



## RESEÑAS

CECILIA VICUÑA. SOÑAR EL AGUA, UNA RETROSPECTIVA DEL FUTURO (1964-)

Museo de Arte Latinoamericano (MALBA), Buenos Aires  
del 8 de diciembre de 2023 al 26 de febrero de 2024  
curada por Miguel A. López

Exposición itinerante con otras ubicaciones  
en Santiago de Chile y São Paulo

Catálogo: Lopez, Miguel A. (Ed.). (2024) *Cecilia Vicuña. Soñar el agua, una retrospectiva del futuro (1964-)*. Editorial RM.

**Franciska Nowel Camino**

Dresden Academy of Fine Arts. Dresden, Alemania  
nowelcamino@hfbk-dresden.de  
<https://orcid.org/0009-0006-7539-5432>

*Soñar una retrospectiva del presente*

La obra *Quipu Menstrual* (**Figs. 1 y 6**) era lo primero que se veía al entrar en el edificio del MALBA. Incluso antes de haber comprado la entrada, las tiras desiguales de lana roja guiaban la mirada hacia arriba. La escalera mecánica que conduce hasta la retrospectiva *Soñar el agua*, en el tercer piso, permite experimentar el quipu gigantesco. Con aproximadamente 200 obras expuestas se trata de la primera exposición monográfica de este formato de la artista chilena Cecilia Vicuña en Argentina.

La exposición se organizó en gran medida cronológicamente de acuerdo con el formato de retrospectiva y, por tanto, también según los lugares de residencia de la artista (por ejemplo, Chile, Londres, Colombia, Estados Unidos). Además de dibujos y pasteles tempranos (**Fig. 2**), hasta ahora no mostrados, también se pudieron ver instalaciones ya exhibidas internacionalmente, como *La ruca abstracta (o Los ojos de Allende)*, *Quipu Menstrual* y *Quipu Desaparecido*.

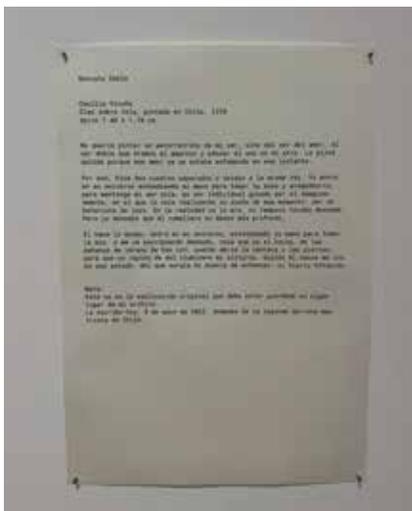
La retrospectiva caracterizaba el trabajo artístico de Vicuña como intermedial, feminista, político e historiográfico. Lo último también se reflejó curatorialmente mediante las fichas al lado de las obras, que no solo aportaban informaciones sobre las obras, sino que también sugerían ser un documento en sí mismo. Desde la primera sala se revelaba la decisión curatorial, de que muchos de los textos, las fichas y categorizaciones también fueran una narración personal de la artista, sin una contextualización clara. Por ejemplo, Cecilia Vicuña escribe ahí con la tipografía de la máquina de escribir (**Fig. 3**): “Esta no es la explicación original



**Fig. 1.** Vista de exposición *Cecilia Vicuña*. *Soñar el agua, una retrospectiva del futuro (1964-...)*, detalle de *Quipu menstrual*, 2006/2023, lana de oveja, colección Cecilia Vicuña, planta baja, MALBA, Buenos Aires. Fotografía: Franciska Nowel Camino.



**Fig. 2.** Vista de exposición *Cecilia Vicuña*. *Soñar el agua, una retrospectiva del futuro (1964-...)*, detalle de Cecilia Vicuña, *Sin título*, 1977-1978 y *Sin título*, 1977-1978, Colección Cecilia Vicuña, tercer piso, MALBA, Buenos Aires. Fotografía: Franciska Nowel Camino.



**Fig. 3.** Ficha técnica, tercer piso, MALBA, Buenos Aires. Fotografía: Franciska Nowel Camino.



**Fig. 4.** Vista de exposición Cecilia Vicuña. *Soñar el agua, una retrospectiva del futuro (1964-...)*, detalle de Cecilia Vicuña, *Quipu Desaparecido*, 2018/2023, lana de oveja y proyección de video con sonido, colección Eduardo F. Costantini. Fotografía: Franciska Nowel Camino.

que debe estar guardada en algún lugar de mi archivo. / Lo escribo hoy, 8 de mayo de 2023, después de la segunda derrota más triste de Chile”. Ya queda claro que su obra está determinada por transtemporalidad y su “archivo” sigue una narrativa de conectividades al igual que muchas de sus obras. Este proceder curatorial muestra un acercamiento sensible a la artista. La retrospectiva se orientó hacia las obras de la artista y presentó una narrativa evocadora y emotiva que es siempre personal y autorreferencial. Las obras figurativas de Vicuña, por ejemplo, se enfocan en ciertos acontecimientos, gestos y afectos relacionados a su biografía excepcional. Además, los personajes históricos de Vicuña cuadros los amplía en proporción a su papel en su vida y muestran proporciones distorsionadas. La ampliación de temas en el espacio expositivo es también, más allá de las pinturas, una estrategia de la artista para hacer que los fenómenos importantes para ella sean ineludibles. El *Quipu Desaparecido* (Fig. 4) argentino, exhibido en la última sala del recorrido, es un buen ejemplo para esto. Formalmente es similar a las versiones norteamericanas del Museo de Brooklyn y del Museo de Bellas Artes de Boston, exhibidos simultáneamente en el 2018, pero esta vez no tenía nudos, ni artefactos arqueológicos en la misma sala. A intervalos regulares, del techo se colgaron tiras de lana blanca natural de varios metros de largo. Los extremos de las hebras caen al suelo y confieren a la instalación un momento de enraizamiento, que se condensa en la disposición y la estructura dispuesta. Aunque los quipus norteamericanos también se referían en su título a los desaparecidos durante las dictaduras militares, también aludían a las tradiciones precoloniales destruidas y a la violencia epistémica que hubo detrás de ellas. Al igual que las personas, los artefactos ocultos en colecciones privadas o europeas y alejados de su contexto geográfico (¿como los exiliados?) siguen siendo desaparecidos, ya que son poco accesibles o solo ahora entran a formar parte de los debates de restitución. Sin embargo, en la versión argentina, no solo faltan las piezas arqueológicas, sino también los nudos; los cuerpos de los desaparecidos. Los nudos se han disuelto, al igual que se ha borrado la información sobre estas personas y el destino de sus cuerpos. Han desaparecido tradiciones culturales, generaciones enteras y conexiones. Como el contenido de los quipus, la cultura argentina de la memoria y el presente apenas se pueden reconstruir.

Especialmente porque la exposición proclamaba haber sido comiariada desde una perspectiva latinoamericana, habría sido interesante aprovechar de este contexto *in situ* para hacer declaraciones sobre el presente y definir los aspectos específicos del lugar.

Los quipus artísticos de Vicuña no son reales, en el sentido de que sigan el sistema numérico o narrativo de los modelos incaicos o

preincaicos, aunque la exposición siguió esta narrativa – también en su programa educativo–. En términos de técnica y estética material, el quipu de Vicuña no tiene nada en común con los objetos en las vitrinas de los museos etnográficos. Pero conceptualmente, Vicuña sí se orienta hacia la tradición andina y su forma narrativa de comunicación. Habría sido interesante incluir más claramente la perspectiva, que los quipus de Vicuña, como concepto y objeto, cumplen también, el papel de evidencia táctil, como depósito histórico y, por tanto, cargados de hechos e información.

La retrospectiva tenía como subcapítulo en la planta baja del museo, una instalación de *Precarios*, el video *Paracas* y el *Quipu Menstrual*. A pocos metros, a la vista de este, en una sala anexa, había una vitrina alargada que contenía dos quipus históricos, uno incaico y el otro supuestamente creado bajo el estado Huari (600-1000 d.C.), procedentes del Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti de Buenos Aires (**Fig. 5**). Más por razones de conservación que curatoriales, dichas piezas, sensibles a la luz, estaban situados en la sala algo alejada y oscura, y no directamente junto al *Quipu Menstrual*, inundado de luz natural. La conexión entre los quipus artísticos y arqueológicos es, sin embargo, evidente en el título y en el itinerario. En lugar de una continuidad de la tradición textil, en esta recopilación se reconoce, no obstante, una recepción adaptada a temas y estéticas contemporáneas.

La selección de los dos quipus arqueológicos es arbitraria y no se basa en un componente estético o temporal explícito; lo principal es que son quipus de una colección local. La dicotomía entre los pequeños quipus en vitrina y el gigantesco era impactante. También es evidente a cuál de los objetos textiles está abierto el espacio institucional.

Sólo unos pocos espectadores habrán notado que hay siglos entre los dos quipus antiguos y que provienen de culturas diferentes. Al fin y al cabo, esta instalación no trata de una categorización históricamente comprensible y científica, sino más bien de los aspectos conceptuales y estéticos que comparten las cuerdas coloradas y anudadas con los quipus artísticos de Vicuña.

Si nos fijamos en la exhibición de los quipus huari e inca junto con el quipu artístico en términos de sus proporciones, el quipu de Vicuña parece ser una versión monumental de los ejemplares antiguos –en el sentido literal, un recuerdo y recordatorio–. La escala del quipu artístico corresponde a los parámetros de la arquitectura museal. El *Quipu Menstrual* es la extensión de un objeto, adaptado a nuevas normas y necesidades.

La escala también implica nuevas categorías y parámetros para los que se produce. En el caso de *Quipu Desaparecido* y *Quipu Menstrual*



**Fig. 5.** Vista de exposición Cecilia Vicuña. *Soñar el agua, una retrospectiva del futuro (1964-...)*, detalle de Quipu Paracas, 600-100 D.C., adscripción Huari, algodón; y Quipu Inca, 1450-1532 D.C., algodón, Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti de Buenos Aires, Planta baja, MALBA, Buenos Aires. Fotografía: Franciska Nowel Camino.



**Fig. 6.** Vista de exposición Cecilia Vicuña. *Soñar el agua, una retrospectiva del futuro (1964-...)*, detalle de Quipu menstrual, 2006/2023, lana de oveja, colección Cecilia Vicuña, planta baja, MALBA, Buenos Aires. Fotografía: Franciska Nowel Camino.

en la retrospectiva, los espacios institucionales proporcionan los límites dentro de los cuales se escala la obra. Los quipus de Vicuña ya no son parte de una estructura de comunicación cotidiana o de una colección etnológica almacenada en depósitos, sino parte de una mega-exposición que genera atención no solo por su formato y dimensiones, sino también por el sonido y las imágenes de luz en movimiento, en el caso del *Quipu Desaparecido*.

La resistencia y estabilidad del material cambian naturalmente en proporción a la escala. La extensión permite percibir más fácilmente la fragilidad y hace muy visibles los detalles y las estructuras del material. Por lo tanto, se trata también de una experiencia física y de la posibilidad de implicar a varios espectadores al mismo tiempo o de generar una experiencia comunitaria y quizá multisensorial. Al mismo tiempo, el quipu de Vicuña es una interpretación de sus modelos; el cambio de escala es un recurso de valoración e interpretación posterior y no un medio de representación exacta.<sup>1</sup> En resumen, se trata de darle permanencia a algo que durante mucho tiempo se ha perdido o en cambio, de

1. Sobre el tema y el procedimiento de escalado en arquitectura ver (Meister, 2018, p. 81).

hacer visible algo que se ha hecho invisible. Sin embargo, siguiendo mi argumentación, los quipus huari e inca permanecen en las vitrinas de la sala anexa y cumplen más bien el papel de una nota a pie de página que valida el texto principal.

La posición de la artista como narradora omnisciente hizo que la exposición careciera de distancia crítica en algunas situaciones. En lugar de situarla en una historia del arte ya existente a través de los textos de pared, las cédulas o la mediación, por ejemplo, el enfoque curatorial se centró en dejar hablar a Vicuña. Esto condujo a una mirada unilateral. Por ejemplo, en la sala en la que se mostraba la fase artística de Vicuña en Colombia –donde la artista vivió entre 1976 a 1980– el texto de pared escribe como contextualización, que Colombia era uno de los pocos países de América Latina donde no había dictadura. De otra parte, el texto de sala no hace mención a la censura de la cuál Vicuña fue víctima o la violencia política en un país con conflicto armado y el estado de estatuto de seguridad de Turbay que estuvo vigente de 1978 a 1982. Sin embargo, es precisamente este contexto histórico el que hace de la obra de Vicuña una parte importante de la historia del arte: En una época en la que el país se caracterizaba por la censura y en el que le negaron un premio a Vicuña por “el hecho de ser mujer, de escribir poesía irreverente, erótica y ‘obscena’”,<sup>2</sup> ella recorrió Bogotá con un micrófono y preguntó a paseantes de toda clase sobre su forma de entender la poesía. Aquí sería más convincente un enfoque curatorial menos personal y más histórico que hiciera tangible su contribución política-feminista a una historia del arte transcultural.

Otro hilo conductor de la obra de Vicuña, y de la misma exposición, es el tiempo como tema, que se expresa por medio de la materialidad y los motivos. Habría sido interesante que los visitantes hubieran podido navegar por estas diferentes temporalidades más allá del discurso de la artista, que se impone en la exposición. Pues, antes de una retrospectiva del futuro, falta hacer una del pasado y del presente.

---

2. Cita a Manrique Ardila, en: (Lynd, 2013, p. 27).

## Referencias

- Lynd, J. (2013). *La Historia Precaria de un Manuscrito Tendaz: Del Sabor a Mi a El Zen Surado*. En C. Vicuña (Ed.), *El Zen Surado* (pp. 15-37). Catalonia.
- Meister, A. M. (2018). *From Form to Norm: Systems of Values in German Design circa 1922, 1936, 1953*. Princeton University.