

Sonhar o passado para decolonizar o futuro: o quipu na arte de Cecilia Vicuña

Anna Cavalcanti

Universidade de Münster, Faculdade de Literatura Moderna Alemã, Münster, NRW, Alemanha
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3005-6537>

Luciana Amormino

Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Belo Horizonte, MG, Brasil
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1137-4388>

Resumo

Este artigo tem como objetivo refletir sobre os usos da memória no trabalho da artista chilena Cecilia Vicuña, nascida em 1948. A fluidez e a multidimensionalidade da sua arte permitem que Vicuña atue sobre várias linguagens e suportes, dando ênfase ao quipu, meio de comunicação de povos originários. Para pensar a respeito das instalações *Quipu Menstrual*, *Quipu dos Lamentos* e *Brain Forest Quipu*, questionamos como a artista abre novas perspectivas ao futuro através do processo de recriação desse artefato comunicacional. Por meio da leitura crítica dessas obras, percebe-se que a memória trabalhada é posta em fluxo: volta-se a um passado ancestral e atualiza-o a partir de um olhar decolonial, em movimentos vinculados à biografia da artista latino-americana. O encontro da sabedoria das tecnologias ancestrais com o presente torna visível o legado histórico em uma busca pela restauração simbólica dessa memória e pela reivindicação da luta anticolonial.

Palavras-chave

ancestralidade; decolonialidade; quipus; memória

1 Introdução

Buscando mobilizar cenários ainda pouco acessados do passado latino-americano, a proposta deste artigo circunda uma herança cultural mnêmica que nos constitui, a qual remonta a um período longo. Esse legado diz respeito a novas possibilidades de pensar sobre a nossa própria memória, abrindo perspectivas para outros passados não visitados e lançando prospecção para novos futuros e narrativas sobre nós mesmos. Para isso, nos colocamos diante de uma materialidade de memória ancestral, o quipu, objeto utilizado

amplamente na obra da multiartista e poeta chilena Cecilia Vicuña (1948 -). Por meio desse instrumento, lançaremos questionamentos sobre um documento da cultura americana pré-colombiana, um artefato de memória, e sua ação processual no agora, por meio de instalações exibidas em diversos lugares do mundo.

Ao nos encontrarmos com a perspectiva decolonial de memória, a partir de estudos essencialmente latino-americanos, acessamos o confronto que se impõe entre a experiência histórica e a perspectiva eurocêntrica, formando um cenário que combina mundos opostos e significantes contraditórios. Essa perspectiva abigarrada¹, sob a qual pensamos a América Latina, configura as estruturas de poder e tece os fios da memória de um povo, acionando lembranças e esquecimentos. Na visão de Rivera Cusicanqui (2018), o abigarrado reflete a permanente luta em nossa subjetividade latino-americana entre o indígena e o europeu. Nessa disputa, muitas vezes, a memória latino-americana é forjada: pensada e assimilada a partir de um referencial europeu e colonial.

Em uma narrativa de memória reconfigurada, a localização temporal é também distorcida, condicionando ao passado tudo aquilo que é dito como não civilizado, incorrendo em binarismos que reiteram o confronto entre europeu *versus* não-europeu. A ideia de passado, assim, se ligaria ao primitivo; enquanto o futuro, sob o peso do suposto ideal civilizatório, seria tomado como moderno (Quijano, 2005). Sob a perspectiva das filosofias da história, a noção de progresso também se projeta, pensada a partir de uma síntese do passado e uma previsão do futuro (Mudrovic, 2015). A direção definida e desejável para onde o futuro é orientado parte, assim, do que se narra sobre o passado: para que supostos erros não ocorram novamente, criam-se cenários otimistas, supostamente modernos, os quais muitas vezes reforçam a narrativa colonial. Dessa maneira, a síntese de passado, abarcada na ideia de progresso, aponta para uma percepção de que este, por vezes, é tomado como “acabado”, “obsoleto” e “retrógrado”. Por outro lado, observamos também momentos em que o passado tensiona a linearidade temporal da modernidade, como acontece na nostalgia, que o coloca como uma temporalidade significativamente melhor que o presente, com o qual o futuro deveria se parecer, um “autêntico lugar de retorno” (Leal; Ribeiro, 2018).

Entre o passado indesejado e o passado almejado como futuro, observamos, conforme seguimos com Mudrovic (2015), que a ideia de um futuro aberto e promissor, como

¹ “Abigarrado” é um conceito de formação social cunhado inicialmente pelo sociólogo boliviano René Zavaleta. O termo expõe a configuração de superfícies e países contemporâneos que reúnem realidades muito distintas em convivência, as quais algumas se relacionam ao capitalismo de matriz europeia e, outras, às origens culturais pré-hispânicas. Rivera Cusicanqui (2018) trabalha o termo a partir da ideia de um “mundo ch’ixi” (um mundo abigarrado), com uma referência às reflexões que em língua aymara se faz sobre o termo, o qual define superfícies em que partes de distintas cores são reconhecíveis de perto, mas, à distância, parecem um tom homogêneo.

antigamente, transformou-se em um futuro ameaçado, diante do processo de globalização que estamos atravessando, em meio a guerras de interesses econômicos e desastres ambientais. Assim, este artigo, partindo de algumas instalações da artista chilena Cecilia Vicuña, questiona: que outros futuros podem ser pensados e mobilizados olhando para o passado latino-americano? Qual passado tensionar para que outras ideias de futuro possam emergir? Como, em suas obras, Vicuña abre novas perspectivas ao futuro?

Ao se utilizar do quipu como instrumento em suas obras, a artista faz, por meio do seu método, um exercício de metamemória – ao retomar um objeto de memória e, por meio dele, atualizar a memória do seu povo. No movimento de acionar e problematizar os usos da memória por meio de sua produção, Vicuña centra-se na sua biografia e, conseqüentemente, em narrativas que foram silenciadas e em um objeto de memória que remete a uma tradição perdida no tempo. Assim, por meio das instalações *Brain Forest Quipu*, *Quipu Menstrual* e *Quipu dos Lamentos*, Vicuña evoca narrativas alocadas no passado e as retoma no presente, em busca de encontrar novos sentidos de futuro.

No intuito de investigar as demandas do tempo presente para agir no agora, as epistemologias dos povos originários são retomadas do passado, em um exercício materialista-histórico, como o faz Cecilia Vicuña. Nessa proposta, a ideia de futuro deve partir de reformulações no entendimento sobre o passado, compreendendo que artefatos e tecnologias utilizadas, como o quipu, são mais sustentáveis e compatíveis com um futuro possível, e não com o futuro já colonizado. Do mesmo modo, as questões do presente que ameaçam o futuro ou que o fazem parecer catastrófico nos parecem também serem respondidas à luz do passado, de epistemologias e saberes ancestrais, como o quipu de Vicuña e o que ele representa como meta-memória.

2 O quipu em Cecilia Vicuña: uma memória que atravessa múltiplos tempos

Mudrovcic (2018) explica que políticas do tempo são ações que realizamos no presente e que determinam quem e o quê o habita. Ao refletir sobre os pressupostos que subjazem à experiência de contemporaneidade, a autora identifica que a ideia de presente produz uma discriminação sincrônica, ao se referir aos “primitivos” ou “selvagens”, e diacrônica, quando menciona os “mortos” do passado histórico. Dessa maneira, ao pensarmos em um conjunto de operações que caracterizam uma ideia de presente, estaríamos construindo um referencial de “outro”, algo ou alguém que estaria excluído do presente, fora do contemporâneo.

O quipu é um instrumento mnemotécnico utilizado no processamento e na transmissão de informações entre os incas e sociedades precedentes de todo o território dos Andes de Abya Yala (Cadavid, 2021). Ainda hoje é um mobilizador de questões entre memória e comunicação, por seguir trazendo reflexões e problematizações em torno do tema. Apesar do seu primeiro registro arqueológico remontar ao primeiro milênio d.C., os quipus são contemporâneos (Mudrovic, 2015) ao debate proposto aqui, bem como ao trabalho da artista chilena Cecilia Vicuña, conforme veremos a seguir.

A palavra quipu provém da língua quéchua e significa “nó”. O nome evoca seu formato literal, feito pela união de cordões, de algodão e lã, em que cada nó significa uma mensagem. Um único quipu pode ter algumas ou centenas de cordões. Por terem mais de mil anos de existência, os quipus são um artefato único da história da tecnologia e são famosos por serem os “[...] primeiros computadores têxteis dos quais se tem registro” (Cadavid, 2021, p. 46, tradução nossa). Ainda, são um meio portátil por excelência, pesam pouco, não são frágeis e podem ser facilmente comprimidos, flexionados ou enrolados. Conforme explica Salomon (2013, p. 32, tradução nossa), “[...] não seria exagero chamar a codificação de informações sobre fibras têxteis de infraestrutura central da organização social andina”.

Figura 1 - Exemplo de quipu



Fonte: Inca (2018).

Ao longo do tempo, descobriu-se que, além das suas utilidades contábeis e estatísticas, os quipus também são potenciais fontes de registros históricos, econômicos, biológicos, astronômicos, linguísticos e literários. O sistema foi amplamente utilizado até a colonização espanhola, que proibiu e destruiu grande parte dos quipus existentes, substituindo-os pela escrita e pelo sistema numérico, ambos sistemas europeus então legitimados. Rivera Cusicanqui (2015) explica, no entanto, que a função estruturante dos quipus sobreviveu à invasão colonial e rearticulou territórios e espaços dos Andes em torno de novos “nós de poder”: as igrejas e os santos patronos, em uma trama complexa e abigarrada. Para a autora:

É a vivência desse ritual no presente que dá força intuitiva ao nosso desejo de reconstituição. É sentir a presença das montanhas, ouvir as vozes da paisagem, os substratos da memória que nos falam desde os seus picos, lagoas e nascentes ou dos seus múltiplos pequenos trilhos e caminhos (Rivera Cusicanqui, 2015, p. 221, tradução nossa).

Assim, apesar de os processos coloniais terem tentado invisibilizar essa tecnologia ancestral, as cosmologias que moldaram esse sistema de codificação ainda estão vivas, reinventando a realidade, pois, conforme assinalam Santillán e Troncone (2020, p. 36, tradução nossa), “[...] o presente é persistentemente habitado por mundos indígenas”.

Tendo isso em vista, observamos que justiça ética e interpretação histórica assinalam os contornos do olhar de Cecília Vicuña sobre seu próprio passado. Seu trabalho é atualmente conhecido por abordar temas como memória, dissolução, extinção, exílio e ecofeminismo. A fortuna crítica aponta a relevância de sua obra no debate da política de destruição ecológica, da homogeneização cultural e das desigualdades econômicas. Nos últimos três anos, Vicuña ganhou amplo reconhecimento, culminando com o recebimento da premiação Leão de Ouro pelo conjunto de sua obra na 59ª Exposição Internacional de Arte da Bienal de Veneza, em 2022. No corpo diversificado do seu trabalho, destacam-se os *palabramas*², os *precários*³ e os quipus.

Ao escolher os quipus como materialidade determinante na produção de grande parte da sua obra, Vicuña dá poder de contemporaneidade a um instrumento de comunicação e de memória ancestral e torna-o um acontecimento do presente. A artista, em 1965, criou o seu

² Palabramas propõe uma conexão visual entre palavras e imagens, sintetizando as ideias emancipatórias de Vicuña. O título da série é um neologismo que combina os termos em espanhol *palabra* (palavra) e *armas* (armas).

³ As “obras precárias” de Vicuña são caracterizadas pelo uso de materiais frágeis, desgastados pelas intempéries ou biodegradáveis, significando um retorno ao meio ambiente. Os precários combinam materiais tipicamente descartáveis, como gravetos, penas, folhas, pedras e ossos.

primeiro quipu, chamado de *Quipu que lembra de nada*, o qual apresentava uma corda vazia, sem nós. A artista relembra: “Quipus foram queimados, mas a visão de interconectividade, uma resistência poética, perdura no subsolo. Então, para mim, foi um ato de rebeldia recomeçar o processo de falar pelos fios” (Vicuña, 2016, tradução nossa).

Ao interpretar o passado por meio da vivência dessa ritualidade no presente, a artista “acende a faísca de rebeldias futuras” pois “nem os mortos estarão em segurança se o inimigo vencer”, conforme Rivera Cusicanqui (2015, p. 184, tradução nossa) menciona, lembrando as teses *Sobre o Conceito de História*, de Walter Benjamin. Nas teses, o autor alerta que “[...] é preciso arrancar a tradição ao conformismo”, pois “o perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem” (Benjamin, 2020, p. 70). Assim, a “resistência poética” de Vicuña, ao retomar a tradição de tecer os quipus, é uma reviravolta dialética do materialismo histórico por mãos e fios latino-americanos.

Para Arendt (2013), a tradição atua como um obstáculo para o progresso, uma vez que há uma insistência no direito de proteger as ritualidades, de não deixar que mundos sejam destruídos. Assim, a recuperação desses lugares tradicionais, de reconstituição do quipu pela arte, é uma ação que luta contra o empreendimento imperial. A história potencial, nas palavras de Ariella Azoulay (2024, p. 130), escrita a partir e de dentro das tradições, é “[...] uma tentativa de explicar o fracasso imperial em completar seu projeto de destruição, uma vez que não é tão fácil destruir as várias espécies de tradição”. Assim, embora as tradições sofram com a violência imperial, elas não desapareceram, e o desejo de renovar as formas políticas que as constituem através do tempo e do espaço seguem vivos, conforme acionado na obra de Vicuña.

No trabalho da artista, o esquecimento e o apagamento da própria tradição são evocados como categorias da memória, não como opostos a ela. A ruína e os escombros dessa tradição surgem como metáfora da memória que guarda, em si, destruição e inscrição mnemônica. Nesse sentido, a ética da memória implica a construção de um novo espaço mnemônico nesse encontro com o presente, ao assumirmos o compromisso de “[...] salvar nas representações culturais a violência que está na origem da cultura” (Seligmann-Silva, 2010, p. 56), um movimento assomado por Vicuña quando retoma os quipus em sua arte.

A partir do início de 1972, Vicuña começou a exhibir instalações cuja principal materialidade é os quipus, com os quais segue trabalhando até hoje, estudando o tema há mais de 50 anos. Ao contrário dos quipus pré-colombianos transportáveis, os quipus de

Vicuña integram-se na paisagem ou na galeria em que aparecem, muitas vezes em confluência com o ambiente que os rodeia, permeados por luzes e sombras. A artista explica a proposta:

O meu 'quipu' é um poema no espaço, diferente de qualquer 'quipu' que existiu antes. É construído com lã não fiada que simboliza o estado 'ainda não' do qual tudo nasce. Quando as pessoas passam por ele, elas mesmas se tornam os 'nós', os portadores da memória (Vicuña, 2012, tradução nossa).

Vê-se, então, o caráter ritualístico com que a construção da obra é pensada, envolvendo a participação do público e tornando-o ativo no círculo mnêmico que se propõe. No vídeo *Quipu Ceque* (2021), obra audiovisual da própria artista, Vicuña diz que os quipus são escrituras sem escrita. Assim, em suas instalações, a interpretação depende que o público transcenda a ordem alfabética, buscando compreender um sistema de representação escritural que se dá em um vínculo ancestral.

Ao dizer que os quipus são escritura sem escrita, a artista propõe uma textualidade que carrega consigo uma leitura dialética das suas obras, as quais envolvem a linha e o nó; o texto e o tecido⁴; e a união do espaço e do tempo que estão representados. Esses eixos modulam uma experiência abigarrada, símbolo de um arranjo social e cultural que se dá na vivência da obra, quando o ancestral é contemporâneo de quem o presencia. Nesse sentido, identificamos que os quipus de Vicuña são capazes de articular dimensões temporais e espaciais, em um tecido de narrativas que se sobrepõem e se reinventam, em múltiplas interpretações. A seguir, propomos a leitura de três instalações específicas, as quais dialogam com a atualização e apropriação dos quipus em momentos distintos da obra de Vicuña: *Quipu Menstrual* (2006), *Quipu dos Lamentos* (2014) e *Brain Forest Quipu* (2022).

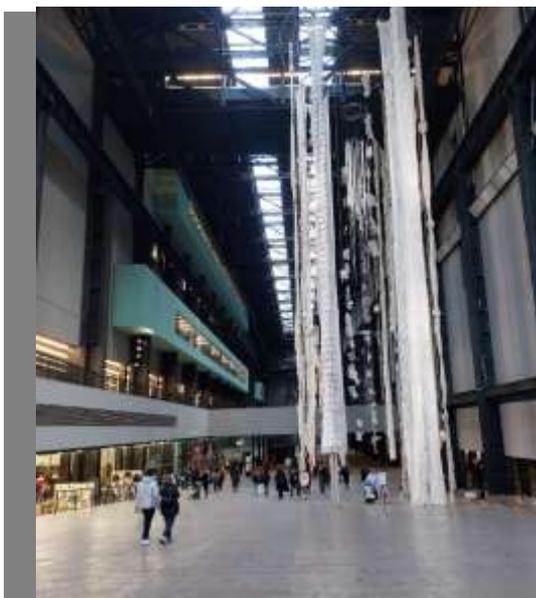
3 Novas velhas epistemologias: deslocamentos temporais por meio do retorno à ancestralidade

Janeiro de 2023, Tate Modern, Londres. Ainda na descida da rampa de acesso à galeria, nos deparamos com um imenso emaranhado de fibras orgânicas em tons claros, pendendo do alto do pé direito de 27 metros do saguão principal até tocar o chão. De larguras, texturas e materiais orgânicos diferentes, tais como lã não fiada, papelão, cordas e fibras vegetais que evocam a aparência de árvores desbotadas e formas fantasmagóricas,

⁴ É válido pontuar aqui que, etimologicamente, a palavra "texto" quer dizer tecido, e a palavra "linha", um fio de um tecido de linho. Ver em Flusser (2010) e Barthes (2002).

cada parte é, de modo intervalar, entrelaçada em si mesma, formando alguns nós ao longo das tiras têxteis, conforme Figuras 2 e 3.

Figura 2 - *Brain Forest Quipu*, Tate Modern (Londres)



Fonte: Milagres (2022a).

Figura 3 - Detalhe de *Brain Forest Quipu*, Tate Modern (Londres)



Fonte: Milagres (2022b).

Ao nos aproximarmos da instalação, temos uma dimensão melhor de sua magnitude, que forma uma espécie de círculo fluido, leve, orgânico, emaranhado, distribuídos em duas esculturas. Podemos passar entre suas tiras, observar de perto suas tramas, ver as nuances da composição que, agora, ganha também som. Os pássaros cantando, o barulho do vento tocando as árvores e as músicas de povos indígenas nos transportam imediatamente para a floresta. *Brain Forest Quipu* (2022), ou floresta cérebro, nos tira da agitação urbana londrina e nos leva para a Rainforest, o pulmão do mundo, que se encontra de modo mais expressivo na América Latina, na nossa Floresta Amazônica.

Na Tate Modern, nos conectamos com o cérebro da floresta: somos tocados pela inteligência das conexões de suas árvores e raízes, o equilíbrio entre formas e funções e entre seres e espécies, a organicidade da qual dependemos, mas à qual constantemente ameaçamos. Esse cérebro, pelas mãos de Cecilia Vicuña, nos é apresentado como um quipu, que vem nos lembrar, tal como o tradicional instrumento de memória dos povos originários latino-americanos, cujo uso foi sendo esquecido pós-colonização, que é urgente pensarmos nas questões que perpassam a preservação das florestas. Ainda é possível, nas telas digitais que acompanham a instalação, assistir a uma coleção de vídeos de ativistas indígenas e defensores da terra que clamam por justiça para seu povo e para nosso planeta (Tate Modern, 2022).

Conforme informações sobre a instalação, disponíveis no site da Tate Modern (2022, tradução nossa), trata-se de um “[...] projeto colaborativo exclusivo com Vicuña trabalhando ao lado de artistas, ativistas e membros da comunidade. Alguns dos itens usados nas esculturas foram coletados nas margens do Tâmisia por mulheres de comunidades latino-americanas locais”. A paisagem sonora, ainda segundo a Tate Modern (2022), foi feita pelo compositor colombiano Ricardo Gallo, trazendo músicas de povos indígenas de todo o mundo e de outros artistas, a própria voz de Vicuña, além de gravações de campo da natureza, intercalados por momentos de silêncio. “A Terra é uma floresta de cérebros e o quipu abraça todas as suas interconexões’, diz Vicuña” (Tate Modern, 2022, tradução nossa). A proposta, por meio dessa instalação, é que os visitantes da galeria reflitam sobre “[...] a destruição de nossas florestas, o impacto das mudanças climáticas, a violência contra os povos indígenas e como podemos nos unir para fazer mudanças e iniciar um processo de reparação” (Tate Modern, 2022, tradução nossa).

Brain Forest Quipu é apenas um dos inúmeros quipus que a artista vem criando ao longo de sua trajetória que, como apontamos, atua como uma espécie de meta-memória.

Retomando esse instrumento de memória do povo ameríndio, Vicuña lida de modo peculiar com a temporalidade em sua obra: recupera uma ancestralidade que já se encontra desvinculada da experiência ordinária dos povos latino-americanos, haja vista que estes não costumam usar o quipu como instrumento para contagem ou narração dos acontecimentos, o utilizando em momentos ritualísticos pontuais. De modo geral, os quipus que resistiram à colonização tornaram-se parte do acervo de museus especialmente na Europa e nos Estados Unidos⁵, mobilizando pesquisadores em diversas áreas para apreender sua complexidade simbólica. Nas mãos de Vicuña, tornam-se matéria-prima para lidar com questões do presente, tal como o faz em *Brain Forest*.

Ao se ancorar na narrativa do quipu, Vicuña promove uma peculiar forma de experienciar a memória vinculada à ancestralidade, acionando uma experiência de futuro que, tal qual a cosmogonia aymara, considera que o passado é aquilo pelo que se trabalha, ou seja, está à sua frente, enquanto o futuro, como incerteza e expropriação de parte desse passado, está atrás, atuando como fardo sobre o presente (Rivera Cusicanqui, 2018). Assim, há nos quipus de Vicuña um ensejo de futuro, uma proposição de que alguma mudança seja feita agora, de modo a garantir uma condição de existência melhor, um *buen vivir* (em espanhol), *Sumak Kawsai* (em quechua) ou Bem Viver (em português) (Acosta, 2015; Munduruku, 2019; Krenak, 2020).

A concepção do Bem Viver, de acordo com Krenak (2020), diz respeito a uma prática ancestral andina, especialmente dos povos Quechua e Aymara, que remete à Pachamama, Mãe Terra, coração da terra e a um modo de habitá-la cuja cosmovisão pressupõe a conexão entre todos os seres. Ao aproximar essa cosmovisão do pensamento ocidental, por meio da tradução desse conceito para o espanhol e o português, Krenak (2020) considera que houve uma equivocada relação à ideia de Social-Democracia do pós-Segunda Guerra Mundial. No entanto, o intelectual indígena entende que esse estado de bem-estar social, que se limitou a certos países da Europa, acabou por comprometer a ideia de bem-estar. Enquanto para a sociedade ocidental o bem-estar se apoia na ideia de que a natureza existe para ser consumida pelos humanos, a noção de Bem Viver considera que nós e todos os seres que habitam o Planeta compõem sua ecologia e biosfera como um elemento de equilíbrio regulador.

A força do coletivo também é algo potente na ideia de Bem Viver, assim como o é nos quipus feitos por Vicuña. Como considera Munduruku (2021), em entrevista concedida ao

⁵ Segundo dados do Kipu Field Guide (2023).

Ecoa Uol, “[...] se nós somos natureza, nós fazemos parte desse sistema. Então viver coletivamente não é uma grande coisa que só os povos originários podem fazer. É algo que está no inconsciente coletivo. Eu preciso do outro”. Uma perspectiva de reciprocidade, que, além de falar em favor de um modo de coexistir em que todos os seres estão em equilíbrio, também apresenta novos modos de lidar com o tempo. Como considera Munduruku:

[...] estamos aqui pela manutenção da nossa memória ancestral. Só que nós não somos do passado, somos do presente. Somos aqui e agora e temos a obrigação de manter esse mundo aqui tal como ele está, porque assim também os nossos netos vão olhar pra trás e se sentir significados por isso, e vão lutar para que a natureza, esses parentes todos, humanos e não humanos, tenham direito a ter um mundo bonito (Munduruku, 2021).

Apesar de evocar uma centralidade da epistemologia indígena como um modo possível de exercer a coletividade, ou seja, de caminhar juntos, o conceito de Bem Viver é questionado por pensadores latino-americanos, como Rivera Cusicanqui, que considera que ele foi apropriado pelo Estado de modo fetichista e superficial, considerando a realidade boliviana.

Para ela, trata-se de algo ainda difícil de se colocar em prática, especialmente quando o Estado não está disposto a escutar e caminhar junto ao povo. No entanto, apesar de não ser um conceito consensual, entender o Bem Viver como uma chave para a coexistência de diferenças nos abre perspectivas de reencontro com uma ancestralidade que está em permanente disputa com o eurocentrismo na subjetividade latino-americana, assim como nos possibilita ampliar nosso entendimento sobre diferentes modos de pensarmos a temporalidade.

Alinhada a essa perspectiva e enfatizando mais uma vez a questão ambiental, Vicuña criou o *Quipu Menstrual* (2006) – o sangue dos glaciares, concebido como uma oração pelas geleiras destruídas pela mineração, e também uma referência ao corpo feminino que sangra, mas resiste, gera e gesta a semente do porvir, não prescindindo de nossas ações no agora. Sua execução se deu de janeiro a novembro de 2006, tendo início no dia 15 de janeiro, mesmo dia das eleições presidenciais do Chile, em que foi eleita Michelle Bachelet, do Partido Socialista (PS), filha de um militar morto pela ditadura de Pinochet e primeira mulher a ocupar o cargo no país.

Conforme descreve no site do projeto (Vicuña, 2006a), Vicuña subiu a “[...] cordilheira para fazer uma oferenda, pedindo a Bachelet para não entregar nem os glaciares nem os

Cerros Nevados à mina de Pascua Lama, explorada por interesses estrangeiros. O Quipu Menstrual foi instalado em frente ao Nevado del Plomo, e o condor desceu” (Vicuña, 2006b, tradução nossa). A menção ao condor se refere ao fato de os incas terem enterrado vivo um condor-menino, que é o guardião do glaciário, onde nasce o rio Mapocho, na colina do Plomo, para que nunca falte água no vale que hoje é a cidade de Santiago.

Conhecido como *Niño del cerro El Plomo* ou *A Múmia do Plomo*, o condor-menino foi encontrado em 1954. Segundo informações no site do Museo Nacional de Historia Natural do Chile ([2023]), responsável por sua guarda, é considerado um de seus tesouros mais importantes. Trata-se do corpo liofilizado naturalmente de um menino inca, de aproximadamente oito anos, oferecido em honra ao deus inca Inti (Sol) na cerimônia da Capacocha, ritual religioso do Império Inca. Atualmente, ele foi retirado da exposição *Chile Biogeográfico* do Museo, tendo sido substituído por uma réplica. O original encontra-se conservado em uma câmara especializada, com umidade relativa entre 42% e 45% e temperatura entre -2 e -4o C (Museo Nacional de Historia Natural Chile, [2023]). Sobre esse episódio, comenta Vicuña no site em que apresenta o *Quipu Menstrual*:

Foi enterrado e esquecido durante 500 anos, para logo ser chamado e arrancado de seu sonho por buscadores de tesouros. Eles o encontraram para desencontrá-lo e convertê-lo em ‘objeto arqueológico’. Disseram ‘é o culto das alturas’ e essa frase o situou no passado. O chamaram ‘A Múmia do Plomo’, e esse nome o apartou da vida, mas o menino segue dormindo e seu sonho revive cada vez que alguém sente sua conexão com a água. Agora o menino está voltando à consciência nacional no momento em que os glaciares se derretem e correm perigo de serem vendidos, contaminados, perdidos. Re-aparece quando Chile está ao ponto de escorrer entre ouvir ou não ouvir a música de uma conexão com a terra e a geleira, o tom específico de um lugar (Vicuña, 2006c, tradução nossa).

Após a intervenção na geleira, Vicuña escreveu um poema para Bachelet, intitulado *Quipu Menstrual (de uma carta a Michelle Bachelet)*, reproduzido abaixo (Fig. 4), que retoma a presença do condor, enquanto descreve a instalação que tingiu de vermelho a alvura do glaciário. O glacial sangra, assim como o condor relegado ao passado como artefato de memória, porém despido de sua função no presente:

Figura 4 - Poema *Quipu Menstrual*

Un Quipu Menstrual

(de una carta a Michelle Bachelet)

El día de la elección
subí a la cordillera
a hacer una ofrenda:

un quipu menstrual.

Subí a la sombra de un cóndor
tejiendo un hilo solar.

"Re
cuerda
(me dijo)

La unión de la sangre
y el agua"

"La sed del glaciar."

cecilia vicuña

Nevado del Plomo, Chile
15 de enero 2006

"Del Otro Lado", Centro Cultural del Palacio de La
Moneda, Santiago, Chile, noviembre 2006

Fonte: Vicuña (2006d).

Posteriormente, a instalação site *specific* composta por 28 fios de lã sem girar, pendurados no teto, ocupou o Centro Cultural Palacio de La Moneda, em Santiago (Chile), conforme Figura 4. Como descreve Vicuña, “[...] no pensamento andino, a lã sem girar é a energia do cosmos, puro potencial” (Vicuña, 2006e, tradução nossa). No entanto, a obra recebeu críticas de outros artistas da mostra, que argumentaram que ela era muito grande para o espaço. O curador então pediu a Vicuña que fizesse uma versão menor. Contrariada, a artista decidiu então fazer uma “versão fraca”, um “quipu ferido” que contasse também a história da censura sofrida. Sobre esse episódio, Vicuña (2006f) comenta:

[...]. Fazendo eco ao apelo, o curador pede-me que desmonte a obra e a desbaste, eliminando vários fios. Indignada, quero retirar a obra e desistir da mostra, mas aí entendo que violência contra os fios é violência contra a geleira. A luta do povo diaguíta contra Pascua Lama e a questão das geleiras desapareceram completamente da imprensa chilena. Também não vejo arte dedicada ao assunto... Resolvo ficar, e fazer uma ‘versão fraca’, um quipu ferido que conta a história da censura que sofreu (Vicuña, 2006f, tradução nossa).

Figura 5 - *Quipu Menstrual*, no Nevado del Plomo



Fonte: Vicuña (2006b).

Figura 6 - *Quipu Menstrual* no Centro Cultural Palacio de La Moneda



Fonte: Vicuña (2006g).

Depois da censura e da ausência de Michelle Bachelet na inauguração da exposição, a artista entregou a carta endereçada a ela à Ministra de Cultura, Paulina Urrutia, reforçando o pedido para que as geleiras não fossem vendidas. Na cerimônia de abertura, 20 mil cópias do poema foram distribuídas, cada um deles com um fio vermelho, que remete também ao *Niño del Plomo*, que foi encontrado com um fragmento de fio vermelho, que representa a união, sobre o que explica Vicuña (2006h, tradução nossa): “[...]. Os incas concebiam a si mesmos e toda a sua cultura como um grande quipu, visto de baixo ou de cima, irradiando uma visão do mundo nas quatro direções, de Cuzco a Maule, no sul do Chile. A obra começa a se chamar ‘O Sangue das Geleiras’ [*La Sangre de los glaciares*]”. Em sequência, a artista realizou uma performance em frente ao palácio do governo, pedindo a Bachelet que não vendesse a geleira, argumentando que a água é ouro, patrimônio do povo chileno (Vicuña, 2006i).

Assim, *Quipu Menstrual - O Sangue das Geleiras*, mais do que uma instalação realizada ao pé da geleira e em uma galeria, incorpora poema, performance e ativismo. Chama atenção para o sangue das geleiras que estavam prestes a serem vendidas, mas também evoca uma ancestralidade tanto ao utilizar um artefato de memória dos povos incas, que é o quipu, quanto ao usar o fio de lã vermelho presente no *Niño del cerro El Plomo*, uma das mais emblemáticas descobertas que contribuíram para a compreensão da cultura inca.

O menino-condor é acionado por Vicuña como um agente não apenas de memória, mas de perspectiva de futuro, um símbolo fundamental para lembrar da importância das geleiras e da água, tesouro maior que estava prestes a ser vendido para uma mineradora. O menino-condor ganha vida, assim como a lã vermelha presente no quipu e no poema distribuído no dia do lançamento da exposição, que se torna sangue vivo, evidenciando mais uma abertura das veias da América Latina, sempre alvo de exploração desde o período colonial.

Retomando o pensamento de Quijano (2005), a América foi o primeiro espaço/tempo de um padrão de poder de vocação mundial e a primeira identidade da modernidade, trazendo a ideia de raça como ponto de diferença entre colonizadores e colonizados, assim como articulando todas as formas históricas de controle do trabalho, de seus recursos e de seus produtos, em torno do capital e do mercado mundial. As implicações do histórico colonial para a América Latina, além de todo processo de espoliação de seus recursos e extermínio de seus povos originários, implicou também numa colonização subjetiva:

Esse resultado da história do poder colonial teve duas implicações decisivas. A primeira é óbvia: todos aqueles povos foram despojados de suas próprias e singulares identidades históricas. A segunda é, talvez, menos óbvia, mas não é menos decisiva: sua nova identidade racial, colonial e negativa, implicava o despojo de seu lugar na história da produção cultural da humanidade. Daí em diante não seriam nada mais que raças inferiores, capazes somente de produzir culturas inferiores. Implicava também sua realocação no novo tempo histórico constituído com a América primeiro e com a Europa depois: desse momento em diante passaram a ser o passado. (Quijano, 2005, p. 127)

Assim, podemos considerar que houve um “epistemicídio”, o que fez que, à luz da modernidade ocidental, os povos originários fossem considerados não-contemporâneos, nos termos de Mudrovic (2018) ou seja, foram considerados povos do passado, sem direito ao tempo. Para ela, as políticas do tempo dizem respeito a atos que realizamos no presente e que determinam quem os habita. Nesse sentido, para a autora, as ações sobre o tempo constituem um “outro” ao excluí-lo do presente, o tempo da ação, tais como os povos originários, considerados fora do presente, fora do tempo da ação. No entanto, partindo da obra de Vicuña, vemos que é justamente para responder às demandas do tempo presente, para agir no agora, que as epistemologias dos povos originários são retomadas do passado. O quipu, como instrumento de memória, nos convoca à ação e à transformação das questões que, historicamente, assombram a América Latina.

A realidade latino-americana, marcada por traumas como a colonização e períodos ditatoriais, também inspirou a artista ao fazer os quipus *Rojo e dos Lamentos* em 2014, sobre o qual discorreremos adiante, exibidos no Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (MMDH), em Santiago (Chile), em colaboração com o Museo Nacional de Bellas Artes, dentro da exposição *Artistas pela Democracia: o arquivo de Cecilia Vicuña*. A proposta, conforme o Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (2013), foi, no aniversário dos 40 anos do golpe de estado chileno, recuperar a memória de um momento da vida da artista em seu compromisso com os direitos humanos e a democracia: sua participação como co-fundadora do coletivo *Artistas pela Democracia*, em 1974, em Londres.

A partir do coletivo coorganizado pela artista, deu-se início a uma grande mobilização de artistas que culminou numa ação de arte coletiva no Royal College of Art de Londres no mesmo ano, com obras de John Dugger, Mike Leggett, Liliane Lijn, Roberto Matta, Julio Cortázar e a própria Cecilia Vicuña, entre outros (MMDH, 2013). Além de textos, cartas, fotos, catálogos de exposição, recortes de jornal, objetos precários feitos com lixo, páginas de livros, testemunhos, projetos artísticos do arquivo da artista, a exposição também contou com o

Quipu Rojo, composto por imagens e lãs vermelhas pendentes, e o *Quipu de Lamentos*, “[...] trata-se de uma obra sônico-espacial criada especialmente para o museu, com colaboração de José Pérez de Arce e Ariel Bustamante, reafirmando o valor do quipu genealógico, uma constante na obra da artista, desde seus começos na década de sessenta até hoje.” (Vicuña *et al.*, 2014, p. 12, tradução nossa).

Assim, com a proposta de ser uma exposição-arquivo, a exposição *Artistas pela Democracia: o arquivo de Cecilia Vicuña* constitui-se, em parte, por um novo ciclo democrático do país, em que estudantes, artistas e cidadãos comprometidos com seus territórios e meio ambiente buscam construir uma sociedade humana e menos desigual (Vicuña *et al.*, 2014, p. 12, tradução nossa).

Sobre o *Quipu dos Lamentos*, que pode ser visto na Figura 7, a própria artista o considera como um “[...] quipu de cantos e nós sonoros, composto por fios e cabelos de plantas e animais. Estamos dentro de um tear vivo: a nossa história. Isto é rede: o tecido de nossas histórias. A história mais decisiva do Chile é a dor inaudita dos povos originários e dos torturados” (Vicuña, 2014a, p. 54, tradução nossa). A artista aponta que o Chile é o país onde, de modo contínuo e arbitrário, se torturou homens, mulheres e jovens indiscriminadamente durante 17 anos, quando da ditadura de Pinochet. Desse período formou-se, segundo Vicuña (2014a, p. 54, tradução nossa), “[...] um trauma coletivo nunca reconhecido”.

Figura 7 - Quipu dos lamentos



Fonte: Vicuña (2014b).

O apagamento dessa memória de dor se assemelha, em certa medida, ao apagamento da cultura dos povos originários latino-americanos, dentro da qual se encontra o quipu. Ao utilizá-lo como forma e proposta para se pensar as memórias silenciadas da ditadura no Chile, Vicuña nos parece fazer um movimento de memória a partir do esquecimento, de trazer à superfície aquilo que, em muitos momentos políticos do país, foi relegado às profundezas. O quipu, como instrumento de memória, vem nos lembrar aquilo que não se deve repetir. O impacto da instalação nos transporta para os lamentos dos não ouvidos, para os corpos desaparecidos, para uma memória nem sempre reelaborada.

É interessante, ainda, que o *Quipu dos Lamentos* integra a mostra *Artistas pela Democracia: o arquivo de Cecilia Vicuña*. Esses arquivos de Cecilia Vicuña, menos que uma instituição de poder (Le Goff, 2013; Mbembe, 2002), por mais que pressuponha seleção, serve também de memória sobre um período da vida da artista quase relaciona com as questões políticas do Chile na década de 1970. Para Vicuña (2014a, p. 53, tradução nossa), que o descreve poeticamente, “[...] ele é um nó, de nodus, nectere, nexus, conectar”. Retoma, ainda seu vínculo etimológico a *arkheim*, sobre o qual comenta:

[...] começar, arca de origem, raiz de matriarca e patriarca. Arca, verbo de origem desconhecida, arqui-amigo, arqui-inimigo, o arqueológico, arcaico. Arkheion é “o corpo organizado de um registro”, uma imagem ancestral, um registro público. Em Tupicocha dizem “o quipu é a nossa constituição” (Frank Solomon). O nó inicial de um broto, o inchaço, o volume no caule é arca. Um quipu é um fio que gira sobre si mesmo criando sua própria intersecção. “Artistas pela Democracia” é um nó vivo, a história esquecida de um coletivo criado e desfeito em Londres em 1974 (Vicuña, 2014a, p. 53, tradução nossa).

Para ela, portanto, enquanto o quipu se dobra sobre si mesmo, criando suas intersecções, a exposição *Artistas pela Democracia* pode ser considerada um nó vivo, um dos nós da sua biografia, um grande quipu em que se interseccionam a arte, a política, a memória, a decolonialidade, a ancestralidade, as questões do presente e os projetos de futuro. Em cada um desses nós que estão presentes nos quipus que Vicuña tece, feitos de *basuritas*, ou lixos, sobras, precários, aquilo ao qual não se atribui valor, notamos o entrelaçamento temporal que se ancora no passado ancestral atualizado no que diz respeito a forma, cor, textura, técnica e materialidade (Cortese; Ciafardo; Garcia, 2019).

Nesse sentido, a artista valoriza e reconhece as epistemologias que foram subalternizadas, que estão presentes de modo potente em suas obras, em especial nos quipus, sendo o retorno à ancestralidade e às epistemologias dos povos originários latino-americanos

um modo de responder a demandas urgentes do presente, tais como as questões ambientais, de gênero e os traumas da colonização e das ditaduras latino-americanas, em especial a do Chile. No entanto, também incorporam uma dimensão de futuro, configurando-se como um agir no presente de modo a possibilitar o retorno a um bem viver. Em uma outra perspectiva, ao utilizar um documento de memória da cultura como o quipu para propor uma metamemória, Vicuña parece atuar de forma abigarrada, nos termos de Rivera Cusicanqui (2018), mobilizando diferentes temporalidades, materialidades e questões que perpassam passado, presente e futuro.

4 Memória para o futuro: uma trama tecida entre linhas e nós ancestrais

Por meio das instalações abordadas, observamos que Cecilia Vicuña pensa os quipus como “sementes ancestrais de futuro” (Barreto, 2021), condensando em sua obra uma narrativa em que se confluem diversas temporalidades. A projeção da memória se dá, conforme Benjamin (2020, p. 115) orienta, por meio do “dom de despertar no passado as centelhas da esperança”. Como artista, em seu exercício de metamemória, Vicuña projeta seus dons sobre o fazer historiográfico, dando voz aos vencidos e não aos vitoriosos, retomando em suas narrativas o que cintila em instantes de perigo, arrancando a tradição do conformismo.

Ao atualizar e reinventar os quipus no presente, dando-lhes poder de contemporaneidade, as tramas enosadas, o corpo têxtil dos fios, atuam como estratégias de referência a narrativas que foram subalternizadas, esquecidas, literalmente queimadas e relegadas a uma ideia de passado menor. Os quipus de Vicuña tornam-se, nas obras trabalhadas neste artigo, memórias de resistência e ativismo frente à iminência do esquecimento institucionalizado de rituais e narrativas pré-colombianas, como no caso do *Niño del cerro El Plomo*. Além disso, materializam questões urgentes do presente, muitas delas fruto do processo colonial que marca de modo traumático o passado latino-americano, mas também da globalização e do capitalismo, que continuam dragando e subalternizando as riquezas materiais e subjetivas da América Latina.

A remontagem do quipu, a partir de novas perspectivas de uso fundamentadas em experiências da memória fazem da obra de Vicuña um tear vivo que tece o futuro na busca de mais sinergia com a natureza, privilegiando a reciprocidade entre os seres, a cosmovisão ameríndia e o Bem Viver. Enquanto um mecanismo de comunicação e de desenvolvimento cultural de diferentes povos latino-americanos, a ação de apropriação e ressignificação desse

artefato articula a aproximação a um tempo anterior e suas epistemologias, as quais são atualizadas para a intervenção no mundo contemporâneo. Como sementes de futuro, apontam condições de possibilidade de construção de novos modos de existência e coexistência no mundo, ancoradas na ancestralidade.

Aqui, é válido ainda pontuar a força da própria palavra “quipu”, a qual é raramente conhecida na língua portuguesa e, portanto, carrega um potencial de deciframento: uma tensão idiomática, que pode evocar um distanciamento linguístico, apesar da proximidade geográfica. Nesse sentido, Vicuña retoma o quipu como instrumento de comunicação, um elemento comunitário que propõe ser decifrado. Os fios, como tecido da nossa própria história, funcionam como um elemento coesivo, o qual se estende por toda a América Latina, em sua ancestralidade. Por trás da palavra de língua aymara “*khipu*” subjaz um espaço ritual, de conflitos idiomáticos latinos, os quais ora se aproximam, ora se distanciam, complementando-se, abigarrados. Destaca-se, dessa forma, o tecido como fala, como texto, como “escritura sem escrita”, mas que encena a tensão política entre linguagens.

Vicuña dá a ver, na potência do seu trabalho, que um modo ancestral de narrar e conhecer o mundo ainda existe, de forma atualizada, como uma narrativa reestruturante de saberes decoloniais. Para Rivera Cusicanqui (2018), em realidade, o termo mais apropriado seria “anticoloniais” pois implica em uma agência, em uma participação consciente e politizada diante do mundo, à revelia de outros termos que se tornam vazios na prática cotidiana. Sendo assim, a prática artística de Vicuña ocorre como gesto político frente aos apagamentos legitimados, revestindo as lacunas da memória pela força de oralidades e imagens específicas de povos originários.

Seguindo o lastro temporal que remonta à perspectiva dos povos originários, a obra da artista migra por diferentes espaços e tempos, rituais e linguagens, e propõe uma imersão na procura de fios desaparecidos – os quais são encontrados no agora, como uma nova forma de acesso à memória, outrora fragmentada. É nesse movimento que a funcionalidade da linha atua como instrumento de pensar sobre a memória e sobre o futuro, do que precisa ser registrado para que se mantenha em vista, a vista, no tecido cumulativo do tempo.

Para isso, Vicuña propõe abriremos as perspectivas do futuro, uma abertura de perspectivas que desafia a concepção hegemonicamente colonizada deste tempo, pensando-o como um espaço no qual podem ocorrer mudanças, como o único território temporal ainda em aberto (Quijano, 2005). Devemos, assim, despertar do sonho do colonialismo, despertar para a realidade que se mostra na linha temporal dos quipus: semente ancestral de futuros

cuja afinidades geográficas e culturais nos permitem estruturar novas proximidades com passados que são a origem de novas consciências e atitudes sobre o mundo.

Referências

- ACOSTA, Alberto. **O Bem viver**: uma oportunidade para imaginar outros mundos. São Paulo: Autonomia Literária, 2015.
- ARENDDT, Hannah. **Entre o passado e do futuro**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- AZOULAY, Ariella Aïsha. **História potencial**: desaprender o imperialismo. São Paulo: Ubu, 2024.
- BARRETO, Eleonora Frenkel. Cecilia Vicuña, o baile de los chinos e as sementes ancestrais de futuro. **Linguagem e Ensino**, Pelotas, v. 24, n.1, 2021.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de História**. São Paulo: Alameda, 2020.
- CADAVID, Patricia. Nudos que suenan: khipus contemporáneos, código sonoro y memoria ancestral. **Accesos - Revista de Investigacion Científica - Art, Technology and Coloniality**, Madrid, n. esp. 1, p. 44-57, 2021.
- CORTESE, Julia; CIAFARDO, Mariel; GARCÍA, Silvia. La sangre de los glaciares. Análisis de Quipu Menstrual de Cecilia Vicuña. **Investigación Joven**, Buenos Aires, v. 6, n. esp., p. 12, 2019. Disponível em: <https://revistas.unlp.edu.ar/InvJov/article/view/6677>. Acesso em 18 fev.2023.
- FLUSSER, Vilém. **A escrita**: há futuro para a escrita? São Paulo: Annablume, 2010.
- INCA. **Quipu**. 1400-1532. 1 original de arte, cotton, 39 x 77 cm. Coleção: Arts of the Americas. In: Brooklyn Museum. New York, 2018. Disponível em: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/96982>. Acesso em: 15 fev. 2023.
- KIPU FIELD GUIDE. Oxford, [2023]. Disponível em: <https://www.quipufieldguide.com/sketchbook/index.html>. Acesso em: 15 fev. 2023.
- KRENAK, Ailton. **Caminhos para a cultura do Bem viver**. Rio de Janeiro: Escola Parque do Rio de Janeiro, 2020.
- LEAL, Bruno Souza; RIBEIRO, Ana Paula Goulart. Em busca do tempo: memória, nostalgia e utopia em Westworld. **Contracampo**, Niterói, v. 37, n. 3, p. 65-80, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/contracampo.v37i3.19458>. Acesso em: 18 fev.2023.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2013.

MBEMBE, Achille. The power of the archive and its limits. *In*: HAMILTON, Carolyn *et al.* (ed.). **Refiguring the archive**. Dordrecht: Springer, 2002. p. 19–27.

MILAGRES, Alexandre. **Brain Forest Quipu**, Tate Modern. Londres, 2022a. 1 fotografia. Coleção particular.

MILAGRES, Alexandre. **Detalhe de Brain Forest Quipu**, Tate Modern Londres, 2022b. 1 fotografia. Coleção particular.

MUDROVICIC, María Inés. Crisis del futuro: política y tiempo. **Ariadna histórica**, Bilbao, n. 4, p. 99-115, 2015. Disponível: <http://hdl.handle.net/11336/56169>. Acesso em: 18 fev.2023.

MUDROVICIC, María Inés. Políticas del tiempo, políticas de la historia: ¿quiénes son mis contemporáneos? **ArtCultura**, Uberlândia, v. 20, n. 36, p. 7-14, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.14393/ArtC-V20n36-2018-1-01>. Acesso em: 18 fev.2023.

MUNDURUKU, Daniel. **Das coisas que aprendi**: ensaios sobre o bem-viver. Lorena: Uka, 2019.

MUNDURUKU, Daniel. Senhor do tempo. [Entrevista cedida a] Juliana Domingos Lima. **ECO A UOL**, São Paulo, 8 ago. 2021. Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/reportagens-especiais/trabalho-entrevista---daniel-munduruku/#cover>. Acesso em 18 fev.2023.

MUSEO NACIONAL DE HISTORIA NATURAL CHILE. **Niño del cerro El Plomo: un testigo del pasado Inca**. Santiago, [2023]. Disponível em: <https://www.mnhn.gob.cl/colecciones/nino-del-cerro-el-plomo-un-testigo-del-pasado-inca>. Acesso em 17 fev. 2023.

MUSEO DE LA MEMORIA Y LOS DERECHOS HUMANOS (MMDH) (Chile). **Catálogos de Exposiciones - Artists for democracy: Cecilia Vicuña**. Santiago, 2013. Disponível em: <https://mmdh.cl/recursos-e-investigacion/publicaciones/artist-for-democracy-cecilia-vicuna>. Acesso em 17 fev. 2023.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In*: Edgardo Lander (org). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005. p. 107-130. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sursur/20100624103322/12_Quijano.pdf. Acesso em 17 fev. 2023.

TATE MODERN. Hyundai Commission: **Cecilia Vicuña**: Brain Forest Quipu, 11 Oct. 2022 a 16 Apr. 2023. Londres, 2022. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/cecilia-vicu%C3%B1a>. Acesso em: 16 fev. 2023.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Un mundo ch'xi es posible**: ensayos desde un presente en crisis. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Sociología de la imagen**: ensayos. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

SANTILLÁN, Oscar; TRONCONE, Alessandra. **The andean information age**. Berlim: Bom Dia Books, 2020.

SALOMON, Frank. The twisting paths of recall: Khipu (Andean cord notation) as artifact. *In*: PIQUETTE, Kathryn; WHITEHOUSE, Ruth (ed.). **Writing as material practice: substance, surface and medium**. Londres: Ubiquity Press 2013. p. 15-43.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

VICUÑA, Cecilia. **Quipu menstrual. Glaciar del Plomo. Centro Cultural Palacio de La Moneda**. Santiago de Chile, enero-nov., 2006a. Disponível em: <https://www.quipumenstrual.cl/exhibicion.html>. Acesso em 17 fev 2023.

VICUÑA, Cecilia. El día de la elección. Enero 2006. *In*: VICUÑA, Cecilia. **Quipu menstrual. Glaciar del Plomo. Centro Cultural Palacio de La Moneda**. Santiago de Chile, enero-nov., 2006b. Disponível em: <https://www.quipumenstrual.cl/exhibicion.html>. Acesso em 17 fev 2023.

VICUÑA, Cecilia. Una respuesta a Pascua Lama - Oir es el oro, Manquemilla, cóndor de oro. *In*: VICUÑA, Cecilia **Quipu menstrual. Glaciar del Plomo. Centro Cultural Palacio de La Moneda**. Santiago de Chile, enero-nov., 2006c. Disponível em: <https://www.quipumenstrual.cl/poema.html>. Acesso em 17 fev 2023.

VICUÑA, Cecilia. Una respuesta a Pascua Lama - Un Quipu Menstrual (de una carta a Michelle Bachelet). *In*: VICUÑA, Cecilia **Quipu menstrual. Glaciar del Plomo. Centro Cultural Palacio de La Moneda**. Santiago de Chile, enero-nov., 2006d. Disponível em: <https://www.quipumenstrual.cl/poema.html>. Acesso em 17 fev 2023.

VICUÑA, Cecilia. Antes de la censura. 4 nov. 2006. *In*: VICUÑA, Cecilia. **Quipu menstrual. Glaciar del Plomo. Centro Cultural Palacio de La Moneda**. Santiago de Chile, enero-nov., 2006e. Disponível em: <https://www.quipumenstrual.cl/exhibicion.html>. Acesso em 17 fev 2023.

VICUÑA, Cecilia. La censura. 6 nov. 2006. *In*: VICUÑA, Cecilia. **Quipu menstrual. Glaciar del Plomo. Centro Cultural Palacio de La Moneda**. Santiago de Chile, enero-nov., 2006f. Disponível em: <https://www.quipumenstrual.cl/exhibicion.html>. Acesso em 17 fev 2023.

VICUÑA, Cecilia. Quipu menstrual 2006. *In*: CENTRO CULTURAL PALACIO DE LA MONEDA. **Papel digital [de la exposicione] Del outro lado: arte contemporáneo de mujeres en Chile**. Santiago de Chile, nov. 2006g. Disponível em: <https://www.cclm.cl/catalogo-online/del-otro-ladoarte-contemporaneo-de-mujeres-en-chile/>. Acesso em: Acesso em 17 fev 2023.

VICUÑA, Cecilia. Despues de la censura. 9 nov. 2006. *In*: VICUÑA, Cecilia. **Quipu menstrual. Glaciar del Plomo. Centro Cultural Palacio de La Moneda**. Santiago de Chile, enero-nov., 2006h. Disponível em: <https://www.quipumenstrual.cl/exhibicion.html>. Acesso em 17 fev 2023.

VICUÑA, Cecilia. La sangre de los glaciares. 17 nov. 2006. *In*: VICUÑA, Cecilia. **Quipu menstrual. Glaciar del Plomo. Centro Cultural Palacio de La Moneda**. Santiago de Chile,

enero-nov., 2006i. Disponível em: <https://www.quipumenstrual.cl/exhibicion.html>. Acesso em 17 fev 2023.

VICUÑA, Cecilia. **Quipus** (from *Gleanings* by Moira Roth, commissioned by the 18th Biennale of Sydney, June 2012). Santiago de Chile, 2012. Disponível em: <https://www.ceciliavicuna.com/quipus/l2gly5g25orj1als59v7obertkm60u>. Acesso em: 29 abr. 2024.

VICUÑA, Cecilia. El Quipu Archivo. **Alzaprima**, Concepción, n. 6, p. 52-57, 2014a. Disponível em: <https://revistas.udec.cl/index.php/alzaprima/article/view/2342/2649>. Acesso em: 17 fev 2023.

VICUÑA, Cecilia. [**Quipu de los Lamentos**]. Santiago de Chile, [2014b]. Disponível em: <https://www.ceciliavicuna.com/quipus/h22erblloz3kug8jfyuchwsx2a8zsb>. Acesso em 17 fev 2023.

VICUÑA, Cecilia. **Quipus/ Quipus**. Santiago de Chile, 2016. Disponível em: <https://www.ceciliavicuna.com/quipus>. Acesso em: 29 abr. 2024.

VICUÑA, Cecilia. **Quipu Ceque**. [S.l.], 2021. 1 vídeo (3 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HqRPPORfVC4>. Acesso em 17 fev 2023.

VICUÑA, Cecilia *et al.* **Artists for democracy: el archive de Cecilia Vicuña**. Santiago, Chile: Museo Nacional de Bellas Artes; Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2014. Disponível em: https://static1.squarespace.com/static/53343bb6e4b0b47198d89031/t/55abe80fe4b0d9c287cae44e/1437329423182/afd_catalogue.pdf. Acesso em 17 fev 2023.

Dreaming the past to decolonize the future: the quipu in the art of Cecilia Vicuña

Abstract

This paper aims to reflect on the uses of memory in the work of Chilean artist Cecilia Vicuña, born in 1948. The fluidity and multidimensionality of her art allow Vicuña to work in different languages and supports, emphasizing the quipu, a media of Amerindian peoples. To think about the installations *Quipu Menstrual*, *Quipu dos Lamentos* and *Brain Forest Quipu*, we question how the artist opens up new perspectives for the future through her process of recreating this artifact. Through a critical reading of these works, it is perceived that the worked memory is put in flux: it returns to an ancestral past and updates itself from a decolonial perspective, in movements linked to the biography of the Latin American artist. The meeting of the wisdom of ancestral technologies with the contemporary present makes the historical legacy visible in a search for the symbolic restoration of this memory and the vindication of the anti-colonial struggle.

Keywords

ancestry; decoloniality; quipus; memory

Autoria para correspondência

Anna Cavalcanti
annaccavalcanti@gmail.com

Luciana Amormino
luamormino@gmail.com

Como citar

CAVALCANTI, Anna de Carvalho; AMORMINO, Luciana. Sonhar o passado para decolonizar o futuro: o quipu na arte de Cecilia Vicuña. *Intexto*, Porto Alegre, n. 56, e-137921, 2024. DOI: <https://doi.org/10.19132/1807-8583.56.137921>

Recebido: 10/01/2024

Aceito: 18/03/2024



Copyright (c) 2024 Anna de Carvalho Cavalcanti, Luciana Amormino. Este trabalho está licenciado sob uma licença Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. Os Direitos Autorais dos artigos publicados neste periódico pertencem aos autores, e os direitos da primeira publicação são garantidos à revista. Por serem publicados em uma revista de acesso livre, os artigos são de uso gratuito, com atribuições próprias, em atividades educacionais e não-comerciais.