

As poéticas dos arquivos: as instalações de Voluspa Jarpa

Ramsés Albertoni Barbosa¹

 0000-0002-5852-9105

Como citar:

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 15, 2021, virtual. **Atas do XV Encontro de História da Arte**. Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 15, 2022.

DOI: 10.20396/eha.15.2021.4638

Resumo

O artigo investiga as poéticas visuais que empreendem a leitura e a desconstrução dos arquivos oficiais a respeito das ditaduras latino-americanas nas criações da artista visual chilena Voluspa Jarpa. A artista realizou obras a partir dos documentos de arquivos sobre o Chile e outros países latino-americanos revelados pelos Estados Unidos, analisando o que fora censurado, cujas imagens expressam tanto a “construção de visibilidades” quanto a eficácia poética e política dos usos do arquivo.

Palavras-chave: Voluspa Jarpa. Instalações. História. Ditaduras.

¹ Professor de Língua Portuguesa. Mestre em Letras (UFRJ) e Comunicação (UFJF). Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz Fora. Orientadora: Raquel Quinet. Bolsista Fapemig. Endereço eletrônico: ramses.albertoni@ich.ufjf.br

Estratégias de visibilización

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 *Almácigo*, livro póstumo da escritora chilena Gabriela Mistral. 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, compostos por centenas de obras de artistas nacionais e internacionais que já se apresentaram nos espaços. A coleção foi exibida em três exposições e foi confeccionado um catálogo que ofereceu um panorama da arte contemporânea chilena.

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 a arte foi sendo construída durante a ditadura do ex-presidente Augusto Pinochet, pois existe uma tendência na produção das artistas chilenas que diz respeito a uma revisão crítica da construção histórica da arte da pintura. León criou 4 linhas curatoriais que posicionaram um 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”.

Voluspa Jarpa é uma das artistas chilenas incluídas no grupo de crítica da pintura, pois 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 a partir de 1992 quando propôs como trabalho de obra para o 4º Ano de pintura, dirigido por Gonzalo Díaz na Escuela de Artes de la Universidad de Chile, uma série de pinturas, organizadas em polípticos, cujo objeto de “estudo” eram os terrenos vazios da cidade de Santiago, intitulados *Serie de los eriazos*.

De acordo com Jarpa, a paisagem “silenciosa e desolada” desses terrenos vazios lhe impressionavam, pois eram um resíduo da história dos movimentos urbanos e da história do seu país. Percebe-se nessa obra de Jarpa algumas características de sua produção posterior, 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 sítios *eriazos* são interpretados como o sintoma

histórico somatizado na cidade. A artista estabelece umnexo entre o lugar abandonado e o monumento histórico 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 dos cinco murais e dos dois retratos de *El sitio de Rancagua*, encomendados pela State Railways Company, em exposição permanente no hall da estação ferroviária de sua cidade natal e no Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, capital do Chile.

Nesse mural, Babarovic e Jarpa fizeram uma pintura que dá continuidade à tradição dos murais em espaços públicos, porém, o mural segue as propostas da estética realista, ao contrário do mural tradicional que narra um conjunto de histórias e sentimentos por meio de símbolos nacionais, cujas principais referências são as antigas culturas maia e asteca, o folclore mexicano do período colonial e a arte popular. O realismo do mural de Babarovic e Jarpa exibe não uma vitória gloriosa, mas uma derrota, um massacre, conhecido como a Batalha de Rancagua, ou o Desastre de Rancagua, que ocorreu de 1º de outubro de 1814 a 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.

No final do século XX, 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. Nessa época, o Chile estava voltando 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 (6,00m x 3,60m) do apartamento de Fernández, em um prédio novo localizado no tradicional bairro da Plaza Brasil.

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. Muro Sur 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 obras nos espaços onde 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 obras de diversos artistas do coletivo, em 2004.

Em novembro de 1999, o coletivo lançou a revista *Muro Sur Artes Visuales* expondo suas propostas em forma de manifesto. 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 proposta é que se construísse uma conexão e tensão entre essas diversas matrizes que se encontravam dispersas. Os autores questionavam as galerias comerciais que priorizavam a tradição, não abrindo espaço para as práticas experimentais.

O primeiro artigo da revista, sob o título *La Ilusión después de la Desilusión – A propósito de Étant donnés...*, é da artista Voluspa Jarpa. Neste texto, Jarpa empreende a leitura da última obra de Marcel Duchamp, *Étant donnés...*, compreendida como a produção artificial de uma imagem possível de uma obra-objeto elaborada a partir de um dispositivo-objeto que se torna a ilusão de um fragmento cênico.

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.

Ao longo de sua trajetória, Jarpa amplia a concepção de pintura, pois encontrou referências que remetiam a obras que transformam a pintura em um dispositivo de maior complexidade visual, por isso, estendeu os procedimentos da pintura a outras técnicas, fazendo sua conjugação. Durante a criação dos *eriazos*, a artista fez um exercício constante com a (des)ilusão da pintura, como forma retórica de atribuir o espaço dentro/fora da moldura, cujos marcos reais serviram para mostrar o modelo em comparação com o elemento representado e também a forma material de sair da linguagem representacional em direção ao objeto.

Em 1995, Jarpa apresentou a obra *El Jardín de las delicias*, composta por 12 módulos de 2,40m por 1,50m agrupados em trípticos e dípticos, além de 10 pinturas de pequeno formato. 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 obra 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 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.

Inicialmente, Jarpa desenvolveu uma obra 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 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. A artista começou 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 cruzamento entre Histeria e História, o que possibilita tornar visível suas linguagens, mecanismos e imagens. Por meio da questão da História e suas representações na arte, a artista se interessa pela experiência individual em tensão com os discursos públicos.

Em 2002, Jarpa apresenta a instalação *Histeria Privada / Historia Pública*, uma série de pinturas e objetos em grande formato tendo como suporte a bandeira chilena, emblema 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 procura evidenciar o desenvolvimento orgânico e as rupturas em sua obra. A disposição da instalação é descrita pela artista como um discurso de comentários fragmentados e de materiais que se contaminam, tendo, de um lado, a Sala Histórica, de outro, a Sala Histérica.

Em 2005, Jarpa apresentou o trabalho *Desclasificados* que reflete sobre a capacidade da pintura contemporânea de se referir a acontecimentos históricos do cotidiano. Para isso, a artista utilizou dois tipos de documentos, os públicos, composto por jornais, e os privados, composto por documentos

desclassificados da CIA. Primeiramente, Jarpa fez uma série gráfica de pequeno formato com os arquivos desclassificados pela CIA, 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 2002, onde aparecem o ataque às Torres Gêmeas, em Nova York, pintou-as em formatos ampliados e riscou os textos referentes às informações sobre o fato, submetendo a arte pictórica à imitação do documento gráfico.

O projeto *Dislocación. Biblioteca de la No-Historia*, de 2012, consiste em erigir uma biblioteca de livros da história chilena motivada a partir dos arquivos desclassificados 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, 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.

A instalação *Histórias de aprendizagem* participou da 31ª Bienal de Artes de São Paulo, intitulada *Como (...) coisas que não existem*, em 2014, e possui uma poética 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 inclui, além disso, registros sobre o 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.

Na instalação *En nuestra pequeña región de por acá* (2014), exibida no Archivo de Bogotá, na Colômbia, em colaboração com o Centro de Memoria Historica, a artista organizou o espaço em três áreas: na primeira, existe uma caixa com o áudio dos discursos públicos de líderes latino-americanos mortos; na segunda, existem móveis que remetem ao artista de vanguarda 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 desclassificados da mesma época de Judd; na terceira, existe 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.

A pesquisa artística de Jarpa 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 criação 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. 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 poética na zona fronteira entre texto e imagem.

É sintomático, de acordo com a artista, o fato de que, antes da liberação desses documentos ao acesso público, em todos eles haja trechos que foram riscados e rasurados, portanto, a artista questiona as representações históricas em diversos sistemas da imagem, como nos *mass media* ou na arte.

Ao se apropriar dos documentos desclassificados para construir sua obra artística, Jarpa questiona os discursos cristalizados e pratica 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 “*estrategias de visibilización*” que lhe permitissem ler todo esse material,

[...] (que necesita una elaboración colectiva) pueda ser visto y elaborado públicamente para que otras disciplinas del conocimiento como la historia, la sociología o las leyes, por ejemplo, se hagan cargo del análisis de este material. 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.²

Dessa forma, ao propor a construção de visibilidades que desvendem as “sombras no presente”, Jarpa trata da impossibilidade de se lidar com o trauma, pois ele é um relato arquivado e negado, e o sintoma, um arquivo cifrado.

Aos riscos dos documentos originais, a artista soma a poética de suas criações que possibilitam/impedem que o espectador tenha acesso aos documentos exibidos, podendo apenas vislumbrar os que estão em segundo e terceiro planos. Dessa maneira, experimenta-se a “possibilidade como impossibilidade”, o que remete a uma promessa de revelação que, na verdade, se concretiza como repressão. Jarpa pontua que o arquivo reside num espaço poético de pura possibilidade entre o real e o irreal, 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 [...]

²JARPA, V. 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>. 2018, p. 2-3.

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.³

A artista se comove diante dessa informação borrada sobre a história de seu país e pensa no abismo existente entre os eventos ocorridos, a verdade conhecida e essas *borraduras*, pois só aparece a “*desfachatez de la borradura*”.

Referências bibliográficas

JARPA, V. Historia, archivo e imagen: sobre la necesidad de simbolizar la historia. **Contra Corriente**, v. 12, n. 1, 2014, p. 14-29.

JARPA, V. 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.

³JARPA, V. Historia, archivo e imagen: sobre la necesidad de simbolizar la historia. **Contra Corriente**, v. 12, n. 1, 2014, p. 22-23.