



A graciosa inconstância das formas (da arte) nos quipos de Cecilia Vicuña

Natália Rezende Oliveira

Como citar:

OLIVEIRA, N. R. A graciosa inconstância das formas (da arte) nos quipos de Cecilia Vicuña. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 8, n. 1, p. 27-52, jan.2024. DOI: 10.20396/modos.v8i1.8674326. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8674326>.

Imagem [modificada]: Vista da instalação Cecilia Vicuña: Sonoran Quipu, no MOCA Tucson, 2023. Fonte: Fotografia de Maya Hawk, copyright © MOCA Tucson, 2023.

A graciosa inconstância das formas (da arte) nos quipos de Cecilia Vicuña

The gracious inconstance of (art) forms in Cecilia Vicuña's quipus

Natália Rezende Oliveira*

RESUMO

A partir de uma análise do contexto de produção da instalação *Sonoran Quipu* (2023), da artista chilena Cecilia Vicuña, estuda-se o quipo (*quipu*, na grafia em espanhol, ou *khipu*, em aimará-quéchuá), dispositivo mnemônico utilizado por civilizações pré-colombianas, como um modelo plástico e conceitual de vínculo. A argumentação entretetece a categoria de *Arte Precario*, cunhada pela artista em meados dos anos 1960, com a concepção do quipo como expressão de espaço-tempo, defendida por Carolina Díaz (2018), e os escritos do antropólogo britânico Tim Ingold (2012; 2015) acerca da malha (*meshwork*). Em sua irregularidade e inconstância formal, o vínculo do quipo evoca os temas da arte processual e colaborativa, servindo como uma proposição conceitual às perspectivas futuras da arte.

PALAVRAS-CHAVE

Quipo. Vínculo. Têxtil. Instalação. Precariedade.

ABSTRACT

Based on an analysis of the production context of the installation *Sonoran Quipu* (2023), by the Chilean artist Cecilia Vicuña, this article presents a study of the quipu (or *khipu*, in Aymara-Quechua), a mnemonic device used by pre-Columbian civilizations, as a plastic and conceptual model of bonding. The argument intertwines the category of *Arte Precario*, conceived by the artist in the mid-1960s, with the conception of quipu as an expression of space-time, defended by Carolina Díaz (2018), and the writings of British anthropologist Tim Ingold (2012; 2015) about the meshwork. In its irregularity and formal inconstancy, the bond of the quipu evokes the themes of processual and collaborative art, serving as a conceptual proposition for future perspectives of art.

KEYWORDS

Quipu. Bond. Textile. Installation. Precariousness.

Introdução

Enraizado numa massa composta de infinitas micropartículas brilhantes, um emaranhado de volutas verdes, coberto de cílios pontiagudos, cresce em notações irregulares na direção do céu. A massa que sustenta tal movimento de ascensão é o solo árido do deserto de Sonora, cujo território se estabelece entre o sudoeste dos Estados Unidos, abarcando parte dos estados da Califórnia e do Arizona, e o noroeste do México, nos estados de Sonora, Baja California e Baja California Sur. Escaldado pela luz do sol, o emaranhado verde e espinhoso se trata de um cacto saguaro, espécie única dessa região, que se destaca pelo tamanho: são os maiores cactos do mundo, cuja altura chega a ultrapassar os doze metros.

A cena descrita no parágrafo acima aparece em um vídeo produzido pelo Arizona Public Media¹, que registra a realização da obra *Sonoran Quipu*² (2023), da artista chilena Cecilia Vicuña. Comissionada pelo Museum of Contemporary Art (MOCA) da cidade de Tucson (Arizona/EUA), trata-se de uma instalação que ocupou o salão principal da referida instituição em grande parte do ano de 2023³ e que acionava, como o próprio título aponta, as dimensões narrativas e ritualísticas do artefato têxtil que leva o nome de quipo. Na feitura da obra, a artista articulou, junto ao museu, uma chamada pública para que moradores de Tucson lhe enviassem fragmentos de materiais recolhidos ao acaso, como objetos industrializados descartados nas ruas, sementes, galhos, folhas e fibras têxteis. Posteriormente, esses fragmentos foram recombinaados pela artista em um trabalho colaborativo com a equipe do museu, e o hibridismo das composições evidencia os efeitos da interação entre cada forma e materialidade.

Na montagem dos objetos, Vicuña solicitou às pessoas da equipe que fossem os agentes provocadores das interações entre os materiais doados. A artista realizou, ainda, uma série de cantos e oferendas para ativar a memória de seus antepassados, ancestrais que teceram as culturas dos Andes, e dos objetos ali depositados, convocando, conseqüentemente, o efeito vinculador

do quipo. Tais ações de preparo da montagem serviram como disparadores climáticos para aquele ambiente, lançando o tom dos vínculos que poderiam ser estabelecidos entre os materiais e suas subseqüentes formas, assim como entre os objetos e o espaço expositivo, culminando na expectativa de vínculo entre a instalação e as pessoas visitantes.

Neste artigo, pretende-se desenvolver tal conceito de vínculo elaborado por meio da apropriação e da atualização dos sentidos manifestados pelo quipo. Para tanto, aspectos dos processos de pesquisa e montagem da obra *Sonoran Quipu* serão observados a partir dos relatos da artista no vídeo mencionado anteriormente, os quais nortearão as discussões aqui levantadas. Na primeira seção, serão apresentados alguns elementos composicionais e sociais do artefato, seguidos da discussão sobre as formas do quipo na trajetória de Cecilia Vicuña sob a lente da categoria *Arte Precario*, desenvolvida por ela entre os anos de 1960 e 1970. Como uma mescla de tempos e espaços, a noção de devir aberta pelos vínculos do quipo será interpretada em consonância às pesquisas de Carolina Díaz (2018), que tensionam, também, a dimensão mnemônica do dispositivo em contraponto ao impulso imaginativo da experiência de tradução. Em analogia à obra do antropólogo Tim Ingold (2012; 2015), especificamente o conceito de malha (*meshwork*), a dimensão de vinculação observada na estrutura formal do quipo será tida, conclusivamente, como um modelo para se pensar não somente as relações entre as distintas formas de vida, mas também o tecido discursivo da arte e suas perspectivas futuras.

Delineando os quipos

Nascida em Santiago (Chile), no ano de 1948, Cecilia Vicuña possui uma produção dinâmica ligada ao campo das artes visuais, mas também da poesia escrita e falada, do audiovisual e da educação. Mudou-se para a Inglaterra em 1973, ao ser agraciada com uma bolsa do British Council para frequentar

a Slade School of Fine Arts, na University College London, e optou por permanecer em terras britânicas após o Golpe de Estado que destituiu e assassinou o presidente chileno Salvador Allende, em setembro daquele mesmo ano. Desde então, Vicuña passou a viver em autoexílio, em trânsito por diferentes países, culturas e línguas, chegando a residir na Colômbia, na década de 1980, e em Nova York, cidade onde ainda mantém um de seus estúdios.

A partir desse contexto, os temas da memória, da imigração, da colonialidade e da linguagem passaram a definir o escopo de sua poética, que, apesar de temporalmente extensa, somente alcançou reconhecimento significativo nos últimos anos. Laureada com os prêmios Velázquez de Artes Plásticas, em 2019, Leão Dourado da Bienal de Veneza, em 2022, e o Prêmio Nacional de Artes, no Chile, em 2023, suas pesquisas acerca das formas de representar e fazer circular a memória têm colocado a ecologia dos saberes andinos e pré-colombianos em evidência no circuito artístico internacional. Sua atuação é vista como parte dos movimentos contra coloniais que, além de reivindicarem um revisionismo histórico do campo, têm provocado a reformulação da própria concepção de arte e as amplitudes de sua dimensão política, sobretudo por pressão de artistas que estiveram às margens da narrativa oficial. Além da transformação dos discursos canônicos, tais movimentações propõem a criação de outras relações (vínculos) no sistema artístico, que podem ser observadas nos entrelaces sutis das obras desta artista.

O contato de Cecilia Vicuña com os fazeres artesanais pré-colombianos, especialmente aqueles relacionados aos meios têxteis e, subsequentemente, aos quipos incas, se deu pelos contextos cultural e familiar da artista, simbolicamente marcados por um evento ocorrido em sua infância. Em uma visita escolar ao Museu de História Natural em Santiago (Chile), a artista teria visto, pela primeira vez, a múmia de El Plomo⁴: uma criança sacrificada em um contexto ritualístico da civilização Inca (1438-1533), e que segura um pedaço de fibra têxtil em uma de suas mãos. A contar dessa experiência,

a tessitura da memória (que imagina o futuro) se tornaria o estopim desencadeador de uma série de obras que levaram Vicuña à investigação dos quipos, bem como à compreensão das imagens enquanto expressões ou meios de estabelecer vínculos entre seres, coisas, espaços, tempos, estados de vida e suas metamorfoses.

A ideia de vínculo aparece como um elemento fundamental da linguagem têxtil, caracterizada, a princípio, por um conjunto de fios entrelaçados, e é desenvolvida na obra da artista com base em uma compreensão ampliada da estrutura do quipo: a palavra quipo, de origem quéchua, significa nó. Em linhas gerais, o artefato pode ser definido como um instrumento mnemônico, confeccionado com fios amarrados paralelamente e um complexo sistema de nós e fibras de diferentes tamanhos e cores. Objetos semelhantes foram encontrados em diferentes partes do mundo: na América pré-colombiana, utilizados pela civilização Wari (500-1200 d.C.) e, posteriormente, pelos Incas, que fizeram adaptações ao sistema notacional do quipo até chegar ao artefato tal como é conhecido atualmente⁵ [Fig. 1]. Por causa do extermínio massivo da população indígena no continente sul-americano e a destruição de seus códigos culturais durante a colonização espanhola, não se sabe exatamente quais memórias os fios dos quipos podem nos contar, ainda que alguns exemplares tenham sobrevivido à violência e ao tempo.

No acervo digital do Museo Chileno de Arte Precolombino⁶, o artefato é descrito como um dispositivo tridimensional de notação que poderia ser associado à função de registro censitário, implicando um inteligente sistema de cálculos⁷. As informações do museu, contudo, frisam que o quipo não pode ser entendido, necessariamente, como um instrumento aritmético. Suas muitas funções dentro do Império Inca não se restringiam à contabilidade, e, ainda que os nós dos quipos não sejam igualmente uma notação fonética, sua configuração estrutural parece ser capaz de carregar mensagens de distintas naturezas.

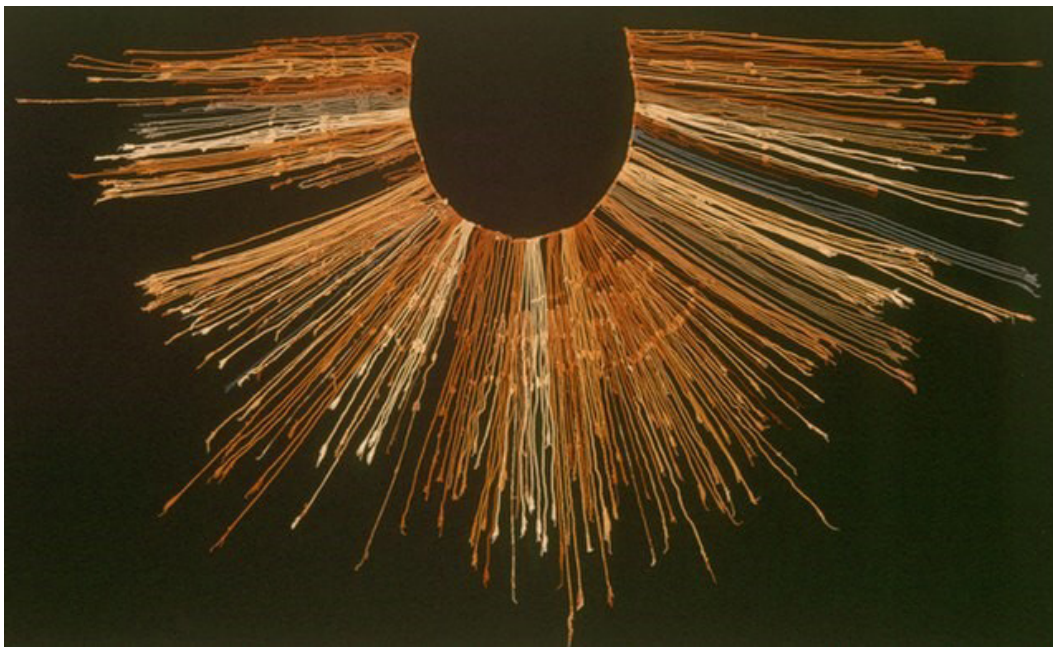


FIG. 1. Quipo Inca, Museo Larco, Lima (Peru). Fonte: Wikimedia Commons.
Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Inca_Quipu.jpg.

No livro *Lines: a brief history*, o antropólogo britânico Tim Ingold (2007) descreve a riqueza de elementos composicionais e, portanto, narrativos dos fios dos quipos:

O *kipu* é composto por uma corda dobrada à qual as cordas secundárias são presas com nós. Além disso, cordões terciários podem ser atados aos secundários, os de quarta ordem aos terciários, os de quinta ordem aos de quarta, e assim por diante. Os estudiosos ainda discutem sobre a função do *kipu*, se ele servia para estimular a memória ou para registrar informações e, no caso da última opção, se essas informações eram meramente numéricas ou envolviam elementos narrativos. No entanto, parece indubitável que quase todos os elementos de sua construção carregam significados de um tipo ou de outro, inclusive os tipos de nós e sua colocação nas cordas, as formas como as cordas são trançadas e as combinações de cores usadas (Ingold, 2007: 65-8)⁸.

Pesquisadores latino-americanos, como Adrián Ilave Inca (2020), também contam histórias sobre a amplitude das potências narrativas de tal

artefato, que seria capaz de expressar inclusive formas poéticas. A estrutura relativamente simples do quipo esconde, à primeira vista, a complexidade de suas composições, e é de fato impressionante a possibilidade de terem sido desenvolvidos pelos incas enquanto um sistema de comunicação universal, como sugere o autor:

Pelas crônicas, sabe-se que os quipos podiam ser lidos por qualquer tipo de língua – e quando os espanhóis chegaram, existiam mais de 300 línguas no império incaico. Ter uma boa comunicação era necessário para o domínio de todo aquele enorme Estado; como fazer para se comunicar e tentar unificar um império com tal diversidade de línguas? Com o quipo os Incas conseguiam, através de cordas e com um só instrumento, globalizar sua comunicação com diferentes línguas (Inca, 2020: 87).

Outra obra que confirma a versatilidade comunicativa dos quipos é a *Primer nueva corónica y buen gobierno*, do escritor peruano Felipe Guamán Poma de Ayala (1615), mencionada e analisada no livro *Sociología de la imagen: ensayos*, da socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui (2015). O livro de Ayala, originalmente concebido no formato de uma carta destinada a Felipe III, rei da Espanha, é uma descrição das violências sofridas pelos povos indígenas durante a colonização do Peru. Contendo por volta de mil páginas e mais de trezentas ilustrações que representam as cosmogonias andinas, bem como as condições sub-humanas da escravização (Cusicanqui, 2015), Ayala tentou, ao mesmo tempo em que realizava sua denúncia, apresentar àquele monarca o modo como dois mundos tão diferentes poderiam se entrelaçar em um diálogo. Em seu livro, Ayala escreve sobre os sistemas dos quipos, suas diferentes funções e a divisão de trabalho dos *quipucamayoc*, os portadores dos quipos no império incaico, que faziam tanto o registro quanto a decodificação dos nós.

No poema documentário *Kon kon*, Cecilia Vicuña (2010) descreve o *quipucamayoc* como aquele cujo sopro anima o nó, capaz de acender a vida das fibras e as narrativas que elas nos contam. A partir das obras dessa artista, é ainda mais notável que o quipo não se tratava simplesmente da

reprodução de alfabetos ou de um sistema notacional de códigos fixos, mas contava com outras dimensões da vida para sua ativação, funcionando por meio de uma cadeia de vínculos: a percepção tátil do artefato, a conexão entre as diferentes culturas no Império Inca e as funções de tradução e de transmissão da ecologia de saberes dessas distintas civilizações, realizadas por meio de um material vivo, de origem vegetal ou animal, que transmuta constantemente sua forma - variação que se iniciava no cultivo da fonte até a preparação das fibras, sua fiação e tessitura.

O dispositivo era transportado por mensageiros-corredores, nomeados de *chasqui*, em um determinado trajeto, durante o qual seria passado de mãos em mãos até chegar ao destinatário. O quipo, destarte, era um objeto originalmente posto em trânsito, que viajava como uma carta, traçando um elo invisível entre as pessoas. A historiadora peruana Maria Rostworowski (1993) interpreta as linhas *ceque*, nome dado ao mapeamento que traçava as rotas dos sítios sagrados e ritualísticos daquele contexto - as *huacas*⁹ -, como grandes quipos desenhados sobre o chão, tornados parâmetros de orientação do movimento dos corpos na paisagem por onde passavam. A metalinguagem tecida pela historiadora se assemelha à proposta de Ingold (2012), que toma uma estrutura têxtil, a malha (*meshwork*), para descrever nossos movimentos de interação afetivo-social no mundo: nas palavras do antropólogo, a vida seria um entrelace de linhas deixadas pelas trajetórias de cada ser e coisa, que, em contato, formam um tecido elástico e volumoso. Assim, o percurso dos *chasqui* figuraria como uma espécie de fabricação das linhas de um quipo espacial, cuja função seria a de organizar a paisagem de acordo com os elos estabelecidos entre diferentes seres e o planeta.

Usar a palavra “tradução” para caracterizar a operação que os *quipucamayoc* realizavam ao confeccionar e decodificar as mensagens dos quipos não é uma escolha fortuita: tradução é palavra originada do latim *translatio*, cujo significado é “carregar de um lugar para outro” (Carruthers, 2011: 179). A palavra, em si, nos recorda que toda mensagem traduzida (em texto ou qualquer outra mídia) altera a própria forma para realizar um

trânsito e incorporar-se a outros espaços, ampliando seus significados a cada novo ambiente com o qual se entrelaça. Adensando a ideia de vínculo, tem-se um dispositivo que elabora diferentes modos de unir e modificar formas, seja em nível conceitual, pela atividade dos *quipucamayoc*, ou em nível físico, pela corrida dos *chasqui*. Nesse ponto, é preciso observar que o conceito de quipo ganha um contorno mutável, correspondente à miríade de movimentos de vinculação estabelecidos pela artista.



FIG. 2. Vista da instalação Cecilia Vicuña: *Sonoran Quipu*, no MOCA Tucson, 2023.

Fonte: Fotografia de Maya Hawk, copyright © MOCA Tucson, 2023. Disponível em: <https://moca-tucson.org/exhibition/sonoran-quipu/>.

Isso ocorre porque Vicuña ativa, a partir dos apelos material e formal do dispositivo, a ideia de diálogo, independentemente de suas decodificações ou traduções. O quipo é um instrumento de encontro, e, ao fabricá-los, a artista atua tal qual um *quipocamayoc* que, junto do trânsito dos *chasqui*, recebe e repassa mensagens de vinculação. A paisagem de *Sonoran Quipu* [Fig. 2], constituída de polímeros, minerais e matéria orgânica, torna-se, então, um *quilt* das malhas (vidas) entrelaçadas. Assim, a artista expande o sentido da própria linguagem da instalação, que, como um evento suspenso, dissolvido, precário, descartável e reorganizado, propicia a vitalidade do acaso, é o lugar onde saberes e vidas de diferentes origens materiais, espaciais e temporais se reúnem. E o *Sonoran Quipu* é um estúdio onde as coisas estão vivas não apenas pelo resquício de memória que carregam, mas também pelo impulso imaginativo que os mundos nelas contidos podem despertar.

O quipo como expressão de vínculo

No site do museu de Tucson¹⁰, a instalação de Vicuña é referida por meio de palavras distintas: uma delas é “estúdio”, mencionada acima, outra é a expressão “poema vivo”, no sentido de uma composição (narrativa) sujeita às modificações inerentes aos materiais, também em consideração ao processo de realização da obra. Por essa razão, *Sonoran Quipu* concentra aspectos da categoria *Arte Precario*, cujas bases conceituais são alargadas nos anos 1970, período no qual a atividade da artista foi envolvida de maneira contundente pela tensão política no Chile. De acordo com a escritora e crítica de arte estadunidense Lucy Lippard (1997), o *precario* abarca trabalhos feitos com materialidades deterioradas ou em estado de fragmentação, tal como os objetos que compõem *Sonoran Quipu*. Mas é possível identificar aspectos da precariedade nas demais obras de Vicuña, mesmo quando não são evidentes. Na perspectiva de Lippard, essa recorrência denota a importância da

categoria para a consolidação dos projetos da artista:

Desde 1966, (...) o elemento consistente em seu fazer artístico tem sido os *precarios*, uma série de pequenas esculturas e instalações construídas com objetos encontrados, ou detritos, feitas em paisagens, nas ruas ou no estúdio. “Uma força me impeliu a fazer os *precarios*”, ela [Cecilia Vicuña] recorda, “um desejo de expansão. Eles começaram como uma forma de comunhão com o sol e o mar, que me deu muito prazer e muita força” (Lippard, 1997: 8)¹¹.

Desse modo, divididos entre instalações e *basuritas* – palavra de língua espanhola que pode ser traduzida por pequenos lixos –, os objetos da *Arte Precario* evocam a ideia de descarte para tensionar, paradoxalmente, o desejo, servindo como uma afirmação das diferentes maneiras com que estabelecemos conexões com o mundo. Os *precarios* mais expressivos eram feitos, essencialmente, de materiais descartados, coletados pelas ruas de Londres: madeira, lã, tinta, terra, fragmentos de arame, penas de pássaros, recortes de tecidos. Sua confecção envolvia desde procedimentos simples, como a colagem ou a escrita de textos, até elementos de cestaria, por exemplo, que acumulavam a temporalidade distendida dos fazeres manuais têxteis ao desgaste dos objetos. Cada *precario* compunha um registro do *Diary of Objects (for the resistance)* (1974), contabilizando uma extensa produção – quatrocentos objetos do diário foram apresentados na exposição do coletivo Artists For Democracy, em Londres, no ano de 1974. A obra representava a resistência política na América Latina, sem deixar de lado a experiência estética ativada pelas camadas sensoriais das diversas materialidades presentes nas composições (Lippard, 1997).

Destaca-se, ainda, a função anticolonial da categoria *Arte Precario*¹², pois se trata de uma classificação fabricada pela própria artista: uma mulher de origens indígenas, nascida num país latino-americano, exercendo a autonomia de produzir discursos e conceitos sobre sua atuação. Por fim, é a fragmentação material das composições precárias que leva Vicuña a trabalhar posteriormente com tamanha multiplicidade de linguagens – e

podemos interpretar este aspecto como um enfrentamento à colonialidade das fronteiras categóricas e canônicas da arte. Nessa diluição, que reitera a singularidade dos saberes pré-colombianos, a artista induz o fazer artístico a funcionar como uma espécie de ritual, entrelaçando a precariedade e a dimensão sagrada da prece.

Valendo-se da etimologia da palavra, Vicuña explica que *precario*, do latim *precarius*, remete-se especialmente à prece, *precis*, isto é, à manifestação de um desejo (Zegher, 1997). A instância frágil da precariedade, no sentido da escassez, não é ignorada: é ela que enfatiza, e até mesmo sacraliza, a prece desejante manifestada pelo quipo. No livro *PALAVRARmais*, a artista escreve que *precario* se relaciona, ainda, com o conceito de “vazio criador” do Taoísmo chinês (Vicuña, 2017: 19), e que a categoria seria uma espécie de variante filosófica do Tao, no Chile. Sendo assim, o *precario* aparece em suas obras como vazio, dissolução, ausência, desaparecimento, decomposição ou desintegração, que são valores conceituais ou plásticos apresentados de modo ambíguo: eles revelam não somente a instância da destruição das vidas e das coisas, mas também a da ruína que se refaz, que é ponto de partida para o começo de algo novo - uma energia de transmutação. Em um artigo publicado no livro *The Precarious: the Art and Poetry of Cecilia Vicuña*, Lippard transcreve versos da artista que remetem a tal ambiguidade, relacionando-a ao contexto da cultura inca: “The Inca is about to be/ and the ruins of the past/ are the model for the future/ being created by our/ remembering” (Vicuña, 1994 apud Lippard, 1997: 15).

Desse modo, entende-se que a dissolução, na perspectiva do *precario*, nunca é um processo de subtração, ao contrário, é uma soma: um objeto ou forma que se desfaz está, na verdade, integrando-se ao espaço que habita ou ocupa, está em processo de transformação. Tal instância é explorada, ainda, na metáfora, figura de linguagem que denota a intercambialidade de forma e significado das palavras, e que convoca a linguagem da poesia presente na gama de sentidos do *precario*. Na obra de Vicuña, a metáfora se confunde com a tradução, assim como o têxtil se confunde com o texto e a fibra com

o corpo, acionando a ideia de entrelace no vínculo dos quipos como um exercício de metalinguagem:

Os *precarios* são poemas visuais, "metáforas no espaço". Pedacos de pedra, madeira, penas, conchas, tecidos e outros detritos feitos pelo homem são delicadamente justapostos. Frequentemente, possuem tons de branco, cinza, preto e marrom, amarrados, talvez, com fios de cores vivas - muito puros, limpos, lavados pelo tempo. Sua "fixação" é tão frouxa, tão flexível, que as partes parecem ter se fundido em um todo que pode se metamorfosear a qualquer momento em outra coisa (Lippard, 1997: 10, tradução minha)¹³.

Em *Sonoran Quipu* (2023), a metáfora-tradução é ativada por Vicuña, pela equipe do museu e pelas pessoas visitantes, que adicionam fios (vínculos) às narrativas suscitadas pelos objetos presentes na instalação. Dentre eles, é possível ver composições com aros de bicicletas deformados, empilhados e pendentes, como círculos concêntricos, ou arbustos secos e finos que exibem tons dourados, e que provavelmente não seriam percebidos pelas pessoas se estivessem apenas caídos pelas ruas. Um globo de arame farpado tem o centro oco, adornado com pequenos soldados de plástico que empunham rifles - alguns flutuam como se não houvesse gravidade naquele espaço, enquanto outros estão presos a um emaranhado de arame, como se tivessem sido capturados por uma teia de aranha [Fig. 3]. Além de denunciar a crueza extrema com a qual a violência (a arma, a guerra, o jogo de tirar vidas) é trazida com naturalidade para uma brincadeira de criança, o objeto da instalação pode ser lido como um desarme irônico de tal violência, transposta para a dimensão lúdica de uma montagem que impossibilita a realização da guerra.

Vê-se também um fio de sementes enfileiradas, pendendo do teto ao chão, assim como mais galhos e folhas secas suspensos, que preenchem o ambiente com sua fragilidade e multiplicidade sensorial. A textura sobressai ao contorno dos objetos, como se o núcleo das coisas implodisse, clamando por metamorfoses, findo o ciclo anterior de suas vidas. No vídeo do Arizona Public Media, a artista menciona que a ligação entre esses objetos funciona

como uma estratégia de interconexão entre realidades, e o devir das formas ancorado no conceito do quipo é o que manifesta (ou faz atestar) a ideia central de entrelace (ou vínculo), pois tudo parece existir em um estado instável, inclusive nosso corpo, sujeito a modificações do espaço-tempo, tal como as plantas que crescem e alteram drasticamente as suas formas.



FIG. 3. Frame do vídeo produzido pelo Arizona Public Media (AZPM), que mostra um detalhe do objeto feito de arame farpado e soldados de plástico. Fonte: Arizona Public Media (AZPM). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5jC8cYMRbU>.

Além dos objetos, a instalação exibiu produções audiovisuais, uma peça sonora, uma biblioteca e rastros das performances ritualísticas da artista. De acordo com o museu de Tucson¹⁴, a exposição como um todo fazia parte das investigações mais recentes de Vicuña, cujas temáticas se voltam para as urgentes pautas climáticas – trata-se de uma crítica às práticas predatórias dos recursos naturais e seus impactos no presente e no futuro da Terra. A utilização dos quipos para representar, aludir ou suscitar discussões acerca da degradação ambiental, todavia, não é nova na trajetória de Vicuña: quase todas as suas obras se conectam a elementos da vida vegetal ou mineral, demonstrando sua força e fragilidade – a instância do *precario* – perante a devastação decorrente dos empreendimentos humanos, no caso das Américas, desde a colonização europeia.

Em retrospecto, o que se observa na produção de Vicuña, inclusive em *Sonoran Quipu*, é o refinamento do conceito de vínculo até o ponto em que seus efeitos são ativados nas obras sem qualquer referência visualmente semelhante ao artefato incaico, ou às demais estruturas têxteis: para ela, um quipo pode ser um poema, uma palavra, um filme, uma performance, um punhado de fibra crua, uma instalação com múltiplas linguagens. Como argumentado anteriormente, o que a artista almeja realizar não é a reprodução exímia do dispositivo andino, e pouco interessa a ela decifrar códigos ou mensagens do passado em um sentido congelado e literal. Ainda no vídeo sobre a instalação¹⁵, Vicuña relata que seu primeiro encontro com os quipos a fez perceber o próprio corpo (suas pernas em movimento) como uma estrutura de quipo, e, a partir dessa sensação, sentiu-se impelida a buscar as formas possíveis para o artefato no tempo atual – no sentido de dar continuidade à vida do quipo. Tal busca a teria conduzido à potência crítica de vinculação, de elo, distendendo a forma original das linhas até a tessitura de um conceito elástico e esteticamente inconstante. Dessa maneira, o sentido de vínculo também é ampliado, potencializando as dinâmicas composicionais das obras e dos entrelaces que fogem ao controle da artista.

No artigo “Cecilia Vicuña’s Quipu-Making As a Theory of Time”, a pesquisadora Carolina Díaz (2018) defende a hipótese de que os quipos de Vicuña expressariam uma teoria do tempo, pois remetem a múltiplas camadas do passado (o passado do dispositivo, do Chile, dos Andes, bem como dos lugares onde Vicuña transitou, produziu e apresentou suas obras), fabricada por meio de um processo inventivo de recombinações. As reflexões de Díaz demonstram que a mutação das formas é uma condição inescapável à nossa própria memória, e tensiona, portanto, a atribuição da função mnemônica ao sentido original do dispositivo, bem como sua transposição à poética de Vicuña.

Para desenvolver tal hipótese, a autora esclarece que, na verdade, o instrumento do quipo, em si, nada registra, nada pode nos contar. De fato, o que suas linhas parecem fazer é estimular em seus portadores (os

quipucamayocs, no contexto incaico, e os espectadores das obras de Vicuña, neste tempo) as narrativas que serão ou devem ser recordadas. Mas a recordação, em si, deve ser entendida como um processo de criação: ao analisar a obra *El quipu que no recuerda nada*, poema visual que abre o livro *QUIPOems*¹⁶, editado em 1997, Díaz comenta que “o quipo não pode se lembrar do passado porque o passado precisa ser inventado”¹⁷ (2018: 186), assim como as ruínas incas abrem a possibilidade para o novo, de acordo com o poema de Vicuña. As afirmações de ambas não determinam que a memória seja pura invenção, mas que o ato de recordar (de trazer de volta, em retorno, uma lembrança) atribui nova forma ao conteúdo lembrado, e, por meio dessa mutação de formas, o passado se tornaria cognoscível, reconhecido, apre(e)ndido sempre em diferentes nuances.

Conforme argumenta Díaz (2018), o procedimento de recordação-invenção está relacionado à latência própria das imagens da memória, postas à espera de nós (nos sentidos do pronome pessoal e da amarra) para serem manifestadas ou trazidas à tona no presente, o que tornaria o quipo de Vicuña, enfim, uma alegoria do devir do tempo: “ele representa o tempo como algo que está se tornando, sempre em mutação, sempre aberto”¹⁸ (Díaz, 2018: 194). É a partir dessa perspectiva que a autora também compreende o quipo enquanto um conceito cuja forma só pode ser mutável, pois “a forma está imbricada na sua historicidade precisamente porque a forma permite (apela a) uma interpretação contextual, porque permite (apela a) uma leitura que surge simultaneamente como resposta à pressão do tempo” (Díaz, 2018: 197)¹⁹.

Díaz (2018) destaca ainda o uso sistemático, por Vicuña, de materialidades precárias ou não convencionais ao campo artístico, observando que estas são meios ou pretextos utilizados pela artista para induzir as pessoas a fabricarem memórias. Dessa maneira, ela abre, na instalação, um campo para um instante que, paradoxalmente, esgarça a forma do tempo e, por conseguinte, do mundo:

Objetos simples do reino mineral ou resíduos orgânicos e inorgânicos não são elevados à arte por Vicuña como um gesto caprichoso, a fim de colocar o marginal às alturas do museu. Fios e linhas são alegorias do mundo; eles são objetos estéticos por si mesmos. O papel dela é muito mais simples. Esses quipos são apenas as lembranças de Vicuña: sua leitura do infinito e do sentido sempre em expansão de um mundo em um instante²⁰ (Díaz, 2018: 197-198) .

Como se observa, a leitura de Díaz traz à tona a transgressão operada pelos objetos comuns ao engessamento das categorias da arte: eles frisam a instância multidisciplinar do têxtil, quando instalados no clássico cubo branco. Assim, não são os espaços institucionalizados da arte – as alturas do museu, como escreve Díaz (2018) – que nos fazem olhar para os *precarios* de uma maneira diferente – ou, pelo menos, essa não parece ser a intenção e o objetivo de Vicuña. Quando este plano de forças é instaurado em uma instalação como a *Sonoran Quipu*, por exemplo, Vicuña nos lança para o que há do lado de fora das paredes da galeria – para o mundo que estamos fabricando, quais linhas entrelaçamos a ele e quais histórias elas carregam. O que amplia conceitualmente a rede de objetos que compõe a instalação é seu vínculo com o mundo. E o mundo engendrado pelos quipos de Vicuña é, na verdade, uma mistura de temporalidades e espaços entrecruzados, tal qual a estrutura de um tecido: é um corpo de vínculos instantâneos e rarefeitos, tramados num fluxo ininterrupto. Por isso, o vínculo do quipo se metamorfoseia ao longo da trajetória de Vicuña para responder, recursivamente, à mudança de espaços e tempos à qual toda forma de vida está sujeita.

A porosidade das formas inconstantes

No artigo em que apresenta o conceito de malha (*meshwork*), Ingold (2012) afirma que seres e coisas são núcleos irradiadores dos traços de suas trajetórias, centros que propagam uma infinidade de linhas, todas elas

extensões da vida, que se ligam a outras linhas (vidas) por meio de um entrelace. Essa concepção de emaranhado vital pode ser encontrada nas literaturas antropológicas e filosóficas sob diferentes nomes:

cada coisa pode ser vislumbrada, como Latour (2005, p. 177) tem sugerido mais recentemente, no formato de uma estrela “com um centro cercado de muitas linhas que irradiam, com uma multiplicidade de condutores mínimos transmitindo de um lado para o outro”. Não mais um objeto autocontido, a coisa aparece agora como uma teia ramificante de linhas de crescimento. Eis a exceção de Deleuze e Guattari (2004, p. 290), celeberrimamente associada por eles a um rizoma. Pessoalmente, eu prefiro a imagem de um micélio (Rayner, 1997). (Ingold, 2012: 41).

Outro aspecto que interessa ao antropólogo na estrutura da malha é a porosidade: permeada de espaços vazios que intercalam os pontos de sua composição, ela permite o atravessamento dos fios lançados pelas demais formas de vida que habitam as distintas camadas do mundo.

Em analogia, ao observar a estrutura do quipo como um modelo descritivo das relações do/no espaço-tempo, pode-se dizer que a porosidade se encontra em um nível ainda mais saturado do que o da malha, pois suas linhas estão soltas, dando voltas (os nós, texturas que pontuam os núcleos de informação, isto é, de vida) em determinadas áreas de toda a sua extensão, e são atadas apenas ao que Vicuña (2010) nomeia como “corda mãe”. Essas linhas soltas dançam e permitem que o desenho estrutural do quipo se movimente, modifique seus contornos de maneira radical, sem perder o sentido de unidade ou junção da vinculação sustentado pelo fio do qual todos os outros fios pendem. Cada fio pode tornar-se ainda um cordão matricial, multiplicando ou dissolvendo a ideia de centro na configuração do quipo.

A notação porosa, nesse caso, se manifesta por meio da constante adição que leva o quipo a crescer numa ramificação dispersa. Imagem similar pode ser vista no registro das caminhadas de Vicuña pelo deserto de Sonora, ainda no vídeo do Arizona Public Media: uma das cenas mostra um cacto saguaro que não cresceu no formato convencional de candelabro, mas com

a extremidade superior do caule em forma de crista [Fig. 4]. O fenômeno, considerado raro, leva o nome de fasciação, e pode advir de causas externas, como infecções transmitidas por insetos, ou de anomalias hereditárias, cujo principal efeito é o crescimento desordenado da forma da planta. Como uma malha ondulada, os veios do saguaro parecem desenhar um quipo irregular, revelando a cadeia sinuosa e sobreposta de inter-relações que compõem o corpo da planta. A confusão das formas lineares é o movimento esperado dentro da condição que o conceito do quipo, ampliado por Vicuña, traduz. O desenho linear que se vê no saguaro cristado seria, então, um espelhamento da fluidez que caracteriza a porosidade de nossos vínculos, e nessa irregularidade as linhas se tornam passagens de um labirinto emaranhado, no qual não há uma única saída ou todas as vias apontam para caminhos possíveis de serem trilhados.



FIG. 4. Frame do vídeo produzido pelo Arizona Public Media (AZPM), que mostra um detalhe de um cacto saguaro no deserto de Sonora, com seu caule cristado. Fonte: Arizona Public Media (AZPM). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5jC8cYMRbrU>.

No início do vídeo, a artista explica que seu gesto criativo (e, portanto, ritualístico) é um gesto de agradecimento (com o uso da palavra inglesa *thank*) às formas de vida. Tal palavra não é inédita no vocabulário de Vicuña,

já que, em algumas de suas palestras ou entrevistas, é possível encontrar desdobramentos teórico-poéticos da palavra espanhola *gracias*. A etimologia revela alguma delicadeza sutil, que se conecta ao glossário usual da artista: originária do latim *gratus*, *gracias* gera os sentidos da gratidão e do agradável - este último pode ser vinculado ao conceito clássico do belo, cuja instância do prazer (o agradável) nos conduz de volta à figura do desejo. O desejo, tal como observado na prece do *precario*, também aparece, na poética de Vicuña, por meio da palavra alegria (*joy*), compreendida por ela como uma força política e basilar da arte (Vicuña, 2007), que a ajudou a resistir à profunda desesperança política sentida na década de 1970.

Por fim, a expressão *about to happen*, ou *not yet*²¹, é acionada por Vicuña para se referir ao estado processual da lã crua, que conjura a plena capacidade do material de gerar inúmeras formas. A expressão também é usada para designar a dimensão interativa de suas produções (seja com as pessoas que criam diretamente com a artista, com as pessoas visitantes ou com as paisagens em que as obras são instaladas), concentrando boa parte dos sentidos explorados por suas palavras-conceitos, inclusive o conceito ampliado do quipo: o que está prestes a acontecer é o devir das formas suspensas na textura árida de um grande deserto, na leitura tátil dos quipos em um tempo antigo, no crescimento lento e alto do saguaro ou no processo ritualístico de rearticulação de objetos descartados, que preservam resquícios de seu passado na tensão criadora de algo paradoxalmente sempre velho, em memória às tradições originárias, e sempre novo, em relação à imaginação que projeta futuros possíveis. O quipo é um vínculo cujas reverberações ainda estão por se fazer e por serem descobertas e, em obras como *Sonoran Quipu*, a artista nos convida a tatear seus entrelaces para ressignificá-los com a fibra vital expelida por nossas trajetórias, nosso núcleo cristado, pulsátil e inconstante.

Considerações finais

Pensar o quipo para além da dimensão plástica ou formal do dispositivo não é estranho ao que se propõe Vicuña, bem como uma série de artistas que criaram e criam conceitos, classificações ou categorias para suas obras, ou mesmo para definir determinados procedimentos de trabalho. Enquanto uma artista das linhas, das imagens, do corpo e da poesia, ela toma o têxtil, o rito, a língua e o texto como (inter)mídias sujeitas à manipulação plástica e vinculações inesperadas. As metamorfoses que atravessam o conceito de quipo (vínculo), na longa e frutífera trajetória artística de Vicuña, são encaradas por ela como um processo natural, dada a consciência de origem e de transformação do artefato no âmbito das culturas pré-colombianas. Os quipos usados pelos wari não eram feitos do mesmo material nem com as mesmas proporções que os quipos desenvolvidos pelos incas, e Vicuña aciona tal elasticidade formal como uma propriedade afim à ideia de vinculação. A elasticidade também é uma característica presente nas malhas: quando contraídas, adquirem certa textura e opacidade, quando esticadas, dão a ver os intervalos vazios, a instância porosa que tanto interessa a Ingold. Nesse vaivém, a mesma estrutura ganha significados que alteram seu contorno, e o quipo, cujas linhas soltas possuem grande liberdade de movimento e de composição, não escapa à modelagem poética e política da artista.

Como um conjunto de materiais e técnicas que transitam por distintas esferas do conhecimento, perpassado por questões de gênero, raça e classe, a dimensão têxtil presente no artefato potencializa a instabilidade formal da ideia de vínculo, bem como dos discursos canônicos e pré-conceitos usados para separar o universo artesanal da chamada arte erudita. Nesse sentido, os elos propostos por Vicuña, na poética precária das fibras de um quipo, são muitos e densos. Ao trabalhar colaborativamente com diferentes materialidades, histórias, e considerar ainda a vinculação do público às

obras, a artista democratiza o acesso à arte e à artisticidade presente naquilo que escapa aos limites tradicionais do próprio campo. E é preciso ressaltar que não se trata de um acesso passivo, mas de uma participação ativa que modifica os sentidos veiculados pelas formas precárias. Através das práticas coletivas e cooperativas da criação, a artista nos convoca a cerzir nossa grande malha fragmentada e a delinear novos entrelaces de maneira terna e crítica, como lhe foi transmitido pelas tecelãs dos Andes assim como pelos *quipucamayoc* incas.

Referências

- ARIZONA PUBLIC MEDIA (AZPN). Cecilia Vicuña: Sonoran Quipu. *Youtube*, 17 fev. 2023. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5jC8cYMRbrU>>. Acesso em: 09 ago. 2023.
- AYALA, F. G. P. de. [Primer nueva coronica i buen gobierno] *The first new chronicle and good government: on the history of the world and the Incas up to 1615*. Trad. Roland Hamilton. Austin, TX: University of Texas, 2009.
- CARRUTHERS, M. *A técnica do pensamento*. Trad. José Emílio Maiorino. Campinas: Editora Unicamp, 2011.
- CECILIA VICUÑA: *Sonoran Quipu*. Museum of Contemporary Art Tucson. Exhibition. Tucson [s/d]. Disponível: <<https://moca-tucson.org/exhibition/sonoran-quipu/>>. Acesso em: 09 ago. 2023.
- CUSICANQUI, S. R. *Sociología de la imagen: ensayos*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.
- DÍAZ, C. Cecilia Vicuña's Quipu-Making as a Theory of Time. *A Contracorriente: Una Revista de Estudios Latinoamericanos*, vol. 16, n. 1, set. 2018, p. 174-202. Disponível em: <<https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1826>>. Acesso em: 12 ago. 2023.
- DORLIN, E. Ecofeminism or the reenchantment of the world. In: DENES, A.; GRZYMALA, M.; VICUÑA, C. *Les Immémoriales: pour une écologie féministe*. Metz (França): Fonds régional d'art contemporain de Lorraine (FRAC), 2013. 157 p. Catálogo de exposição, 2013, Fonds régional d'art contemporain de Lorraine (FRAC). Disponível em: <https://static1.squarespace.com/static/53343bb6e4bob47198d89031/t/55be3ce0e4b0c4bdc3539dd2/1438530784446/FRAC_immemorales.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2023.
- HUACA. *Educalingo*. Disponível em: <<https://educalingo.com/pt/dic-es/huaca>>. Acesso em: 18 jan. 2022.
- INCA, A. I. O passado andino também é o passado dos brasileiros. In: CENTRO BRASILEIRO DE ESTUDOS DA AMÉRICA LATINA (org.). *Línguas Ameríndias: ontem,*

hoje e amanhã. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2020. p. 84-89.
Disponível em: <https://memorial.org.br/wp-content/uploads/2021/02/Livro-das-L%C3%ADnguas-Amer%C3%ADndias_2020.pdf>. Acesso em: 23 jan. 2023.

INGOLD, T. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Trad. Fábio Creder. Petrópolis: Vozes, 2015.

_____. *Lines: a brief history*. Nova York: Routledge, 2007.

_____. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.
Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ha/a/JRMDwSmzv4Cm9m9fTbLSBMs/>>.
Acesso em: 17 fev. 2023.

JACOBSEN, L. E. Use of knotted string accounting records in old Hawaii and Ancient China. *The Accounting Historians Journal*, vol. 10, n. 2, 1983. Disponível em: <<https://core.ac.uk/download/pdf/288065887.pdf>>. Acesso em: 17 fev. 2023.

KON KON. Direção e roteiro: Cecilia Vicuña. Produção: Tiago Corp. Valparaíso, Chile, 2010.

LIPPARD, L. R. Spinning the common thread. In: ZEGHER, M. C. de (ed.). *The Precarious: the Art and Poetry of Cecilia Vicuña*. New England: Wesleyan University Press, 1997. p. 07-16.

QUIPUCAMAYOC, LORD of the knots. *Museo Chileno de Arte Precolombino*. Exhibitions. Chile [s/d]. Disponível em: <<https://precolombino.cl/wp/en/exposiciones/exposiciones-temporales/exposicion-quipu-contar-anudando-en-el-imperio-inka-2003/el-quipucamayoc/>>. Acesso em: 07 ago. 2023.

REZENDE, N. *Texturas do entrelace: formas narrativas e elementos composicionais da linguagem têxtil*. Tese (Doutorado) Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2023. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1843/54075>>. Acesso em: 29 maio 2023.

ROSTWOROWSKI, M. Origen religioso de los dibujos y rayas de Nasca. *Journal de la société des américanistes*, n. 79, p. 189-202, 1993. Disponível em: <https://www.persee.fr/doc/jsa_0037-9174_1993_num_79_1_1474>. Acesso em: 12 nov. 2021.

VICUÑA, C. PALAVRARMais. Trad. Ricardo Corona. Curitiba: Medusa, 2017.

_____. *Otoño/Autumn*. Santiago, Chile: Museo Nacional de Bellas Artes, 2007.

WHAT IS, what it is not and what may be the quipu, according to their researchers. *Museo Chileno de Arte Precolombino*. Exhibitions. Chile [s/d]. Disponível em: <<https://precolombino.cl/wp/en/exposiciones/exposiciones-temporales/exposicion-quipu-contar-anudando-en-el-imperio-inka-2003/quipus-y-cuentos/que-es-que-no-es-y-que-puede-ser-el-quipu-segun-sus-estudiosos/>>. Acesso: 08 jul. 2023.

ZEGHER, M. C. de (ed.). *The Precarious: the Art and Poetry of Cecilia Vicuña*. New England: Wesleyan University Press, 1997.

Notas

- * Doutora (2023, CAPES) e Mestre (2018, CAPES) em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais. Contato: natalia.rzd@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4751-4338>.
- 1 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5jC8cYMRbrU&t=241s>. Acesso em: 24 jul. 2023.
 - 2 A artista utiliza a grafia *quipu*, em espanhol e inglês, enquanto a grafia em quéchua-aimará é *kipu*.
 - 3 A exposição ficou em cartaz no período de 27 de janeiro a 01 de outubro de 2023.
 - 4 Conforme relato da artista em entrevista concedida ao projeto Movimientos de Tierra. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2epc87AmF1c>. Acesso em: 08 jul. 2023.
 - 5 A escolha das fibras têxteis para armazenamento de conceitos e ideias complexas, a partir de um método igualmente engenhoso de entrelaçamento da linha em si mesma, não é arbitrária. O fio parece acompanhar, com uma flexibilidade material, formal e metafórica, as muitas epistemes e códigos, os muitos sentidos e pensamentos que diversas comunidades modelaram à sua própria maneira, através dos tempos, já que o uso das linhas amarradas com nós, com a finalidade rememorativa ou comunicativa, não é exclusividade das culturas dos Andes. Voltando a atenção para a história de países como o Havai e a China, é possível encontrar uso semelhante para os fios, nesses dois casos, também antecedendo a (ou descolado da) invenção/adoção da escrita, cada qual com suas próprias características composicionais e de decodificação (Jacobsen, 1983).
 - 6 Disponível em: <https://precolombino.cl/wp/en/exposiciones/exposiciones-temporales/exposicion-quipu-contar-anudando-en-el-imperio-inka-2003/quipus-y-cuentos/que-es-que-no-es-y-que-puede-ser-el-quipu-segun-sus-estudiosos/>. Acesso: 08 jul. 2023.
 - 7 A função de registro censitário se deu, sobretudo, no período colonial, quando os colonos espanhóis se apropriaram do dispositivo e reverteram os sentidos de seu uso original para fins de dominação.
 - 8 Tradução minha do texto original: "The *kipu* comprises a plied cord to which secondary cords are attached with knots. Further, tertiary cords may be knotted to secondary ones, fourth-order to tertiary, fifth-order to fourth, and so on. Scholars still argue about the function of the *kipu*, whether it served to prompt the memory or to record information, and – if the latter – whether that information was merely numerical or involved elements of narrative. It seems beyond doubt, however, that almost every element of its construction carried meanings of one sort or another, including the types of knots and their placement on the cords, the ways the cords are plied, and the colour combinations used" (Ingold, 2007: 65-8).
 - 9 Cf. definição na plataforma Educalingo: "O termo *huaca*, *waca* ou *uaca*, do quéchua *wak'a*, designava todas as sacralidades fundamentais dos Incas, ídolos, templos, túmulos, múmias, lugares sagrados, animais, as estrelas das quais os *ayllus* ou clãs acreditavam descer, os próprios ancestrais, incluindo as principais divindades, o sol e a lua". Disponível em: <<https://educalingo.com/pt/dic-es/huaca>>. Acesso em: 18 jan. 2022.
 - 10 Disponível em: <<https://moca-tucson.org/exhibition/sonoran-quipu/>>. Acesso em: 15 ago. 2023.
 - 11 Tradução minha do texto original: "Since 1966, however, the consistent element in her artmaking has been the precarios, a series of very small sculptures and installations constructed of found objects, or 'rubbjsh', made in landscape, streets, or studio. (...) 'A force impelled me to do the precarios,' she recalls, 'a desire to expand. They began as a form of communing with the sun and the sea that gave me a lot of pleasure and a lot of strength'" (Lippard, 1997: 8).

- 12 Conforme consta na seção Introdução, no site pessoal da artista. Disponível em: <https://www.ceciliavicuna.com/introduction>. Acesso em: 10 dez. 2023.
- 13 Tradução minha do texto original: "The precarios are visual poems, "metaphors in space." Scraps of stone, wood, feathers, shells, cloth, and other human-made detritus are gently juxtaposed. They are often shades of white, gray, black, brown, bound perhaps with bright colored thread-very pure, clean, washed by the weather. Their "fastening" is so loose, so flexible, that the parts seem to have blown together into a whole that might metamorphose at any moment into another" (Lippard, 1997: 10).
- 14 Disponível em: <<https://moca-tucson.org/exhibition/sonoran-quipu/>>. Acesso em: 18 ago. 2023.
- 15 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5jC8cYMRbrU&t=241s>. Acesso em: 24 jul. 2023.
- 16 Os versos do poema dizem: "The quipu that remembers nothing, an empty chord/ is the core/ the heart of memory" (Zegher, 1997: n.p.).
- 17 Tradução minha do texto original: "The quipu cannot remember the past because the past needs to be invented" (Díaz, 2018: 186).
- 18 Tradução minha do texto original: "it represents time as becoming, ever changing, ever open" (Díaz, 2018: 194).
- 19 Tradução minha do texto original: "Form is imbricated in its historicity precisely because form allows (calls for) contextual interpretation, because it allows (calls for) a reading that emerges coetaneously as an answer to the pressure of time" (Díaz, 2018: 197).
- 20 Tradução minha do texto original: "Vicuña does not elevate simple objects from the mineral kingdom or organic and inorganic waste into art as a capricious gesture to raise the marginal to the heights of the museum. Threads and lines are allegories of the world; they are aesthetic objects by themselves. Her role is much simpler. These quipus are just Vicuña's recollections: her reading of the infinite and the always-expanding meaning of a world in an instant" (Díaz, 2018: 197-198).
- 21 Conforme se lê no catálogo da exposição coletiva Les Immemoriales, sediada na Fonds Régional d'Art Contemporain (FRAC), na França, em 2013. Disponível em: <https://static1.squarespace.com/static/53343bb6e4b0b47198d89031/t/55be3ce0e4b0c4bdc3539dd2/1438530784446/FRAC_immemorales.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2023.

Artigo submetido em setembro de 2023. Aprovado em novembro de 2023.