

**LO PRECARIO.
MATERIALIZAR EL VACÍO O LA DESAPARICIÓN**

**THE PRECARIOUS. MATERIALIZING THE EMPTINESS OR THE
DISAPPEARANCE.**

Resumen

El presente artículo intenta sintetizar avances de mi investigación como becaria doctoral de la Universidad Nacional de La Plata. Particularmente, se analizará una serie de la artista chilena Cecilia Vicuña, *Lo precario*, a la luz del concepto de *supervivencia* de Aby Warburg, específicamente el abordaje que del mismo hace Georges Didi-Huberman, para pensar ese modo de operar como posible aporte a las *teorías decoloniales*.

Palabras claves

Latinoamérica, arte contemporáneo, decolonial, supervivencia, precario

Abstract

The aim of this presentation is to synthesize advances in my research as a doctoral fellow at the National University of La Plata. In particular, a series by the Chilean artist Cecilia Vicuña, *The precarious*, will be analyzed in light of Aby Warburg's concept of *survival*, specifically Georges Didi-Huberman's approach to thinking about this way of operating as a possible contribution to *decolonial theories*.

Keywords

Latin America, contemporary art, decolonial, survival, precarious

Prof. Julia Cortese

Universidad Nacional
de La Plata
juliacortese@hotmail.com

Recibido:
30/09/2019

Aceptado:
03/04/2020

Introducción

Cecilia Vicuña es una artista chilena cuya producción hace constante alusión a las raíces latinoamericanas, a los pueblos originarios víctimas del sangriento proceso de conquista y colonización. Trabajando no estrictamente con el pasado, sino con la memoria y el ejercicio del recuerdo, trae al presente un pasado censurado, desprolijo, olvidado, roto. Pone en acto un presente descolonizador.

Desde la década del sesenta hasta la actualidad, trabaja en relación a la metáfora de lo que desaparece, que denomina *lo precario*, materializándolo en diversas propuestas –desde algunas que llevan ese título como anclaje, hasta la utilización de mínimos recursos en su poética–. La Real Academia Española define Precario como “Del lat. *precarius*. 1. adj. De poca estabilidad o duración. 2. adj. Que no posee los medios o recursos suficientes”. La definición sugiere lo indefinido e incompleto, pero yendo aún más a fondo en la etimología de la palabra, Cecilia Vicuña, en una entrevista que le realiza Claudia Donoso en 1987, dice así:

La primera vez que hice arte precario fue en 1966. Sentí la necesidad inexplicable de construir una especie de ciudad con los huesos y las basuras de la playa. Después me di cuenta de que esa acción correspondía a una forma de pensamiento antigua en la cual estaba implícita la idea de ofrenda. Precario viene, por otra parte, del latín *preces*, que significa oración. Eso lo descubrí después, y ahí se me redondeó ese primer impulso salido de ese conocimiento primigenio que yo creo que podemos descubrir en nuestro interior si trabajamos con eso (Vicuña entrevistada por Donoso, septiembre de 1987, p. 46).

Pero, ¿qué sería *lo precario*, esa propuesta artística que aquí interesa abordar? De momento, podría definirse como pequeñas esculturas u objetos, realizados a partir de material que la artista recolecta desde los 60 hasta el presente, el cual dispone y organiza. Como se introdujo, esta serie será pensada la luz del concepto de supervivencia que analiza Georges Didi-Huberman en *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (2009) y en *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismos de las imágenes* (2018).

¿Pervive hoy América antigua?

Abraham Moritz Warburg, conocido como Aby Warburg, nació en Hamburgo en 1866. Estudió Historia del Arte y Filosofía. Se doctoró en 1893 con una tesis sobre Botticelli y la influencia de la Antigüedad en el primer Renacimiento.

Acuñó conceptos fundamentales para el estudio de las imágenes en la cultura, entre ellos el de *Nachleben* (supervivencia o pervivencia).

Durante los últimos años de su vida, de 1924 hasta su muerte en 1929, Warburg dedicó su trabajo a un proyecto que quedó inconcluso, el *Atlas Mnemosyne* o Atlas de la memoria, en el que condensaba imágenes y temas a los que había dedicado gran parte de su vida.

En ese proyecto, concretó sus ideas e intuiciones con respecto al papel que la memoria individual y colectiva desempeña en el proceso de transmisión, el cambio, la latencia y la vuelta a la vida de las *Pathosformeln* (fórmulas del *pathos*). Intentó crear un instrumento, al estilo de los sismógrafos que utilizan los geólogos, que le permitiera captar las “ondas mnémicas” del pasado (Burucúa y Kwiatkowski, 2019).

Sobre tablas de madera forradas con tela negra, se colgaron dos mil reproducciones fotográficas de obras, reproducciones procedentes de libros, material de periódicos y, lo que lo volvía más novedoso en aquella época, material de la vida cotidiana. En un amplio repertorio de imágenes y una muy breve cantidad de palabras, trabajó con materiales que hasta entonces la investigación no había abordado, lo que complejiza su estudio.

Buscó relaciones entre esas imágenes; concretamente, se centró en la migración de fórmulas visuales en largos períodos históricos y la recuperación de esas fórmulas por los artistas para generar contenido.

Se entrará al concepto de *supervivencia* a partir de tres ejes planteados por Georges Didi-Huberman, los cuales resultan clarificadores para abordar dicho concepto: la *memoria* como material de trabajo del historiador, la *imagen dialéctica* y la emergencia de la *supervivencia* a modo de *síntoma*.

El caso de Aby Warburg ilustra la ruptura con la idea de la Historia del arte como disciplina ideal, cronológica y evolutiva. Vale aclarar de entrada que no se refiere aquí a su propuesta como

método o modelo, dado que el autor no buscó proponer una historia del arte, menos una única manera de abordar los casos. Escribió numerosos artículos, pero nunca los desarrolló a modo de escuela. No era de su interés, y hubiese sido prácticamente imposible por el modo en que trabajó.

Lo que trae este historiador hamburgués –si bien tampoco se refería a sí mismo como historiador– es el claro ejemplo de la entidad no científica de la disciplina histórica, el hecho de que el historiador no parte del pasado en sí mismo, sino de la *memoria* como material de trabajo, del gesto de recordar e interrogar. El pasado no está ahí inerte para echar mano, sino que tiene una dialéctica, un movimiento que le es propio, y la memoria, al quitar esa idea de exactitud, humanizaría y configuraría el tiempo mediante una poética, un montaje impuro del saber (Didi-Huberman, 2018).

92

En su *Atlas Mnemosyne*, cruzó imágenes de diversos campos del saber, articulándolos para mostrar complejidades y motivar análisis más profundos. Mediante una estrategia de montaje, vinculó y tensionó diferentes contextos de producción y recepción, planteando la posibilidad de diversas lecturas de la imagen en cada presente y su permanencia en la memoria colectiva.

La resultante sería, entonces, una *imagen dialéctica*, portadora de tiempos heterogéneos, quebrando el modelo lineal para adentrarse en el de heterocronicidad –pensar que el tiempo aloja heterogeneidad, impurezas, que no es cronológico ni evolutivo– y anacronicidad –considerar que las obras alojan su temporalidad específica, un tiempo propio, estético– (Moxey, 2016).

Como tercer eje, se mencionó la emergencia de la *supervivencia* a modo de *síntoma*. Esta propuesta sugiere pensar la historia como una serie de procesos tensos en que el pasado irrumpe, de modo inconsciente, cuando no se lo espera, a modo sintomático, en las cosas minúsculas. Aby Warburg sustituyó el modelo ideal de las “buenas imitaciones” por ese modelo fantasmal en que los tiempos no se calcan sobre la transmisión académica, sino que se expresan por obsesiones, *supervivencias*, reapariciones de formas. La historia del arte se constituiría como un torbellino, un momento perturbador (Didi-Huberman, 2009).

Ahora bien, ¿cómo enlazar este marco con los *precarios* de Cecilia Vicuña? La propuesta consiste en abordar sus obras desde el ejercicio de búsqueda de *supervivencias* –en términos formales, desde la materialidad, el formato y el color– de América antigua. Esto es, preguntarse si en el arte contemporáneo visual latinoamericano aparecen huellas ancestrales.

Si bien no se ahondará en las teorías decoloniales, por haberle dedicado desarrollo en otras ocasiones, bastará decir que el paradigma de la decolonialidad intenta preguntarse por lo propio, no como pureza originaria, sino pensando América Latina como un territorio mestizo donde lo ancestral y lo occidental podrían convivir. En esos términos, Castro-Gómez y Grosfoguel (2007) proponen que no debe entenderse como una misión de rescate fundamentalista o esencialista, sino de, a la hora de producir conocimientos, poner en el centro la diferencia colonial. Se trata más bien de una crítica implícita a la modernidad a partir de las memorias de la colonialidad.

La historia de los pueblos originarios, cuando fue reconocida, se hizo en términos fósiles, como piezas de museo, signo del atraso y la barbarie. Éstos 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, 2007). La colonialidad penetró en todas esas esferas, dejando una gran herida.

Rastrear esas supervivencias implicaría, de algún modo, retomar esas memorias borradas, censuradas, dejadas a un lado mediante una lógica racial-colonial que legitimó un único modo de conocer, estableciendo un corpus teórico erigido sobre conceptos universales y homogéneos, que nada tenía que ver con lo que se producía de este lado del mundo. De modo muy general, diremos que así el sistema de las Bellas Artes –y sus pares de binomios contrapuestos como forma-función, belleza-utilidad, arte-artesanía, entre otras categorías– arrasó con las producciones de los artistas latinoamericanos de entonces.

Desde este lugar es que se introdujo, al comenzar este escrito, la posibilidad de pensar la lógica de las supervivencias como aporte a las teorías decoloniales, mediante las búsquedas de América antigua en la actualidad global.

Lo precario

Brevemente, se describió *lo precario* como pequeñas esculturas u objetos, realizados a partir de material que la artista recolecta desde los 60 hasta el presente, el cual dispone y organiza. De su raíz etimológica, se rastreó la palabra oración.

Estas esculturas, a las cuales Vicuña nombra *basuritas*, están constituidas por objetos encontrados, basura del paisaje, la calle o el taller. En ocasiones, su modo de producción retoma el carácter de ritualidad de los pueblos originarios, mediante acciones silenciosas, a veces casi imperceptibles que realiza en la vía pública o en la naturaleza –en varios registros puede vérsela en la playa o la montaña disponiendo sus *precarios*–.

En muchos casos, la artista define y sitúa su trabajo en un “todavía no” (Vicuña, 2013), expresión que se materializa en el caso de los *precarios* de un modo muy evidente. El “todavía no” remite a algo inacabado, algo que está por ser, a esa fragilidad de los materiales y recursos que utiliza para la construcción de estos pequeños objetos.

Para el Golpe de Estado de 1973, Vicuña era partidaria de la Unidad Popular de Salvador Allende, convirtiéndose en exiliada. En aquel entonces estaba en Londres, estudiando con una beca. De inmediato, se integró al movimiento de solidaridad con Chile y cofundó Artistas por la Democracia.

Allí lejos de su país, cuenta que hacía lo siguiente: “cada día yo hacía un objeto precario de basuritas que encontraba o en la Embajada de Chile o en las calles de Londres. Andaba todo el tiempo recogiendo basuritas” (Vicuña en Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2014). Lógicamente, es consciente de su acción política, y lo ha manifestado en numerosas ocasiones. Así puede leerse en el catálogo de *Artist for democracy. El archivo de Cecilia Vicuña*, en la reconstrucción que va haciendo junto con Paulina Varas, la curadora: “Sus primeras pinturas fueron presentadas en un estilo que era percibido como ‘primitivista’, pero que era, de hecho, intencionalmente no-occidental, continuando la tradición indígena de socavar las imposiciones coloniales como la pintura al óleo” (Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2014). Sus *precarios* lo hacen de otro modo, el gesto político es indirecto, mediante la fragilidad de esos objetos en un gesto silencioso.

En la materialidad, se articulan diversas temporalidades, dando lugar a esa imagen dialéctica que se desarrolló en el apartado anterior. Al abordar el caso de los objetos que la artista produjo durante el periodo de resistencia chilena, podría hablarse de, al menos, una triple temporalidad: ancestral-colonial, dictatorial-resistencia y contemporánea.

Lo precario poetiza en relación con la metáfora de lo que desaparece, así describe la artista el modo en que opera:

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 entrevistada por Goñi, 12 de febrero de 2014).

Esa desaparición podría ligarse únicamente a los materiales que Vicuña dispone. Pero yendo un poco más, ubicándonos desde la lógica de las supervivencias, la desaparición también se dio en los pueblos originarios, en sus modos de ser y producir, en su modo de estar en el mundo. Y avanzando más, la desaparición se dio en el período dictatorial chileno y latinoamericano, cuerpos que al día de hoy no han aparecido.

El Golpe militar en Chile tuvo como principal orientación matar la capacidad de soñar, instaurando una visión del mundo que glorifica el poder y ridiculiza el sueño y su potencial. (...) Sin embargo, la continuidad nunca reconocida entre los rituales de las culturas originarias de Chile y el movimiento social que llevó a Allende al poder renace en cada manifestación estudiantil, en cada protesta multitudinaria en la que el pueblo mestizo sale a la calle (Vicuña en Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2014).

La puesta en acto de los precarios hoy, en la contemporaneidad, podría funcionar como una activación ritual o de ofrenda de esa triple temporalidad

Análisis de un caso: *Paño e'sangre*



Imagen 1. Cecilia Vicuña, *Paño e'sangre*, 1973-1974.

Paño e'sangre (Imagen 1) forma parte de aquella serie de objetos que la artista realizó en Londres, durante la resistencia chilena. Lo construyó como un homenaje a las mujeres vietnamitas, a quienes conoció en aquel entonces. Cuenta que se ató un trapito de seda roja en la mano izquierda y con él anduvo hasta que se deshizo, en honor a esas mujeres (Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2014). Ese precario hablaba de ellas, pero también de la resistencia latinoamericana, ese precario era una metáfora del resistir, una metáfora temporo-espacial. Fortuitamente, en la elaboración de este escrito, me encontré con ese relato y ese pañuelo rojo, al que podría dedicarse otro estudio si se lo piensa en la contemporaneidad del pañuelo verde en Argentina... Pero además de lo anecdótico o temático, algunos elementos de *Paño e'sangre* ayudan a rastrear

las supervivencias formales de América antigua. Se tendrá en cuenta: la materialidad, el formato y el color.

Para este precario, Vicuña reunió una rama junto con un retazo de tela. Para abordar esta pequeña escultura, al igual que las demás de la serie, podrían establecerse dos grandes categorías materiales: objetos del natural y textiles, no para pensarlas en dimensiones separadas, sino para organizar el análisis de las mismas. Al igual que en *Paño e'sangre*, en casi todos –si no todos– los precarios están presentes esas dos materialidades.

La artista utiliza en su construcción objetos de natural que recoge en el paisaje, la calle o el taller. Ramas, piedras, palos, plumas, conchas marinas son agrupadas junto con otros elementos, que podrían ligarse a lo textil, tanzas, redes, cables, lanas, telas. En la Guía de la Sala Textil del Museo Chileno de Arte Precolombino (2010), las sociedades de América antigua son descritas como sociedades del tejido, mediando éste en todo el universo simbólico –clases sociales, ritos, la vida y la muerte–. Las mismas vivieron un amplio período de experimentación, cuyos saberes fueron acumulado generación a generación. Sabido es el uso de vegetales y elementos de la naturaleza por parte de los pueblos originarios, por traer algún ejemplo:

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 (...) inicialmente, las imágenes de las máscaras tejidas que coronan sus fardos funerarios fueron pintadas, más tarde las reemplazaron por rostros humanos bordados con pelo de camélido (Museo Chileno de Arte Precolombino, 2010, p. 6)

Vicuña, al igual que sus antecesores andinos, utiliza lo textil y los materiales de la naturaleza para construir objetos simbólicos, portadores de un discurso y una poética, la cual aloja y enlaza con la fuerza vital de la ofrenda, en una triple temporalidad.

Con respecto al formato, *Paño e'sangre* se constituye por una horizontal principal, de la que cuelga una tela en vertical. La disposición no es casual, podría remitir a los antiguos *Quipu* incas, a los que vicuña dedica otra profunda y numerosa serie, también desde los años sesenta hacia la actualidad. No nos detendremos aquí en los *Quipus*, pero sí desarrollaremos algunos de sus elementos formales, como rasgos supervivientes de América antigua en la contemporaneidad



Imagen 2. Quipu con cordeles envueltos en hilos de colores. Fibra de algodón y de camélido. Imperio Wari (500-1000 d.C.), Costa Central del Perú. Probable antecedente de los quipus incas. Colección American Museum of Natural History, New York, N° 41.2/7679 (Fotografía recuperada del sitio web del Museo Chileno de Arte Precolombino).

Esa herramienta inca estaba compuesta por una gruesa Cuerda Primaria de la que descendían sus Cuerdas Colgantes. La materialidad era, como lo describe Radicati

di Primeglio (2006), lana –generalmente de llama y alpaca, aunque también, 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 mayoritariamente 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–. Materialidad posible de asociar con el universo textil de los precarios.

Objetos de contabilidad, medición, registro, poesía, y otras varias funciones que los administradores españoles, en general, no podían leer, los Quipus fueron declarados prohibidos en el Tercer Concilio de Lima, en 1583. Constituyendo objetos poéticos, y no herramientas de medición como en su origen fueron pensadas, Cecilia Vicuña toma esa connotación de resistencia que el objeto pasó a tener en la clandestinidad, luego de su prohibición y declaración de idolatría por parte del clero.

La disposición de los precarios es tan frágil como su nombre. Alejándose de técnicas ancestrales complejas –como la del telar, gasa vuelta, tejido reticular, o los sistemas de nudos de los Quipus–, Vicuña presenta piezas de un lenguaje, valga la redundancia, precario, una apropiación del material en el que éste es dispuesto, apoyado, sostenido uno con otro, anudado, atado, colgado. Pero la fragilidad no es tal. Mediante estos procedimientos, crea instalaciones de grandes dimensiones como *Pueblo de altares* (Imagen 3) –compuesta por 117 de estas pequeñas esculturas, dispuestas en el espacio–, la cual formó parte de *About to happen*, su primera individual en Estados Unidos, en el año 2017.



Imagen 3. Cecilia Vicuña, *Pueblo de altares*, 2017.

Con respecto al color, se compone de un neutro –propio de esa rama y los elementos de la naturaleza– y un rojo saturado. La información con que se cuenta de los Quipus no es tan específica como otros de sus rasgos, por el paso del tiempo que conllevó a la degradación de los mismos –vale recordar que varios quipus fueron encontrados bajo tierra, fortuitamente y 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 procesos de teñido de la misma, y su especificidad era fundamental en este sistema de registro, para los usos y funciones que tenía. En el catálogo de *Quipu. Contar anudando en el Imperio Inka* (Museo

Chileno de Arte Precolombino, 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 (2006), donde se lee 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 es posible de establecer es su lenguaje visual, las estrategias y recursos formales. En términos de color, 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.

En más de una ocasión, la artista menciona que de niña el haber visitado al Niño del Plomo en el Museo de Historia Natural le impactó tanto que quedó de algún modo sumergida en la esfera imaginaria inca, a sus seis años. Mucho tiempo más tarde, se enteraría de que el niño murió con hebras rojas en su mano, hebras que, recorriendo su obra, registra se encontraban ya presentes en sus primeras pinturas. De este modo, a partir de una referencia que emerge de modo inconsciente, vincula su obra 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 y el cual aparece en numerosas obras de Cecilia Vicuña, tal como este precario.

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 con respecto a esos indicadores.

Materializar el vacío o la desaparición

Abriendo la exposición *About to happen*, impreso sobre una de las paredes se encontraba un texto que, entre otras palabras, decía:

las primeras obras de Precarios no estaban documentadas, sólo existían para los recuerdos de unos pocos. La historia, un tejido de inclusión y exclusión, no las acogió... En el vacío entre ambos, el precario y su no documentación establecieron su no-lugar como otra realidad (Vicuña, 20 de abril de 2017).

Una idea de vacío o no lugar rodea a estos objetos. Ese vacío o silencio cobra tanta fuerza como el espacio ocupado, al igual que en la propuesta disciplinar de Aby Warburg, la cual nombró Iconología del intervalo, haciendo énfasis en mostrar las complejidades de la imagen y las migraciones de fórmulas visuales en el tiempo, con sus intervalos y supervivencias.

En el catálogo de *Artist for Democracy. El archivo de Cecilia Vicuña*, se la lee de la siguiente manera “la mitad de mi biografía consiste en cosas que no sucedieron (...) la mitad de mis trabajos desaparecen” (Vicuña en Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2014). Luego continúa y sostiene que el golpe militar ridiculizó los sueños del pueblo mestizo, pero que éstos renacen en cada manifestación, como la fuerza de los rituales de los pueblos originarios. Entonces, vale pensar que éstos renacen en cada materialización de lo precario, donde distintas temporalidades se entrelazan en lo contemporáneo de lo efímero y lo ancestral de la ofrenda.

Mediante el gesto de la precariedad, produciendo obra en múltiples propuestas y formatos, Vicuña interpela a las ofrendas de los pueblos andinos con materiales de desecho. Materialidades precarias, con una historia y un uso previo, posiblemente descartadas, donde el paso del tiempo se gestualiza. El gesto político avanza al ampliar lo estético hacia aquellos elementos que podrían encontrarse en cualquier lado y que, muchas veces, se encuentran dañados, en condiciones degradadas o simplemente de uso por el paso del tiempo. Extraídos de caminatas a lo largo de los deltas, playas, vías fluviales y calles, esos objetos utilizados y puestos a circular como propuesta artística, corridos del universo para el que fueron pensados, la alejan del modo de producir, podríamos decir, mercantil. Son objetos literalmente desechados, objetos que produce continuamente la sociedad de consumo.

Una operación poética en la que logra con su espectador una cuestión casi intimista, éste debe acercarse a las obras para aprehenderlas más allá de su totalidad y reparar en los detalles de esos materiales con los que fueron compuestas.

En una entrevista realizada por Manuel Vicuña (29 de noviembre de 2018), la artista menciona lo precario como la conciencia de que nuestra conciencia participa de las otras. Ese material tan frágil que en cualquier momento podría deshacerse es la vida y la muerte como una sola cosa, no una separación de esas esferas, sino una integración. Eso, dice ella, es lo más profundamente indígena. Lo precario remite a algo posible, a lo que está por ser, a una mirada hacia el futuro.

Ratificando la propuesta en tono decolonial, a estos rasgos podría sumarse su forma de trabajar, de la que podría inferirse una ruptura del yo individual –el cual asocia con el mundo capitalista de producción al que Latinoamérica fue sometida a ingresar, y que es indispensable para la constitución del mismo– en pos del trabajo colectivo, dado que siempre puede vérsela montando sus obras junto con otras personas que no actúan como meros ayudantes, sino más bien en un trabajo conjunto. Otro rasgo, en este sentido, son las performances o pequeñas acciones que lleva a cabo en sus exposiciones o en la elaboración de algunos precarios o propuestas.

Antes de cerrar este escrito, no está de más aclarar que el desglose de Paño e' sangre podría hacerse con cualquiera de los precarios, objetos y propuestas de la artista, contrastándolos con producciones de América antigua, a fin de rastrear aquellas supervivencias. Por una cuestión de extensión e interés en profundizar en esa obra en particular, no se avanzó en el análisis de otras, pero algo similar podría haberse hecho con el precario de la Imagen 4 y el Telar de cintura de la cultura Chancay, por mencionar algún ejemplo.



Imagen 4. Cecilia Vicuña, *Precario*, 2017.



Telar de cintura.
Chancay, Mchap T-47

Imagen 5. Telar de cintura, cultura Chancay.
Fotografía recuperada del sitio web del Museo
Chileno de Arte Precolombino.

En fin, esa precariedad, ese todavía no, eso inacabado y frágil se complejiza en la activación de esas esculturas, en su puesta en acto y ejecución, mediante el modo en que Vicuña las presenta y hace circular. La superposición de, al menos, dos o tres temporalidades envuelve a los precarios en la lógica de la supervivencia, el intervalo y la emergencia sintomática de la memoria, en ese gesto de recordar, en el gesto de releer el pasado en cada presente.

A modo de cierre

Podríamos concluir que este modelo de inconsciente del tiempo implicaría abordar las imágenes visuales latinoamericanas dejando de lado esquemas universales y homogéneos, partiendo de la noción de que cada obra alberga su especificidad y es necesario reparar en ésta para su análisis. Este corpus de obras lejos está de comportarse como un todo homogéneo, sino que aloja un movimiento que lo hace escapar de categorías fijas, estancas, inmóviles, volviéndolo portador de una heterogeneidad. Esas particularidades que la modernidad dejó por fuera fueron las que se intentó rastrear, buscando hacer un aporte a la crítica de la misma desde las memorias de la colonialidad.

En *Paño e'sangre*, a partir de su desglose y análisis formal, se hizo evidente la triple temporalidad que aloja: ancestral-colonial, dictatorial-resistencia, contemporaneidad. En este eje, podría pensarse que la perspectiva warburgiana entra en jaque con la actualidad global, construida sobre el sistema temporal que dominó en aquel entonces y que constituyó la cotidianeidad occidental. Sin intentar boicotear esta última, pues hay algo del orden de lo cotidiano que debe organizarse de alguna manera, interesa recalcar que aquel sistema suprimió las especificidades locales. Diremos que las temporalidades suprimidas no pueden ser simplemente asimiladas a narrativas evolutivas, cronológicas y lineales. Se hace necesario habilitar otros espacios-tiempos que releen aquello que quedó en algún lugar de la memoria colectiva.

Hacia el final del texto, se mencionaron performances y trabajos colectivos de la artista. Cecilia Vicuña no se ciñe a una disciplina específica, sino que trabaja con su voz, cantos, performances, instalaciones, escrituras, libros, esculturas, pinturas. En una entrevista, dijo que “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 y Villarroel, 13 de enero de 2014). La cuestión ameritará futuros análisis.

Bibliografía

- Burucúa, J. y Kwiatkowski, N. (2019). Aby Warburg, historiador del arte y científico de la cultura. En J. Burucúa y otros, *Ninfas, serpientes, constelaciones: la teoría artística de Aby Warburg* (pp. 6-13). Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.

Castro-Gómez, S. y Grosfoguel, R. (2007). Prólogo. Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico. En S. Castro-Gómez y R. Grosfoguel (Eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos; y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.

Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.

Didi-Huberman, G. (2018). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Donoso, C. (septiembre de 1987). Cecilia Vicuña: Lo precario, el canto y el rito. *Revista Apsi*, (218), 44-46. Recuperado de <http://www.letras.mysite.com/vicuna3.htm>

Goñi, A. (12 de febrero de 2014). Cecilia Vicuña. El Quipu de los Lamentos: "Oír lo no oído/ el sufrimiento de los desaparecidos". *Comunicaciones y Reseñas memoria* [blog]. 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/>

Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa.

Moxey, K. (2016). *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones.

Museo Chileno de Arte Precolombino (2003). *Quipu. Contar anudando en el Imperio Inka*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino; Universidad de Harvard.

Museo Chileno de Arte Precolombino (2010). *Guía Sala Textil*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos y Museo Nacional de Bellas Artes (2014). *Artists for Democracy. El archivo de Cecilia Vicuña* [catálogo de exposición]. Santiago de

Chile: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos; Museo Nacional de Bellas Artes.

Primera individual de Cecilia Vicuña en Estados Unidos (20 de abril de 2017). *ARTISHOCK. Revista de arte contemporáneo* [online]. Recuperado de: <https://artishockrevista.com/2017/04/20/primer-individual-cecilia-vicuna-estados-unidos/>.

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

Radicati di Primeglio, C. (2006). *Estudio sobre los Quipus*. Lima: UNMSM, Fondo Editorial; COFIDE; Instituto Italiano di Cultura.

Real Academia Española (s/d). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de: <https://dle.rae.es/?id=TugBCej>

Vicuña, C. (2013). Quipu austral. En AAVV, *Les Immémoriales. Pour une écologie féministe* (pp. 81-97). Lorraine: Fonds Régional D'art Contemporaine de Lorraine.

Vicuña, M. (29 de noviembre de 2018). *Un resbalín hacia lo desconocido* [archivo de video]. Centro para las Humanidades UDP [canal de YouTube]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=aLnLoBkgBLs>



[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Cómo citar este artículo:

Cortese, J. (2020). Lo precario. Materializar el vacío o la desaparición. *AVANCES*, (29), 89-106. Córdoba: CePIA, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/28736>