

ANACRONISMOS VISUALES

Visual Anacronisms

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

Lenguaje Visual 1 y 2 B / Instituto de Investigación en Producción y
Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 16/1/2019

Aceptado: 7 /5/2019

RESUMEN

El texto busca realizar un aporte a los marcos para pensar las obras de los artistas contemporáneos latinoamericanos. Se las aborda desde sus complejidades específicas, lo que demanda un corrimiento de relatos universales, homogéneos y dogmáticos. En reiteradas ocasiones, estos se hacen visibles en categorías de análisis, conceptos y jerarquías heredadas del proceso de conquista y de colonización del continente. Entendiendo las obras como relatos situados, el análisis se estructura a partir de un caso particular, el *Quipu menstrual*, de Cecilia Vicuña, para indagar en cómo resignifica esa obra rasgos formales del pasado ancestral precolombino. De este modo, se comprenden esas *supervivencias* como un aporte a las teorías decoloniales.

PALABRAS CLAVE

Arte contemporáneo; Latinoamérica; decolonial; supervivencia; quipu

ABSTRACT

The text seeks to make a contribution to the frameworks to think about the works of contemporary Latin American artists. The work intends to address them from their specific complexities, which demands a shift from universal, homogenous and dogmatic narratives, which usually become visible in categories of analysis, concepts and hierarchies inherited from the process of conquest and colonization of the continent. Understanding the works as situated stories, the analysis is structured on a particular case, the *Quipu menstrual*, by Cecilia Vicuña, trying to find out how that work resignifies formal features of the pre-Columbian ancestral past. In this, way these survivals are understood as a contribution to decolonial theories.

KEYWORDS

Contemporary art; Latin America; decolonial; survival; quipu



La contemporaneidad exige marcos de análisis para pensar las obras de los artistas latinoamericanos de un modo situado, específico, dando lugar a aquellas particularidades que la modernidad, en su pretensión de universalidad y homogeneidad, dejó por fuera —ya que, para producir teoría, era necesario alejarse de determinados saberes—. Un enfoque que ponga en jaque aquella colonización teórica desde la que se establecieron teorías y definiciones fijas que poco tenían que ver con lo que se producía de este lado del mundo. En muchos casos, esto pareciera visualizarse no tanto en las producciones de los artistas, como en los marcos de análisis de las mismas.

En ese sentido, el paradigma de la decolonialidad intenta preguntarse por lo propio, no como pureza originaria, sino para pensar América Latina como un territorio mestizo donde lo ancestral y lo occidental pueden convivir. Acentúa la coexistencia y supone que el verdadero diálogo se inicia cuando deja de imponerse el monólogo de una única civilización (Mignolo, 2007) que define e impone normas, categorías, clasificaciones y jerarquías.

A continuación, se intentará ahondar en la siguiente hipótesis: mediante diversas operaciones, las producciones visuales latinoamericanas contemporáneas actualizan elementos visuales del pasado ancestral en términos formales. Se adhiere a la noción de que desde dicha colonización teórica se nos presentan 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).

Se trabajará desde un caso, el *Quipu menstrual* (2006) —en un principio denominado *La sangre de los glaciares*—, de Cecilia Vicuña, para buscar un acercamiento a la obra que permita interrogarla en su especificidad.

Gran parte de la producción de esta artista chilena —sino toda— trabaja con restos que quedaron de la sangrienta conquista y colonización de Latinoamérica. Su propuesta no intenta posicionarse como documento histórico, sino más bien poetizar el pasado. «La imagen artística sintetiza tiempos» (Belinche, 2011, p. 42), lo cronológico se suspende en pos de presentar un relato ficcional. En ese sentido, en una serie que recorre toda su producción —desde los años sesenta hasta el día de hoy—, Vicuña retoma el concepto de los antiguos *Quipus* andinos y recupera en lenguaje contemporáneo aquel resto arrancado.

El quipu —«nudo» 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, el quipu coexistió con el archivo escrito, hasta que esto se volvió un problema para los administradores españoles quienes, incapaces de leerlos, se veían en disputas con los registradores indígenas. Como consecuencia, en el Tercer Concilio de Lima (1583) los quipus fueron declarados objetos idólatras por el clero y se ordenó su destrucción. Esto los volvió un símbolo de resistencia indígena al nuevo régimen (Museo Chileno de Arte Precolombino, 2003).

La sangre de los glaciares fue producida en el año 2006. La propuesta comenzó frente al glaciar del cerro Nevado del Plomo, en la cordillera chilena, y continuó en la muestra *Del otro lado: arte contemporáneo de mujeres en Chile*. Se compuso de, al menos, tres partes: la primera, realizada en aquel sitio específico, fue registrada a modo performático; la segunda supuso una instalación en el Centro Cultural Palacio de la Moneda; y la tercera, otra performance —en este caso callejera—, se desarrolló como evento en el marco de la muestra mencionada.

Se tomarán esos tres momentos como ejes organizadores del texto, lo cual no implica pensarlos como dimensiones separadas, sino en interrelación. Dicho esto, se abordará el análisis de cada uno desde aquellos aspectos en que se distinga.

PRIMER MOMENTO LA DIMENSIÓN DEL PROCESO

En enero de 2006, el día de la elección de Michelle Bachelet, Cecilia Vicuña subió a la cordillera frente al glaciar del cerro Nevado del Plomo a realizar aquello que registraría de modo performático, su *Quipu menstrual*. Pedía a la dirigente chilena que no entregara los glaciares ni los cerros nevados a la mina de Pascua Lama, representante de intereses extranjeros.

Al incorporar el quipu como anclaje en el título, la obra aloja una concepción del tiempo anacrónica, heterogénea y fragmentada, y rescata el gesto de resistencia que en el pasado colonial significó dicho objeto para el pueblo Inca. Un objeto que resistió, un espacio que hoy intenta resistir a la explotación. Sin embargo, el arte «no se agota en sus temas [...] es la forma, la forma poética» (Belinche, 2011, p. 8). Abordemos esos rasgos e intentemos reparar en cómo se actualizan los restos en esta obra.

En ese sentido, el énfasis está puesto en lo temporal. La dimensión procesual toma un lugar determinante al vivenciar los espectadores el *tiempo creatorial*.¹ En el video de registro (Vicuña, 2006a) la observamos en lo alto de la montaña disponiendo los materiales. El viento los mueve, mientras ella rota sus posiciones, comprometiendo el cuerpo en tanto avanza en la construcción del quipu. El tiempo es protagonista, tanto el que transcurre durante la realización de la obra como el del material que va organizando —que a su vez incorpora movimiento por el propio contexto climático—.

A diferencia de los antiguos, que presentaban un tamaño manipulable debido a su uso, este *Quipu menstrual* escapa a la capacidad visual humana, es una hipérbole por exceso de la atávica herramienta Inca. Su gran escala, ligada al espacio en que se ubica, convive con el modo de contemplarla: a posteriori y como registro.

En la imagen contemporánea, el espacio no funciona como receptáculo a llenar. Una de las grandes rupturas con la tradición fue la pérdida de intención de neutralidad, al igual que cualquier otro elemento compositivo. Su carácter pasó a ser decisivo en el propósito de la obra. Así fue que optó por realizar su producción en ese sitio específico. En su poema *Una respuesta a Pascua Lama* (2006c) explica que los Incas enterraron vivo al Niño del Plomo para que nunca faltara el agua en el valle que hoy se conoce como Santiago. Al respecto, escribe:

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 [...] Ahora el niño está volviendo a la conciencia nacional (s. p.).

Ese tiempo-espacio específico de la obra cobra sentido, incorporándose de manera integral al discurso en términos poéticos.

En la *Guía de la Sala Textil* (2010), del Museo Chileno de Arte Precolombino, leemos: «Podría decirse que los pueblos andinos prehispánicos fueron “civilizaciones del tejido”» (p. 2), ligado a una forma de pensar, un universo simbólico y un modo de relacionarse. En este análisis interesan particularmente algunos materiales que componen esos tejidos, específicamente, plumas y lanas.

Como mencionábamos, Cecilia Vicuña, en una dimensión procesual, va disponiendo esos materiales que acompaña con su voz. Del amplio repertorio cromático y de fibras, así como del modo de trabajarlas por el pueblo andino, la artista sintetiza su poética en la utilización de lana

1 Para ampliar el concepto véase Jacques Aumont (1992).

2 Más información en *Guía Sala Textil* (2010), del Museo Chileno de Arte Precolombino

cruda sin tratar, color rojo saturado. Junto a la misma ubica piedras y plumas —también utilizadas en la tradición textil Nasca, Wari e Inca—. ²

Mínimos recursos. Un gesto absolutamente contemporáneo que trae el pasado y lo relee en el contexto específico de destrucción de un espacio que fue sagrado, venerado por la continuidad del agua a través de la entrega en sacrificio de aquel niño.

SEGUNDO MOMENTO. UN TODAVÍA NO

Compuesta por hebras de vellón sin hilar y por una pantalla que reproduce el video de la acción en la montaña, esta instalación fue pensada a modo de sitio específico para el Centro Cultural Palacio de La Moneda, en el marco de la muestra *Del otro lado: arte contemporáneo de mujeres en Chile*.

Durante la inauguración se repartieron copias del poema a los visitantes. Se realizaron 20.000 copias, cada una con una hebra roja —como símbolo de aquella con la que el Niño del Plomo fue enterrado y cuya historia, argumenta la artista, es desconocida por la mayoría de los chilenos—, para ser retirados en el transcurso de la exposición. En el catálogo de otra muestra, *Les Immémoriales. Pour une écologie féministe* (2013), Cecilia Vicuña describe y sitúa su trabajo en un «todavía no» (p. 94). La expresión remite a algo que está en camino.

Desde la materialidad, el «todavía no» se genera a partir de la lana cruda, sin tratar, que compone la instalación. Esta decisión diferencia a la artista de sus antecesores andinos, quienes desarrollaron técnicas y herramientas altamente complejas, como la del telar. De este modo, la contemporaneidad se nos presenta desde el recurso visual de *lo precario*, estética que atraviesa toda su producción, tanto en propuestas que llevan ese título, como en la utilización de mínimos recursos en su poética.

Ese despojo cambia su dinámica cuando los espectadores atraviesan la escena. El «todavía no» permite que en ese momento todo suceda y en el paso de los cuerpos los nudos se conviertan en portadores de memoria. La obra se vuelve así una invitación a la experiencia.

Los antiguos quipus también se constituyeron como objetos tridimensionales por cuestiones de funcionalidad. En América Antigua se vivió un alto periodo de experimentación, cuyas incorporaciones perdurarían en un largo proceso acumulativo de estas sociedades. Como se describía respecto a los quipus, los tejidos en general no se compusieron únicamente como planos, sino que en algunos casos los elementos se introdujeron para producir relieve. Los ejemplos son muchísimos, tomamos por caso las lagartijas bordadas de la cultura Moche, los tejidos volumétricos del pueblo Chancay o el traje

ceremonial Chimú expuesto en la Sala textil de Museo Chileno de Arte Precolombino. En este último, se observa algo más que un relieve, se da un paso a la idea de tridimensión a partir de determinadas aplicaciones como borlas y volúmenes tejidos de vegetales.

En un gesto que avanza en este aspecto, la artista propone un poema en el espacio, en el que la tridimensionalidad cobra sentido desde esa invitación a la experiencia de quien lo vivencie. Así, aquella trama abierta con intersticios muy espaciados que presenta inicialmente, puede tener una densidad variable en función de la cantidad de personas que la atraviese. La invitación es bien participativa, completando la dimensión poética del tiempo.

La elección del color en las producciones de Vicuña retoma lo ancestral, así lo describe en el catálogo de *Les Immémoriales. Pour une écologie féministe*, y en el texto que acompaña la imagen en su página web de la Bienal de Sydney: «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, s. p.). En este caso, la paleta es respetada, pero el énfasis está puesto en la saturación del rojo que remite a la sangre menstrual, a la sangre de los glaciares y a ese hilo rojo como metáfora de la vida, una analogía a aquel niño que fue entregado en sacrificio para que en ese lugar no faltara el agua —lugar que, paradójicamente, al momento de elaboración de esta obra, estaba siendo objeto de disputa por el mercado internacional en términos de explotación—.

TERCER MOMENTO. PONER EL CUERPO

El tercer y último momento del análisis es la performance callejera que realiza el 17 de noviembre de 2006 frente al palacio de gobierno, bajo la consigna «El ruego es el riego, el agua es el oro, Michelle, no vendas los glaciares, nuestro patrimonio» (Vicuña, 2006b).

De la performance no se cuenta con mayores registros, pero la cuestión a pensar aquí es la manera en que define su trabajo: desde lo *multidimensional* (Quezada & Villarroel, 2014). ¿En qué sentido? No se ciñe a una disciplina específica, sino que trabaja con cantos, performances, instalaciones, escrituras, libros, esculturas, pinturas y con su propia voz. La artista fundamenta esta práctica multidimensional en su experiencia de trabajo colectivo. Además, incluye en el relato a sus antepasados. Desde esta perspectiva sitúa su trabajo y lo liga a la noción de archivo:

[...] mi archivo es una especie de documento multidimensional que implica todas mis conexiones y relaciones, inclusive las ancestrales. El

archivo no es algo físico que esté guardado en una cajita solamente, sino que además son todas las relaciones [...]. Lo más importante que hay que recuperar (acá en Latinoamérica en especial) es la multidimensionalidad, que es nuestra herencia precolombina y de nuestro mestizaje (Vicuña en Quezada & Villarroel, 2014, s. p.).

Esta performance, en particular, mira más bien hacia el futuro, hacia la esperanza que ella deposita en la presidenta de Chile. Pero ese futuro implica un presente que mira hacia atrás, un presente que no olvida, un presente descolonizador que trae un pasado desprolijo, olvidado, censurado, roto. Un auténtico ejercicio a la memoria.

Los mismos cuerpos que participaban en la instalación, aquí se involucran en una propuesta performática. El hilo rojo y la continuidad de la vida, son trasladados al ingreso del Palacio de la Moneda. Una elección que sin duda no pasó desapercibida ante los transeúntes, así como tampoco ante quienes allí dentro se ubicaban —espacio en cuyo centro cultural tuvo lugar la muestra *Del otro lado: arte contemporáneo de mujeres en Chile*—. Se infiere, entonces, que la referencia fue directa y las lecturas dirigidas. El mensaje era claro.

A MODO DE CIERRE

A partir de considerar las obras contemporáneas latinoamericanas como producciones específicas, que demandan ser vistas no como un todo, sino con exigencias particulares, se indagó en la forma en que puede emerger en ellas el mundo andino precolombino a modo de supervivencia. Para ello, fue necesario correrse de categorías generales que pudieran inmovilizar las producciones latinoamericanas al pensarlas como una homogeneidad destinada a la conservación de un origen mítico ancestral. Desde esta lógica, se partió de un caso para la reflexión.

Contrario a un pasado fósil, la producción de Vicuña, mediante estrategias varias, reivindica la cosmovisión andina, aquella historia que hoy encontramos viva. En ese sentido, las supervivencias fueron varias. El título de la obra hace de anclaje temporal, como un guiño que superpone temporalidades. Al romper con la escala de los quipus andinos, la producción se compone como una hipérbole que multiplica el tamaño para el que dichos objetos fueron concebidos, volviendo al quipu, un poema en el espacio, en ese espacio específico. Lanas, plumas y piedras, los materiales centrales, se presentan en una crudeza que remite a lo precario. Finalmente, en una poética que también actualiza el pasado, la saturación del rojo es la decisión en términos de color.

Mediante un lenguaje absolutamente contemporáneo, esos recursos

formales remiten a un pasado ancestral, resignificado primero en la montaña, luego en la exposición —donde además apareció un público con historia que daba sentido a los nudos y los cargaba en términos pasados, presentes y futuros—, y nuevamente, en la performance callejera.

Desde la óptica de la multidimensionalidad, no se podría encasillar su trabajo en un *site specific*, una instalación, una performance o una pintura. Su obra toma sentido cuando se la piensa desde la totalidad, una organicidad que mantiene un criterio y un discurso que se refleja en una poética determinada.

De ese modo, a dos mil metros de altura, la artista ejerció su voto ciudadano en un gesto, que, además de apoyar a la futura mandataria chilena, implicó un modo de apelación pública que de ninguna manera podía pasar desapercibido.

REFERENCIAS

Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona, España: Paidós.

Belinche, D. (2011). *Arte, poética y educación*. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/libros/artePoeticaEducacion.html>

Ciafardo, M. (2016). Las imágenes visuales latinoamericanas. El derecho a la contemporaneidad. *Octante*, 1(1), 23-33. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/octante/article/view/162>

Mignolo, W. (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 Imperio Inka*. Recuperado de <http://www.precolombino.cl/biblioteca/quipu/>

Museo Chileno de Arte Precolombino. (2010). *Guía Sala Textil*. Recuperado de <http://www.precolombino.cl/biblioteca/guia-sala-textil/>

Quezada, L. y Villarroel, F. (13 de enero de 2014). Conversación con Cecilia Vicuña: El archivo futuro de Artists for Democracy [Entrevista]. *Artishock. Revista de Arte Contemporáneo*. Recuperado de <http://artishockrevista.com/2014/01/13/conversacion-con-cecilia-vicuna-el-archivo-futuro-de-artists-for-democracy/>

Vicuña, C. (2006a). El quipu menstrual [Registro audiovisual]. Recuperado de <http://www.quipumenstrual.cl/video.html>

Vicuña, C. (2006b). *La sangre de los glaciares*. Recuperado de <http://www.quipumenstrual.cl/exhibicion.html>

Vicuña, C. (2006c). Una respuesta a Pascua Lama [Poema]. Recuperado de <http://www.quipumenstrual.cl/poema.html>

Vicuña, C. (2012). *Quipu Austral*. Recuperado de <http://www.ceciliavicuna.com/quipus/l2gly5g25orj1als59v7obertkm60u>

Vicuña, C. (2013). Quipu austral. En *Les Immémoiales. Pour une écologie féministe* [Catálogo] (pp. 80-99). Lorraine, Francia: Fondo Regional de Arte Contemporáneo (FRAC) de Lorraine.