

**Ramsés Albertoni
Barbosa¹**

O arquivo, esse monstro temível e sedutor, é transparente e opaco: as histórias de aprendizagem da artista plástica Voluspa Jarpao

The archive, this fearsome
and seductive monster, is
transparent and opaque: the
learning histories of the visual
artist Voluspa Jarpa

L'archive, ce monstre désolé
et séductif, est transparent
et opaco: les histoires
d'apprentissage de l'artiste
plasticien Voluspa Jarpa

Resumo

O artigo investiga a instalação “Histórias de aprendizagem” da artista plástica chilena Voluspa Jarpa Saldías, que empreende a leitura do arquivo e sua desconstrução, articulando uma nova interpretação do passado, mas, sobretudo, uma leitura diversa da concepção da História, compreendida como uma descontinuidade perpassada pelo esquecimento e pelo apagamento, pois o que está em jogo é o próprio conceito de verdade histórica. A pesquisa empreende a perquirição dos sentidos do silêncio como algo que significa e que se distingue do implícito, que precisa do “dito” para colocar-se sob o sentido, sendo possível pensar o silêncio e a borradora como agentes da censura que dizem respeito ao que não pode ser enunciado em determinadas circunstâncias.

Palavras-chave: Voluspa Jarpa; Arquivos; Ditaduras; Tecnologias digitais; Visibilidades.

Abstract

This paper investigates the installation “Histórias de aprendizagem” of the Chilean plastic artist Voluspa Jarpa Saldías, who undertakes the reading of the archive and its deconstruction, articulating a new interpretation of the past, but above all a different reading of the conception of History, understood as a discontinuity permeated by oblivion and erasure, because what is at stake is the very concept of historical truth. The research undertakes the search of the senses of silence as something that means and that is distinguished from the implicit, which needs the “saying” to put itself in the sense, being possible to think silence and erasure as agents of censorship that concern the which cannot be stated in certain circumstances.

Keywords: Voluspa Jarpa; Archives; Dictatorships; Digital technologies; Visibilities.

Résumé

L'article examine l'installation “Learning Stories” de l'artiste plasticien chilien Voluspa Jarpa Saldías, qui entreprend la lecture des archives et sa déconstruction, articulant une nouvelle interprétation du passé, mais surtout une lecture différente de la conception de l'Histoire, comprise comme discontinuité imprégnée d'oubli et d'effacement, car il s'agit du concept même de vérité historique. La recherche entreprend le sondage des sens du silence en tant que quelque chose qui signifie et se distingue de l'implicite, qui a besoin du “dire” pour se mettre dans le sens, étant possible de penser le silence et l'effacement en tant qu'agents de censure qui concernent qui ne peut pas être indiqué dans certaines circonstances.

Mot-clés: Fichiers; Dictatures; Technologies numériques; Des visibilités.

1 Mestre em Poética pelo Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da UFRJ. Mestrando pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFJF. Bacharelado em Artes & Design pelo IAD da UFJF. Professor de Literatura, artista plástico, fotógrafo. ramses.albertoni@ich.ufjf.br
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3436230689973421>.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5852-9105>. Bolsista Capes.
Revisor: Maria Luiza Igino Evaristo, Doutora em Ciência da Religião. Endereço eletrônico: mlieteja@yahoo.com.br

1. Enredado nos arquivos

A instalação “Histórias de aprendizagem”, da artista plástica chilena Voluspa Jarpa Saldías (Rancagua, 1971), participou da 31ª Bienal de Artes de São Paulo, intitulada “Como (...) coisas que não existem”, que ocorreu em 2014, reunindo 81 obras de 69 artistas de 34 países, inclusive 12 artistas brasileiros. Essa instalação de Jarpa 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 suposto assassinato na Argentina, em 1976, investigado como parte do plano coordenado entre as ditaduras do Cone Sul, conhecido como Operação Condor.



Fig. 1 – Voluspa Jarpa. “Histórias de aprendizagem”, instalação. 2014. Fotografia do autor

Ao analisarmos a instalação de Jarpa por meio da reflexão artística a respeito da História, é mister ponderarmos, inicialmente, a respeito da conceituação desse termo, uma vez que o moderno conceito de História, *Geschichte*, 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, conforme ajuíza Koselleck (2013). A palavra história, cujo primeiro registro conhecido remonta a Heródoto, no século V a.C., é um patrimônio de diferentes culturas ocidentais que há milênios é cultivado, expandido e ressignificado. Entretanto, de acordo com Koselleck,

A História é um conceito moderno que – apesar de resultar da evolução continuada de antigos significados da palavra –, na prática, corresponde a uma configuração nova. Naquilo que tange à História do termo, o conceito se cristaliza a partir de dois processos de longa duração que no final vão confluir 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)

Dessa forma, a História tem por objeto o homem, por isso é a ciência que estuda os homens no tempo, uma ciência dos homens no tempo, cuja primeira característica é o conhecimento através de vestígios. Investiga-se, assim, na instalação “Histórias de aprendizagem”, com essa orientação em nosso percurso, o que sobreviveu quando tudo ruiu, ou seja, a *nachleben* (sobrevivência), na conceituação de Didi-Huberman (2013), 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, pois a pesquisa arquivística procura compreender as sedimentações e as movimentações de terrenos.

A *nachleben* que transita entre fantasmas e sintomas é, portanto, a expressão específica do rastro, assinalando uma “realidade de intrusão” ou uma “realidade espectral”. De acordo com Didi-Huberman (2013), o legado sobrevivente do passado garante sua detença em outras épocas, porquanto existe um trânsito de formas que não obedece a nenhum sistema disciplinar e cronológico para que sejam evocadas. Destarte, as “aparições fantasmáticas e sintomáticas” da *Nachleben der Antike* (sobrevivência do antigo) surgem de imemorialidades, haja vista que se encontram nas franjas da cultura, nos entremeios, nos interstícios, nos espaços desconsiderados.

Assim, ao construir o seu percurso criativo a partir dos arquivos da memória institucional, Jarpa problematiza os conceitos História, verdade e poder que se conjugam com a noção de arquivo, que não é apenas o registro dos enunciados, mas igualmente sua ordenação hierárquica em várias séries discursivas. Consequentemente, é mister cometer a leitura crítica desses arquivos, seja o local e/ou o documento, descobrindo suas lacunas, rasuras e esquecimentos, propondo, inclusive, a desconstrução desse conceito 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 (DERRIDA, 2001).

Primeiramente, é preciso ressaltar que o arquivo é criado e mantido, maiormente, por organizações e instituições, sejam elas privadas ou públicas. A partir de uma visão tradicional, o arquivo constitui um sistema ordenado de documentos e registros com uma finalidade específica e é interpretado como o local onde se “depositam” documentos, sendo uma fonte histórica factual, neutra e imutável, haja vista que o passado é algo que já aconteceu. Não obstante, essa visão vem se alterando desde o início do século XX; dessa forma, os conceitos de passado, memória e arquivo pre-

cisam ser alargados. Ao resgatar alguns conceitos de Foucault, Derrida (2001) perfaz uma reinterpretação da versão clássica do arquivo presente no discurso da História, enunciando uma concepção original, pois considera o arquivo como algo lacunar, sintomático e descontínuo, perpassado pelo esquecimento. Nessa interpretação, o arquivo comete uma “violência arquivar”, porquanto é a violência do poder que coloca e conserva o direito, tendo em conta que o arquivo institui e conserva, sendo, concomitantemente, revolucionário e tradicional (DERRIDA, 2001).

Ao empreender a leitura do arquivo, propondo sua desconstrução na instalação “Histórias de aprendizagem”, Jarpa não somente articula uma nova interpretação do passado, mas, sobretudo, uma leitura diversa da concepção da História, compreendida como uma descontinuidade perpassada pelo esquecimento e pelo apagamento, pois o que está em jogo é o próprio conceito de verdade histórica, uma imposição, pois a “vontade de verdade”, conforme Foucault (2007), é conduzida pela forma como o aprendido é aplicado em nossa sociedade, já que discurso e poder se imbricam no conceito de arquivo, considerando-se 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. Consequentemente, é preciso definir e descobrir, sob as “formas institucionais”, o que foi esquecido, mas que continua profundamente inserido (FOUCAULT, 1999). Sendo assim, cabe ao artista reconstruir as partes dispersas, historiando sua *Herkunft* (proveniência) e sua *Entstehung* (emergência), pois nada existe além da disseminação histórica do acontecimento que se desvia constantemente, uma vez que as forças históricas conflitantes se digladiam no acaso da luta, sendo necessário interpretar as sedimentações escondidas sob o véu do visível. Jarpa submete, de tal modo, as verdades históricas a uma exegese, procurando desvendar as “estratégias de poder” com pretensão de verdade, já que a própria verdade é um acontecimento. Dessa forma, a artista 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 (FOUCAULT, 2018).

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 do arquivo precisa transitar por diferentes formulações conceituais, pertencentes a diferentes saberes, fazendo falar o que sobreviveu dentre os rastros (DIDI-HUBERMAN, 2013).

A arqueologia foucaultiana é, assim sendo, 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. Enquanto a ar-

queologia 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 Jarpa resgata esses fragmentos arquivísticos de genealogia, eles correm o risco de serem recodificados e recolonizados pelos saberes de poder. Por isso, é preciso 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 estabelecer certo número de relações e interpretar todo o material disponível

[...] para apreender por trás dele uma espécie de realidade social ou espiritual que nele se esconderia; seu trabalho consiste em manipular e tratar uma série de documentos homogêneos concernido a um objeto particular e a uma época determinada, e são as relações internas ou externas desse corpus de documentos que constituem o resultado do trabalho do historiador. (FOUCAULT, 2008, p. 291)

A arqueologia documental estabelecida por Jarpa 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, cuja instalação “Histórias de aprendizagem” realça 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.

2. A plasticidade do arquivo

Voluspa Jarpa desenvolveu, inicialmente, uma obra eminentemente pictórica que, no entanto, destacou o status conceitual e teórico do meio artístico; 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 realizou várias obras a partir dos documentos de arquivos sobre o Chile e outros países latino-americanos revelados pelos Estados Unidos; nessas criações, ela analisou 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 poética e política dos usos do arquivo, criando sombras no presente. Conforme a artista, essa documentação arquivística é utilizada como material de arte, cuja reflexão descreve os processos e os antecedentes implícitos em sua obra, que analisa 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. Conforme o “sistema de elaboração crítica” de Jarpa,

Este escrito implica 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. (JARPA, 2014, p. 14-29)

Os documentos de arquivo utilizados na instalação “Histórias de aprendizagem” 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 repressores.



Fig. 2 – Voluspa Jarpa. “Histórias de aprendizagem”, instalação. 2014. Fotografia do autor

Segundo Jarpa, ela trabalha com esses documentos desclassificados há 15 anos,

Empecé trabajando con los archivos que se desclasificaron sobre Chile (denominado *Proyecto de Desclasificación Chile*) en los años 1999, 2000 y 2001, porque en ese momento, dado que Augusto Pinochet estaba preso en Londres, hubo una voluntad internacional de hacer visibles estos archivos, siendo Chile uno de los países que tiene el mayor volumen de desclasificación de documentos. (JARPA, 2018, p. 1)

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. Por conseguinte, é preciso salientar que, atualmente, ocorre uma grande mudança na forma como as sociedades

vivenciam a cultura, a história, a memória e as formas comunicacionais. Crary (2013) analisa o desenvolvimento histórico da abordagem dos estudos a respeito do problema da percepção, especificamente o universo da percepção visual, relacionando as recentes noções de percepção e atenção com as transformações ocasionadas pela transformação econômica e tecnológica da modernidade.

O autor pondera que as transformações históricas relacionadas ao papel do corpo no processo da visão são constituintes dos processos de construção e de reformulação da subjetividade, rompendo com o conceito clássico de visualidade, inaugurando uma concepção abalizada na materialidade do corpo. Crary (2013) define, dessa forma, a visão humana como o resultado de dois processos simultâneos e complementares, percepção e cognição, cujo relativismo no olhar é determinado pelas variáveis de vivências do observador e de seu tempo histórico.

Isto posto, refletimos que, ao transbordar e questionar o espaço pictórico tradicional em suas instalações, Jarpa incorpora a reflexão de Arendt a respeito da História "como conjunto de ciências que se cultivam em las universidades es la guardiana de las verdades de hecho" (ARENDDT, 2005, p. 36). Conforme essa autora, a História passa a existir no momento em que ocorre um acontecimento grande o suficiente para aclarar seu próprio passado, cuja confusão caótica de eventos aparece como uma história a ser contada, porque possui uma teleologia. É-nos possível pensar, não obstante, a História por meio do terror do trauma e do arquivo, haja vista que

La historia nos enseña 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. (ARENDDT, 2005, p. 359)

Essas reflexões permitiram a Jarpa ajuizar a abordagem da representação histórica por meio das artes visuais de maneira mais analítica e crítica, diferente da leitura alegórica e anacrônica dos monumentos. Portanto, o relato histórico é interpretado pela artista como um "sintoma cultural",

[...] como la aparición de lo reprimido en el cuerpo social, y por ende como huella traumática. [...] El material de archivo, desde mi perspectiva de trabajo, debe ser capaz de hacer visible las operaciones de "edición y supresión" que son constitutivas del archivo. Dado que el material de archivo es la huella primera de la "verdad de los hechos", mi intención al revisarlo es establecer un nuevo sentido, entendiéndolo, por ello, que aquello que ha sido narrado como historia oficial puede excluir u omitir ciertos elementos en dicho relato, lo que será inevitablemente cuestionado por los documentos de archivo. (JARPA, 2014, p. 14-29)

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 a informação 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. (JARPA, 2018, p. 2-3)

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.

A artista pontua que o seu entendimento crítico da História a levou à noção derridiana de arquivo, porquanto o autor “[...] presenta el archivo como restos o huellas de los acontecimientos, dando lugar a un cuestionamiento, tanto colectivo como subjetivo de estas huellas” (JARPA, 2014, p. 15). Conforme Jarpa, esse seu interesse incidiu a partir do questionamento da constituição do porquê da História, haja vista que Derrida estabelece uma associação analógica entre o documento arquivístico e o trauma psicanalítico, permitindo-lhe refletir a respeito do seu próprio trabalho artístico e de uma nova abordagem da representação da História nas artes visuais que promova o aparecimento do reprimido no corpo social, o desvendamento da “pegada traumática”, desvencilhando-se, assim, de estratégias anacrônicas que impossibilitam o pensamento crítico.

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. O que se expõe é a própria repressão. Jarpa reflete que, para ela, como artista, 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; podemos pensar, por ejemplo, en el archivo individual y virtual de la psiquis como el correspondiente registro material de los documentos referidos a los procesos históricos de los países. [Pois] 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. (JARPA, 2014, p. 14-29)

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”. Dessa forma, ela conjectura que começou a pensar nos documentos de arquivos como material artístico e a

História como um relato desprovido de emocionalidade simbólica, compreendendo, portanto, o material de arquivo

[...] como un problema medular a tratar desde las artes visuales contemporáneas. [...] Al verlos, me ocurrió una cosa, por decirlo de alguna forma curiosa: ya no me interesó tanto la información que contenían, sino la imagen latente que portaban. ¿Qué podía hacer yo como artista con esto? Tal vez nada, o tal vez no era necesario, pero ya no podría borrar aquellas imágenes de las tachas de mi memoria visual, y tampoco podría dejar de conmoverme por ellas. (JARPA, 2014, p. 24)

Deste modo, empreender a leitura crítica do arquivo e propor sua desconstrução, implica não somente articular uma nova interpretação do passado e da tradição, mas, sobretudo, uma leitura diversa da concepção da História.

Conforme Jarpa (2014), nos documentos *desclassificados* desses arquivos 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 nos arquivos *desclassificados* dos Estados Unidos que forjam uma trama de vigilância e de tensão das intrigas de quinze golpes de Estado, entre as décadas de 1950 e 1980, que provocaram desestabilização econômica e social, corrupção e pagamento de partidos políticos. Como vários documentos foram riscados e rasurados, é difícil acessar as informações, ordená-las e elaborá-las; assim, a artista percebeu

[...] 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. [Em seu trabalho conceitual, Jarpa percebeu a tensão entre arquivo e memória, pois] el archivo es un dato duro donde viene una información específica y la memoria es aquello que vamos construyendo desde las experiencias subjetivas en relación a la historia. (JARPA, 2018, p. 4)

Em outra instalação, “En nuestra pequeña región de por acá” (2014), exibida no Archivo de Bogotá (Colômbia), em colaboração com o Centro de Memoria Historica, Jarpa 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 Judd¹, 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. O objetivo dessa organização espacial é “evidenciar que la información del archivo, en esta condición es inasequible, información cerrada, clausurada, a la que todavía no se puede acceder a diferencia de las mesas en las que la gente y el público puede

1 Donald Judd (3/6/1928 – 12/2/1994) é um pintor e artista plástico minimalista norte-americano que reformulou totalmente a espacialidade da arte moderna, propondo que cada obra dá vida a um esquema prévio que aparece suplantado pelas decisões singulares que as obras, pelo menos as bem sucedidas, mostram realizadas dentro de um campo de possibilidades, que, se não é infinito, é indefinido. Surgido nos Estados Unidos no começo da década de 1960, o Minimalismo tem como principais características a elaboração de obras artísticas com a utilização do mínimo de recursos, como também poucas cores, geralmente fazendo uso de formas geométricas simples com repetições simétricas.

consultar” (JARPA, 2018, p. 5).

Por conseguinte, ao analisarmos os poderes discursivos desses documentos *desclassificados* agenciados por Jarpa, pondera-se que não se pode falar de tudo em qualquer conjuntura, pois não se tem o direito de dizer tudo, porquanto a vontade de verdade foucaultiana exerce poder de coerção sobre outros discursos. De acordo com Foucault (2007), 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. Dessa forma, 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.

Dessa maneira, os documentos *desclassificados* utilizados por Jarpa trazem 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. Destarte, segundo a artista,

Observar los documentos desclasificados de la CIA y trabajar con ellos artísticamente nos permite preguntarnos, desde la imagen, ¿qué nos ha sucedido? y ¿cómo queremos referirnos a ello? Es como si las imágenes fueran pedazos de un espejo roto en el que podemos vernos reflejados y ajustar la historia a la imagen e identidad que poseemos. [...] Y yo agregaría que también esta indeterminación del porvenir debe ser tenida en cuenta por el artista y sus representaciones. (JARPA, 2014, p. 14-29)

O discurso contido nesses documentos *desclassificados*, portanto, não reflete apenas o controle do poder, mas é, outrossim, o próprio poder, o que exige dos artistas um questionamento sobre a busca de verdade, 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.

Rolnik (2019) problematiza a capacidade dessas criações instituírem e ativarem experiências sensíveis no presente, porquanto os próprios artistas vivenciaram o autoritarismo em suas criações durante as décadas de 1960 e 1970; 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, haja vista que existem várias maneiras de se acercar das práticas artísticas, principalmente, ao se perguntar quais as “causas desajantes” 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. O político, 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.

Conforme 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)

Todavia, o que se revela nessas criações é que a lembrança e a sua negação se encontram no próprio suporte artístico, pois as tarjas revelam mais que o texto, já que exibem o controle.

Enfim, ao empreendermos a perquirição dos sentidos do silêncio, na instalação “Histórias de aprendizagem”, 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. Por isso, é preciso colocar o dedo na ferida e questionar, de forma contundente, o furor de arquivo e suas sobrevivências.

Referências

ARENDDT, H. Ensayos de comprensión: 1930-1954. Madrid: Caparrós editores, 2005.

CRARY, J. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DERRIDA, J. *Mal de arquivo – uma impressão freudiana*. 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.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2007.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, M. *Qu'est-ce que la critique? Critique et Aufklärung*. Conferência proferida em 27 de maio de 1978. Tradução de Gabriela Lafetá Borges e revisão de Wanderson Flor do Nascimento. *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, vol. 82, n. 2, p. 35-63, avr/juin, 1990. Disponível em: <http://portalgens.com.br/portal/images/stories/pdf/critica.pdf>. Acesso em: 3.4.2018.

GIANVECCHIO, A. *Presença na ausência: amnésias políticas e resistências poéticas na memória da ditadura civil-militar brasileira (1964-1981)*. Tese de Doutorado. 197 p. São Paulo: FAUUSP, 2015.

JARPA, V. *Historia, archivo e imagen: sobre la necesidad de simbolizar la historia*. *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: 20.10.2018.

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: 20.10.2018.

KOSELLECK, R. *A configuração moderna do conceito de História*. In: KOSELLECK, R. *O conceito de História*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

ROLNIK, S. *Furor de arquivo*. Disponível em: https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_Suely_Rolnik.pdf. Acesso em: 20.4.2019

Submetido em: 25/03/2019

Aceito em: 01/10/2019