja elaborado coletivamente</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Exposição da força visual dos documentos <i>desclasificados</i></li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Possibilidade de organizar e de acessar a escrita sobre o apagamento da história chilena</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Compreensão do material de arquivo como um problema medular das artes visuais contemporâneas</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Documento de arquivo interpretado como elemento de continuidade histórica e compreendido como um sinal no presente das tramas e das urdiduras do tempo passado</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Criação de outro tempo no material arquivístico, abrindo outras possibilidades discursivas, cujos rearranjos podem ser múltiplos, gerando uma teia de reconstruções possíveis entre artista e espectadores</li> </ul>

Fonte: Elaborado pelo autor (2024)

Figura 102 – História

<b>HISTÓRIA</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Questionamento das representações históricas em diversos sistemas da imagem</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Investigação histórica e artística utilizando o material de arquivo, fazendo presente as inverdades históricas através de operações estéticas</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Reinterpretação do passado e releitura da concepção da História</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Análise acerca do relato histórico e sua elaboração cultural por meio de operações conceituais, narrativas e materiais</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Interação entre sombras e translucidez que remetem ao fantasma cruel da História e de sua aprendizagem</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Exame da História, suas subjetividades, construções e mistérios ainda não resolvidos</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Atualização do passado através da repetição das <i>borraduras</i> que exibem os crimes cometidos</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Relação conceitual de dois sistemas narrativos: o relato histórico e a subjetividade da histeria</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Exibição dos vestígios de uma história de mentiras e de silenciamentos</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Sintomas históricos da História se fazem diálogo artístico</li> </ul>

Fonte: Elaborado pelo autor (2024)

Figura 103 – Psicanálise

<b>PSICANÁLISE</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Reflexão sobre a História por meio do terror do trauma e do arquivo</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Interpretação do trauma como um evento imperativo que força a invenção de uma linguagem artística</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Interpretação do relato histórico como um sintoma cultural em que o reprimido no corpo social aparece como trauma</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Compreensão do trauma como um relato arquivado e negado, e o sintoma, um arquivo cifrado e borrado</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Colapso ético que articula a visibilização da persistência traumática da incompletude histórica</li> </ul>

Fonte: Elaborado pelo autor (2024)

Figura 104 – Sociedade

<b>SOCIEDADE</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Construção de um sistema de elaboração crítica da sociedade e do contexto da época</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Reflexão sobre os <i>sitios eriazos</i> como o sintoma histérico somatizado na cidade</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Pesquisa por lugares esquecidos da memória</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Produção de conhecimento por meio da experiência estética coletiva</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Voz nua e eloquente que fala através da proibição da repressão</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Abordagem de temas como deslocamento, insegurança, abandono e destruição</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Disputa de sentidos no mundo</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Reflexão sobre a realidade do homem como dotada de ação e de compreensão</li> </ul>

Fonte: Elaborado pelo autor

A interpretação dessas estratégias de visibilização articuladas por Jarpa deve se desenvolver de maneira difusa, em que, por exemplo, a “valorização do fora do quadro” diz respeito à “disseminação de saberes dos arquivos institucionais; a “produção artística que desloca o conhecimento do espectador, exigindo que ele deixe de ser um mero fruidor estético” é a “exibição dos vestígios de uma história de mentiras e de silenciamentos”; a “reflexão sobre os *sitios eriazos* como o sintoma histérico somatizado na cidade” faz parte da “revisão crítica da construção histórica da arte da pintura”; o “colapso ético que articula a visibilização da persistência traumática da incompletude histórica” é igualmente uma “disputa

de sentidos no mundo”. Poderíamos continuar a fazer esses entrecruzamentos *ad infinitum*, mas seria improdutivo nesse momento, o fizemos apenas como forma de exemplificar a complexidade da produção da artista.



## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Disso, pelo menos, tenho certeza, de que não há uma coisa tal qual máximo esquecimento; traços uma vez impressos na memória são indestrutíveis; mil acidentes podem e irão interpor um véu entre nossa presente consciência e as inscrições secretas na mente. Acidentes do mesmo tipo irão também rasgar esse véu. Mas, da mesma forma, seja velada ou não, a inscrição permanece para sempre, assim como as estrelas parecem se retirar diante da luz do dia, enquanto, na verdade, todos sabemos que é a luz que se retira diante delas como um véu, e que elas estão esperando para ser reveladas sempre que a luz do dia sair de cena. (*Confissões de um inglês comedor de ópio*, Thomas de Quincey)

Foram quatro anos pesquisando a produção artística de Voluspa Jarpa, dois deles vivenciados durante a pandemia de Covid-19, e quatro durante o desgoverno de um ex-presidente genocida, cujo nome não merece ser citado, resquício nefasto da ditadura civil-militar de 1964 no Brasil. Mas sobrevivemos! E hoje estamos aqui para fazer história e arte.

Durante esse tempo, a pesquisa foi se construindo por meio de leituras, reflexões, análises da produção da artista, conversas com a minha orientadora... Um fato que facilitou a pesquisa foi a criação do portal oficial e do perfil no Instagram de Jarpa, pois no início do doutorado a proposta era analisar apenas 3 instalações, porém, em 2021 tivemos acesso a toda à produção da artista. Dessa forma, o percurso original foi se alterando, enquanto alguns conceitos se tornaram infrutíferos, outros surgiram e se fortaleceram. Diante de uma produção artística complexa e intensa, que movimentava diversos saberes, a pesquisa sempre se deparava com um monstro temível e sedutor, cujo fio de Ariadne poderia se enroscar, levando-nos a descaminhos ermos.

Jarpa se apropriou dos documentos *desclasificados* para construir, ao longo de duas décadas, sua po(ética), questionando os discursos cristalizados e praticando um percurso de leitura em diagonal, pois percebeu que as informações que havia sobre vários países latino-americanos surgiam embaralhadas com outras informações de forma bastante difusa. Por isso, foi necessário construir estratégias que lhe permitissem ler todo esse material que carece de uma elaboração coletiva. Por conseguinte, foi necessário desenvolver estratégias para que esse material desclassificado e rasurado fosse visto e elaborado publicamente, exigindo que outros saberes, como a História, a Sociologia e a Psicanálise ajudassem nas interpretações. De acordo com a artista,

En la obra *En nuestra pequeña región de por acá* circunda la pregunta de si ¿es posible cambiar el curso de la historia? Y si esto es así, ¿cuándo y cómo ocurre? Así mismo, la falta de esclarecimiento judicial, el manto de sospecha que cae sobre ellas también ha tenido consecuencias sociales y éticas en nuestros pueblos y en el desarrollo de su futuro.<sup>58</sup> (Jarpa, 2018, p. 2-3)

Em razão desses questionamentos sobre o conhecimento histórico em sua produção, Jarpa propõe a construção de visibilidades que procurem desvendar as “sombras no presente”, haja vista que se trata da (im)possibilidade de se lidar com o trauma, pois ele é um relato arquivado e negado, e o sintoma, um arquivo cifrado. A partir de estratégias de visibilização articuladas com o material arquivístico, sejam elas materiais ou conceituais, a artista construiu um percurso est(ético) que procurou dar conta da cena traumática como uma anomalia na própria linguagem.

Ao analisar a “dialética do olhar” na “estrutura da memória” durante as mudanças de relações arquivais entre 1850 a 1950 no Ocidente – considerando a prática moderna da arte, o museu de arte e a história da arte – Foster (2016) questiona se, na contemporaneidade, existiria outro estágio da dialética do olhar nessa relação arquivada por meio da informação eletrônica e, acrescentaríamos nós, com o uso da Inteligência Artificial (IA). De acordo com o autor,

Em caso afirmativo, essa relação arquivada destruiria a tradição e liquidaria, definitivamente, a aura, *à la* Benjamin, e a reprodução mecânica; ou, ao contrário, autorizaria o contínuo descobrimento de outras afinidades estilísticas e a contínua promoção de outros valores artísticos, *à la* Malraux, e do *musée imaginaire*? Tal relação consideraria essa oposição, toda essa dialética, ultrapassada e extinta? Qual seria o tipo de epistemologia cultural que o reordenamento digital poderia garantir, de maneira igualitária, para a prática da arte, o museu da arte e a história da arte? (Foster, 2016, p. 94)

A nosso ver, podemos considerar que Jarpa, ao longo de sua trajetória com o material de arquivo, questionou a tradição sem a destruir, articulando uma reflexão crítica que desmonta os discursos oficiais e cristalizados, desenvolvendo uma po(ética) e pesquisas est(éticas) que propõem outros caminhos para a história da arte.

Nos aproximamos, assim, da formulação heideggeriana a respeito da “origem da obra de arte”, haja vista que a produção artística, segundo a formulação de Heidegger (2010), possui sua origem na “verdade” como *aletheia*, porquanto possibilita uma visão mais

---

<sup>58</sup> Na obra *En nuestra pequeña región de por acá* a questão gira em torno de se é possível mudar o rumo da história? E se for assim, quando e como isso acontece? Da mesma forma, a falta de esclarecimento judicial, o manto de suspeita que recai sobre eles também teve consequências sociais e éticas no nosso povo e no desenvolvimento do seu futuro. (Tradução nossa)

complexa da realidade. Ressaltamos, apesar disso, que, para nós, a verdade histórica sempre se dá de maneira frágil e repleta de inverdades, opressões e de terror, podendo ter diversas configurações e ligar-se a um grande número de formas de saber-poder numa história sem fim, conforme pondera Arendt (1998). Dessa forma, a produção artística teria a característica de “fazer acontecer os fatos” como (des)velamento, um “deixar-ser”, como pontua o autor, já que,

Ser-obra significa: instalar um mundo. Mas o que é isto um mundo? [...] Mundo não é a mera reunião das coisas existentes, contáveis ou incontáveis, conhecidas ou desconhecidas. Mundo também não é uma moldura apenas imaginada e representada em relação à soma existente. O mundo mundifica, sendo mais do que o que se pega e percebe, com o que nos acreditamos familiarizados. Mundo nunca é um objeto que fica diante de nós e pode ser visto. Mundo é o sempre inobjetivável, ao qual ficamos subordinados enquanto as vias de nascimento e morte, benção e maldição nos mantiverem arrebatados pelo ser. Onde acontecem as decisões mais essenciais de nossa história, que por nós são aceitas e rejeitadas, não compreendidas e de novo questionadas, aí o mundo mundifica. [...] No que uma obra é obra, dá lugar a essa amplidão. Dar lugar significa aqui ao mesmo tempo: libertar o livre do aberto e dispor este espaço livre em suas feições. Este dis-por se torna presente a partir do que nomeamos erigir. A obra como obra instala um mundo. A obra mantém aberto o aberto do mundo. (Heidegger, 2010, p. 109-111)

No entanto, o autor pondera que a instalação desse mundo é tão-somente uma das características do “ser-obra da obra” para ser nomeada, pois exige que artista e público procurem tornar visível aquilo que aparece mais evidente na obra. Ao “levantar” esse mundo, Heidegger propõe que a arte deva ser um modo de pensamento original que agencie outro protocolo de leitura das coisas e do mundo, por isso, o trabalho de Jarpa se propõe a (des)vendar as (in)verdades históricas, pois a arte existiria de modo tão natural como uma “coisa”, e esse caráter de coisa é o primeiro com que nos esbarramos ao enfrentarmos um trabalho artístico que coloca em nossa presença um mundo que é a consciência do homem de sua existência e de sua posição no meio de outros seres existentes. Sendo assim, o homem faz-se consciente de seu destino histórico, porquanto a arte não é completa por si mesma, separadamente, ela só existe dentro de um conjunto de relações que transcendem sua entidade concreta, integrando-se no mundo que a rodeia.

De acordo com Gadamer (1997, p. 150), corroborando o pensamento de Heidegger (2010), não existe a possibilidade da experiência estética ser enganada pela experiência da realidade, pois,

Ao contrário disso, o que caracteriza todas as modificações da experiência da realidade, citadas acima, é que a estas corresponde, por necessidade de sua natureza, uma experiência de engano. O que era aparente, se desvenda, o que foi desbalizado, torna-se real, o que era magia, perde sua magia, o que era ilusão, abre-se à vista, o que era sonho, disso nós despertamos.

É justamente a experiência est(ética) das produções de Jarpa que nos faz duvidar da aparência das coisas e dos fenômenos da realidade, pois a experiência da arte é uma forma de conhecimento que “mantém aberto o aberto do mundo”.

As estratégias de visibilização construídas pela artista ao longo de duas décadas para erigir um conhecimento coletivo se articulam em diversos campos de saber de maneira transversal e não estanque, como dito anteriormente, sendo assim, criamos um *wordcloud* (Figura 104) dessas estratégias para que fique mais clara a nossa argumentação, já que esse recurso nos permite ter a representação visual de quais questões são mais contundentes na po(ética) da artista.

Figura 104 – *Wordcloud das Estratégias de Visibilización*



Fonte: Elaborado pelo autor (2024)

Assim, a artista partiu da ponderação de como os indivíduos, em contato com essas visualidades, compreendem a si, ao outro e à sociedade. Deve-se considerar que a cultura visual de cada sociedade inclui as “coisas vistas”, o modelo mental de visão dos participantes

e o que se pode fazer em conformidade, porquanto é a relação entre o visível e os nomes dados ao que é visto, abrangendo, inclusive, o invisível e o oculto. Essa *Weltanschauung*, visão de mundo, é uma concepção global que um indivíduo ou uma sociedade formam de sua época e de seu mundo. Ou melhor dizendo, cada sociedade constrói uma visão de mundo que é consistente com o que se sabe e com o que já se vivenciou.



## REFERÊNCIAS

- Abbagnano, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- Agamben, Giorgio. O que é um dispositivo?. In: *Outra Travessia*, n. 5, p. 9-16, 2005.
- Aguilar, Sérgio Luiz Cruz. Regimes Militares e a Segurança Nacional no Cone Sul. In: *Militares e Política*, n. 9, jul.-dez. 2011, p. 64-82.
- Almeida, Célia Maria de Castro. *O trabalho do artista plástico na instituição de ensino superior: razões e paixões do artista-professor*. Tese de Doutorado. 295 f. Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas. Campinas: Unicamp, 1992.
- Almeida, Célia Maria de Castro. Concepções e práticas de artistas plásticos professores universitários. In: *Trama Interdisciplinar*, v. 3, n. 2, 2012.
- Alvesson, M.; Sköldbberg, K. *Reflexive methodology*. London: Sage, 2000.
- Arendt, Hannah. *Ensayos de comprensión: 1930-1954*. Madrid: Caparrós Editores, 2005.
- Arendt, Hannah. *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Grupo Santillana de Ediciones, 1998.
- ARTE SUR. Revista Arte Sur. Disponível em: <http://www.arte-sur.org/es/>. Acesso em: 2 nov. 2021.
- ARTISHOCK. Revista Artishock. Disponível em: <https://artishockrevista.com/>. Acesso em: 30 ago. 2021.
- ARTISTAS LATINAS. Portal Artistas Latinas. Disponível em: <https://www.artistaslatinas.com.br/>. Acesso em: 2 nov. 2021.
- ARTNEXUS. Revista Artnexus. Disponível em: <https://www.artnexus.com/es>. Acesso em: 2 nov. 2021.
- Attridge, Derek. Desfazendo as palavras-valise, ou quem tem medo de *Finnegans Wake*?. In: Nestrovski, Arthur (org.). *Riverrun: ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- Bergson, Henry. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- Blanchot, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- Barbosa, Ramsés Albertoni. *As rugas que irrompem na superfície lisa da história: as formas clandestinas de informação nas décadas de 60/70 em Juiz de Fora*. Juiz de Fora - MG: Editora UFJF / Comunicação e Sociedade, 2023.
- Barbosa, Ramsés Albertoni. Entrevista con Voluspa Jarpa. In: *Nava*, Juiz de Fora, v. 8, n. 1, dez. 2022, p. 191-200.

Barbosa, Ramsés Albertoni. Distopias narrativas: uma amplificação telescópica da indústria cultural. In: *Anais da VIII Jornada Literária*, PPGLT: Estudos Literários, v. 1, n. 1, nov. 2018, UFJF, Juiz de Fora – MG, p. 253-261.

Barbosa, Ramsés Albertoni; Evaristo, Maria Luiza Igino. Narrativas da ausência e do poder: o artifício de representação no romance de tese saramaguiano. In: *Gragoatá*, Niterói, v. 23, n. 47, p. 752-779, set.-dez. 2018a.

Battcock, Gregory (ed.). *Minimal Art. A critical anthology*. New York: E. P. Dutton, 1968.

Campos, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

Carvalho, A. M. A. *A instalação como problemática artística contemporânea*. Tese de Doutorado em Artes Visuais. 369 fl. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, 2005.

Carvalho, Victa de. *O dispositivo na arte contemporânea*. Porto Alegre: Sulina, 2020.

Cauquelin, Anne. *Petit traité d'art contemporain*. Paris: Du Seuil, 1996.

Cauquelin, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

Cauquelin, Anne. *Conférence-débat à Paris 8*, 28.01.1997. Les questions sont posées par Françoise Agez, Véronique Delannay et Claire Fagnart. Disponível em: <http://www.arpla.fr/canal2/archeo/cauquelin/index.html>. Acesso em: 23 fev. 2023.

CENTRO NACIONAL DE ARTE. Centro Nacional de Arte Contemporâneo. Disponível em: <http://centronacionaldearte.cl/>. Acesso em: 29 set. 2020.

CID-10. Medicina Net. Disponível em: <https://www.medicinanet.com.br/cid10.htm>. Acesso em: 28 out. 2020.

CIPER. Centro de Investigación Periodística. Disponível em: <https://www.ciperchile.cl/>. Acesso em: 24 jan. 2023.

CNV. Comissão Nacional da Verdade. Disponível em: [www.cnv.gov.br](http://www.cnv.gov.br). Acesso em: 14 jul. 2017.

Cook, Terry. O passado é prólogo: uma história das ideias arquivísticas desde 1898 e a futura mudança de paradigma. In: HEYMANN, Luciana; NEDEL, Letícia (orgs.). *Pensar os arquivos: uma antologia*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2018.

Cotrim, Cecilia; Ferreira, Glória (orgs.). *Escritos de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

Dalmás, Carine. *Brigadas muralistas e cartazes de propaganda da experiência chilena (1970-1973)*. Dissertação de Mestrado. 191 f. Programa de Pós-Graduação em História Social. São Paulo, USP, 2006.

Danto, Arthur. *O descredenciamento filosófico da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

Danto, Arthur. *O abuso da beleza: a estética e o conceito de arte*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015.

Danto, Arthur. *Após o fim da arte*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

De Duve, Thierry. Kant depois de Duchamp. In: *Revista do Mestrado em História da Arte*. EBA – UFRJ, 2º sem. 1998.

Deleuze, Gilles; Guattari, Felix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Volume 5. São Paulo: Editora 34, 1997.

Deleuze, Gilles. *A dobra – Leibniz e o barroco*. São Paulo: Papiрус, 1991.

Derrida, J. *Mal de arquivo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

Didi-Huberman, G. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2013.

Didi-Huberman, G. *La invención de la histeria*. Madri: Ediciones Cátedra, 2007.

Dinges, John. *Os anos da Condor: uma década de terrorismo internacional no Cone Sul*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Donoso, Soledad Novoa. *Histeria Privada / Historia Pública*. Catálogo. Santiago de Chile: Galería Gabriela Mistral, 2003.

DSM-5. *Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais*. American Psychiatric Association. 5ª edição – Dados eletrônicos. Porto Alegre: Artmed, 2014.

Duguet, Anne-Marie. Dispositifs. In: *Communications*, 48, 1988, p. 221-242. Disponível em: [https://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1988\\_num\\_48\\_1\\_1728](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1988_num_48_1_1728). Acesso em: 5 jan. 2024.

Foster, Hal. *Design e crime (e outras diatribes)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

Foster, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

Foucault, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2007.

Foucault, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

Freud, Sigmund. *Estudos sobre a histeria (1893-1895)*. Obras Completas – Volume 2. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ANTENNA. Fundación Antenna. Disponível em: <https://www.youtube.com/c/FundacionAntenna/featured>. Acesso em: 3 jan. 2022.

FUNDACIÓN MALBA. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Disponível em: <https://www.malba.org.ar/>. Acesso em: 2 nov. 2021.

Gadamer, Hans-Georg. *Verdade e método*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

GGM/CNCA. Galería Gabriela Mistral – Consejo Nacional de la Cultura y las Artes Colección de Arte Contemporáneo. Catálogo, 2017. Disponível em: <https://bibliotecavirtualcunori.wordpress.com/2018/11/22/coleccion-de-arte-contemporaneo-2017-ggm-cnca/>. Acesso em: 13 mar. 2021.

GGM. Galería Gabriela Mistral. Disponível em: <https://galeriagm.cultura.gob.cl/>. Acesso em: 28 nov. 2020.

Gianvecchio, Adriana. *Presença na ausência: amnésias políticas e resistências po(ética)s na memória da ditadura civil-militar brasileira (1964-1981)*. Tese de Doutorado. 197 f. São Paulo: FAUUSP, 2015.

Han, Byung-Chul. *Sociedade da transparência*. Petrópolis: Vozes, 2017.

Hartog, François. *Regimes de historicidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética: o sistema das artes*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

Heidegger, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa/Portugal, Edições 70, 2010.

Heymann, Luciana; Nedel, Letícia (orgs.). *Pensar os arquivos: uma antologia*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2018.

Hurtado, Juan Guillermo Bragassi. *El muralismo en Chile: una experiencia histórica para el Chile del bicentenario*. Disponível em: [http://www.memoriachilena.gob.cl/602/articles-123178\\_recurso\\_2.pdf](http://www.memoriachilena.gob.cl/602/articles-123178_recurso_2.pdf). Acesso em: 13 nov. 2021.

Huysmans, Joris-Karl. *Nas profundezas*. São Paulo: Carambaia, 2023.

Jameson, Fredric. *Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.

Jarpa, Voluspa. Historia, archivo e imagen: sobre la necesidad de simbolizar la historia. In: *Contra Corriente*, v. 12, n. 1, 2014, p. 14-29. Disponível em: <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/download/1295/2219/>. Acesso em: 20 out. 2018.

Jarpa, Voluspa. *Diálogos de la memoria. Archivos para La Paz*. Seminario Internacional. Centro de Memoria Historia. Disponível em: <http://centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/dialogos-memoria/ponencias/011-VoluspaJarpa.pdf>. Acesso em: 20 out. 2018.

Jarpa. *Portal Voluspa Jarpa*. Disponível em: <https://www.voluspajarpa.com/home/>. Acesso em: 1 out. 2021.

Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Madrid: Librerías de Francisco Iruveda, 1876.

Klautau, Perla; Winograd, Monah; Sollero-de-Campos, Flávia. Do traumático ao trauma: a lógica do presente permanente. In: *Psicologia em Revista*, Belo Horizonte, v. 22, n. 3, p. 613-635, dez. 2016.

Koselleck, Reinhart. *O conceito de História*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

Krauss, Rosalind. A lógica cultural do museu tardo-capitalista. In: *Ars*, n. 41, 2019, p. 446-491. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/179223>. Acesso em: 30 abr. 2021.

Krischke, Jair. *Brasil creador de la Operación Cóndor*. Buenos Aires: Museo de la Memoria, 2013. Disponível em: <http://www.cedocmuseodelamemoria.cl/wp-content/uploads/2013/10/Jair-Krischke-Brasil-Creador-de-la-Operaci%C3%B3n-Condor.pdf>. Acesso em: 8 jan. 2021.

Lacan, Jacques. *O Seminário, livro 23 – O sinthoma (1975-1976)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

Lages, Gustavo Portela. *Inteligência de Estado e documentos desclassificados da CIA: uma abordagem de aprendizado de máquina*. Dissertação de Mestrado. Escola de Ciência da Informação. Programa de Pós-Graduação em Gestão e Organização do Conhecimento. 126 f. Belo Horizonte: UFMG, 2020.

Leibniz, Wilhelm. *Monadologia*. Lisboa: Edições Colibri, 2016.

Lino, Alice. Kant e De Duce: crítica à recepção dos *ready mades* de Duchamp. In: *Arte e Filosofia*, v. 10, n. 19, 2015, p. 46-71. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/raf/article/view/469>. Acesso em: 20 fev. 2021.

Mandel, Ernest. *O capitalismo tardio*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

Mavi. Museo de Artes Visuales. Disponível em: <https://www.mavi.cl/>. Acesso em: 23 fev. 2020.

McElveen, James; Siekmeier, James. *Foreign Relations of the United States, 1969–1976. Chile, 1969–1973. Volume XXI*. Washington: United States Government Printing Office, 2014. Disponível em: <https://history.state.gov/historicaldocuments/frus1969-76v21>. Acesso em: 3 abr. 2022.

MEMORIA CHILENA. Portal Memoria Chilena. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/>. Acesso em: 13 nov. 2021.

MEMORIAS SITUADAS. Portal Memorias Situadas. Disponível em: <https://www.cipdh.gob.ar/memorias-situadas/en/>. Acesso em: 12 nov. 2021.

Menger, Pierre-Michel. *O retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo*. Lisboa: Roma Editora, 2005.

Merleau-Ponty, Maurice. *A fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.



Mignolo, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 32, n. 94, jun. 2017, p. 1-18.

Morris, Robert. Notes on Sculpture In: Battcock, Gregory (ed.). *Minimal art: a critical anthology*. New York: Dutton Paperback, 1966.

Motta, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)*. Tese de Doutorado em História. Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 315 f. São Paulo: USP, 2000.

MURO SUR. Muro Sur Artes Visuales. Disponível em: <https://www.murossur.nl/>. Acesso em: 22 mar. 2020.

NATIONAL ARCHIVES CATALOG. National Archives Catalog. Disponível em: <https://catalog.archives.gov/id/299856>. Acesso em: 2 dez. 2021.

NATIONAL SECURITY ARCHIVE. National Security Archive. Disponível em: <https://nsarchive.gwu.edu/>. Acesso em: 2 dez. 2021.

O'Doherty, Brian. *No interior do cubo branco*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

Orwell, George. *1984*. São Paulo: Novo Século, 2021

Pellicer, Carlos; Azpeitia, Rafael Carrillo. *La pintura de la revolución mexicana*. México: Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1975.

Platão. *Fedro*. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

PORTAL DE ARTE. Portal de Arte. Disponível em: <http://www.portaldearte.cl/portal/>. Acesso em: 2 out. 2021.

Quijano, Anibal. Coloniality and modernity/rationality. In: *Cultural Studies*, 21 (2-3), p. 22-32, 2007.

Rancière, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

Repositorio. *Repositório Digital*. Disponível em: <https://repositorio.cultura.gob.cl/>. Acesso em: 1 out. 2021.

Ricoeur, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

Ricoeur, Paul. *Tempo e narrativa – A intriga e a narrativa histórica*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

Riegl, Alois. *Spättrömische Kunst-Industrie*. Viena: Kaiserlich-königliche, 1901.

Rigouste, Mathieu. *L'ennemi intérieur: la généalogie coloniale et militaire de l'ordre sécuritaire dans la France contemporaine*. Paris: La Découverte, 2011.

Rolnik, Suely. *Furor de arquivo*. Disponível em: [https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22\\_Suely\\_Rolnik.pdf](https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_Suely_Rolnik.pdf). Acesso em: 20 abr. 2019.

Rubio, Agustín Pérez; Esche, Charles; Tala, Alexia. *Voluspa Jarpa Secret*. Buenos Aires / Argentina: Corporación Cultural Matucana Cien – Fundación Malba, 2020.

Schwitters, Kurt. La peintures Merz. In: SCHWITTERS, Kurt. *Merz: écrits*. Paris: Ivrea, 1990.

Schwitters, Kurt. *Moi et mes objectifs*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1994.

Shapiro, Roberta; Heinich, Nathalie. Quando há artificação?. In: *Sociedade Estado*, v. 28 n. 1, Brasília, jan./abr. 2013, p. 14-28.

Simon, Claude. *O bonde*. Porto Alegre: Sulina, 2003.

Siqueiros, David A. *Como se pinta un mural*. Cuernavaca, México: Ediciones Taller Siqueiros, 1979.

Stigger, Veronica Antonine. *Arte, mito e rito na modernidade: a dimensão mítica em Piet Mondrian e Kasimir Malevitch, a dimensão ritual em Kurt Schwitters e Marcel Duchamp*. Tese de Doutorado em Ciências da Comunicação. São Paulo: USP, 2005.

Stigger, Veronica Antonine. A Merzbau de Kurt Schwitters e a dimensão ritual da arte moderna. In: *Revista Porto Alegre*, v. 14, n. 24, mai., Porto Alegre. 2008.

Tala, Alexia. Glosario conceptual sobre la obra de Voluspa Jarpa. In: Rubio, Agustín Pérez; Esche, Charles; Tala, Alexia. *Voluspa Jarpa Secret*. Buenos Aires / Argentina: Corporación Cultural Matucana Cien – Fundación Malba, 2020.

Tolstói, Liev. *Guerra e paz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Torezan, Zeila C. Facci; Aguiar, Fernando. O sujeito da psicanálise: particularidades na contemporaneidade. In: *Mal-estar e Subjetividade*, Fortaleza, v. XI, n. 2, p. 525-554, jun. 2011.

U.S. EMBASSY IN CHILE. Embaixada do Chile. Disponível em: <https://cl.usembassy.gov/es/>. Acesso em: 24 fev. 2023.

Wollheim, Richard. Minimal art. In: *Arts*, v. 39, n. 4, jan. 1965, p. 387-399.

Zegart, Amy. *Flawed by design*. The evolution of the CIA, JCS, and NSC. Stanford: Stanford University Press, 2000.