

***En nuestra pequeña región de por acá:* de la desclasificación del documento al contraarchivo en la obra de Voluspa Jarpa**

Natalia Taccetta

Universidad de Buenos Aires/CONICET/Universidad Nacional de las
Artes-Audiovisuales, Argentina
ntaccetta@gmail.com

RESUMEN: Según autores como Hal Foster o Anna Maria Guasch, se asiste actualmente a un giro al archivo (*archival turn*) que propone nuevos desafíos a la historia del arte en general, pero, más específicamente, a la relación entre el arte y la dupla historia/memoria y al vínculo que la cultura visual establece con este paradigma instalado hace dos décadas como marca generativa de gran parte de la producción artística. Actualizando inquietudes de Walter Benjamin o Aby Warburg, el artículo intenta pensar el paradigma del archivo en relación con la muestra *En nuestra pequeña región de por acá* (MALBA, 2016) de la artista chilena Voluspa Jarpa, quien extrema la productividad de una noción que no es solo el soporte de su obra, sino la esencia misma de un posicionamiento en relación con la memoria, la historia y los modos de dar cuenta de ella. La exhibición trabaja a partir de los archivos desclasificados de la CIA en catorce países latinoamericanos a fin de repensar las relaciones entre política, historia e imagen. La lógica del archivo exige un modo de lectura propio, la deconstrucción de un montaje alejado de la lógica legal-administrativa y la exploración de sus potencialidades estético-políticas como contraarchivo.

PALABRAS CLAVE: archivo, Voluspa Jarpa, *archival turn*, Walter Benjamin, contraarchivo.

*EN NUESTRA PEQUEÑA REGION DE POR ACÁ. FROM DOCUMENT
DECLASSIFICATION TO COUNTER-ARCHIVE IN THE WORK OF
VOLUSPA JARPA*

ABSTRACT: Following scholars such as Hal Foster o Anna Maria Guasch we could recognize an archival turn that proposes new challenges to art history in general, but more precisely to the relationship between art and the couple history/memory, and the link that visual culture establishes with this paradigm settled for two decades as a generative mark of much of the artistic production. Updating Walter Benjamin's and Aby Warburg's concerns these pages try to think about the archive paradigm in relation to the exhibition *En nuestra pequeña región de por acá* (MALBA, 2016) by Chilean artist Voluspa Jarpa, who maximizes the productivity of a notion that is not only the foundation of her work but the very essence of her stance about memory, history and the ways of expressing them. The exhibition draws from CIA declassified archives in fourteen Latin-American countries in order to re-think the relationships between politics, history and image. Archival logic requires its own way of reading, the deconstruction of a set-up away from legal-administrative logic and its own exploration of the aesthetic-political potentialities as a counter-archive.

KEYWORDS: archive, Voluspa Jarpa, archival turn, Walter Benjamin, counter-archive.

SOBRE LOS GIROS AL ARCHIVO

Según autores como Hal Foster (“Archival Impulse”) o Anna Maria Guasch, se asiste actualmente a un giro al archivo (*archival turn*) que propone nuevos desafíos a la historiografía profesional, a la historia del arte en general y, más específicamente, a la relación entre el arte y la dupla historia/memoria. Se trata de un paradigma instalado hace dos décadas como marca generativa de gran parte de la producción artística y la cultura visual, que implica no solo almacenar en tanto asignar un lugar, sino “consignar”. Guasch lo expresa del siguiente modo:

Si bien, como señala Derrida, el principio arcóntico del archivo es también un principio de agrupamiento, y el archivo, como tal, exige unificar, identificar, clasificar, su manera de proceder no es amorfa o indeterminada, sino que nace con el propósito de coordinar un “corpus”

dentro de un sistema o una sincronía de elementos seleccionados previamente en la que todos ellos se articulan y relacionan dentro de una unidad de configuración determinada (10).

El antecedente obligado en el giro al archivo en el mundo del arte es el proyecto curatorial *Deep Storage/Arsenale der Erinnerung*, que se llevó a cabo en 1998 en Berlín, Múnich y Düsseldorf –luego en Nueva York y Seattle–, y que se convirtió en la primera exposición basada en la figura del archivo, pues su fundamento estaba precisamente en el gesto de recolección y montaje, haciendo del almacenamiento una imagen y una metáfora del arte contemporáneo. Hal Foster preconizó a partir de esta muestra y sus epifenómenos que el artista devenía archivista y que un “impulso de archivo” (ya sea para la indagación o la creación de archivos) se apoderaba del mundo de las prácticas artísticas (“Archival Impulse” 4). Estrictamente, esta pulsión por archivar tiene su génesis en las primeras vanguardias, tal como propone Anna Maria Guasch, y en el trabajo de artistas de la primera mitad del siglo xx como Kazimir Malévich, Hannah Höch o incluso el Marcel Duchamp de *Boîte-en-valise* (1935-1941).

A la luz de estas consideraciones y actualizando las inquietudes de Walter Benjamin o Aby Warburg sobre los modos de representar la historia, se vuelve evidente que es posible constatar estelas del giro al archivo en el arte latinoamericano contemporáneo, especialmente en aquellas prácticas que pretenden problematizar el acercamiento al pasado. En este sentido, la propuesta de las páginas que siguen será asumir el archivo no como un soporte artístico ni una tendencia, ni siquiera solo como un *modus operandi* que ironiza sobre la lógica legal-administrativa actual, sino como una praxis eminentemente política que propone espacializar el tiempo y reflexionar tanto sobre la relación exhibición/conocimiento como sobre modos alternativos de representar el pasado.

El carácter de contramonumento que adquieren las obras a partir de este desafío a las cronologías y a la domicialización convencional de archivos impacta fuertemente en el arte latinoamericano. Las obras de Rosângela Rennó sobre los archivos vinculados a la construcción de Brasilia no parten de una fascinación modernista, sino de la necesidad de plasmar de un modo contrahegemónico la represión a los trabajadores o la explotación de niños en proyectos estatales (como ocurre en *Inmemorial*). Miguel Ventura, para mencionar otro caso, propone en *Cantos cívicos* (expuesta en México, 2008) un archivo de archivos que arroja una reflexión sobre cierta “actualidad”

del nazismo. En *Visión de la pintura occidental* (2002), Fernando Bryce explora la exhibición de los documentos de la creación de un museo de reproducciones célebres. En el ámbito argentino, por ejemplo, el archivo del *Siluetazo* (1983) constituye una elaboración ineludible sobre la desaparición forzada y la violencia estatal a partir de formas que escapan de la manera convencional de presentar el pasado tanto en la historia como en el arte. Asimismo, las propuestas *Ausencias* (2006) y *Arqueología de la ausencia* (1999-2001) de Gustavo Germano y Lucila Quieto, respectivamente, elaboran archivos fotográficos que, a partir de la falta y la desaparición de personas, vuelven visible la ausencia y sus corolarios, el dolor, la orfandad, la soledad. Archivos de bienales también se exhiben como el caso de la de San Pablo en las proyecciones de Ivan Mesquita y Ana Paula Cohen, quienes terminan realizando una propuesta crítica sobre esos eventos del mundo del arte. Esto solo para mencionar algunos trabajos sobre el archivo, donde, evidentemente, faltan como mínimo propuestas como las de Luis Camnitzer y Mari Carmen Ramírez, entre muchos otros.

Como explica Andrea Giunta en *Objetos mutantes*, las nuevas políticas y poéticas de archivo se basan en la idea de democratización, que lejos está de dar clara cuenta de la práctica de desclasificación y mucho menos de activar con exactitud políticas de conocimiento. En especial sobre la cuestión de la desclasificación de archivos —y qué se puede hacer con ellos— ha trabajado extensamente la artista chilena Voluspa Jarpa (Rancagua, Chile, 1971).

Tal como ella misma consigna en entrevistas y ensayos, uno de los temas centrales de su producción ha sido la visibilización y construcción de dispositivos artísticos a partir de los documentos desclasificados de la CIA y otros organismos de inteligencia de Estados Unidos sobre Chile y otros países de la región latinoamericana. Archivos que se hicieron públicos entre 1999 y 2000 sirvieron de base a gran parte de sus obras desde 2001, como en *Minimal Secret* (Madrid, 2012), *Biblioteca de la no-historia* (Santiago, 2012), *Litempo* (México, 2013), *La no-historia* (Porto Alegre, 2012), *L'Effect Charcot* (París, 2012). En todas estas muestras, el régimen lingüístico de texto e imagen se apoya en la configuración de un espacio problemático donde no se disponen los documentos para su lectura, sino para su atravesamiento, incluso a través de la imposibilidad de leer, pues los documentos incluyen tachaduras, timbrados, anotaciones ilegibles, logos, firmas, fechas superpuestas, entre otras marcas. Son estos estratos superpuestos los que la artista interpreta en el registro del trauma en psicoanálisis, pues la ansiedad, la confusión, la no reconciliación deben enfrentarse con la articulación de algún lenguaje:

Recurro a la idea del trauma como relato archivado y negado, y al síntoma, como archivo cifrado [...], impresión, represión y supresión, reproducción, todos ellos conceptos válidos para proponer un cuerpo de obra dirigido a construir e interpelar la construcción que la sociedad hace de su pasado y, por tanto, de su futuro (Jarpa 17).

Es en la muestra *En nuestra pequeña región de por acá* (Museo de Arte Latinoamericano, MALBA, Buenos Aires, 2016) donde vuelve sobre estos documentos para extremar la productividad del archivo. Este no es solo el soporte de su obra, sino la forma misma de su posicionamiento sobre la relación entre la memoria, la historia y los modos de acceder al pasado.

“LO QUE VES ES LO QUE ES”

Asumir el carácter figurativo de cualquier lenguaje que explore un acontecimiento o período histórico implica, entre otras cosas, aceptar la solidaridad de las representaciones con lenguajes más o menos experimentales. Conlleva medirse tanto con el problema de la representación como con el de la potencia de la distancia histórica para una toma de posición sobre el imaginario de una época. Implica, además, vincularse con fuentes escritas, documentos verbales y fotográficos, archivos de distinto tipo, producción histórica profesional sobre causas y consecuencias, entre otros factores. A estos problemas, el arte incorpora las especificidades propias de sus lenguajes sin escapar a valoraciones estéticas y epistemológicas, como otros artefactos que se relacionan con estas fuentes y dispositivos.

Parte de la dificultad de trabajar con arte contemporáneo de archivo radica en indagar sobre el principio arcóntico que lo caracteriza, es decir, sobre la lógica de agrupamiento y consignación que une las piezas. Lo que se ve en el archivo es y no es al mismo tiempo el principio que desentraña el sistema que le da lugar y es marca de su incompletitud. Ahí está la astucia del artista que pone en funcionamiento un régimen que propone ciertos lineamientos sobre la historia y la osadía del espectador de poder destrabarla. La potencia heurística del concepto archivo radica precisamente en que refiere al pasado desde lo epistemológico y lo estético y, por lo mismo, asume lo ético y lo político de toda representación. En este sentido, se trata de una noción donde convergen los problemas de la interpretación

histórica e incluso cuestiones vinculadas a la autenticidad o la evidencia, propias de los abordajes documentales. Es en el archivo donde hoy habitan con comodidad los archivistas, los historiadores y los artistas para sortear el polvo y la oscuridad que aleja la ansiada “verdad” del pasado.

“Lo que ves es lo que es” fue la frase que Frank Stella pronunció en 1964 para describir su trabajo y que pronto se convirtió en, al menos, uno de los eslóganes del minimalismo¹. En la obra de Jarpa, esta es una referencia obligada, pues su producción pone en funcionamiento la fuerza historiadora del archivo, pero parece arrojar, además, una hipótesis osada sobre la relación entre el minimalismo, el mundo del arte y la Guerra Fría, haciendo una renovada apuesta sobre la relación entre arte y política. En el espacio principal del MALBA resulta imposible no reparar en las tres citas de Jarpa a obras de Donald Judd, artista estadounidense asociado al minimalismo, con las que la autora tal vez quiera probar algún vínculo entre la intervención de Estados Unidos en países latinoamericanos y la exportación del minimalismo, tendencia caracterizada por la defensa de la autonomía en el arte, la austeridad de medios y una particular relación con los dispositivos técnicos y los materiales industriales².

La muestra —que fue la primera exhibición individual de Jarpa en un museo de América Latina— comprende el estudio de documentos desclasificados correspondientes al período 1948-1994. La exhibición se completa con la rememoración de los líderes latinoamericanos durante la Guerra Fría cuyas muertes permanecen irresueltas, definitivamente asociadas a su actuación política en ese contexto. Los archivos desclasificados respecto de catorce países latinoamericanos quedan al descubierto configurando un espacio que no se parece ni al del museo, en el sentido tradicional, ni al del archivo administrativo típico, ni al del ámbito de exhibición de obras de arte. Traman un espacio de múltiples estratos significantes, un mapa

¹ Este movimiento artístico redujo la obra a lo esencial, lo mínimo, despojando las producciones de otros elementos que resultaran superfluos o pretendieran alguna suerte de trascendencia. Las obras minimalistas se caracterizan por “el rechazo del ilusionismo, la negación de cualquier subjetividad en pintura” y por la selección en escultura de “materiales industriales, privilegiando procedimientos de reproducción seriales aplicados a la fabricación industrial” (Ferrer 52).

² Estas premisas generales se expresaban de modos diversos en el movimiento según las obras fueran de Carl André, Mel Bochner o Robert Morris, entre otros. Específicamente, Judd calificó a sus obras como *specific objects*, relacionadas con un principio de unicidad alejado de los ámbitos tradicionales de la pintura y la escultura.

latinoamericano que no se reduce a las pretensiones historiadoras, sino que confía en la potencia geopolítica de la imagen y en la ocupación del espacio por parte de la palabra. No se trata de una representación de eventos del pasado ni una interpretación sobre la historia, sino que imagen y palabra conjugan una suerte de no acceso al pasado que, sin embargo, ilumina el presente de modo definitivo.

A pesar de que utiliza archivos y articula múltiples referencias, las doce piezas que forman la exhibición de Jarpa (que incluye pinturas, objetos, instalaciones, video multicanal y documentos) no arrojan luz (o no exclusivamente) sobre la actuación de Estados Unidos durante las dictaduras latinoamericanas, ni tematizan de modo explícito el horror de la tortura y la desaparición que siguieron a los procesos de dominación total, ni esclarecen las operaciones del Plan Cóndor, sino que, podría decirse, proponen dos desafíos alejados de estas sugerencias historiográficas que son los que pretenden explorar las páginas que siguen. Por un lado, la muestra transforma en “objeto” artístico –podría decirse que se trata de un *site specific*³– el sustrato fundamental de la ordenación biopolítica del pasado reciente –esto es, los documentos–, configurando precisamente una “estética de organización legal-administrativa” (Buchloh 32). Por otro, tiene la osadía de espacializar el tiempo, es decir, presentificar el pasado para volverlo de tres dimensiones, auspiciando una travesía por los documentos que se aleja de la trama temporal convencional y se convierte en superficie transitable. Lo primero problematiza el “almacenaje” del pasado y, con ello, las relaciones poder-saber del archivo; lo segundo vuelve el pasado en mapa irreverente.

A la luz de estas consideraciones, se intenta penetrar en la obra de Jarpa a partir del concepto de archivo, intentando evaluar la productividad de una noción muy presente en la teoría y las prácticas artísticas contemporáneas. Esto implica examinar lo que podría denominarse una “política del intersticio”, teniendo en cuenta el modo en que se articula el montaje de las piezas y los usos que se le otorga al archivo en relación con la domiciliación, el acceso, la organización y la figuración del pasado.

“Lo que ves es lo que es” reza el eslogan para invertirse doblemente en Jarpa. No solo porque lo que se ve no es solo lo que es, sino que es

³ Es posible considerar la muestra de esta forma si se tiene en cuenta que el espacio expositivo del museo MALBA determinó la disposición de las obras presentadas, sobre la que trabajaron tanto la artista como el curador y director artístico del museo Agustín Pérez Rubio.

precisamente lo que no se ve, lo que no se puede leer, lo que es lo propio de esta estética de archivo, es decir, el intersticio, el hueco, la cesura, lo que articula la ontología de este archivo latinoamericano.

FRAGMENTOS DE ARCHIVO

Archivo es, como propone Giunta en *Objetos mutantes*, un concepto que penetra en las prácticas artísticas contemporáneas como uno de los rasgos más sobresalientes. No se trata de la sacralización de un conjunto, sino de la plataforma para la aparición de posibles decibles y constituye un repositorio desde el que escribir las historias no escritas. La “fiebre de archivo” o el “impulso de archivo” de mediados y fines de los años noventa inauguran poéticas que problematizan las historias hegemónicas adquiriendo incluso el carácter de contradiscursivas. En este sentido, las reflexiones de Michel Foucault en torno al archivo siguen resultando fundamentales: el archivo se vincula con la legalidad, pues es “la ley de lo que puede ser dicho” (219), tal como propone en *La arqueología del saber*, publicado originalmente en 1969. Se trata, pues, del terreno de las reglas de enunciación que habilitan el decir.

El archivo se constituye a partir de la copresencia de temporalidades heterogéneas que conforman una trama de lo contemporáneo en el sentido que Giorgio Agamben da a este término. Para este filósofo, lo contemporáneo es “la vía de acceso al presente” y “tiene necesariamente la forma de una arqueología” (“Qué es lo contemporáneo” 27). Es así una figura a la que va dirigido el reclamo de Benjamin de “presentificar lo pretérito” y no ser culpable del “escamoteo” (74). Ser contemporáneo es, en definitiva, tener coraje, pues “significa ser capaces, no solo de mantener la mirada fija en la oscuridad de la época, sino también percibir en esa oscuridad una luz que, dirigida hacia nosotros, se nos aleja infinitamente” (Benjamin 23). De modo similar, recoge Benjamin el reclamo de Hofmannsthal de “leer lo que nunca fue escrito” (86). Podría agregarse, lo que relampaguea en un instante de peligro, siempre a punto de desvanecerse en las tensiones entre débiles y poderosos.

El archivo se conforma a través de las fisuras que permiten un acceso al pasado. Se caracteriza por la grieta, la cesura visible entre presente y pasado,

siempre amenazada con su desaparición, pero que se conserva entre fugas que preservan el acontecimiento desde los huecos. Según Didi-Huberman, lo propio del archivo es ser horadado. Son precisamente los vacíos entre los documentos los que problematizan incluso dicotomías como barbarie/cultura al habilitar el espacio rizomático del intervalo. Didi-Huberman toma la noción de intervalo del historiador del arte Aby Warburg, cuya iconología del intervalo enciende en el esteta francés la vocación por el montaje que también tuvo Benjamin. Las figuras marcan el ritmo, escanden los documentos, le dan musicalidad a la representación. Pues entre los documentos hay supervivencias que hasta en su mismo instante de enunciación se vuelven anacrónicas, desestabilizando la linealidad convencional.

El gesto archivístico de Voluspa Jarpa complejiza estas determinaciones al volver evidente el carácter ineludiblemente fragmentario del montaje final, no solo por la incompletitud, sino por la virtud de proyectar indefinidamente. En *El archivo arde*, Didi-Huberman señala que las imágenes de archivo no contribuyen a un origen o fundamento (*arkhê*) ni a una totalidad, sino que necesitan de la imaginación para recorrer el “efecto de velo” que cubre la producción del pasado al ser ineludiblemente atravesada por las tecnologías –como la fotografía, el video, el cine, la instalación– que revolucionan la historia de las ideas estéticas y la disciplina histórica. *En nuestra pequeña región de por acá*, en efecto, posibilita algún tipo de acceso a los acontecimientos, pero uno que no resiste las reticulaciones disciplinares, sino que se abre a las conexiones inestables que afectivamente traza el espectador.

La imagen de archivo no es nunca un retrato tranquilizador; por el contrario, se inscribe en una época para cuestionarla. Es buscando también esta estrategia de lectura que, en *Mal de archivo*, Jacques Derrida insta a renovar el concepto de modo tal que dé cuenta de su carácter construido, de ser testimonio de “algo” difuso, a desentrañar, en un movimiento cuyo tiempo es estratificado. Una noción de archivo que haga evidente que se trata del lugar donde recalcan los documentos que transitan desde lo público a lo privado y, ocasionalmente, de nuevo a lo público. Que archivo no es un concepto exclusivamente vinculado al pasado disponible, sino que articula un lazo con el porvenir precisamente por el modo en que afecta el presente. Didi-Huberman parte de la productividad de estos desplazamientos para asumir como premisa de construcción de la historia que su escritura se configura en torno a los intersticios y las conexiones frágiles.

Estas reflexiones podrían plantearse sobre el documento de archivo en general. Pero la imagen supone el problema de la ambigüedad de su significado que, en la obra de Jarpa, se une, además, a una transformación del documento en imagen que reafirma la idea frecuente sobre el gesto de archivar como una forma de volver irrecuperable. La imagen no estabiliza su sentido ni su uso o sus usos: no se reduce a un significado ni ocupa un lugar en el espacio sin proyectarse sobre el tiempo. Incorpora otra dimensión en la que se distribuyen las relaciones de coexistencia. Estos archivos, entonces, conforman artefactos para compensar las ausencias de las historias convencionales. En este sentido, Jarpa se comporta como archivista insolente. Por un lado, clasifica, selecciona y conserva para describir; por el otro, vuelve disponible y desacraliza para quitar el peso de la signatura “teológica”. Se convierte –como quisiera Agamben– en una profanadora.

El archivo constituye por estas operaciones un cuestionamiento a la historia a causa de su doble naturaleza: por una parte, se trata de un repositorio real, es decir, una colección de objetos que sobreviven a la clasificación y la selección y se domicilian en algún lugar; por otra⁴, constituye la imagen de un acontecimiento, la figuración de una serie de sucesos o un período. Controla una aprehensión del tiempo a través de una operación soberana: el montaje. Jarpa establece una relación deconstructiva con las imágenes para producir y enfatizar la discrepancia y la escisión. En efecto, lo hace a través de una articulación entre visibilidad e invisibilidad: se trata de una apropiación que adquiere estabilidad allí donde se vuelve ambivalente. Como propone Emilio Bernini, este tipo de trabajo con el archivo obliga a analizar sus capas para “hacer visible aquello que no ha sido visto, mostrar en los nuevos encadenamientos sentidos que entran en conflicto con aquellos originalmente asignados o que permanecían ocultos” (35).

La propuesta de Jarpa se puede entender en la forma de una política del intersticio, pues el corte y la discontinuidad hacen aparecer la verdad provisoria de cada movimiento de la muestra (sea en documentos, video, litografías, etcétera). Configura un contraarchivo que valora la potencia de la imagen para asumir el carácter performativo de toda apropiación del pasado. En este movimiento, asume que las operaciones de montaje (en cada material y entre las diversas secciones de la muestra) constituyen modos de

⁴ Hay que tener en cuenta aquí que no se trata de “colección” en el sentido de Walter Benjamin para quien el gesto de coleccionar se vincula a rescatar los detritos de la cultura del olvido en un acto redentor.

combatir estético-políticamente las miradas convencionalizadas sobre la historia. Como sugiere Simone Osthoff, en estos casos, el espectador asiste a una suerte de “cambio ontológico” en la noción de archivo: ya no es solo un repositorio de documentos, sino más bien “una dinámica y una herramienta de producción generativa” (11), producto, como es, de una contaminación entre arte y documentación.

El archivo –como la historia– debe configurar su propia credibilidad. El estatus de esta credibilidad es epistemológico, en primer lugar, y ético, en segundo. Por un lado, construye conocimiento; por otro, el conocimiento se enlaza a relaciones de poder o de autoridad que signan el acceso a la información. En este sentido, el archivo vuelve manifiestas una serie de conexiones que problematizaba Foucault en la conferencia “¿Qué es un autor?”, donde era claro que la figura del autor se remitía a una función que se ejerce en determinado ámbito discursivo; no se encuentra vinculada a condiciones objetivas, sino a relaciones que conllevan lo performativo. Implica la potencia de una actuación, la posibilidad de un agenciamiento inestable sobre la memoria y el pasado. Es precisamente en esta performatividad donde radica la fuerza de la propuesta de Jarpa. La artista no solo actúa en el espacio con sus intervenciones, sino que exige del espectador un compromiso similar⁵.

⁵ “El autor como gesto”, un breve ensayo publicado en *Profanaciones* de Giorgio Agamben, podría iluminar algunos aspectos de la relación sujeto/función-autor aquí referida. Allí, Agamben se detiene sobre la frase que le sirve a Foucault de “excusa” en la conferencia pronunciada el 22 de febrero de 1969 en la Sociedad Francesa de Filosofía: “Qué importa quién habla, ha dicho alguien qué importa quién habla”. La frase es de Samuel Beckett: “Qué importa quién habla, alguien ha dicho qué importa quién habla. Habrá un punto de partida, yo estaré, no seré yo, yo estaré aquí, me diré lejos, no seré yo, no diré nada, habrá una historia, alguien va a intentar contar una historia” (“Detritus” 3). De la lectura de la conferencia “¿Qué es un autor?”, Agamben recoge la sugerencia de que el problema de la escritura es “la apertura de un espacio en el cual el sujeto que escribe no termina de desaparecer” (“El autor como gesto” 81). No es la preocupación por cómo un sujeto se expresa, sino que la marca del autor está, justamente, en la singularidad de su ausencia. La preocupación de Foucault no está en el individuo real, sino en la función-autor que caracteriza el modo de existencia, circulación y funcionamiento de los discursos dentro de una sociedad. Teniendo en cuenta, además, una versión revisada de la conferencia de dos años después y *La vida de los hombres infames* (1977), Agamben subraya algunos aspectos del paradigma presencia-ausencia del autor en la obra. “Si llamamos gesto a aquello que permanece inexpressado en todo acto de expresión, podremos decir, entonces, que exactamente igual que el infame, el autor está presente en el texto solamente en un gesto, que hace posible la

Podría decirse que *En nuestra pequeña región de por acá* el archivo es pensando como el sistema que gobierna la aparición de las afirmaciones. Por una idea como esta, Hal Foster afirmaba que un archivo no es ni afirmativo ni crítico *per se*, sino “que suministra los términos del discurso” (“Archives of Modern Art” 81). El arte configura estructuras de memoria que, tal como propone Foster, consisten en dialécticas de la mirada. Para pensar el archivo en estos términos, se vuelve productiva la imagen del museo imaginario de André Malraux. Se trata de una estructura sin paredes que constituye puro pensamiento que, según Foster, es real y ficticia al mismo tiempo. El museo así concebido es un archivo porque es lugar de reificación, pero también de caos. “El museo imaginario no es una herencia de fervores desaparecidos, sino un conjunto de obras de arte –pero ¿cómo no ver en estas obras más que la expresión de la voluntad del arte?” (Malraux 260).

“El museo imaginario es una interrogación”, dice Malraux (176), y Foster asegura que esta perspectiva se puede leer a la luz de la certeza benjaminiana de no capturar el pasado tal cual fue, sino cómo relampaguea, es decir, cómo se mantiene agónico, en un presente que lo pone siempre en peligro. Algunas dimensiones de ambos pensadores se conectan en varios puntos. Para Malraux, la reproductibilidad técnica erosiona la originalidad, aunque también puede construirla. Para Benjamin, esa erosión es constitutiva de un vínculo con el pasado que exige la configuración de nuevas categorías estéticas e históricas. “Donde Benjamin vio una ruptura definitiva del museo forzada por la reproductibilidad técnica, Malraux vio su definitiva expansión”, sostiene Foster (“Archives of Modern Art” 93). Los asistentes a una muestra como la de Jarpa se vuelven testigos de la maniobra, y su carácter testimonial no tiene nada que ver con la pasividad. Por el contrario, la artista convierte a los “espectadores distraídos en discutidores comprometidos” (Foster, “Archival Impulse” 6).

expresión en la medida misma en que instaura en ella un vacío central” (“El autor como gesto” 87). El autor señala el umbral en el que una vida es puesta en juego en la obra. Por eso es que el autor permanece como incumplido, como no dicho. El autor es lo que hace posible la lectura, pero es lo ilegible y su gesto garantiza la obra desde su propio incumplimiento, pues “el autor vuelve incansablemente a cerrarse en lo abierto que él mismo ha creado” (91). Sin embargo, es justamente ese lugar vacío y secreto el que posibilita el texto y su lectura.

DE LA DESCLASIFICACIÓN

El archivo conforma una suerte de compensación frente a la forma diacrónica de concebir el tiempo de la dominación y el olvido. Okwui Enwezor lo explicita del siguiente modo:

El archivo como una representación de la taxonomía, la clasificación, la anotación del conocimiento y la información puede también ser comprendido como una forma histórica representativa, la cual Foucault designa como un *a priori* histórico, definido como un campo de indagación arqueológica, un viaje a través del tiempo y el espacio; uno cuyo aparato metodológico no plantea “una condición de validez para juicios, sino una condición de realidad para las declaraciones” (17).

El impulso de archivo que inyecta las fibras de Jarpa conlleva una relación de percepción —en el sentido de la *aisthesis*— entre la imagen y las instituciones. Pero en *En nuestra pequeña región de por acá*, el acto archivador constituye también un gesto de violencia sobre el orden establecido del archivo (i)legal-administrativo que caracterizó la relación de dominación. Los documentos desclasificados arman en la primera parte de la muestra un espacio temporal —con fechas, firmas, datos, tachaduras de la censura, marcas gráficas de todo tipo, sellos y fórmulas oficiales—, un volumen de tiempo con una localización que subvierte la típica forma de archivo. Los documentos no están dispuestos horizontalmente para ser leídos, sino ubicados de forma vertical para ser vistos solo escorzadamente. No se encuentran ahí para ser investigados, sino para ser atravesados como localización, observados como volumen espacial, habitados en temporalidad problemática. El texto y la imagen se funden en un todo complejo: el primero es apenas legible mientras la segunda es imposible de procesar en su totalidad.

La austeridad del minimalismo se transforma aquí en un ascetismo formal para dar cuenta de la violencia política. Como si se hiciera eco de la propuesta de Susan Sontag en *Ante el dolor de los demás*, Jarpa no hace participar al espectador de imágenes de horror explícito, tal vez considerando que “las únicas personas con derecho a ver imágenes de semejante sufrimiento extremado son las que pueden hacer algo para aliviarlo” (Sontag 53). O tal vez confiando en que el verdadero espanto lo causan las miles de fojas que acreditan la participación de Estados Unidos en los períodos de terror

latinoamericano. Esto no necesariamente implica subrayar en la imagen su carácter de obturadora del pensamiento y su potencial anestesiador, pero asume sin duda un lugar de remisión respecto del *pathos* ético que se pone en juego frente a la imagen explícita de la violencia, eventualmente puesta en forma desde el sonido o en figuras difusas como en otros sectores de la muestra⁶.

Curiosamente, desde la década de los sesenta Latinoamérica oponía al ascetismo minimalista un arte conceptual incontestablemente comprometido. En este sentido, Jarpa parece hacer una apropiación de Judd para tergiversar su sobriedad y su estilización constituyendo una crítica velada con una perturbación de la imagen y la palabra. Así, crea réplicas de sus obras, pero, despojándolas del despojamiento, las usa para almacenar documentos volviendo eminentemente políticas sus pretensiones de autonomía. De este modo, desclasifica los archivos desclasificados en un gesto que puede entenderse como irónico y reflexivo. Arma un archivo de archivos, los reordena, los problematiza, volviéndolos aún más ilegibles. Tal vez sea la forma de poner en duda los modos de desclasificar, las formas de volver visible; tal vez la verdadera duda se arroja sobre la visibilidad misma y la fantasía iluminista de ligar el ver y el saber. Las fojas ocupan el espacio y se transforman en imágenes que condensan una temporalidad múltiple: la del pasado autoritario y el presente de cierta circulación democrática. Funcionan como la imagen dialéctica para Benjamin, pues condensan en su instantaneidad la posibilidad *a priori* imposible de suspender el tiempo aunque no el juicio.

La muestra incluye, además, cuarenta y siete retratos de líderes latinoamericanos cuyas muertes—por sospecha o falta de resolución—deben considerarse políticas. Salvador Allende (Chile), Omar Torrijos (Panamá), Carlos Mugica y Enrique Angelelli (Argentina), Zelmar Michelini (Uruguay), entre otros, aparecen en esta galería fúnebre. Ejercieron cargos ejecutivos como presidentes, ministros, jueces, jefes militares, legisladores, arzobispos, y la autora elige nominarlos con los cargos que ocuparon como si sus nombres quedaran supeditados a una deconstrucción de esferas de poder (político y religioso). En este sentido, subsume de algún modo la persona a su lugar en el Estado, problematizando la intersección entre la función pública y la vida. Las litografías tienen un marco

⁶ Es el caso del mural de gran tamaño armado fragmentariamente a partir de las imágenes de los funerales de los líderes latinoamericanos, que aparecen en una suerte de funeral colectivo. Nuevamente, un archivo en el que se recogen documentos facilitados por familiares o demandantes y peritajes científicos sobre sus muertes en causas judiciales para intervenirlos pictóricamente.

de bronce que unifica la exhibición de los líderes de una región que en los últimos diez años fue consolidando vínculos de una unificación actualmente en crisis. Es con esta serie que Jarpa parece preguntarse concretamente por la idea de lo regional. Los líderes asesinados aparecen sobre paneles violetas como estampas religiosas sobre un dorado que reclama desvelamiento, ensombrecidos sus rostros, ofrecidos a una liturgia profana(da). Esta suerte de panteón parece responder con la experiencia estética a la epifanía de la historia. Las circunstancias pierden especificidad para desplazarse hacia la conmoción por una región tramada por el poder hegemónico. Cerca de estos íconos paganos –cuya serie la autora denomina *Mi carne es bronce para la historia*– se proyectan sus muertes con imágenes crudas documentales intervenidas conformando un único mural de gran tamaño.

Asimismo, Jarpa dispone una sala de archivo en un sentido más convencional en la que, junto con Paula Jarpa, su hermana, trabajó en la clasificación de alrededor de cuatro mil documentos separados en carpetas en un espacio que la artista nomina como “sala morgue” por lo fría, diseñada con materiales metálicos y luz blanca, como obra minimalista. Jarpa produce, entonces, dos desclasificaciones: en la exposición principal, los documentos no salen del secreto, pues las fojas apenas pueden leerse, dado que escapan a la lógica archivística y el ritual de lectura. En la “sala morgue”, la desclasificación adquiere la forma más convencional.

El archivo Jarpa se completa con un video, *Translation Lessons* (2012-2016) –video multicanal de cinco pantallas–, en el que se produce una reflexión sobre el idioma inglés como lengua hegemónica. Un profesor enseña a Jarpa el idioma a través de la lectura de los archivos desclasificados, haciendo evidente que para comprender los documentos hay que manejar el monolingüismo del dominador.

CLASIFICACIÓN TERGIVERSADA: WARBURG Y BENJAMIN

La artista recuerda en entrevistas su vocación epistemológica. Lo que deseaba con esta obra era poner en evidencia su deseo de saber. Dosecientos cincuenta mil documentos vieron la luz en 1998 respecto del caso chileno, coincidiendo con la prisión en Londres de Augusto Pinochet. Este fue el germen de la investigación, que se presentaba como un secreto a develar,

una trama judicial que llevar adelante frente a la falta de procedimientos ordinarios⁷. Ninguna de las instituciones chilenas que participaron en el proceso dictatorial entregó sus archivos (como en la mayoría de los casos en el resto de Latinoamérica), por lo que, con la desclasificación, se esperaba que, a pesar de las infinitas tachaduras, algo se pudiera descifrar.

En Jarpa, estos documentos se convierten en imágenes. No solamente series para ser leídas, sino blanco y negro para ser experimentado como obra de arte. La contemplación descubre un palimpsesto de palabra e imagen para el cual la artista debe articular un método de investigación –ni periodístico ni documental– más vinculado al habitar la imagen que a leer la foja judicial. Jarpa transforma los documentos en instantes de temporalidad que, aunque desvelada, se mantiene obturada para la lectura. No construye un archivo legal-administrativo ni una biblioteca, sino un espacio que se habita, donde palabra e imagen se superponen volviendo superflua la distinción y haciendo de la fragmentación la clave de una comprensión alejada de lo disciplinar, confiando en que las dificultades para interpretar queden subsanadas por el arte. El gesto político de la artista se vincula de modo particular al desafío a la dupla ver/saber, heredada de una tradición en la cual la idea de conocimiento no involucra *per se* “operaciones de inteligencia”, eufemismo que se suele usar para perpetrar el desconocimiento. Jarpa lo desanda en un recorrido que la lleva a borrar las fronteras de los catorce países de los que reúne información para examinar la decisión geopolítica que acaeció sobre gran parte de la región, volviendo evidente que la potencia disruptiva de esos documentos yace también justamente en que sean ilegibles.

Giunta aborda específicamente la cuestión de la democratización, tan extendida en el ámbito de la cultura digital y la desclasificación. En este sentido, hace hincapié en que la idea misma de accesibilidad

[O]paca la posibilidad de que el archivo como tal no exista si no está ligado a una memoria acumulativa que la investigación desclasifica y descalza para proyectarle un nuevo orden o una relación con otros archivos; en otras palabras, el hecho de que con su proyecto cada investigador construye un archivo nuevo (“Archivos” 36).

⁷ La desclasificación de los documentos relativos a Chile la hizo el expresidente Bill Clinton a través de la web. Luego George W. Bush lo restringió a los ciudadanos estadounidenses, pero Jarpa ya se había hecho con toda la información. Se han consultado las siguientes entrevistas: García; Mena.

Así, Jarpa traza sus líneas de archivo para configurar una lectura posible sobre el pasado latinoamericano a partir de un tipo particular de documento. Uno que es casi imposible de leer y que, paradójicamente, devela gran parte de la historia reciente.

Ernst van Alphen es uno de los especialistas que sugiere incansablemente que es posible pensar la superioridad epistemológica de las obras de arte en relación con el discurso historiográfico convencional por la profundidad emocional que el arte es capaz de configurar y transmitir. Pero ¿de qué profundidad emocional se trata? ¿La del archivo democratizado? ¿La de la temporalidad redescubierta? ¿La de la redención? Jarpa asegura que los archivos son muy dificultosos de leer también porque implican la revisión de toda la formación escolar y con ella un replanteo del modo afectivo de vincularse a la propia educación. Tanto es así que lo explica en términos de una resistencia psicoanalítica a comprender el modo en que se instalaron las mentiras desde las esferas del poder.

La muestra deja muchos vacíos que idealmente generan un distanciamiento reflexivo en el espectador. En su témporo-espacialidad sobrevuela la certeza de que Latinoamérica se define por el colonialismo, el neocolonialismo y sus epifenómenos. Que las dictaduras son el emergente de procesos más largos, solo interrumpidos por períodos de estabilidad democrática con tintes más o menos revolucionarios.

Los documentos más sistematizados son aquellos del caso chileno que fechan las operaciones de inteligencia en el año 1961, cuando no había dictadura en el país y no era claro el camino que llevaría a la total desestabilización del gobierno de Salvador Allende y la instalación de la dictadura pinochetista. Indagando en estas cuestiones y revisando las tramas que constituyen la historia, la artista traza continuidades entre el pasado sombrío y un presente plagado de incertidumbres y políticas de la memoria poco profundas y con escaso consenso. En este sentido, arroja luz sobre estos lazos como inescindibles de cualquier planificación a futuro, proponiendo –con notas benjaminianas– que un develamiento es siempre una reescritura.

Para el caso argentino, por su parte, los archivos revelan información específica sobre las víctimas –hay, por ejemplo, una serie de fojas sobre el secuestro, desaparición y absolución militar de Jacobo Timerman, a quien se atribuye ser exdirector de *Primera Plana* en algunos documentos en los que se corrige a mano alzada *La opinión*–, pero no mucho material sobre operaciones previas al golpe de Estado, incluso muy poco sobre el

funcionamiento y los operativos de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina). La artista esperaba tejer algo sobre la trama de esta organización como movimiento de dobles agentes y como ensayo para el 24 de marzo de 1976, pero no lo encontró.

Jarpa entrama documentos cuya lectura es resistida y está en otro idioma. Crea un espacio que no los hace más accesibles, sino que los mantiene en su ajenidad, en una incomodidad que obliga a asumir el desasosiego como un afecto del público. Si no se puede comprender todo, al menos que se pueda sentir inquietud como un tipo de acción política. Hay una plasticidad del espacio que se recorre aunque no se comprende, y es esa distancia el afecto que se pone en marcha cuando se asiste a lo que podría denominarse un espacio-intervalo. El inconformismo surge como emoción que vuelve evidente al espectador que hay mucho que no sabe, que es más lo que desconoce que lo que cree saber y que sus supuestas certezas exigen reescritura.

La disposición de los archivos desafía la presentación convencional haciéndose eco tal vez de paradigmas archivísticos que no se vinculan a la ley sagrada de la procedencia, sino a la ubicuidad de la discontinuidad. Como en el *Atlas Mnemosyne* de Warburg o en *Libro de los pasajes* de Benjamin, se construye un archivo de memoria con lógicas que escapan a los convencionalismos de la biblioteca y la clasificación. En Warburg, se yuxtaponen la supervivencia de fórmulas antiguas en el Renacimiento con las *Pathosformel* en la modernidad para, entre otras cosas, “rastrear la transformación del cosmos de la astrología zodiacal en el universo astronómico de la modernidad” (Rampley 95). Esto implicaba la preocupación por infinitos temas que se combinaban de modos poco ortodoxos, como la llegada del *zeppelin* en tanto símbolo de la modernidad y la “conquista” del espacio, las transmisiones telegráficas, los mapas de Europa o el árbol genealógico de la familia Tornabuoni. Escapando incluso a la cartografía moderna, trazaba mapas que pudieran poner en evidencia que “nada distingue al hombre antiguo del moderno como la absorción del primero en una experiencia cósmica escasamente conocida para períodos posteriores”, como sostenía Benjamin (103). Por su parte, este también reconocía que el advenimiento de la modernidad implicaba una reorientación radical –en términos de Rampley– en la representación y experiencia del tiempo y el espacio.

En Warburg, la modernidad aparecía encarnada en la invención del avión o el teléfono, en ciertas formas “avanzadas” de civilización. En Benjamin, se apreciaba en la pérdida del aura en el arte y la vida, pues “la declinación del

aura puede registrarse en la declinación de la distancia que señala la obra de arte como algo aparte”, propone Rampley (97). Esto involucra un discurso sobre la pérdida espacial en ambos autores, pues reconocen la preeminencia de las condiciones materiales de la vida contemporánea como una variable ineludible para pensar los cambios en la lógica de la representación cultural. La cultura misma toma en su pensamiento un carácter primariamente espacial más que histórico. Esto se relaciona con una reacción frente al modelo de historia cultural dominado por la noción de progreso lineal de clara raigambre ilustrada. Benjamin y Warburg transforman la reflexión sobre la cultura en un trabajo sobre el espacio y, con ello, tergiversan la operación de clasificación.

En Benjamin, se trata de un esfuerzo por explorar la dialéctica de la historia entre las bases del marxismo, la disconformidad respecto de la política que le era contemporánea, las formas de arquitectura del siglo XIX y la disrupción de la vanguardia como impulso innegable para escribir la historia. En Warburg, indagar sobre el espacio significó comprometerse con la psicología de su tiempo y con lo primitivo o irracional de un pensamiento como el de Friedrich Nietzsche. Así se explayó en archivos de imágenes que condensan esta indisciplina frente a la historia. En Benjamin, por su parte, el archivo se vincula al *shock* del montaje que exige la sorpresa permanente, la disrupción anticatártica para exhibir la conversión del capitalismo (parisino) en espectáculo. En ambos casos, la vocación narrativa típicamente historiadora es reemplazada por una necesidad de ver; donde los recuerdos determinan la temporalidad, que no es la de la disciplina, sino la del historiador que decide volver sobre sus pasos para reexaminar la historia y sus actores. El pasado, entonces, ya no es un momento en el tiempo irrecuperable, sino un lugar de recuerdo, en el que la historia recomienza. El aura en Benjamin y el intervalo en Warburg son los *topos* donde cristalizan el espacio y el tiempo, donde los momentos del pasado, presente y futuro se convierten en lugares de tránsito y habitación como en las imágenes de Jarpa, cuya espacialización sincrónica reemplaza la temporalidad produciendo un desvío, un desgarro en la historia latinoamericana.

DEL CONTRAARCHIVO

Considerar la muestra de Jarpa como archivo tergiversado en el que se instala una política del intersticio nos obliga a una constatación fundamental: su tratamiento de los archivos de la CIA y otras agencias sobre las muertes y los golpes institucionales desactiva la disposición biopolítica.

El Estado nunca es neutral en el archivo y la clasificación de sus documentos. Una microfísica del poder se lleva a cabo minuciosamente en la organización de las huellas que constituyen el pasado y el presente de una región. Las representaciones que arroja están codificadas de modo riguroso, pues el control del archivo implica el control de lo social y, con este, la articulación de vencedores y vencidos. Esta lógica biopolítica que insufla el archivo como mecanismo administrativo se transforma aquí en el registro de la inteligibilidad de una época. Un registro que cambia de signo de modo definitivo en la muestra de Jarpa y que pone al descubierto que los archivos que constituyen “instrumentos de control social y diferenciación” (Van Alphen, “Staging the Archive” 23) pueden convertirse –con las voluntades políticas y los movimientos de montaje adecuados– en un contraarchivo.

Thomas Richards propone el archivo como “un espacio utópico de conocimiento comprensivo... no un edificio, no incluso una colección de textos, sino el cruce imaginado colectivamente de todo lo conocido o cognoscible” (73). En este sentido, es posible reconocer en Jarpa una operación similar de cruce y colección. Jarpa profundizó sobre algunos mecanismos revelados por la desclasificación. Es el caso de *Estudio sobre un asesinato*, cuyos documentos provienen de una desclasificación del 12 de julio de 1995. Se trata de un manual instructivo para cometer exitosamente un homicidio. Los eufemismos se presentan sin concesiones: en los documentos de los Servicios de Inteligencia se asegura que “matar a un líder político puede ser algo bueno”; o que “no debe quedar constancia de los asesinatos: ni por escrito ni en grabaciones”; o que los homicidios deben ser ejecutados “por una sola persona”; “pueden ser asesinatos simples, incluir persecución o implicar que el asesino muera con el sujeto”; el “fanático” [sic] podrá usar “drogas, venenos, armas de fuego, armas de filo”.

La muestra traza con estos gestos una cartografía histórica en la reescritura de la historia. El trabajo con el espacio –de siete espacios específicos que se distinguen en toda la muestra– da cuenta de un impulso narrativo, pues,

finalmente, Jarpa cuenta la historia latinoamericana reciente como si fuera una primera vez. Pero, como la información es fragmentaria –los documentos están plagados de vacíos o marcas borradoras–, la autora hace del vacío su propia estrategia. Como la estrategia warburgiana del *Zwischenreich* –el espacio-entre–, Jarpa pone en funcionamiento la libertad de la conexión entre los documentos. De este modo, solo guiado tal vez por la repetida palabra “unclassified”, el espectador puede conectar de infinitos modos documentos sobre la mujer que “dio a su bebé en adopción y ahora ESTÁ ARREPENTIDA”; un memorándum de la Central Intelligence Agency/Office of National Estimates cuyo *subject* es “Chile: Conciliation, Confrontation, or Coup?” del 4 de abril de 1972; o un documento desclasificado de las operaciones del Plan Cóndor en Argentina en relación con la desaparición de las dos monjas francesas en enero de 1976. O descubrir que los participantes del memorándum sobre este crimen eran el “Sr. Tomas Ornstein, President of Coca-Cola, S. A.” [sic] y “Goodwin Shapiro, Consul General American Embassy, Buenos Aires”; o reparar en un documento emitido por la Embajada Británica en Chile el 11 de septiembre de 1973; o documentos judiciales sobre el cuerpo de Pablo Neruda, la muerte de João Goulart, Juscelino Kubitschek o Carlos Lacerda; o las reflexiones de Henry Kissinger con algún informante anónimo de la región; entre documentos sobre los Escuadrones de la Muerte y unos cuantos miles más.

Jarpa pone en forma una “heurística del montaje”, tal como propone Didi-Huberman, cuyas dos operaciones esenciales son el desmontaje y el remontaje. Este doble movimiento es lo que Warburg inflige incansablemente al material histórico “rompiendo los marcos bien instituidos a fin de proponer otros y abriendo de este modo la disciplina de la historia del arte a nuevos saberes” (Hagelstein 153).

El contraarchivo es, entonces, una estrategia de visibilización frente a la cual el espectador asiste con una relación de conmoción. Distanciamiento frente a lo ilegible; posiblemente, también compasión ante a la muerte. Contar nuevamente la historia no solo es afirmar que Latinoamérica es el patio trasero de Estados Unidos, sino constatar que la deconstrucción del archivo (des)clasificado y la configuración de uno tergiversado que la artista produce constituyen una operación política que pone en evidencia el modo en que el arte plantea desafíos a la historia.

Que los archivos son construcciones sociales es una afirmación que nadie pondría en duda en nuestra era posfoucaultiana y posderrideana. Abrevando

en estas reflexiones seminales sobre el archivo –pues tanto Foucault como Derrida concibieron el archivo como una metáfora central para abordar el conocimiento, la memoria, el poder y el reclamo de justicia– se llega fácilmente a que el origen del archivo yace en que la información necesita circulación social y reglas para adquirir sentido. Derrida vio el archivo como un síntoma de la compulsión a la repetición conectada al deseo de muerte. Esto implica una paradoja: el deseo de muerte conduce a destruir, es decir, es necesariamente “anarchivístico”, mientras la compulsión a la repetición conduce a conservar. Este mal de archivo conlleva que una mezcla de preservación y destrucción guíe el modo en que se desea conservar y descartar recuerdos. En este sentido, Derrida asegura que el archivo “trabaja siempre y *a priori* contra él mismo” (20). En esta tensión, se inscribe la obra de Jarpa, que pugna por mostrar para volver ilegible, gesto irónico que se imprime como mecanismo ideológico del (des)conocimiento.

Lo que está claro es que, desde la antigua Grecia –tematizada en la etimología derridiana– hasta las técnicas digitales, el archivo “ha sido sobre el poder –acerca de mantener el poder, acerca del poder del presente para controlar lo que es o será conocido sobre el pasado, sobre el poder de recordar sobre el de olvidar” (Schwartz y Cook 3). Naturalmente, el proceso de recordar el pasado no se reduce al develamiento de la información guardada, sino que se parece más bien a la recreación de relatos sobre esa información y sus modos de comprenderla. Por eso, el archivo –sugiere Van Alphen– no es solo un lugar material donde se acumula el conocimiento, “sino también una característica general de nuestras vidas mentales” (“Staging the Archive” 13). Se vincula a la potestad para guardar registro de algunos eventos o ideas y no de otros, pues “los archivos tienen el poder de privilegiar y marginalizar. Pueden ser un instrumento de hegemonía; pueden ser una herramienta de resistencia. Ambas constituyen relaciones de poder” (Schwartz y Cook 13).

El archivo de Jarpa funciona como un gigantesco montaje que, a diferencia del atlas warburgiano, no tiene placas negras como fondo, sino el espacio tridimensional de una sala itinerante que construye la espacio-temporalidad de las posdictaduras en distintos lugares del mundo. Con el espectador teje una red de relaciones espaciales que penetra desafiando la lógica burocrática y la consulta historiográfica. El elemento no icónico que separa las imágenes –el intervalo negro que da movimiento a las planchas de Warburg– es aquí la espacialidad misma, un vacío/lleño que el espectador pone en funcionamiento. Si el objetivo de Warburg era hacer visible el

movimiento contenido en la potencia de las imágenes, el fin perseguido por Jarpa se parece más a volver evidente el oscurecimiento que implica la inaccesibilidad. Cuando los arcontes son agencias de inteligencia, el ciudadano es ciego, por eso el develamiento, el atlas, “induce una nueva manera de ver y de saber” (Hagelstein 157). Los documentos se desmarcan de su significación para inscribirse en el uso cultural de esta nueva trama.

El contraarchivo tergiversa la historia y la denominada desclasificación produciendo un doble efecto: en primer lugar, proyecta un uso democratizado del documento (que abandona su fijeza); en segundo, modifica el estatus de la obra quitando el peso de su carácter disciplinar para volverlo bastardo (Hagelstein 158). El contraarchivo de Jarpa se puede entender como método de la historia y el arte, en tanto propone viciar la distinción para configurar un espacio del todo político al que se accede dificultosamente. Abandonando la economía conservadora de la historia cronológica, desvía hacia una lectura insumisa que subvierte incluso la potencia de mirar desde “afuera”.

Jarpa reconquista un nuevo uso del archivo desclasificado para volver evidente que su disposición metodológica es constitutiva y no subsidiaria; para afirmar que el contraarchivo es un trabajo, una intervención, una *performance*. Si el archivo es instituyente y conservador, el contraarchivo se desliga de la borradura para posibilitar el recuerdo de la injusticia. Es materialidad – como el archivo –, pero guiado no por la huella y la inscripción, sino por la desinscripción y la falta. No destruye las marcas, sino la relación que estas establecían con los relatos hegemónicos. Sus borraduras y tachones son reinvestidos de recuerdo en el blanco y negro de su exhibición, en la palabra que deviene imagen. Como quieren Derrida y Benjamin, el acontecimiento es transformado y performado por la técnica: los soportes de archivación y los modos de agrupamiento (des)obturán la relación con el tiempo. El archivo de Jarpa ejerce una nueva función arcóntica: es aval de un proceso histórico criminal y también la garantía de un porvenir al desajustar la técnica de su exhibición. Es un archivo archivado que, movido por la pulsión de muerte y destrucción, constituye nueva vida para la historia.

El archivo de Jarpa comparte características con lo que Wolfgang Ernst denomina el anarchivo, pues los archivos modernos ya no tienen que ver con el archivo preexistente, sino que se vinculan a un archivo efímero, móvil, con una cantidad de información inmanejable. Allan Sekula lo expresa muy bien: los archivos constituyen “territorio de imágenes” (444) y la materialidad de Jarpa logra una equivalencia espacial entre los documentos. Todos

están ahí para representar un período y no arrojar especificidades sobre un acontecimiento, dando cuenta de una compulsión a guardar propia de una época que teme desaparecer. El archivo de Jarpa es, finalmente, un “lugar de conocimiento”, donde la consignación funciona como un “mecanismo para dar forma a las narrativas de la historia” (Burton 2).

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, GIORGIO. “El autor como gesto”. *Profanaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2005.
- . “¿Qué es lo contemporáneo?”. *Desnudez*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2011.
- BECKETT, SAMUEL. *Detritus*. Barcelona, Tusquets, 2001.
- BENJAMIN, WALTER. *Dialéctica en suspenso. Fragmentos de historia*. Santiago, Arcis/Lom, 2002.
- BERNINI, EMILIO. “Found footage. Lo experimental y lo documental”. *Cine encontrado. ¿Qué es y adónde va el found footage?*, Leandro Listorti y Diego Trerotola, editores, Buenos Aires, Ediciones del Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente, 2010.
- BUCHLOH, BENJAMIN. “Atlas/Archive”. *The Optic of Walter Benjamin*, vol. III, Alex Coles, editor, Londres, Black Dog Publishing Limited, 1999.
- BURTON, ANTOINETTE. *Archive Stories. Facts, Fictions, and the Writing of History*. Durham/Londres, Duke University Press, 2005.
- DERRIDA, JACQUES. *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid, Akal, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. “Das Archiv brennt”. *Das Archiv brennt*. Berlín, Kadmos, 2007.
- ENWEZOR, OKWUI. “Archive Fever: Photography between History and the Monument”. *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. Nueva York/Göttingen, International Center of Photography/Steidl, 2008.
- FERRER, MATHILDE, compiladora. *Grupos, movimientos, tendencias del arte contemporáneo desde 1945*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2010.
- FOSTER, HAL. “Archives of Modern Art”. *October*, N° 99, 2002, pp. 81-95.

- _____ “An Archival Impulse”, *October*, N° 110, 2004, pp. 3-22.
- FOUCAULT, MICHEL. *L'Archéologie du savoir*. París, Gallimard, 1969.
- GARCÍA, FERNANDO. “Voluspa Jarpa: ‘corrupción, mentiras y secretos son las consecuencias de la Guerra Fría’”. *La Nación*. 17 de julio del 2016. Visitado el 10 de enero de 2017. <http://www.lanacion.com.ar/1918810-voluspa-jarpa-corrupcion-mentiras-y-secretos-son-las-consecuencias-de-la-guerra>
- GIUNTA, ANDREA. “Archivos”. *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo*. Santiago, Palinodia, 2010.
- _____ “Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina”. *Errata#*, N° 1, 2010, pp. 20-37.
- GUASCH, ANNA MARIA. *Arte y archivo 1920-201. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid, Akal, 2011.
- HAGELSTEIN, MAUD. “L'Atlas à l'épreuve de l'image en mouvement (Warburg, Farocki, Didi-Huberman)”. *MethIS*, N° 5, 2016, pp. 151-173.
- JARPA, VOLUSPA. “Historia, archivo e imagen: sobre la necesidad de simbolizar la historia”. *A Contracorriente. Una Revista de Historia Social y Literatura de América Latina/A Journal on Social History and Literature in Latin America*, N° 1/1, otoño 2014, pp. 14-29.
- MALRAUX, ANDRÉ. *Le Musée Imaginaire*. París, Folio, 2013.
- MENA, CATALINA. “Voluspa Jarpa. Desclasificada”. *Artishock. Revista de Arte Contemporáneo*. 5 enero del 2017. Visitado el 7 de enero del 2017. <http://artishockrevista.com/2017/01/05/voluspa-jarpa-desclasificada/>
- OSTHOFF, SIMONE. *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium*. Nueva York, Atropos Press, 2009.
- RAMPLEY, MATTHEW. “Archives of Memory: Walter Benjamin's Arcades Project and Aby Warburg's Mnemosyne Atlas”. *The Optic of Walter Benjamin*, vol. III, Alex Coles, editor, Londres, Black Dog Publishing Limited, 1999.
- RICHARDS, THOMAS. *The Imperial Archive: Knowledge and the Fantasy of Empire*. Londres/Nueva York, Verso, 1993.
- SCHWARTZ, JOAN Y TERRY COOK. “Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory”. *Archival Science*, N° 2, 2002, pp. 1-19.
- SONTAG, SUSAN. *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires, Alfaguara, 2003.

SEKULA, ALLAN. "Reading an Archive. Photography between Labour and Capital". *The Photography Reader*, Liz Wells, editora, Londres/Nueva York: Routledge, 2003, pp. 443-452.

VAN ALPHEN, ERNST. *Caught by History. Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*. Stanford, Stanford University Press, 1997.

_____. *Staging the Archive. Art and Photography in the Age of New Media*, Londres, Reaktion Books, 2014.

Recepción: 15.01.2017

Aceptación: 05.05.2017