



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

Bachraty, Dagmar

Un acto de tejer y destejer la memoria. Los quipus de Cecilia Vicuña y el arte actual

H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte, núm. 5, 2019, Julio-, pp. 195-212

Universidad de Los Andes

Colombia

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=607764857006>

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

UNAM  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

# UN ACTO DE TEJER Y DESTETER LA MEMORIA. LOS QUIPUS DE CECILIA VICUÑA Y EL ARTE ACTUAL

An act of Weaving and Unraveling Memory. Cecilia Vicuña's Quipus and Current Art

Um ato de tecer e destecer a memória. Os quipus de Cecilia Vicuña dentro da arte atual

Fecha de recepción: 18 de diciembre de 2019. Fecha de aceptación: 12 de abril de 2019. Fecha de modificaciones: 16 de abril de 2019

DOI: <https://doi.org/10.25025/hart05.2019.10>

DAGMAR BACHRATY

Doctoranda en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chile. Licenciada en Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile, magíster en Estéticas americanas de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

[djbachraty@uc.cl](mailto:djbachraty@uc.cl)

El artículo hace parte de la investigación titulada "La historia del Hilo Rojo. Aproximaciones histórico estéticas a la performance de Cecilia Vicuña" del Magíster en Estéticas americanas de la Pontificia Universidad católica de Chile.

## Cómo citar:

Bachraty, Dagmar. "Un acto de tejer y destejer la memoria. Los quipus de Cecilia Vicuña y el arte actual". *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n° 5 (2019): 195-212. <https://doi.org/10.25025/hart05.2019.10>

## RESUMEN

El siguiente artículo tiene por objetivo ahondar en el rol de la memoria dentro de la historia del arte a través de la obra *Hilo rojo* (2017)<sup>1</sup> de Cecilia Vicuña. La obra pone en juego un principio de persistencia simbólica en el uso de elementos andinos que articulan una postura descolonizadora y un acto de protesta contra la acción occidentalizadora del arte y los procesos de ruptura histórica como la Conquista y las dictaduras latinoamericanas. El artículo propone un análisis del arte de tejer entendido como una acción nemotécnica y ancestral que intenta rescatar la sabiduría y la voz femeninas, a través de una interpretación de dos obras recientes de Vicuña, la performance *Quipu Mapocho* (2016) y la instalación *Quipu Womb* (2017). Nuestra interpretación busca contextualizar los efectos y síntomas de la memoria dentro de la historia y el significado del "hilo rojo" para esta artista.

## PALABRAS CLAVES

Historia del arte, Cecilia Vicuña, Memoria, Quipu.

1. El "Hilo Rojo" o "Story of the Red Thread" (2017), corresponde a un libro compendio de algunas obras de Cecilia Vicuña desde la década de 1970 hasta el presente, en donde se destaca el uso del hilado y el color rojo como un simbolismo asociado a lo femenino dentro de la historia precolombina americana, y otras. Dentro de estas, es que se trabaja dos obras presentadas el año 2017, *Quipu Mapocho* y *Quipu Womb*.

#### ABSTRACT

The following article aims to delve into the role of memory within the history of art through the work *Red Thread* (2017)<sup>1</sup> by Cecilia Vicuña. The work puts into play a principle of symbolic persistence in the use of Andean elements that enact a decolonizing position and a form of protest against westernizing art and against processes of historical rupture such as the hispanic conquest and Latin American dictatorships. The article analyzes the art of knitting as a mnemonic and ancestral activity that tries to rescue feminine voices and wisdoms by interpreting two recent works by Vicuña, the performance *Quipu Mapocho* (2016) and the installation *Quipu Womb* (2017). Our interpretation seeks to contextualize the effects of memory within history and the meaning of the “red thread” for this artist.

#### KEYWORDS

Art History, Cecilia Vicuña, Memory, Quipu.

#### RESUMO

O presente texto tem como objetivo pesquisar a função e o papel da memória dentro da história da arte através da obra *Hilo Rojo*<sup>1</sup> de Cecilia Vicuña. Por meio da obra se pode perceber a persistência simbólica da utilização de elementos andinos de tecido, os quais referem uma posição descolonizadora como forma de protesta contra o ato ocidentalizador da arte e dos processos de rutura histórica (como a conquista espanhola e as ditaduras latino-americanas). O elemento analisado que podemos destacar é o tecido como acção mnemotécnica e ancestral que pretende recuperar a sabedoria e a voz feminina por meio de uma revisão de dois das últimas instalações e performances de Vicuña: *Quipu Mapocho* e *Quippu Womb*. O tecido, argumenta o texto, é uma forma de contextualizar os efeitos e os sintomas da memória na história e o significado do *Hilo Rojo* para a artista.

#### PALAVRAS CHAVE

História da arte, Memória, Cecilia Vicuña, Quipu.

1. “The “Red Thread” or “Story of the Red Thread” (2017), corresponds to a book compendium of some works of Cecilia Vicuña from the 1970s to the present, where the use of yarn and red color is highlighted as a symbolism associated with the feminine within the pre-Columbian American history, and others. Within these, is that it works two works presented in 2017, “*Quipu Mapocho*” and “*Quipu Womb*”.

1. O “Hilo rojo” [fio vermelho] o “Story of the Red Thread” (2017) é uma antologia de obras da Cecilia Vicuña desde a década dos anos 70 até o presente, na que se destaca a utilização do fio e do color vermelho como símbolos do feminino dentro da história pré-colombiana e outras. Da antologia, o texto trabalha dois obras do ano 2017: *Quipu Mapocho* e *Quipu Womb*.

## INTRODUCCIÓN

Cecilia Vicuña es una artista chilena nacida en 1948 en las cercanías del río Mapocho, en la ciudad de Santiago. Desde muy temprano Vicuña desarrolló, a través de actividades artísticas y literarias, una conexión sensible con la responsabilidad comunitaria y la sabiduría de los pueblos ancestrales, dedicándose desde sus comienzos a una creación poética enlazada con imágenes y símbolos relacionados con los pueblos originarios, tanto andinos como mapuches. La obra de Vicuña elabora una temática indígena en el marco de una clara búsqueda identitaria, profundizando procesos descolonizadores surgidos en el campo de la literatura de los años sesenta. Sus obras proponen un tipo de arte conceptual circunscrito por la potencia visual que emana de la memoria americana. Vicuña comenzó realizando pequeñas instalaciones en la calle y en la orilla del mar durante los años sesenta, seguidas de lo que ella describe como sus primeras performances. En 1965 produjo el primero de sus quipus, denominado *El quipu que no recuerda nada*, y el vínculo primario que establece esta pieza con lo precario, el paisaje y el simbolismo andino marcarían en adelante su obra, junto con la contingencia política que habría de vivir más adelante y que la llevarían a un exilio auto impuesto. Así, el trabajo de esta artista demostraría siempre una dimensión política, generando vínculos entre la naturaleza, la acción social y la memoria histórica.

En el presente artículo buscaremos ahondar en las maneras de comprender la relación entre memoria e identidad que articula Vicuña en su obra *Hilo rojo* (2017). Comenzaremos por preguntarnos qué se entiende por memoria en la historia del arte, basándonos en las palabras que usa la artista para describir su misión artística: la de recuperar “lo que el tiempo ha borrado”<sup>2</sup>. Es precisamente desde esta perspectiva temporal que podemos afirmar, siguiendo a Carolina Castro Jorquera, que el trabajo de la artista se ha visto “influenciado por la fuerza política del arte, la voluntad de generar conciencia en los seres humanos, en una dimensión sin tiempo donde lo pasado y lo futuro convivieran en un mismo presente”<sup>3</sup>. Es por ello que su obra se cubre de simbolismos y lenguajes ancestrales a través de los cuales, en nuestra interpretación, la artista construye un tramado histórico a modo mecanismo nemotécnico tejido, radicalizando las problemáticas y consignas sociales por medio de un nudo que urde el pasado prehispánico y la occidentalidad presente.

La obra de Vicuña establece un cruce entre los idiomas del arte conceptual y los rezagos de una memoria ancestral, explotando de manera singular y compleja las potencias significativas de la anacronía. En su estudio de este concepto en el contexto de los usos de la memoria y sus continuidades, rupturas y síntomas, Georges Didi-Huberman observa que la crítica suele ver, en los

2. “Off The Record”, emisión del 30 de Julio 2017, *Canal 13c*, consultado el 17 de agosto de 2017, <http://www.13.cl/c/programas/off-the-record/capitulos/30-julio-2017-cecilia-vicuina>.

3. Carolina Castro Jorquera, “El camino de la conciencia. Mira Schendel/Victor Grippo /Cecilia Vicuña”, (tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2016), 249.

proyectos artísticos que se remiten al pasado una negación del futuro, olvidando que “siempre ante una imagen estamos ante el tiempo”.<sup>4</sup> Un análisis que parte de la descontextualización como principio de interpretación olvida que el sentido de estas manifestaciones artísticas, entre las que podemos incluir los elementos simbólicos andinos que Vicuña moviliza, no puede ser determinado exhaustivamente por un tipo de conocimiento que los recibe como objeto de evaluación, sino que depende del valor del uso que el arte moderno se atreve a hacer de ellas, es decir, de los valores y usos que se les puede asignar en un momento específico.<sup>5</sup>

Es por ello que la labor del historiador de arte debe asumir como premisa la suspensión del sosiego en el relato, asumiendo no sólo que el anacronismo no es una anomalía en la labor historiográfica, sino que constituye su objeto más preciso. Al hacerlo, entendemos que sólo hay historia de síntomas y que lo propio del síntoma es un modo de aparición que interrumpe el curso normal de la representación.<sup>6</sup> Desde esta perspectiva, la persistente interrogación de los modos vigentes de leer el arte en la historia debe establecer una relación dialéctica con el aura de los objetos históricos, cuestionando la idea de que tal aura le permitiría hacer presentes las cosas pasadas bajo un impulso de negación del tiempo. El modo de proceder anacrónico, que se basa no en el objeto sino en su historia, no consiste justamente en una negación de la historia, sino en su construcción, como la pervivencia paradójica de un “presente reminiscente”.<sup>7</sup>

### LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IMAGEN SIMBÓLICA. MONTAJES Y DESMONTAJES EN EL ARTE AMERICANO

Bajo las premisas teóricas que hemos propuesto, debemos entender la memoria que el historiador ejercita y pone práctica, interrogándola y convocándola, no precisamente como un punto de vista dirigido al pasado, sino como una manera de leer que “es psíquica en sus procesos, anacrónica en sus efectos de montaje y reconstrucción, o de decantación del tiempo”.<sup>8</sup> Así entendida, la memoria no se limita simplemente a recordar el pasado histórico, sino que es una función activa, latente bajo los quiebres y continuidades de las estructuras identitarias a medida que estas se constituyen.

Es justamente pensando en la agencia de esta fragmentación que Ticio Escobar sostiene que cuando se habla del arte americano, a diferencia del arte occidental,

se habla de un conjunto de objetos y prácticas que recalcan sus formas para producir una interferencia en la significación ordinaria de las cosas e intensificar la experiencia de su mundo. El arte indígena, como cualquier otro, recurre a la belleza para representar aspectos de la realidad, inaccesibles por otra vía, y poder así movilizar el sentido, procesar en conjunto la memoria y proyectar

4. Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, traducido por Oscar Antonio Oviedo Funes (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011), 11.

5. Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 27.

6. Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 45.

7. Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 32.

8. Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 36.

en clave de imagen el porvenir comunitario. [...] En este sentido, el arte americano no puede desprenderse de su complejo sistema simbólico, diferenciándose con ello del arte occidental.<sup>9</sup>

Es en este orden de ideas que quisiéramos abordar la obra *Hilo rojo*, partiendo de la idea de que en esta pieza Vicuña establece una conversación con la esfera de los rezagos identitarios a través del uso de elementos andinos que operan como anacronismos latentes en la historia americana. Se trataría, en nuestra lectura, de elementos que, inscritos en una construcción lingüística y poética visual, evocan una memoria indígena quebrantada por la historia, cuando el olvido y la occidentalización de los parámetros culturales generan una deuda que nos exige emprender la reconstrucción de la(s) memoria(s) e identidad(es) americana(s) a través del arte. En este sentido, la complejidad del trabajo de Vicuña no se desprende simplemente de la recuperación de un lenguaje ancestral efectuada a través del acto de tejer, sino del hecho de que en ella se hace presente la memoria en el amplio espectro de sus formas no hegemónicas. Lo vemos en sus obras *Quipu Mapocho* y *Quipu Womb*, en las que se expresa una tradición histórica implícita en el rol que cumple la mujer en el “arte de contar”.

*Quipu Mapocho*, en efecto, toma como punto de partida el relato implícito en la imagen de un niño andino ofrendado hace más de quinientos años en el valle del Mapocho. La pieza no solo evoca el simbolismo del agua presente en este “niño-semilla”,<sup>10</sup> sino la importancia visual de la coloración blanco-rojo del quipu, a través de la cual establece un discurso femenino que equilibra los significados de lo rojo-mujer (menstrual) y lo blanco-hombre (semen). Por otro lado, la pieza asociada *Quipu Womb*, que nos sitúa en la esfera simbólica de la matriz, articula un discurso político en torno a la germinación y la unión de nuevas realidades, tanto latinoamericanas como europeas. No hay que olvidar que el carácter descolonizador de la propuesta de Vicuña puede entenderse no como un esfuerzo por producir un arte indígena en oposición histórica al arte occidental, sino, en los términos que propone Marta Sierra, como la puesta en práctica de un “indigenismo disonante”.<sup>11</sup> Así entendido, el uso de nuevos códigos epistemológicos permitiría fusionar nuevas propuestas estéticas con “otra voz”, no precisamente indígena, puesto que Vicuña no copia quipus arqueológicos, sino que utiliza la premisa estructural de los mismos como principio de construcción de un relato textil.

Según Ruth Corcuera, “el tejido sagrado llevaba mensajes simbólicos y mitogramas, que acompañando al ajuar funerario iban a establecer un diálogo con los dioses en un tiempo no atado a lo humano”.<sup>12</sup> Podemos entonces inferir que los textiles y su relación con la preservación de la memoria corresponden a imágenes de un mundo en directa relación con los fenómenos naturales y sociales que se

9. Ticio Escobar, “Arte indígena: el desafío de lo universal”. *Revista Casa de las Américas* 271, n° 2 (2013): 4, <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistacasa/271/hechosideas.pdf>.

10. Esta concepción pertenece a la cosmología andina en torno a la “muerte-vida”.

11. Marta Sierra, “Poéticas de lo precario: Los casos de Liliana Ancalao y Cecilia Vicuña”. En *Poéticas de los feminismos descoloniales desde el sur*, coordinado por Karina Bidaseca (Buenos Aires: Red de pensamiento Decolonial, 2018), 82.

12. Ruth Corcuera, *Herencia textil andina* (Buenos Aires: Impresores S.C.A., 1987), 58.

entrecruzan en el contexto de las prácticas funerarias. Es así como las civilizaciones andinas, atentas a su medio ambiente, desarrollaron una cosmología que intentaba explicar y ordenar su mundo de acuerdo con una percepción propia del tiempo.

El uso del tejido como acto de memoria en la obra de Vicuña es para Vera Coleman un “entrelazamiento cuántico”<sup>13</sup> que equivale a la producción de un lenguaje poético que entrelaza a la materia con el sentido. Coleman sostiene que toda la producción cultural de Vicuña nos hace entender la esfera de lo material como “un proceso creativo, que es a la vez dinámico, agencial y continuo, y cuyo ímpetu energético surge de las relaciones entrelazadas e intra-activas que constituyen todos los fenómenos del universo, incluso el lenguaje, el arte y la propia identidad”.<sup>14</sup>

Este lenguaje, que alberga una expresión de la historia americana, se enuncia tanto en el pasado precolombino como en la actualidad de un mundo relacionado con lo femenino, lo social y político. Como explica Nelly Richard, el arte latinoamericano contemporáneo reubica los discursos y prácticas artísticas por medio de nuevas sensibilidades que exploran las relaciones entre política, cultura, estética, ideologías e instituciones<sup>15</sup>. Se trata de un tipo de arte que pone en juego una reinención de la memoria y la identidad, lo que conlleva, para Richards, la interpretación simbólica de una historia caracterizada por una tensión irresuelta entre “recuerdo y olvido, sustracción y restitución”.<sup>16</sup> Este olvido no solo estaría vinculado al quiebre entre el mundo precolombino y el hispano, sino que se relanza y reactiva en las fracturas democráticas ocurridas en América durante la década de los setenta.

En virtud de estos vínculos referenciales a la memoria de los pueblos originarios y a las contingencia políticas que ha vivido el continente en las últimas décadas, la obra de Vicuña se colma de una espiritualidad, o de una deuda, que contiene toda la efervescencia americana bajo un deseo consciente de representar nuestra quebrantada historia “mágico-trágica” en su totalidad. Al adentrarnos en el punto de vista poético y político de la artista vemos que esta dimensión espiritual toma forma a través de la construcción y comprensión de una memoria inmersa en características míticas y oníricas, de un relato que busca un nuevo modelo de confrontación con las coyunturas políticas del pasado y el presente americanos. Así, el tejido propuesto por Vicuña restaura, en cierto modo, formas anteriores de acción educativa, como lo hicieron las abuelas en tiempos pasados: el arte de preservar memorias en los nudos de sus tejidos.

En lo que sigue nos proponemos evaluar brevemente las formas que asume la memoria en el trabajo de Cecilia Vicuña, enfocándonos en la exhibición *Movimientos de Tierra*. Arte y naturaleza realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile (2017) y la pieza *Quipu Mapocho*; además, nos referiremos a su participación en *documenta 14*, en Atenas (2017), y a la pieza *Quipu Womb*.

13. Vera Coleman, “Cuerpo y universo: acerca-mientos poshumanistas a la materialidad en la poesía de Cristina Peri Rossi y Cecilia Vicuña” (tesis de maestría, Arizona State University, 2013), 69.

14. Coleman, “Cuerpo y universo”, 69.

15. Nelly Richard, *La subordinación de los signos. Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis* (Santiago: Ed. Cuarto Propio, 1994), 11.

16. Richard, *La subordinación*, 12.



## EL TEJIDO COMO ARTE HISTÓRICO Y SOPORTE DE MEMORIA

Entendido como matriz histórica/mítica, el tejido tiene su significado y origen en el mundo andino como articulación de un lenguaje ancestral basado en el mito de *Mama Oclio*, quien le habría enseñado el arte de unir los hilos a las mujeres, prodigándoles un soporte de memoria. Esta acción nemotécnica, según Claudia Mora, representa en diversas culturas un “tejido vinculado con diosas hilanderas, con el poder sobre el destino, y el ritmo de la vida y la muerte que caracterizan a la existencia dentro del tiempo”.<sup>17</sup> Podemos agregar que la acción de tejer no solo corresponde a un arte relacionado con el acto de contar y preservar las tradiciones, sino a un mundo femenino al que se le asignaba un contexto estatal en el *Tawantinsuyu*, donde las tejedoras más virtuosas de cada provincia eran destinadas a vivir en el Cusco, quedando a disposición del *Inka* y sus *panacas*. Para Pilar Calveiro, estos usos políticos de la memoria se instauran desde la “Antigüedad”, bajo una “hegemonía vinculada con un poder supremo capaz de tomar decisiones políticas e imponerlas gracias a una superioridad económica y militar, pero también gracias a la capacidad de establecer un modelo culturalmente válido”.<sup>18</sup> En efecto, el *Tawantinsuyu* ejerció un control político y cultural a través de una acción expansionista destinada al dominio de nuevas tierras productivas, y estableció un modelo hegemónico sobre las macro etnias existentes en el valle del Mapocho. Se estima por ello que en esta zona se dio una proximidad entre varias culturas andinas, debido a la presencia de las culturas Aconcagua y Diaguita, que habrían tomado del incanato elementos que fueron de fácil absorción debido a la transversalidad en el pensamiento cosmológico de la región.<sup>19</sup> De esta manera, al tratarse de un modelo que se valía de una hegemonía cultural, más que de un dominio militar, la dispersión y asimilación de ideas facilitaban la concepción de un mundo creíble y natural, donde el uso de la fuerza no era siempre necesario.<sup>20</sup>

Los elementos heredados de este paso del *Inka* por los valles de Chile, registrado en artefactos como el quipu conservado en el Museo de Arte Precolombino,<sup>21</sup> guardan una estrecha relación con el arte de Cecilia Vicuña. Como se sabe ahora, el complejo sistema atávico andino de cuentas o nudos constituye un soporte nemotécnico y no solo numérico. De hecho, si bien no se ha podido descifrar aún con exactitud su metodología, debido a los procesos de occidentalización, transculturación e hibridación sufridos desde la conquista española en América, se cree que los quipus instancian un sistema de cuentas y de escritura que sustentó no solo una memoria material, sino oral. Se trata de una memoria que se ha perdido tras la borradaura hispana, pero que ha subsistido en su materialidad como vestigio cultural.

17. Claudia Mora, “El arte de los tejidos andinos”, consultado el 15 de agosto 2017, [http://www.alconet.com.ar/varios/mitologia/poesia/el\\_arte\\_de\\_los\\_tejidos\\_andinos.html](http://www.alconet.com.ar/varios/mitologia/poesia/el_arte_de_los_tejidos_andinos.html).

18. Pilar Calveiro, *Los usos políticos de la memoria. Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina* (Buenos Aires: CLACSO, 2006) 359.

19. Gonzalo Sotomayor, Rubén Stehberg y Juan Carlos Cerda, “Mapocho incaico norte”. *Boletín Museo Nacional de Historia Natural de Chile* 65 (2016): 109-135, [http://publicaciones.mnhn.cl/668/articles-73613\\_archivo\\_01.pdf](http://publicaciones.mnhn.cl/668/articles-73613_archivo_01.pdf).

20. Calveiro, *Los usos políticos*, 360.

21. Cf. “Quipus”, *Museo chileno de arte precolombino: Chile bajo el imperio de los Inkas – 2009*, consultado el 31 de mayo de 2019, <http://www.precolombino.cl/exposiciones/exposiciones-temporales/chile-bajo-el-imperio-inka-2009/el-inka-en-las-regiones/quipus/>



Esta característica inmaterial de la memoria se ejemplifica en la obra *Cloud-Net* (1999), en la que Vicuña se aproxima a la memoria a través de la metáfora de una nube virtual: un sistema de transferencia dinámico y sensorial semejante a un tejido. El textil, como complejo de elementos visuales y orales, posee aquí la virtud de activar la función de la memoria mediante el uso del color y la forma, configurando una red de comunicaciones. De manera análoga, los textiles, al activarse visualmente en tiempos precolombinos, constituían una imagen de identidad,<sup>22</sup> derivada del control político del incanato sobre las etnias existentes en los valles conquistados.

Estos marcos sociales (ideologías/materialidad/oralidad) y las construcciones identitarias que en ellos se basan, ya sean pasadas o presentes, pueden estar sujetas a un plano de movilidad que le da su estructura a la memoria, insertándola en la colectividad a la que pertenece el sujeto y configurando así una suerte de memoria colectiva construida y sostenida por las comunidades afectivas.<sup>23</sup> Tal afectividad, que establece vínculos que van más allá del plano social y familiar del individuo, puede significarse en aspectos de su entorno, como la naturaleza o el paisaje. Así, la posibilidad de atribuirle una carga afectiva a una cualidad distinguible en el espacio, como en el caso presente la cordillera de Los Andes, puede permitirle al individuo establecer puntos de referencia, generando una memoria espacializada que quizás pueda explicarse solo desde el plano del subconsciente o de la memoria subterránea. Ello explicaría la persistencia de ciertas características de la memoria que se activarían en actos de percepción sensible entendidos como ejercicio nemotécnico. Encontramos un ejemplo de este tipo de actividad sensorial en la performance que es parte de *Quipu Mapocho*, y su ofrenda al Río Mapocho y que Vicuña realizó en el cerro El Plomo como parte de su presentación en el MNBA, en el que entrelazaba la acción visual (producción de formas) y la acción sonora (a través de un cántico).

En la cordillera de los Andes, la puesta en escena de Vicuña crea una imagen simbólica mediada por la fotografía. La performance busca forjar una unidad entre la naturaleza, con sus materialidades, y la memoria y el actuar humanos, articulando la naturaleza cordillerana de los Andes centrales, representada en las piedras, nieve, agua y flores, y el hilo rojo que recorre muchos brazos a modo de quipu. Ambos elementos se complementan formando una ruta o camino que sigue desde el río Mapocho, pasando por el río Maipo, hasta el océano Pacífico. Así, a través de la acción reivindicativa de la memoria, la performance une la cosmovisión andina de la deidad masculina del Apu<sup>24</sup> del Plomo con lo femenino del agua, evocando la codependencia de los opuestos complementarios.

Desplegando la expresividad de formas lineales, circulares y espirales inspiradas en la geometría andina y los símbolos textiles, Vicuña establece un recorrido desde el nacimiento del río Mapocho en la cordillera hasta su muerte en la

22. Awakhuni. *Tejiendo la Historia Andina*. Colección Museo de Arte Precolombino, Santander Santiago, 2006.

23. Michael Pollak, *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite* (La Plata: Al margen, 2006), 34.

24. *Apu* es una palabra quechua a la cual se le atribuye el significado de “Señor”, “deidad” o “ancestro”. Dentro de la cosmovisión andina, este Señor correspondería a un vínculo entre la morada de los vivos (*Kay Pacha*) y la de las divinidades y ancestros (*Hanan Pacha*). La particularidad del Apu reside en su altura, y así se designaba a las montañas con mayor altura de los Andes. Según Alexis López el Apu tendría por este motivo un significado político, de juez o curaca. Cf. Alexis López y Marcos Vargas, *Rutas de nuestra geografía sagrada. El adoratorio Inca de la Sierra de Ramón* (Santiago: Proyecto FONDECYT N° 1140043/2016, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2016).

zona de Llolleo, cumpliendo así con el ciclo de vida y muerte asociado a la memoria circular andina.<sup>25</sup> La metáfora del hilo como tejedor de memoria materializa, a través de la performance, la historia americana.

La obra de Vicuña logra así abrirle un espacio dentro de la construcción de una memoria histórica a voces distintas a la de las instituciones nacionales, permitiendo así que salgan a la luz los relatos de los excluidos, los marginados, las minorías. En este contexto podemos traer a consideración el concepto de memorias subterráneas, elemento clave en el discurso de Michael Pollak, formulado en oposición, discusión y retroalimentación con los conceptos de memoria colectiva y memoria oficial. Este referente crítico resulta vital a la hora de aproximarnos al trabajo de Vicuña, por cuanto el discurso que presenta ella como “otra voz” busca recuperar una memoria e identidad ancestral olvidadas que han sido subordinadas bajo las categorías restrictivas y jerarquizadas de arte menor, popular, artesanía, o, como lo definiría Pollak, a la esfera de la memoria subterránea.

Esta relación entre afectividad, marginación e historia nos muestra que está aún por desarrollarse un aparato teórico que se ajuste a los parámetros de una memoria americana que vaya más allá de la conceptualización de un realismo mágico. Lo que está en mora de articulación conceptual es más bien lo “real maravilloso”,<sup>26</sup> una forma de narrar que evoca la identidad que mana de una realidad cargada de sensualidad, en virtud de la explosividad visual de su naturaleza. A esta carencia corresponde una imagen de nuestro pasado precolombino que lo presenta casi bajo un cariz romántico, sin tomar en consideración la persistencia y sobrevivencia de una memoria viva. Esta invisibilidad, olvido y fragmentación son justamente lo que Vicuña aborda en su pieza *Quipu que no recuerda nada* (1965). La pieza, que puede entenderse como una nemotécnica inmaterial (pues se trata de una creación imaginaria de Vicuña), presenta los actos de hacer y deshacer como constitutivos de la fragilidad característica de la memoria. Una historia borrada y olvidada que subsiste en el inconsciente a través del tiempo, como acto que intenta subvertir el orden colonial, visibilizar la tensión irresuelta tras la dictadura de Pinochet y el dolor de los torturados y de los pueblos indígenas. De esta manera, *Quipu que no recuerda nada* puede entenderse de dos maneras: primero, como una alusión al anacronismo implícito en la intangibilidad de su creación, donde los tiempos pasado, presente y futuro se diluyen; y segundo, como la activación de una memoria perdida o quebrantada tras la larga historia americana. En palabras de Carolina Jorquera, “un quipu sin recuerdos, sin memoria, es como un pueblo sin historia”.<sup>27</sup>

Creemos entonces que el quipu, entendido como registro nemotécnico que “cuenta” y preserva, funciona como un tejido, puesto que une cada historia o cuenta a través de la particularidad o color de su nudo, al igual que lo hace cada punto en un textil. De esta misma manera Vicuña establece en su obra el arte de

25. Aguilo, Federico. *El hombre del Chimborazo*. Ecuador: Edic. Abya. Yala. 1985.

Paredes, Rigoberto (1920). *Mitos, supersticiones y supervivencias populares de Bolivia*. La Paz, Atenea.

26. Concepto acuñado por Alejo Carpentier en el prólogo a su novela *El reino de este mundo* (1949).

27. Jorquera, “El camino”, 255.

contar mediante la creación de largos hilos rojos que conforman un gran quipu. Cada nudo representa para ella una historia individual que se une por medio de estos hilos a la historia de la humanidad, urdiendo intrínsecamente la historia de todos y sus problemáticas existenciales.

Esta nube virtual que contiene una memoria en común a la que cualquiera puede acceder, requiere de mecanismos de decodificación simbólica, como precisa Ticio Escobar, que contribuyen al devenir comunitario al funcionar como herramienta social. La memoria asume entonces la forma de una red que sostiene y contiene imágenes y códigos inmateriales que transfieren conocimiento, contando, guardando y articulando información tal y como lo hace un nudo del quipu andino en pos de un orden hegemónico. Se establece así una memoria impuesta bajo un control social derivado de una materialidad cultural, la cual vuelve a fragmentarse luego de cada conquista ideológica.

En este sentido, y como sostiene Pilar Calveiro, la memoria se encuentra sujeta al desarrollo histórico de las sociedades y las políticas de los poderes hegemónicos imperantes. La memoria en Latinoamérica, desde este punto de vista, estaría vinculada a procesos históricos de carácter económico y cultural, entre ellos la imposición del modelo norteamericano, que habría instaurado nuevas fracturas en las conformaciones identitarias latinoamericanas, acaecidas desde el siglo XIX, polarizando las estructuras ideológicas y culturales del siglo XX, como lo demuestra el caso de Cuba. Estas políticas hegemónicas no harían otra cosa que perpetuar los lineamientos capitalistas a través de argumentos que apelaban al riesgo de perder las libertades individuales. Discursos de este tipo permitieron que se estableciera una hegemonía absoluta de Estados Unidos sobre la región, de modo tal que cualquier levantamiento, muestra cultural opuesta, o desviación política de corte socialista se interpretaba como un atentado contra el orden reinante. En este contexto ideológico, cualquier manifestación cultural que buscara resaltar o preservar una memoria ancestral, incluyendo todo interés por la esfera del llamado folclor, era concebida como subversiva.

Podemos decir entonces que las dictaduras latinoamericanas, cuya tarea fundamental consistía en acallar la agitación socialista, no hicieron más que fortalecer el vector colonizador que había instaurado ideológicamente Estados Unidos, reprimiendo y suprimiendo cualquier memoria cultural derivada de un contexto considerado popular. El arte, entonces, experimentó una renovada fragmentación de su rol político como herramienta social. Desde esta herida, presentada como una lucha contra lo que “el tiempo ha borrado”, o contra lo que la memoria hegemónica ha querido instaurar, se levanta la voz femenina de Cecilia Vicuña, enfocándose especialmente en dos grandes hitos de la manipulación, control e hibridación de la memoria: la conquista hispana y el periodo de las dictaduras latinoamericanas. Es en respuesta a estos eventos violentos que obras

como *Quipu Mapocho* (2017) se proponen la recuperación de una memoria e identidad andinas concebidas no en términos nostálgicos, sino más bien como un acto de reclamo contra, por ejemplo, la privatización del agua bajo la dictadura de Pinochet.

## QUIPU MAPOCHO Y QUIPU WOMB COMO SÍNTOMAS DE LA MEMORIA

El Niño del Plomo ofrendado en un ritual incaico denominado *capacocha*<sup>28</sup> figura en la pieza *Quipu Mapocho* como símbolo del eterno devenir de las aguas comunitarias. En efecto, en el contexto andino estos niños eran ofrendados a las alturas de los guardianes ancestrales de cada valle con el objetivo de fertilizar al Señor andino; las ofrendas buscaban motivar así la producción del agua requerida para la agricultura de cada una de las regiones dominadas por el Tawantinsuyu. Mediante la creación de este gran *Quipu Mapocho*, la artista “teje” los tiempos pasados y presentes a través de la temática del agua, abogando por la desprivatización de dicho elemento, articulando un discurso descolonizador dirigido puntualmente contra la institución de un mercado del agua a través de la implementación del Código de Aguas de 1981, durante la dictadura.

Esta manera descolonizadora de activar la relación entre pasado y presente puede entenderse también como una estrategia posmoderna. En efecto, en su *Historia del siglo XX* Eric Hobsbawm describe el desmembramiento de los pilares de la modernidad tras las Guerras Mundiales, que habría producido una fractura que dio pie a una serie de reflexiones en torno a la posibilidad de una memoria reconstructiva capaz de articular los quiebres, dolores y traumas de las sociedades europeas. Refiriéndose a la posibilidad de tales formas de posmemoria, Laia Quílez sostiene que la dificultad consistiría en construir formas discursivas capaces de imbricar “historia, trauma personal e imaginario colectivo, testimonio y ficción, recuerdo y olvido”.<sup>29</sup> Podemos afirmar que cada una de estas fuentes se manifiesta en el trabajo de Vicuña, que se da a leer como una reconstrucción de la memoria a través de una historia de larga duración que incorpora los traumas colectivos e individuales que la han fragmentado, diluido y borrado. Es decir: una historia que se manifiesta en forma de síntomas.

Las propuestas de Quílez y Pollak nos permiten vislumbrar las afinidades entre el trabajo de Vicuña y el proyecto de la llamada “nueva historia”, que busca legitimar nuevas formulaciones discursivas de lo histórico a partir de figuras o experiencias menores o marginadas. Esta búsqueda de una nueva sensibilidad en las maneras de contar y preservar la memoria configura metodologías que desmantelan los criterios de objetividad que han operado como cómplices de los mecanismos de control y olvido. Vemos entonces que también desde el mundo del arte es posible darle resonancia a estos nuevos parámetros de interpretación

28. La *capacocha* o *qhapaq'ucha*, corresponde a un ritual andino de larga data. En el contexto incaico, según las descripciones de los cronistas hispanos, como Juan de Betanzos y Cristóbal de Molina, se trataba de una “obligación real” dentro del ámbito de reciprocidad político-religiosa entre el Incario y sus deidades. Es por ello que para garantizar la estabilidad política, buenas cosechas y pactos de poder político entre el Inka y los curacas provinciales, se llevaba a cabo en las alturas de los Andes (morada de los ancestros y deidades) una ceremonia propiciatoria en la que se ofrendaban alimentos, sangre de llamo, textiles, cerámicas y estatuillas antropomorfas y zoomorfas. En ocasiones especiales, como la muerte, nacimiento o matrimonio del Inka, se ofrendaban parejas de niños (niño-niña) con el objetivo de establecer un oráculo.

29. Laia Quílez, “Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional”. *Historiografías: revista de historia y teoría* 8 (2014): 58, <http://www.unizar.es/historiografias/numeros/8/quilez.pdf>.

de los fenómenos históricos y sociales, y es en este sentido que Vicuña se distancia de la representación mimética de una realidad ‘oficial’ y opta por lo que hemos designado, siguiendo a Marta Sierra, como su “indigenismo disonante”. Estas nuevas estructuras, que se aproximan a lo que hemos denominado la técnica del “mosaico histórico”, promueven una diversidad y heterogeneidad crítica de las identidades y de las formas de construcción de las mismas. De ahí la particular posición discursiva que asume Vicuña, quien sin ser étnicamente indígena se sitúa como un agente relator y visibilizador de las problemáticas históricas.

Teorías como la de Quílez quebrantan la hegemonía de la construcción oficial de una memoria como mecanismo de control, convirtiendo al sujeto común en un posible historiador. Se produce así una complementariedad polivocal, que podemos entender como un “presente reminiscente”,<sup>30</sup> contenida en y transferida por las experiencias heredadas de cada individuo y su círculo más cercano. Sin duda, esta polivocalidad histórica implica una paradoja a la hora de establecer criterios de veracidad y modelos de decodificación efectiva, como vemos al dirigirle ciertas preguntas a la visión histórica de Cecilia Vicuña, por ejemplo: ¿Qué puede aprehender de esta historia un observador que no sabe nada acerca del Niño del Plomo, o que no está familiarizado con los simbolismos andinos? ¿Cómo asignarle un significado determinado al hilo rojo que construye la artista? ¿Cómo es posible la transmisión de un mensaje sin la información correcta?

Para aproximarnos a las estrategias de las que se vale Vicuña para estructurar su mensaje, podemos decir que se trata de una fusión plástica de las ideas del hilo y el agua: el hilado extendido es una representación del agua como hilo de vida, y el quipu vincula la actividad de hilar al ejercicio la palabra. Por otra parte, como se demuestra en la propuesta que presentó Vicuña en *documenta 14*, su proyecto fusiona lo femenino de la fecundidad y lo femenino del textil: en la performance que realizó en las costas atenienses esta fusión se instancia en un hilo de color rojo que flotaba en el mar. La artista afirma que el agua es la cifra de su arte porque ambas exhiben “cierta fluidez, claridad y fragilidad, como también un estado de cambio eminente”.<sup>31</sup> *Quipu Womb*, un gigantesco textil rojo de más de ocho metros de altura que Vicuña presentó igualmente en *documenta 14*, despliega también este principio de fluidez: en la lectura de esta pieza que propone el historiador del arte José de Nordenflycht,<sup>32</sup> se trata de una obra que produce contenidos globales enlazados con la memoria latinoamericana. La performance de Vicuña, en esta ocasión, consistía en tejer nudos de memoria que van urdiendo e hilvanando las historias de la humanidad desde lo local hacia lo global, replicando la estructura formativa de las redes de conocimiento. Esta relación con el conocimiento, en efecto, corresponde al significado andino del cordón rojo, que alude a experiencias de reciprocidad con el cosmos y su desarrollo mitológico.

30. Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 32.

31. Sharon Keefe, “Hilos y palabras: Diseños de una ginotradición (Rosario Castellanos, Pat Mora y Cecilia Vicuña)”. *Inti: Revista de literatura hispánica* 51 (2000): 62, <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss51/4/>.

32. Nordenflycht de, José. “Documenta 14”. *Revista Artishock*. 4 de agosto 2017. Web. 24 sept. 2018. <http://artishockrevista.com/2017/08/04/jose-nordenflycht-documenta-14/>

El simbolismo de la matriz como cuna de la vida ha sido rastreado en el mundo andino hasta áreas culturales que se remontan a más de cinco mil años.<sup>33</sup> Las culturas andinas, atentas observadoras de los ciclos productivos de la naturaleza y la mujer, elaboraron sus observaciones a través de una producción mitológica cifrada en objetos textiles, cerámicos y estatuillas metalúrgicas. Estos objetos, dotados de atributos mágicos, se utilizaban para generar un vínculo propiciatorio con los valles a través de ritos que reafirmaban la validez de un poder político a través de la restitución del mito originario. En este sentido, el útero, entendido como huevo cosmogónico es mitológicamente análogo a una semilla, cuyo espacio mítico de germinación sería aquel lugar primordial que se entiende a la vez como la fuente de donde se extrae la materia prima:<sup>34</sup> la tierra entendida como *Kay Pacha*, en cuyas características fertilizadoras se fundamentaría la noción tiempo-espacial cíclica de la *Pachamama* (aunque cabe señalar que en la descripción mítica de los orígenes del mundo andino el papel gestador lo cumplen dioses masculinos).

## CONCLUSIONES

Para concluir, nos gustaría demostrar que la complejidad y multiplicidad de memorias, identidades, historias, recuerdos y olvidos, pueden subsistir en conjunto en un solo objeto de estudio: en nuestro caso, el “hilo rojo” de Cecilia Vicuña. El arte ofrece numerosas interpretaciones de la realidad, cargadas de las complejas formulaciones propias del campo teórico posmoderno, que le imponen al observador, bajo los efectos de una occidentalización globalizadora, una distancia cultural de la cual es difícil abstraerse. Además, dentro del mundo académico-teórico<sup>35</sup> se debate aún, por ejemplo, si el arte americano precolombino y su derivación indígena poscolonial pueden ser considerados arte en el sentido occidental del término, o si debe entenderse únicamente como casos de producción simbólica. Creemos entonces que la acción del olvido y sus efectos siguen presentes, socavando nuestra memoria e identidad, y que la labor de los museos oficiales y de las políticas culturales vigentes no han facilitado la discusión. Basta con visitar el Museo Histórico Nacional de Chile para ver con claridad qué tipo de memoria se quiere preservar, o bajo qué condiciones se establece una memoria institucionalizada. Se trata de estructuras que, como planteaba Calveiro,<sup>36</sup> difícilmente podríamos quebrantar mientras el Estado siga siendo responsable de su propia acción centralizadora.

Por estas razones, la acción histórica que un individuo puede efectuar, sea cual sea su voz, implica una paradoja entre la memoria oficial y la propia, entre el tiempo anacrónico y el oficial, y pone en juego una relectura de las memorias contenidas en nuestro presente. Es por ello que propuestas como la de Cecilia

33. Revisese Ruth Shady y sus investigaciones en Caral, Perú.

34. Báez, Félix. “El simbolismo de la ovogénesis en mitologías andinas y mesoamericanas”. *Revista de Antropología Experimental*, n° 12, pp. 249-259, 2012. En la creación del mundo andino encontramos diversos mitos de la zona costera (del actual Perú) asociados a la gestación de huevos de oro, plata y cobre por parte del dios Vichama, desde donde emanarían los jefes políticos (huevo de oro); las mujeres (huevo de plata), y los mitayos o gente común de los huevos de cobre (Calancha 1639), como clara muestra de la gestación de un orden social basado en una creación divina. En la zona serrana, encontramos dentro de estos actos creacionales una vinculación entre las montañas (señores masculinos) y su condición de altura, posiblemente aludida a una condición de proximidad con el mundo de los dioses (Hanan Pacha). Bajo este aspecto, en la región de los Andes existe un relato referente al “mítico combate entre Uallallo, Carhuinche y Pariacaca (dos volcanes adversarios), en el que se habla de los cinco huevos de la montaña Condorcoto, uno de los cuales contenía a Pariacaca, en tanto que de los restantes nacieran cuatro halcones, que se transformarían en hombres que hacían cosas maravillosas” (Báez 253).

35. Este debate se aprecia a partir de Ticio Escobar y la problemática respecto a Arte o producción simbólica además la misma Vicuña en múltiples entrevistas señala la diferenciación entre arte menor y arte mayor.

36. Calveiro, 2006



Vicuña nos hacen sentir la importancia no solo de la contingencia social o política, sino del carácter educativo de su manera particular de confrontarla. Es por ello que la eficacia de su obra no depende del conocimiento que el espectador pueda tener de los códigos que en ella se activan, pues basta con que este acceda a un espacio en el que puede preguntarse por la existencia de un niño ofrendado hace más de quinientos años en Los Andes prehispánicos. De manera semejante, *Quipu Womb*, que Vicuña presentó en la cuna artística y epistémica de Atenas, representa el útero y la germinación de nuevas realidades y voces, evocando problemáticas propias del contexto político y social de la llamada Comunidad Europea. Aquel quipu gigantesco de color rojo se alzó como una voz, un tejido ancestral afirmando que nuestras identidades no han sido olvidadas del todo, que la memoria es una vasija frágil pero maleable, que se teje y desteje, se hace y deshace como el quipu andino, y que solo precisa de la intencionalidad y propósito de una “nueva historia”. Contener a la memoria americana, o cualquier otra, en una vasija de cristal europeo, equivale a instalarla en una vasija que tarde o temprano terminará por quebrarse, y reconstruirla debe constituir un acto de resiliencia. Este acto de resiliencia es el que proponen la obra de Cecilia Vicuña y su acción descolonizadora, en tanto quebrantan los modelos románticos de reformulación de un pasado precolombino, reinscribiendo y actualizando este pasado en el marco de problemáticas sociales actuales que remiten implícitamente a una herencia histórica.

La imagen de un niño precolombino dormido resuena así en el espacio del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile, como una alegoría histórica que intenta sumergir al arte dentro de problemáticas de larga data. La ritualidad o performatividad de este gesto nos invita a una reflexión y revisión de la conciencia histórica y sus olvidos, a la vez que nos instala de nuevo en un espacio antropológico fundamental, el espacio creativo de la acción que ejerce el ser humano sobre el medio que lo rodea, expresada en sus formas de habitar, vivir y morir. La ofrenda ritual de un niño en los Andes centrales de Chile, mediada por la obra de Vicuña, nos vincula con la creencia andina en los ancestros y nos hace experimentar que la muerte no constituye necesariamente un tiempo de olvido.

La obra de Cecilia Vicuña se propone así la recuperación de aquellos componentes originarios de la identidad americana que el tiempo ha borrado, confrontando sus acciones con la distante era prehispánica y convocándonos a conectarnos no solo con lo que el tiempo ha olvidado, sino con la naturaleza, en un momento en el que la relación con los recursos naturales deviene un problema crítico. Es por ello que Vicuña presenta como epígrafe a su muestra en el MNBA una poesía de Frank O'Hara, “La naturaleza y la nueva pintura”, que resume su posición crítica ante la modernidad y los quiebres que aquella produjo: “En el pasado había, por un lado, la naturaleza y, por otro lado, la naturaleza humana.



Debido a la ferocidad de la vida moderna, el hombre y la naturaleza se han vuelto una sola cosa”.<sup>37</sup>

Por otra parte, la pieza de *documenta 14* busca establecer un vínculo entre el viejo arte occidental y el nuevo arte americano. Allí, en el antiguo mar de la historia, el Mediterráneo, Vicuña ofrenda a las aguas un gran hilo rojo convocando a nuevas posibles relaciones entre el arte contemporáneo y los espacios de memoria; Atenas, símbolo de la vieja cultura occidental, se abre así a nuevos tejidos sociales y culturales. Es esto lo que Vicuña presenta como un evento “about to happen”, que quisiéramos entender como lo que está por venir para el arte latinoamericano, representado en la figura del tejido que hila sentidos, identidades y memorias comunitarias.

Cabe notar que poco se ha escrito en Chile sobre Vicuña y su obra, en parte porque esta última se ha desarrollado y discutido ante todo en el contexto norteamericano. Solo en las últimas décadas la obra de Vicuña ha retomado un espacio en el circuito del arte chileno, elaborando su interpretación a partir de un lenguaje poético y un complejo aparato de estrategias visuales que le permiten radicalizar su sentido descolonizador del discurso social. Esta manera de proceder

la ha ubicado fuera de cualquier historia que se precie de tal. Esto resonó con las obsesiones de Vicuña: con las maneras en que su propia obra, así como el conocimiento no occidental que en ella rescata, el cual era constantemente olvidado, desaparecido o secuestrado. Hay obras que van de acuerdo a su tiempo, y encajan en él como un mismo cuerpo lingüístico, es más, al mirar al pasado no podemos sino interpretarlo a través de la reinstalación del lenguaje que hacen. Esas obras inmediatamente contextualizadas conviven con otras cuyo lenguaje no resuena con el de sus contemporáneos, con una actualidad que carece de formas de aprehender los discursos y obsesiones que algunas artistas movilizan.<sup>38</sup>

Las críticas que se atienen a una sola forma de contener y administrar la memoria se niegan a reconocer la posibilidad de una memoria basada en nuevas voces, y deben ser desmanteladas si hemos de abrir espacio para un nuevo tipo de trabajo histórico. Aunque es cierto que trabajos como los de Cecilia Vicuña no se basan en un estudio de fuentes primarias, accedemos en ellos a ecos de lo que Didi-Huberman llama un “presente reminiscente”, que corresponden a un trabajo histórico entendido como confrontación con los síntomas de la memoria. Así entendemos aquí una manera de trabajar en historia del arte, entendida como una epistemología de estudio que se enfoca en las huellas de memoria presentes en una pieza artística, donde la labor del historiador implica incluir la paradoja de la historia del objeto como fruto de una anacronía propia del síntoma<sup>39</sup>. Como

37. Frank O’Hara, “La naturaleza y la nueva pintura”, *Museo Nacional de Bellas Artes: Movimientos de tierra. Arte y naturaleza*, consultado el 31 de mayo de 2019, [http://www.mnba.cl/617/w3-article-77109.html?\\_noredirect=1](http://www.mnba.cl/617/w3-article-77109.html?_noredirect=1).

38. Mónica Ramón, “Cecilia Vicuña, poeta y artista visual: Una obra que encuentra su contexto”, *El desconcierto*, consultado el 7 de septiembre de 2017, <http://www.eldesconcierto.cl/2018/06/03/cecilia-vicuna-poeta-y-artista-visual-una-obra-que-encuentra-su-contexto/>.

39. Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 44.

observa Didi-Huberman, un objeto “demasiado presente, [...] corre el riesgo de no ser más que un soporte de fantasmas”, mientras que uno “demasiado pretérito, corre el riesgo de no ser más que un residuo”.<sup>40</sup> Es por ello que un objeto artístico contemporáneo puede ser de interés histórico, pues articula de manera fluida las dimensiones del tiempo histórico, como lo hace Vicuña al entablar un tejido de relaciones con la herencia americana a partir de sus experiencias propias. La memoria se presenta así como un tejido contenedor de las experiencias individuales y colectivas que construyen y mantienen vigente el pasado al relacionarlo con el presente y su porvenir.

La expresión “about to happen”, que Vicuña ha empleado en diferentes ocasiones, expresa la anacronía propuesta por Didi-Huberman en los términos de un juego semántico que corresponde a una comprensión del tiempo como contenedor de las memorias colectivas y, a la vez de procesos sociales que solicitan una responsabilidad frente a las consecuencias políticas del presente. Así, Vicuña aborda la tarea de decir algo acerca de nuestra relación con los recursos naturales, como el agua, como un deber al que es posible responder a través del arte como herramienta social. Por ello nos recuerda que el niño ofrendado en las alturas de los Andes perteneció a un ritual político religioso incaico con el que se buscaba recomponer un equilibrio cósmico perdido en pos de la germinación eterna del flujo del agua.

La funcionalidad del arte así entendido, que permite vincularlo, en el contexto americano, con la manifestación de lo sagrado, debe ir más allá de una mera producción simbólica, puesto que al situarse en una geografía sagrada y, al mismo tiempo, en un contexto determinado por relaciones comunitarias contingentes, se cultiva una posibilidad de entender la materialidad como potencia identitaria, evocando la memoria mítica presente en lo real maravilloso y una concepción de belleza derivada del concepto andino de *anchaki*,<sup>41</sup> entendido como algo que es bueno para todos los miembros de una comunidad. Surge así la imagen de un arte que intensifica su función social actual al entablar una relación con estratos históricos profundos, posicionándose así como un arte reminiscente.

40. Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 45.

41. Revisar: Verónica Cereceda. *Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al tinku*, 1987.



## BIBLIOGRAFÍA

- Calveiro, Pilar. *Los usos políticos de la memoria. Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina*. Buenos Aires: CLACSO, 2006.
- Coleman, Vera. “Cuerpo y universo: Acercamientos poshumanistas a la materialidad en la poesía de Cristina Peri Rossi y Cecilia Vicuña”. (Tesis de maestría, Arizona State University, 2013).
- Corcuera, Ruth. *Herencia textil andina*. Buenos Aires: Impresores S.C.A., 1987.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, traducido por Oscar Antonio Oviedo Funes Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.
- Donoso, Pedro (ed.). *Movimientos de tierra. Arte y Naturaleza*. Santiago: MNBA 2017, [https://www.mnba.gob.cl/617/w3-article-77956.html?\\_noredirect=1](https://www.mnba.gob.cl/617/w3-article-77956.html?_noredirect=1).
- Escobar, Ticio. “Arte indígena: el desafío de lo universal”. *Revista Casa de las Américas* 271, n° 2 (2013): pp. 3-18, <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistacasa/271/hechosideas.pdf>.
- Escobar, Ticio. *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Asunción: R. Peroni, 1987.
- Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica, 1998.
- Jorquera, Carolina. “El camino de la conciencia. Mira Schendel / Victor Grippo / Cecilia Vicuña”. (Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2016).
- Keefe, Sharon. “Hilos y palabras: Diseños de una ginotradición (Rosario Castellanos, Pat Mora y Cecilia Vicuña)”. *Inti: Revista de literatura hispánica* 51 (2000): 62, <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss51/4/>.
- Mora, Claudia. “El arte de los tejidos andinos”, [http://www.alconet.com.ar/varios/mitologia/poesia/el\\_arte\\_de\\_los\\_tejidos\\_andinos.html](http://www.alconet.com.ar/varios/mitologia/poesia/el_arte_de_los_tejidos_andinos.html).
- Pollak, Michael. *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Al margen, 2006.
- Quílez, Laia. “Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional”. *Historiografías: revista de historia y teoría* 8 (2014): 57-75, <http://www.unizar.es/historiografias/numeros/8/quilez.pdf>.
- Ramón, Mónica. “Cecilia Vicuña, poeta y artista visual: Una obra que encuentra su contexto”. *El desconcierto*, <http://www.eldesconcierto>.

cl/2018/06/03/cecilia-vicuna-poeta-y-artista-visual-una-obra-que-en-cuentra-su-contexto/.

Sierra, Marta. “Poéticas de lo Precario: Los casos de Liliana Ancalao y Cecilia Vicuña”. En *Poéticas de los feminismos descoloniales desde el sur*, coordinado por Karina Bidasca. Buenos Aires: Red de pensamiento Decolonial, 2018, 80-100.

Richard, Nelly. *La subordinación de los signos. Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Santiago: Ed. Cuarto Propio, 1994.

Sotomayor, Gonzalo, Rubén Stehberg y Juan Carlos Cerda. “Mapocho incaico norte”, *Boletín Museo Nacional de Historia Natural de Chile* 65 (2016): 109-135, [http://publicaciones.mnhn.cl/668/articles-73613\\_archivo\\_01.pdf](http://publicaciones.mnhn.cl/668/articles-73613_archivo_01.pdf).