



Calle14: revista de investigación en el campo del arte  
ISSN: 2011-3757  
ISSN: 2145-0706  
calle14@udistrital.edu.co  
Universidad Distrital Francisco José de Caldas  
Colombia

## El archivo performado: el repertorio documental de la historia reciente chilena actualizado en las lecciones de traducción de Voluspa Jarpa

**Olivari, María Cecilia**

El archivo performado: el repertorio documental de la historia reciente chilena actualizado en las lecciones de traducción de Voluspa Jarpa

Calle14: revista de investigación en el campo del arte, vol. 18, núm. 34, 2023

Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia

**Disponible en:** <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279074724010>

**DOI:** <https://doi.org/10.14483/21450706.20490>

## El archivo performado: el repertorio documental de la historia reciente chilena actualizado en las lecciones de traducción de Voluspa Jarpa

The Performed Archive: The Documentary Repertoire of Recent Chilean History Updated in the Translation Lessons of Voluspa Jarpa

L'archive performée : le répertoire documentaire de l'histoire chilienne récente mis à jour dans les leçons de traduction de Voluspa Jarpa

O arquivo performado: o repertório documental da história chilena recente atualizado nas lições de tradução de Voluspa Jarpa

*María Cecilia Olivari*  
*Instituto de Estudios Críticos en Humanidades*  
*(IECH, UNR–CONICET) Universidad Nacional de*  
*Rosario Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y*  
*Técnicas, Argentina, Argentina*  
mceciliaolivari@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.20490>

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279074724010>

Recepción: 23 Agosto 2022  
Aprobación: 16 Noviembre 2022

### RESUMEN:

Este artículo propone una reflexión crítica sobre las articulaciones entre artefactos de arte contemporáneo y archivo, demarcando las tensiones en el repertorio documental ligado a la historia reciente de Chile. Nos proponemos dar cuenta de las formas performáticas que adquieren los archivos desclasificados en su apertura al público y en proyectos artísticos, con el fin de problematizar la interacción dinámica entre archivo y repertorio a partir de las operaciones que el arte contiene. Para ello, proponemos el análisis de casos cuyas particularidades se abren hacia una metodología transdisciplinar que conjuga aspectos de los estudios de medios, del performance, de la imagen y de la visualidad.

**PALABRAS CLAVE:** Archivos, arte contemporáneo, performance, repertorio.

### ABSTRACT:

This article proposes a critical reflection on the articulations between contemporary art artifacts and the archive, demarcating the tensions in the documentary repertoire linked to the recent history of Chile. We intend to give an account of the performative forms that declassified archives acquire when they are opened to the public and through artistic projects, in order to problematize the dynamic interaction between archive and repertoire based on the operations that art may offer. For this, we propose the study of cases whose particularities open towards a transdisciplinary methodology that combines aspects of media, performance, image and visuality studies.

**KEYWORDS:** Archives, contemporary art, performance, repertoire.

### RÉSUMÉ:

Cet article propose une réflexion critique sur les articulations entre les artefacts de l'art contemporain et l'archive, délimitant les tensions du répertoire documentaire lié à l'histoire récente du Chili. Nous entendons rendre compte des formes performatives que les archives déclassées acquièrent lors de leur ouverture au public et à travers des projets artistiques, afin de problématiser l'interaction dynamique entre archive et répertoire à partir des opérations que l'art peut offrir. Pour cela, nous proposons l'étude de cas dont les particularités ouvrent vers une méthodologie transdisciplinaire qui combine des aspects d'études médiatiques, du performance et d'études sur l'image et la visualité.

**MOTS CLÉS:** Archives, art contemporain, performance, répertoire.

### RESUMO:

Este artigo propõe uma reflexão crítica sobre as articulações entre os artefatos de arte contemporânea e o arquivo, demarcando as tensões no repertório documental vinculado à história recente do Chile. Pretendemos dar conta das formas performativas que os arquivos desclassificados adquirem quando são abertos ao público e através de projetos artísticos, de forma a problematizar a interação dinâmica entre arquivo e repertório a partir das operações que a arte pode oferecer. Para isso, propomos o estudo de casos

cuas particularidades se abren para una metodología transdisciplinar que combina aspectos de los estudios de mídia, performance, imagen e visualidade.

PALAVRAS-CHAVE: Arquivos, arte contemporânea, atuação, repertório.

## ENTRADA

Las aproximaciones y usos contemporáneos de los archivos han abierto nuevos horizontes, constituyen un proceso paralelo y de retroalimentación entre la archivística y las investigaciones de las ciencias sociales y humanas. Al respecto, Eric Ketelaar (2017) señala que los giros archivísticos en diversas disciplinas y los retornos del fenómeno-archivo permiten concebirlo como un tropo que desborda el almacenamiento de pruebas documentales y su utilización como meras fuentes.

En el arte contemporáneo la incorporación de este tipo de bienes culturales como material, soporte o fundamento de los proyectos se ha convertido en una estrategia de producción difundida en las últimas décadas. Articulaciones tempranas pueden rastrearse en múltiples prácticas a lo largo del siglo XX, sin embargo, la convergencia crítica entre arte y archivo tiene indicios de constituirse como una estrategia específica a partir de finales de los años 1980 y principios de los años 1990 (Sekula, 1986. Buchloh, 1999. Foster, 2004. Merewether, 2006). En este momento, Hal Foster identifica un “impulso archivístico” activo en la producción de arte contemporáneo, su rasgo distintivo radica en el trabajo con ciertos materiales que demandan interpretación, de ahí que en sus prácticas los artistas elaboren y visibilicen información histórica desplazada, olvidada o marginal (2004). En América Latina los cuestionamientos en torno a los ejercicios de saber/poder del archivo se articulan con aspectos de la economía visual colonial (Barriandos, 2011), con las dimensiones geopo- líticas del conocimiento y la historiografía (Giunta, 2010. Rolnik, 2010) y con las pujas enmarcadas en la colonialidad del saber y el recordar/relatar los pasados (Rivera Cusicanqui, 2015. Mignolo, 2016. Rufer, 2016).

Como producto de estas particularidades, el archivo latinoamericano expresa su singularidad desde “la heterogeneidad de sus soportes y materialidades, así como sobre los debates históricamente implicados” (Garbatzky, 2021, p. 39).

En este marco, entonces, podemos perfilar rasgos generales de la producción creativa que surge a partir de la asociación estratégica con prácticas de archivo. Algunas proyecciones de este espectro, suponen el desarrollo de proyectos artísticos en los que la creación de colecciones o archivos constituye la obra, aunque el agente a cargo no sea necesariamente un profesional de la archivística. Por otra parte, también suele suceder que el registro documental acompañe a los procesos de producción, aunque estos no están necesariamente ligados a la práctica archivística. Finalmente, encontramos perspectivas de producción que trabajan con acervos históricos y buscan desarrollar operaciones críticas específicas, en las que intervienen estrategias de apropiación y reelaboración que escenifican nuevos usos del material de los archivos y dan cuenta de nuevas prácticas en torno al patrimonio histórico 1

La propuesta de este artículo radica en reflexionar sobre las prácticas y los modos de actualización del repertorio documental a partir de dos ediciones de *Translations Lessons 2* (2014-2016), una presentada en el marco de la exposición En nuestra pequeña región de por acá (MALBA, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2016) y otra en el Centro de extensión del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (CENTEX, Santiago de Chile, 2017). La primera es un performance en video de la artista Voluspa Jarpa (Chile, 1971) que forma parte de una apuesta expositiva mayor donde se trabaja con una visión panorámica de la geopolítica regional; por su parte, la segunda edición se centra en esta experiencia anterior, pero propone una serie de dispositivos focalizados en las lecciones de traducción en sí mismas. Ambas propuestas forman parte de un momento dedicado a la funcionalización de materiales de archivos en su proyecto artístico-investigativo que, puntualmente, aborda los documentos desclasificados por agencias de seguridad norteamericanas vinculados con la dictadura en Chile. A partir del año 1999, bajo la presidencia de Bill

Clinton en los Estados Unidos, el National Security Archive (en adelante NSA) inició una serie de proyectos para desclasificar documentos ligados a las dictaduras en el cono sur. El Proyecto de Documentación Chile<sup>3</sup>, con el que trabaja Voluspa Jarpa, forma parte de esta iniciativa.

En trabajos anteriores (Olivari 2018), he abordado las implicaciones que supone el tránsito de archivos institucionales vinculados con la Guerra Fría —en el proyecto de desclasificación del National Security Archive (NSA, EE.UU.)— hacia los espacios y las prácticas del arte en la obra de Jarpa, y en la exposición de MALBA puntualmente. Asimismo, he señalado la posibilidad de conceptualizar este proyecto en términos de “desclasificación artística”<sup>4</sup> (p. 16), entendiendo que en el proceso de apropiación y recontextualización se operan desplazamientos que proponen nuevas condiciones de aparición y de visualización de los documentos.

El análisis de estas piezas, no obstante, busca profundizar en los aspectos performáticos y performativos ligados al archivo, tanto en su contexto de conformación-desclasificación como en las instancias posteriores ligadas a la obra de Jarpa. Por ello, este desarrollo se estructura de la siguiente manera: primeramente, enuncia ciertos aspectos críticos sobre el enfoque de trabajo; en segundo lugar, se puntualizan las condiciones específicas de la desclasificación de los materiales de trabajo y las políticas de archivo que supone la disponibilidad; en tercer lugar, se desarrolla el análisis de los casos; y, finalmente, se presentan conclusiones sobre la articulación entre performance y archivo, al mismo tiempo que se demarcan líneas de trabajo a futuro.

## Sobre el enfoque

El estudio específico de esta propuesta de Voluspa Jarpa se enmarca en una investigación doctoral que busca deslindar las interacciones entre las prácticas de creación-investigación artística, las posibilidades de la archivación y la puesta en escena de preguntas y problemáticas asociadas a la historia. Estos aspectos son iluminados en el estudio de caso, ya que la singularidad del proyecto estético de Voluspa Jarpa y las preguntas que abre permiten pensar el ensayo de otras formas de construcción del sentido histórico.

Específicamente, las lecciones de traducción de la artista añaden elementos vinculados a la dimensión performativa de los materiales documentales, sus mediaciones, los formatos de registro, actuación y presentación. Partimos, entonces, del señalamiento de Keith Moxey, quien propone concebir a los artefactos visuales desde la idea de presencia, lo que implica “una reivindicación para que tomemos nota de lo que los objetos ‘dicen’ antes que tratar de forzarlos en determinados patrones de significado” (2016, p. 99). En este sentido, los artefactos son concebidos como agentes de producción de sentido más allá de la significación (Gumbrecht, 2004), y en vistas de las exigencias<sup>4</sup> Entendemos la desclasificación artística como “una recontextualización y reelaboración de lo visible que aborda el régimen lumínico del archivo-como-dispositivo, y propone un nuevo ordenamiento documental, es decir, redistribuye las condiciones de la mirada” (Olivari, 2018, p. 16) sobre el archivo, sus interfaces de acceso e interacción. ontológicas de cada objeto, Moxey invita a contemplar tanto sus funciones sociales como sus propiedades físicas. De ahí la insistencia en profundizar en las operaciones propiciadas por artistas sobre las materialidades documentales. Por otra parte, la concepción de los objetos de estudio a partir de la noción de caso implica, necesariamente, una convergencia transdisciplinar en su tratamiento. Esto se debe a las particularidades de cada objeto, pero también al carácter impuro de la visualidad contemporánea (Bal, 2004). En sus postulados sobre el *Giro pictorial* (2009, pp. 19-38), W.J.T. Mitchell promueve un trabajo con las visualidades desde la desjerarquización de los dispositivos representacionales, también contemplando la mixtura activa y la contaminación de los medios entre sí —sean catalogados como visuales, textuales, gestuales, etc.—.

## Marcos de desclasificación

*Translations Lessons* se inscribe en el periodo de creación-investigación de Jarpa centrado en el trabajo con documentos desclasificados, periodo comprendido entre el 2002 y el 2018 aproximadamente. Estos materiales fueron originariamente elaborados por las agencias de seguridad norteamericanas y reelaborados para su desclasificación, tratan acerca de los vínculos geopolíticos entre los Estados Unidos y Chile durante la segunda mitad del siglo XX. La selección del Proyecto Documentación Chile conforma un corpus de información sobre el funcionamiento interno de estas instituciones hasta entonces cifrada que, debido su fuerte vinculación con la dictadura en Chile, fue dispuesta por el gobierno de EE.UU. Como objeto de estudio y creación, los desclasificados —así suele referirse Jarpa a estos documentos— representan un volumen inmenso de material de trabajo sobre la historia reciente, pero también instauran un conjunto de temas y problemas específicos ligados a las formas de archivación de la historia reciente, los espacios de autoridad/autorización para resguardar los documentos, los lugares de enunciación documental y las historias latentes en estos materiales.

En su análisis de los documentos desclasificados en relación con proyectos de arte, Cristián Gómez-Moya señala que los acontecimientos históricos en Chile se han instituido como documentos basándose en “sistemáticos y bien coordinados operativos de inteligencia policial e informacional de carácter clandestino, forjando así un amplio y fragmentado acervo de documentos secretos en el cruce de información entre los Estados Unidos y los países sacudidos por la nefasta ‘Operación Cóndor’” (2012, p. 2). Esta operación se puso en marcha durante los años 1970, y constituyó una alianza transnacional entre las dictaduras del cono sur —Brasil, Paraguay, Chile, Argentina y Uruguay— y los servicios de inteligencia norteamericanos. Su objetivo era la centralización de la información sobre personas, organizaciones y otras actividades conectadas directa o indirectamente con la ‘subversión’.

En este momento de la historia latinoamericana, los organismos de inteligencia de Estados Unidos trabajaban con la premisa de cuidar la zona de influencia del Hemisferio Occidental ante el peligro del avance comunista. Frente a la Revolución Cubana (1959) y la organización de los focos guerrilleros durante gran parte de la mitad del siglo XX, el rol que encarnaron los Estados Unidos en la escena regional era contener los movimientos insurgentes. Por ello proveyeron tanto formación a las cúpulas militares latinoamericanas, como recursos para el desarrollo de un sistema de contrabando de información sobre perseguidos políticos, técnicas de persecución y tortura.

La puesta en marcha de los proyectos de NSA inauguró una nueva instancia de desclasificación y de escritura de los archivos. En primer lugar, debemos marcar que los documentos de inteligencia estaban originalmente ligados a la vida institucional de sus respectivas organizaciones. Más allá de las cuestiones tratadas, esto imprime ciertos protocolos de escritura y ciertos formatos de consignación. Por su parte, el nuevo contexto digital de la desclasificación implicó el ingreso de la información en un registro visual, al mismo tiempo que las copias digitales adquirieron cualidades de original. En palabras de Boris Groys, “la circulación de la información digital no produce copias sino nuevos originales” (2015, p. 144), de ahí que cada performance de un archivo digital adquiere coordenadas propias.

Estos nuevos originales están inmersos, a su vez, en nuevas series creadas para el momento de la desclasificación, y por ellos la ley que regía su aparición fue reconfigurada. En el archivo del Proyecto chileno, los documentos están coordinados para mostrar el borde secreto de la historia reciente chilena. Siguiendo a Foucault (2008), podríamos decir que esta es la ley que rige la aparición de los desclasificados. Sin embargo, hay otro componente en estos documentos, las tachas y obturaciones de información deliberadas en las fojas. Este punto refuerza la dimensión de poder en la que estos documentos están imbricados y se vuelve explícito el mal de archivo de estos archivos del mal —tomamos aquí las metáforas exploradas por Jacques Derrida (1997)—.

En este sentido, se puede pensar que la desclasificación constituye un segundo momento de escritura de los documentos. Paul Ricoeur (2003) señala que la instancia del archivo está marcada por la escritura burocratizada de los acontecimientos o testimonios, y constituye el momento en que estos se autorizan como prueba documental. En el caso de estos materiales la inscripción originaria, aquella que refiere a su procedencia ha sido re-escrita o, mejor dicho, des-escrita mediante la acción del tachado.

Las tachas, en sí mismas, son el testimonio de la actualización de esos documentos, que además de contener información del pasado dan cuenta de dinámicas de poder aún vigentes. En relación con estas ideas, Ketelaar (2001) propone que los archivos poseen una genealogía semántica construida a partir de las múltiples lecturas, interacciones, intervenciones, interpelaciones, usos y activaciones de los registros. El autor utiliza la idea de que cada agente que se pone en contacto con los documentos deja las marcas de sus dedos —finger-prints— de manera más o menos visible. En el caso de los desclasificados las marcas de su segunda escritura para su disposición pública se presentan demasiado evidentes, sobre todo para un arconte que se enuncia y se da a ver desde un lugar neutral y objetivo.

## El repertorio más allá y más acá del archivo

Las dos ediciones de *Translation Lessons*, que hemos tomado para su análisis, ponen en escena el acto de traducción, los vínculos entre idiomas y sus relaciones de poder, la lectura y puesta en voz de materiales creados para ser vistos por unos pocos. A la retórica administrativa y el formato cifrado, se suman las tachas, cancelaciones y ocultamientos —inscriptos en las copias para la desclasificación— como una dificultad adicional de comprensión. Para su análisis, proponemos separar las instancias performáticas y performativas de estos documentos en dos: la primera repara en las operaciones performáticas propias del momento de apertura pública de los desclasificados y, la segunda, que se aboca exclusivamente al uso de los documentos en los proyectos de Jarpa.

Desde los estudios de performance, Diana Taylor (2003) ha propuesto dos tradiciones para estudiar el amplio espectro del performance: la del archivo, asociada a las inscripciones escritas y el registro documental; y los repertorios como una memoria ligada a la presencia, al cuerpo y a los acontecimientos de carácter efímero. Consideramos que esta distinción es útil para fines analíticos, ya que permite diferenciar las representaciones documentales del acontecimiento de lo que efectivamente acontece. Sin embargo, esta mirada sobre el archivo constituye en algún punto una simplificación que sirve a Taylor como contraste para enfocar el registro del performance<sup>5</sup>.

Ya en los años 1990, los ensayos de Arlette Farge permiten pensar a los archivos desde una materialidad densa y desmesurada, rasgada por el tiempo y el uso, con inscripciones enmarañadas, que a veces incorporan objetos disímiles que trascienden el registro policial y que “deja ver la complejidad de las relaciones sociales” (1991, p. 64). Si bien archivo y repertorio vehiculizan memorias aparentemente contrarias, podríamos aseverar que, si los archivos no son solo leídos sino también inspeccionados por la mirada, imaginando la gestualidad que otrora imprimió las marcas de las manos que los manipularon, se abre una puerta de acceso a ciertos repertorios en ellos latentes.

El primer momento performático/performativo se da a partir de la desclasificación digital de los archivos, este consta de ciertas actuaciones que inicialmente pueden intuirse en las marcas y las huellas de los documentos (Véase Jarpa, 2022, en Recursos Audiovisuales). Si la instancia de desclasificación de estos documentos por parte de las agencias de inteligencia norteamericanas produjo y administró en su aparición unos artefactos documentales con características específicas, entonces las intervenciones de los membretes y las bandas negras sobre el texto son lo más importantes a destacar aquí. En relación con las primeras, el formato de los documentos, en algunos casos, incluía una caja o membrete con descriptores que generalmente contienen: sellos o datos institucionales, fecha, número de folio y página, denominación del tipo de registro, clasificación y relevancia documental, entre otros. La clasificación determina la pauta de circulación de la

información contenida —*top secret, secret, confidential restricted, unclassified*—, generalmente aparece con un trazo que la anula y se combina con la incorporación del sellado con la fecha de desclasificación. Estas marcas que remiten a una práctica de impugnación de la categoría secreto, en este sentido, refieren al acto de pasaje a la disposición pública.

Por otro lado, las bandas negras o blancas que interrumpen el texto son las huellas que muestran las acciones sistemáticas de ocultamiento y mantenimiento del carácter clasificado de cierta información. Si bien mayormente se ocultan nombres y lugares, también hay documentos tachados enteramente. En este sentido, los marcos de compilación, accesibilidad, y mantención de la tutela de los desclasificados generan una fuerza cognitiva altamente ideológica en las formas que se recortan con máximo contraste entre figura —cuadrado negro— y fondo —hoja blanca—<sup>6</sup>

El tachado y el sellado de estas copias permite pensar en ciertos performances administrativos, remite al contexto escénico de las oficinas de Estado y al desarrollo de tareas repetitivas y papeleo burocrático. Grandes pilas de documentos para leer y revisar, marcas que se imprimen una y otra vez en los textos y paratextos de los desclasificados.

El segundo momento del análisis corresponde a los usos y activaciones en el marco del proyecto artístico una “secuencia de conductas” (Schechner 2011) de los archivadores conformada de la siguiente manera: revisión-ocultamiento-desclasificación; y el hecho de reiterarse en cada una de las hojas reafirma el carácter performático de estas acciones. En consecuencia, podemos concebir las intervenciones como una instancia de actuación del secreto, que se deduce de las huellas y las marcas en los documentos realizadas postfacto para la desclasificación. John L. Austin en su teoría de los actos de habla (1975) señalaba que la capacidad performativa no era una característica inherente a los verbos realizativos y también podía aparecer en ciertos gestos. Ocurre algo similar con la acción de ocultar, el gesto mismo de tachar supone un “yo tacho” recubierto de la autoridad de ejercicio de ocultamiento. En función de esto podemos reforzar la tesis de que estos documentos se realizan en su desclasificación como segunda escritura; en otras palabras, se convierten en un archivo nuevo a partir de su visibilización.

Aquí, los archivos desclasificados se incorporan como recurso didáctico de una instancia pedagógica particular. De manera similar ocurre con la edición de 2017, sin embargo, en ella se suma la participación del público en la lectura o traducción de los desclasificados. La exposición en el CENTEX cuenta con la instalación de los videos I (2014) y II (2016) de la serie que disponen las lecciones de Jarpa con Poblete, pero incorpora a la que se suman otros dispositivos expositivos: Padre Analfabeto, una serie de seis videos instalados en tablets; Sobre manuscritos, documentos y traducciones, un conjunto de siete objetos que trabajan formalmente los documentos junto a un atril para consignar reflexiones y experiencias; finalmente, un pequeño set de filmación con una escenografía dispuesta para registrar lecturas y traducciones del público y las personas visitantes.

En relación con la pieza inscrita en el MALBA, el formato medial suscita una relación con la línea documental del videoarte que implica cierta singularidad situacionista (Alonso, 2015) en la que el video constituye el registro de una acción efímera que reaparece en la mediación. Asimismo, la materialidad audiovisual en sí misma posibilita diversos tratamientos: la repetición en bucle; la superposición de sonidos e imágenes, cambios de punto de vista de la escena, acercamientos y alejamientos, la fragmentación y recomposición de la imagen, entre otros (Véase Jarpa, 2022, en Recursos Audiovisuales).



Captura de pantalla (10' 55') de *Tralations Lessons* (2016) – Voluspa Jarpa (video en línea).  
 Recuperado de: <https://youtu.be/ki9ezppRSRU?list=TLGGMvYHE8am6mIzMDExMjAyMg>

En relación con la pieza inscrita en el MALBA, el formato medial suscita una relación con la línea documental del videoarte que implica cierta singularidad situacionista (Alonso, 2015) en la que el video constituye el registro de una acción efímera que reaparece en la mediación. Asimismo, la materialidad audiovisual en sí misma posibilita diversos tratamientos: la repetición en bucle; la superposición de sonidos e imágenes, cambios de punto de vista de la escena, acercamientos y alejamientos, la fragmentación y recomposición de la imagen, entre otros (Véase Jarpa, 2022, en Recursos Audiovisuales).

Uno de los efectos de la repetición técnica es una suerte de actualización del evento registrado, pero la repetición también alude a la cualidad restaurada de la conducta del performance cultural, es decir, a la dimensión ritual que se instala en el contexto específico de la exposición. Por otra parte, la presentación de distintos planos de registro permite reconstruir perspectivas diferentes de visualización de la misma escena. El plano medio de frente parece incorporarnos a la mesa en la que se desarrolla la clase generando un efecto de proximidad para el espectador del video [Imagen 3]. El plano cenital, en cambio, propone un punto de vista descriptivo, que permite mapear los elementos de la mesa y sus características y habilita el acceso al espectador/visitante a la escena completa. Las vistas cenitales, sobre todo en los acercamientos, ofrecen la visualización detallada de las marcas y las tachas en los materiales, como así también testimonian su reaparición recurrente a lo largo del registro.

En el video de 2016, puntualmente, la particularidad de que las performances registradas sean lecciones en una instancia pedagógica añade nuevas capas afectivas, que se van sumando sobre el material documental. Los elementos escénicos característicos de una clase están presentes, vemos a un docente y un estudiante, ciertos materiales implicados en la situación pedagógica, y en esta situación se desarrollan determinadas prácticas: hay lectura en voz alta, preguntas y explicaciones, ejercicios de pronunciación y corrección fonética, identificación de elementos de la gramática inglesa, entre otras. También se recurre a la dinámica de prueba y error como práctica comunicativa, que ayuda a la familiarización con el idioma, práctica común en el estudio de lenguas.

La diferencia con una situación pedagógica tradicional se da, sin embargo, por los materiales de estudio; los libros<sup>8</sup> utilizados son compilaciones de documentos de la NSA, son el único recurso didáctico para el aprendizaje del inglés y su traducción se resignifica por completo la dinámica de la clase. De esta manera, el vocabulario y el léxico explorados en las clases supone temáticas muy específicas: el imaginario geopolítico de la guerra fría, el espionaje, la persecución ideológica y desaparición de personas, las intervenciones políticas en América Latina. Los temas y las memorias que orbitan en torno a estos documentos y las actuaciones que les

dan uso y cuerpo, apuntan a un carácter situado que resalta la importancia de compartir ciertos códigos socio-históricos y políticos para la activación de la memoria de este repertorio y sus afectos. Finalmente, podemos señalar que las actuaciones de Jarpa y de Poblete hacen útiles unos documentos inutilizados, que son ilegibles por sus propias condiciones materiales.

No obstante, la repetición en la lectura y los ensayos de traducción actualizan la memoria del repertorio en el archivo como una denuncia de la perpetuación de ciertos secretos, remarcando lo accidentado de la lectura y el tono burocratizado de los textos.

En la exposición de 2017, los ejercicios que Jarpa desarrollo junto a Poblete se tornan instancias colectivas: la lectura y la traducción, la puesta en voz de los documentos, la repetición de los ajustes fonéticos, la búsqueda de equivalentes entre inglés y español. En otras palabras, se invita al atravesamiento de la memoria dispuesta/oculta por el cuerpo de los públicos y espectadores.

Aparecen nuevos agentes lectores y traductores (Véase Jarpa, 2021a, 2021b en Imágenes), ampliándose así el repertorio de voces que pronuncian y actualizan los restos borroneados de la memoria, se extienden los soportes corporales implicados en ese pasado. A su vez, la escena expositiva da lugar a un pequeño set de filmación en el que el dispositivo-video se muestra en su propio hacer (Véase Jarpa 2021c en Imágenes). Esto se vincula con una estrategia recurrente en la propuesta artística de Jarpa, el hecho de interpelar a los públicos que interactúan con sus obras, invitándoles a consignar reflexiones y percepciones de su experiencia con estos archivos y documentos (Véase Jarpa 2021d en Imágenes).

En esta línea podemos mencionar la prueba de artista de La biblioteca de la no-Historia en la exposición *Dislocations* (2009) y sus sucesivas ediciones en la 8ª Bienal del Mercosur (Porto alegre, 2011), exposiciones colectivas en Suiza (2015) y Suecia (2019) que han ido expandiendo y compilando impresiones de nuevos actores en el diálogo histórico; a ellas se suma el registro audiovisual, el dar cuerpo y voz y a los documentos en la exposición de 2017 sobre las lecciones de traducción en el CENTEX.

## Archivo y repertorio: Horizontes de convergencia

La inscripción contemporánea de los archivos en las prácticas del arte reviste a los materiales documentales de una nueva vida. En ella, las funciones tradicionales están presentes, pero intervienen bajo la mirada de la creación, abriendo reflexiones sobre las visualidades y materialidades, los repertorios y los protocolos de uso, la articulación de vecindades inesperadas, las formas de acceso y circulación por fuera del archivo-repositorio, en tanto domicilio de guarda y consulta.

La exploración del mapa de intersecciones presentado en este desarrollo permite reevaluar formas estandarizadas de abordar los archivos, involucrando también el amplio registro de comportamientos, acciones y actuaciones, es decir, poniendo en juego los registros documentales en tensión con los múltiples repertorios que los interpelan.

En relación con esto último, podríamos agregar que son los objetos de trabajo los que permiten explorar los rasgos heterogéneos de la trasmisión de la memoria y las lecturas sobre la historia, debido a que desdibujan los límites entre categorías. En el caso de la tensión archivo/repertorio, las huellas en los archivos siempre están referenciando ciertas acciones y gestos inherentes a las prácticas de manipulación, gestión y revisión de documentos.

Para concluir, podríamos marcar la imposibilidad de separar de manera tajante la transmisión de la memoria del archivo, por un lado, de sus actuaciones y las huellas que convocan a sus repertorios, por otro. En este sentido, el archivo no puede emanciparse de los performances sociales que se articulan en torno a él, tanto en su momento de creación —en cuanto ficción de origen— como en las prácticas sociales posteriores que lo ponen en uso, interpelan, recontextualizan, impugnan o defienden. Y aunque las actuaciones y los documentos constituyan sistemas diferentes de transmisión y memoria, la puesta en común de ellos en el análisis de prácticas artísticas con estas características permite abrir las fisuras del documento, ensayar los

gestos que les dieron origen y aquellos que permiten desarmar sus instancias de legalidad y autorización, sus verdades incuestionables y las lecturas posibles.

### Imágenes

Jarpa, V. (2021a). *Traslation lessons* —registro de lectura—. Disponible en: [https://www.voluspajarpa.com/wp-content/uploads/2021/07/translation-lessons7\\_scaled.jpg](https://www.voluspajarpa.com/wp-content/uploads/2021/07/translation-lessons7_scaled.jpg) (Consultado por última vez en agosto de 2022).

. (2021b). *Traslation lessons* —registro de tablets reproduciendo lecturas—. Disponible en: [https://www.voluspajarpa.com/wp-content/uploads/2021/07/translation-lessons12\\_scaled.jpg](https://www.voluspajarpa.com/wp-content/uploads/2021/07/translation-lessons12_scaled.jpg) (Consultado por última vez en agosto de 2022).

. (2021c). *Traslation lessons* —registro del set de grabación—. Disponible en: [https://www.voluspajarpa.com/wp-content/uploads/2021/07/translation-lessons5\\_scaled.jpg](https://www.voluspajarpa.com/wp-content/uploads/2021/07/translation-lessons5_scaled.jpg) (Consultado por última vez en agosto de 2022).

. (2021d). *Traslation lessons* —registro del atril para consignar respuestas—. Disponible en: [https://www.voluspajarpa.com/wp-content/uploads/2021/07/translation-lessons2\\_scaled.jpg](https://www.voluspajarpa.com/wp-content/uploads/2021/07/translation-lessons2_scaled.jpg) (Consultado por última vez en agosto de 2022).

### Recursos audiovisuales

Jarpa, V. (2022) “Traslation Lessons (2016 – Voluspa Jarpa)”. Video de obra (21.58’) Disponible en: <https://www.voluspajarpa.com/artwork/en-nuestra-pequena-region-de-por-acamalba-2016/> (Consultado por última vez en agosto de 2022).

Puerto de ideas (2018). “Valparaíso 2014. Archivos desclasificados y creación artística: Voluspa Jarpa” (55’). Valparaíso: Festival Puerto de Ideas y Universidad de Valparaíso, 4 jul 2018. Disponible en: <https://youtu.be/aQsiu90pRko> (Consultado por última vez en abril de 2021).

## REFERENCIAS

- Alonso, R. (2015) “Entre documento y espectáculo. El videoarte contemporáneo”. En *Elogio de la low-tech. Historia y estética de las artes electrónicas en América Latina* (99. 144–153). Buenos Aires: Luna Ediciones.
- Bal, M. (2004) “El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales”. *Estudios Visuales* 2, pp. 11–49.
- Barriandos, J. (2011) “La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico”. *Nómadas*, 35, pp. 13–29.
- Buchloh, B. (1999). “Gerhard Richter’s “Atlas”: The Anomic Archive”. *October* 88, pp. 117-145.
- Derrida, J. (1997) *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Trad. Paco Vidarte. Madrid, España: Trotta.
- Farge, A. (1991) *La atracción del archivo*. Valencia: Edicions Alfons el Màgnanim.
- Foucault, M. (2008) *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foster, H. (2004). “The Anarchival Impulse”. *October*
- Garbatzky, I.R. (2021) “archivo latinoamericano”. En Beatriz Colombi (coord.) *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina* (pp. 39–48). Buenos Aires: CLACSO
- Giunta, A. (2010) “Archivos. Políticas de conocimiento en el arte de América Latina”. *Revista Errata* 1, pp.20–37.
- Gómez–Moya, C. 2012 “Archivos visuales en la época de la desclasificación digital: aproximaciones al proyecto Human Rights / Copy Rights”. *Revista Emisférica* Vol. 9, nº 1.
- Groys, B. (2015). “Los trabajadores del arte, entre la utopía y el archivo” En *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*(pp. 133–148). Buenos Aires: Caja Negra.
- Gumbrecht, H. U. (2004) *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Standford: University Press.
- Ketelaar, E. (2001). *Tacit Narratives: the Meanings of Archives*. *Archival science*, 1(2), 131-141.
- . (2017) “Archival turns and returns”. En Anne J Gilliland, Sue McKemish and Andrew

- J Lau (Eds.) *Research in the archival multiverse* (pp. 228–268). Clayton: Monash University Publishing. Mitchell, W. J. T. (2009) *Teoría de la imagen*. Madrid: AKAL.
- Merewether, C. (ed.) (2006) *The Archive. Documents of Contemporary Art*. Cambridge: MIT Press.
- Mignolo, W. (2016). *El lado más oscuro del renacimiento. Alfabetización, territorialidad y colonización*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
- Moxey, K. (2016) “Los Estudios Visuales y el giro icónico”. *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia* (pp. 97–128). Buenos Aires: Sans Soleil.
- Olivari, M.C. (2018) “Archivos desclasificados y vigilancias visuales. Subversión documental y desclasificación artística En nuestra pequeña región de por acá de Voluspa Jarpa”. *Alzaprima* (11), pp. 9-21.
- Rufer, M. (2016) “El archivo: de la metáfora extractiva a la ruptura poscolonial”. En Frida Gorbach y Mario Rufer (coords.) (In)disciplinar la investigación: Archivo, trabajo de campo y escritura (pp. 160–186). Estado de México: Siglo XXI.
- Schechner, R. (2011) “Restauración de la conducta”. En Diana Taylor y Marcela Fuentes (eds.) *Estudios avanzados de performance* (pp. 31-50). México: Fondo de Cultura Económica.
- Sekula, A. (1986) “The Body and the Archive”. *October* 39, pp. 3–64.
- Taylor, D. (2003) *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- “Archivos digitales”. En AA.VV. *Archivos fuera de lugar: desbordes discursivos, expositivos y autorales del documento* (pp. 39–46). Ciudad de México: Taller de Ediciones Económicas.
- . (2021) “Usos y activaciones del patrimonio: formas de archivar y practicas performáticas en el estallido social chileno”. En *Patrimônio e Memória* 17(1), pp. 134–156.
- Ricoeur, P. (2003) *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Editorial Trotta.
- Rivera Cusicanqui, S. (2015) “Historias alternativas. En ensayo sobre dos ‘sociólogos de la imagen’”. En *Sociología de la imagen. Miradas ch’ixi desde la historia andina* (pp. 73–93). Buenos Aires: Tinta limón.
- Rolnik, S. (2010) “Furor de archivo”. *Revista Errata* 1, pp. 38–53

## NOTAS

- 1 He desarrollado una línea similar de trabajo en el artículo *Usos y activaciones del patrimonio: formas de archivar y practicas performáticas en el estallido social chileno* (Olivari 2021). Ese artículo reflexiona específicamente sobre los monumentos tradicionales en Chile y las prácticas de intervención en las movilizaciones desde 2019 y las de archivación desde proyectos artísticos.
- 2 Un fragmento del video puede consultarse en el siguiente enlace <https://youtu.be/aQsiu90pRko?t=2269>
- 3 Véase <https://nsarchive.gwu.edu/project/chile-documentation-project>
- 4 Entendemos la desclasificación artística como “una recontextualización y reelaboración de lo visible que aborda el régimen lumínico del archivo-como-dispositivo, y propone un nuevo ordenamiento documental, es decir, redistribuye las condiciones de la mirada” (Olivari, 2018, p. 16) sobre el archivo, sus interfaces de acceso e interacción.
- 5 El texto de Taylor donde se propone esta distinción corresponde a un momento de los estudios sobre performance donde estos pujaban por su reconocimiento. En trabajos posteriores, la autora ha trabajado sobre la noción de archivo proponiendo una dinámica entre lugar, objeto y práctica como perspectivas profundamente interconectadas (Véase Taylor, 2019).
- 6 Aquí el imaginario de las artes visuales permite establecer ciertas relaciones anacrónicas con indagaciones formales del pintor ruso Kazimir Malevich (1879-1935). Algunos aspectos de estas relaciones fueron explorados en Olivari (2018).
- 7 Un fragmento de la obra puede verse en el siguiente video
- 8 En varias oportunidades la artista ha realizado libros que funcionan en el contexto de sus instalaciones como en el caso de *La biblioteca de la No-Historia* (2009) y *La No-historia* (2011)