

El Museo como *Courtroom*: los archivos clasificados de la CIA en la obra de la artista chilena Voluspa Jarpa*

Museums as Courtrooms: CIA's Classified Files in the Work of Chilean Artist Voluspa Jarpa

Daniela Dorfman^a

Universidad Nacional de San Martín, Argentina

ddorfman@unsam.edu.ar

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0145-5704>

DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl26.mcac>

Recibido: 08 septiembre 2019

Aceptado: 31 julio 2020

Publicado: 15 octubre 2022

Resumen:

Que el arte contemporáneo internacional registra un *archival turn* es ya un acuerdo unánime entre los teóricos. Aunque no es la primera vez que el arte recurre a materiales de archivo, este impulso tiene –según Hal Foster– la característica distintiva de representar una búsqueda de los artistas por hacer físicamente presente en sus obras información histórica previamente inaccesible. En América Latina, donde las dictaduras atentaron contra la formación de archivos, el *archival art* es frecuentemente pensado en relación con la construcción de memoria cultural. Este artículo, sin embargo, propone pensar –a partir de la obra que la artista chilena Voluspa Jarpa (1971) elaboró con archivos desclasificados de la CIA– el interés de la exhibición artística de documentos históricos como síntoma de una búsqueda de verdad –de la verdad de los hechos y de un “acontecimiento de verdad” (Badiou)–, que antes se daba en otros ámbitos y que ahora parece darse en el arte. El artículo analiza los modos en que la exhibición museística de documentos de archivo modifica la relación con el espectador, para finalmente reflexionar sobre lo que eso significa respecto del lugar social del arte y del museo como lugares alternativos de búsqueda de verdad y justicia.

Palabras clave: archivo, museo, C. I. A., documentos desclasificados, Chile, Voluspa Jarpa.

Abstract:

That contemporary art has registered an “archival turn” internationally is something all critics seem to agree upon. Although art has turned to archival documents before, this impulse is characterized –according to Hal Foster– by the artist’s purpose to make historical information, often lost or displaced, physically present. In Latin America, where dictatorships hindered the constitution of archives, archival art is frequently thought of in terms of the cultural memory it helps to build. This article, however, draws from the work that Chilean artist Voluspa Jarpa (1971) elaborates with a stack of C.I.A declassified documents, in order to reflect on the current interest of artistic exhibitions of historic documentation. The article reads that interest as a symptom: a manifestation of a search for truth –the truth of facts and an “event of truth” (Badiou)– that traditionally took place in other spheres but nowadays resorts to art. It also examines the ways in which the exhibition of archival documents in the museum reconfigures its relationship with the spectator and, finally, reflects on what that might mean in regards to the social place of art and museums as alternative spaces for the pursuit of truth and justice.

Keywords: archive, museum, C. I. A., declassified documents, Chile, Voluspa Jarpa.

Que el arte más contemporáneo ha registrado un *archival turn* a nivel internacional es ya un acuerdo que parece unánime entre los teóricos (Foster, 2004; Giunta, *El glamour*; Sturken, 1999). Aunque no es la primera vez que el arte recurre a materiales de archivo, este nuevo impulso tiene –según Hal Foster (2004)– la característica distintiva de representar una búsqueda de los artistas por hacer *físicamente presente* en sus obras información histórica previamente desconocida o inaccesible.¹

En América Latina, donde las dictaduras atentaron contra la formación y la conservación de archivos, el nuevo momento archivístico del arte es especialmente estimulante para una generación de artistas que comparte un interés por el problema de la memoria individual, cultural e histórica . De ahí que el *archival*

Notas de autor

^a Autora de correspondencia. Correo electrónico: ddorfman@unsam.edu.ar

art haya sido frecuentemente pensado como surgido de un sentimiento de falta de memoria cultural (Arfuch, 2000; Guasch, 2011; Giunta, *El glamour*).

En este artículo, sin embargo, quisiera pensar esta nueva presencia de documentos históricos y de archivo en el arte contemporáneo, ya no en relación con la construcción (futura, o de cara al futuro) de una memoria social y cultural sobre el pasado, sino en cuanto a lo que promete al espectador en el presente inmediato, es decir, interrogar el interés y el funcionamiento de la exhibición artística de documentos históricos como síntoma de una búsqueda de verdad –de la verdad de los hechos y de un “acontecimiento de verdad” (Badiou, 2003)²–, una búsqueda que antes se daba en otros ámbitos y que ahora parece darse en el arte, para finalmente reflexionar sobre lo que eso significa respecto del lugar social de los archivos, del arte y del museo como lugares alternativos de búsqueda de verdad y justicia.

Para eso, voy a concentrarme en la obra que la artista visual chilena Voluspa Jarpa (1971) elaboró con archivos desclasificados de la CIA en la exhibición llamada *En nuestra pequeña región de por acá*, que expuso el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) entre julio y octubre de 2016, con curaduría de Agustín Pérez Rubio.

La muestra fue la primera exposición individual de Voluspa Jarpa en un museo de América Latina y estaba compuesta por doce piezas intermediales que incluían pinturas, objetos, instalaciones, videos, registros sonoros y documentos históricos.³ Lo que me interesa pensar ahora es la instalación que ocupaba el espacio central del museo, a lo largo de la escalera de entrada a la exposición, y que era, por lo tanto, lo primero que se veía. Esta obra estaba conformada por los archivos de la CIA sobre las intervenciones de los Estados Unidos en catorce países de América Latina durante la Guerra Fría. Los documentos estaban dispuestos en largas tiras de papel que colgaban, extendidas y colocadas una junto a otra, a lo largo de los dieciocho metros que separaban el techo y el piso del museo, formando una especie de cascada documental.

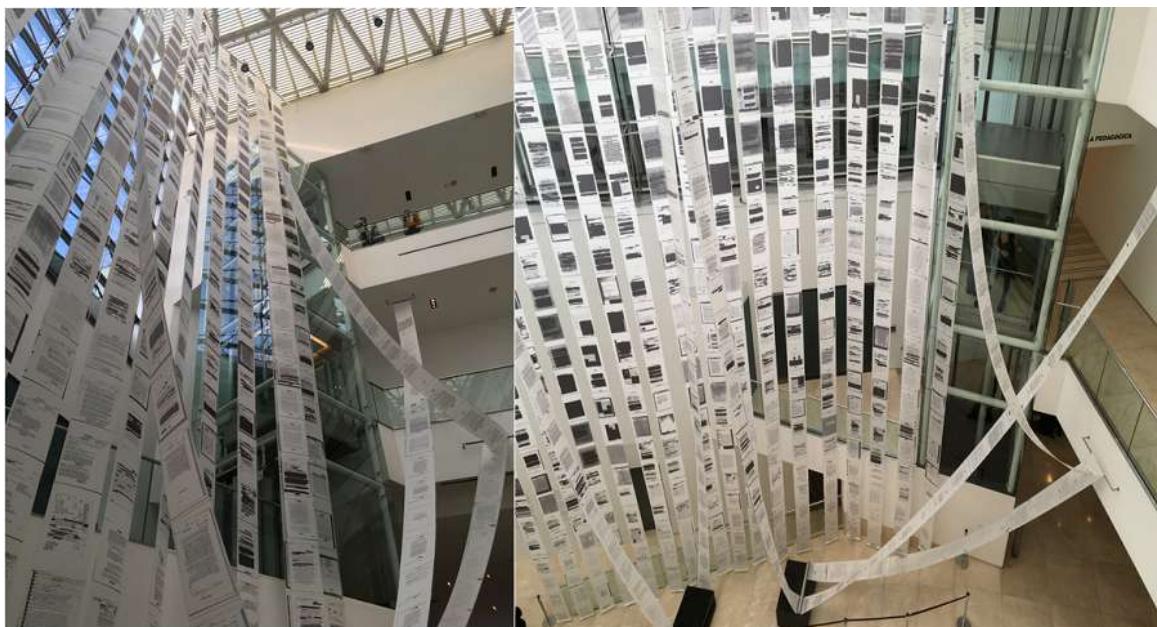


FIGURA 1.
En nuestra pequeña región de por acá (Buenos Aires 2016)
 Fotos: Daniela Dorfman

El espacio elegido para esta pieza fue el que resultaba el más largo posible en términos de altura, ya que iba desde el techo del museo hasta el piso, no del nivel 0 sino del -1, atravesando los tres pisos del MALBA (el -1 fue posteriormente nivelado con el 0 en la remodelación de 2017).

Esos archivos de la CIA que colgaban desembozadamente del techo del museo más visitado de la ciudad de Buenos Aires, habían sido desclasificados por Bill Clinton durante los años 1999 y 2000 y nuevamente

clasificados por George W. Bush pocos meses después. En ese breve ínterin en que estuvieron disponibles, Jarpa los accedió, leyó, copió y guardó, y ahora su obra es el único lugar donde pueden ser vistos, lo cual afecta el estatuto mismo de la obra y su carácter de acceso documental.⁴ Digo “vistos” y no “leídos” porque además de estar en otra lengua (en lengua inglesa, y también en la lengua administrativa, lacónica y elíptica de las operaciones de la CIA),⁵ los documentos accedidos por Jarpa ostentan lo que Jacques Derrida llamó “violencia del archivo” (1997): procesos de manipulación que se manifiestan, en este caso, en tachones y bloques negros que censuran párrafos y hasta páginas completas.

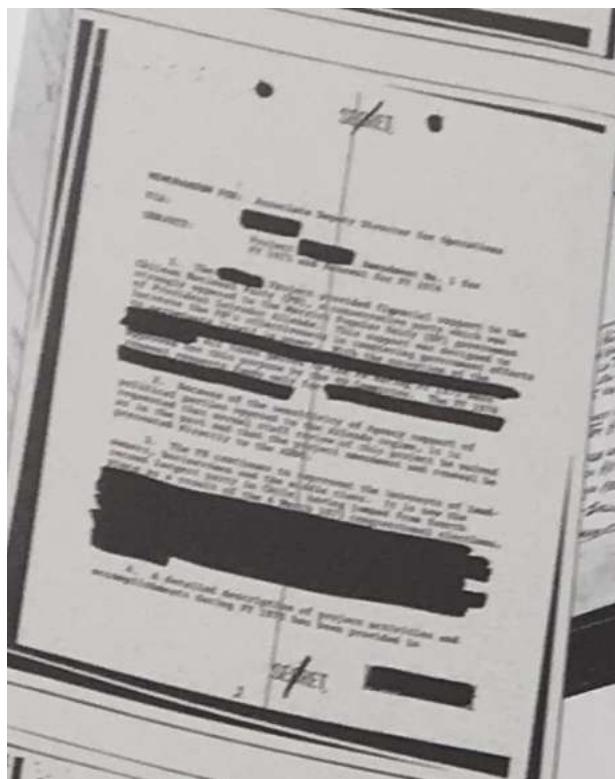


FIGURA 2.
Fotos: Daniela Dorfman

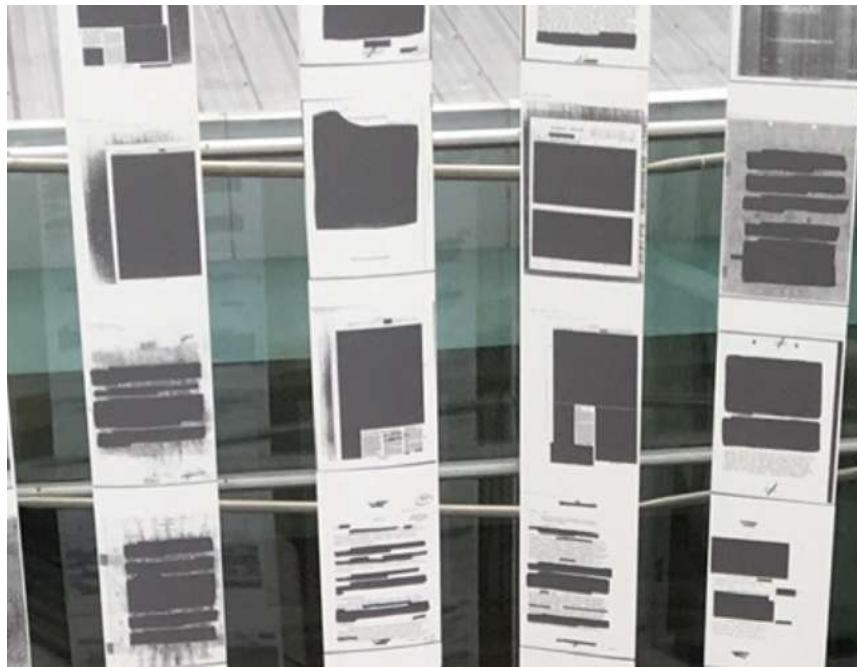


FIGURA 2.
Fotos: Daniela Dorfman

Con estos documentos, más cercanos a la imagen que al texto, la artista articula una obra que combina la (i)legibilidad de la foja judicial con la visualidad de la imagen artística. Colgando del techo del museo los archivos aparecen exhibidos pero ilegibles, y aunque en “Historia, archivo e imagen: sobre la necesidad de simbolizar la historia” ella dice que piensa el archivo “como restos o huellas de los acontecimientos” (15), al narrar lo que le pasó al acceder a estos documentos, aparece una visión diferente:

Al bajar algunos de estos archivos, tuve una primera impresión en relación directa con el hecho mismo de la desclasificación de los documentos y su enorme cantidad. Al mismo tiempo, sufrí un segundo impacto debido a que muchos de estos documentos estaban tachados— párrafos y páginas completas borradas con líneas y bloques negros (24).

Entre estos dos momentos que Voluspa Jarpa identifica, entre la primera impresión “en *relación directa con el hecho mismo de la desclasificación*” (2014, 23) y el paso al impacto, no por lo que los documentos mostraban sino por lo que activamente ocultaban, en el ínfimo segundo que dura ese paso de uno a otro –ella dice que fueron “al mismo tiempo”– es donde va a jugar esta instalación.

Ahí reside la diferencia respecto de sus primeros trabajos con estos documentos, a los que ella misma considera obras pequeñas, pruebas

[...] fallidas en el sentido de no lograr exhibir mi conmoción. A partir de ello, empecé a pensar en el documento como material artístico (...) ya no me interesó tanto la información que contenían, sino la imagen latente que portaban. ¿Qué podía hacer yo como artista con esto? (2014, 25)

En ese trabajo, con la imagen que exhiben los documentos, la instalación se construye sobre dos impresiones casi simultáneas del material y hace ver que la tachadura es precisamente lo que hace posible la desclasificación. La monumentalidad de la instalación –realizada como un *site specific* para ese MALBA de 2016– logra transmitir si no el contenido de los hechos sí su escala, su peso, y la sensación de que cuelgan sobre nosotros, y logra también reproducir la conmoción por la *falta* de información en esos documentos abiertos, desclasificados, pero que se leen como imagen.

¿Qué es, entonces, lo que encontramos en estos documentos censurados, tachados, bloqueados?

En su texto “Gestos vacíos y performativos: Lacan contra el complot de la CIA”, Slavoj Žižek (2008) reflexiona sobre la naturaleza de ciertos “dones”, regalos, que parecen beneficiosos pero son perjudiciales – como el caballo de Troya, dentro del cual los griegos lograron ingresar a la ciudad para destruirla⁶ o que, en el mejor de los casos, no tienen uso y se limitan a un intercambio simbólico en el cual el regalo-don –significante del pacto que constituye– pasa a ser el significado: el significado es el pacto, la relación.

Lo mágico del intercambio simbólico, dice Žižek, es que, aunque finalmente nos encontramos en el mismo lugar que al principio, el pacto (de solidaridad, dice él, de colaboración, diría yo en este caso, a conciencia de las asociaciones que la palabra invita) se refuerza. Él está pensando el significado del reconocimiento por parte de altos funcionarios del gobierno de los Estados Unidos del uso de la tortura –hasta entonces no admitido públicamente–, para reflexionar sobre cómo estos gestos vacíos de simbolización se entrelazan con y se inscriben en la praxis colectiva.

Cuando en febrero de 2003, dice, la delegación norteamericana pidió que se tapara el *Guernica* de Pablo Picasso que colgaba detrás del estrado de la ONU, donde Colin Powell tenía que abogar por la conveniencia de una intervención norteamericana en Irak, el gesto de cubrir el cuadro confirmaba la verdad de su asociación con el bombardeo. Es decir que el temor de la delegación creó un significado adicional a la comunicación, mostrando que la represión y el retorno de lo reprimido forman parte de un mismo proceso. En ese sentido, dado que todo acto de comunicación no solamente comunica un cierto contenido, sino también el modo en el que el sujeto se relaciona con ese contenido, una de las pocas cosas que sí podemos “leer” en la desclasificación de estos archivos ilegibles, tachados y cubiertos con bloques negros, es lo que el *U.S. Department of State* “teme que pensemos” (es decir, lo que *ellos* piensan) de las operaciones de la CIA en América Latina. Ahí hay una “verdad” de la historia que sí accedemos con la apertura y lectura de estos documentos, una verdad que la instalación hace visible y que la casi inmediata re-clasificación de los archivos, aún con todos esos bloques negros, confirma.

Voluspa Jarpa llama *Lo que ves es lo que es* a esta instalación, que ella concibe y nombra en serie con otra –ubicada en la otra punta de la sala– que consiste en una serie de carpetas con archivos judiciales colocadas sobre una repisa.

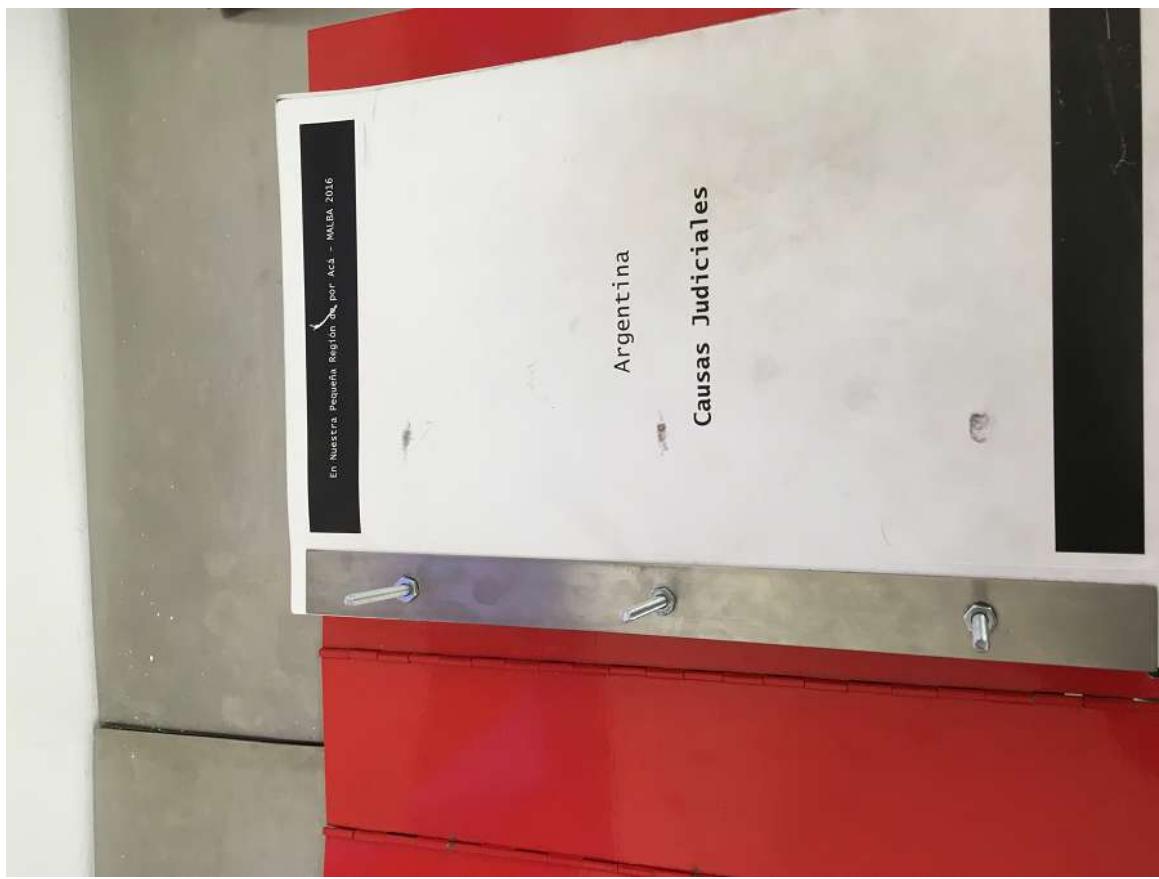


FIGURA 3A.
Fuente: Daniela Dorfman



FIGURA 3B.

Fuente: Daniela Dorfman

El título de la instalación establece una relación intertextual con el minimalismo que se desarrollaba en Estados Unidos en los sesenta y setenta –años a los que refiere gran parte de los documentos–, para contraponer la austeridad y el ascetismo formal propio de ese movimiento con la violencia política de la época en la que se desarrolló.⁷ El movimiento tenía como slogan la frase de Frank Stella, “Lo que ves es lo que ves”, porque al utilizar lo mínimo y eliminar lo superfluo reducen la obra a “lo esencial”, prescindiendo de la representación y –en contraste con gran parte del arte del siglo XX– de todo expresionismo. Por esta razón consideraban crucial el tamaño de la obra, así como su relación con el entorno, que generaba relaciones muy distintas con el espectador. La obra es parte de un entorno y el entorno es parte de su contenido.

La instalación *Lo que ves es lo que es*, en su título, tamaño y disposición respecto del espectador, cayendo de arriba hacia abajo, del arriba del poder, del arriba geográfico y geopolítico de los Estados Unidos, conduce a la CIA y al *U.S. Department of State* como arcones del archivo, poseedores y guardianes de esa información que simulan entregar. Pone, así, de relieve la desclasificación de los archivos como un ejercicio de poder y exhibe la negación de la promesa que hacía la apertura de archivos clasificados, la frustración de la fantasía iluminista que iguala ver y saber por parte de este “don” de un acceso a documentos tachados y cubiertos con bloques negros.⁸

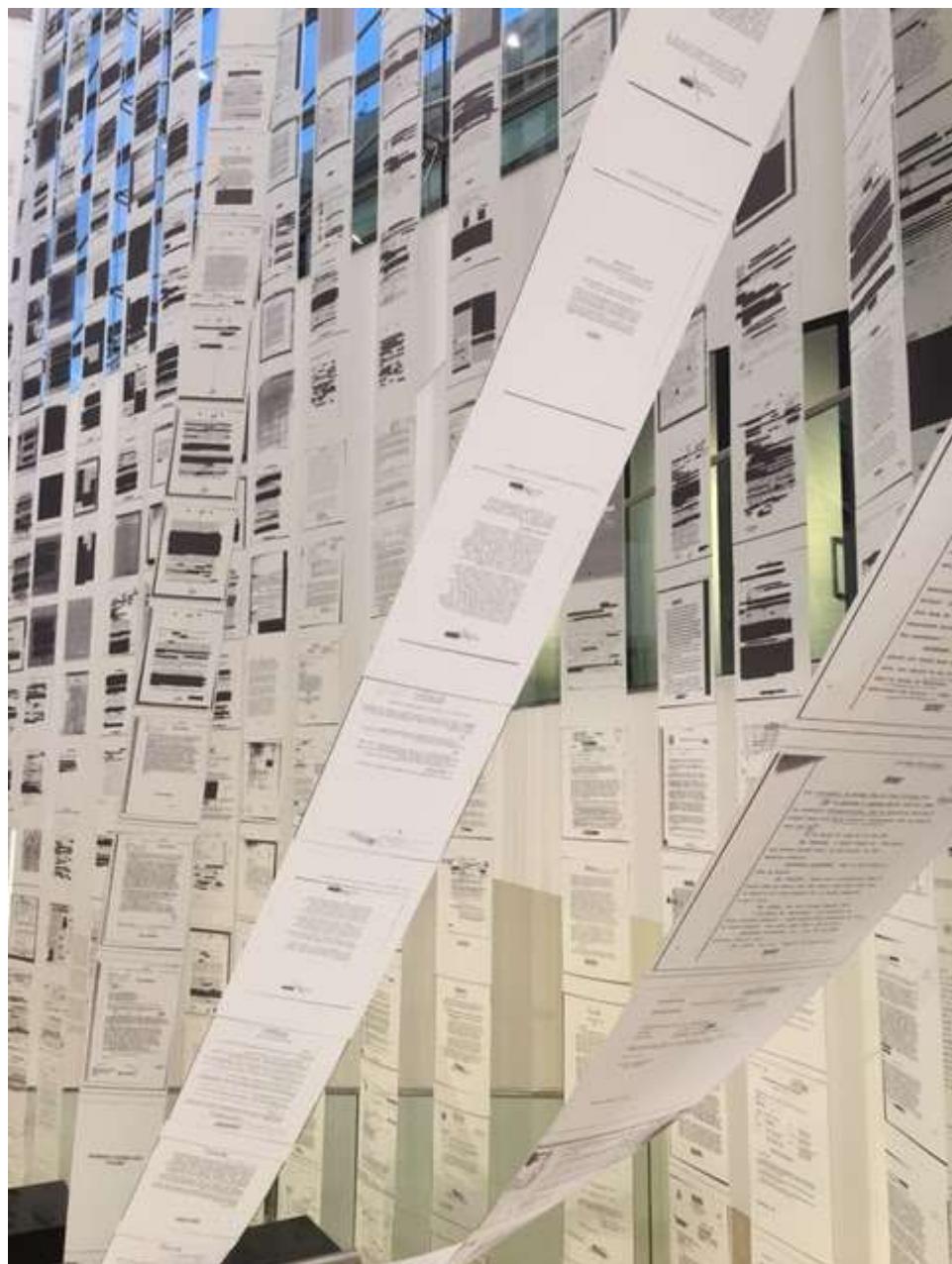


FIGURA 4A.
Fotos: Daniela Dorfman



FIGURA 4B.
Fotos: Daniela Dorfman

Acceso a la verdad

Elaine Scarry postula en *The Body in Pain* que la tortura es un mecanismo que transforma el dolor real en ficción de poder, es decir que el propósito de la tortura nunca es –como se quiere hacer creer– obtener información, sino fabricar la “verdad” del poder y que, por lo tanto, la verdad del acontecimiento reside en el decir (el acto de enunciación), y no en lo dicho (el contenido del enunciado). Más allá de la diferencia sensible entre el uso de la tortura con la excusa de obtener información y la publicación de archivos con la de darla, ambos procedimientos se fundan en su carácter performático –no en la dimensión constatativa o cognitiva del contenido– para producir su poder performativamente, hacerlo realidad ejerciéndolo.

Si, como dice Žižek, en el contenido de un acto de comunicación debemos incluir al acto mismo, pues el sentido de todo acto comunicativo consiste también en afirmar reflexivamente que es un acto de comunicación, entonces esa *performance* de abrir archivos y censurarlos produce la confirmación de un pacto, una relación de poder que se establece a través de este gesto vacío y de una relación (fallida) con la verdad que prometían revelar. La verdad que revela, así, la instalación de Voluspa Jarpa es la de la performatividad del poder.

Quisiera, entonces, detenerme por un momento en las concepciones de “verdad” y de “secreto” implicadas en los procedimientos con que el poder produce su verdad. En los años del minimalismo y el “Plan Cóndor”, Michel Foucault da en la Universidad Católica de Río de Janeiro, Brasil, cinco conferencias. En ellas hace un repaso de la evolución histórica de las formas jurídicas para mostrar que los sujetos de conocimiento y las relaciones de verdad se moldean a través de las *condiciones políticas* de existencia. De ese repaso histórico que

hace Foucault en mayo de 1973 –posteriormente editado como *La verdad y las formas jurídicas* (1980)–, me interesa rescatar especialmente tres procedimientos judiciales de establecimiento de verdad.

El primero es la indagación que permite el desenlace de la tragedia de Edipo, que lo lleva a descubrir que él mató al Rey, que este era su padre, y que además después de matarlo se casó con su propia madre. La indagación expone ahí una verdad que pone en peligro la propia soberanía del soberano⁹ quien, entonces, ya no buscará la verdad sino conservar su poder amenazado, para lo cual decide ignorar las leyes. En este primer testimonio que tenemos de las prácticas judiciales griegas, el procedimiento de investigación de la verdad instaura un tipo de relación entre poder y saber, específicamente entre poder político y conocimiento.

En contraste con esto, el derecho germánico y el feudal rigen los litigios por el método de la prueba: ambos lados se someten a una serie de pruebas que no testean la verdad, sino la fuerza física, habilidades e importancia social de los involucrados.¹⁰ La acción judicial continúa, entonces el conflicto solamente lo ritualiza. Es decir que estos sistemas son operadores de derecho: *shifters* que realizan un pasaje de la fuerza al derecho, pero no buscan la verdad.¹¹

Finalmente, Foucault (1980) remarca que en la segunda mitad del siglo XVII el poder político se apodera de los procedimientos judiciales y la noción de “daño” es reemplazada por la de “infracción”, que supone una ofensa al Estado. Es el momento en que el Estado confisca todo el procedimiento judicial, el enfrentamiento ya no es en igualdad de condiciones y a partir de ahora el poder se ejerce gestionando la verdad administrativamente.

Lo que quiere mostrar Foucault con esto es que no fue un progreso de la razón, sino una transformación de la estructura política lo que estableció el procedimiento de la indagación judicial que instaura una forma de saber-poder. Pero esta historización de la relación de la verdad con el derecho nos permite ver, también, los mecanismos de producción de verdad.

En su inteligente libro *Inquisiciones figurativas. Conversión, tortura y verdad en el Atlántico Luso-Hispano*, Erin Graff Zivin (2017) llama “lógica inquisitorial” a la idea de la política como una oposición schmittiana entre amigo y enemigo, y estudia representaciones estéticas de la Inquisición de los siglos XIX y XX en relación con una tradición más amplia de interrogatorios violentos y escenas confesionales de la segunda parte del siglo XX, como las de los gobiernos militares de Argentina, Brasil y Chile. Esto es, justamente porque sostiene que la estética puede proporcionar una forma de entender qué es la verdad, cómo surge y cómo puede ser producida.

Me interesa pensar estas nociones de verdad porque lo que me parece que la obra de Jarpa produce, al exhibir esa distancia entre la “primera impresión en relación directa con el hecho mismo de la desclasificación de los documentos y su enorme cantidad” (23) y el “segundo impacto debido a que muchos de estos documentos estaban tachados” (23), es una reflexión sobre lo que esperamos de esos archivos y sobre los límites de la lógica inquisitorial y su noción de verdad como *aletheia*, como una verdad enterrada que sale a la luz.

Esta noción de una verdad sepultada y luego desenterrada domina el pensamiento latinoamericanista, a pesar de que, como señala Graff Zivin (2017), la exposición de los límites de la lógica inquisitorial abre otras posibilidades políticas tanto en el plano teórico como en el material. La video-instalación de Marcelo Brodsky, *Los condenados de la tierra*, que retrata cajas de libros que habían sido sepultados por una pareja durante la dictadura y que sus hijos desenterraron dos décadas más tarde, y la elección de esta obra para ilustrar la portada del libro de Bruno Bosteels, *Marx and Freud in Latin America*, muestran una aproximación a la historia política, que es sintomática –dice Graff Zivin– de una tendencia ubicua de querer “acceder” a la verdad del pasado (2017, 191).



FIGURA 5.

a) Marcelo Brodsky, *Los condenados de la tierra* (2000)

Fotos: Daniela Dorfman

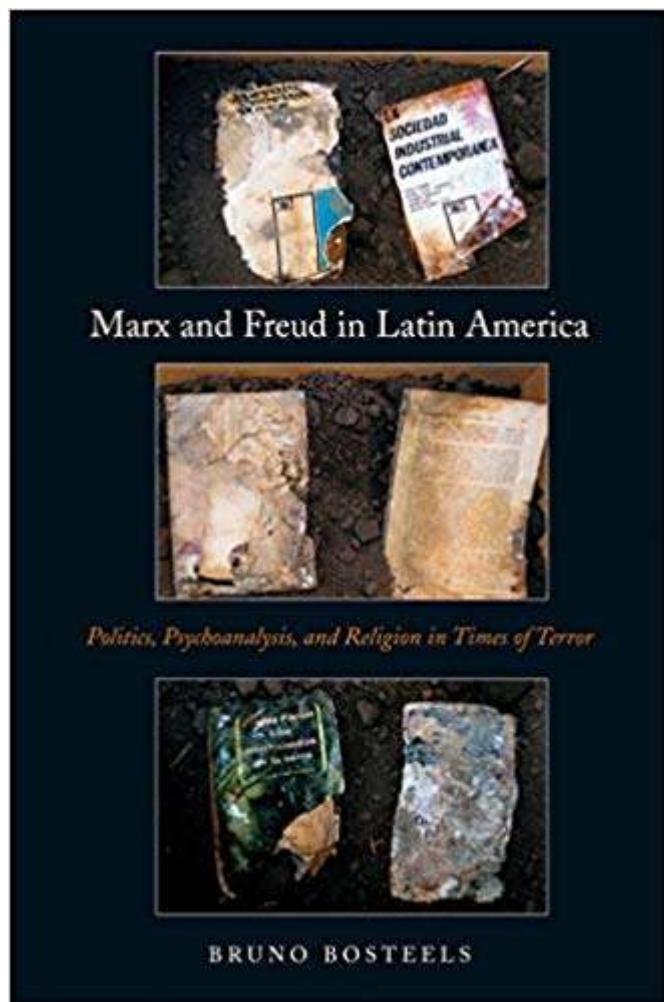


FIGURA 5.

b) Tapa del libro de Bruno Bosteels, *Marx and Freud in Latin America* (2012)

Fotos: Daniela Dorfman

La obra de Jarpa tematiza los problemas de acceso a la información que la CIA y que el propio Estado chileno no abren al público, el ocultamiento de un contenido específico e información concreta (fechas, lugares, nombres) que no está siendo revelada. No obstante, remite también a algo que excede la legibilidad y la representabilidad, que no puede ser revelado o desenterrado, y que está más allá del bloque negro y del contenido que este cubre. La apertura de archivos clasificados de la CIA promete des-velar ese algo, nos hace creer que se resquebraja la superficie de la historia y que detrás veremos las cosas como son realmente. Esperamos que esos archivos confirmen nuestras sospechas más oscuras sobre lo que hay detrás de estos hechos y, al mismo tiempo, esperamos la emergencia de una nueva verdad, un “acontecimiento de verdad”, en términos de Alain Badiou, que quiebre el campo del saber de la situación.¹²

El saber de una situación, el modo como simbolizamos un cierto estado de cosas, nunca es completo (Badiou, 2003), pues siempre implica una ignorancia de lo que quedó sin simbolizar, elementos presentes en la situación, pero no simbolizados. Ese saber se pretende totalizador, pero siempre queda algo no simbolizado y, por lo tanto, no sabido, un exceso excluido del saber, que desde esa exterioridad retornará en calidad de síntoma a denunciar que el saber ignora. El acontecimiento, entonces, implica según Badiou una intrusión de lo Real en lo simbólico, un encuentro traumático con un Real no simbolizado (Lacan define lo traumático justamente como un encuentro fallido con lo Real, con lo que se resiste a la representación, a ser simbolizado).¹³

Lo que los archivos expuestos revelan más claramente, al abrir y tachar su contenido, es la existencia de secretos y, también, una relación entre el secreto y el poder.¹⁴ Derrida y Graff Zivin (2017) piensan en sus textos el secreto del marrano¹⁵ y, a partir de eso, un secreto inaccesible que es el secreto del otro, el secreto que *es* el otro, y que pone en el caso de los marranos un límite a la hegemonía absoluta y a la soberanía del Estado que los persigue y que quiere legislar su identidad. En el caso de los archivos del terrorismo de Estado, en cambio, el otro cuyo secreto se busca acceder es un otro que mató y torturó, y su inaccesibilidad pone un límite muy de otro tipo a la búsqueda de una verdad que se prevé diabólica. Lo que se encuentra, en cambio, es la forma de una racionalidad extrema y el lenguaje lacónico y aséptico de la burocracia meticolosa de la CIA, controlada además por un segundo momento de racionalidad burocrática que se sobreimprime al primero, censurando lo que había sido ya escrito con vigilante cuidado.

En tanto todo secreto es un trazo que marca la presencia de una ausencia (Derrida, 1997), la lógica del secreto excede el juego de velar/des-velar, y aunque del secreto mismo, por definición, no puede haber archivo, estos documentos que abren un secreto que excede la revelación, revelan un secreto que sigue velado. En ese sentido, resulta productiva la ambigüedad del verbo “revelar”, que remite simultáneamente al acto de des-ocultar y a la idea de re-velar, de colocar otra vez un velo, volver a cubrir (Graff Zivin, 2017, 202). La apertura de estos archivos que presentifican la ausencia de saber, el secreto, frustra expectativas y es sobre eso, más que sobre la memoria, que yo pienso que habla la instalación de Voluspa Jarpa.

De la CIA al museo

¿Qué es lo que muestran, entonces, estos archivos?

Al dar acceso a un mundo desconocido, el archivo libera un *efecto de realidad*. Sin embargo, en tanto el archivo *registra y produce* el acontecimiento, supone siempre recortes y manipulaciones, por lo que debe ser construido mediante montajes con otros archivos. A quien quiere saber, entonces, los archivos ofrecen una aproximación al acontecimiento, pero es una aproximación infinita, no su comprensión en una certeza revelada.

En el Cono Sur, la necesidad de construir y consultar archivos se vincula principalmente a la dictadura, a la destrucción de documentos y a prácticas de reconstrucción (de la historia, del pasado). Como vemos, sin embargo, ni la desclasificación de archivos ni la promesa del giro tecnológico de que es posible poner todo online significan necesariamente que se activen políticas de conocimiento. El archivo reprimido, los “archivos prohibidos” constituyen un poder del Estado sobre el historiador (Sonia Combe, citada en Derrida, 1997) y la negación del archivo como fondo último (de la verdad, de la historia, del saber), reenviando a otro lado (a un secreto, a el futuro, a otro archivo, a otro archivador). Algo queda indeterminado y es precisamente “el intersticio, el hueco, la cesura, lo que articula la ontología de este archivo latinoamericano” (Tacetta, 2017, 242). Sin embargo, aunque la naturaleza de todo archivo es la fragmentariedad y, a pesar del velo que tienden la destrucción misma y la destrucción de los archivos de la destrucción, todavía podemos entrever algo cuando vemos lo que un documento muestra en su ser incompleto (Didi-Huberman, s.f.). El archivo sigue siendo siempre un “testimonio de algo”.

En su pasaje desde lo privado a lo público e ingreso al circuito del arte contemporáneo y la cultura visual, donde ya no constituye un conjunto de papeles encerrados, sino un objeto de inspiración artística, incluso una metáfora (Giunta, *El glamour*), la asociación del archivo con términos como institución, autoridad, ley y verdad (Guasch, 2011) se modifica. Los documentos se desmarcan de su significación original y se inscriben en un uso cultural, expandiendo los límites de la relación del archivo, el arte y el museo con el derecho y las búsquedas de verdad y de justicia.

Cabría preguntarnos si, en la sociedad contemporánea, todavía se cumple aquella sentencia de Theodor Adorno de que “museo” y “mausoleo” están conectados por algo más que su asociación fonética, que los

museos son el sepulcro familiar de las obras de arte (citado en Rollin, 2011, 75). En el caso de los archivos pareciera ser al revés: la noción de archivo se expandió en el uso que los artistas hacen de ellos y su ingreso al museo reavivó una relación de los documentos de archivo con el público y con la actualidad. Pero para dar cuenta de las razones de este interés (tanto por parte del museo como de los espectadores), la crítica del museo como aparato de poder-saber-ideología que opera de arriba hacia abajo (*from top down*) debe ser complementada con una perspectiva –como propone Andreas Huyssen (1995)– de abajo hacia arriba (*bottom up*), que investigue el deseo del espectador y la segmentación y superposición de las esferas públicas a las que se dirigen los museos en la actualidad.

Según Juliane Rebentisch –profesora de filosofía y estética en HfG Offenbach– la apertura al entorno, al contexto, al espectador, es una característica del arte instalativo que resulta clave en el paso del arte moderno al posmoderno (2018). Rebentisch retoma de Boris Groys la idea de que la instalación opera como el reverso de la reproducción y devuelve al espectador paseante una relación aurática —en sentido benjaminiano— del “aquí y ahora” del espacio instalativo. Cuando la instalación retira la copia de un “espacio no marcado, abierto y de circulación anónima” —el espacio público— para situarla en un contexto “cerrado, fijo y estable” —la sala del museo—, ese espacio definido y delimitado ofrece una imagen de un “aquí y ahora” en el sentido que exponía Walter Benjamin en “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” (1989). En ese sentido, Groys (2014) y Rebentisch (2018) hablan de una *re-auratización* por la cual la instalación no niega el aura, sino que desplaza su origen y su efecto.

El concepto de “*site specific*”, usado desde los años setenta para designar una cualidad de las instalaciones, abarca en los noventa puestas en escena que hablan a contextos institucionales, políticos, económicos y culturales concretos *en el “texto”* de la instalación, la cual es por eso (entre otras razones) específica para ese sitio. En ese sentido, desde los años noventa refiere a un arte que se sitúa enfáticamente en los contextos sociales, culturales, económicos y políticos, es decir que la intervención de una instalación carga semánticamente el espacio particular en que se presenta, haciendo resonar el conocimiento del contexto por fuera del arte. La instalación *site specific* reflexiona, así, sobre las condiciones que la enmarcan, es sensible al contexto de una manera propia, de modo que no solo el espacio –aún el cubo blanco– nunca es “neutro”, sino que también el espectador pierde “neutralidad”. La instalación parece dirigirse al espectador en su especificidad histórica, social y cultural.¹⁶

Esto produce un paso de la idea de “obra” a una idea de “experiencia estética”, donde ya no se trata de un arte objetual y representativo, sino de un vínculo sujeto-objeto. Es lo que Rebentisch –partiendo de Michael Fried y su “Arte y objetualidad”, pero cuestionando el significado negativo que tiene en él– llama “teatralidad del arte instalativo”, una capacidad de *irradiación* de este arte que apunta a cruzar temáticamente su lugar literal, espacial, geográfico, con el social. Muchos artistas modernos buscan ese espacio común con sus públicos, sacar al espectador de su rol pasivo y achicar, así, la distancia estética que permitía al espectador juzgar una obra desde una perspectiva segura y externa. Gran parte de las obras de Voluspa Jarpa desde 2001 se basan en los archivos de la CIA que se hicieron públicos entre 1999 y 2000, y aunque ella las considera “pruebas” y “fallidas”, si tenemos en cuenta su trabajo en *Minimal Secret* (Madrid, 2012), *Biblioteca de la no-historia* (Santiago, 2010), *Litempo* (México, 2013), y *La no-historia* (Porto Alegre, 2011), se hace evidente que Jarpa está construyendo una poética del archivo que cuenta con un espectador específico, involucrado de alguna manera en la instalación.

Como en el caso de Jarpa, estos intentos de acercamiento del artista con el público generalmente suponen algún tipo de compromiso político, lo que lleva a Boris Groys a afirmar que en este nuevo tipo de obras las convicciones políticas compartidas convierten al juicio estético en algo “completa o parcialmente irrelevante” (47), como ocurría antes con el arte sacro. ¿Qué clase de relación establecemos, entonces, con este tipo de obras? ¿En qué sentido es estética, o no, la experiencia de estas instalaciones?

Según Immanuel Kant, la contemplación estética es desinteresada en el sentido de que el sujeto no está preocupado por la existencia del objeto de contemplación, acepta la no-existencia de su objeto (Groys, 2014,

14). Arthur Danto considera que el arte *site specific* es, sin embargo, un arte interesado por antonomasia, vehículo para artistas con intereses particulares para cuya consecución el arte es un medio. Pero para Rebentisch (2018) este giro hacia un “arte interesado” debe entenderse *no* como un rechazo a la autonomía de la experiencia estética en sí, sino de una concepción de esa autonomía que aísla la experiencia estética de los contenidos sociales. Independientemente de la interpretación de la fórmula kantiana, las obras y la experiencia de estas no existen de manera independiente de la sociedad en que tienen lugar, sino que, al abrirse a los contextos sociales concretos las instalaciones, apelan a sujetos sociales concretos.

Si la concepción objetivista piensa la experiencia estética como un “estar presente” participativo y presupone una experiencia similar por parte de los diferentes sujetos, el arte instalativo, en cambio, se dirige a sujetos concretos, es decir, a individuos socialmente situados, por lo que la experiencia *no trasciende* esa subjetividad concreta y los significados no están garantizados por la obra, sino que son producidos por cada espectador. En el caso de “Lo que ves es lo que es” podríamos objetar que el significado está como mínimo guiado, que hay un determinado rango de reacciones, de significados y de posicionamientos alrededor de esta obra y de su experiencia. Lo que está postulando Rebentisch, sin embargo, es kantiano justamente en que la experiencia no es privada, meramente subjetiva, sino que en tanto la instalación está socialmente situada, la experiencia se da en *relación* con el juicio de la crítica de arte y con el discurso público, es decir, se da en contexto.

Esto pone en relación una experiencia estética con un *sensus communis*, constituyendo un “nosotros” –“estético”, dice Rebentisch, “político”, agregaría yo– en el discurso público. Así, justamente, es como el arte repercute en la sociedad, cuando lo hace: confrontando al sujeto con la dimensión social de su propia subjetividad. Yo pienso que esto configura una experiencia situada estética y políticamente en una comunidad específica y que esta experiencia no es estética en sentido kantiano –es evidente que no se trata de una contemplación desinteresada–, pero sí en un sentido tal vez más moderno, ranciereano: la experiencia de los archivos en la instalación es estética en cuanto a la renovación perceptiva y la visibilidad que posibilita, que cargan de un significado nuevo a esos documentos (Rancière, 2009). A diferencia de Rebentisch, entonces, no creo que el “nosotros” que forma sea meramente –ni siquiera principalmente– estético; pero a diferencia de Groys, tampoco creo que el juicio estético se vuelva irrelevante: la experiencia supone un posicionamiento político en relación con el cual lo estético pierde peso específico, pero, en mi opinión, sigue siendo constitutivo de “el valor vinculante del arte” del que habla Groys (46).

El diseño de la instalación como *site specific* demanda, entonces, re-pensar las relaciones entre autonomía, heteronomía e instalación, es decir, cómo la instalación *tematiza* la sociedad y genera un lazo ético-social que expande la función del museo y el significado del archivo y de sus documentos. La transposición del documento al escenario –no todo objeto político es apto para esa transposición– trae a escena una última forma en que yo pienso que la obra se re-auratiza y recupera una relación con el “aquí-ahora” de la producción del documento. La condición de “haber estado aquí” del documento satisface interrogantes sobre verificabilidad a nivel documental –la verdad se concibe como asunto de evidencia– y, en ese sentido, remite auráticamente al momento de su producción. Aunque con la técnica y la industrialización la “santidad” de una obra como objeto único queda destruida aboliendo su aura, creo que en el caso de los documentos de archivo, aún en la reproducción, se percibe esa lejanía, el “aquí y ahora” de su producción, y que si al circular en varios contextos una copia se vuelve una serie de originales diferentes (Groys, 2014), en la instalación *site specific* y en las obras que usan documentos de archivo emerge el “aquí y ahora” del original.

Groys se pregunta “[q]ué tiene el presente –el aquí y ahora– que nos interesa tanto?” (2014, 84). Aunque los documentos desclasificados no terminen de constituirse plenamente en “restos o huellas de los acontecimientos” (Jarpa, 2014, 15), la apertura de estos archivos establece, así, un lazo con una verdad histórica y, en la distinción entre el contenido del enunciado y el acto de la enunciación, admiten a nivel performativo lo que buscan tapar en el nivel constatativo, y es la instalación la que permite ver esto.

La noción de archivo se expandió en el uso que los artistas hacen de ellos, inaugurando poéticas que problematizan las historias oficiales y que adquieren incluso el carácter de contra-discursivas. El *archival turn* del arte abrió saludables debates historiográficos sobre la confiabilidad y el carácter construido de los archivos, hizo *físicamente presente* en sus obras información histórica previamente inaccesible, y produjo un régimen escópico (Jay, 2011) específico de la exhibición de documentos secretos desclasificados, censurados y vueltos a clasificar, que se desmarcan de su significación original y se inscriben en un uso cultural.

Así, el interés en la exhibición artística de documentos históricos es, en mi opinión, síntoma de una búsqueda de verdad que antes se daba en el ámbito judicial y ahora encuentra un lugar y cierto acceso en el museo, en la instalación que permite ver, si no la verdad de los hechos ni un “acontecimiento de verdad”, sí la performance de poder, la verdad del poder. En este sentido, la temida musealización del proyecto vanguardista de cruzar los límites entre arte y vida, de hecho, ayudó a tirar abajo los muros del museo y a asumir un nuevo espacio, ligado al contexto, que lo saque de la asociación entre “museo” y “mausoleo”¹⁷



FIGURA 6.

Fuente: Ignacio Sepúlveda Zúñiga

Agradecimientos

Agradezco la inteligente lectura de Emilio Bernini y sus comentarios, que sin duda mejoraron este texto, y a Ignacio Sepúlveda Zúñiga, Valeria Murgas López y el colectivo Pliegue del Departamento de Artes Plásticas, Universidad de Concepción (Chile), por la autorización para incluir sus fotos en la nota final del presente artículo.

Obras citadas

- Arfuch, Leonor. “Arte, memoria y archivo”. *Punto de vista* XXIII.68 (2000), 34-37.
- Badiou, Alain. *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial, 2003.
- Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En: *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1989.
- Brenner, Fréderic. “Los marranos judíos”. *DLASPORA, Tierras Natales del Exilio*. París: Éditions de La Martinière, 2003.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta, 1997.
- Derrida, Jacques. “Derecho de mirada”. En: *Ecografías de la Televisión. Entrevistas filmadas*. Buenos Aires: Eudeba, 1998, 45-56.

- Didi-Huberman, Georges. *El archivo arde*. Traducción de Juan Antonio Ennis para uso de la Cátedra de Filología Hispánica de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina, s.f.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real*. Madrid: Ediciones Akal, 2001.
- Foster, Hal. "Archives of Modern Art". *October* 99 (2002), 81-95. <https://doi.org/10.1162/016228702317274648>
- Foster, Hal. "An Archival Impulse". *October* 110 (2004), 3-22. <https://doi.org/10.1162/0162287042379847>
- Foucault, Michel. *La verdad y las formas jurídicas*. Buenos Aires: Gedisa, 1980.
- Foucault, Michel. *La Arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2002.
- Giunta, Andrea. "Archivos". *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo*. Santiago: Palinodia, 2010.
- Giunta, Andrea. "Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina". *Errata# 1* (2010), 20-37.
- Giunta, Andrea. "El glamour de los archivos". Simposio *¿Qué es el arte contemporáneo hoy?* (6 y 7 de mayo de 2010), CaixaForum, Madrid.
- Giunta, Andrea. "Politics of Representation. Art and Human Rights". *e-misferica* 7 (2010), 1-17.
- Giunta, Andrea. "The Archival Impulse: Accessing Documents in the Museum and the Politics of Knowledge". Simposio *Between Theory and Practice: Rethinking Latin American Art in the 21st Century* (11-13 de marzo de 2011), Getty Center, Los Angeles, USA.
- Graff Zivin, Erin. *Inquisiciones figurativas. Conversión, tortura y verdad en el Atlántico Luso-Hispano*. Adrogué: Ediciones La Cebra, 2017.
- Groys, Boris. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra editora, 2014. <https://doi.org/10.12795/astragalo.2015.i20.15>
- Guasch, Anna María. *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Buenos Aires: Akal, 2011.
- Huyssen, Andreas. "Escape from Amnesia: The Museum as Mass Medium". En: *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. London: Routledge, 1995.
- 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* 12.1 (2014), 14-29.
- Jay, Martin. "Scopic Regimes of Modernity Revisited". En: *Essays from the Edge: Parerga and Paralipomena*. University of Virginia Press, 2011, 51-63. <https://doi.org/10.5040/9781474294140.ch-003>
- Rancière, Jacques. *El reparto de los sensibles. Estética y política*. Santiago: LOM, 2009.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- Rebentisch, Juliane. *Estética de la instalación*. Buenos Aires: Caja negra editora, 2018.
- Rollin, Pierre-Oliver. "Visual Arts and Spectacle in the Age of Post-Fordism. The Return of Temples of Culture: from Museum to Mausoleum". En: Lieven De Cauter, Ruben De Roo y Karel Vanhaesebrouck (eds.). *Art and Activism in the Age of Globalization*. Rotterdam: Nai Publishers, 2011, 74-82.
- Sturken, Marita. "Reclaiming the Archive. Art, Technology, and Cultural Memory". En: David Ross (ed.). *Seeing Time. Selections from the Pamela and Richard Kramlich Collection of Media Art*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 1999, 31-49.
- Tacetta, Natalia. "En nuestra pequeña región de por acá: de la desclasificación del documento al contraarchivo en la obra de Voluspa Jarpa". *MERIDIONAL Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos* 9 (2017), 235-260.
- Walden, Jennifer. "Protesting the Archive: The Artist as Producer". *Aesthetics of Protests* (2014). <http://aestheticsofprotest.org/protesting-the-archive-the-artist-as-producer/>
- Žižek, Slavoj. "Gestos vacíos y performativos: Lacan contra el complot de la CIA". En: *Cómo leer a Lacan*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

Notas

* Artículo de reflexión.

- 1 Agradezco la inteligente lectura de Emilio Bernini y sus observaciones que, sin duda, mejoraron este texto.
- 2 Badiou define el “acontecimiento de verdad” como un quiebre en el campo del saber de una situación, la emergencia de una verdad no considerada por el saber previo de la situación. Más adelante vuelvo sobre esto.
- 3 Para un análisis del arte intermedial en relación con nociones de autonomía del arte, ver Juliane Rebentisch, “Intermedialidad”, en Estética de la instalación (2018).
- 4 El poeta chileno Carlos Soto-Román también accedió a los archivos y los trabajó en su libro de poemas visuales –Chile Project: [Re-Classified] (2013)– con un procedimiento inverso al de la CIA: tachando con bloques blancos. El libro está disponible en <https://www.gauss-pdf.com/post/60951201700/gpdf082-carlos-soto-roman-chile-project>
- 5 Este aspecto es resaltado por la artista en otra pieza de esta exhibición llamada “Lecciones de traducción” (2016), donde una filmación proyectada en loop muestra a la artista tomando clases de inglés para poder leer los archivos.
- 6 Para Lacan el lenguaje es, en este sentido, un regalo griego porque se nos ofrece, pero, una vez que lo aceptamos, nos coloniza (Žižek, 2008).
- 7 Los documentos desclasificados contienen información sobre el período 1948-1994 y buena parte de los utilizados por Jarpa se relacionan con el llamado “Plan Cóndor”, ideado por el entonces jefe del Departamento de Estado estadounidense Henry Kissinger y llevado a cabo entre las décadas de 1970 y 1980. El plan consistía en la coordinación de acciones y el mutuo apoyo entre los régimenes dictatoriales del Cono Sur, Brasil, Paraguay y Bolivia con los Estados Unidos, con el fin de instalar en la región un plan económico neoliberal y un fuerte endeudamiento externo, e implicó la detención, tortura, desaparición y asesinato de decenas de miles de opositores por parte del terrorismo de Estado.
- 8 El gran ausente de la instalación es el propio Estado chileno, que tampoco abrió sus archivos. Este silencio sobre los archivos propios refuerza la impresión sobre el rol de los Estados Unidos, que aparece así como único administrador
- 9 Ya que lleva a Edipo a descubrir que él mató a Layo, el Rey anterior, asesinato por el cual la ciudad está padeciendo una peste que solo culminará cuando se descubra y castigue al culpable con el destierro o la muerte.
- 10 Estas consistían en pruebas de la importancia social de un individuo (un acusado de asesinato, por ejemplo, podía establecer su inocencia reuniendo doce personas que juraban que él no había cometido asesinato alguno, son prueba de la solidaridad social que un individuo es capaz de concitar); pruebas de tipo verbal (el acusado debía responder con ciertas fórmulas, su suerte dependía de si fracasaba o tenía éxito al pronunciar las fórmulas); y pruebas corporales, físicas (ordalías) donde se establece quién es el más fuerte y, en consecuencia, quién tiene razón.
- 11 El primer testimonio de esto se remonta a la *Iliada*, con la historia de la disputa de Antíloco y Menelao durante los juegos que se realizaron por la muerte de Patroclo. En los juegos hubo una carrera de carros, los organizadores habían colocado a alguien que se hacía responsable de la regularidad de la carrera: Homero llama a este personaje “testigo”. Se produce una irregularidad, Antíloco llega primero y Menelao eleva una queja. Pero para establecer la verdad, curiosamente, no se apela a quien observó el hecho, el testigo, sino que Menelao lanza un desafío: “Pon tu mano derecha sobre la cabeza de tu caballo; sujetá con la mano izquierda tu fusta y *jura ante Zeus* que no cometiste irregularidad”. Antíloco no jura y reconoce así que cometió irregularidad. Si hubiese jurado, el descubrimiento de la verdad quedaría en manos de los dioses y sería Zeus, castigando el falso juramento, quien manifestaría con su rayo la verdad.
- 12 Para Badiou, el arte, la política, la ciencia y el amor son los campos en los cuales es posible el advenimiento de acontecimientos-verdad que quiebran el campo del saber.
- 13 En “¿Quién le teme a lo real?”, Gonzalo Aguilar señala que la insistencia del sintagma “el retorno de lo real” por parte de la crítica de cine terminó confundiendo una necesidad de acceder a lo inmediato, a lo que nos rodea, a lo existente en la realidad –frente a la creciente producción de imágenes– con la estética realista, con la naturaleza indicial de la imagen (él habla de cine pero creo que ocurre lo mismo al hablar del uso de archivos, especialmente a partir del famoso texto de Hal Foster, “El retorno de lo real”) y al mismo tiempo disolviendo el sentido lacaniano de un Real que excede la referencia, incognoscible, imposible de simbolizar. Me refiero en esta parte al Real lacaniano, para el cual voy a usar la inicial mayúscula en contraste con la minúscula de los otros sentidos.
- 14 Sobre este tema, ver Georg Simmel, “The Sociology of Secrecy and of Secret Societies”. *American Journal of Sociology*, Vol. 11, No. 4 (Jan., 1906), 441-498.
- 15 Judíos de España y Portugal obligados a convertirse al cristianismo y que secretamente seguían observando sus costumbres y religión.
- 16 De hecho, cuando exhibieron esta muestra en Chile la diseñaron de manera que dejara registro de las reacciones de los espectadores.
- 17 Tratándose de un artículo que –en una de sus formulaciones– piensa las relaciones que en Chile estableció el poder, por un lado, y el arte, por otro, con la verdad, me parece no solo ineludible sino también productivo mencionar un aspecto de lo que está pasando en Chile estos días. En las semanas mientras termino de escribir este artículo, en noviembre de 2019, Chile está tomado por una puja entre el pueblo y el presidente Sebastián Piñera y lo que él representa en términos sociales, políticos y económicos. Empezó como protesta de estudiantes por un aumento del boleto de subte y cuatro semanas después abarca problemas de desigualdad, salud, y educación; la realización de una asamblea constituyente para forjar una nueva constitución que reemplace la vigente –promulgada por la dictadura de Augusto Pinochet–; y la renuncia del

presidente, que hace cuatro semanas que manda a reprimir con violencia extrema manifestaciones mayormente pacíficas y en muchos casos alegres, performáticas, de la gente. Una de las prácticas que el gobierno y el ejército chileno están implementando es disparar balines de goma *con plomo* a los ojos de los manifestantes. 222 personas perdieron un ojo – uno de ellos perdió los dos – en las cuatro semanas que llevan las protestas. Hoy 20 de noviembre de 2019, un colectivo conformado por docentes y estudiantes de Artes Visuales de la Universidad de Concepción intervino los tribunales de justicia de la ciudad con la obra “hechos aislados”, conformada por 222 reproducciones de ojos en yeso, y el ojo y la posibilidad de ver ya son símbolo del conflicto.

Licencia Creative Commons CC BY 4.0

Cómo citar este artículo: Dorfman, Daniela. “El Museo como Courtroom: los archivos clasificados de la CIA en la obra de la artista chilena Voluspa Jarpa”. *Cuadernos de Literatura*, vol. 26, 2022, <https://doi.org/10.1144/Javeriana.cl26.mcac>