

## EL GESTO DE SUPERVIVENCIA COMO OPCIÓN DECOLONIAL

Julia Cortese / jcortese@fba.unlp.edu.ar

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

### Resumen

Este escrito intenta reflexionar acerca del concepto de *supervivencia*, introducido por Aby Warburg. La historia del arte así entendida, se comprende como un relato no lineal, sino rizomático en el que distintos tiempos se conjugan. Desde esta lógica fragmentaria, se intentan pensar tres obras de Cecilia Vicuña, artista contemporánea chilena, para analizar si en ellas emergen restos del pasado ancestral precolombino, a modo de supervivencias.

Entendiendo que el proceso de conquista y colonización de Latinoamérica, trajo aparejado un corpus teórico de análisis y producción de obras, se intenta pensar el modelo de supervivencias como aporte a las teorías decoloniales. Se las presenta como gesto, adoptando una actitud de coexistencia, en la que los aportes para la reflexión no vengan a instalarse como dogma. De eso se trata la opción decolonial, pensar la posibilidad de varios mundos posibles y simultáneos.

**Palabras clave:** Arte Contemporáneo, Latinoamérica, Supervivencia, Decolonial.

### Tradiciones heredadas

Se conoce que el sistema de Bellas Artes deriva de la tradición heredada de la modernidad. Ésta definió todo un sistema social, político, económico, religioso, identitario y, lo que aquí interesa, epistémico, desde el que se establecieron perspectivas, categorías, jerarquías, teorías, subjetividades y esquemas de pensamiento mediante la lógica de la colonialidad. Todo este corpus de ideas se erigió como verdadero en términos de una abstracción espacio-temporal y neutralidad deslocalizada.

Walter Mignolo (2005) propone la colonialidad como contracara de la modernidad. El lado oscuro y oculto del progreso. Una *invención* de América que trajo aparejado el genocidio de los pueblos originarios y la esclavitud.

A la historia de aquellos pueblos, cuando se la reconoció, fue en términos fósiles, como piezas de museo, signo del atraso y la barbarie. Estos intentaron en primera instancia expulsar a los invasores, y luego preservar su propia historia del camino del silenciamiento, su lengua, creencias y modos de vida social y familiar (Mignolo, 2005). La colonialidad penetró en todas esas esferas, dejando una gran herida.

La *herida colonial* «sea física o psicológica, es una consecuencia del racismo, el discurso hegemónico que pone en cuestión la humanidad de todos los que no pertenecen al mismo *locus* de enunciación» (Mignolo, 2005: 34). Desde una autolegitimación para producir el conocimiento, se establecieron seres humanos de primera y segunda clase y se entendió que la vida podía ser prescindible.

Nelly Richard (1994) 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 transformaciones, sujetándolo al rito esencialista del origen. La universalidad fue entendida en términos de homogeneidad y sujetó la producción de América profunda a aquel rito de origen, imponiéndoles una supuesta impermeabilidad (Colombes, 1985).

Si bien hoy en día no hay una dominación explícita, aquel sistema de pensamiento se visualiza en más ocasiones de las que podrían suponerse. En el terreno del arte en particular, muchas veces esa colonización teórica se infiere más en los análisis y elaboraciones sobre las obras, que en las obras mismas y en los modos de producción de los artistas. Es en este sentido que la contemporaneidad demanda marcos teóricos que permitan situar las obras de artistas latinoamericanos. Interrogarlas desde sus especificidades y particularidades, aquellas que la modernidad, en su pretensión de universalidad, dejó por fuera. Un acercamiento a las obras que no las englobe como unidad bajo aquellas categorizaciones.

El paradigma de la decolonialidad implica asumir una conciencia crítica sobre el mega relato moderno. La clave estaría en posicionarse desde la coexistencia, en la posibilidad de pensar en la convivencia de mundos y paradigmas. De este modo, pensar lo latinoamericano no como esencia de origen, inmutable, fija, menos aún como dogma, pues esto implicaría replicar la dinámica colonial. Más bien el objetivo sería ir hacia otra dirección, donde la cuestión se plantee no desde dualismos contrapuestos, sino complementarios y coexistentes.

Se apunta al diálogo –y no a un monólogo en el que parte inmensa del planeta no fue invitada participar-, a hacer un aporte a aquellos proyectos que intenten reparar algo de la dignidad y humanidad arrancada. Un punto híbrido donde convivan relatos heterogéneos de lo ancestral y lo occidental. Buscar lo propiamente latinoamericano, pero asumiendo este mestizaje, sin negar los aportes teóricos que vienen desde el centro, pero pensándolos críticamente para lograr una apropiación que enriquezca.

### La actualización de un pasado

Explica Georges Didi-Huberman que «Warburg no fue «historiador de las imágenes» más que en la medida en que interrogaba tanto al *inconsciente* de la historia como al de las imágenes» (Didi-Huberman, 2002: 249).

Este escrito intenta reflexionar sobre el concepto de *supervivencia* de Aby Warburg como un aporte a las teorías decoloniales. Se rescatan aquí tres puntas del análisis que del tema hace Didi-Huberman, que pueden ser pertinentes para este análisis: la *memoria* como material de trabajo del historiador, la *imagen dialéctica* y la supervivencia que emerge a modo de *síntoma*.

Desde su *Iconología del intervalo*, Aby Warburg sugería pensar la historia del arte como procesos tensos, las imágenes aparecerían en una especie de torbellino, como espectros que emergen cuando no se las espera, un modelo que trabaja desde el inconsciente del tiempo. Sustituye el Ideal de historia como relato lineal cronológico por aquellas supervivencias que se presentan a modo sintomático, regresando casi como obsesiones, desprolijamente, dejando más bien conexiones rizomáticas.

Esto requeriría abordar las obras despojándose de modelos preexistentes, homogéneos y universales. El desafío estaría en abandonar la tranquilidad y el control que nos ofrecen los esquemas positivistas para asumir así la complejidad de las imágenes.

La historia del arte sería entonces dialéctica, con un movimiento que establece conexiones atemporales. Las imágenes tendrían una temporalidad específica que interpela al historiador desde ese latido, relampagueo, torbellino que es la supervivencia. Configurándose a modo de montaje, portarían tiempos heterogéneos.

«Para Warburg, en efecto, la imagen constituía un «fenómeno antropológico total» una cristalización, una condensación particularmente significativa de lo que es una «cultura» (*Kultur*) en un momento dado de su historia» (Didi-Huberman, 2002: 43). La supervivencia como ese inconsciente del tiempo se manifestaría como síntoma que irrumpe anacrónicamente. Así las imágenes no se nos presentan desde un lugar estanco, fijo, inmóvil y categorizable, derrumbando en un instante aquel ideal positivista. La historia del arte sería una disciplina sujeta a transformaciones y posibilidades.

El historiador trabajaría no con el pasado, sino con la memoria, en un ejercicio constante de interrogación. La historia entendida en este sentido no sería una ciencia en tanto que «depende de una *poética*, es decir, de una organización impura, de un montaje –no científico- del saber (...) Ese tiempo que *no es exactamente el pasado*

tiene un nombre: es la *memoria*. Es ella la que decanta el pasado de su exactitud. Es ella la que humaniza y configura el tiempo» (Didi-Huberman, 2000: 59-60).

Entendiendo que estas categorías no son universales, el análisis se estructurará a partir de un caso particular, la exposición *Artists for Democracy: el archivo de Cecilia Vicuña*, inaugurada el 14 de enero de 2014 en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago de Chile. Se indagará en las supervivencias del pasado ancestral que, se estima, emergen en los rasgos formales de sus obras.

La muestra recreó el rol de co-fundadora de la artista y activista en la agrupación “Artists for Democracy” (AFD), fundada en Londres en 1974 para apoyar la resistencia chilena contra el Golpe Militar. Dicha agrupación dio lugar a una inmensa movilización y una acción colectiva anti-dictatorial que culminó en el Festival de las Artes por la Democracia en Chile, en el Royal College of Art de Londres.

La muestra consistió en tres obras: *Quipu de Lamentos*, *Ruca Abstracta* y *El taller*. Contuvo además fotografías y documentos de la organización AFD, del mencionado festival y de la gran manifestación en contra el Golpe de Estado en Chile en Trafalgar Square de Londres, el 15 de septiembre de 1974, donde participó AFD con el estandarte de John Dugger –el cual se exhibió por primera vez en Chile en el Museo Nacional Bellas Artes, como parte de esa exposición-.

El *Quipu de lamentos* fue una propuesta sonora-espacial, producida a modo de sitio específico para el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos con la colaboración de José Pérez de Arce y Ariel Bustamante. La misma se ubicó en el tercer piso de la institución frente al muro en que se exponen a modo permanente retratos de desaparecidos chilenos.



Cecilia Vicuña  
(2014b). *Quipu de lamentos*.

“udo” en Quechua) fue un instrumento ingenioso que utilizaba 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 en el imperio Inca, data incluso de tiempos anteriores. 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. En el Tercer Concilio de Lima de 1583 se ordenó la destrucción de los quipus, declarados objetos idólatras por el clero, volviéndose un símbolo de resistencia indígena al nuevo régimen (Museo Chileno de Arte Precolombino, 2003).

Al recorrer la obra de Cecilia Vicuña a lo largo de los años se visualiza una constante alusión a las raíces latinoamericanas, específicamente a los pueblos que fueron víctimas del sangriento proceso de conquista y colonización. El concepto de los antiguos Quipus andinos es incorporado a su trabajo desde los años sesenta hasta la actualidad. Una inquietud de larga data que concretó en variadas propuestas y formatos que resignificaron aquella cosmovisión andina.



En más de una ocasión, la artista define y ubica su trabajo en un «todavía no» (Vicuña, 2013: 94). En esta exposición en particular, esa idea parece manifestarse de modo recurrente.

Durante inauguración leía «Nuestra historia es un telar vivo / Histos es red / El tejido de nuestras historias / La historia más decisiva es el dolor de los pueblos originarios y los torturados. (...) «Oír lo no oído/ el sufrimiento de los desaparecidos»» (Vicuña, 2014a). Más allá del contenido de sus obras, que expresamente vincula a lo ancestral, la idea aquí es pensar en cómo se concreta aquello. Interrogar la imagen desde lo formal, para estimar si en ella emergen supervivencias, además de en lo discursivo.

*Quipu de lamentos* se compuso de hebras de vellón sin hilar que colgaron en altura del tercer piso del museo. Esta intención propuso aquel todavía no en una dimensión donde el proceso parecía inacabado, una materialidad que invitaba a pensar en lo temporal. Esas hebras estaban anudadas en intersticios muy espaciados, dando lugar a una trama liviana.

También los antecesores precolombinos utilizaron lana en sus producciones textiles, como uno, sino el principal, de los elementos junto a otros como plumas y pelos. En la guía de la Sala Textil del Museo Chileno de Arte Precolombino se los describe como civilizaciones del tejido (Museo Chileno de Arte Precolombino, 2010). Estas sociedades vivieron un largo periodo de experimentación y acumulación de sus búsquedas formales, mediando lo textil en la compleja trama de las relaciones sociales, como parte de su universo simbólico. La contemporaneidad aparece al distanciarse en esos rasgos de los antiguos quipus, los cuales estaban compuestos por cuerdas complejamente anudadas y organizadas en tramas más complejas. El acercamiento se produce entonces en la reflexión en torno a lo material, pero no por imitación en su disposición.

Respecto a otra muestra, *Les Immémoriales. Pour une écologie féministe*, y en el texto que acompaña la imagen en su página web de la Bienal de Sídney, dice «los colores fueron inspirados por la paleta de las pinturas aborígenes y van desde los amarillos pálidos hasta el color de la tierra roja» (Vicuña, 2012). Desde el color, el todavía no sucede prácticamente por sustracción del mismo, si bien la obra no es acromática. La cuestión es que, a diferencia de otras propuestas de la artista, donde el color es saturado, esta decisión es notable pues se ubica en una paleta de neutros. Este gesto podría remitir a una doble ausencia, la de los desaparecidos y la de la cosmovisión andina ancestral.

Pensada para ese sitio específico, la obra es de gran escala, con dimensiones que permiten a los espectadores atravesarla. En el tránsito se oyen los lamentos de fondo, lamentos de los desaparecidos, lamentos de pueblos violentados. Nuevamente, el todavía no. Esos lamentos remiten a una ausencia, a algo que no está y no puede hacerse presente más que desde un ejercicio de la memoria. De este modo, apunta a lo multidimensional: los espectadores ponen el cuerpo, lo comprometen, atraviesan la escena, sienten los nudos. Así la densidad de la trama se hace variable. Desde los intersticios espaciados de la propuesta inicial, a una mayor o menor condensación en función de ese tránsito.

Esos cuerpos vuelven a los nudos portadores de memoria. Su recorrido dialoga con el muro que se ubica delante, del que cuelgan retratos de personas desaparecidas durante la última dictadura militar chilena. La heterogeneidad de tiempos se manifiesta en una temporalidad superpuesta que aloja un presente contemporáneo, un pasado dictatorial, y un pasado colonial. Así la propuesta se constituye como un poema en el espacio.

*Ruca Abstracta* fue elaborada en Londres en 1974. El golpe de Estado chileno sucedió cuando Cecilia Vicuña estaba allí, a sus veinticuatro años, estudiando arte becada por el British Council. En pocos meses regresaría a Chile, pero no pudo hacerlo. Si bien no era explícitamente militante hasta ese entonces, previo a su partida había hecho dos exposiciones individuales en el Museo Nacional de Bellas Artes, una de las cuales estaba dedicada a la construcción del socialismo. Además, era conocida por su admiración a la Unidad Popular, al que consideraba un proyecto extraordinario.

Desde allí, junto a tres artistas, organizó el mencionado Festival de las Artes por la Democracia que buscaba juntar fondos para enviar a Chile. Esa organización informal se llamó Artists for Democracy y reunió 326 obras que donaron importantes artistas y

colectivos de todo el mundo, Roberto Matta, John Dugger, Mike Leggett y Julio Cortázar, entre otros.

En esa ocasión creó *Ruca abstracta*, recreada en el 2014 durante la exposición en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Dijo Vicuña que era una casa para el espíritu de Salvador Allende. Incluyó la pintura *Los Ojos de Allende*. La obra lleva también las últimas palabras del Presidente antes del suicidio.



Cecilia  
Vicuña  
(2014c).  
*Ruca  
abstracta*.

Contrari  
a a una  
idea  
tradicio  
nal  
modern  
a a de  
pintura  
creada  
por un  
genio y  
contem  
plada a  
modo  
de goce  
estético  
, *Los  
ojos de  
Allende*  
se  
constitu

yó como una pintura participativa. En esta, Allende no tiene ojos, la propuesta fue que los espectadores vieran a través de los ojos del presidente, convirtiéndose en su mirada, en un momento de plena oscuridad en la historia chilena, viendo el mundo a través de su sacrificio. El óleo exhibido es una réplica, porque el anterior, explica la artista que fue destruido, que no sabría decir donde está hoy.

En aquel entonces, esa pintura fue bastardeada por sus propios compañeros, que veían en la disciplina el modo de producción colonial. Pero lo que Vicuña argumenta es que «la pintura colonial había sido impuesta a los artistas indígenas de América, quienes subvirtieron esa pintura. Entonces yo estaba persiguiendo mi imagen, quería subvertir una imagen colonial. Eso allá [en Londres] no tenía ningún significado» (Vicuña, 2014a). También se pudieron apreciar recortes, fotografías, videos, escritos archivados por Vicuña del festival, el libro que escribió *Sabor a mí* –el primero publicado después del golpe–, testimonios de la manifestación en Trafalgar Square. Además, imágenes del gran estandarte que hizo John Dugger en el que se lee “Chile Vencerá”, el cual se exhibió por primera vez en el Museo Nacional de Bellas Artes.

Nuevamente el *todavía no*. La *Ruca Abstracta* presenta un aspecto inacabado, frágil, sostenida por cañas, telas, nudos. La composición es compleja.

En su materialidad se infieren restos ancestrales. La utilización de objetos propios del natural como esas cañas, dispuestas verticalmente a modo de refugio o casa, y pajas tejidas en forma de esterillas, también acompañando la instalación dándole estructura. «En los Andes, el tejido precedió a la alfarería, la agricultura y la vida aldeana. Hace cinco mil años, se comenzaron a utilizar el algodón y la fibra de los camélidos andinos para la confección de los primeros textiles, algunos de los cuales se hicieron siguiendo la técnica de las antiguas esteras vegetales» (Museo Chileno de Arte Precolombino, 2010: 6).

Hacia el interior se visualizan plantas de distintos tamaños, dispuestas sobre tablas de madera. En el exterior, acompañando el rostro de Allende, enmarcando sus ojos, se observa un amontonamiento de personas, árboles, plantas, palos, animales, otras figuras y manifestaciones del socialismo que se cruzan con siluetas de personajes ancestrales. La coincidencia es sorprendente: «figuras tridimensionales de semillas y



cabezas cortadas de las que emergen plantas, así como filas de seres humanos, aves y otros animales bordean los mantos funerarios, creando un efecto de vida y abundancia en objetos que paradójicamente se utilizaron en el contexto de la muerte» (Museo Chileno de Arte Precolombino, 2010: 10).

En cuanto al espacio, la obra no fue pensada como sitio específico, sino a modo de recreación. Su gran escala no pasa desapercibida en la sala de museo. Esos elementos se conjugan e invitan al espectador a ponerse en los ojos de Allende, un gesto de empatía, nuevamente un poner el cuerpo, propio de las producciones contemporáneas. Se interpela al recorrido de las obras en su totalidad, atravesándolas e ingresando en ese fragmento de historia que quedó borrado.

Una invitación a la experiencia en la que toda la disposición rompe esquemas modernos heredados, jerarquías y organización del espacio, la escala y la materialidad. Una invitación en la que, nuevamente, se produce esa triple temporalidad: contemporánea, dictatorial y ancestral-colonial.

Por último, la tercera propuesta es *El taller*, una recreación del taller de basuritas de artista, idea que trabaja desde hace años en relación a la metáfora de lo que desaparece, que denomina *lo precario*. Precario «Del lat. precarius. 1. adj. De poca estabilidad o duración. 2. adj. Que no posee los medios o recursos suficientes» (Real Academia Española).

La forma de construir esta instalación, así como el modo de presentarla, también remiten a ese *todavía no*. «Las instalo en una playa y dejo que el mar las borre. Las instalo en un micro para que los pasajeros le pasen por encima. Vengo haciendo eso consistentemente, durante cuarenta años. A eso le doy el nombre general de lo precario, porque nada perdura, y ese es el principio antiguo ancestral de la ofrenda: que la ofrenda al deshacerse, al disolverse, regenera la fuerza vital» (Vicuña, 2014a).

Nuevamente, distintas temporalidades que se entrelazan en el gesto contemporáneo de lo efímero y ancestral de la ofrenda. Cables, plásticos, lanas, piedras, plumas, ramas... objetos de la ciudad que se cruzan con otros de la naturaleza. Objetos pintados, intervenidos, o en su estado crudo. Las supervivencias en lo material son evidentes, las civilizaciones andinas del tejido, se valían de diversos materiales, además de la lana: plumas, fibras vegetales, animales, pelos de camélidos, vizcachas, murciélagos, tubérculos, dispuestos a modo de flecos, borlas, tramas y urdimbres.

El taller también es pensado como el espacio de trabajo del artista. Sabido es que, en la contemporaneidad, cualquier objeto puede ser utilizado para la producción, lo cual no es igual a decir que todo objeto es una obra de arte. En el gesto de la precariedad, Vicuña interpela a las ofrendas de los pueblos andinos con materiales desde los cuales produce obras desde los años sesenta hasta la actualidad en múltiples propuestas y formatos.

Los de *El taller* fueron reunidos en una mesa contigua a la *Ruca Abstracta*. Allí disponibles al alcance de la mano, sobre tablonces de madera, en materialidades precarias, que podrían pensarse de desecho, donde el paso del tiempo se gestualiza.



Cecilia  
Vicuña  
(2014d).  
*El taller*.

## A modo de cierre

Habiendo sintetizando muy brevemente las nociones decolonial, supervivencia, imagen dialéctica, sintomática, la memoria como material, es que este trabajo propone abordar la supervivencia como un aporte a las teorías decoloniales. Planteándola como gesto, el análisis busca correrse de la idea de corpus de análisis dogmático y absoluto. Oír aquello que la modernidad dejó, al menos en esta parte del planeta, silenciado. Aquello que «no lograron controlar, salvo suprimiendo la materialidad de sus manifestaciones (evitando la publicación de escritos indígenas, por ejemplo) demonizándolas u obstaculizando su difusión. Con todo, las ideas no se matan: sobreviven en los cuerpos, pues son parte de la vida» (Mignolo, 2007: 35).

Para ello se ahondó en la exposición *Artists for Democracy: el archivo de Cecilia Vicuña*, desde tres obras que la compusieron: *Quipu de lamentos*, *Ruca abstracta* y *El taller*. En una dinámica heterocrona, se pudo visualizar una triple temporalidad: lo ancestral-colonial, el período dictatorial chileno y la contemporaneidad. Distintos momentos de la historia se cruzaron en el gesto de la supervivencia, dialogaron mediante materiales, espacios, sonidos e imágenes.

En lo material del *Quipu de lamentos*, Vicuña, al igual que sus antecesores andinos, se valió de lana –la cual trató con procedimientos diferentes-. En el color, tomó algunos neutros de aquella paleta, pero más bien optó por sustracción de aquel, remitiendo de algún modo a las ausencias. En un quipu de gran escala, concretó una propuesta bien participativa en la que los cuerpos que travesaron el mismo dotaron de vida a esa memoria y a esos nudos, generando dinamismo en la trama.

Mediante una composición compleja, *Ruca abstracta* actualiza elementos del pasado ancestral, fundamentalmente, desde lo material. Hay una notoria coincidencia, manifiesta en datos catalogados por el Museo Chileno de Arte Precolombino. Esta artista también se valió de esteras, cañas, plantas y diversas figuras utilizadas en trajes funerarios de aquellas sociedades. Lo espacial se propone más bien como una invitación empática, a ponerse en los ojos de Allende, pero atravesado por aquellas materialidades en una triple conjugación temporal.

Evidenciando el paso del tiempo y a modo de ofrenda, fueron dispuestos los materiales de *El taller*, en un gesto precario que invita a reflexionar sobre el trabajo del artista de hoy pero de todos los tiempos. Restos materiales de algo que ya no queda, algo efímero y precario que con el tiempo es borrado. Aquí también materiales diversos se entrecruzan en una apuesta dialéctica que convoca al tiempo de manera no lineal, rizomática.

## Bibliografía

- Colombres, A. (1985) *Sobre la cultura y el arte popular*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Sol.
- Didi-Huberman, G. [2000] (2018) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editora.
- Didi-Huberman, G. [2002] (2009) *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, España: Abada Editores.
- Mignolo, W. [2005] (2007) *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona, España: Gedisa, S. A.
- Museo Chileno de Arte Precolombino. (2003). *Quipu. Contar anudando en el Impero Inka*. Santiago, Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino. Universidad de Harvard.
- Museo Chileno de Arte Precolombino. (2010). *Guía Sala Textil*. Santiago, Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/?id=TugBCEj>
- Richard, N (1994) “La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje, representación”. *Arte, historia e identidad en América Latina: visiones comparativas: XVII coloquio internacional de historia del arte*, (3), pp. 1011-1016. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas.

- Vicuña, C. (2012). *Quipu Austral*. Recuperado de <http://www.ceciliavicuna.com/quipus/l2gly5g25orj1als59v7obertkm60u>
- Vicuña, C. (2013) Quipu austral. En [catálogo] *Les Immémoriales. Pour une écologie féministe*, pp. 80-99. Lorraine, Francia: Fonds Régional D'art Contemporaine de Lorraine.
- Vicuña, C. (2014a). *Cecilia Vicuña. El Quipu de los Lamentos: "Oír lo no oído/ el sufrimiento de los desaparecidos"*. Recuperado de <https://comunicacionesantropologia.wordpress.com/2014/02/12/cecilia-vicuna-el-quipu-de-los-lamentos-oir-lo-no-oido-el-sufrimiento-de-los-desaparecidos/>
- Vicuña, C. (2014b) *Quipu de lamentos*. Recuperado de <https://ww3.museodelamemoria.cl/>
- Vicuña, C (2014c) *Ruca abstracta*. Recuperado de <https://ww3.museodelamemoria.cl/>
- Vicuña, C (2014d) *El taller*. Recuperado de <https://ww3.museodelamemoria.cl/>