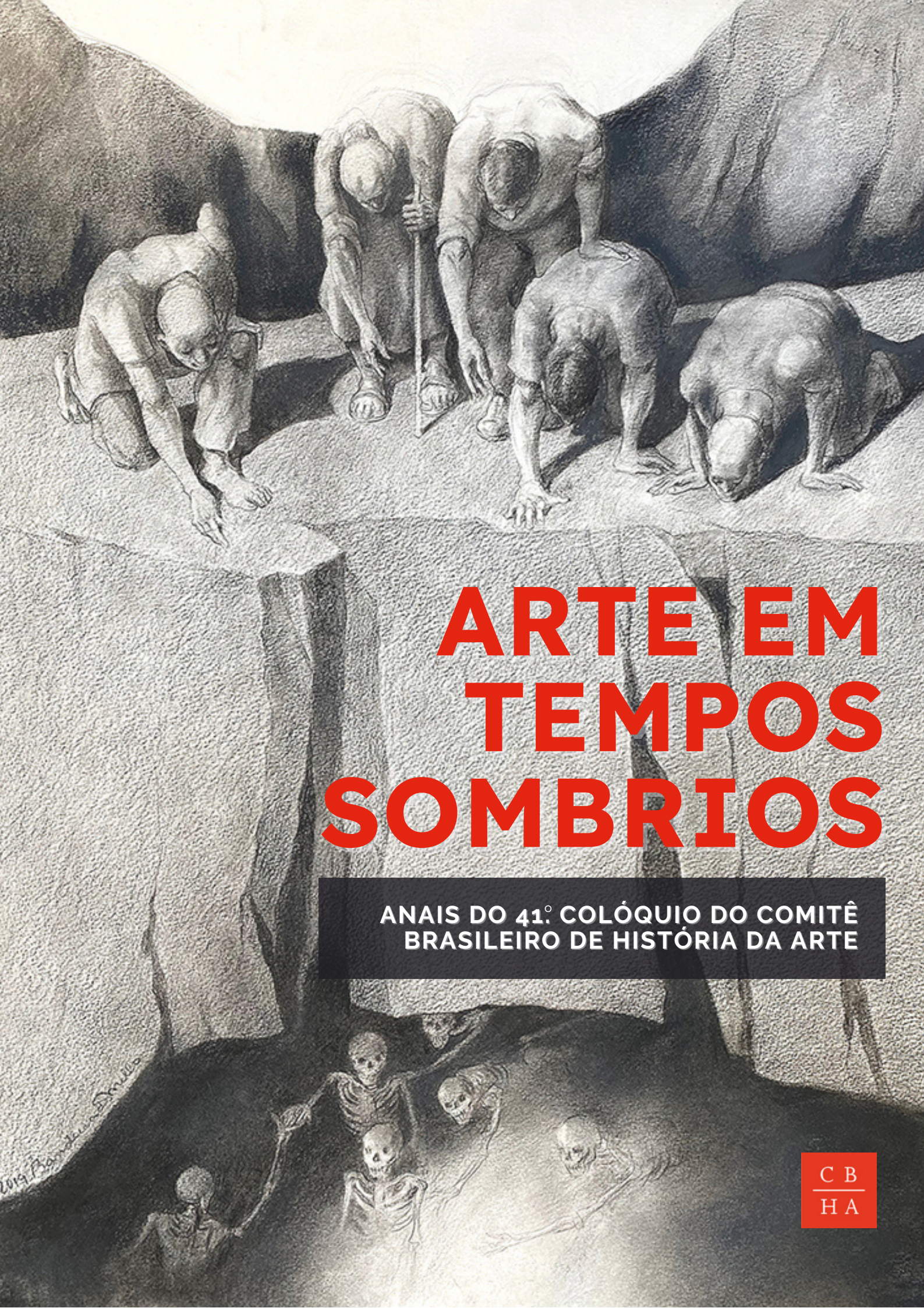

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

CBHA

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Realização

CBHA

Organização

UFRJ Universidade Federal do Rio de Janeiro

UFU Universidade Federal de Uberlândia

UFPEL

UFRRJ Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

CEFET/RJ

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – Fundado em 1972
Presidente de Honra (in memoriam) – Walter Zanini

Diretoria (2020-2022)
Presidente – Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)
Vice-presidente – Neiva Bohns (UFPEL)
Secretária – Rogéria de Ipanema (UFRJ)
Tesoureiro – Arthur Valle (UFRRJ)

Conselho Deliberativo do CBHA (2020 – 2022)
Almerinda da Silva Lopes (UFES)
Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)
Luiz Alberto Freire
Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)
Marize Malta (UFRJ)

41° Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios
Comissão Organizadora
Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA) (presidente)
Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)
Marize Malta (UFRJ/CBHA)
Neiva Bohns (UFPel/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)
Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

Comitê Científico
Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)
Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/ CBHA)
Blanca Brites (UFRGS/CBHA)
Camila Dazzi (CEFET-RJ/ CBHA)
Fernanda Pequeno (UERJ/ CBHA)
Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/ CBHA)
Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)
Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)
Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)
Neiva Bohns (UFPel/CBHA)
Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/ CBHA)
Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/ CBHA)
Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/ CBHA)
Vera Pugliese (UnB/ CBHA)

Imagem da capa
Lydio Bandeira de Mello (1929 -), *Sem título*, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

Diagramação
Vasto Art

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

Anais do 41° Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios – Evento online **-** 23-27 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

1371 p : 21X37 cm: ilustrado
ISSN: 2236-0719 - https://doi.org/10.54575/cbha.41

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 41o. Colóquio do CBHA.
CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte

CDD: 709.81

Estrategias de visibilización: as poéticas de Voluspa Jarpa

Ramsés Albertoni Barbosa, Universidade Federal de Juiz de Fora
https://orcid.org/0000-0002-5852-9105
ramses.albertoni@ich.ufjf.br

Resumo

O artigo investiga as poéticas visuais que empreendem a leitura e a desconstrução dos arquivos oficiais a respeito das ditaduras latino-americanas nas criações da artista visual chilena Voluspa Jarpa. Ao longo de duas décadas, a artista realizou várias obras a partir dos documentos de arquivos sobre o Chile e outros países latino-americanos revelados pelos Estados Unidos, analisando o que fora apagado, censurado e rasurado, chamando atenção para a imagem resultante do documento que sofreu tais intervenções, ou seja, uma imagem que expressa tanto a "construção de visibilidades" quanto a eficácia poética e política dos usos do arquivo, criando sombras no presente. Ao pesquisar as "estratégias de disseminação" de saberes dos arquivos institucionais, Jarpa ajuiza a abordagem da representação histórica por meio das artes visuais de maneira analítica e crítica.

Palavras-chave: Voluspa Jarpa. Instalações. História. Ditaduras. Estrategias de visibilización.

Abstract

The article investigates the visual poetics that undertake the reading and deconstruction of official archives about the Latin American dictatorships in the creations of the chilean visual artist Voluspa Jarpa. Over two decades, the artist created several works based on archival documents about Chile and other Latin American countries revealed by the United States, analyzing what had been erased, censored and erased, drawing attention to the resulting image of the document that suffered such interventions, that is, an image that expresses both the "construction of visibilities" and the poetic and political effectiveness of the uses of the archive, creating shadows in the present. When researching the "dissemination strategies" of knowledge from institutional archives, Jarpa assesses the approach to historical representation through the visual arts in an analytical and critical way.

Keywords: Voluspa Jarpa. Installations. History. Dictatorships. Visibility strategies.

Estrategias de visibilización

Em 2014, o Museo de Artes Visuales (MAVI) e a Galería Gabriela Mistral (GGM), localizados em Santiago, capital do Chile, fizeram uma convocatória de curadores para a exposição *Nosotras... de la sin razón venidas*, cuja vencedora foi a crítica de arte cubana Dermis León, residente na Alemanha. O título da exposição encontra a sua inspiração e o seu título em *Almácigo*, livro póstumo da escritora chilena Gabriela Mistral, Nobel de Literatura de 1945. A GGM é a única galeria de arte estatal do Chile e estava completando 25 anos, exatamente a mesma idade da restauração democrática do país. Dessa forma, para comemorar a data, a galeria resolveu expor seu acervo, em diálogo com o acervo do MAVI, entre outubro e novembro de 2015, compostos por centenas de obras de artistas nacionais e internacionais que já se apresentaram nos espaços. A coleção foi exibida em três exposições e um catálogo que ofereceu um panorama da arte contemporânea chilena.

Sob a curadoria de León, a exposição reuniu 24 artistas mulheres no intuito de explorar a possibilidade de se retratar a história da arte chilena sem as figuras masculinas a partir das quais os modos de ler o país a arte foi sendo construída durante a ditadura do ex-presidente Augusto Pinochet, pois existe uma tendência na produção das artistas chilenas que diz respeito a uma revisão crítica da construção histórica da arte da pintura.

León criou 4 linhas curatoriais que posicionaram um conjunto de mulheres artistas dentro da narrativa da arte chilena quais sejam, "O impulso formal, desconstruindo a abstração", "Crítica da Pintura", "Memória crítica" e "Razão e sensibilidade". De acordo com a curadora da exposição *Nosotras*, a inquietação das artistas não está circunscrita tão-somente a uma crítica formal, mas se contamina com questões políticas e de revisão histórica.

Voluspa Jarpa é uma das artistas chilenas incluídas pela curadora Dermis León no grupo de crítica da pintura, pois investiga estratégias materiais e/ou conceituais que deem conta do relato do evento traumático como uma anomalia na própria linguagem, uma ruptura no texto ou na imagem. No texto *La incomodidad de una década*, escrito para o catálogo da GGM a respeito da exposição *Histeria Privada / Historia Pública* (2002), Jarpa situa o início de sua trajetória artística a partir de 1992 quando propôs como trabalho de obra para o 4º Ano de pintura, dirigido por Gonzalo Díaz na Escuela de Artes de la Universidad de Chile, uma série de pinturas, organizadas em polípticos, cujo objeto de "estudo" eram os terrenos vazios da cidade de Santiago, intitulados *Serie de los eriazos*.

De acordo com Jarpa, a paisagem "silenciosa e desolada" desses terrenos vazios lhe impressionavam, pois eram um resíduo da história dos movimentos urbanos e da história do seu país. Percebe-se nessa obra de Jarpa algumas características de sua produção posterior, sobretudo no que se refere à pesquisa por lugares esquecidos da memória, a crítica à representação pictórica e, especialmente, à relação entre história e histeria, pois os *sitios eriazos* são interpretados como o sintoma histérico somatizado na cidade. A artista estabelece

um nexo entre o lugar abandonado e o monumento histórico como duas polaridades da cidade, onde, de um lado, não há história ou ela foi apagada, por outro, há uma história exaltada, exacerbada, fantasiosa.

Entre 1992 e 1994, Jarpa trabalhou com Natalia Babarovic na execução dos cinco murais e dos dois retratos de *El sitio de Rancagua*, encomendados pela State Railways Company, em exposição permanente no hall da estação ferroviária de sua cidade natal e no Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, capital do Chile.

Nesse mural, Babarovic e Jarpa fizeram uma pintura que dá continuidade à tradição dos murais em espaços públicos, porém, o mural segue as propostas da estética realista, ao contrário do mural tradicional que narra um conjunto de histórias e sentimentos por meio de símbolos nacionais, cujas principais referências são as antigas culturas maia e asteca, o folclore mexicano do período colonial e a arte popular. Segundo Hurtado (2021), o muralismo está presente no Chile desde 1941, a partir do mural *Muerte al invasor*, criado na escola de Chillán durante o exílio no Chile do muralista mexicano David Alfaro Siqueiros, influenciado pelo Cubismo e pelo Futurismo.

O realismo do mural de Babarovic e Jarpa exibe não uma vitória gloriosa, mas uma derrota, um massacre, conhecido como a Batalha de Rancagua, ou o Desastre de Rancagua, que ocorreu de 1º de outubro de 1814 a 2 de outubro de 1814, quando o Exército espanhol, comandado pelo general Mariano Osorio, derrotou as forças rebeldes chilenas comandadas pelo general Bernardo O'Higgins, passo decisivo para a reconquista militar espanhola do Chile. Após essa batalha, os espanhóis capturaram Santiago em poucos dias, marcando o início da reconquista da América do Sul. Deve-se atentar para a personagem, localizada no lado esquerdo do mural, cuja fisionomia tensa olha para fora do quadro, numa atitude interrogativa.

No final do século XX, junto com os artistas Cristián Silva Soura, Mónica Bengoa e Nury González e dos gestores Ana María Fernández e Ricardo Cuadros, Jarpa participou da iniciativa Muro Sur, um espaço para exposição e divulgação da arte contemporânea chilena que deu ênfase especial à produção de artistas emergentes da década de 1990. Muro Sur nasceu como um coletivo de arte após o retorno ao Chile, em 1996, de Ana María Fernández. Nessa época, o Chile estava voltando à democracia depois da ditadura Pinochet. Sendo assim, o coletivo surgiu durante um contexto de renovação democrática. O nome do coletivo advém do próprio local da primeira exposição dos artistas, a parede sul (6,00 m x 3,60 m) do apartamento de Fernández, em um prédio novo localizado no tradicional bairro da Plaza Brasil, no centro cívico de Santiago.

A partir da ótima recepção do público, Muro Sur desenvolveu um programa de 5 exposições, incluindo nomes-chave das artes visuais chilenas contemporâneas, como Eugenio Dittborn, Eduardo Vilches, Paz Errázuriz, Gonzalo Díaz e Carlos Altamirano. Em seguida, o espaço se transferiu para outro edifício onde ocorreram uma série de novas exposições, que duraram de 1996 a 2000. Com o apoio financeiro do Prince Claus Fonds, Muro Sur continuou por mais 4 anos em outro

espaço, localizado na rua Mosqueto. Muro Sur também desenvolveu projetos em outros espaços no Chile e no exterior, como exposição no Instituto de Segurança Social do Departamento Jurídico de Santiago, onde foram exibidas obras nos espaços onde se guardavam os documentos dos julgamentos da assistência social, em julho de 1998; na American Society Gallery, Nova York, exposição que fez uma conexão entre o 11 de setembro nos Estados Unidos e o 11 de setembro no Chile, em 2003; e na Bienal de Shangai, mostra com curadoria de Sebastián López que reuniu obras de diversos artistas do coletivo, em 2004.

Em 2000, Ana María Fernández decidiu voltar para a Holanda, mas o coletivo continuou suas atividades até 2004. Em 3 de outubro de 2019, Muro Sur tornou-se uma fundação com sede em Amsterdã, cujo objetivo é estimular e promover o intercâmbio cultural entre o Chile e a Holanda. Em novembro de 1999, o coletivo lançou a revista *Muro Sur Artes Visuales* expondo suas propostas em forma de manifesto. O manifesto aponta a necessidade de se criar um espaço estável que permita o desenvolvimento das produções artísticas contemporâneas que desenvolvam questões relacionadas à identidade cultural do país, pois artistas de diversas matrizes estéticas necessitam de um espaço comum de discussão, reflexão e crítica. A proposta é que se construa uma conexão e tensão entre essas diversas matrizes que se encontram dispersas. Os autores questionavam as galerias comerciais que priorizavam a tradição, não abrindo espaço para as práticas experimentais; para tanto, propunham a interseção entre o comercial e o experimental, cujo projeto era desenvolver a arte chilena de vanguarda.

O primeiro artigo da revista, sob o título *La Ilusión después de la Desilusión – A proposito de Étant donnés...*, é da artista Voluspa Jarpa. Neste texto, Jarpa empreende a leitura da última obra de Marcel Duchamp, *Étant donnés...*, compreendida como a produção artificial de uma imagem possível de uma obra-objeto elaborada a partir de um dispositivo-objeto que se torna a ilusão de um fragmento cênico. Essa última obra de Duchamp, que faz parte do acervo do Philadelphia Museum of Art, consumiu 20 anos para a sua efetivação e consiste de uma porta de madeira antiga, onde existe um par de orifícios pelo qual o espectador pode ver um cenário construído.

Em entrevista concedida ao pesquisador, considerando que a experiência estética não nasce de uma vontade, senão como uma maneira específica de apreender os fenômenos, Jarpa considera que

> 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.

Ao longo de sua trajetória, Jarpa amplia a concepção de pintura, pois encontrou referências que remetiam a obras que transformam a pintura em um dispositivo de maior complexidade visual, por isso, estendeu os procedimentos da pintura a outras técnicas e fazendo sua conjugação. Durante a criação dos *eriazos* fez um exercício constante com a (des)ilusão da pintura, como forma retórica de atribuir o espaço dentro/fora da moldura, cujos marcos reais serviram para mostrar o modelo em comparação com o elemento representado e também a forma material de sair da linguagem representacional em direção ao objeto.

Em 1995, Jarpa apresentou a obra *El jardín de las delicias*, composta por 12 módulos de 2,40m por 1,50m agrupados em trípticos e dípticos, além de 10 pinturas de pequeno formato. Nesta série, os *sitios eriazos* não são os protagonistas da imagem, mas servem como comentários a respeito da cidade de Santiago e se relacionam com outros temas da obra da artista, tais como, o monumento histórico, a histeria da história e a encenação como artifício da linguagem da pintura, pois o que lhe interessa é problematizar a questão da representação, por isso se utiliza da simulação pictórica de vários procedimentos e visualidades, como a quadricromia e a relação entre a fotografia e a sua transferência para a pintura.

Inicialmente, Jarpa desenvolveu uma obra eminentemente pictórica que, no entanto, destacou o status conceitual e teórico do meio. Assim, a partir de elementos formais como cor/composição e experimentação com suportes não tradicionais, como cobertores e bandeiras, a artista investigou as possibilidades de representação e os limites da própria pintura. Posteriormente, seu trabalho transbordou o espaço pictórico tradicional para estudar as relações entre esse meio e a "objetualidade", aventurando-se assim nas instalações.

A artista observou e pesquisou os vestígios materiais entre os eventos históricos e a cidade, desenvolvendo uma série de pinturas, fotografias e técnicas gráficas, cujas referências são os terrenos baldios do Centro da cidade de Santiago. A artista começou a relacionar conceitualmente dois sistemas narrativos cunhados com fins antagônicos, quais sejam, por um lado, o relato histórico como discurso de eventos traumáticos coletivos, por outro, o discurso que funda a subjetividade da histeria, gerando o cruzamento entre Histeria e História, o que possibilita tornar visível suas linguagens, mecanismos e imagens. Por meio da questão da História e suas representações na arte, a artista se interessa pela experiência individual em tensão com os discursos públicos.

Em 2002, Jarpa apresentou a instalação *Histeria Privada/ Historia Publica*, uma série de pinturas e objetos em grande formato tendo como suporte a bandeira chilena, emblema questionado em sua forma fragmentada, sua materialidade e identidade visual alteradas, além de intervenção iconográfica

através das imagens pintadas, cujos significantes possuem densidade e espessura discursiva. Nesse trabalho, a artista procura evidenciar o desenvolvimento orgânico e as rupturas em sua obra. A disposição da instalação é descrita pela artista como um discurso de comentários fragmentados e de materiais que se contaminam, tendo, de um lado, a Sala Histórica, de outro, a Sala Histérica.

Em 2005, Jarpa apresentou o trabalho *Desclasificados* que reflete sobre a capacidade da pintura contemporânea de se referir a acontecimentos históricos do cotidiano. Para isso, a artista utilizou dois tipos de documentos, os públicos, composto por jornais, e os privados, composto por documentos desclassificados da CIA. Primeiramente, Jarpa fez uma série gráfica de pequeno formato com os arquivos desclassificados pela CIA, referentes à história do Chile entre o período de 1964 a 1990; a seguir, retirou as capas dos jornais chilenos de 11 e 12 de setembro de 2002 , onde aparecem o ataque às Torres Gêmeas, em Nova York, pintou-as em formatos ampliados e riscou os textos referentes às informações sobre o fato, submetendo a arte pictórica à imitação do documento gráfico.

O projeto *Dislocación. Biblioteca de la No-Historia*, de 2012, consiste em erigir uma biblioteca de livros da história chilena motivada a partir dos arquivos desclassificados pela CIA, abrangendo os anos de 1968 a 1991. O trabalho é a edição e a seleção que consiste na revisão de 10.000 desses arquivos que foram reclassificados, considerando o número de estudos em relação ao texto e de acordo com uma ordem cronológica e historiográfica, dividida em três períodos: 1968 - 1974, 1975 - 1981 e 1982 - 1989. Dessa forma, em razão da dificuldade de leitura dos documentos, bem como a falta de classificação histórica dos mesmos, considera-se que a sua revisão se encontra num limbo entre a imagem e a palavra.

A instalação *Histórias de aprendizagem* participou da 31ª Bienal de Artes de São Paulo, intitulada *Como (...) coisas que não existem*, em 2014, e possui uma poética labiríntica e irregular, composta, de um lado, por documentos dos arquivos da CIA sobre a ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) revelados há alguns anos pelo governo dos Estados Unidos e, de outro, por documentos dos serviços secretos brasileiros produzidos durante os mandatos dos presidentes Getúlio Vargas (1951-1954) e João Goulart (1961-1964). Deste último, a artista inclui, além disso, registros sobre o exílio no Uruguai e o seu suposto assassinato na Argentina, em 1976, investigado como parte do plano coordenado entre as ditaduras do Cone Sul, conhecido como Operação Condor.

Os documentos de arquivo utilizados nessa instalação foram impressos em acetato transparente e pendurados em linhas diagonais criando um efeito inusitado, pois a sua exibição e transparência impossibilita a leitura dos documentos, criando uma barreira, o que nos remete novamente à ce(n)sura dos períodos repressores.

Na instalação *En nuestra pequeña región de por acá* (2014), exibida no Archivo de Bogotá, na Colômbia, em colaboração com o Centro de Memoria Historica, a artista organizou o espaço em três áreas: na primeira, existe uma caixa com o áudio dos discursos públicos de líderes latino-americanos mortos; na

segunda, existem móveis que remetem ao artista de vanguarda Donald Judd, cujas criações são marcadas por uma produção artística abstrata e não discursiva, e que foram reconstruídas para que dentro delas fossem inseridos os arquivos desclassificados da mesma época de Judd; na terceira, existe uma galeria com retratos públicos e retratos de morte de 26 líderes de 9 países da América Latina, gerando uma linha do tempo e uma linha geográfica.

Em 2016, a artista foi reconhecida com o Premio a la Excelencia en la Creación Artística 2016, dado por sua contribuição para o desenvolvimento das artes no Chile. Em 2019, Jarpa representou o Chile na Biennale di Venezia, pois foi selecionada, entre outros artistas, por seu projeto *Altered Views*, que critica e questiona o olhar ocidental e a noção de classe, gênero e raça.

A pesquisa artística de Jarpa centra-se na noção de trauma como um acontecimento que possibilita a invenção de uma linguagem a respeito de eventos de difícil assimilação individual e coletiva. A criação da artista se dá a partir de estratégias de visibilização, sejam elas materiais ou conceituais, que deem conta da cena traumática como uma anomalia na própria linguagem. Por meio da construção da história coletiva, construída com discursos e documentos, e a intersecção com a somatização subjetiva, construída com as imagens riscadas e apagadas, Jarpa articula sua poética na zona fronteiriça entre texto e imagem.

É sintomático, de acordo com a artista, o fato de que, antes da liberação desses documentos ao acesso público, em todos eles haja trechos que foram riscados e rasurados, portanto, a artista questiona as representações históricas em diversos sistemas da imagem, como nos *mass media* ou na arte.

Ao se apropriar dos documentos desclassificados para construir sua obra artística, Jarpa questiona os discursos cristalizados e pratica um percurso de leitura em diagonal, pois percebeu que as informações que havia sobre vários países latino-americanos surgiam embaralhadas com outras informações de forma bastante difusa. Por isso, foi necessário construir "*estrategias de visibilización*" que lhe permitissem ler todo esse material,

> [...] (que necesita una elaboración colectiva) pueda ser visto y elaborado públicamente para que otras disciplinas del conocimiento como la historia, la sociología o las leyes, por ejemplo, se hagan cargo del análisis de este material. En la obra En nuestra pequeña región de por acá circunda la pregunta de si ¿es posible cambiar el curso de la historia? Y si esto es así, ¿cuándo y cómo ocurre? Así mismo, la falta de esclarecimiento judicial, el manto de sospecha que cae sobre ellas también ha tenido consecuencias sociales y éticas en nuestros pueblos y en el desarrollo de su futuro. (JARPA, 2018, p. 2-3)

Dessa forma, ao propor a construção de visibilidades que desvendem as "sombras no presente", Jarpa trata da impossibilidade de se lidar com o trauma, pois ele é um relato arquivado e negado, e o sintoma, um arquivo cifrado.

Aos riscos dos documentos originais, a artista soma a poética de suas criações que possibilitam/impedem que o espectador tenha acesso aos documentos exibidos, podendo apenas vislumbrar os que estão em segundo e terceiro planos. Dessa maneira, experimenta-se a "possibilidade como impossibilidade", o que remete a uma promessa de revelação que, na verdade, se concretiza como repressão. Jarpa pontua que o arquivo reside num espaço poético de pura possibilidade entre o real e o irreal, pois

> Es también un intersticio confuso entre las nociones de lo público y lo privado, lo secreto y lo no secreto, lo individual y lo colectivo, lo consciente y lo inconsciente. El archivo, como concepto, nos confronta con un problema de límites y, por tanto, de ética. Remite a múltiples sentidos que afectan tanto al individuo como al colectivo [...] 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. (JARPA, 2014, p. 14-29)

Por fim, a artista se comove diante dessa informação borrada sobre a história de seu país e pensa no abismo existente entre os eventos ocorridos, a verdade conhecida e essas *borraduras*, pois só aparece a "*desfachatez de la borradura*".

Referências

ARTE SUR. Arte Sur. Disponível em: http://www.arte-sur.org/es/. Acesso em: 2 nov. 2021.

HURTADO, Juan Guillermo Bragassi. *El muralismo en Chile*: una experiencia histórica para el Chile del bicentenário. Disponível em: http://www.memoriachilena.gob.cl/602/articles-123178_recurso_2.pdf. Acesso em: 13 nov. 2021.

JARPA, V. Historia, archivo e imagen: sobre la necesidad de simbolizar la historia. *Contra Corriente*, v. 12, n. 1, 2014, p. 14-29. Disponível em: https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/download/1295/2219/. Acesso em: 20 out. 2018.

JARPA, V. Diálogos de la memoria. *Archivos para La Paz*. Seminario Internacional. Centro de Memoria Historia. Disponível em: http://centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/dialogos-memoria/ponencias/011-VoluspaJarpa.pdf. Acesso em: 20 out. 2018.

JARPA. Voluspa Jarpa. Disponível em: https://www.voluspajarpa.com/home/. Acesso em: 1 out. 2021.

MAVI. Museo de Artes Visuales. Disponível em: https://www.mavi.cl/. Acesso em: 23 fev. 2020.

MURO SUR. Muro Sur Artes Visuales. Disponível em: https://www.murosur.nl/. Acesso em: 22 mar. 2020.

Como citar:

ALBERTONI BARBOSA, Ramsés. Estrategias de visibilización: as poéticas de Voluspa Jarpa. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 823-831, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.069
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm