# Estética lacunar e estratégias de visibilização: o arquivo como campo estético de resistência em Voluspa Jarpa

*Lacunar aesthetics and strategies of visibility: the archive as an aesthetics field of resistance in Voluspa Jarpa*

Ramsés Albertoni Barbosa*

**Recebido em 16/07/2025**

**Aprovado em 01/12/2025**

*Professor, Pós-doutorando em Artes (PPGCA-UFF), Doutor em Artes (PPGACL-UFJF), Mestre em Comunicação (PPGCOM-UFJF), Mestre em Poética (PPGCL-UFRJ). https://orcid.org/0000-0002-5852-9105

Como citar:
Albertoni Barbosa, R. (2025). Estética lacunar e estratégias de visibilização: o arquivo como campo estético de resistência em Voluspa Jarpa. *Imagem: Revista de História da Arte,* 277-306. https://doi.org/10.34024/j0m6tg98

## Resumo:

Este artigo investiga as relações entre estética lacunar e estratégias de visibilização como fundamentos conceituais do Sistema Est-Ético (Barbosa, 2025), campo teórico que articula ética, estética e escuta crítica diante da violência e do trauma histórico. O estudo tem como eixo analítico três instalações da artista visual chilena Voluspa Jarpa, cuja poética do arquivo transforma documentos desclassificados por agências de inteligência norte-americanas em superfícies críticas de enunciação e escuta. Nossa hipótese é que, ao estetizar o apagamento e a censura, a artista converte o arquivo em um campo estético de resistência, no qual a ausência e a opacidade se tornam operadores de sentido. O estudo adota uma abordagem hermenêutica e interdisciplinar, integrando análise estética, crítica institucional e teoria da imagem. Os resultados indicam que a estética lacunar instaura uma política da percepção fundada na vulnerabilidade, na escuta e na falha, redefinindo o papel do espectador como sujeito ético do olhar. As estratégias de visibilização empregadas pela artista reconfiguram o arquivo como lugar de dissenso e reinscrição simbólica, tornando a ausência não um déficit, mas uma forma de saber. Assim, o artigo propõe que a estética lacunar e as estratégias de visibilização constituem métodos estéticos de resistência, no qual o silêncio e o fragmento se tornam formas críticas de visibilidade e memória.



## Palavras-chave:

Voluspa Jarpa

Estética Lacunar

Estratégias de Visibilização

Sistema Est-Ético

Arte Contemporânea.



## Abstract:

This article investigates the relationship between lacunar aesthetics and strategies of visibility as conceptual foundations of the Est-ethical System (Barbosa, 2025), a theoretical framework that articulates ethics, aesthetics, and critical listening in the face of violence and historical trauma. The study focuses on three installations by the chilean visual artist Voluspa Jarpa, whose archival poetics transform declassified documents from U.S. intelligence agencies into critical surfaces of enunciation and listening. The research hypothesis argues that, by aestheticizing erasure and censorship, the artist converts the archive into an aesthetic field of resistance, in which absence and opacity become operators of meaning. The analysis adopts a hermeneutic and interdisciplinary approach, integrating aesthetic analysis, institutional critique, and image theory. The results indicate that lacunar aesthetics establishes a politics of perception grounded in vulnerability, listening, and failure, redefining the viewer's role as an ethical subject of vision. The strategies of visibility employed by the artist reconfigure the archive as a site of dissensus and symbolic reinscription, turning absence not into a deficit but into a form of knowledge. Thus, the article proposes that lacunar aesthetics and strategies of visibility constitute aesthetics methods of resistance, in which silence and fragmentation become critical forms of visibility and memory.



## Keywords:

Voluspa Jarpa

Lacunar Aesthetics

Strategies of Visibility

Est-ethical System

Contemporary Art.

# Estética lacunar e estratégias de visibilização: o arquivo como campo estético de resistência em Voluspa Jarpa

## Arte como escuta

Nas últimas décadas, a arte contemporânea consolidou-se como um espaço privilegiado para a reflexão sobre as relações entre memória, poder e visibilidade política. Em especial no contexto latino-americano, marcado por experiências traumáticas de ditaduras, censuras e apagamentos institucionais, as práticas artísticas têm se voltado à problematização do arquivo como dispositivo simbólico de disputa entre lembrança e esquecimento. Ao deslocar o arquivo de seu estatuto documental para o campo estético, diversos artistas transformaram o vestígio e a lacuna em matéria crítica, convertendo o silêncio e a rasura em formas de resistência simbólica.

É nesse horizonte que se inscreve a produção de Voluspa Jarpa (Rancagua, Chile, 1971-), artista visual chilena cuja produção articula documentos desclassificados, censura institucional e estética do trauma. Durante a ditadura militar no Chile, governado pelo ditador general Augusto Pinochet, o pai da artista foi um dos afetados pelo alto desemprego no país e, em 1977, mudou-se para o Brasil com a família. Aos 18 anos de idade, em 1989, Jarpa retornou à sua terra natal para vivenciar o retorno da democracia ao país e assimilar e compreender os traumas de uma sociedade lesionada. Em 1992, Jarpa se graduou em Artes e fez o Mestrado em Artes Visuais na Universidad de Chile. Posteriormente, concluiu o Master of Arts na Pontificia Universidad Católica de Chile, onde é professora desde 2006.

Ao longo de duas décadas, desde o *Proyecto de Desclasificación*, Jarpa realizou várias produções artísticas utilizando a documentação desclassificada pelos Estados Unidos a partir de 2000. Esse projeto surgiu em 1999, pois, desde a prisão do general Pinochet, em Londres, havia uma vontade internacional de tornar visível os arquivos da CIA sobre as ditaduras Latino-Americanas, sendo o Chile um dos países com o maior volume de desclassificação de documentos.

Em grande parte de sua produção, Jarpa transforma os arquivos secretos sobre as ditaduras latino-americanas em dispositivos visuais que tensionam as fronteiras entre visibilidade e ocultamento, instaurando um novo regime de

sensibilidade no qual o apagamento adquire valor crítico e ético. Ao operar com a opacidade e a incompletude dos documentos, Jarpa cria um espaço de escuta do indizível, no qual o espectador é convocado a reconstruir simbolicamente o que foi silenciado pela história.

Dessa forma, o artigo propõe compreender como, na poética de Jarpa, o apagamento e a ausência não se configuram como falhas, mas enquanto gestos produtivos de elaboração simbólica. Nossa hipótese é que suas obras se estruturam a partir de duas categorias interdependentes, a "estética lacunar" e as "estratégias de visibilização", articuladas no interior do Sistema Est-Ético, desenvolvido por Ramsés Albertoni Barbosa (2024; 2025), um modelo teórico que concebe a arte como campo de intersecção entre ética e estética[1]. Esse sistema permite interpretar a criação artística como espaço de resistência simbólica, no qual a visibilidade crítica emerge justamente do que falta, do que foi rasurado ou silenciado.

A estética lacunar é compreendida enquanto regime poético que transforma o vazio, a interrupção e o silêncio em dispositivos de produção de sentido. Nela, a ausência deixa de ser déficit informacional e passa a operar como gesto crítico capaz de revelar as estruturas de poder inscritas nos próprios mecanismos de apagamento. Já as estratégias de visibilização designam os procedimentos estético-políticos por meio dos quais a arte torna sensível o que foi censurado ou ocultado, instaurando uma visibilidade fundada na opacidade e na falha. Essas duas dimensões se complementam e configuram um regime estético em que ver é também escutar, e a imagem se converte em campo de elaboração simbólica da violência e do trauma.

A análise se ancora em um corpus composto por três instalações da artista – *Biblioteca de la No-Historia* (2011), *La Biblioteca de la No-Historia / Preguntas y Respuestas* (2012) e *No-History's Library – The Backyard* (2015) – evidenciando o modo como Jarpa transforma o arquivo em superfície crítica de memória. Essas obras demonstram que a arte, ao lidar com documentos censurados, não busca restaurar uma verdade oculta, mas antes evidenciar as condições de seu apagamento, tornando visível os próprios gestos de silenciamento.

Desse modo, o artigo pretende contribuir para o debate sobre a relação entre arte e memória na América Latina, propondo uma leitura teórico-crítica que compreende a obra de Jarpa como um dispositivo estético de escuta e resistência

1 As outras categorias do Sistema Est-Ético são colapso das representações, experiências-limite, contra-memória, contra-arquivo, algoz histérico e corpo (des)histérico.

simbólica. Ao articular estética e ética na elaboração da violência e do trauma, sua poética propõe uma pedagogia da opacidade, na qual o não-dito e a rasura se tornam formas de conhecimento e de denúncia das políticas de invisibilidade que estruturam a história oficial.

## Arquivar o indizível

Nas últimas décadas, a arte contemporânea tem se constituído como um campo privilegiado de reflexão sobre as relações entre memória, arquivo e visibilidade política. Diversas práticas artísticas voltadas à reinterpretação de documentos históricos, à exposição de censuras e à elaboração simbólica da violência coletiva revelam o papel da arte como espaço de escuta e resistência. No contexto latino-americano, esse movimento tornou-se especialmente significativo diante dos processos de ditaduras e de apagamentos institucionais de memórias, nos quais o arquivo, antes compreendido como instrumento de verdade, passou a ser problematizado como dispositivo de poder e de esquecimento.

O arquivo, assim como a memória, é atravessado pelo esquecimento, pela repressão, pela lacuna, pelo sintomático e pelas descontinuidades que estruturam o próprio ato de recordar. Conforme observa Terry Cook (2018), a história do pensamento arquivístico, desde a publicação do *Manual for the Arrangement and Description of Archives*, em 1898, de Samuel Muller, Johan Feith e Robert Fruin, instaurou um novo paradigma conceitual, ao reconhecer que os atos de rememoração social são culturalmente determinados e possuem implicações fundamentais para a compreensão das dinâmicas da memória coletiva. O autor enfatiza que a história da arquivologia não se desenvolve de forma linear, mas como uma complexa colagem de camadas sobrepostas, marcada por ideias contraditórias que coexistem, se entrecruzam e se reformulam de acordo com as transformações históricas e epistemológicas. Trata-se, portanto, de um campo em constante revisão, no qual antigas concepções ressurgem sob novas formas e em novos contextos.

Nesse sentido, o autor propõe que os arquivos devem refletir, da maneira mais abrangente possível, as sociedades que os produzem, sendo indispensável que as abordagens sociais da arquivologia incorporem os novos conceitos teóricos e metodológicos que emergem no campo. Cook defende que os profissionais da área podem transitar do paradigma da informação para o do conhecimento, alcançando, assim, uma relevância renovada na era dos documentos eletrônicos e das redes

comunicacionais. Essa transição implica a adoção do chamado paradigma "pós-custodial da arquivologia", que desloca o foco do modelo físico para o conceitual, compreendendo a prática arquivística como uma atividade fundada em processos mentais e interpretativos, mais do que em procedimentos meramente técnicos de custódia e preservação.

Sob essa perspectiva, o material arquivístico utilizado por Jarpa adquire centralidade, pois permite a emergência das "(in)verdades históricas" por meio de operações estéticas que tensionam a relação entre memória, poder e representação. Enquanto o arquivo institucional tende a se configurar como um espaço silencioso e asséptico, marcado pela pretensão de neutralidade e estabilidade, as obras da artista instauram uma experiência sensível e crítica que desestabiliza o olhar e desloca o conhecimento do espectador. Assim, a artista transforma o documento em superfície de conflito simbólico, convertendo a opacidade e o esquecimento em linguagem estética e em ato ético de visibilização.

A consolidação da "virada arquivística" (*archival turn*) na arte contemporânea, identificada por Hal Foster (2004), constitui um dos marcos críticos mais relevantes para compreender o deslocamento do arquivo como fonte de verdade histórica para objeto de interrogação estética e política. O autor observa que muitos artistas passaram a reconfigurar o arquivo como ficção crítica, recusando sua pretensão documental e convertendo-o em campo de desejo, falha e ruína.

A partir dos anos 1990, alguns artistas passaram a explorar arquivos oficiais, frequentemente oriundos de instituições estatais, não com a intenção de restaurar narrativas suprimidas, mas para desestabilizar os dispositivos de poder que regulam o que pode ser lembrado, documentado ou apagado. Alguns nomes importantes incluem Walid Raad, Thomas Hirschhorn, Harun Farocki, Hito Steyerl, Ari Marcopoulos, Giselle Beiguelman, Fábio Tremonte, Alice Miceli e Rosângela Rennó. Esses artistas não buscam simplesmente recuperar o que foi apagado, mas sim expor e questionar os mecanismos pelos quais certas memórias são legitimadas enquanto outras são marginalizadas ou eliminadas. Essa reconfiguração crítica do arquivo, ao enfatizar suas zonas de falência, permitiu o surgimento de uma "poética do sintoma", na qual os vestígios da violência e do trauma se sobrepõem à suposta transparência dos documentos.

Dessa forma, o interesse pelo arquivo não consiste em uma busca por uma pretensa verdade factual, mas em uma operação simbólica que torna visíveis as zonas de exclusão e silêncio que o próprio gesto arquivístico produz (Foster,

2004). O artista contemporâneo não é o historiador que recompõe o passado, mas uma espécie de arqueólogo das falhas, aquele que faz do fragmento e da lacuna os elementos centrais de sua poética. Nesse sentido, o arquivo é menos um dispositivo de preservação do saber e mais um território de tensão entre lembrança e esquecimento, em que o gesto de guardar é inseparável do gesto de apagar.

Jacques Derrida (2008) e Michel Foucault (1969) foram fundamentais para tal inflexão teórica. A crítica de Foucault ao arquivo fornece um importante fundamento para essa virada, ao evidenciar que os discursos históricos são estruturados por operações de exclusão, censura e normatização. Derrida, por sua vez, aprofunda esse debate ao defender que todo gesto arquivístico é atravessado por uma pulsão de destruição. Arquivar, nesse sentido, é tanto preservar quanto apagar, pois ao mesmo tempo em que organiza e documenta, o arquivo seleciona, silencia e recalca. Essa ambivalência é central para compreender o uso crítico dos arquivos na arte contemporânea, especialmente em contextos marcados pela repressão estatal.

Em perspectiva semelhante, Arlette Farge (1989) e Michel-Rolph Trouillot (1995) evidenciam que toda narrativa histórica é atravessada por lacunas, silenciamentos e assimetrias. Ambos problematizam a concepção positivista do arquivo como depósito neutro de fatos e o reconfiguram como campo de forças simbólicas e políticas no qual se decide, de modo consciente ou inconsciente, quem e o quê será lembrado e, por consequência, quem e o quê será esquecido. Suas contribuições convergem na demonstração de que a história é menos um registro fiel do passado do que um processo contínuo de seleções, exclusões e disputas discursivas.

Farge por sua vez investiga as condições de produção e preservação dos documentos, revelando que o ato de arquivar é, em si mesmo, um exercício de poder. Para a autora, arquivar implica uma "seleção violenta", pela qual determinadas vozes, geralmente as das elites e das instituições, são privilegiadas em detrimento das vozes subalternas e marginalizadas. As lacunas, portanto, não são meros acidentes documentais, mas o resultado de processos históricos de exclusão e silenciamento. Ao trabalhar com arquivos judiciais e policiais do século XVIII francês, a autora evidencia que o arquivo não é um espelho da realidade, mas uma construção que reflete as relações de poder que o moldaram. Embora os documentos preservados registrem apenas o que o sistema julgou digno de ser lembrado, tais vestígios contêm traços da experiência popular e da violência

simbólica do Estado, de modo que, quando lidos criticamente, permitem entrever o "sabor" do vivido e a densidade material da vida social.

Farge defende ainda que a história é sempre construída a partir de fragmentos e que o que falta é tão significativo quanto o que sobrevive. A tarefa do historiador e do artista, nesse sentido, consiste em lidar com a materialidade das lacunas e dos restos, buscando reconstruir, a partir de rastros e silêncios, uma experiência histórica necessariamente incompleta. Sua leitura propõe, assim, uma historiografia sensível às ausências e à opacidade das fontes, que reconhece o arquivo como espaço de manifestação do poder e da resistência.

Trouillot (1995), por sua vez, radicaliza a discussão ao examinar como o poder atua em todas as etapas da produção histórica, desde a criação das fontes até a elaboração das narrativas. Para o autor, o poder não apenas interfere na constituição dos arquivos, mas estrutura a própria possibilidade de memória, uma vez que o silêncio histórico não é contingente, mas estrutural, produzido pelos mecanismos institucionais que definem o que será registrado, preservado e legitimado como parte da história.

Para o autor, a história é sempre uma narrativa seletiva, atravessada por assimetrias globais no acesso aos meios de registro e de produção discursiva. Os silêncios não ocorrem apenas na ausência de fontes, mas também na forma como são organizadas, interpretadas e narradas. O arquivo, portanto, não é um mero acúmulo de documentos, mas um espaço de exercício do poder simbólico, onde se disputa a própria possibilidade de enunciação histórica.

Tanto Farge quanto Trouillot desconstroem a ideia de neutralidade documental e desvelam o arquivo como terreno de batalha simbólica no qual a memória social é continuamente moldada e contestada. Suas ponderações convergem ao afirmar que as fontes primárias são inevitavelmente incompletas e tendenciosas, pois resultam de contextos históricos que determinaram quem tinha acesso à escrita, à preservação e ao poder de decidir o que merecia ser registrado. A crítica que ambos formulam pode deslocar o olhar do historiador e do artista, pois não basta ler o que está escrito, é preciso também escutar criticamente o que foi silenciado, observar as margens, as lacunas e os vazios.

No campo da estética, Georges Didi-Huberman (2003) introduz a ideia de "imagem-lacuna" e "imagem-sintoma", que transformam as ausências e falhas em princípios estruturantes da visibilidade. A imagem "fala por aquilo que falta", instaurando um modo de ver que é também um modo de escutar o que foi calado.

Tais premissas ecoam nas formulações de Jacques Rancière (2000), para quem toda prática artística reorganiza a "partilha do sensível", redistribuindo o visível e o dizível. Assim, o visível não é dado, mas produzido politicamente, e é nesse espaço de disputa perceptiva que emerge o "espectador emancipado" que rompe com a ideia de público passivo e pode exercer a experiência crítica do olhar, na qual a recepção, portanto, é concebida não como decodificação, mas como escuta ética diante da opacidade (Rancière, 2008).

No contexto latino-americano, a virada arquivística assume contornos singulares e de grande relevância, especialmente no contexto pós-ditaduras, quando o campo artístico se consolida como espaço de insurgências simbólicas e de reconfigurações da memória coletiva. Conforme demonstram Nelly Richard (2007), Ana Longoni (2010) e Andrea Giunta (2020), a arte latino-americana passou a mobilizar os restos do trauma coletivo não apenas como denúncia, mas como matéria estética e política, transformando a experiência histórica da violência em um terreno de elaboração simbólica e de resistência ética.

Richard, ao propor a noção de "escritura interrompida", identifica na fragmentação, no silêncio e nas lacunas uma forma de resistência aos discursos autoritários e totalizantes. Tal concepção desafia a linearidade da narrativa histórica e afirma a potência das descontinuidades como espaços de criação e dissenso. A escritura interrompida representa, portanto, uma prática artística que se opõe à lógica da completude e do controle, revalorizando o inacabado e o indizível como dimensões constitutivas da memória. Nesse sentido, a arte se torna um campo de fala fragmentária, capaz de inscrever no presente as marcas da violência e da repressão.

De modo convergente, Longoni explora a potência do ativismo estético presente nas práticas artísticas com o arquivo. Para a autora, o uso de documentos, testemunhos e imagens por artistas contemporâneos vai além da evocação memorialista, pois se trata de um gesto performativo e interventivo que atua diretamente no espaço público, tensionando as narrativas oficiais e exigindo justiça, visibilidade e escuta. A arte, nesse contexto, torna-se instrumento de ação política e social, um modo de intervir no presente por meio da memória, instaurando formas alternativas de enunciação e reconhecimento.

Giunta, por outro lado, enfatiza o papel da memória visual na constituição de uma sensibilidade crítica pós-ditatorial. Ao analisar o resgate e a recontextualização de imagens censuradas, a autora demonstra como essas obras reconstroem o tecido

sensível da memória, rompendo com a amnésia imposta pelos regimes autoritários e criando novas possibilidades de reflexão coletiva sobre o passado. Para a autora, o olhar artístico se converte em gesto ético que confronta a invisibilidade e promove uma pedagogia do ver, na qual o espectador é convocado a participar do trabalho da memória.

Essas contribuições, embora distintas em ênfase e abordagem, convergem na compreensão da arte como meio de reconfiguração do visível e da memória histórica. As práticas artísticas latino-americanas não buscam restaurar nostalgicamente uma história negada, mas antes tensionar seus modos de inscrição, suas lacunas e suas zonas de silêncio. Por meio da fragmentação, da rasura e do deslocamento de documentos e imagens, elas instauram outros regimes de percepção e narratividade, desafiando a hegemonia das versões oficiais da história e revelando os mecanismos de exclusão que sustentam a memória institucional.

Ainda que os estudos de Richard, Longoni e Giunta consolidem a arte como instrumento político de contestação e denúncia, nota-se que essas análises tendem a privilegiar as dimensões institucionais e sociopolíticas das práticas de arquivo, deixando em aberto o campo simbólico e ético da experiência estética em si. É precisamente nesse espaço de indeterminação, entre o político e o sensível, entre o documento e a ausência, que se situa a potência singular da arte latino-americana. Suas poéticas não pretendem reconstruir a história, mas reconfigurar visibilidades, transformar os silêncios em linguagem e os traumas em escuta, instaurando modos de presença que escapam à lógica do testemunho literal e da verdade documental.

A virada arquivística latino-americana, portanto, não é apenas um movimento de recuperação de memórias reprimidas, mas uma operação crítica de desmontagem das estruturas de visibilidade que sustentam o poder. Ao mobilizar os resíduos da violência como matéria estética, a arte pós-ditatorial propõe uma ética da memória baseada na falha, na opacidade e na multiplicidade. Nela, o passado não é restaurado, mas reinscrito como campo de conflito simbólico, abrindo caminho para uma compreensão mais complexa e plural das reverberações da violência na vida social e nas formas de sensibilidade contemporâneas.

Ao analisar o papel do arquivo nas práticas artísticas contemporâneas, Luiz Cláudio da Costa (2011) argumenta que, no contexto brasileiro e internacional, o arquivo adquire uma potência crítica que permite aos artistas questionar e subverter as relações tradicionais entre documento e poder. O autor evidencia que, ao apropriarem-se de materiais documentais, os artistas contemporâneos não

o fazem de maneira neutra ou ilustrativa, mas com a intenção de tensionar as narrativas oficiais e desestabilizar as estruturas de autoridade que sustentam os regimes de verdade. O uso de documentos marginais, esquecidos ou fragmentários torna-se, assim, um gesto político que contrapõe a história dominante e revela os silêncios constitutivos da memória institucional.

A figura do artista "an-arquivista", proposta por Costa, designa aquele que opera contra a ordem normativa do arquivo tradicional, entendido como um sistema de controle, completude e organização racional do passado. O prefixo "an" assinala tanto o gesto de negação quanto o de invenção, no qual o artista an-arquivista não destrói o arquivo, mas o reconfigura. Sua prática consiste em selecionar, recontextualizar e apresentar fragmentos, enfatizando a incompletude, a subjetividade e o caráter performativo da memória. Nessa perspectiva, o arquivo deixa de ser um espaço de preservação passiva para se tornar um campo de disputa simbólica e de reinvenção estética.

O autor observa ainda que esses procedimentos se realizam por meio de dispositivos de coleção, ou seja, métodos que os artistas utilizam para reunir, organizar e exibir materiais de arquivo. Tais dispositivos implicam gestos de fragmentação, recombinação e circulação, nos quais a lógica acumulativa do colecionismo é substituída por um princípio relacional e crítico. A coleção torna-se um processo aberto, não linear, que enfatiza o trânsito e a reinterpretação em vez da fixação e da completude. Essa concepção aproxima o ato de colecionar da própria prática artística contemporânea, na qual o valor reside menos no objeto final do que nas operações conceituais e afetivas que o produzem.

A reflexão de Costa desloca o entendimento da obra de arte como produto acabado para concebê-la como processo e resíduo. As práticas artísticas de caráter processual e temporal geram rastros, vestígios e sobras que se convertem em registros e questionam tanto a noção de obra finalizada quanto a especificidade dos suportes tradicionais. Nesse contexto, o arquivo deixa de documentar um passado fixo e passa a funcionar como um campo de fluxos e atualizações contínuas, no qual o presente é constantemente reescrito.

Por fim, a análise insere-se em um debate mais amplo sobre a política da memória e sobre o modo como as práticas artísticas contemporâneas reagem aos restos e sobrevivências de estados de exceção ou de vidas precárias nas democracias atuais. O arquivo, nesse sentido, torna-se um meio de dar visibilidade a histórias silenciadas e de repolitizar a memória coletiva, instaurando uma estética da

resistência e da escuta. Os artistas contemporâneos transformam o arquivo de repositório de fatos históricos em um espaço de questionamento e engajamento político, no qual as tensões entre memória, história e poder se tornam matéria de criação.

Ao transformar a opacidade documental em sintoma e o apagamento em gesto político, a poética de Jarpa se insere precisamente nessa linhagem crítica, pois mobilizar arquivos censurados e documentos desclassificados desloca-os de seu valor informativo para um campo de indeterminação estética, no qual a ausência se torna signo e a rasura, linguagem. A artista radicaliza o impulso arquivístico ao fazê-lo convergir com o impulso sintomático, em que as falhas, tarjas e borraduras dos documentos são tratadas não como ruídos a serem decifrados, mas como vestígios do trauma e sintomas da repressão institucional. Assim, o que Foster (2004) identifica como ficção crítica, a narrativa construída a partir do que o arquivo não mostra, ganha, na artista chilena, uma dimensão política, haja vista que o arquivo revela as estruturas de poder que o produziram.

Nessa perspectiva, o apagamento torna-se um gesto político e estético, cujas lacunas, ao invés de bloquearem o conhecimento, convocam o espectador a uma posição ética de escuta e reconstrução simbólica. O arquivo, em Jarpa, não é restaurado, mas reinscrito como sintoma, corpo de memória ferida que fala por meio dos silêncios. Ao transformar a opacidade documental em campo de visibilidade, a artista reinscreve o trauma no espaço público e subverte o próprio ato de arquivar, convertendo a censura em um dispositivo de resistência e memória.

## Topografia do invisível

O estudo se inscreve no campo das teorias contemporâneas da arte, com ênfase nas discussões sobre arquivo, memória e visibilidade política, situando-se na interseção entre estética e ética, dimensão que fundamenta o Sistema Est-Ético (Barbosa, 2025). Esse sistema é uma proposta de leitura fundada em operadores conceituais voltados à compreensão de práticas artísticas que não se limitam a ilustrar o sofrimento, mas que o problematizam, o tensionam e o transfiguram. Como recorte argumentativo, partimos da análise de três obras de Jarpa, desenvolvendo a análise a partir dos conceitos estética lacunar e estratégias de visibilização.

Tal proposta teórico-metodológica busca articular categorias analíticas que permitam apreender a complexidade de obras que operam nas fronteiras entre

arquivo e memória, entre visibilidade e apagamento, entre palavra e silêncio. Deve-se ressaltar que o Sistema Est-Ético não se constitui como modelo fechado de interpretação, mas conjunto dinâmico de ferramentas conceituais que respondem às exigências éticas e políticas colocadas por práticas artísticas comprometidas com a crítica das violências institucionais e com a construção de memórias dissidentes. Nesse sentido, os operadores conceituais aqui mobilizados emergem da própria materialidade das obras analisadas, em diálogo com tradições críticas latino-americanas e com debates contemporâneos sobre arte, política e direitos humanos.

A estética lacunar se constitui como um conceito que propõe a ausência não como negação, mas antes como gesto crítico de natureza epistemológica e política. Defini-la como categoria crítico-analítica significa compreendê-la não apenas como linguagem artística, mas fundamentalmente como instrumento de leitura e produção de sentido capaz de interrogar os modos de ver, lembrar, narrar e representar nas práticas visuais e discursivas contemporâneas. Nesse contexto, o conceito extrapola a mera adjetivação estética para assumir função ativa de desestabilização, diagnóstico e contestação dos regimes simbólicos dominantes.

A dimensão crítica da estética lacunar reside em sua capacidade de romper com os paradigmas representacionais hegemônicos, sobretudo aqueles fundados na transparência, na completude simbólica e na espetacularização da dor. Ela questiona os modos habituais de produção e recepção de imagens, recusando a lógica de um olhar totalizante que busca significar, capturar e consumir tudo o que vê. Ao invés de simplesmente ilustrar ou narrar, a estética lacunar interrompe a fluidez da forma, denuncia os silêncios impostos pela história oficial, visibiliza o apagamento e evidencia os limites da linguagem. Seu gesto crítico opera pela recusa de mostrar tudo, de explicar demais, de reconciliar precocemente. Como categoria crítica, atua diretamente sobre o campo simbólico da arte e da memória, revelando que há modos de ver que também são modos de apagar. Ao interrogar a própria função da imagem, a estética lacunar desnaturaliza os dispositivos de visibilidade e convoca o olhar a assumir sua dimensão ética e política.

A dimensão analítica da estética lacunar se refere à sua capacidade de operar como ferramenta interpretativa, permitindo ler obras, práticas e discursos a partir de suas falhas, omissões e apagamentos. Trata-se de instrumento de leitura que não busca apenas o que é mostrado, mas sobretudo o que foi suprimido, retido ou saturado a ponto de desaparecer. Ser analítico é, dessa maneira, ativar o que está

ausente como campo de sentido, percebendo que o silêncio, o ruído, a suspensão ou a rasura são também formas de linguagem e que, frequentemente, o mais importante numa obra não está no que se vê diretamente, mas no que se insinua, se retém, se esconde. O analítico, aqui, está atento ao inacabado, ao fragmentário, à incompletude como eficácia interpretativa. Essa dimensão permite à estética lacunar atuar como categoria de análise crítica da memória, da política do arquivo, da violência institucional e da narrativa histórica, iluminando os lugares onde a fala fracassou ou foi calada, onde a imagem se recusou ou foi apagada.

Na estética lacunar, as dimensões crítica e analítica não se separam, mas se fortalecem mutuamente. O que é recusado pela crítica, isto é, a representação totalizante, o excesso, a estetização da dor, é simultaneamente interrogado pela análise por meio de questões como o que resta quando não se mostra, o que se escuta quando tudo se cala, o que se vê quando a imagem falha. Nesse sentido, a estética lacunar não é apenas uma poética da ausência, mas se configura como epistemologia da falha, forma de conhecer o mundo pelas margens, pelas ruínas e pelos vazios que constituem tanto os limites quanto as possibilidades de significação nas práticas representacionais contemporâneas.

As estratégias de visibilização por sua vez se definem como um conjunto de operações estético-conceituais, narrativas e materiais que têm como objetivo tornar perceptível o que foi historicamente silenciado, apagado, censurado ou distorcido nos discursos oficiais. Conceito desenvolvido no campo das artes visuais contemporâneas – originado no contexto da análise das ditaduras latino-americanas e de arquivos desclassificados –, as estratégias de visibilização consistem em práticas poético-estéticas e críticas voltadas para a exposição, interpretação e problematização de informações historicamente ocultadas, censuradas ou distorcidas. Essas estratégias operam como mecanismos de leitura crítica e reconfiguração simbólica de arquivos e documentos, enfatizando não apenas o conteúdo visível, mas também as marcas da repressão – tarjas, borraduras e lacunas – como formas de denúncia e de construção de memória. Essas estratégias se desenvolvem em três níveis:

- Estético-sensorial: utilização de suportes, materiais e instalações que provocam uma experiência sensível no espectador, estimulando-o a interagir ativamente com a obra e a questionar a legitimidade das narrativas apresentadas;

- Epistemológico-político: deslocamento das fronteiras entre arte e história, evidenciando o arquivo como espaço de conflito entre memória e esquecimento, e

como sintoma de traumas sociais;

- Crítico-curatorial: articulação de práticas artísticas que desconstroem a retórica visual do poder, revelando os mecanismos de ocultamento e produzindo novos significados coletivos a partir dos documentos históricos rasurados e incompletos.

As estratégias de visibilização problematizam o próprio ato de ver, de saber e de representar, oferecendo à arte uma função política ativa na reinterpretação da história. Na obra de Jarpa, essas estratégias são acionadas sobretudo a partir da manipulação artística de documentos desclassificados pelo governo dos Estados Unidos sobre as ingerências na América Latina, criando instalações, pinturas e dispositivos visuais que confrontam o público com os limites do saber histórico e com as marcas do trauma coletivo.

Desse modo, o referencial teórico-conceitual aqui convocado nos permite compreender a produção de Jarpa como uma poética do sintoma, haja vista que ao transformar o arquivo em superfície de falha e a memória em campo de fricção simbólica, sua obra não busca restaurar a história apagada, mas reinscrevê-la por meio de imagens instáveis, que desafiam o olhar e produzem uma escuta ética do que foi silenciado. A arte, nesse cenário, assume uma função crítica e política, atuando como campo de resistência simbólica e de elaboração fragmentária da dor coletiva.

## Cartografias do arquivo

A análise se ancora no paradigma hermenêutico, entendendo a obra de arte como um campo simbólico de interpretação. A partir disso, propõe-se um método de leitura que ultrapassa a análise formal e inclui a escuta das lacunas, falhas e silêncios como instâncias significativas do processo estético, especialmente no contexto de obras que tematizam a repressão e o trauma histórico.

O corpus analítico é composto por três instalações de Jarpa: *Biblioteca de la No-Historia* (2011), *La Biblioteca de la No-Historia / Preguntas y Respuestas* (2012) e *No-History's Library – The Backyard* (2015). Essas obras foram selecionadas por explicitarem, em sua materialidade e concepção estética, a transformação do arquivo em superfície crítica de elaboração simbólica da violência e do trauma. O percurso analítico visa compreender como a estética lacunar e as estratégias de visibilização, formuladas por Jarpa, operam não apenas no plano visual, mas

também como dispositivos ético-políticos que reconfiguram a relação entre arte, arquivo e memória.

- *Biblioteca de la No-Historia*



Figura 1: *Biblioteca de la No-Historia*, Voluspa Jarpa (2011)

Fonte: https://www.voluspajarpa.com/artwork/biblioteca-de-la-no-historia-2/

Apresentada no Kunstmuseum Bern, na Suíça, em 2011, a instalação estabelece os fundamentos de uma poética do arquivo tensionado. A obra compõe-se de 600 livros negros dispostos em estantes retroiluminadas, formando uma paisagem visual austera e envolvente. A artista transformou documentos desclassificados de agências de inteligência norte-americanas – que revelam práticas de espionagem, conspiração e repressão empreendidas na América Latina – em matéria estética de confronto com o apagamento histórico. Os exemplares podiam ser adquiridos pelos visitantes mediante o preenchimento de um formulário, que foi arquivado para uma futura exposição, permitindo que assim que o material circulasse de forma crítica. Diante da dificuldade de leitura dos documentos, bem como a ausência de classificação histórica, a revisão pelo leitor-espectador se situa num limbo entre a imagem borrada e os fragmentos de informação. A luminosidade interna contrasta com a opacidade dos volumes, construindo um ambiente que encena o paradoxo entre visibilidade e ocultação.

Essa instalação estabelece os alicerces de uma linguagem artística que transforma o arquivo censurado em superfície crítica de elaboração simbólica da violência histórica, instaurando uma paisagem visual austera que materializa o paradoxo constitutivo entre visibilidade e ocultação, entre o desejo de saber e a impossibilidade de acesso pleno ao conhecimento histórico. Os documentos desclassificados das agências de inteligência norte-americanas são convertidos pela artista em matéria estética que confronta diretamente os mecanismos institucionais de apagamento da memória coletiva.

A dimensão material da instalação merece atenção especial, pois a escolha cromática dos volumes negros, contrastando com a luminosidade interna das estantes, cria uma tensão visual que opera como metáfora estruturante da obra. A luz que emana do interior dos compartimentos não revela, mas intensifica a opacidade dos livros, estabelecendo uma dinâmica perceptiva na qual o gesto de iluminar se converte paradoxalmente em gesto de obscurecimento. Essa operação visual funciona como dispositivo crítico que desestabiliza a expectativa convencional do arquivo como espaço de clareza documental e transparência informacional, propondo em seu lugar uma experiência estética fundada na instabilidade, na fragmentação e na recusa da completude narrativa.

- *La Biblioteca de la No-Historia / Preguntas y Respuestas*

Apresentada no Musée Les Abattoirs, em Toulouse, na França, em 2012, a instalação se configura como uma expansão crítica da obra anterior (cf. Figura 1). A instalação é composta por uma mesa expositora retroiluminada, dividida por compartimentos que acomodam livros organizados em diferentes edições. Parte desses volumes reúne os documentos desclassificados sobre Chile, Argentina, Brasil, Uruguai e Paraguai, entre os anos 1960 e 1991, previamente curados pela artista com base em critérios estético-formais. Neste trabalho, Jarpa articula dois eixos fundamentais, o da violência institucional e o da reação subjetiva: de um lado, a disponibilização pública de documentos desclassificados da CIA; de outro, a inserção de respostas subjetivas de espectadores que interagiram com a versão anterior da obra. Assim, constrói-se um espaço expositivo que tensiona a ideia de memória como repositório estático, ativando o arquivo como campo de fricção. Ao articular os arquivos desclassificados com as respostas manuscritas dos espectadores, a artista tensiona os limites entre documento e testemunho, memória institucional e subjetiva.



Figura 2: La Biblioteca de la No-Historia / Preguntas y Respuestas, Voluspa Jarpa (2012)

Fonte: https://www.voluspajarpa.com/artwork/la-biblioteca-de-la-no-historia-preguntas-y-respuestas/

Essa instalação constitui um desdobramento crítico da obra anterior de Jarpa, aprofundando as operações estético-políticas ao incorporar uma dimensão dialógica e participativa que transforma substancialmente a relação entre arquivo, memória e recepção estética. A configuração espacial da instalação merece atenção analítica, pois a mesa expositora retroiluminada, dividida em compartimentos que acomodam livros organizados em diferentes edições, estabelece uma arquitetura da visibilidade que equilibra tensamente ordem e disrupção, sistematização e fragmentação. A luminosidade interna da mesa, reminiscente da instalação anterior, continua operando como dispositivo paradoxal que simultaneamente ilumina e intensifica a opacidade dos materiais expostos, criando uma atmosfera de ambiguidade perceptiva na qual o gesto de tornar visível se revela inseparável do reconhecimento dos limites constitutivos da visibilidade. A organização dos volumes em compartimentos sugere inicialmente uma lógica classificatória que remete aos procedimentos arquivísticos convencionais, porém essa aparência de ordem é permanentemente desestabilizada pela natureza fragmentária e lacunar dos documentos, bem como pela heterogeneidade das respostas subjetivas que os acompanham.

A curadoria estético-formal empregada por Jarpa na seleção e organização dos documentos desclassificados representa uma operação conceitual fundamental que desloca o arquivo de sua função informacional para convertê-lo em matéria estética e campo de elaboração simbólica. Os critérios de seleção não obedecem à lógica historiográfica tradicional, que privilegiaria a completude informacional ou a relevância factual dos documentos, mas priorizam as qualidades visuais das marcas de censura, a densidade das rasuras, a intensidade das borraduras e tarjas que materializam visualmente a violência do apagamento institucional. Essa inversão epistemológica transforma o documento de fonte histórica em sintoma visual, deslocando a atenção do conteúdo informativo preservado para as operações de supressão que o constituíram, fazendo com que o apagamento se torne paradoxalmente mais eloquente do que aquilo que permaneceu legível.

- *No-History's Library – The Backyard*

Apresentada em 2015 no Migros Museum für Gegenwartskunst, em Zurique, na Suíça, a instalação dá continuidade ao projeto de Jarpa de reelaboração crítica da memória histórica da América Latina a partir de arquivos desclassificados das agências de inteligência norte-americanas. Desta vez, o gesto arquivístico da artista alcança um novo grau de elaboração formal e crítica, ao reorganizar

aproximadamente 70 mil documentos – referentes aos períodos ditatoriais do Chile, Argentina, Uruguai e Brasil, entre 1962 e 1977 – em uma coleção de livros dispostos em estantes. Os critérios de organização utilizados pela artista são geopolíticos e cronológicos, permitindo ao público navegar pelo material a partir de diferentes eixos de leitura, ainda que constantemente interrompidos pelos apagamentos que marcam a própria constituição dos documentos.



Figura 3: *No-History's Library – The Backyard*, Voluspa Jarpa (2015)

Fonte: https://www.voluspajarpa.com/artwork/no-historys-library-the-backyard/

A instalação representa o momento de elaboração conceitual e formal do projeto de Jarpa dedicado à reconfiguração crítica dos arquivos desclassificados sobre as ditaduras latino-americanas. A magnitude quantitativa dos documentos não opera meramente como dado impressionista destinado a causar impacto visual, mas constitui uma dimensão crítica fundamental da obra, evidenciando a extensão e a sistematicidade das operações de vigilância, repressão e intervenção política perpetradas pelas agências de inteligência norte-americanas na região durante o período da Guerra Fria.

Nesta obra, a artista assume parcialmente os procedimentos da arquivologia tradicional ao estabelecer sistemas de ordenamento que permitem ao público navegar pelo material segundo eixos de leitura territoriais e temporais reconhecíveis. Contudo, essa aparente concessão à racionalidade arquivística é permanentemente subvertida pelos apagamentos, rasuras e lacunas que marcam a própria constituição dos documentos, fazendo com que a promessa de acesso sistemático ao conhecimento histórico seja simultaneamente afirmada e negada, oferecida e retirada em um movimento dialético que caracteriza a eficácia crítica da instalação.

A configuração espacial da biblioteca, com suas estantes ordenadas e sua aparência de instituição funcional dedicada à preservação e disseminação do saber, estabelece uma tensão produtiva entre a forma arquitetônica reconhecível e o conteúdo radicalmente problemático que abriga. A biblioteca como tipologia arquitetônica carrega historicamente promessas de iluminismo, progresso e democratização do conhecimento, funcionando culturalmente como símbolo de racionalidade, completude e acesso universal ao saber acumulado pela humanidade. Jarpa se apropria dessa forma institucional precisamente para subvertê-la de dentro, transformando a biblioteca de espaço de certezas em território de incertezas, de repositório de verdades em campo de disputas interpretativas, de arquivo estável em superfície instável atravessada por falhas, silêncios e zonas de ilegibilidade que desestabilizam qualquer pretensão de domínio cognitivo sobre o passado.

O dispositivo de leitura e escrita posicionado no centro do espaço expositivo, onde o público é interpelado pela pergunta “O que você vai fazer com isso?”, representa um elemento que transforma o estatuto da obra e a posição do espectador. Essa interrogação direta funciona como operador que desloca o visitante da posição de observador passivo ou consumidor de informação para a condição de sujeito interpelado eticamente, convocado a assumir responsabilidade

simbólica diante dos restos da violência histórica. A pergunta não admite respostas fáceis ou preestabelecidas, mas instaura um campo de indeterminação no qual cada espectador deve elaborar singularmente sua relação com o arquivo, posicionando-se subjetivamente diante da herança das ditaduras latino-americanas e das cumplicidades internacionais que as sustentaram.

O espectador não observa o arquivo de fora, como objeto distanciado disponível à contemplação desinteressada, mas é literalmente envolvido por ele, encontrando-se corporalmente situado no interior dessa massa documental que o cerca e o interpela. Essa experiência de imersão produz efeitos cognitivos e afetivos específicos, gerando tanto a sensação de abundância informacional quanto a consciência aguda da impossibilidade de processamento exaustivo, tanto o desejo de conhecimento quanto o reconhecimento necessário de seus limites. A ausência de hierarquização documental convida o espectador a desenvolver seus próprios critérios de seleção e avaliação, assumindo responsabilidade interpretativa ao invés de delegar passivamente às autoridades institucionais a determinação daquilo que merece atenção.

## Da opacidade documental à escuta crítica

A análise conjunta das três instalações de Jarpa nos permite constatar um percurso poético-conceitual coerente e progressivamente complexificado no qual o arquivo censurado das ditaduras latino-americanas é transformado em superfície estética de elaboração simbólica da violência histórica. Consideradas em conjunto, essas obras não constituem apenas variações temáticas de uma mesma preocupação artística, mas configuram um sistema integrado de operações críticas que desestabilizam radicalmente as relações convencionais entre documento, memória e visibilidade, propondo uma epistemologia da falha que reconhece a fragmentação e a incompletude como condições constitutivas e irredutíveis de qualquer narrativa histórica sobre a violência de Estado.

A estética lacunar encontra nessas três instalações uma formulação sistemática e progressiva que se desenvolve através de estratégias formais e conceituais distintas, porém articuladas. Em *Biblioteca de la No-Historia* (2011), apresentada no Kunstmuseum Bern em 2011, a estética lacunar manifesta-se primordialmente através da ausência de classificação temática ou cronológica dos seiscentos livros negros dispostos em estantes retroiluminadas, criando uma experiência de desorientação cognitiva na qual o espectador se confronta com

a impossibilidade de organização racional do arquivo da violência. A opacidade não é apenas visual, materializada nas tarjas e borraduras que marcam os documentos desclassificados das agências de inteligência norte-americanas, mas é fundamentalmente estrutural, pois a própria arquitetura da instalação recusa a lógica da completude e da transparência que tradicionalmente caracteriza as instituições museológicas. A luminosidade interna das estantes, ao invés de facilitar a leitura, intensifica dramaticamente as zonas de ilegibilidade, operando como metáfora perfeita da condição contemporânea do conhecimento histórico, no qual o acesso informacional não garante compreensão e a abundância documental pode, paradoxalmente, produzir formas de obscurecimento tão eficazes quanto a censura direta.

Em *La Biblioteca de la No-Historia / Preguntas y Respuestas* (2012), apresentada no Musée Les Abattoirs em Toulouse em 2012, a estética lacunar ganha uma dimensão dialógica e participativa que complexifica substancialmente sua operação crítica. A incorporação das respostas manuscritas de espectadores que haviam interagido com a versão anterior da obra instaura um regime de lacunaridade dupla, pois às lacunas documentais produzidas pela censura institucional somam-se as lacunas interpretativas manifestadas nas inscrições hesitantes do público, criando um campo de indeterminação simbólica no qual nenhuma narrativa – nem a oficial, nem a subjetiva – alcança estatuto de verdade definitiva. A mesa expositora retroiluminada, dividida em compartimentos que acomodam livros organizados em diferentes edições, estabelece uma aparência de sistematização que é permanentemente desestabilizada pela heterogeneidade dos materiais e pela natureza fragmentária das respostas, demonstrando que a organização formal não elimina a instabilidade constitutiva do arquivo traumático. As respostas manuscritas não funcionam como comentários interpretativos que esclareceriam o sentido dos documentos censurados, mas multiplicam as incertezas e evidenciam que o confronto com o arquivo da violência não produz compreensão reconciliada, gerando perplexidade, indignação, desconcerto e uma variedade de afetos que testemunham a impossibilidade de elaboração totalizante do trauma coletivo.

Já em *No-History's Library – The Backyard* (2015), apresentada no Migros Museum für Gegenwartskunst em Zurique em 2015, a estética lacunar atinge sua formulação última ao reunir aproximadamente setenta mil documentos organizados segundo critérios geopolíticos e cronológicos que sugerem inicialmente uma concessão aos procedimentos arquivísticos convencionais. Contudo, essa aparente

sistematização é permanentemente subvertida pela magnitude quantitativa do arquivo e pela densidade das censuras que o atravessam, fazendo com que a promessa de conhecimento sistemático seja simultaneamente oferecida e retirada em um movimento dialético que caracteriza a força crítica da obra. As lacunas não aparecem aqui como exceções ou acidentes isolados, mas constituem a própria tessitura dos arquivos, transformando a leitura em experiência permanente de interrupção e frustração que ensina sobre os limites constitutivos do conhecimento histórico e a necessidade ética de aceitar a incompletude como dimensão irredutível da relação com o passado traumático.

As estratégias de visibilização mobilizadas por Jarpa ao longo dessas três instalações operam através de uma dialética complexa entre revelação e ocultação que recusa tanto a transparência ingênua quanto o obscurantismo resignado, propondo em seu lugar um regime de visibilidade crítica no qual tornar visível não significa necessariamente esclarecer ou revelar, mas consiste fundamentalmente em evidenciar os próprios mecanismos pelos quais o poder produz sistematicamente zonas de invisibilidade e silenciamento. Na primeira instalação (cf. Figura 1), a estratégia de visibilização se manifesta primordialmente no nível estético-sensorial através da retroiluminação das estantes, que ao invés de facilitar o acesso visual aos documentos intensifica paradoxalmente sua opacidade, fazendo com que as tarjas pretas e as borraduras se destaquem como presenças visuais intensas que dominam a experiência perceptiva. Essa operação técnica transforma a censura de obstáculo à leitura em conteúdo principal do que é mostrado, convertendo o gesto repressivo do Estado em evidência involuntária de sua própria violência. A possibilidade de aquisição dos volumes mediante preenchimento de formulário, posteriormente arquivado para futura exposição, estabelece um circuito de apropriação e ressignificação que estende para além do espaço museológico o trabalho da memória, transformando cada espectador de observador distanciado em agente ativo da circulação crítica dos documentos censurados.

Na segunda instalação (cf. Figura 2), as estratégias de visibilização operam simultaneamente nos três níveis articulados propostos pelo Sistema Est-Ético. No nível estético-sensorial, a configuração horizontal e acessível da mesa expositora convida o público a estabelecer uma relação corporal com o arquivo que rompe com a contemplação distanciada tradicionalmente associada ao espaço museológico, exigindo gestos de aproximação, manuseio e leitura minuciosa que inscrevem corporalmente a experiência de confrontação com a opacidade documental. No plano epistemológico-político, a justaposição dos documentos

oficiais desclassificados com as respostas subjetivas dos espectadores democratiza radicalmente o acesso à produção de sentido histórico, demonstrando que a memória não pertence exclusivamente às instituições estatais, mas constitui um campo permanentemente aberto à elaboração coletiva na qual múltiplas vozes coexistem sem hierarquias definitivas. A dimensão crítico-curatorial manifesta-se na reconfiguração do museu de repositório passivo de objetos culturais em campo ativo de transferência simbólica, onde o público não apenas contempla o arquivo da violência, mas é convocado a responder eticamente aos seus apelos e a inscrever subjetivamente suas reações, criando camadas sucessivas de memória que se sobrepõem e dialogam entre si.

Na terceira instalação (cf. Figura 3), as estratégias de visibilização alcançam complexidade através da pergunta direta dirigida ao público que funciona como dispositivo de interpelação ética que transforma radicalmente a natureza da experiência estética. Essa interrogação desloca o espectador da posição de observador ou mesmo de intérprete para a condição de sujeito responsável, convocado a elaborar um posicionamento concreto sobre sua relação com a herança traumática das ditaduras latino-americanas e sobre suas responsabilidades no presente em relação a esse passado que se recusa a passar. A organização geopolítica e cronológica dos setenta mil documentos estabelece uma cartografia da violência transnacional que evidencia as conexões e cumplicidades entre os diferentes regimes autoritários latino-americanos e as agências de inteligência norte-americanas, tornando visível não apenas a extensão da repressão em cada contexto nacional, mas fundamentalmente a sistematicidade das operações de vigilância e intervenção política que configuraram uma rede continental de colaboração autoritária durante o período da Guerra Fria. A magnitude quantitativa do arquivo torna visível aquilo que a fragmentação poderia obscurecer, demonstrando que a violência não foi episódica ou acidental, mas constituiu uma política sistemática e coordenada de repressão que atravessou fronteiras e estabeleceu padrões comuns de atuação.

A progressão conceitual observável ao longo das três instalações revela um movimento de intensificação e radicalização das operações críticas inicialmente propostas. Na primeira obra, o espectador confronta-se primordialmente com a opacidade documental e a impossibilidade de leitura fluente, experimentando a frustração cognitiva como forma de acesso oblíquo à dimensão traumática do arquivo. Na segunda instalação, essa experiência individual é complementada pela dimensão coletiva das respostas manuscritas, que evidenciam a multiplicidade

de reações subjetivas possíveis diante do arquivo censurado e transformam a elaboração da memória em processo necessariamente plural e heterogêneo. Na terceira obra, a interpelação direta através da pergunta sobre o que fazer com os materiais disponibilizados projeta a experiência para além do tempo-espaço da exposição, convocando engajamentos futuros e instaurando uma temporalidade de responsabilidade que reconhece que o trabalho da memória não se encerra na visitação museológica, mas deve se estender em práticas concretas de elaboração simbólica e posicionamento político.

As três instalações exemplificam de modo paradigmático o funcionamento do Sistema Est-Ético como modelo interpretativo que articula indissociavelmente as dimensões estética, ética e política na compreensão de práticas artísticas contemporâneas comprometidas com a elaboração crítica da violência histórica. A estética lacunar não opera nessas obras apenas como conjunto de procedimentos formais ou efeitos visuais, mas constitui fundamentalmente uma posição ética que reconhece os limites da representação e valoriza a incompletude como forma de respeito à alteridade radical do sofrimento. As estratégias de visibilização não buscam simplesmente revelar o que estava oculto, mas tornam visível o próprio ato de ocultação, evidenciando os mecanismos de poder que estruturam os regimes de visibilidade e determinam o que pode ou não ser visto, dito e lembrado em determinado contexto histórico. A articulação entre essas duas categorias constitui parte da poética de Jarpa, pois enquanto a estética lacunar define o regime estético fundado na opacidade e na interrupção, as estratégias de visibilização descrevem os modos pelos quais essa opacidade se torna paradoxalmente eloquente e crítica.

A análise integrada das três instalações evidencia que a obra de Jarpa não busca restaurar narrativas perdidas ou reconciliar contradições históricas, mas propõe uma epistemologia da falha que reconhece a fragmentação e a incompletude como condições constitutivas de qualquer conhecimento sobre o sofrimento coletivo. O arquivo não é restaurado, mas reinscrito como sintoma, um corpo de memória ferida que fala precisamente através de seus silêncios e lacunas. A censura não é denunciada apenas pelo conteúdo que suprime, mas pela própria forma de sua presença visual, pois as borraduras, tarjas e apagamentos estruturam uma linguagem estética que dá forma ao indizível sem domesticá-lo ou neutralizá-lo. O espectador não é posicionado como consumidor de informação histórica, mas como sujeito vulnerável convocado a elaborar eticamente sua relação com a herança traumática das ditaduras latino-americanas, assumindo responsabilidade simbólica diante dos restos da violência que insistem em retornar e assombrar o

presente.

A progressão observável ao longo das três instalações revela uma trajetória de intensificação das operações críticas que pode ser sintetizada como movimento da opacidade para a escuta crítica. Na primeira obra, a opacidade documental é apresentada como condição irredutível que frustra o desejo de conhecimento totalizante. Na segunda instalação, essa opacidade é complexificada pela incorporação das vozes subjetivas dos espectadores, demonstrando que a falha não é apenas documental, mas também interpretativa, pois todas as tentativas de elaboração simbólica permanecem necessariamente incompletas e hesitantes. Na terceira obra, a opacidade é radicalizada pela magnitude quantitativa do arquivo, produzindo uma experiência de vertigem que convoca não resignação, mas engajamento ético através da pergunta sobre o que fazer com esses materiais. Essa trajetória demonstra que a estética lacunar não propõe passividade diante da incompletude, mas convoca uma forma específica de atividade, a escuta crítica, que reconhece os limites do conhecimento como ponto de partida para uma relação ética com o trauma histórico.

Ao aproximarmos a noção de escuta crítica das formulações de Rancière (2000; 2008) sobre a partilha do sensível e do espectador emancipado, é possível compreender a prática estética como um campo de redistribuição perceptiva em que o visível e o audível são politicamente reconfigurados. A partilha do sensível define o modo como uma comunidade organiza aquilo que pode ser percebido, dito e sentido e, portanto, quem tem o direito de aparecer. Nesse sentido, as operações estéticas de Jarpa, ao exporem o apagamento e a rasura como formas de linguagem, instauram uma nova economia do sensível, pois tornam visível o que fora silenciado e audível o que o poder tentou eliminar. A estética lacunar, nesse contexto, produz uma redistribuição simbólica da visibilidade, uma política da percepção que transforma a ausência em gesto de escuta e o silêncio em possibilidade de enunciação. Assim, a arte deixa de ser mera representação do real e passa a atuar como dispositivo estético de resistência, instaurando um espaço comum em que o espectador é convocado a perceber, nas falhas do documento, a potência política daquilo que insiste em permanecer invisível.

Por conseguinte, a poética de Jarpa, considerada em sua integridade através da análise dessas três instalações, configura uma contribuição fundamental para a arte contemporânea latino-americana e para os debates sobre memória, arquivo e representação da violência de Estado. Ao transformar documentos censurados

em matéria estética, ao estetizar a opacidade e a incompletude, ao converter o apagamento em gesto de revelação crítica, a artista instaura um novo regime de visibilidade baseado na falha e na fragmentação que não busca restaurar o sentido perdido do arquivo, mas transformá-lo em linguagem crítica capaz de reinscrever a violência histórica como memória ativa, dissensual e politicamente produtiva. As obras demonstram exemplarmente como a estética lacunar e as estratégias de visibilização podem se articular produtivamente para criar experiências estéticas que são simultaneamente experiências éticas de confrontação com os limites da representação e de abertura à escuta daquilo que permanece irredutível à compreensão totalizante, reconfigurando profundamente as relações entre arte, arquivo e memória no contexto latino-americano contemporâneo e propondo modelos críticos que ultrapassam seu contexto imediato para oferecer ferramentas conceituais aplicáveis à compreensão de outras práticas artísticas comprometidas com a elaboração simbólica do trauma coletivo e com a resistência às narrativas oficiais que buscam domesticar, neutralizar ou simplesmente esquecer as violências históricas que continuam reverberando no presente.

## Considerações finais

A análise das três instalações de Voluspa Jarpa nos permitiu compreender como a arte contemporânea, especialmente no contexto latino-americano, se constitui como campo de elaboração crítica da memória, do trauma e da violência histórica. Suas operações estéticas, fundamentadas na manipulação de arquivos censurados e documentos desclassificados, transformam o apagamento e a ausência em dispositivos simbólicos de resistência e escuta. Nesse processo, a artista reinscreve o arquivo como território de conflito e revelação, no qual o silêncio deixa de ser déficit informacional para tornar-se linguagem ética e crítica.

Nossa hipótese central, de que a poética de Jarpa articula simultaneamente a estética lacunar e as estratégias de visibilização, se confirmou ao longo da análise das obras *Biblioteca de la No-Historia* (2011), *La Biblioteca de la No-Historia / Preguntas y Respuestas* (2012) e *No-History's Library – The Backyard* (2015). Nelas, o gesto de apagar converte-se em gesto de revelar; a falha, em sintoma; e a ausência, em forma de conhecimento. O que emerge é uma linguagem visual que não busca restaurar o sentido perdido do arquivo, mas transformá-lo em campo de elaboração simbólica e de crítica às estruturas de poder que produzem o esquecimento.

Foi possível demonstrar igualmente que o Sistema Est-Ético pode ser uma

ferramenta interpretativa pertinente para compreender a articulação entre ética e estética. Ao propor uma leitura da arte como campo de escuta e responsabilidade simbólica, o sistema evidencia que o gesto artístico pode operar como forma de resistência ao apagamento histórico e de reconfiguração da memória coletiva. A estética lacunar, ao valorizar o intervalo, a rasura e o silêncio, desafia o paradigma representacional tradicional; enquanto as estratégias de visibilização desvelam os dispositivos de poder que moldam o que pode ser visto e lembrado.

Dessa maneira, a poética de Jarpa reafirma a potência política da arte como espaço de disputa simbólica e de reinscrição do trauma. Suas obras não pretendem restituir uma verdade histórica totalizante, mas instaurar uma ética da escuta diante do indizível, convocando o espectador a ocupar uma posição crítica e sensível frente às lacunas da história. Nesse sentido, a arte emerge não apenas como reconstituição da memória, mas como ato de resistência simbólica, capaz de transformar o arquivo em espaço de visibilidade crítica, a ausência em presença e o silêncio em linguagem.

Conclui-se, portanto, que a contribuição de Jarpa ultrapassa o campo da representação e se inscreve em uma estética da falha, na qual ver é também escutar, e recordar é refazer as condições éticas do olhar. Sua obra propõe uma pedagogia da opacidade, onde o espectador é interpelado a reconhecer a incompletude como forma de verdade e a ausência como gesto político. Ao fazê-lo, a artista não apenas revisita o passado, mas amplia as possibilidades contemporâneas de pensar a arte como dispositivo de memória, crítica e transformação simbólica.

## Referências

Barbosa, R. A. (2024). *Estrategias de visibilización o los sentidos de las borraduras: Os dispositivos da histeria e da história na po(ética) de Voluspa Jarpa* (Tese de doutorado, Universidade Federal de Juiz de Fora). https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/17528

Barbosa, R. A. (2025). Sistema est-ético: A arte como insurgência diante do irrepresentável. *MODOS: Revista de História da Arte, 9*(2), 188–221. https://doi.org/10.20396/modos.v9i2.8680491

Cook, T. (2018). O passado é prólogo: Uma história das ideias arquivísticas desde 1898 e a futura mudança de paradigma. In L. Heymann & L. Nedel (Orgs.), *Pensar os arquivos: Uma antologia*. FGV Editora.

Costa, L. C. (2011). O artista an-arquivista: Os dispositivos de coleção na arte contemporânea. *Revista Porto Arte, 18*(30), 77–89. https://doi.org/10.22456/2179-8001.29623

Derrida, J. (2008). *Mal d'archive*. Galilée.

Didi-Huberman, G. (2003). *Images malgré tout*. Éditions de Minuit.

Farge, A. (1989). *Le goût de l'archive*. Le Seuil.

Foster, H. (2004). An archival impulse. *October, 110*, 3–22.

Foucault, M. (1969). *L'archéologie du savoir*. Éditions Gallimard.

Giunta, A. (2020). *Contra el canon: El arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Siglo Veintiuno Editores.

Longoni, A. (2010). *Del Di Tella a Tucumán Arde: Vanguardias artísticas y política en el '68 argentino*. El Cielo por Asalto.

Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible: Esthétique et politique*. La Fabrique Éditions.

Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. La Fabrique Éditions.

Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*. Siglo XXI Editores Argentina.

Trouillot, M.-R. (1995). *Silencing the past: Power and the production of history*. Beacon Press.