

# RESTOS SUPERVIVIENTES

## Análisis del *Quipu Mapocho*, de Cecilia Vicuña

### SURVIVING REMAINS

Analysis of *Quipu Mapocho*, by Cecilia Vicuña

JULIA CORTESE

[jcortese@fba.unlp.edu.ar](mailto:jcortese@fba.unlp.edu.ar)

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano.  
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido 14/12/2018 | Aceptado 8/4/2019

#### Resumen

El motivo de este artículo es abordar la obra *Quipu Mapocho* (2016), de Cecilia Vicuña, artista conceptual chilena, desde el concepto de *supervivencia* de Aby Warburg. La actualidad de la obra será puesta en relación con los antiguos quipus andinos para comprender las estrategias y recursos formales mediante los que resignifica los mismos. En este sentido, se alojará una concepción temporal anacrónica que entienda el presente de un modo dialéctico, no estanco, sino en relación con aquel pasado que emerge a modo de supervivencia en el arte contemporáneo latinoamericano.

#### Palabras clave

Supervivencia; quipu; arte contemporáneo; Latinoamérica

#### Abstract

The aim of this article is to approach the work *Quipu Mapocho* (2016), by Cecilia Vicuña, a Chilean conceptual artist, from the concept of *survival* of Aby Warburg. The present of the work will be related to the ancient Andean quipus to understand the strategies and formal resources through which they are resignified. In this sense, an anachronistic temporal conception that understands the present will be comprehended in a dialectical, not motionless, way in connection with the past that emerges as survival in Latin American contemporary art.

#### Keywords

Survival; quipu; contemporary art; Latin America





Si bien es posible sostener que en una misma cultura coexisten distintas visiones de lo estético, la que se erigió como universal durante mucho tiempo, y podríamos decir que tiene presencia aún hoy, fue aquella fundada desde los pilares de la modernidad occidental. La obra de arte debía ser única y perdurable, ligada a lo bello —inútil— y armónico —proporcional—, creada por un genio y contemplada mediante un goce estético.

En *Los silencios y las voces en América Latina. Notas sobre el pensamiento nacional y popular* (1993), Alcira Argumedo retoma la reflexión que elaboraba Immanuel Kant en 1784 sobre qué es la Ilustración. Esta nueva matriz promulgaba el libre pensamiento y el ejercicio de las facultades del Hombre, escindido de lo religioso. Pero en su universalidad, aquel *nosotros* no incluyó a una parte significativa del planeta, excluida de su actualidad ilustrada, pero cronológicamente contemporánea. Una sociedad altamente compleja con una heterogénea composición social, en la que se fue unificando su clase dominante y denegando al sujeto americano su condición humana e identidad al tiempo que se fue homogeneizando y simplificando la concepción del mismo.

Esto no pasa desapercibido si se tiene en cuenta que el pensamiento kantiano fue pilar en el desarrollo de la Ilustración y en la construcción de la Estética como disciplina. De este modo, la categoría de arte pasó a ser privilegio del centro y desplazó a la periferia aquellas formas que no se enmarcaran en dicha teoría, creada en un tiempo-espacio de producción específico, para una cultura determinada que nada tenía que ver con las latinoamericanas de entonces.

Esta teoría se sustentó en pares de binomios contrapuestos, tales como belleza-utilidad, forma-función y, el fundamental, arte-artesanía, que condenaría a las producciones populares latinoamericanas a los márgenes de la esfera del arte. De esta mirada dualista surgirían varios de los problemas para comprender el arte indígena, en el que muchas de esas oposiciones se encontraban entrelazadas y mostraban relación de necesidad unas con otras, fundamentalmente el par forma-función que tanto rechazó la concepción kantiana del gusto. «La cisura corre a lo largo del pensamiento estético moderno con estribaciones que llegan hasta nuestros días; a veces como brecha profunda, a veces como mera cicatriz, recuerdo apenas de antiguos cortes pero frontera al fin» (Escobar en Acha y otros, 2004, p. 97).

### **Identidad y diferencia. Lo original heterogéneo**

En relación con lo anterior, Nelly Richard (1994b) sostiene que se trazaron identidades claras y distintas al establecer unos sujetos dignos de ellas y otros de la diferencia —cuyo destino fue ser objetos de conocimiento pasivos, con la pureza originaria como valor inalterable—. De este modo, se le deniega al sujeto del arte latinoamericano el acceso a la contemporaneidad en cuanto dinámica de cambios y de transformaciones, y queda sujeto al rito esencialista del origen. De modo tal que muchos discursos latinoamericanos han sobredimensionado lo *universal* y hundido aquello que, en palabras de Adolfo Colombres (1985), no es ni más ni menos que nuestro aporte real, específico al patrimonio cultural de la humanidad. La universalidad fue entendida en términos de homogeneidad, sujetó la producción de América profunda a aquel rito de origen y le impuso una supuesta impermeabilidad.



El colonialismo cultural «retardó el triunfo de esta legítima aspiración a realizar un aporte original (que a pesar de todo ya hicimos en buena medida) a la cultura de la humanidad, para no constituirnos como versiones bastardas del proyecto occidental» (Colombres, 1989, pp. 28-29). Desde esta colonización, lo que se nos presentan son restos desestructurados de nuestras culturas y en ellos:

El pasado en imágenes llega hasta nosotros, consciente o inconscientemente, y deja su impronta y sus vestigios en las imágenes del presente. Habrá que rastrear —tal es el gran aporte de Aby Warburg, analizado magistralmente por Georges Didi-Huberman— esas *supervivencias* (Ciafardo, 2016, p. 25).

A partir de esta problemática se situará a las producciones visuales latinoamericanas entendiéndolas como fruto de procesos históricos determinados, dialécticos, vinculadas a valores cambiantes, no estables. «No se trata de buscar esencias inmutables, porque todo cambia, y sobre todo la cultura. Es dado, sí, rastrear lo específico de nuestra identidad en un [...] momento determinado, pero sin convertirlo en valor absoluto» (Colombres, 1989, pp. 24, 26).

### **Pasado-presente. El tiempo como montaje en Aby Warburg**

Lo hasta aquí desarrollado no implica negar los aportes teóricos que se dieron alrededor de esta problemática desde el centro; por el contrario, consiste en rescatar de aquellos lo que sirve a nuestros proyectos entendiendo nuestra identidad en clave latinoamericana. Esa cuota de originalidad que menciona Colombres será pensada en términos contemporáneos, de modo tal que el presente

pasa entonces a ser el nudo disjuntivo capaz de hacer que el recuerdo no sea una vuelta al pasado (una regresión que sepulta la historia en el nicho de ayer) sino un ir y venir por los recovecos de una memoria que no se detiene en puntos fijos, que transita por una multidireccionalidad crítica de alternativas no concertadas (Richard, 1994a, p. 31).

Se retomará lo ancestral de modo dinámico, permeable, no estático, no fijo, no fósil, vale decir, no folklórico, considerando las artes visuales latinoamericanas actuales en permanente movimiento, con particularidades que demandan abordarlas de un modo específico que contemple su complejidad.

En la *iconología del intervalo*, como llamaba Aby Warburg a su propuesta disciplinar, se cruzan y articulan diversos campos de conocimiento, no con el afán de llegar a una síntesis, sino de mostrar complejidades y generar preguntas que motiven análisis más complejos. Interrogando el presente y el pasado del sujeto histórico, las imágenes, así como sus significados cambiantes, permanecen en la memoria colectiva (Ruvituso, 2013). Esta intención particular de entender el pasado fue plasmada en su Atlas Mnemosyne, en el cual vemos una estrategia de montaje que nos permite hablar de múltiples imágenes yuxtapuestas, complejas, fragmentarias, impuras, opacas, no estáticas ni continuas. Una imagen dialéctica en permanente movimiento.



Diferentes contextos de producción y recepción son vinculados, tensionados, analizados mediante dicha estrategia, para plantear la posibilidad de diversas lecturas de la imagen en cada presente. El pasado no es mirado con aires nostálgicos como algo que está muerto o acabado para pasar a una etapa siguiente, sino que vuelve a modo de supervivencia quebrando la concepción lineal de temporalidad. Desde esta perspectiva, el montaje no es entendido como una creación artificial de continuidad a partir de planos discontinuos puestos en secuencia, sino, más bien, una herramienta dialéctica que despliega visualmente las discontinuidades del tiempo presentes en toda secuencia histórica (Ureña Calderón, 2017).

Al respecto, Felisa Santos (2014) señala:

Es como si el pasado propendiera, por un lado a la conservación, a la protección, y por el otro, desatara también las fuerzas primigenias que están encerradas, en lo que ya es un ejercicio de distancia, en las fórmulas; es como si el presente convocara y conjugara al mismo tiempo (p. 24).

El devenir de formas es pensado desde procesos tensos y la historia del arte como lo contrario a una tabula rasa, más bien como un momento perturbador (Didi-Huberman, 2002). La invitación es a quebrar la idea lineal de tiempo en la historia para introducirnos en aquel presente que, aunque perturbe, enriquece al traer esas supervivencias del pasado que, se estima, emergen en el arte contemporáneo latinoamericano. Como sugiere Giorgio Agamben (2008), la contemporaneidad es entendida como una relación singular con el propio tiempo, al que adhiere pero que, a su vez, toma distancia. No debe comprenderse únicamente en términos cronológicos, sino que debe leerse la oscuridad del propio tiempo para ponerlo en relación con otros.

El arte contemporáneo, argumenta Nicolas Bourriaud (2015), no se nos presenta como una totalidad orgánica, sino como fragmentos que permiten actuar sobre la realidad y transformarla al producir versiones alternativas. «El arte expone el carácter no definitivo del mundo. Lo disloca, lo recompagina, le devuelve su desorden y poesía» (Bourriaud, 2015, p. 73), mientras que los aparatos ideológicos proponen lo contrario: que el marco en el que vivimos es inmutable y definitivo. Su problemática estará en cómo organizar las múltiples temporalidades, una dinámica heterocrónica que se instala y evoca una constelación donde el tiempo actúa como metáfora mediante una poética determinada.

### **Análisis de un caso. El *Quipu Mapocho* de Cecilia Vicuña**

A continuación, se intentará realizar un análisis de la obra *Quipu Mapocho* (2016), de Cecilia Vicuña [Figura 1] y se lo vinculará con los antiguos quipus andinos, comprendiendo el concepto de *supervivencia*.



Figura 1. Cecilia Vicuña procesando el *Quipu Mapocho*. Extraída del sitio web de *Movimientos de tierra*

El *quipu* ('nudo' en Quechua) es un instrumento ingenioso que utiliza cuerdas anudadas y coloridas para registrar información de diversa índole. La existencia de este uso simbólico del textil, que alcanzó su máximo esplendor y complejidad durante el imperio Inca, data, incluso, de tiempos anteriores.

Hay quienes afirman que los estados andinos fueron los únicos carentes de escritura; sin embargo, el quipu fue utilizado por funcionarios estatales, denominados *quipucamayoc*, que registraban información de todo el imperio. Ciertos autores señalan dos clases de *quipucamayoc*: los que oficiaban como contadores y los historiadores y juristas, con especializaciones en cada caso. Así, por ejemplo, no era la misma persona quien se encargaba de un quipu demográfico que de uno tributario o de cosecha. Pero no solo fueron ellos quienes se valían de su uso, sino que estaba muy difundido en lo cotidiano y personal, si bien a menor escala que con aquel fin burocrático.

Tras la conquista y la colonización del Perú se supo, por datos de cronistas y por estudios posteriores, que la información contenida incluía registros estadísticos, pago de tributos, ingreso y egreso de mercancía, agrimensura, control y resultado de cosecha, clasificación del ganado —con sus debidas variantes—, ganado consumido, control demográfico —detallado en diferencia de edades, hombres alistados a la guerra, tareas, profesiones, etcétera—, calendarios, datos astronómicos, entre otros varios usos. Pero, además de estos datos censales y tributarios, algunos relatos dicen que incluían proezas, hazañas, genealogías, poemas y canciones. En esta función de tipo narrativa, los colores parecen ser parte del sistema de codificación empleado, cuya complejidad aún no fue comprendida, sobre todo por el esfuerzo del pueblo Inca por esconder este estratégico sistema a los invasores españoles (Urton, 2003).

Durante algunas décadas de la época colonial coexistió el quipu con el archivo escrito, hasta que esto se volvió un problema para los administradores españoles quienes, incapaces de leer los quipus, se veían en disputas con los registradores indígenas. Sumado a esto, el nuevo sistema tributario incluía el trabajo forzado en las minas, lo que generaba gran cantidad de muertes y huidas de quienes habitaban anteriormente las tierras. En el Tercer Concilio de Lima de 1583 se ordenó la destrucción de los quipus, declarados objetos idólatras por el clero, y se volvieron, así, un objeto de resistencia indígena al nuevo régimen:

El corregidor lo llamó y preguntó de qué eran tan largas cuentas. [...] el Indio vino a confesar diciendo, que aquel *quipu* con otros muy grandes que tenía, era la razón y cuenta que había de dar al Inca cuando volviese del otro mundo de todo lo que había sucedido en aquel valle en su ausencia, donde se incluían todos los españoles que por aquel real camino habían pasado, lo que habían pedido y comprado, todo lo que habían hecho así en bien como en mal. El corregidor tomó y quemó las cuentas y castigó al Indio (Ávalos & Figueroa [1602] en Urton, 2003, p. 40).

Una nueva carga simbólica para este atávico instrumento. Presentada como la primera en el mundo, en el año 2003 se realizó en el Museo Chileno de Arte Precolombino una exposición centrada exclusivamente en los quipus andinos organizada en colaboración con la Universidad de Harvard y con la asistencia curatorial y académica del antropólogo Gary Urton (2003). En el catálogo leemos:

Existen en la actualidad unos 600 ejemplares de *quipus* en colecciones públicas y privadas del mundo. No obstante, descifrar la información que contienen es una tarea larga, difícil y todavía inconclusa. Somos capaces de decir que tal cuerda en un *quipu* contiene, por ejemplo, el valor numérico 234, pero aún no podemos responder la pregunta: «¿234 de qué?». Tampoco hemos logrado descifrar aún el modo en que los *quipucamayoc* contaban mitos, historias o genealogías (p. 13).

Un halo de misterio rodea aún a este maravilloso instrumento textil. Sin embargo, hay algo de lo que podríamos estar seguros y en lo que ahondaremos en el desarrollo de este escrito: su lenguaje visual, cómo están hechos, su estructura formal. Parte de este lenguaje, así como su contenido, ofició como punto de partida en la obra de Cecilia Vicuña, cuya propuesta conceptual toma los quipus desde mediados de los años sesenta y los resignifica en clave contemporánea. Decir punto de partida podría llevarnos a un razonamiento de tipo cronológico. Por el contrario, el tiempo en la obra de Vicuña es pensado del modo anacrónico y dialéctico que se viene desarrollando. El presente se vincula poéticamente con el pasado precolombino, los intervalos no son sino simbólicos y las ausencias emergen como supervivencias.

*Movimientos de tierra: Arte y Naturaleza* fue un proyecto colectivo llevado a cabo entre el 2015 y el 2017 por Cecilia Vicuña, Hamish Fulton, Patrick Steeger, Cristián Velasco, Catalina Correa y José Délano, con Pedro Donoso como curador. La exposición, realizada



entre julio y septiembre del 2017 en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) de Chile, reunió sus seis propuestas de exploración artística, las cuales se repartieron por distintos paisajes del país —Cecilia Vicuña se situó en la desembocadura del río Mapocho en marzo de 2016, donde comenzó a elaborar el proyecto *Quipu Mapocho*—.

Cada uno de los artistas, mediante una amplia variedad de recursos, se enfrentó a la pregunta por nuestro vínculo con la naturaleza, aquel medio que solíamos ver como sagrado, salvaje e inmenso pero que hoy parece haber mutado a un ecosistema bajo protección de nuestra amenaza:

¿Qué queda hoy de aquella ficción exótica en la que cifrábamos las esperanzas de la fuerza primordial y renovadora de la vida? Tal vez la práctica artística sea la única forma de mediación capaz de elaborar una respuesta sobre los hermosos restos de un fenómeno cada vez más intervenido por el hombre: lo natural (Donoso, 2017, s. p.).

Sin una pretensión unificadora y materializada diversamente, la heterogeneidad de propuestas en cada sitio específico planteó lecturas posibles de vincularnos con el medio, respuestas tentativas a la posibilidad de contrarrestar el impacto humano sobre el ecosistema. En este desafío, los artistas abandonaron sus talleres para producir en otro espacio, el del entorno natural, encontrando allí los materiales que compusieron las obras. En su relato, Vicuña (2017) menciona que era apenas una niña de seis años cuando los buscadores de tesoros encontraron al Niño del Plomo, en el Glaciar del Plomo. Dos años más tarde, llevaron a los niños de su escuela a conocerlo. En aquel instante, la artista sintió que el niño era igual a ella, que no le faltaba nada para volverse momia. Y a partir de ese momento sostiene haber quedado dentro de la esfera imaginaria del mundo Inca. Aquel niño que había sido enterrado vivo, una vez desenterrado de su tumba santuario, se exhibía en el Museo Nacional de Historia Natural como pieza arqueológica. Al respecto del niño, en su poema *Una respuesta a Pascua Lama* —parte de la exposición *Del otro lado: Arte Contemporáneo de Mujeres en Chile*, realizada en el Centro Cultural Palacio La Moneda, Santiago, Chile—, Cecilia Vicuña escribía:

Fue enterrado y olvidado durante 500 años, para luego ser hallado y arrancado de su sueño por buscadores de tesoros. Lo hallaron para deshallararlo convirtiéndolo en «objeto arqueológico». Dijeron «es el culto de las alturas» y esa frase lo situó en el pasado. Lo llamaron «La Momia del Plomo», y ese nombre lo apartó de la vida, pero el niño sigue dormido y su sueño revive cada vez que alguien siente su conexión con el agua (Vicuña, 2006, s. p.).

Muchos años más tarde de aquella épica visita, la artista se enteraría que había muerto con hebras rojas en su mano —al igual que las utilizadas por ella en sus obras desde 1970—, pero que se desconocía aún el motivo. Ella interpretó que el niño estaba tocando la fibra vital, porque con su sacrificio dio su vida para que fluyera el río Mapocho [Figura 2]. La obra tomó entonces para la artista un sentido radical, enraizado en aquel pasado. Esta historia cobró tal fuerza en el imaginario de la artista —así como también en el del ser andino— que se volvió metáfora a la hora de materializar su obra: elaboró un recorrido



siguiendo el curso de aquel río, desde la montaña hasta la desembocadura, atravesado por sus hebras rojas, por los fragmentos de su ovillo. El *Quipu Mapocho* [Figura 3] es así presentado como la completitud del sacrificio de aquel niño. Trayendo las hebras rojas al mar y consumiéndose en este, se continúa el amor a la vida. Porque en ese espacio específico se está destruyendo la vida, dice Vicuña, se está privatizando el agua, y la vida de aquel niño había sido dada en sacrificio. La obra se volvió, de este modo, una invitación a cambiar de dirección.



Figura 2. Fragmento del *Quipu Mapocho*. Extraída del sitio web de *Movimientos de tierra*





Restos supervivientes | JULIA CORTESE

Figura 3. Fragmento del *Quipu Mapocho*. Extraída del sitio web de *Movimientos de tierra*



La *materialidad* de los antiguos quipu era, como lo describe Radicati di Primeglio [1951] (2006), lana —en general, de llama y alpaca, aunque en menor medida de venado— y algodón, información que se obtuvo a partir de datos de cronistas y estudios posteriores. Los conocidos hasta ahora fueron en su mayoría realizados en algodón, esto no es raro dado que se han encontrado más que nada en tumbas de la costa, ya que este lugar es mejor para su conservación —a diferencia de las tumbas en sierras, donde el clima no es tan favorable para este tipo de materiales—. En consonancia, la artista parte de la naturaleza como material-entorno determinante y, al igual que sus ancestros, toma la lana como el principal, sino único, material: el ovillo de lana roja o el hilo rojo, así nombrados por ella. Ahora bien, pensar en la lana como materialidad, la escala de las obras o su color, comparando la producción de Vicuña con la de sus ancestros, puede volverse un ejercicio mecánico o literal si nos centramos solo en sus coincidencias o diferencias. Lo que interesa aquí es preguntarse entonces de qué modo son manipulados aquellos elementos, pensar cómo opera esta artista para traer aquel pasado al que reivindica en términos contemporáneos en su *Quipu Mapocho* [Figura 4].



Figura 4. Fragmentos del *Quipu Mapocho* alcanzando el mar en la desembocadura del Río Maipo. Extraída del sitio web *Movimientos de tierra*

Mientras que los quipus incaicos se presentan de modo objetual, manipulable, con una escala abarcable debido al uso para que el fueron pensados, la obra de Vicuña es de *gran escala*. La artista realizó una *hipérbole por exceso* del tamaño de aquellos en una obra pensada para un espacio-tiempo específico, y no como objeto trasladable de registro. Ese espacio-tiempo específico que requirió la acción para realizarse implicó el recorrido desde la montaña hacia la desembocadura del río en el mar. Mediante ese acto propone devolver las hebras rojas y así completar el sacrificio del niño, como una ofrenda a la vida en un sitio en que se está atacando la misma. De este modo, cobra sentido e impacto la operación poética de las dimensiones.

Respecto al *color*, la información con que se cuenta es menos específica por el paso del tiempo, que llevó a la degradación de los mismos —vale recordar que varios quipus fueron encontrados bajo tierra, fortuitamente, en pésimas condiciones de conservación—, y por el sistema simbólico aún no descifrado íntegramente. El mismo provenía de los tonos propios de la materia prima, o de sus procesos de teñido, y su especificidad era fundamental en este sistema de registro, para los usos y las funciones ya desarrollados. En el catálogo de *Quipu. Contar anudando en el Imperio Inka* (Urton, 2003) se atribuyen algunos significados al color, obtenidos por datos de cronistas; así, el carmesí pudo haber representado al Inca, el amarillo al oro, el blanco a la plata, el rojo a los guerreros, el verde a los difuntos y el negro al tiempo. Lo mismo encontramos en el estudio de Radicati di Primeglio ([1951] 2006) donde leemos que si los nudos representaban lo cuantitativo —su ausencia simbolizaba, por ejemplo, lo que hoy consideramos el cero en nuestro sistema decimal—, el color simbolizaba qué se estaba registrando; en este caso se menciona el oro por el amarillo, la plata por el blanco, y la gente de guerra por el colorado. La cuestión es que la certeza de estos datos es variable en cada caso y en el estado de algunos pigmentos hoy es difícil determinar con precisión la diferencia entre un rojo, un colorado y un carmesí, poniéndolo en relación con los registros de los cronistas, ya que además operaban otros criterios, como el orden de importancia por la posición en que se ubicaran. Lo que sí podemos establecer en términos de color es que Cecilia Vicuña hace también una *utilización poética* del mismo en su obra. El rojo aparece en gran cantidad de los quipus hallados, así como en gran parte de la producción visual andina y de la obra de Vicuña. Como se desarrolló, la artista menciona que de niña la historia le impactó tanto que quedó de algún modo sumergida en la esfera imaginaria Inca y que, años más tarde, se enteró de que el niño había muerto con hebras rojas en su mano, hebras que, recorriendo su obra, se encontraban ya presentes en sus primeras pinturas. De este modo, a partir de una referencia que emerge de modo inconsciente, la artista vincula su producción directamente con el pasado ancestral mediante ese hilo rojo saturado que, sostiene, aparece como continuidad del Niño del Plomo que muere en sacrificio por la vida. Su noción de tiempo se ubica del modo dialéctico hasta aquí desarrollado, donde los intervalos pasan a ser simbólicos y en el presente contemporáneo aparecen, en términos formales, supervivencias de aquel pasado.

Esta noción simbólica del color o la materialidad no implica caer en generalidades o explicar el arte por fuera del mismo. No se está sosteniendo que el rojo signifique una hebra o la continuidad de la vida, sino que se está enfatizando en su decisión formal respecto a esos indicadores. Esto lleva a reparar en el grado de *contraste* que determinan. Naturalmente, ninguno se encuentra per se en el contexto en que fueron insertos por la artista. La elección del *rojo saturado* y su uso *monocromo* se distingue notablemente de los picos nevados, las piedras y el agua del río. Asimismo, ese ovillo de *lana cruda sin tratar* tampoco es parte del paisaje del Plomo.

¿Qué sucede con las particularidades de esa lana? Dijimos que tanto los quipus ancestrales —o la mayoría de estos— como el *Quipu Mapocho* fueron realizados en lana. Como toda materialidad, esta posee una *textura* propia de la que la artista se sirvió a la hora de producir. Esa textura particular se inserta en la composición y pasa a formar

parte de una textura que aprehendemos de modo global en la obra. Respecto al *ritmo* de las texturas de los precolombinos, es notoriamente más denso que el de Vicuña, quien realiza *intersticios mucho más amplios*, lo cual se vincula estrechamente con la decisión de escala anteriormente descrita. Además, dicha decisión se traslada a los nudos, los cuales se vuelven un elemento de mucho mayor tamaño en un caso que en otro. Estos últimos presentan variaciones hacia el interior de cada obra en particular, es decir, ambas composiciones presentan anudados que varían su *forma* y *tamaño*. Por último, la *direccionalidad* de ambas coincide en forma descendente: en un caso se va anudando el material desde la cumbre de la montaña hacia el mar —para terminar flotando disperso en este—; en el otro, desde la gruesa Cuerda Primaria hacia sus Cordeles Colgantes. Para cerrar este análisis, podemos afirmar que en el *Quipu Mapocho* encontramos un claro ejemplo de *alusión metafórica* en tanto sustituye el quipu andino por *semejanza en lo formal* y por *semejanza de contenido*. Una alusión cuyo anclaje está puesto en el título y en la que la elección del material, así como su escala, color y textura ubicados en el espacio específico de los picos nevados, la montaña y el agua, se articulan mediante diversas operaciones y generan un impacto visual como resistencia a la degradación del ecosistema. Una invitación a cambiar de dirección, como lo propuso Vicuña.

### Palabras finales

Es posible pensar que el arte construye miradas sobre el pasado y sobre la historia, en este caso latinoamericana. Para esto, se volvió imprescindible reflexionar sobre en qué concepción del tiempo nos situamos. A la hora de indagar en la obra *Quipu Mapocho*, de Cecilia Vicuña, el pasado fue leído como un archivo vivo en permanente movimiento y en diálogo con el presente, no en términos arcaicos, sino como constante en la memoria visual de un pueblo. El pasado no se comprende, entonces, como algo a superar, como una cuestión etapista, sino que emerge y se cuela en el presente con una nueva actualidad. De este modo, a partir de una producción contemporánea latinoamericana, pudimos acceder a aquella memoria andina que por momentos de la historia parece haberse mantenido opacada por discursos universales que hundieron lo heterogéneo, el aporte visual específico de la identidad de América Latina al patrimonio cultural de la humanidad. Esta concepción dialéctica del tiempo que atravesó transversalmente el análisis de la obra de Vicuña al ponerla en relación con el pasado nos permitió comprender su *Quipu Mapocho* como un aporte latinoamericano. Este fue realizado mediante diversas operaciones —hipérbole de la escala; poetización del color mediante su saturación y monocromía; no tratamiento del material; ritmo, forma, tamaño y direccionalidad de la textura; sustitución mediante figuras retóricas de alusión y metáfora— de resignificación de rasgos formales ancestrales tales como la materialidad, la escala, el color y la textura.

### Referencias

Acha, J.; Colombes, A. y Escobar, T. (2004). *Hacia una teoría americana del arte*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Sol.

- Agamben, G. (2008). *¿Qué es lo contemporáneo?* Recuperado de <http://19biental.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>
- Argumedo, A. (1993). *Los silencios y las voces en América Latina. Notas sobre el pensamiento nacional y popular*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Colihue.
- Bourriaud, N. (2015). *La exforma*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editora.
- Ciafardo, M. (2016). Las imágenes visuales latinoamericanas. El derecho a la contemporaneidad. *Octante*, (1), 23-33. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/octante/article/view/162>
- Colombres, A. (1985). Liberación y desarrollo del arte popular. Disquisiciones sobre la experiencia del Museo del Barro. En *Sobre la cultura y el arte popular* (pp. 47-74). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Sol.
- Colombres, A. (1989) Prólogo. En *Hacia una teoría americana del arte* (pp. 9-32). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Sol.
- Didi-Huberman, G. [2002] (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, España: Abada Editores.
- Donoso, P. (2017). *Movimientos de tierra*. Recuperado de <http://www.movimientosdetierra.org/>
- Radicati di Primeglio, C. [1951] (2006). *Estudio sobre los Quipus*. Lima, Perú: Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM), Fondo Editorial; Corporación Financiera de Desarrollo (COFIDE); Instituto Italiano di Cultura.
- Richard, N. (1994a). *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Providencia, Santiago Fonos, Chile: Cuarto propio.
- Richard, N. (1994b). La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje, representación. En G. Curiel Méndez, R. González Mello y J. Gutiérrez Haces (Coords.), *Arte, historia e identidad en América Latina: visiones comparativas: XVII coloquio internacional de historia del arte, Vol. 3* (pp. 1011-1016). Ciudad de México, México: Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Ruvituso, F. (septiembre de 2013). *Aby Warburg y la imagen como fuente. Aproximaciones acerca de los conceptos de memoria, montaje y supervivencia en el Atlas Mnemosyne*. Ponencia presentada en las 9.º Jornadas Nacional de Investigación en Arte en Argentina. Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/42502>
- Santos, F. (2014). Prólogo. En A. Warburg, *La pervivencia de las imágenes* (pp. 11-24). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Miluno.
- Ureña Calderón, J. (2017). *El montaje en Aby Warburg y Walter Benjamin. Un método alternativo para la representación de la violencia*. Bogotá, Colombia: Universidad del Rosario.
- Urton, G. (2003). *Quipu. Contar anudando en el Imperio Inka* [Catálogo]. Recuperado de <http://www.precolombino.cl/biblioteca/quipu/>
- Vicuña, C. (2006). *Una respuesta a Pascua Lama*. Recuperado de <http://www.quipumenstrual.cl/poema.html>
- Vicuña, C. (2017). *Quipu Mapocho*. Recuperado de <http://www.movimientosdetierra.org/portfolio-item/cecilia-vicuna/>