

**ARCHIVOS DESCLASIFICADOS Y VIGILANCIAS VISUALES.  
SUBVERSIÓN DOCUMENTAL Y DESCLASIFICACIÓN ARTÍSTICA  
EN NUESTRA PEQUEÑA REGIÓN DE POR ACÁ DE VOLUSPA JARPA.  
DECLASSIFIED DOCUMENTS AND VISUAL SURVEILLANCE.  
DOCUMENTARY SUBVERSION AND ARTISTIC DECLASSIFICATION  
IN OUR LITTLE REGION OVER HERE BY VOLUSPA JARPA.**

**María Cecilia Olivari**

*Doctorado en Humanidades con mención en Bellas Artes,*

*Universidad Nacional de Rosario (UNR), Argentina.*

mceciliaolivari@gmail.com

#### Resumen

La problemática de los archivos en el arte es un tema que ocupa un lugar central en la discusión actual. Este trabajo propone desentramar las relaciones inherentes al par arte-archivo a partir de la exposición de Voluspa Jarpa, *En Nuestra pequeña región de por acá* (2016), que tuvo lugar en el MALBA (Argentina). En esta instalación, que tematiza las contiendas geopolíticas en el período 1948-1994, y pone en escena los archivos desclasificados por los servicios de inteligencia norteamericanos, restituidos a la esfera pública mediante el “Proyecto Documentación Chile” del *National Security Archive* (EE.UU.). Desde los Estudios Visuales, transitaremos un recorrido que se inicia en la concepción de archivo-como-dispositivo, para luego abordar la vigilancia documental y la disposición visual en los documentos desclasificados, y articular la práctica de Voluspa Jarpa desde la noción de desclasificación artística.

Palabras clave: archivo, arte y archivo, desclasificación artística, Estudios Visuales, Voluspa Jarpa.

#### Abstract

The issue of archives has a central place in the current art discussion. Here we intend to unravel the inherent relationships of the art-archive duo based on Voluspa Jarpa's exhibition *In Our little region over here* (2016), presented at the MALBA (Argentina). This installation, which deals with geo-political disputes between 1948 and 1994, and the death of 47 political leaders from 14 Latin American countries, presents declassified documents of US intelligence services, which were brought to public light by the “Chile Documentation Project” of the National Security Archive (USA). Starting from a Visual Studies perspective, we go through a journey beginning in the notion of archive-as-device, moving into documentary surveillance and the visual arrangement of declassified documents, in order to articulate Jarpa's practice on the concept of artistic declassification. Finally, we will deal with forms of scattering and reappearance of archives taking place in this particular case.

Keywords: archive, art, artistic declassification, Visual Studies, Voluspa Jarpa.

## Introducción

En las últimas décadas, el sistema artístico latinoamericano resultó fértil para el desarrollo de prácticas teóricas e historiográficas, institucionales, y artísticas que actualizaran los –ya– clásicos debates sobre el archivo de Foucault (1970) y Derrida (1997). En este contexto, la inscripción del archivo ha colapsado sus funciones de gestión documental, de manera que, la actividad que supone ordenar y preservar el pasado ha sufrido una mutación fundamental en el campo artístico que decantó en una ‘expansión’ del archivo (Giunta, 2010: 37). La centralidad de este debate, sin embargo, supone una reflexión en torno a ‘quiénes’ gestionan los documentos y ‘cómo’ éstos se encargan del presente en vistas del futuro. La *querella* se dispone en términos de *archivo colonial* versus *archivo universal*. Otros factores que intervienen son: la “vicarización cultural” (Gómez-Moya, 2011: 6) en la administración y circulación digital de los archivos de memoria, vicarización que también opera en el mercado del arte que, progresivamente, fetichiza los acervos de las propuestas de crítica institucional de las décadas de 1960 y 1970 (Rolnik, 2010. Barriandos, 2012), y sobre todo las herencias históricas de los conflictos geopolíticos.

En el nudo de estas problemáticas se inscribe nuestro caso de trabajo, la instalación de la artista chilena Voluspa Jarpa, *Nuestra pequeña región de por acá*, en su edición del año 2016, presentada en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA, Argentina). La poética y la producción de Jarpa estuvo influenciada por la desclasificación de documentos en el marco del Proyecto Documentación Chile –del *National Security Archive* (NSA)– entre los años 1999 y 2000. Estos archivos digitales se enlazan con la labor intervencionista que los EE. UU. impuso como política exterior en América Latina –su principal zona de influencia después de la segunda postguerra– delineando los periplos de una genealogía necropolítica ligada, fundamentalmente, a la Doctrina de Seguridad Nacional<sup>1</sup>. A su vez, el desarrollo que se sucede es producto del trabajo de investigación “El archivo como dispositivo de visualidad: estrategias de diseminación documental En nuestra pequeña región de por acá de Voluspa Jarpa” realizado para obtener el grado de licenciatura en Bellas Artes por la Universidad Nacional de Rosario en el año 2018.

Entre las razones que guían esta investigación destacamos: el uso y la conceptualización de la idea de región, y las claves para leer en conjunto los acontecimientos de la Historia reciente de América Latina desde una perspectiva geopolítica y artística; la posibilidad de ampliar los conflictos visuales de la Guerra Fría más allá de las clásicas disputas de la Historia del Arte entre figurativos y abstractos; por último, la batería de conceptos y modos de abordaje de los archivos que aporta el trabajo de Jarpa, plausibles de ser direccionados para pensar otros trabajos y análisis académicos sobre las dimensiones de lo visible, las políticas y gestiones de la memoria, las preguntas por la historia y sus narrativas, entre otras.

En vistas de estos señalamientos, nos proponemos en lo sucesivo desentramar los vínculos entre archivo y arte en la instalación de MALBA. Partiremos de un desarrollo conceptual que problematice la noción de archivo a partir del concepto de dispositivo de Michel Foucault; posteriormente, indagaremos en la vigilancia documental y la disposición visual de los documentos desclasificados; luego, desarrollaremos la noción de desclasificación artística y archivo subversivo, ideas a la luz de las cuáles analizaremos, por último, las particularidades de la exposición *En nuestra pequeña región de por acá*.

1. Este artículo es parte de la investigación para obtener el grado de licenciatura en Bellas Artes por la Universidad Nacional de Rosario en el año 2018, con ‘El archivo como dispositivo de visualidad; estrategias de diseminación documental *En nuestra pequeña región de por acá* de Voluspa Jarpa’.

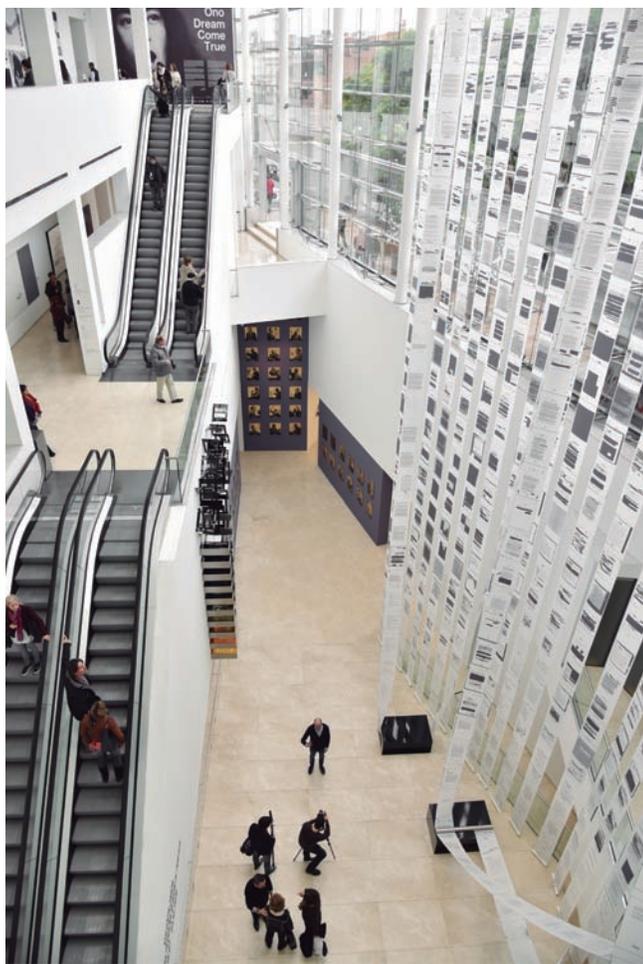


Fig. 1: *En nuestra pequeña región de por acá*, 2016. Instalación MALBA, Argentina. Fotografía: Guyot Mendoza.

## El archivo como dispositivo de visualidad

Desde las teorías postestructuralistas contamos con dos definiciones de archivo. La primera es la que Foucault expone en su *Arqueología del Saber* (2015); allí, el autor denomina “*a priori* histórico” a la positividad que funda los sistemas de aparición de los enunciados específicos. Para Foucault cada sistema es un archivo en tanto “ley de lo que puede ser dicho” (2015: 170), aquello que proporciona a lo enunciable “sus modos de aparición, sus formas de existencia y coexistencia, su sistema de acumulación histórica y de desaparición” (171). Por otra parte, desde la perspectiva de Jaques Derrida (1997), la noción de archivo encarna, inicialmente, una “función topo-nomológica” (11); esto es, refiere tanto a la idea de principio en el sentido de comienzo u origen, como al principio como mandato o ley. Sin embargo, estas funciones no agotan su potencial, por ello Derrida abreva en el psicoanálisis<sup>2</sup> determinando que en una teoría de lo archivable interviene el *mal de archivo* –la pulsión de olvido– como condición *sine-qua-non*.

Desde este trabajo recuperamos la definición que propone sobre archivo, José Luis Barrios<sup>3</sup> (2010), quien toma como soporte y antecedente las teorizaciones postestructuralistas. Este autor entiende por archivo a una “unidad territorial que resguarda a la memoria del olvido por medio de la legislación en un espacio exterior a la memoria misma” (67). Debido a su funcionamiento legislativo, el archivo opera como una ley soberana. En términos de Giorgio Agamben (1998: 27), el poder soberano es el único que puede permanecer dentro y fuera de la ley. Entonces, desde el *locus* de la excepción, la figura del soberano es quién funda la legalidad, pero lo hace desde un lugar externo y anterior a lo instituido. En este sentido, podemos afirmar que la “excepción soberana” (34) es la condición de posibilidad de validez de la norma jurídica, y con esta, del sentido propio de la autoridad estatal –de la autoridad arcóntica en el caso de los archivos–. Podemos identificar el modo en que opera la ley del archivo con el esquema propio de la legalidad en términos de soberanía, ya que ambos parten de un estado

2. En su texto *Notas sobre el Bloc mágico* (1924), Sigmund Freud advierte la posibilidad de establecer una analogía entre el aparato psíquico y este objeto técnico. Para ello, resalta las disposiciones técnicas de la pizarra, que permiten representar -desde afuera- la memoria como una archivación interna. El bloc mágico presenta una similitud fundamental con el modo en que las impresiones se inscriben en nuestra memoria; es un dispositivo que se encuentra receptivo a las percepciones externas, y que al mismo tiempo tiene la capacidad de registrar huellas duraderas de estas percepciones. Ambos sistemas funcionan entre sí para producir la magia en el bloc, la inscripción de la percepción provisoria, por un lado, y la memoria de huellas duraderas por otro. Derrida retoma estas conceptualizaciones, ya que le permiten resaltar la importancia de la pulsión de muerte –olvido– como parte inherente de la constitución de todo archivo; según el autor, el archivo trabaja siempre y *a priori* contra sí mismo porque se funda sobre el olvido. Pero el olvido al que refiere es un olvido productivo, aquel que como amenaza promueve la memoria, pero que además funda la posibilidad de seleccionar lo memorable, de inscribir lo recordado a partir de un principio de consignación.

3. José Luis Barrios (1961), filósofo, historiador del arte y curador mexicano.

de excepción que ‘forma’ la decisión. Esto es, la legalidad que los dos instituyen parte de una situación determinada –por cada uno de ellos precisada– que *de hecho* demarca los límites del *derecho*.

Como señala Barrios, “las relaciones entre archivo y soberanía configuran el documento ante todo en términos de *poder instituido*” (2010: 69) y, además, en función de su conservación. En sintonía con estas ideas, Derrida marca que es la violencia la que establece y conserva el derecho, es decir, quien designa el marco legal del archivo; para ello, recupera la tesis que Walter Benjamin muestra en su crítica de la violencia. Esta tarea podría definirse, según Benjamin, como la exposición del vínculo que articula a la violencia con el derecho y la justicia. Por tanto, sus aportes reconocen “una duplicidad en la función de la violencia” (Benjamin 2011a: 65) mientras que, por un lado, puede ser definida como “creadora de derecho” (65), también es quien aboga por su conservación. Benjamin detecta que, dentro del Estado moderno, en la institución policial estas dos violencias se funden, ya que “se ha suprimido la división entre violencia que funda y violencia que conserva la ley” (68). De la misma manera, la figura del arconte interviene encarnando una función policial: su trabajo, por razones de seguridad, se inscribe para preservar y resguardar los acervos documentales.

El archivo, entonces, como racionalidad que guía una práctica, tiene un impacto amplio en la definición de lo archivable y en las condiciones de registro, en las políticas de archivación, los discursos, los espacios de resguardo, y las leyes concretas dependientes de instituciones o entidades específicas, entre otros registros. Aquí, conceptualizaremos al archivo a la luz del concepto de ‘dispositivo’ utilizado por Foucault en sus libros *Vigilar y castigar* (1976) y *La historia de la sexualidad 1: la voluntad de saber* (1977). El autor –por cuestiones metodológicas o prácticas– no definió explícitamente las implicaciones de esta categoría, por ello, retomaremos algunas ideas que aparecen en una entrevista de 1977 que forma parte de *Dichos y escritos* (1984) donde Foucault se acerca a una definición de dispositivo. De esta entrevista, tanto Agamben (2011: 250) como Edgardo Castro (2004: 147-149) apuntan: por un lado, que el dispositivo se trata de una red que se tiende entre elementos heterogéneos (leyes, instituciones, discursos, edificios, medidas policíacas, proposiciones filosóficas); por otro, que está guiado por una función estratégica concreta inscrita en una relación de poder; y, por último, que resulta del cruzamiento de las relaciones del saber y poder.

Para complementar estas ideas, tomaremos otros dos postulados que gravitan en este universo de sentido. Primero, la idea de “régimen de luz” (1989: 155) desarrollada Gilles Deleuze al intentar dar respuesta a la pregunta, ¿Qué es un dispositivo? Allí, el autor señala que un dispositivo es un conjunto multilineal que articula



Fig. 2: Serie lo que ves es lo que es – Judd Vertical, 2016. Instalación MALBA, Argentina. 10 módulos plegados de acero inoxidable y 54 acrílicos cortados láser. Fotografía: Guyot Mendoza.

4. Lo destacado es nuestro.

saber, poder y subjetividad a partir del modo en que se dispone la luz en la caída, es decir, según la forma en que ésta distribuye lo visible y lo invisible. En segundo lugar, la aparición de la *oikonomía* –economía– como vector recurrente dentro de la genealogía de dispositivo que delinea Agamben (2011). Para este autor, la economía, como vínculo que reúne todos los términos relevados, refiere a “un conjunto de praxis, de saberes, de medidas y de instituciones cuya meta es gestionar, gobernar, controlar y orientar -en un sentido que se quiere útil- los comportamientos, los gestos y los pensamientos de los hombres” (2011: 256).

Debemos entender, entonces, al archivo como un dispositivo que ordena la aparición de lo visible para perpetuar un poder instituido. A tal fin, es necesario la legitimación de su valor documental a partir de una serie de facultades auráticas que certifican, desde su positividad –desde lo enunciable– una narrativa hegemónica que interpela al acontecimiento pretérito orientando, seleccionando y modelando la memoria. La función concreta del dispositivo-archivo, que puja por conservar su hegemonía, se deja ver en determinados mecanismos y prácticas que tienen una orientación económica de la gestión documental.

En el contexto de este desarrollo, retomaremos dos cualidades del dispositivo-archivo que nos aportaran claves para los análisis subsiguientes: por un lado, la gestión de lo visible, esto es, un problema en torno a la validez testimonial de los documentos y su institución en archivable/no-archivable; y, por el otro, las formas puntuales en que la administración se da a ver en las materialidades específicas.

### Archivos: disposiciones y vigilancias visuales

¿a qué políticas de archivo de los derechos humanos respondería una donación de documentos indescifrables que no se proponga dilucidar –técnica y éticamente– los contenidos que han quedado ocultos?  
(Gómez-Moya, 2012a: 16)

Los archivos desclasificados con los que Jarpa trabaja en sus obras, remiten a una coyuntura geopolítica en la cual la vigilancia comienza a mutar hacia el control. Estos documentos, que tematizan el rol de los Estados Unidos en la vida política latinoamericana –en el marco de la Guerra Fría y la seguidilla de gobiernos dictatoriales en el Cono Sur–, se han convertido en dispositivos documentales visuales por efecto de la desclasificación digital que los inscribió en el registro de lo público. De ahí que, el poder instituido inscripto en los dispositivos burocráticos al interior de los aparatos de inteligencia norteamericanos se vuelve materialmente visible<sup>5</sup>. Como consecuencia de esta aparición, se produjeron simultáneamente dos efectos: por un lado, la constitución del conjunto documental como un archivo propiamente y, por el otro, la mutación de los documentos hacia el régimen de la imagen.

5. La apertura de los archivos de derechos humanos ligados al Plan Cóndor en el Cono Sur, específicamente en Chile, se enmarca en un contexto específico. Bajo la consigna “los chilenos tienen derecho a saber su Historia”, Bill Clinton instauro el acceso a la historia, como derecho del pueblo chileno, pero lo hace bajo una perspectiva mnemónica transnacional y globalizada. El paso de la década de 1990 a la primera década de los años 2000 fue significativo para Chile y la memoria de la dictadura; la transición a la democracia tuvo en este país condiciones particulares atravesadas por la permanencia del dictador Augusto Pinochet como senador vitalicio y, también, el mantenimiento de los Decretos de Amnistía de 1978. Hubo que esperar hasta la segunda presidencia de Michelle Bachelet, en 2014, para que los beneficios de estos decretos, que eximían de responsabilidad a los militares que cometieron delitos y abusos durante el período 1973-78, fueran revocados.

Para comenzar a pensar la administración visual de los documentos desclasificados, debemos comprender que es la misma desclasificación la que los ‘hace-ser’ archivos, como un nuevo conjunto coordinado, que responde a un principio clasificatorio –de consignación– diferente al de sus contextos originales. En este sentido, la desclasificación implicó una *puesta en archivo* en el momento mismo en que estos acervos se volvieron públicos. A partir de este devenir-archivos, los documentos debieron incorporar necesariamente las marcas que perpetuaron sus secretos. Todo archivo posee, en su imposibilidad de ser total y completo, un punto ciego<sup>6</sup>: ciertas disposiciones que administran lo enunciable/visible, y que mantienen en la oscuridad lo no-enunciable/invisible. A este debemos sumarle otro punto de vista, deliberadamente *cegado*, que se muestra en las borraduras, tachones y obturaciones de la información que infestan y contaminan las páginas documentales. En otras palabras, a la administración visual que supone la dialéctica clasificado/desclasificado, se superpone otra operación a partir del par obturación/develamiento que se encuentra como incisión realizada *post facto*.

El proyecto del NSA, por un lado, hizo visibles las máquinas de información y administración archivística de los acontecimientos políticos, por el otro, también puso en evidencia el tutelaje epistemológico que se perpetuó en las grandes zonas oscuras que impregnaron los documentos. En el caso de estos archivos así desclasificados, conviene no separar su herencia ominosa enlazada con la desaparición –de personas, de informaciones, de huellas del delito, entre otras– como ejercicio de poder y control del saber. De la misma manera, que otrora estas máquinas tutelares produjeron los acontecimientos del pasado a partir del registro documental, hoy producen el archivo en su propagación perpetuando la incautación historiográfica norteamericana.

Lo llamativo en el caso de estos archivos, es que la función policial del arconte y sus máquinas, legisla sus cualidades visuales como un efecto del develamiento y no como un criterio de registro del acontecimiento. Dos aspectos son determinantes en su mutación en documentos-imagen: en primer lugar, el proceso de digitalización, allí dónde la copia se ha vuelto original gracias a su reinscripción en un nuevo contexto (Groys, 2012); y, en segundo lugar, debido a la intervención que tutela y administra la información accesible y plaga la materialidad de estas hojas de las huellas que la delatan. Por todos lados, entonces, el dispositivo burocrático insiste en entender los documentos en su estatuto probatorio, pero lo que prima es una economía visual que atenta contra su función documental, es decir, las condiciones historiográficas de su aparición constituyen los documentos ya no como texto aséptico, sino en términos de escritura infesta.

En definitiva, los marcos de la compilación, la accesibilidad, y la mantención de la tutela generan una fuerza cognitiva altamente ideológica en las formas que se recortan con máximo contraste entre figura –cuadrado negro– y fondo –hoja blanca–. Las tachas de los archivos hacen aparecer una ‘mirada negadora’, que está “atrapada en la materia y desbordada por ella” (Jarpa, 2012: 10) en la impronta que deja la acción sistemática de intervenir y contaminar para perpetuar el secreto.

6. Podríamos también aplicar la metáfora de la visión técnica, la cual supone una dialéctica entre campo-fuera de campo. Esta visualidad, propia de los dispositivos técnicos, adquiere a partir de las teorizaciones de Walter Benjamin sobre la fotografía el nombre de Inconsciente óptico. Más acá en el tiempo es retomada por José Luis Brea, quién extiende su dialéctica a la mirada humana (particularmente al referirse al trabajo de los artistas de la segunda mitad del Siglo XX) en sus textos sobre Estudios Visuales.

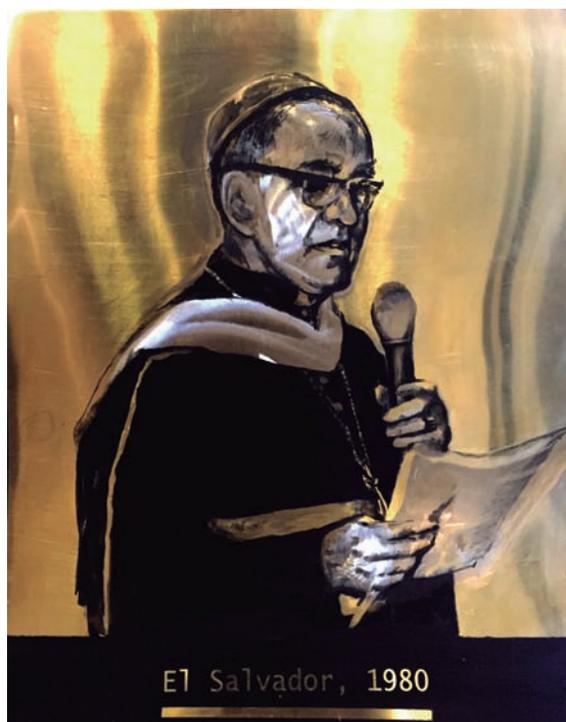


Fig. 3: *Mi carne es bronce para la historia*, 2016. Instalación MALBA Argentina. 47 láminas (59 x 50 cm) de bronce y tinta. Fotografía: Voluspa Jarpa.

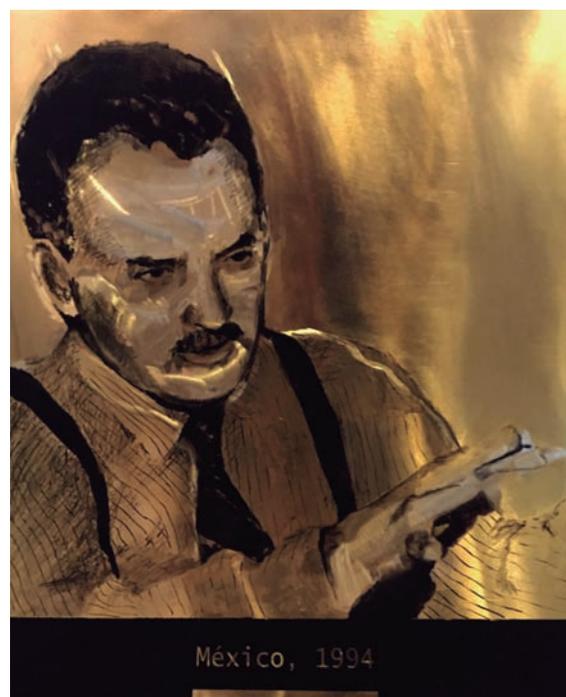


Fig. 4: *Mi carne es bronce para la historia*, 2016. Instalación MALBA Argentina. 47 láminas (59 x 50 cm) de bronce y tinta. Fotografía: Voluspa Jarpa.

### Dispositivo subversivo y desclasificación artística

En el abordaje de esta monumental cantidad de fojas que conforman los archivos desclasificados, Jarpa comienza a elaborar un repertorio de operaciones visuales y discursivas que le posibilitan dispersar interrogantes acerca del contenido distópico de estos acervos. Las operaciones estratégicas que se ponen a funcionar en sus obras son gestos latentes en los tachados de las hojas y, que latan en la visualidad de estos documentos; es decir, de alguna manera se desprenden de estas manipulaciones *post facto* que el archivero original ha oficiado para su circulación pública.

Para pensar estos procesos, Cristián Gómez-Moya (2012b) utiliza la noción de *obra-deriva*. Esta tesis, que funciona de manera similar a la que se propone en este desarrollo, entiende que la desclasificación de los archivos y, fundamentalmente, su propagación, funcionaría “como prueba indiciaria de su maquinaria de información y visualidad” (61). En este sentido, la desnudez de las máquinas de archivo que adulteran su propia producción documental instala, a su vez, “el germen de nuevas máquinas que producen obra-derivada de su misma historia suprimida” (75). De ello se sucede que el entramado de las afecciones que desata la liberación de los archivos no sólo pertenezca a una doctrina sobre los derechos humanos, sino que también abra líneas de fuga creativas –en sintonía con lo que Nicolás Bourriaud<sup>7</sup> denominó prácticas de “postproducción” (2009)–.

En esta línea, una *obra-deriva* constituye una nueva puesta en visualidad de elementos que ya se encuentran en circulación<sup>8</sup>. Volviendo a esta idea de derivado debemos señalar que, estas piezas que involucran archivos no sólo reproducen, o se inscriben en, una “estética legal-administrativa” (Guasch, 2011: 9) sino que se proyectan desde el interior de la práctica archivística específica que pretenden poner en crisis. Anna María Guasch<sup>9</sup> propone la conceptualización de *contra-archivo* (2011: 291), para dar cuenta del uso político de los archivos, caracterizada como a un “a través del archivo, [en el que los artistas] entablan narrativas coloniales, tanto a favor como en contra de fuentes oficiales, y abordan las diferentes relaciones con el poder a través del archivo<sup>10</sup>” (291). Esta idea del ‘a través’, que propone al archivo como una herramienta estética, resulta insuficiente para abordar artistas que encaran su producción como una ‘práctica’ –en el sentido foucaultiano– arcóntica-artística. Asimismo, proyecta una exterioridad en la que la pieza constituye un elemento desvinculado de este archivo oficial que vendría a

7. Nicolás Bourriaud (1965), crítico y curador francés, autor del libro “Estética relacional” (2002).

8. En el caso de los archivos desclasificados sobre Chile es necesario marcar que las gestiones que sucedieron a la presidencia de Clinton proyectaron otras políticas de archivo, por ello, fueron efectuadas nuevas administraciones que impactaron directamente en aquello accesible en la plataforma del *National Security Archive*.

9. Anna María Guasch (1953), historiadora y crítica de arte española, académica de la Universidad de Barcelona.

10. Lo destacado es nuestro.

reelaborar; si las relaciones se dan *con* el poder, *en contra* o *a favor* de las fuentes oficiales, pareciera como si el poder no se inscribiera en la trama íntima de la legalidad del archivo.

Por tanto, en vistas de que nos hemos propuesto abordar el archivo desde la perspectiva metodológica que lo conceptualiza desde la noción de dispositivo, entendemos que el poder se funda en las relaciones que los elementos proponen, pero también condiciona esas relaciones. Esto supone una práctica artística que se introduce en el archivo y desde sus disposiciones visuales/enunciativas proyectando estrategias de subversión que disponen nuevos diseños de la mirada. De ello se sucede que la aproximación al pasado sólo pueda retenerse en cuanto imagen que relampaguea; lo pretérito no puede articularse histórico-artísticamente *tal y como verdaderamente ha sido* sino adueñándose de “un recuerdo tal y como relumbra en el instante del peligro” –para transmutar la frase inicial de la VI tesis de la *Filosofía de la Historia* benjaminiana (2011b: 7)–. De ahí que toda práctica de archivo es política en tanto se propone atentar contra la violencia de la legalidad –creadora y conservadora– que aborda y formatea el pasado en los datos documentales.

Si pensamos la práctica artística inseparable de la archivística, las piezas de arte que se proponen trabajar con archivos pueden conceptualizarse en términos de ‘desclasificación artística’. Fundamentalmente, porque las piezas suponen una recontextualización y reelaboración de lo visible que aborda el régimen lumínico del archivo-como-dispositivo, y propone un nuevo ordenamiento documental, es decir, redistribuye las condiciones de la mirada. En el caso de Jarpa, el abordaje de los documentos que registran el régimen de luz ominoso de las intervenciones políticas en América Latina y de las operaciones de inteligencia norteamericanas, dispone la visualidad de los archivos desclasificados parasitándola y proponiendo otras formas de dispersión y aparición.

### ***En nuestra pequeña región de por acá...***

El pasado es un campo de citas atravesado por voluntades oficiales de tradición y continuidad pero, al mismo tiempo, por discontinuidades y cortes que frustran cualquier deseo unificante de un tiempo homogéneo. Sólo hace falta que ciertos trances críticos desaten formulaciones heterodoxas, para que las memorias trabadas de la historia desaten el nudo sus temporalidades en discordia. (Richard, 2013: 110)

Para comenzar, señalaremos que la exposición *En nuestra pequeña región de por acá* (2016, MALBA, Argentina) nos permite inscribir el problema geopolítico –que tematizan los archivos desclasificados– más allá de los límites geográficos chilenos. De ahí que, un punto determinante sea la idea de *región* que Jarpa elabora a partir de las informaciones contenidas en el material de archivo. Aquí,



Fig. 5: *Serie lo que ves es lo que es* – Judd, 2016. Instalación MALBA, Argentina. 10 módulos plegados de acero inoxidable y 54 acrílicos cortados láser. Fotografía: Guyot Mendoza.

la investigación visual-documental se restringe a tres coordenadas: un período de tiempo comprendido entre 1948 y 1994; una localización que comprende 14 países ubicados al sur del río Bravo (Colombia, México, Argentina, Chile, Panamá, República Dominicana, Paraguay, Uruguay, Brasil, El Salvador, Ecuador, Bolivia, Venezuela y Perú); y las muertes violentas de 47 líderes políticos de estos países. Las redes transnacionales legibles en los documentos –presentes en la sintomatología histórica de la tacha– llevaron a la artista a formular la hipótesis de un *panorama latinoamericano*.

Procederemos a abordar el recorrido de la exposición teniendo en cuenta su ordenamiento espacial. Antes de entrar a la planta baja del MALBA, vemos caer una cortina de documentos en formato A4 desde la parte superior del edificio. La arquitectura del museo es invadida por las copias de las copias desclasificadas que, ya no se ponen a jugar en el recinto privado del computador dónde la imagen pantalla refiere siempre a sí misma, sino que ahora habitan un espacio común y se abren a la mirada de los visitantes del museo.

Sobre el final de las escaleras que bajan hacia la sala, se ubica la galería de los líderes, un gran panteón funerario latinoamericano dónde se muestran los 47 líderes políticos cuyas muertes han sido coyunturalmente políticas o en condiciones dudosamente accidentales. Cada una de las piezas cuadradas de bronce, los muestra como figuras de la vida política, generalmente pronunciando discursos, además, se incluye un epígrafe que indica su país y el año de su muerte. Son imágenes realistas, monocromas, cuya materialidad evoca cualidades monumentales. En cada uno de ellos resuenan las palabras pronunciadas por Salvador Allende, en la Universidad de Guadalajara (México) en diciembre de 1972: “Mi carne es bronce para la historia”.

Antes de llegar finalmente a la galería, en el medio la escalera encontramos una pieza que preludia la entrada a la sala. Este objeto anómalo establece un diálogo visual entre la obra “*Untitled*” (1970) de Donald Judd y los documentos desclasificados. Jarpa recrea los diez cuerpos de Judd, con sus armazones de hierro galvanizado rellenos plexiglás ámbar que forman unidades de 22,9 x 101,6 x 78,7 centímetros, pero los distorsiona. El “objeto específico” (1965) del artista norteamericano apela al aspecto primitivo de los materiales, es decir, éstos son empleados “directamente” (1965: 27) ponderando su especificidad. En cambio, los objetos anómalos recreados y deformados por la chilena, ya no ocupan en su totalidad plexiglás ámbar –claro y distinto–, sino que los volúmenes interiores progresivamente se colman con placas oscuras, como si éstas fueran un extracto del negro de los documentos.

Luego de recorrer el panteón latinoamericano, llegamos a la *Sala morgue*. Allí encontramos anaqueles con carpetas rotuladas, un mural que surge a partir del montaje de imágenes y en el centro de la sala seis cubos plateados intervenidos con documentos e inscripciones. Resuena en las formas de estos cuerpos alineados otra pieza de Judd “*Untitled (six boxes, 1974)*”. Las seis cajas metálicas tienen cualidades similares –la disposición y el metal–, sin embargo, la superficie ya no espejada y pulcra, ni se inscribe en un entorno expositivo a la manera del “cubo blanco” de Brian O’Doherty (2000). Ya no se constituye un *continuum* con el espacio y, desde su núcleo emergen los documentos que atentan contra una “cierta objetividad en la identidad inalienable de un material” (Judd, 1965: 27), al igual que lo hacen las inscripciones de George Orwell. Los textos sobre los cubos remiten a la concepción distópica de la realidad ficcionada en 1984 por Orwell, pero, llevada a la realidad por los servicios de inteligencia norteamericanos y las cúpulas militares del territorio latinoamericano: “*Todo se desvanece en la niebla, el pasado esta tachado y la tachadura olvidada. Todo se convierte en verdad y luego todo vuelve a convertirse en mentira*”. Estas palabras condensan el trabajo de Winston –protagonista de la novela– en el Departamento de



Fig. 5: *Mi carne es bronce para la historia*, 2016. Instalación MALBA, Argentina. 47 láminas (59 x 50 cm) de bronce y tinta. Fotografía: Guyot Mendoza.

Registro del Ministerio de la Verdad, con esta cita Jarpa pone en cuestión la labor del primer archivero que ha liberado los datos que completan, aunque de forma adulterada, la Historia de la región latinoamericana. Si el pasado está en los documentos y los registros de la memoria, de la misma manera que Winston reescribía diariamente el relato de los tiempos pretéritos, así también los burócratas de la desclasificación se encargaron de repetir el acto histórico de tachar y obturar sistemáticamente la historia.

En los anaqueles encontramos el archivo en su versión más conocida, Jarpa y su equipo ordenan las carpetas que llevan el nombre de los catorce países y sus duplicados. Las plateadas compilan la narrativa accidentada de los archivos públicos, mientras que las rojas incorporan al relato otros procesos de investigación. Así las informaciones se cruzan, las narrativas se complejizan y se pronuncian nuevas voces. Al mismo tiempo, la presencia del mural repone el fervor de los pueblos y el dolor que produjo la muerte de sus líderes. En el contexto de la sala, los cuestionamientos de Jarpa devienen más incisivos ¿cómo y cuándo se puede cambiar el curso de la historia de un colectivo? ¿cómo se llevan a cabo estas operaciones? ¿qué sucede cuando el líder deja su lugar de representación social? ¿hay otro que ocupa su lugar? ¿en qué direcciones se manipuló la historia de nuestras sociedades?

La instalación culmina con un video multicanal de 5 pantallas con la obra *Translation Lessons* (2012-2016). En ella, la artista compila el registro de las clases de inglés que tomó con el escritor chileno Nicolás Poblete<sup>11</sup>. En estas clases Jarpa decide que, como artista, la forma idónea de aprender inglés, y poder sortear sus resistencias lingüísticas, es inscribir este aprendizaje en el marco de sus obras; por ello, utiliza el material de los documentos desclasificados como recurso didáctico. Siguiendo esta lógica, el gesto de la artista en estas lecciones colma de funcionalidad a los desclasificados al mismo tiempo que los colma de ideología con lo accidentado de la lectura producto de las tachas, la frialdad del tono en que se escribe y, la burocratización cotidiana en el registro de los acontecimientos.

11. Nicolás Poblete (1971), periodista y escritor chileno.



Fig. 6: *En nuestra pequeña región de por acá*, 2016. Instalación MALBA, Argentina. Fotografía: Guyot Mendoza.

Hemos visto, a lo largo de este recorrido narrado de la exposición, cómo los materiales documentales trascienden la hoja A4. Mediante estrategias diversas, la visualidad del archivo se complejiza subvirtiéndose su dimensión normativa. Al mismo tiempo que, desde la incomodidad del secreto que sobreaunda, la obra de Jarpa puja por hacer aparecer nuevos ordenamientos de la mirada sobre los archivos desclasificados.

### Precisiones Finales

El interés que despierta la práctica artística de Jarpa radica fundamente en la posibilidad de indagar acerca del funcionamiento estratégico del archivo como dispositivo y de establecer una desclasificación artística que lo interpele. Entendemos la labor de los artistas archiveros –incluyendo a Jarpa dentro de este grupo–, no como una estrategia estética, sino como una práctica híbrida que se nutre transdisciplinariamente de la *praxis* artística y archivística. La idea de desclasificación artística se centra en el desarrollo de estrategias artístico-documentales capaces de hacer visible –por extensión inteligible– aquello que aún permanece oculto o en secreto en el mismo archivo.

En esta línea, una práctica artística-arcónica que encarne principios emancipatorios debería indagar, desde la producción de arte, en estrategias de redistribución de los regímenes visuales que socaven su tutelaje documental. El caso de esta artista es particular e interesante de desentramar, fundamentalmente, porque ella encara su labor –que es visual al mismo tiempo que reflexiva– desde la perspectiva de la producción en artes visuales, es decir, está pensando ‘desde su hacer’. De ahí, entonces, la conveniencia de abordar el acervo de los archivos desclasificados, desde lo visual, ya que en las condiciones mismas de su aparición –como *archivo-imagen*, es decir, artefacto híbrido *no-documento*– se encuentran pistas para enunciar estos abordajes transformadores.

*En nuestra pequeña región* hallamos una nueva gramática de aparición de los desclasificados que se enuncia como archivo-dispositivo-subversivo. De esta manera, el problema fundacional inherente a todo archivo, ya no se localiza en la positividad enunciativa que los inscribe –o no– como válidos. En cambio, la cuestión que da entidad a estos documentos radica en la posibilidad de la destitución de su secreto, es decir, lo que los define no es ‘la ley de lo que puede ser dicho’, sino una ley, particularizada, que regula lo que puede ser visto en función de la perpetuación del poder hegemónico que les da fundamento.

Como hemos visto, las piezas de Jarpa se insertan en una zona altamente problemática que conjuga: las disputas geopolíticas por la enunciación de los discursos de la alteridad, progresivamente vicarizados; las discusiones al interior de los Estados-Nación –el caso de Chile es paradigmático– sobre las construcciones de las memorias del pasado reciente de las dictaduras; el problema de las mediatizaciones y vehiculizaciones de las memorias; la disponibilidad y necesidad imperiosa de ser acompañada por políticas de conocimiento emancipadoras; la actualidad de la cuestión de los acervos y las querellas en torno a las políticas arcónticas en el contexto del arte contemporáneo latinoamericano; la dimensión política que recubre a los archivos de arte, los debates sobre el patrimonio y el resguardo de la memoria; por último, las dificultades materiales de los archivos desclasificados del NSA, ligadas a su monumentalidad y a la intermitencia de la información, que elaboran en términos visuales, la perpetuación de la tutela y la incautación historiográfica.

A la luz de este desarrollo, encontramos que la función de este tipo de prácticas no radica en resolver la pregunta sobre la historia, sino en abrir y dispersar interrogantes que la interpelen y la cuestionen. En el mismo sentido se proyectan las palabras de Jarpa, *“observar los archivos 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”* (Jarpa, 2014: 27).

## Referencias Bibliográficas

- Agamben, Giorgio (1998). *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos.
- \_\_\_\_\_ (2011). “¿Qué es un dispositivo?”. *Revista Sociológica*, año 26 (73), p. 249-264.
- Giunta, Andrea (2010). “Archivos”. En *Objetos Mutantes. Sobre Arte contemporáneo* (p. 29-53). Santiago de Chile: Palinodia.
- Barriandos, Joaquín (2012). “Reterritorializando los sesenta. Archivos, documentos y postestructuralismo en el museo de arte”. En A. Castillo, C. Gómez-Moya (Ed.). *Arte, archivo y tecnología*. Santiago de Chile: Universidad Finis Terrae.
- Barrios, José Luis (2010). *Atrocitas fascinants. Imagen, horror, deseo*. Ciudad de México: Rastroblanco ediciones.
- Benjamin, W. (2011a). “Por una crítica de la violencia”. En *Conceptos de filosofía de la historia*. Buenos Aires: A gebe.
- \_\_\_\_\_ (2011b). “Sobre el concepto de Historia”. En *Conceptos de filosofía de la historia*. Buenos Aires: A gebe.
- Bourriaud, Nicolas (2009). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Deleuze, Gilles (1989). “¿Qué es un dispositivo?”. En *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa.
- Castro, Edgardo (2004). *El vocabulario de Michel Foucault*. Buenos Aires: Prometeo.
- Foucault, Michel (1970). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gómez-Moya, Cristian (2012a). “Archivos visuales en la época de la desclasificación digital: aproximaciones al proyecto *Human Rights* / *Copy Rights*”. *Revista Emisférica*. 9 (1). Recuperado de [<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-91/gomez-moya>]. Consultado por última vez en octubre de 2018.
- \_\_\_\_\_ (2012b). *Derechos de mirada. Arte y visualidad en los archivos desclasificados*. Santiago de Chile: Palinodia.
- \_\_\_\_\_ (2011). “Archivo universal y derechos humanos: un estudio visual sobre la dialéctica de la mirada”. *Iconos, Revista de Ciencias Sociales*, 15 (41), pp. 39-55.
- Groys, Boris (2012). “De la imagen al archivo-imagen –y vuelta: el arte en la era de la digitalización”. En A. Castillo, C. Gómez-Moya (Ed.). *Arte, archivo y tecnología*. Santiago de Chile: Universidad Finis Terrae.
- Guasch, Anna Maria (2011). *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Ediciones Akal.
- Jarpa, Voluspa (2014). “Historia, archivo e imagen: sobre la necesidad de simbolizar la historia”. *A Contracorriente: Revista de historia social y literatura de América Latina*, 12(1), pp. 14-29.
- \_\_\_\_\_ (Ed.) (2012). *Historia histeria: Obras 2005 – 2012*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes del Gobierno de Chile.
- Judd, Donald. “Specific Objets”. En Seitz, William (Ed) (1965). *Contemporary Sculpture: Arts Yearbook* 8. Nueva York: The Art Digest pp. 74-82.
- Rolnik, Suely (2010). “Furor de archivo”. *Errata, Revista de Artes Visuales*. Vol. 1, pp. 38-53.