



H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte

ISSN: 2539-2263

ISSN: 2590-9126

revistahart@uniandes.edu.co

Universidad de Los Andes

Colombia

Macchiavello, Carla

Escrito en la neblina, tejido con el cuerpo: el impulso textil en una instalación de Cecilia Vicuña

H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte, núm. 6, 2020, -Junio, pp. 100-129

Universidad de Los Andes

Colombia

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=607764843006>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

ESCRITO EN LA NEBLINA, TEJIDO CON EL CUERPO: EL IMPULSO TEXTIL EN UNA INSTALACIÓN DE CECILIA VICUÑA

Written In The Mist, Knit With The Body: The Textile Impulse in an Installation by Cecilia Vicuña

Escrito na neblina, tecido com o corpo: o impulso têxtil numa instalação de Cecilia Vicuña

Fecha de recepción: 28 de junio de 2019. Fecha de aceptación: 19 de noviembre de 2019. Fecha de modificaciones: 30 de noviembre de 2019
DOI: <https://doi.org/10.25025/hart06.2020.07>

CARLA MACCHIAVELLO

Profesora Asistente en Historia del Arte, Music and Art Department, CUNY-Borough of Manhattan Community College. Ph.D. en Art History and Criticism de Stony Brook University, NY (2010). Última publicación: "Red invisible real: entretejiendo video, danza y archivos en torno a Video Trans Americas' De-briefing Pyramid." In *Cuerpo y Visualidad*, ed. Jennifer McColl. Santiago: Metales Pesados, 2019.

cmacchiavello@bmcc.cuny.edu

RESUMEN:

La obra artística y poética de Cecilia Vicuña se ha caracterizado por encarnar el acto de tejer en distintos medios, volviéndolo un acto político metafórico y tangible de resistencia. Tomando a la instalación multimedia *Quipu desaparecido* (2018) como caso de estudio, este ensayo propone acercarse a la producción de Vicuña como un gesto re-parador, un impulso textil ecológico que entrelaza la cosmovisión andina y una sensibilidad espacial multi-sensorial.

PALABRAS CLAVE:

Tejido, quipu, poesía, escultura suave, ecología, instalación.

Cómo citar:

Macchiavello, Carla. "Escrito en la neblina, tejido con el cuerpo: el impulso textil en una instalación de Cecilia Vicuña". *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, nº 6 (2020), 100-129. <https://doi.org/10.25025/hart06.2020.07>.

ABSTRACT:

The visual and poetic work of Cecilia Vicuña has been characterized by incarnating the act of weaving through diverse media, turning it into a political act of resistance. Taking the multi-media installation *Disappeared Quipu* (2018) as a case study, this paper proposes approaching Vicuña's work as a re-pairing gesture, an ecological textile impulse that interlaces the Andean cosmovision with a multisensorial spatial sensibility.

KEYWORDS:

Weaving, Khipu, Poetry, Soft Sculpture, Ecology, Installation Art.

RESUMO:

A obra artística e poética de Cecilia Vicuña tem se caracterizado por encarnar o ato de tecer em diferentes médios, como ato político metafórico e, mesmo, tangível de resistência. O artigo estuda a instalação multimídia "Quipu desaparecido" (2018) para propor uma aproximação à produção de Vicuña como um gesto re-parador, um impulso têxtil ecológico que entrelaça a cosmovisão andina com uma sensibilidade espacial multissensorial.

PALAVRAS CHAVE:

Bordado, quipu, poesia, escultura macia, ecologia, arte instalação.

LA LANA LLORA

Cascadas de vellón grueso anudado y vuelto a soltar fluyen pesadamente etéreas, imposibles, desde el techo. Forman un círculo de columnas imprecisas, como hebras de un largo pelo canoso, sabiamente sin color, que se ha enredado con el viento. A varios metros de altura del piso parecen babas y barbas, semen espeso que fertiliza con su recuerdo evocador, con su tactilidad la memoria. Evocando la piel, el contacto, el calor materno, la leche que fluye, la neblina que riega y fertiliza la imaginación de la tierra.

Querida Giulia,

Me escribiste una carta desde Lisboa -más bien era un ensayo del cual decidiste volverme interlocutora-, y comenzabas con una cita de un poema de Cecilia Vicuña (Chile, 1947), *Entering*, que hace referencia a la palabra “recordar”:

To remember (*recordar*) in the sense of playing with the strings (cuerdas) of emotion.

Remember, *re-cordar*, from cor, *corazón*, heart¹.

Mucho tiempo después respondo a tu interpelación y a esas cuerdas, a esos hilos que Vicuña ha estado tendiendo, cruzando y anudando desde hace muchos años, hebras que ella misma recoge de otros que llevan milenios tejiendo y que deja sueltas para que nosotras ahora las retomemos y nos entrelacemos a ellas. Todo tejido recuerda un origen, un animal, un hogar, unos lugares, unos cuerpos, unas sensaciones, una pérdida. El sentir se amarra, dulce, duramente a veces, a unos recuerdos de lo que ya no está.

Comienzo con tu alusión al recuerdo, porque el tejido del que te quiero hablar no es uno sino muchos, ni siquiera calificaría como un textil convencional, y estaba además siempre cambiante. Se hace llamar el quipu desaparecido y ya desapareció dos veces. (Img. 1)

Desaparición. Bosque espeso que genera con su brillo blanquecino su propia penumbra, intimando un estado de cambio. Selva de lianas, árboles llorones, inflamación del alma reventando como las babas podridamente bellas que acongojan a los árboles enfermos. Cuelgan como organza esos vellones gigantes de lana, delicados, amenazadores, formando estalactitas de hebras. ¿Cuelgan o están suspendidos? A veces el movimiento parece venir de la tierra al cielo, y todo en la instalación sugiere un ciclo, de la emergencia y la desaparición. Circular, el conjunto convoca, así como un ombligo, un *omphalos*,

1. Giulia Laroni, “Diario de Vida” Cecilia Vicuña’s artistic practice in London (1972-1975) (A letter to)”, *Revista de Estudios Globales & Arte Contemporáneo* 5, n° 1 (2017-18): 87-119.



Imagen. 1. Cecilia Vicuña, *Quipu desaparecido*, 2018, instalación multimedia en Brooklyn Museum, Nueva York. Fotografía cortesía de la autora.

llama y abraza, conecta a un rumor carnal profundo. Cordones umbilicales que llevan ¿hacia dónde? El enigma llama.

Me refiero a las instalaciones multimedia realizadas por la poeta y artista chilena Cecilia Vicuña en el 2018, que llamó en su conjunto “*Quipu desaparecido*” (*Disappeared Quipu*). La primera en levantarse y desaparecer residió temporalmente en el Brooklyn Museum de Nueva York entre el 18 de mayo y 25 de noviembre de 2018; la segunda renació y volvió a desaparecer en el Museum of Fine Arts de Boston a finales del mismo año. Si bien ambas compartían el mismo nombre, lo que cambió no fue solo su ubicación, proporciones y formas, como un par de mellizos. El primer quipu lloraba; el segundo, renacía de esas lágrimas.

2. “Inspired by Cecilia Vicuña’s poetic work with metaphors that are hidden in the intimate heart of the word, I discovered that the Indo-European root *teks*—the etymon, the true meaning of the tectonic—means “to weave,” and also to make a wicker or wattle framework for mud walls; in Latin *texere* (to weave) is the word from which “text,” “texture,” and context are derived. And one of the root’s suffix forms, *teks-la*, is in Latin *tela* (net, warp, spiderweb), while another of its suffix forms, *teks-ná*, means “artisanry” (weaving or fabricating), which in Greek is *tekhné* (art, artisanry, skill). Thus, in its hidden meanings, the word “tectonic” illuminates the primordial meaning of art, in which weaving and constructing are identified with the same semantic resonance”. César Paternosto, *The Stone and the Thread. Andean Roots of Abstract Art* (Austin: University of Texas Press, 1996), 165.

3. “Her ancestral rubbish is her own Parthenon.” José de Nordenflycht Concha, “*Techné, Poiesis, and Ruin: Cecilia Vicuña’s Paideia*”, *Read Thread. The Story of the Red Thread* (Berlin: Sternberg Press, 2017), 129.

En el Brooklyn Museum, la instalación era monumentalmente precaria. Estaba ubicada en el “Great Hall” del Museo que recibe a los visitantes en el primer piso con unas columnas semi dóricas inmensas bajo un tragaluz que ilumina el espacio. En esta ocasión las columnas adustas y los muros alrededor estaban pintados de un gris opaco, resaltando la instalación en el centro, como si la luz transfigurada por los casetones transparentes del techo se hubiese materializado en una nube que chorreaba torrentes de agua felpuda. La instalación era una visión: un trasplante de uno de los míticos jardines colgantes babilónicos, el inicio de una pequeña toma selvática del templo del arte. Tal vez no era una toma, sino un templo tejido dentro de otro templo, una casa erigida dentro de otro cuerpo, atravesada por los ecos de la arquitectura vegetal y mineral. Un recuerdo de que todo templo marca un lugar considerado sagrado por un pueblo, así sea simplemente una roca o una cueva.

En esta visión, una treintena de fajas de lana no hilada pendían de los casetones en trancos semi regulares, varias de ellas anudadas dos veces a distintas alturas. Al crear un marco, la retícula arquitectónica actuaba como una especie de telar desde lo alto y lo ancho, contrastando con los bordes irregulares e informes de las lanas². Aunque no había información sobre su origen, los vellones provenían de Grecia, al igual que el orden arquitectónico citado en las columnas del museo. En su materialidad tosca, la lana evocaba las migraciones que tienden sus hilos como puentes entre espacios y culturas diversas, aun cuando esos movimientos se olviden, sean borrados y parezcan desaparecer³. (Img. 2)



Imagen. 2. Cecilia Vicuña, *Quipu desaparecido*, 2018, instalación multimedia en Brooklyn Museum, Nueva York. Fotografía cortesía de la autora.

En tu carta, Giulia, hablabas de la experiencia migratoria de Vicuña y cómo se tejen íntimamente en su práctica artística las dimensiones políticas, afectivas y artísticas. Proponías la noción de “sutura” para referirte a la experiencia traumática de la migración y del (auto)exilio de Cecilia tras el Golpe de estado en Chile. Aludías al poder restaurador de su práctica y lo atabas a cómo Cecilia suturaba la experiencia cotidiana (lo no-artístico) en el objeto de arte. Mencionabas como ejemplo la espacialidad que se le dio al festival de las artes que Vicuña organizó en Londres en 1974 con el grupo Artists for Democracy, una exposición y subasta realizadas en solidaridad con el pueblo chileno. En esa instancia, el hall del Royal College fue transformado en un campamento, una población como diríamos en Chile y una invasión en Colombia. Ahí, Vicuña había presentado “Ruca abstracta”, una casa precaria que aludía a la arquitectura flexible y orgánica del pueblo mapuche. Te referías a esa construcción efímera de bambús como un hogar para el exilio y un contramonumento que ofrecía un descanso espiritual. Me recuerda que hoy en día, en vez de ofrecer asilo se emplea el lenguaje de la crisis para encerrar en jaulas a los niños que intentan cruzar fronteras y se criminaliza el movimiento de algunos.

Aunque la instalación del Brooklyn Museum parecía una gran falda de lanas que invitaba esconderse en sus pliegos, no se permitía entrada. Unas cuerdas invasoras, horizontales y tensas se elevaban a unos pocos centímetros del suelo y creaban su propio tejido territorial, impidiendo el paso y demarcando al “arte” del resto de la vida cotidiana. Creaban una distancia estética que volvía al conjunto un objeto de arte, frágil en su precioso carácter efímero. Delectable a la vista, la apariencia monumental de la instalación parecía además confirmar el carácter espectacular que ha cobrado una parte del arte contemporáneo, sensorialmente rico y llamativo, listo para ser fotografiado y subido a las redes sociales. Quizás algunos visitantes recordaron lejanamente la instalación de vellones rojos colgados formando una red de círculos que Cecilia Vicuña realizó para *documenta 14*, en Kassel, llamada *Quipu Womb* (2017). Solo que en ese caso, el color ardiente prendía el deseo de los visitantes y los guardias conspiraban para que entraran al quipu y lo habitaran fugazmente. Retornaban al útero y tocaban los bordes de sus membranas espesas con los dedos, la cabeza, el pelo. Escuchaban con su cuerpo su materialidad. En el poema que citas, Vicuña se refiere a ese tipo de profundo conocimiento corporal, que no depende de la primacía recibida por la visualidad y lo aural desde la Grecia clásica: “Primero sobrevino el escuchar con los dedos, una memoria de los sentidos”⁴.

Tienta tocar esas fibras. Más de algún niño-adulto lo hace. Gozan traviesos con el placer del juego, la caricia fugitiva, con toda la desilusión que esta misma conlleva. Prohibido tocar.

4. Cecilia Vicuña, “Entrando”, *Precario/Precarious* (Nueva York: Tanam Press, 1983).

En la página web de *documenta*, la instalación del 2017 fue descrita como un “quipoem” y se resaltaron las proporciones monumentales de esa “immersive soft sculpture”⁵. En los museos de Brooklyn y Boston las obras fueron llamadas instalaciones *in-situ* de lanas monumentales. Si bien estas combinaciones de términos y categorías podían pasar desapercibidas, ellas apuntan al lugar indeterminado que crean y habitan las obras de Vicuña, y a la incomodidad que generan en distintas disciplinas. La misma noción híbrida del “quipoem” alude a algo que es menos un objeto que un estado entre varias cosas, un momento de transformación, una germinación de la conciencia. En este caso, un quipu que es poesía y poesía espacializada, poesía que migra de la página para encarnar brevemente en un monumento precario de formas flácidas y sonidos e imágenes apareciendo en estado de desaparición.

“Era natural que la poesía alcanzara una correspondencia espacial:

si el poema es temporal, templo oral, temploral,
el palacio o la forma es templo espacial.”⁶

5. Cecilia Vicuña, <https://www.documenta14.de/en/artists/13557/cecilia-vicuana>.

6. Vicuña, “Entrando”.

Quizás sea esa experiencia de la desaparición encarnada la que quisieron destacar en *documenta* al llamar a la instalación una *soft sculpture*. A diferencia de la escultura tradicional caracterizada por la creación de un volumen usando



Imagen. 3. Cecilia Vicuña, *Quipu desaparecido*, 2018, instalación multimedia en Brooklyn Museum, Nueva York. Fotografía cortesía de la autora.

materiales relativamente duros que se tallan, martillan, unen o endurecen tras pasar por un estado líquido y húmedo (barro, bronce, fierro, acero), la escultura “suave” sería aquella que retiene un carácter blando, dúctil y flexible. No se trataría solo de una sensación táctil de suavidad, sino de una estructura que también se estira, dobla y adapta. Una suavidad resistente, como la resiliencia de un textil. Como las fibras invisibles que unen a un pueblo.

En la versión más canónica de la historia del arte, el término “escultura blanda” se ha asociado a las exploraciones procesuales y performativas producidas en el arte contemporáneo a partir de los años sesenta, desde las esculturas de vinilo rellenas de Claes Oldenburg, pasando por las esculturas de fieltro de Robert Morris. Con el tiempo se han ido colando a esta historia otras experiencias, como las medias de nylon estiradas de Senda Nengudi. Una de las características principales atribuidas a las esculturas suaves es el rechazo hacia el objeto de arte, la noción de forma y cómo se con-forma una obra. Lo que enfatizarían más bien son los procesos, el juego del azar en la creación, lo informe, y la relación corpórea y afectiva de los materiales con los espectadores⁷. En esta historia, las *soft sculptures* coincidían con el interés puesto entonces por el feminismo en prácticas desheredadas por el arte hegemónico occidental. Muchas de estas estaban asociadas a labores manuales realizadas por mujeres, incluyendo los textiles en sus múltiples formas. Pero si pensamos en la longevidad de esas otras prácticas, las esculturas suaves tienen una historia más larga que la que cuenta ese canon y existen desde que hay muñecos, cestos, hamacas, mochilas y *carrier-bags*⁸. Vicuña lleva décadas hilando historias y entretejiendo voces que la cultura patriarcal, occidental y neoliberal ha intentado callar y aplacar. Algunos historiadores del arte han leído sus gestos como una recuperación de lenguajes y discursos alternativos, memorias colectivas traumáticas, actos de resistencia cultural⁹. Pero si recordamos que el tejido ha sido en el mundo andino el arte más apreciado y una de las prácticas creativas más admiradas por su riqueza técnica, es inevitable preguntar para quién son no-hegemónicos esos lenguajes, desde cuándo, desde dónde, y por qué insistimos en ello.

Mencionabas en tu carta que la historiadora del arte Rozsika Parker había invitado a Cecilia en 1974, en Londres, a escribir para la revista feminista *Spare Rib*. En su artículo, Vicuña había reconocido su propia colonización cultural, evidente en el viaje de bautizo artístico que había realizado a Europa¹⁰. También se refería al significado de la revolución en su sentido más profundo, más allá de los partidos y las definiciones dogmáticas, incluso en el arte. Casi una década más tarde Parker se preguntaba si el bordado tenía un carácter intrínsecamente “revolucionario” o si esta era otra fabricación histórica de las feministas del presente, así como lo había sido la asociación victoriana del bordado a unas supuestas virtudes femeninas hogareñas¹¹. Su pregunta podría extenderse a la importancia dada al textil en la última

7. Nadja Rottner, “Object Lessons”, *Claes Oldenburg* (Massachusetts: The MIT Press, 2012), 175.

8. Ursula Le Guin propone una ficción sobre el origen de la humanidad a partir de las herramientas que contienen (como las mochilas) en vez de aquellas que destruyen. Ursula K. Le Guin, “The Carrier-Bag Theory of Fiction”, *Dancing at the Edge of the World* (UK: Gollancz, 1989), 165-170.

9. Catherine de Zegher, “Ouvrage: Knot a Not, Notes on Knots”, *The Precarious/QUIPOem: The Art and Poetry of Cecilia Vicuña* (Hanover: Wesleyan University Press, 1997), 27. Ver Juliet Lynd, “Precarious Resistance: Weaving Opposition in the Poetry of Cecilia Vicuña”, *PMLA* 120, n° 5 (2005): 1588-1607.

10. Vicuña, citada en Lamoni.

11. Rozsika Parker, “A Naturally Revolutionary Art?”, en *The Subversive Stitch. Embroidery and the making of the feminine* (Londres: The Women’s Press Limited, 1984), 189-215.

década en el circuito dominante del arte contemporáneo internacional (baste pensar en las exposiciones dedicadas en los últimos años a Anni Albers, Sheila Hicks, Lenore Tawney, Ruth Asawa). Me refiero principalmente a la tensión que se produce cuando se intenta afirmar simultáneamente el carácter marginal y radical del tejido, o de cualquier otro medio denominado como *suave*. Quizás se trata de la pregunta más básica del feminismo: ¿dar vuelta la jerarquía e invertir el orden, equivale a desarmarlo? La marginalidad puede no ser radical, así como la recuperación puede ser otra forma de colonización. Hay muchos grises en este blanco.

Quipuherido, tu suavidad duele.

Una *soft sculpture* también puede ser espectacular y engeguecer, ser abrasadora y no abrazadora, volverse hegemónica. El tamaño monumental, las proporciones exageradas del quipu de Vicuña en el Brooklyn Museum pueden generar rechazo por múltiples motivos y evocar algo monstruoso, extraño, amedrentador, o ser causal de tristeza. Aunque es difícil pensar en algo más afectivo y afectuoso que la lana y su relación con el tejido que abraza al cuerpo, lo calienta y anida, la lana sin hilar es cruda y gruesa. Podría parecer tosca, torpe y salvaje. Distintos aspectos de la obra de Vicuña han sido caracterizados de esta forma, desde su pintura naïf o “primitiva” hasta su poesía, valorándola o despreciándola por ritual y shamánica, así como se desestima la producción creativa de tantos pueblos, juzgándola “inferior” bajo unos parámetros limitados impuestos externamente. (Img. 4)

Pero aquí la precareidad de los nudos, el peso de la gravedad que rugía silenciosa: “esto va a pasar, estas formas informes cederán con el tiempo”, hablaban de un impulso contrario al espectáculo, de una conciencia del carácter pasajero de todo ser y de toda experiencia, incluso de todo deseo. En una de las paredes, un texto de Vicuña señalaba que los nudos “están sueltos, al borde de caer/Solo los sostiene el deseo”. El mismo color blanco parecía aludir a esa desaparición. Ya no era la sangre menstrual que fluía en *documenta*, sino su opuesto incoloro, aunque no por ello menos fuerte. El quipu aparecía algodonudo, cremoso, delicadamente espeso, como si el color hubiese evaporado, cercano a una nube. Un *cloud-net*. Aquí había más lamento que celebración. Aquí el quipu lloraba.

El quipu llora
El cuerpo llama.
Oigo una voz amorosa
que dice
“no es un textil
es un gesto”,¹²

12. Ricardo Gallo, en conversación con la autora, agosto 20, 2018.



Imagen. 4. Cecilia Vicuña, *Quipu desaparecido*, 2018, instalación multimedia en Brooklyn Museum, Nueva York. Fotografía cortesía de la autora.

Te preguntarás por qué Vicuña lo llama un quipu. Su materialidad y formas solo hacen vagamente eco de esos textiles que registran información utilizados en la región de los Andes antes de la invasión española, preservados por un tiempo hasta que la iglesia Católica ordenó fueran destruidos y reemplazados por sistemas escritos¹³. La apariencia de esta instalación reinterpreta pictórica y poéticamente esos aparatos de lanas de colores y nudos usados para registrar, contar, comunicar. Por mucho tiempo se pensó que los quipus eran un ábaco andino basado en un sistema decimal, un sistema estadístico y cuantitativo, para el conteo de impuestos y censos en el imperio Inca. Cada cuerda y sus características, el color, el largo, la orientación de sus fibras, la posición que ocupaba en el total (cuerda primaria horizontal, colgantes verticales y secundarias), los patrones que formaban, los tipos de nudos en su dirección y forma, contendrían información que de manera táctil y visual sería recogida y re-cordada por los creadores de quipus¹⁴. Más recientemente, antropólogos como Gary Urton han propuesto que estos también “cuentan” historias, no de forma iconográfica, sino por medio de sus colores y nudos. Narran de formas que quizás nos parecen imposibles, ya que requieren pensar en el tiempo y la historia de formas más complejas¹⁵. ¿Qué

13. Algunas comunidades andinas utilizan hoy un sistema similar al quipu de los Incas.

14. Gary Urton, *Signs of the Inka Khipu: Binary Coding in the Andean Knotted-String Records* (Austin: University of Austin Press, 2003).

15. Gary Urton, introducción al simposio “Khipus. Writing Histories In and From Knots”, febrero 1, 2019, Bard Graduate Center, Nueva York.

historias cuenta este quipu? ¿Serán sus nudos también la notación de unos cantos que se entonan? (Img. 5)

Este quipu dice estar desaparecido, como si lo que re-cordara estuviese siendo olvidado, desecho, al punto que pareciese que ya no recuerda nada. Disolviéndose frente a la mirada, los nudos de las lanas sin hilar reflejan relaciones que se sueltan, uniones que se separan. Relaciones íntimas y planetarias, todas se deshacen. Incluso el hacer es un deshacer de lo antiguo:

lines undone by water
threads undone by air
undoing completes the doing
an encounter through dissolution.¹⁶

Quizás lo que este quipu nos recuerda es nuestra propia desaparición y su monumentalidad sea solo un eco de las transformaciones catastróficas —medioambientes y humanas— que hemos causado en tan poco tiempo. Cambios que parecemos empeñados en olvidar. ¿Hay algo más devastador que la pérdida de la memoria?

Un quipu que no recuerda nada. Ese era el título de una obra temprana de Vicuña, de la cual no hay huella tangible. Según Julia Bryan-Wilson, solo existió en el pensamiento. Según Catherine de Zegher, fue su primera obra espacial, inspirada por el Merzbau que Kurt Schwitters hiló en su hogar en 1965¹⁷. Vicuña la ha descrito como “una cuerda vacía, fue mi primera obra precaria”¹⁸. Tales contradicciones nos recuerdan que no hay una memoria correcta, ni menos una sola

16. Cecilia Vicuña, *DIS SOLVING: threads of water and light* (Nueva York: Drawing Center Publications, 2002).

17. de Zegher, 34.

18. Vicuña, *Precario/Precarious*, s.p..



Imagen 5. Quiipu expuesto junto a la instalación de Vicuña. Fotografía cortesía de la autora.

historia del arte, o del textil, que contar. Para ambas historiadoras del arte, el gesto de recuperar la forma del quipu, instrumento cuyos conocimientos desconocemos, se inserta en una historia colonial de borraduras violentas, de genocidio, de prohibiciones y la desaparición de saberes ancestrales. Vicuña la restaura y la recuerda ahora en uno de los muros del museo: su arte comenzó como un acto de desaparición, entendido como un sacrificio y una ofrenda. En el mundo andino se entierran en las tumbas los objetos más preciados, mantas bordadas y cerámicas. Se trata de otro orden estético y ético en que se sacrifica lo precioso para generar más vida, una forma de pensar complementaria donde alto y bajo no forman parte de una jerarquía. Donde lo binario no es separación tajante, y naturaleza y cultura son parte de lo mismo.

Este quipu desaparecido no se conforma con las características usualmente atribuidas a ese tipo de objeto y esta es la primera crítica que se lanza a la obra de Vicuña. Molesta su indisciplina. Esto no es un quipu¹⁹. Esto no es un tejido. Tal como el “Quipu desaparecido” es y no es una *soft sculpture*; o los “objetos precarios”, esos encuentros materiales de desechos naturales y humanos que Vicuña recoge y une precariamente, son y no son esculturas y *assemblage*. Así tampoco sus redes y composiciones de lanas sin hilar son textiles en sentido estricto. Al menos no según la definición de Anni Albers: “One of the most ancient crafts, hand weaving is a method of forming a pliable plane of threads by interlacing them rectangularly.”²⁰ La misma Vicuña ha señalado que uno no puede tejer con lana sin hilar, ya que la lana se deshace²¹, y recordaba en uno de los muros del Brooklyn Museum que sus quipus “son tejidos imposibles”. Pero, ¿por qué insistimos en el “sentido estricto”? ¿Qué queremos ceñir y atrapar con eso, cuál sentido? (Img. 6)

19. Ver por ejemplo el cuestionamiento hecho por una persona del público en torno a la interpretación de Vicuña del quipu durante la conferencia Universidad Diego Portales, “Rito, palabra y territorio”, agosto 8, 2017.

20. Anni Albers, *On Weaving* (Hanover: Wesleyan University Press, 1965), 19.

21. Cecilia Vicuña, “The Memory of the Fingers”, en *Cloud-Net* (New York: Art in General, 1999), 19.



Imagen. 6. Cecilia Vicuña, *Quipu desaparecido*, 2018, instalación multimedia en Brooklyn Museum, Nueva York. Fotografía cortesía de la autora.

En sus quipus, quipoems y poemas, Vicuña propone otra forma de hacer sentido, de sentir. Un sentir multidimensional y por tanto, poliforme, polifónico, tentacular. Operan en estas otras dinámicas que se mueven y extienden en múltiples direcciones. En el mismo quipu existen múltiples espacialidades: una lectura horizontal y vertical en el conteo de las cuerdas, una espacialidad curva y enroscada en los nudos, una de ondas serpenteantes en la transmisión oral y visual de la información que contiene. Nos recuerda que movemos los ojos al leer, que tocamos sinestésicamente los objetos con ellos, que saboreamos las palabras y resuenan en nosotros. Esas dinámicas presentes en las obras de Vicuña son similares a las del tejido si lo entendemos en sus distintos estados como un baile: de las manos, del torso, de la cintura, de la mente, del cuerpo que luego los tocará y vestirá. Coreografía textil que implica unos movimientos que frotan y giran las fibras con los dedos al hilar, movimientos verticales, horizontales y diagonales en el telar, en el espacio. Tejer es un baile que une centro y bordes de un cuerpo textil, y al textil con otros cuerpos, una comunidad, unos lugares. Baile de fibras que incluye cuerpos y espíritus del más allá.

Hablo de baile, de tejido, de textiles, de poesía, de quipus, como si fueran parte de un continuo discontinuo. Eso hace la poesía de Vicuña. Fluye entre el performance, el canto, la visualidad, la materia, entre la arena y el cosmos. Uno va a una charla o una lectura poética de Vicuña y termina oyendo suspiros, cantos, el ruido del agua de una fuente que se encuentra al moverse por el espacio. Vicuña ha caracterizado las performances de sus poesías como *quasars*, poemas que están por suceder: “about to happen”²². Rosa Alcalá los entiende como un proceso de descubrimiento en que se van manifestando los elementos de la performance²³. Vicuña describe ese momento como uno de peligro, de incertidumbre, en el borde de algo, y por tanto de transformación. Un momento incierto que se asemeja al momento crítico que vivimos en el presente:

“I write, I sing, I weave at the same time, because I’m at the moment of emergency, at the moment of danger, when you actually feel that all of this could go away. The web can disappear.”²⁴

Re-cuerda Giulia. Si recordamos juntas, anudamos nuestras memorias y tejemos una red más fuerte. Hacemos un nudo, contamos juntas unas historias, creamos nuestro propio quipu con múltiples hilos y bordes. ¿O será que hacemos una trenza?

Re-cuerdo a una profesora, Suzanne Boettger, especialista en los *earthworks*, que dijo en una clase a la que asistí en el año 2005, que lo que hacía la historia del arte era crear relaciones. No habló de la Historia ni de la historia, ni de rescatar, recuperar, levantar información como quien excava y resucita muertos.

22. Cecilia Vicuña y Rosa Alcalá, *Spit Temple. The Selected Performances of Cecilia Vicuña* (Brooklyn: Ugly Duckling Press, 2012), 16; Cecilia Vicuña, *About to Happen* (New Orleans: Contemporary Arts Center, 2017).

23. Alcalá, *Spit Temple*, 16.

24. “The Memory of the Fingers”, 20.

Habló simplemente de estar atenta a las relaciones posibles y conectarlas. Ahí estaba la magia, en las relaciones que por absurdas y aparentemente inconexas eran a veces obvias, conexiones que permitían pensar más allá de lo convencional y expandir lo posible. ¿Será la historia del arte un textil que une lo dispar?

Recientemente, otra Giulia, llamada Julia, contó una historia sobre el textil en la producción de Vicuña. Entreteje su propio interés por el trabajo como “labor” y distintas formas de resistencia, como las arpilleras en Chile. En su introducción a esta y otras historias de hilos, señalaba que los textiles siguen generando disputas y fricciones en torno a las divisiones entre arte culto y arte popular. Quizás anticipando posibles críticas, señalaba que no pretendía crear un atlas global del textil con sus historias y enfatizaba que la relación de los textiles con el arte/artesanía se percibe de manera distinta según el contexto²⁵. Estoy de acuerdo, Julia, y tus palabras me recuerdan una idea de la bióloga Donna Haraway sobre cómo las historias con las que contamos historias cuentan/importan: “It matters what relations relate relations. It matters what worlds world worlds. It matters what stories tell stories.”²⁶. Me refiero a qué relaciones ocupamos para establecer relaciones y contar nuestras historias del arte, qué cuerdas escogemos y cómo las anudamos y desanudamos, cuáles espacios y vacíos dejamos entre ellas.

Así que en esta carta, Giulia/Julia, en esta trenza, quiero solamente puntear unas conexiones sueltas, trazando vagamente otros mapas de líneas que se cruzan desde uno de tantos sures que son nortes y centros.

En su juventud, Cecilia Vicuña relacionaba objetos de forma inesperada y los juxtaponía en situaciones aparentemente absurdas. Dejaba estas marcas para su novio, Claudio Bertoni, tejea mensajes a través de redes. Contaba historias con esos hilos invisibles. Hacía muchas más cosas, pero aquí me interesa ese impulso textil que asocia la palabra con el hilo como dos materias para la comunicación. Me refiero a esa intención de reunir, a una fuerza que mueve a juntar y cruzar lo distinto, a una urgencia.

Estando en Londres con una beca en 1972 y luego quedándose ahí tras el golpe de estado de 1973 en Chile, Vicuña imaginó banners que cosía el artista John Dugger, vistió en lana signos de la resistencia contra la dictadura militar chilena y el fascismo, creó la ruca de la que hablas y muchos objetos precarios. Juntó gente, artistas, poetas, políticos, gremios, cruzó hilos, tendió redes.

Uno de esos hilos la empujó hacia Colombia. Tras arribar en 1975, Vicuña también pintó telas y banners en torno a Vietnam, ponchos de papel, y muchas palabras que había comenzado a deshilar y recoger como lana en Londres, palabras que siguió moldeando en Bogotá con los dedos y los labios, en dibujos, tapices y objetos, palabras de las que germinaban otras nuevas, las *palabrarmas*. (Img. 7)

25. Julia Bryan-Wilson, *Fray: art and textile politics* (Chicago: University of Chicago Press, 2017), 5.

26. Donna Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene* (Durham: Duke University Press, 2016), 35.



Imagen 7. Cecilia Vicuña. *Palabrarma*, 1976-77, papel. Cortesía de Cecilia Vicuña.

Vicuña organizaba esta producción simultánea y diversa, incluyendo su activismo político y trabajo para el teatro, como un quipu. En uno de sus cuadernos, la palabra “vida cotidiana” funcionaba como la cuerda principal de la que pendían distintas áreas de la vida privada: las pinturas, los pasteles, los amigos, la salud. Vicuña estaba estudiando la iconografía de textiles andinos, como los de Paracas, y las figuras maya a partir del Códice de Dresden. Estas formas empezaron a brotar en sus *palabrarmas* que encarnaron como criaturas tras un viaje que hizo cruzando la Amazonía desde Leticia hasta la costa de Brasil en 1978. Ese mismo año convivió un poco más de una semana con una comunidad guambiana en Silvia, Cauca. Ahí la conexión que venía desarrollando con las tradiciones textiles mestizas e indígenas (en Cereté, Santa Marta) se materializa cuando ve a una madre guambiana en una cocina meciendo la cuna donde reposaba su hijo con un hilo que anudaba a su cintura como un cordón umbilical.

Fue esa la tradición textil en Colombia a la que se vinculó Vicuña, más que aquella que se tejía en el mundo del arte. Pese a vivir a solo unos pasos de la Universidad de Los Andes, solo conoció lejanamente a una de las profesoras del Taller Experimental de Textiles, Olga de Amaral, adquiriendo de su taller un textil con el que fabricó un vestido. Aunque sus quipus resuenan con los espirales de nylon no urdido que Mary Llano instaló en el Salón Atenas de 1979, o los tejidos a gran escala que María Angélica Medina comenzó a instalar en ciertos paisajes a partir de 1980, Vicuña no alcanzó a conocerlas²⁷. Los hilos a veces se cruzan sin tocarse.

En 1981, al volver a Colombia para empacar sus pertenencias y migrar a Nueva York, su amigo Óscar Monsalve la fotografió en las laderas de los cerros de Bogotá caminando agazapada con una ruana y un bastón. Había reparado en la profundidad del pasto aplanado durante sus propias caminatas por los cerros,

27. Cecilia Vicuña, en conversación con la autora, junio 27, 2019.

confirmando luego con antropólogos que se trataba de las antiguas rutas de los Chibchas y otros pueblos precolombinos. Recreándolas performativamente a través de tejidos con hilos y pequeños portales de hebras amarillas y rojas, Vicuña tejió el paisaje, generando una conexión textil, textual, topográfica y sensual con quienes habían marcado con sus cuerpos esos caminos.

“La poesía habita
Algunos lugares
Donde los riscos
No necesitan
Sino ser señalados
Para vivir:
Dos o tres líneas
Una marca
Y el silencio
Empieza a hablar.”

Las líneas cruzadas creaban una geometría sagrada. Más que *land art*, Vicuña conmemoraba los senderos que siguen el contorno arrugado de la tierra como finas venas. Hilos, palos, una pluma formaban un pequeño sacrificio de retorno, un poema, una oración a la tierra.



Imagen 8. Cecilia Vicuña. *La caminante*. 1981. Fotografía Oscar Monsalve. Cortesía de Cecilia Vicuña.

“En las aristas
de los cerros
los Chibchas
tejen líneas
los pájaros
pierden plumas
y el ser
hace su ofrenda
a la inmensidad.”²⁸

Aunque este tejido del paisaje se concentra en las rutas creadas por pueblos indígenas en Cundinamarca, Vicuña tendió hilos hacia el norte del sur, hacia la Sierra Nevada. Unió pueblos y cosmovisiones en el poema, encontrando puntos de contacto entre ellos. Para el pueblo Kogui, tejer es un acto sagrado. Tanto la vida como el pensamiento, e incluso el caminar, son tejidos. Al tejer estas voces Vicuña insiste en escuchar otras percepciones del mundo y en no olvidar las marcas que dejamos en la tierra:

“El sol hila alrededor del mundo
la cuerda de la vida.
La tierra es un telar
y el sol teje
la noche y el día”

28. Vicuña, “Sendero Chibcha”, *Precario*, s.p..

Mito Kogi.



Imagen 9. Cecilia Vicuña. *Amarrando Bogotá*, 1981. Fotografía de Oscar Monsalve. Cortesía de Cecilia Vicuña.

Ya en Nueva York, los hilos se enredan, amorosamente, se aprietan y salen disparados en las sendas, las venas ya abiertas. Los encuentros amorosos son muchos: con otras mujeres artistas que la acogen en la revista feminista *Heresies*, con el artista argentino César Paternosto cuya biblioteca e investigaciones en torno al mundo andino alimenta sus propias búsquedas, con los textiles del Brooklyn Museum. Otros amoríos tex-suales.

Desde 1981 se esparcen y cruzan muchas líneas viajeras. Hilos y lanas sin hilar que se tejen en las montañas andinas, sobre los ríos en Chile, sobre pozas en Nueva York, que atraviesan mares, continentes, planicies de arena, grietas en las rocas, salas de exposición. Fue en el año 2005 que la vi con la flautista Jane Rigler lanzar una madeja de lana roja sin hilar al río Hudson, un tipo de acción que llevaba realizando por más de una década. No fue la primera vez que me crucé con su obra, pero en esa ocasión me atrapó con su telararaña, quedé prendada y prendida con sus hilos.

He entrado en una tangente, pero eso hacen los hilos del re-cordar. ¿Y quién contiene las cuerdas del corazón?

Joyas doradas centellean azules, rojas a veces. Abstractas desde lejos, empiezan a dibujar sonrisas, ojos, manos y colas al aproximarse, mutando entre orden construido y cósmico, seres que habitan entre los mundos.

Vuelvo al Brooklyn Museum, pero es 1982. Vicuña ve el “Manto de Paracas”, un textil de cerca de dos mil años de antigüedad²⁹. Este fue encontrado en un entierro en la península de Paracas, al sur de Perú, y fue adquirido por el museo neoyorquino en 1938³⁰. Se trataba de uno de muchos entierros en esa área, compuestos de fardos funerarios cónicos sepultados junto a otros objetos y bultos con ofrendas³¹. Cada fardo anidaba dentro de una canasta a una momia sentada que estaba envuelta en un ajuar de tejidos bordados. Los textiles envolvían la momia en varias capas, cumpliendo una función protectora y sacrificial, sus fibras orgánicas protegidas a su vez por el medioambiente extremadamente seco de la península³². De hecho, el lugar recibe su nombre de los vientos que se levantan regularmente desde el mar al atardecer y soplan hacia el noreste llenos de arena, la cual “llueve” sobre la planicie, calmándose únicamente al caer el sol. Como ha señalado Anne Paul, “la palabra “paracas” viene del Quechua *para-ako*, que significa “arena cayendo como lluvia” o “tormenta de arena”³³, una imagen que Vicuña recogió para dar inicio a su video del mismo nombre, trazando su título con arena.

Trata de imaginar cómo habría sido prender el botón de la vitrina oscura donde se exhibía el textil en 1982, y ver fugazmente iluminadas las treinta y dos figuras abstractas de caras sonrientes simétricas realizadas en seis colores del panel

29. Manto de Paracas, cultura Nasca, 100-300, 62.5 × 149 cm (soporte) y 170.8 × 84.5 cm, algodón y fibra de camélido. Brooklyn Museum. Por un tiempo se consideró que el manto del Brooklyn Museum pertenecía a la cultura de Paracas, pero otros estudios más recientes la atribuyen a la cultura Nasca (1-650 d.C.). Sophie Desrosiers, “Les textiles de Paracas-Necrópolis: techniques et décors”, en *Paracas, trésors inédits du Pérou ancien* (Paris: Musée du Quai Branly, 2008), 52.

30. El sitio arqueológico de Paracas fue encontrado por Julio César Tello Rojas (1880-1947) en 1925. Su asistente, Toribio Mejía, inició excavaciones en 1927 en un nuevo sitio, la Necrópolis de Wari Kayan (donde se adoraba a los wari), encontrando más de cuatrocientos fardos. Ann H. Peters, “La necrópolis de Wari Kayan”, en *Hilos del pasado. El aporte francés al legado Paracas* (Lima: Instituto Nacional de Cultura, 2007), 23. El manto del Museo de Brooklyn fue encontrado por un huaquero, José Quintana, en el cementerio Cabeza Larga. “L’histoire du manto de Brooklyn”, en *Paracas, trésors inédits*, 209.

31. Mary Frame, “Las prendas bordadas de la necrópolis de Wari Kayan”, en *Hilos del pasado*, 65.

32. Anne Paul, *Paracas Ritual Attire. Symbols of Authority in Ancient Peru* (Londres: University of Oklahoma Press, 1990), 3.

33. Paul, 3.

central tejido a telar y y seguir absorta con la mirada el borde de fondo rojo con las noventa y dos figuras del borde tridimensional. Allí los hilos forman estructuras que se vuelven cuerpos volumétricos que se alzan solos como pequeñas personas. Ambos grupos están organizados alrededor de una cruz que divide el centro del manto, como si fuesen a encontrarse. A diferencia de la abstracción rectangular sencilla de los rostros en el panel central, las figuras del borde se destacan por el naturalismo de los trajes y tocados que visten, de los objetos que exhiben en sus manos y las plantas y animales con que interactúan caminando en procesión. Compuestas usando dos estilos, de contorno curvos (“Lineal”) y zonas de color en bloque (“Color en bloque”)³⁴, estas figuras del borde muestran patrones que se combinan de forma única en cada uno. Con la excepción de tres de ellas, todas están bordadas como un espejo por los dos lados, obliterando la idea de un lado “frontal” y uno “trasero”. Aquí opera otro orden.

Querida Giulia/Julia, te cuento todo esto porque las obras de Vicuña se conectan unas a otras como un tejido, y el manto de Paracas inspiró la creación de un video del mismo nombre. Esta animación fue producida por Vicuña junto a la animadora colombiana Paulina Ponce de León en 1983 a partir de fotografías a color tomadas de las figuras de los bordes del tejido. Vicuña utilizó el video como su huso visual y frente a la cámara de Ponce creó escenografías e hizo girar a las figuras como trompos para contar una historia con ellas, una celebración de la vida al son de flautas, viento y cantos³⁵. Anticipando varios estudios antropológicos sobre su iconografía, Vicuña interpretó la cosmovisión expresada en la manta, sus personajes y acciones, poniendo a bailar nuevamente a chamanes, campesinos y tejedoras en un entorno fabricado con piezas de cerámica y papel. (Img. 10 y Img. 11).

La primera figura en aparecer flota danzando en el aire, mientras su tocado florece con brotes de ramas verdes. Vuela y en sus giros va mostrando esa particular visión de mundo dual, donde no hay derecho ni revés. Mientras se zambulle en la tierra para fertilizarla, el video descende a la acción cotidiana de otras figuras vestidas con túnicas y vestidos largos más sencillos, hombres y mujeres que siembran la tierra y recogen maíz y calabazas, rodeados de muros y pirques de piedras. Todo es lenguaje: la arquitectura de piedra, la arquitectura tejida, el templo hecho de telares. Llamas, mariposas y tejedoras se reúnen a cantar sus historias, a recordar la historia comunal, del mundo, a tejerla. También lo hacen las vasijas, los porotos pintados con motivos de montañas escalonadas y formas abstractas, los trompos que danzan, comunican y cantan, formando parte de un tejido social.

Todo es poesía. Labrar la tierra es asimilable a trabajar la palabra en el poema y el lenguaje cotidiano, como se dibujaba en las *palabrarmas*. Un poema abre una página al crear un surco, trazar unas líneas, y además remueve espacios internos. No por nada las figuras que han sido identificadas como chamanes

34. Frame, 70.

35. Música compuesta por José Pérez de Arce y Claudio Mercado; cantos por Vicuña.



Imagen 10 y 11. Cecilia Vicuña, *Paracas*, video monocanal, 1983.

en la manta parecen hablar, recitar, ¿como poetas? Sale de su boca un fluido, una tela, una lengua inmensa, una baba barbuda que, por su falta de relación a objetos identificables, ha sido asociada a una “fuerza energética abstracta”³⁶. La palabra es un arma, una fuerza que transforma y crea. Al igual que la figura flotante del inicio y el textil mismo, estos chamanes conectan mundos y germinan la conciencia.

Así como las palabras van tejiendo realidades, el video “Paracas” nos recuerda que el tejido es texto. Anne Paul ha señalado que los textiles de Paracas son “vehículos de información”, no sólo debido a la iconografía de los bordados (que considera un cruce entre escritura e ideogramas)³⁷. También en el grosor, color, direcciones de sus hilos, texturas, patrones, en su propia corporalidad y multi-dimensionalidad. Así como todo nuestro cuerpo percibe información, el tejido se lee en múltiples direcciones, incluyendo en su relación con el entorno. Incluso hoy los tejedores andinos consideran sus tejidos y los diseños en ellos como entidades cinéticas: “blowing in the breeze, filled with potatoes, or moving on a human body.”³⁸ Unas relaciones que Vicuña insiste en recordar al recrearlas a la distancia, por otros medios, como señala el video:

36. “Streamers do not correspond to a known object and may represent some abstract force of energy”. The Paracas textile [exhibition], Brooklyn Museum ([Brooklyn, NY]: The Museum, 1991).

37. Paul, 78.

38. Ed Franquemont, “The True Treasure of Andean Textiles”, *Traditional Textiles of the Andes. Life and Cloth in the Highlands* (Londres: Thames and Hudson, 1997), 31.

“El nombre y la lengua de las tejedoras se han perdido.
Hablaban a sus muertos por el tejido.
Por el tejido sabemos de ellos.”



Imagen 12. Cecilia Vicuña, *Quipu desaparecido*, 2018, instalación multimedia en Brooklyn Museum, Nueva York. Fotografía cortesía de la autora.

Vibran los pelos
 ondulan las cuerdas
 corrientes espontáneas fluyen
 en ríos sensuales de figuras
 derramándose lentamente por otros cuerpos

En el “Quipu desaparecido” unas figuras coloridas recorrían las lanas, destelleando como estrellas y joyas. Dependiendo del momento del día, del clima y la cantidad de luz, sus formas aparecían y desaparecían ante los ojos de los espectadores, se transformaban al pasar por los nudos, perdían su consistencia rectangular. Sus formas geométricas recordaban la estructura ortogonal del telar, pero se transformaban en figuras zoomorfas, plantas, seres fantásticos, caídas de agua y montañas, además de conjuntos de patrones abstractos. Trepano y cayendo, las figuras se deslizaban como lágrimas, ascendían como espíritus y vapor, desapareciendo en lo alto, generando escaleras entre el cielo y la tierra.

Las imágenes convergían en el quipu desde los cuatro puntos cardinales, proyectadas por cuatro canales de video creados por Robert Kolodny, cineasta estadounidense con quien Vicuña ha colaborado desde el 2006. A cada lado de la instalación se proyectaba un video distinto, creando la sensación de un mandala cuadrado que representa un cosmos complejo de seres. Los videos parecían tejer precariamente las lanas, transformando temporalmente sus cascadas en ríos de figuras. Estos seres flotantes animaban al “Quipu desaparecido” y lo infundían con otro tipo de vida. Unían al presente con el pasado: de las tecnologías (video, lana), de las imágenes, de las experiencias. Las figuras habían sido tomadas de una serie de textiles andinos pertenecientes a la colección del Brooklyn Museum y fueron transfiguradas por Kolodny en el lenguaje abstracto de los píxeles, reproducidas como reflejos centelleantes sobre los pelos de las lanas³⁹. Vicuña había escogido una serie de textiles Nasca, Wari, e Inca para ser exhibidos junto a su instalación, y las figuras presentes en estos y transformadas en las lanas re-creaban —recrean— la memoria de sus comunidades. Ellas siguen performando y danzando ante quien las mire, las lea, las sienta vibrar con los ojos. Viven para las comunidades andinas del presente: los tejidos no solo respiran y crean espacio para los espíritus que los animan, sino que preservan las dinámicas de su hacer como mapas.

En las proyecciones de video, las figuras trazaban caminos por las lanas, las recorrían subiendo y bajando a veces en procesiones ordenadas o sobrepuestas en capas combinando dos direcciones simultáneamente. Sus trayectos evocaban el concepto andino del “hanan-hurin”, una relación de opuestos complementaria que une lo alto y lo bajo⁴⁰. Al conectar cielo y tierra, montaña y agua, encarnaban la lógica binaria más amplia que guía la cosmovisión andina, donde nada existe

39. Kolodny recortó digitalmente cada imagen para poder proyectarlas sobre las lanas, proceso que describe como una cirugía éticamente ambigua, ya que implicaba cercenar un objeto cuya función era comunicar, y cambiar su significado. Decidió pensar su trabajo como una especie de “cut-up art” y como el hilo de una conversación entre él y los artistas originales. Comunicación por correo electrónico, junio 27, 2019.

40. Paternosto, 64.

sin su opuesto, sin su par *yanantin* o *iskaynintin* (Quechua), nos dice Vicuña citando a Gary Urton, una fuerza que llama a que las cosas se unan⁴¹. (Img. 13)

Al acercarse a este bosque lanudo, se escuchan voces ininteligibles. Cuesta descifrar su lenguaje. A borbotones, se oye un balbuceo íntimo, un suspiro soterrado, un lamento cercano, chillidos gozosos evanescentes, secretos apagados que se traspasan seres invisibles, cantos solitarios junto al agua. Entre los ecos de plegarias y cantos, se lamenta este quipu. Lloro la desaparición de esas aguas.

41. Vicuña, "About to Happen", 103.

42. Meredith Gardner Clark compara la producción poética de Vicuña a un tejido, pues une conocimientos y formas de comunicación no-verbales. Clark, "Warping the Word and Weaving the Visual: Textile Aesthetics in the Poetry and the Artwork of Jorge Eduardo Eilson and Cecilia Vicuña" (The University of Texas at Austin, 2012), tesis doctoral.

Aunque muchos autores han hecho notar que la obra de Vicuña existe en un estado intersticial, en la intersección, y puede leerse como un tejido, el campo de lo aural tiende a quedar rezagado⁴². Se atrapa la poesía en el papel y olvidamos que existe en el mundo, en los cuerpos y mentes que la leen, la entonan, la saborean, la escuchan. Solo unos pocos han permanecido en ese otro espacio incierto que es la voz en la performance y el mundo sónico de la poesía, el espacio del



Imagen 13. Cecilia Vicuña, *Quipu desaparecido*, 2018, instalación multimedia en Brooklyn Museum, Nueva York. Fotografía cortesía de la autora.

habla, del silencio, del canto, de la música⁴³. Esa base sonora que Vicuña una y otra vez re-salta y hace bailar, como un respirar esencial:

“They say the red thread is a dark constellation, the singer’s domain.
The language of the offering, to nurture and to excrete.
It comes from a dark abode in the sky, and returns to it.
Unspun wool is cosmic breath, transformation itself.”⁴⁴

Vicuña ya ha colaborado con etnomusicólogos y antropólogos, como José Pérez de Arce y Claudio Mercado; con cantadores, músicos y bailarines, además de grabar sus propios cantos en el disco *Kuntur Ko* (2012). Si las lanas del *Quipu desaparecido* parecen heridas de las que brotan lágrimas y pus, recuerdan la noción del “sonido rajado” que ha estudiado Vicuña en relación a los bailes chinos y su conexión con el mar en Concón en la costa central de Chile. Rajado que puede vincularse no solo a la destrucción, sino también a un nacimiento, al parto que abre espacio a una vida nueva, a un primer aliento de otro ser que ahora respira con nosotros. Al sacar la cabeza por la apertura de un poncho o una ruana, renacemos.

El *Quipu desaparecido* era una ronda de sonidos. Ellos emergían desde lo que parecía ser las profundidades de la instalación, resonando como susurros oscuros, repitiendo a veces sus formas como ecos aleatorios, girando en el espacio como hilos, emergiendo y re-emergiendo, altos y bajos, abstractos y concretos. Animaban al quipu y materializaban sonoramente con murmullos cristalinos y alientos metálicos a esos cuerpos que brillaban bailando sobre las lanas. Generaban un ambiente brumoso por el que circulaban lamentos.

Esas voces eran en realidad una sola, la voz de Cecilia. Esta había sido transformada en un nuevo tejido sónico por el compositor colombiano Ricardo Gallo, a partir de una serie de grabaciones de improvisaciones de piano y voz realizadas como dúo en torno a poemas de Vicuña. Para la instalación, el piano había desaparecido para concentrarse en el rango de las respuestas sonoras y la musicalidad de la voz de Vicuña interpretando sus poemas. Los espacios ya existentes entre cada frase fueron extendidos, resaltando con esos intervalos de silencio a las distorsiones producidas por Vicuña con su entonación, reiteraciones melódicas, cantos suaves, tamboreos rítmicos, suspiros resoplados e inspiraciones⁴⁵. En ocasiones la resonancia de la voz estaba sutilmente ampliada a partir de sus armónicos, generando hilos delicados que parecían atravesar las lanas como nuevos nudos y ataduras invisibles. Solo aquellos espectadores curiosos que se acercaban demasiado a las lanas podían intuir que las voces que se entrelazaban en el espacio siempre distintas, subiendo y bajando hacia adelante y atrás, provenían de unos parlantes escondidos a distintas alturas.

43. Alcalá es quien más se ha preocupado por el aspecto performativo y sonoro de la poesía de Vicuña. Otras menciones aparecen en Sherwood y Gómez-Barris (*About to happen*).

44. Cecilia Vicuña, “Sound is the Mother”, *Read Thread*.

45. “El proceso del audio en cada frase resalta el juego que Cecilia hace con la palabra vuelta sonido en determinada frase.” Ricardo Gallo, entrevista junio 26, 2019.

De vez en cuando se podía oír una palabra con nitidez o una cadena de ecos que por su profundidad parecían tener orígenes ancestrales. De las texturas sonoras y la densidad difusa emergía de repente un racimo de palabras o una frase auralmente legible: “fresco”, “el sostén de la tierra”, “oro es tu hilo”, “ofrendar”. Más que recitadas o simplemente dichas, esas palabras y frases iban apareciendo del canto, brotaban de sus propias texturas textuales y volvían a esconderse en ellas, interceptadas por llantos que emanaban de otras profundidades.

Así como no se daba información sobre las lanas, tampoco se mencionaba en el Museo que esta era la voz de Vicuña interpretando una selección hecha por Gallo de dos poemas de su libro *La Wik'uña* (1990), “Oro es tu hilar” y “Se acabará”, junto a otro poema seleccionado por Vicuña, “Khipu Kellcani” (Lluvia de hilos, Lloro del hilo) y una improvisación que denominó “en lengua desconocida”. Su origen es importante no solo por cómo sus obras son tejidos de colaboraciones con otros músicos, antropólogos, artistas, cineastas, cuyas visiones y sentires profundos reúne; o por la identificación que Vicuña siente con el mundo andino como lo anticipan los títulos en quechua, una conexión expresada también en la pintura donde aparece abrazada al animal homónimo formando un solo cuerpo a partir de dos mitades complementarias (después de todo, seguimos siendo bípedos implumes poéticos como gustaba decir otro profesor que tuve, Jaime Blume)⁴⁶. Lo menciono porque en *La Wik'uña*, Vicuña abre un espacio para escuchar otros lenguajes –guaraní, quechua, animal, como el canto del colibrí- y sus mensajes, aprendiendo de muchas voces pasadas y presentes, y entrelazando su voz a ellas. Visualiza y lleva a cabo en el poema un entrar en común-uniión similar al que surge en las improvisaciones musicales, cuando se teje una nueva conciencia entre el escuchar y el silencio, en ese espacio de lo que está a punto de suceder. Si el bosque es un texto donde interactúan muchos lenguajes con su propia semiótica, el libro es un tejido bordado. En *La Wik'uña*, esos conocimientos andinos y amazónicos forman su urdimbre y van apareciendo y re-apareciendo con los hilos que Vicuña teje en torno a ellos. Para pasar un hilo, se debe abrir un espacio en el entramado y así iniciar una conversación:

Phuyumama licenciaykimanta
Madre de las nubes licencia pido
para pasar
Oración de la puna.⁴⁷

46. “I started calling myself an Andean animal – La Vicuña- in Colombia. When I got off the plane I threw myself down on the soil; I couldn’t believe the sensation of being in Latin America again. It was far from Chile, but it was the same spine.” Vicuña citada en Lucy Lippard, “Spinning the Common Thread”, *The Precarious*, 14.

47. Citado en Cecilia Vicuña, *La Wik'uña* (Santiago: Francisco Zegers Editor, 1990), 45.

Re-cordemos Giulia/Julia, los hilos del camino Chibcha. Los hemos dejado pasar, como si fueran un gesto irrelevantemente efímero, una nube en el texto. Pero esa urdimbre tejida en la tierra es la urdimbre sobre la que tejemos nuestras tramas, nuestros dramas, nuestra precariedad.

Quizás algo que el *Quipu desaparecido* nos recuerda entre sus líneas, lianas y ríos de lanas, lo que nos llama a escuchar en sus lamentos, es que olvidamos este lugar donde estamos parados, lo maltratamos y hasta lo maldecimos⁴⁸. Negamos los cambios que vemos: climáticos, ambientales, industriales, sociales. Olvidamos los elementos que nos sostienen, cómo se entretrejen nuestras vidas, y lo que nos puedan decir los caminos que ya han recorrido otros. Dejamos de aprender para quedarnos con esas certezas de lo ya conocido. Ya casi no oímos.

Sin embargo, obras como el *Quipu desaparecido* de Vicuña son gestos que nos llaman a escuchar y re-parar en aquello que en primera instancia puede parecer ininteligible, precario y absurdo. Como unos hilos cruzándose en el camino o unas huellas tenues de sendas en la cordillera. Vicuña recuerda otro tejido espacial cuando invoca a los ceq'es, esas líneas que conectaban el imperio Inca a través de sus sitios sagrados/huacas generando un horizonte de signos naturales. Unían el *omphalos* Inca, la ciudad de Cuzco, ombligo del mundo, con el resto de los cuadrantes del imperio en un gran tejido, trazando a la vez un calendario cósmico en la tierra⁴⁹. Eran una forma de escuchar la naturaleza y de intercambiar conocimientos con ella, una conversación espacial en la que se puede leer el futuro.

“For the Mbyá Guaraní, words come from trees, and the forest comes from mist. When the cool mist is gone, we will all be gone.”⁵⁰

Reparar es volver a parar, detener el ritmo frenético del flujo cotidiano para mirar, sentir, escuchar con cuidado, tomar fuerzas. La poesía de Vicuña repara, vuelve a entonar a través de distintas voces, en distintos lugares y tiempos, el mismo llamado a la acción:

Se acabará
 la fuente redonda
 la propia silencio
 la sílbida clave
 ¡Se acabará!
 ¿Dónde se irá la neblina?
 ¿La bruma vivificante?
 ¿Dónde se irá?
 Fresco, fresco
 ¡El sostén de la tierra!

48. Susan Stewart invoca la imagen del sendero al referirse a la tactilidad de lo aural y su espacialidad: “When we invoke or call for sound, we bring ourselves, too, into a certain path: we take our place in time. (...) when the voice arrives, we learn something, too, about where we stand.” Susan Stewart, *Poetry and the Fate of the Senses* (Chicago: University of Chicago Press, 2002), 45.

49. Para Lois Martin los ceq'es son como un quipu, cada sendero una cuerda con nudos/huacas. Martin, “Nasca: Woven Cosmos and Cross-looped Time”, *Textile* 4,3 (2006): 318.

50. Cecilia Vicuña, “The AMAzonas Palabrar-mas”, *AMAzona Palabrar-mas* (Brooklyn: The Circadian Press, 2018), 66.

¡Los racimos de llanto!

¡Los corazones apagados
sin neblinar!⁵¹

En el *Quipu desaparecido*, Vicuña realiza un acto desafiante. Hace sacar de las bodegas del museo su memoria andina para poner a conversar un conjunto de textiles y así reunir distintas narrativas y formas de sentir, expresar. Para hacernos ver con los ojos de las manos, de los oídos y de las entrañas, su mensaje, su lamento. Este desafío es un sacrificio: sacar a la luz esos textiles tan frágiles es adelantar su desaparición⁵².

Qui
pu
qu
e
rido
¿por qué
lloras?
¿O acaso
esa lágrima
es otra
cosa?

Querida Giulia, debo confesar que fui al Museo muchas veces. Lloraba junto al quipu sin saber bien por qué. Una tarde, acompañé a la especialista en arte precolombino y colonial, Alessia Frassani. Cuando pasamos a ver los textiles precolombinos algo pasó. (Img. 14 y Img. 15) Detenidas frente a un textil Wari (500-800 d.C.), me dijo:

“Se cree que esas figuras geométricas son chamanes. Están vistos de perfil, experimentando un trance, una transformación. Las diagonales son sus colmillos, el círculo partido en dos, su ojo. La lágrima que brota de él no es de tristeza. Es una visión”.

51. *La Wik'uña*, 65.

52. “Now, because of the destruction of the forest, storms are gathering such violent energy that you get events like Hurricane Mitch in Central America, where thousands of people die. To weave clouds at a moment like this is an attempt to change the pattern of destruction, as if this impossible gesture (you cannot “weave” with unspun wool –it falls apart as you touch it) had the power to affect the climate and move people to thought.” Vicuña, “The Memory of Fingers”, 19.

LA LANA CANTA

Llego al final de mi carta.



Imagen 14 y 15. *Manta Wari*. 650-1000. Algodón, fibra de llama. Brooklyn Museum. Fotografía de la autora.

En el Museum of Fine Arts de Boston, la lana del *Quipu desaparecido* colgaba más cerca del piso y el entorno era oscuro. Vulva ancestral, maloca caliente. Las figuras proyectadas se agrandaron y caían más rápido, volviéndose más notorias y brillando con fuerza. El Museo había sacado sus joyas textiles andinas, se puso aretes y vestido de gala. Los lamentos cantaban con más fuerza, volviendo aún más imperante su presencia, no queriendo ser olvidados. (Img. 16)

53. "just what is this woman doing?", Rodrigo Toscano, en Alcalá, 12.



Imagen 16. Cecilia Vicuña, *Quipu desaparecido*, instalación multimedia en Boston Museum of Fine Arts, 2018. Fotografía cortesía de la autora.

¿Es esto un textil? ¿Qué hace Vicuña?⁵³

Nos recuerda que un lamento es también un canto. Urdiendo en sus lanas sin hilar la dualidad de lo uno en la cosmovisión andina nos recuerda que, del desespere y la tristeza, del sacrificio, surge otra vida. Para desafiar hay que encontrar la voz y sacarla. La lágrima puede ser una visión que nos transforma, impulsándonos a tejer redes que creemos imposibles.



BIBLIOGRAFÍA

- Albers, Anni. *On Weaving*. Hanover: Wesleyan University Press, 1965.
- Bryan-Wilson, Julia. *Fray: Art and Textile Politics*. Chicago: University of Chicago Press, 2017.
- de Zegher, Catherine. "Ouvrage: Knot a Not, Notes on Knots". *The Precarious/QUIPOem: The Art and Poetry of Cecilia Vicuña*, ed. Catherine de Zegher. Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1997. 17-46.
- Desrosiers, Sophie. "Les textiles de Paracas-Necrópolis: techniques et décors". *Paracas, trésors inédits du Pérou ancien*. Paris: Musée du Quai Branly, 2008. 52-57.
- Frame, Mary. "Las prendas bordadas de la necropolis de Wari Kayan". *Hilos del pasado, El aporte francés al legado Paracas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 2007. 65-73.
- Franquemont, Ed. "The True Treasure of Andean Textiles". *Traditional Textiles of the Andes. Life and Cloth in the Highlands*. Londres: Thames and Hudson, 1997.
- Gardner Clark, Meredith. "Warping the Word and Weaving the Visual: Textile Aesthetics in the Poetry and the Artwork of Jorge Eduardo Eilson and Cecilia Vicuña". Tesis doctoral, The University of Texas at Austin, 2012.
- Haraway, Donna. *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.
- Lamoni, Giulia. "'Diario de Vida' Cecilia Vicuña's artistic practice in London (1972-1975) (A letter to Carla Macchiavello)", *Revista de Estudios Globales & Arte Contemporáneo* 5, 1 (2017-18): 87-119.
- Le Guin, Ursula K.. "The Carrier-Bag Theory of Fiction", *Dancing at the Edge of the World. Thoughts on Words, Women, Places*. UK: Gollancz, 1989. 165-170.

- Lippard, Lucy. "Spinning the Common Thread". *The Precarious/QUIPOem*, ed. Catherine de Zegher. Hanover: Wesleyan University Press, 1997. 7-16.
- Martin, Lois. "Nasca: Woven Cosmos and Cross-looped Time". *Textile* 4,3 (2006): 312-339.
- Parker, Rozsika. "A Naturally Revolutionary Art?". *The Subversive Stitch. Embroidery and the making of the feminine*. Londres: The Women's Press Limited, 1984. 189-215.
- Paternosto, César. *The Stone and the Thread. Andean Roots of Abstract Art*, trans. Esther Allen. Austin: University of Texas Press, 1996.
- Paul, Anne. *Paracas Ritual Attire. Symbols of Authority in Ancient Peru*. Londres: University of Oklahoma Press, 1990.
- Peters, Ann H.. "La necrópolis de Wari Kayan". *Hilos del pasado. El aporte francés al legado Paracas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 2007. 23-31.
- Rottner, Nadja. *Claes Oldenburg*, ed. Nadja Rottner. Cambridge: The MIT Press, 2012.
- Stewart, Susan. *Poetry and the Fate of the Senses*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- The Paracas textile*, Brooklyn Museum. [Brooklyn, NY]: The Museum, 1991.
- Urton, Gary. *Signs of the Inka Khipu: Binary Coding in the Andean Knotted-String Records*. Austin: University of Austin Press, 2003.
- Vicuña, Cecilia. *About to Happen*. New Orleans: Contemporary Arts Center, 2017.
- Vicuña, Cecilia. *AMAZONE Palabras. 1977-78*. Brooklyn: The Circadian Press, 2018.
- Vicuña, Cecilia. *DIS SOLVING: threads of water and light*, Drawing Papers 34. Nueva York: Drawing Center Publications, 2002.
- Vicuña, Cecilia. *La Wik'uña*. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1990.
- Vicuña, Cecilia. *Precario/Precarious*. Nueva York: Tanam Press, 1983.
- Vicuña, Cecilia. *Read Thread. The Story of the Red Thread*. Berlin: Sternberg Press, 2017.
- Vicuña, Cecilia. *Spit Temple. The Selected Performances of Cecilia Vicuña*. Edited by Rosa Alcalá. Brooklyn: Ugly Duckling Press, 2012.
- Vicuña, Cecilia. *Paracas*, 16 mm transferred to video monocal, 1983, 18:26 minutos.