

Entrevista con Voluspa Jarpa

Interview with Voluspa Jarpa

Ramsés Albertoni Barbosa¹

Resumo

La entrevista pregunta cómo se produjo la transición de la investigación historiográfica a la poética de las creaciones de la artista visual chilena Voluspa Jarpa, cuya lectura de los archivos y su deconstrucción articulan una reinterpretación del pasado y una reinterpretación de la concepción de la Historia, construyendo “estrategias de visibilidad”. De esta manera, según el “sistema de elaboración crítica” de estas creaciones, nos interesa conocer cómo se utilizan las operaciones estratégicas de visibilidad en la producción artística contemporánea. Las creaciones de Jarpa son consideradas como “objetos sin toros”, ya que son obras en relación con las cuales no dominamos expectativas e interpretaciones. Se enfatiza la conceptualización problemática del término instalación, ya que sus contornos se deshilachan en un entorno construido, ensamblado, *site-specific* e *in situ*, entre otras definiciones de producciones artísticas que lanzan la obra al espacio, utilizando, para ello, materiales muy variables, construyendo un lugar cuyo movimiento se debe a la relación entre los objetos y el cuerpo del participante que recorre la obra, circulando entre sus pliegues y aberturas. Las creaciones de Jarpa producen deslices y contaminación de sentido, por lo que es necesario “operar por problemáticas”, pues su polisemia funciona como clave interpretativa para múltiples objetos, imágenes y experiencias, ya que se refiere a un procedimiento indefinido, funcionando como un dispositivo cuyas fronteras raídas establecen flujos en múltiples direcciones, pero que tienen una función estratégica concreta y son siempre parte de una relación de poder.

Palabras-clave: instalación; artificación; archivos; colapso ético.

Abstract

The interview asks how the transition from historiographic investigation to the poetic of the creations of the Chilean visual artist Voluspa Jarpa took place, whose reading of the archives and their deconstruction articulate a reinterpretation of the past and a reinterpretation of the conception of History, architecting “strategies of visibility”. In this way, according to the “critical elaboration system” of these creations, we are interested in finding out how strategic operations of visibility are used in contemporary artistic production. Jarpa’s creations are considered to be “objects without bulls”, as they are works in relation to which we do not dominate expectations and interpretations. The problematic conceptualization of the term installation is emphasized, as its contours fray in a built environment, assemblage, site-specific and in situ, among other definitions of artistic productions that launch the work in space, using, for this, very variable materials, building a place whose movement is due to the relationship between objects and the body of the participant who travels through the work, circulating between its folds and openings. Jarpa’s creations produce slips and contamination of meaning, so it is necessary to “operate due to problems”, because its polysemy works as an interpretive key for multiple objects, images and experiences, since it refers to an indefinite procedure, functioning as a device whose frayed borders establish flows in multiple directions, but have a concrete strategic function and are always part of a power relationship.

Keywords: installation; artification; files; ethical collapse.

1

Professor de Língua Portuguesa,
Graduado em Letras (UFJF), Mestre
em Ciência da Literatura (PPGCL-
UFRJ), Mestre em Comunicação
(PPGCOM-UFJF), Doutorando em
Artes (PPGACL-UFJF). Bolsista
Fapemig. Endereço eletrônico:
ramses.albertoni@ich.ufjf.br



La producción de la artista visual chilena Voluspa Jarpa está marcada por la (re)lectura y (de)construcción de archivos oficiales del gobierno estadounidense sobre las dictaduras en Chile y Brasil durante la década de 1970. A lo largo de dos décadas, desde el Proyecto de Desclasificación, la artista realizó varias creaciones a partir de esta documentación disponible a partir del año 2000. El proyecto surge en 1999, ya que desde la detención del dictador General Augusto Pinochet, expresidente de Chile, en Londres, existía el deseo internacional de visibilizar los archivos de la Agencia Central de Inteligencia (CIA) sobre las dictaduras latinoamericanas, siendo Chile uno de los países con mayor volumen de desclasificación de documentos.

Por ello, en gran parte de su obra, Jarpa busca analizar e investigar lo borrado, censurado y rasurado, llamando la atención sobre la imagen resultante del documento desclasificado que sufrió tales intervenciones, es decir, una imagen que expresa tanto la “construcción de visibilidades” y la eficacia poética y política de los usos del archivo, creando sombras en el presente e impidiendo su lectura.

Jarpa articula el acercamiento a la representación histórica a través de las artes visuales de forma analítica y crítica; por tanto, el relato histórico se interpreta como un “síntoma cultural” en el que lo reprimido en el cuerpo social “aparece” como trauma, siendo el material de archivo la primera huella de esta represión. Por lo tanto, fue necesario que la artista construyera estrategias específicas que le permitieran analizar y comprender el material disponible, ya que el trauma es un informe archivado y negado, y el síntoma, un archivo encriptado. En otras palabras, lo que se experimenta en las “huellas traumáticas” de los documentos desclasificados es la posibilidad como imposibilidad, que remite a una promesa de revelación que, de hecho, se materializa como represión.

Indagar en el proceso de arqueología documental instaurado por la artista es, por tanto, comprender el carácter relacional de su producción enfocada al estudio de las interpretaciones, apropiaciones y regulaciones del saber por parte de las sociedades en determinados momentos históricos, lo que se revela en sus creaciones es que el recuerdo y el olvido se encuentran en el propio soporte artístico, pues las rayas revelan más que el texto, pues exhiben el control y la represión, es decir, lo no dicho, lo reprimido.



Jarpa se centra en identificar las transferencias entre la historia pública y la histeria privada, señalando que el sujeto puede hacerse dueño de su síntoma histórico, sin necesidad de eliminarlo, ya que hay un saber encarnado en el síntoma. Así, el trauma histórico es reprimido, se desprende de la memoria original y se manifiesta en el cuerpo histórico del documento. En las creaciones del artista, los conceptos se entrecruzan, porque mientras la Historia se desarrolla horizontalmente, la histeria la corta verticalmente. Por lo tanto, en la intersección de estas líneas, las creaciones exponen el desdibujamiento de los documentos desclasificados como el evento que necesita ser desvelado, mostrando así su trauma, su represión, su histeria histórica.

La entrevista se realizó por correo electrónico el 17 de noviembre de 2020.

Pregunta: ¿Cómo se construyó su investigación en torno a los archivos de las dictaduras latinoamericanas? ¿Qué dificultades encontraste para acceder a este material?

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

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



Otra dificultad son los cambios de regímenes y de política en EUA que hace que los documentos aparezcan y desaparezcan, posibilita e imposibilita el acceso a extranjeros. Después del ataque a las Torres Gemelas, esas políticas cambiaron radicalmente y tuve que tener otras estrategias para acceder a ellos y almacenarlos.

Pregunta: ¿Qué relación establece con el lugar donde se instalarán y expondrán sus instalaciones?

Voluspa Jarpa: Depende, evidentemente del lugar, pero en general me interesan los aspectos físicos y kinésicos de los lugares de exhibición: circulación del público, vistas, escaleras, ventanas, iluminación. Como trabajo construyendo sistemas narrativos que pretenden producir conocimiento de asuntos históricos o políticos o culturales, los espacios los he concebido como el lugar donde se despliegan estrategias para que ese conocimiento sea asimilado. Eso implica pensar el espacio con respecto al desplazamiento del espectador a través de él. Las obras despliegan distintas velocidades de esa percepción. Algunas estrategias son de impacto inmediato, por ejemplo, la entrada de Malba, o la Bienal de Sao Paulo o Shanghai, donde la relación entre volumen, cantidad de documentos e imposibilidad de lectura está dispuesta en el despliegue monumental de los documentos. En otros casos, donde la necesidad de velocidad es lenta y se asocia a lecturas o miradas detenidas, he buscado producir un espacio donde el espectador pueda estar y permanecer, como el espacio interior de Malba o las Bibliotecas de la No-Historia.

Pregunta: Su producción artística con los archivos genera un nuevo archivo. De esa manera, ¿cómo se archiva este material?

Voluspa Jarpa: Tenemos planeras con los bocetos de las ideas de las obras o las exposiciones, pero por sobre todas las cosas tenemos un archivo digital bastante grande y completo de las investigaciones, del desarrollo de las visualizaciones de las instalaciones u obras, sus registros y todo lo demás. Hemos generado también fichas para cada obra y para hacerle un seguimiento. Lo más difícil o deficiente del archivo de las producciones es tal vez que cada una se debe o está sostenida en una investigación. Con el tiempo, sólo yo voy sabiendo de qué se trataba esa investigación,



porqué seleccioné esos archivos y no otros, como se relacionan las obras en términos de investigación. En general el mundo del arte se interesa poco por la investigación y la producción de conocimiento que hay en las obras de arte contemporáneo y se centran en los objetos y los materiales. Creo que esto es un error, o más bien una cosificación tendenciosa.

Pregunta: Me gustaría que explicaras mejor lo que consideras que es “la histeria y la mudez del secreto”.

Voluspa Jarpa: Una de las claves conceptuales que me permitieron entender la desclasificación de archivos de América Latina por parte de EUA, fue la histeria como lenguaje y mecanismo psíquico. La había investigado durante mucho tiempo antes y cuando vi los primeros documentos me di cuenta o reconocí varios de los mecanismos de la histeria:

1. El acto de desclasificar y borrar al mismo tiempo, la confusión psíquica que esto produce en el que recibe la información. Mostrar y borrar.
2. La tachadura misma en el cuerpo del documento, el borrón como síntoma reprimido de lo que está ahí pero no puede saberse qué es. El mecanismo de la negación.
3. El hecho que la tachadura transforma la lectura en un relato imposible, así que el enorme volumen simultáneo de documentos virtuales.
4. La tachadura hace que el lenguaje quede en un intersticio caótico de algo que debe ser leído y mirado al mismo tiempo (Foucault se refiere a este caos para el orden básico del pensamiento occidental cuando dice que texto e imagen son dos sistemas de conocimiento que hemos concebido por separado). Se pueden leer fragmentos de textos que informan y se pueden ver borraduras que condensan en sus imágenes negras que ahí al algo que no se puede saber aún, pero que existe. Que hay un poder que así lo determina, que esa borradura es un código que ejemplifica el lugar del secreto en las tramas geopolíticas de la Guerra Fría y la hegemonía establecida a partir de ella.
5. Como en la histeria, la economía psíquica del sujeto está establecida para mantener el secreto a salvo, reprimiéndolo y transformándolo en mudez (aquello que no puede ser dicho), en síntoma (aquello que al no poder ser dicho deja su huella somática en el cuerpo, en este caso en el cuerpo del documento).



6. Por último, el mecanismo del secreto político y psíquico, supone los siguientes mecanismos del trauma: repetición, repetición, repetición hasta que el conflicto sea narrado y resuelto. Para mí, la relación con la histeria y la lectura de esas informaciones y el atestiguar su borradura es enfrentarse a un proceso psíquico que confronta la sumisión-poder, el *shock* de la confusión de la narrativa (expresada en las ideas de “versiones” ante la imposibilidad de establecer hechos concretos), el silenciamiento y la autorepresión, y también la histeria como la rebeldía femenina de los subalternizados, que es muda y somática, catártica pero que no construye explicaciones porque se queda habitando el trauma.

Pregunta: Considerando que la experiencia estética no nace de una voluntad, sino de una manera específica de aprehender los fenómenos, como postula Kant, ¿cómo usted piensa la estética en la época contemporánea?

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

Pregunta: ¿Qué hace que la instalación sea una instalación?

Voluspa Jarpa: Creo que el cuerpo del espectador. El cuerpo entendido sensorialmente como receptor y productor de sentido. La instalación, a diferencia del objeto, es abierta en su experiencia y por lo tanto es una experiencia con más variables y combinaciones de ellas.



Pregunta: ¿La instalación es un dispositivo?

Voluspa Jarpa: Creo que el artista la concibe como un dispositivo de sentido, sin embargo su abertura me hace pensar que no es totalmente un dispositivo. Creo que en esa diferencia entre el que la hace y el que la recibe hay un imponderable, que llamamos experiencia, por lo tanto se alejaría del dispositivo.

Pregunta: ¿Cómo se desarrolla la creación de una instalación?

Voluspa Jarpa: Depende de cuál de ellas y depende del momento en que esté con respecto al cuerpo general de desarrollo de obra. Mi trabajo de obra en general es un continuo, es decir una misma problemática que se desarrolla en sus distintos aspectos en varias obras. Estos procesos duran años, invento materialidades y lenguajes para poder aproximarme al asunto, para vivirlo y habitarlo, para entenderlo y darlo a conocer y compartirlo con los demás. En este sentido el asunto (conceptual) me lleva a una crisis de lenguaje porque por lo general trabajo con cosas que no sé, o que no entiendo o que rechazo, es decir hay una pregunta ahí, una angustia, un dolor. De esta mezcla puedo decir que recopilo, consumo, y me impregno durante un proceso de investigación que no es solo racional sino que particularmente, su conocimiento me produce colapsos psíquicos-emocionales a través de la razón. En esos quiebres generalmente aparece la idea estética, los materiales, que son sensaciones materiales-corporales. Por ejemplo la idea de las cosas que flotan como sensación de las cosas que están suspendidas y que aún no se resuelven. O conceptos como por ejemplo "histeria-historia" o la "no-historia". Luego las instalaciones vienen de invitaciones que aparecen durante ese proceso de creación. Entonces esas invitaciones implican lugares y circunstancias específicas que precipitan aspectos de la investigación y creación en ese momento. Las etapas de mis trabajos duran un tiempo largo, pero se terminan porque llega el momento en que la pregunta inicial sufre una mutación y la reemplaza otra que inicia un nuevo proceso. En este sentido, la creación de mis instalaciones parten siempre desde el caos hacia un orden, eso se puede ver en los bocetos y visualizaciones de las etapas de creación de los archivos de las mismas.



Pregunta: ¿La transparencia es opaca?

Voluspa Jarpa: La transparencia es invisible. Está, pero no está, tal vez solo se puede ver en la proyección de su sombra. Lo opaco es sordo, no refleja sino retiene, además lo opaco también lo uso como bruma, neblina, lo que no deja ver bien, aquello que con los ojos aún bien abiertos, no puedes tener certeza de lo que ves.

Pregunta: Como artista y docente, ¿cuál es el papel y el lugar de la crítica de arte y cómo se produce la noción de autoría en el estatuto artístico?

Voluspa Jarpa: El devenir del autor me interesa más que la crítica, aunque ambas cosas se relacionan. Como docente me concentro dar herramientas para fortificar la aparición del autor. El autor y la persona tienen autoestimas distintas. Busco en mis alumnos ayudarlos a que el autor aparezca desde la persona que lo contiene y creo por experiencia de 25 años de docencia que el trabajo de profesor debe estar orientado al fortalecimiento de la autoestima de ese autor. Un autor finalmente es un sujeto que decide constituirse más allá de las circunstancias que lo rodean, decide constituirse al transformar esas circunstancias en lenguaje, conocimiento y experiencia para los demás, por lo tanto la construcción del autor implica la construcción de una ética y esta tal vez de una política. La crítica de arte debiera tener la capacidad de leer esto, para con ello alimentar y colaborar en el fenómeno que el autor desata.

Pregunta: Según Sarat Maharaj, la crítica es una forma de “dislocución” de las obras, un ejercicio exploratorio. Me gustaría que comentara sobre esa declaración.

Voluspa Jarpa: Creo que la crítica hace su rol de apropiación y diseminación del proceso iniciado por el autor y la obra. Este proceso no tiene por qué coincidir con el artista ya que corresponde, más que a las razones de subjetivación que se originaron en el artista para hacer esa obra o procesos de obras, el crítico hace su trabajo en el proceso de objetivación de la obra en el mundo. Las obras son de los artistas hasta que empiezan a ser del mundo, eso está muy bien. Los críticos colaboran con la instalación



de eso en el mundo y en este sentido sus propios procesos de construcción de sentido de eso que es la obra, es también un proceso de creación, que establece un diálogo con el artista pero es una traducción y no una transcripción.

Pregunta: Richard Wollheim reflexiona sobre que define una obra de arte y que determina nuestra reacción ante ella. Así, ¿cómo entiendes la naturaleza del arte, pensada desde la perspectiva de la maestra, la artista y la espectadora Voluspa Jarpa, considerando la representación, la expresión, el estilo, el significado de la intención del artista y el carácter esencialmente histórico de la obra de arte?

Voluspa Jarpa: El arte es la dimensión del deseo por el otro, los otros, la colectividad, en esa progresión. En cada una de estas palabras aparecen las implicancias afectivas, psíquicas, cognitivas, políticas, éticas e históricas de ese movimiento que es el arte, entre uno y los otros. Es una pregunta por el “nosotros”. ¿La primera persona del plural existe o no? ¿La sientes? ¿Dónde está? ¿Cuándo se manifiesta? ¿Es un espejismo? ¿Una imposibilidad? ¿Por qué duele?

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

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



Pregunta: Roberta Shapiro y Nathalie Heinich hablan sobre el proceso de “artificación”, o cómo los artistas hacen o crean cosas que llegan a ser vistas como obras de arte. En tu caso, trabajas con materiales de archivo que, en principio, no serían considerados “objetos artísticos”. Según los autores, el arte aparece como la suma total de diversas actividades y la artificación es un proceso dinámico de cambio social, a través del cual surgen nuevos objetos y nuevas prácticas y a través del cual se transforman relaciones e instituciones. Así, me gustaría que comentaras sobre eso.

Voluspa Jarpa: Roberto Matta decía en una entrevista antigua “el punto es cómo un artista se artista”. Habría que agregar que ese proceso personal puede ser referencial para otros como proceso de emancipación y eso puede generar mecanismos de emancipación en el tiempo. Lenguaje y emancipación son las dos cosas que veo reflejadas en el proceso colectivo que es el arte.