

# Una curaduría resiliente: Patrimonio ancestral y arte contemporáneo

[ a resilient curatorship: ancestral  
heritage and contemporary art ]

JOSÉ DE NORDENFLYCHT\*

\*  
José de Nordenflycht<sup>2</sup>  
Universidad de Playa Ancha  
de Ciencias de la Educación  
Valparaíso, Chile

> **Cómo citar este artículo:** De Nordenflycht, J. (2021).  
Una curaduría resiliente: patrimonio ancestral y arte  
contemporáneo. *Revista 180*, (48), 32-41. [http://dx.doi.  
org/10.32995/rev180.Num-47.\(2021\).art-990](http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-47.(2021).art-990)

DOI: [http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-47.\(2021\).art-990](http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-47.(2021).art-990)

**Resumen:** La exposición "Qhapac Ñan: Il grande camino delle Ande" propone un partido curatorial que articula la relación entre el patrimonio cultural ancestral y el arte contemporáneo de seis países andinos sudamericanos. Todo esto en una operación en que los artistas habitualmente no convergen con la visibilidad comparada de sus trabajos insertos en el diagrama de una muestra que incluye material arqueológico, etnográfico e histórico. Convocados por una organización intergubernamental y albergados por una institución museal italiana, en el más improbable de los escenarios para levantar un cruce de semejante resiliencia conceptual, es que proponemos analizar las asimetrías de esta propuesta más allá de lo exótico y sus imposturas decoloniales, donde aparece el uso de vocablos de origen quechua que multiplican el sentido alegórico y la densidad conceptual de las formas propuestas por seis artistas, que comparecen con obras que desde sus diversos lenguajes interpelan el pasado y proyectan el futuro, en una demostración de cómo las prácticas artísticas activan el patrimonio y a la vez se reconocen en él.

**Palabras clave:** arte contemporáneo; curatoría; patrimonio; *Qhapaq Ñan*

**Abstract:** *The show "Qhapac Ñan: Il grande camino delle Ande" proposes a curatorial statement that articulates the relationship between ancestral cultural heritage and contemporary art from six South American Andean countries. This is an operation in which the artists usually do not converge with the comparative visibility of their works inserted in the diagram of a sample that includes archaeological, ethnographic and historical material. Convened by an intergovernmental organization and housed by an Italian museum institution, in the most unlikely of scenarios to raise a crossroads of such conceptual resilience, we propose to analyze the asymmetries of this proposal beyond the exotic and its decolonial impostures, where it appears the use of words of Quechua origin that multiply the allegorical meaning and the conceptual density of the forms proposed by six artists who appear with works that, from their different languages, activates the past and project the future, in a demonstration of how artistic practices activate the heritage and at the same time are recognized in it.*

**Keywords:** contemporary art; curatorship; heritage; *Qhapaq Ñan*

**LOS HECHOS:  
UNA EXPOSICIÓN RESILIENTE**

“¿Cómo imaginar el otro lado del mar?  
Atahualpa sabía hallar las palabras:  
‘Hermana mía, vamos a ver de  
dónde viene el Sol’”  
Laurent Binet

La ficción que nos propone el escritor francés Laurent Binet en su novela *Civilizaciones* (Binet, 2020) parte de la hipótesis contrafactual de que el inca Atahualpa viajó a Europa con su corte logrando la conquista de ese “quinto cuarto” del mundo. Un reverso improbable de una historia que se reivindica a través del sometimiento al otro, lo que podría ser una imagen propia de las iconoclasias que hoy resignifican monumentos coloniales por distintos lugares de la región latinoamericana.

Esa misma ficción es una alegoría analítica de cómo reconocemos la convocatoria y gestión de varios proyectos curatoriales que, de un tiempo a esta parte, han venido a revisar las lecturas historiográficas que categorizan al arte latinoamericano como algo más que una etiqueta taxonómica al servicio del coleccionismo global, instalando el foco de sus propuestas en una resiliente reivindicación de autonomía basada en las fuentes ancestrales de un conocimiento situado.

En ese contexto la Organización Italo Latinoamericana IILA convocó a la exposición “Qhapaq Ñan: Il grande camino delle Ande”, que fuera inaugurada el 11 de mayo de 2021, aún cuando estuviera originalmente programada para abrir al público un año antes y siendo nuevamente postergada por segunda vez en noviembre de 2020, en medio de días enlutados por la trágica muerte de Filippo Maria Gambari, director del Museo della Civiltà Romana, institución que alberga la muestra en el Palazzo delle Tradizioni Popolari.

Finalmente, la exposición estuvo abierta a la visita presencial hasta agosto de 2021, formalmente enmarcada en una acción de colaboración intergubernamental de difusión de los aspectos arqueológicos, etnográficos e históricos de un bien cultural inscrito en la Lista de Patrimonio Mundial de Unesco y que supone el trabajo permanente de la gestión coordinada de los seis países que administran tramos de este itinerario cultural, a saber: Argentina, Bolivia, Colombia, Chile, Ecuador y Perú. Este proyecto fue concebido por la artista y gestora cultural ecuatoriana Rosa Jijón, quien en su calidad de curadora general, conformó un equipo asesor compuesto por la arqueóloga española Nuriz Sanz, la etnóloga italiana Donatella Saviola y el historiador del arte chileno José de Nordenflycht, siendo este último el curador de la sección “arte contemporáneo”.

Sobre este aspecto específico de la muestra nos concentraremos en su análisis, pues creemos que es un indicador acerca del trabajo curatorial que ronda los desafíos epistémicos y el sentido de circulación de aspectos pocos relevados por el discurso crítico, como es la relación entre patrimonio ancestral y arte contemporáneo en nuestra región sudamericana.

Lo primero entonces es constatar que si todos los caminos llevan a Roma, según el *dictum* popular, de manera improbable ahora el *Qhapaq Ñan* llega a un lugar de Roma que es parte de un conjunto de edificios diseñados originalmente para albergar la “Esposizione Universale di Roma” programada para 1942 y que, por el advenimiento de la Segunda Guerra Mundial, no llegó a realizarse, pese a lo cual la decoración interior se terminó de ejecutar con una serie de pinturas murales que desarrollan escenas sobre la vida y costumbres en distintas regiones de Italia, pintadas por los artistas Mario Varagnolo, Domenico Colao, Nino Bertolotti, Garibaldo Guberti, Orazio Amato, Emanuele Cavalli, Tommaso Cascella, Antonio Barrera, Pietro Barillà y Mario Gambetta.

Este contexto, que para un observador contemporáneo puede ser considerado en extremo como un “pasado incómodo”, no dista mucho de cómo esos pasados incómodos, representados en edificios de uso cultural, han sido asumidos, transformados y resignificados a partir de sus usos que funcionan como soporte de intervenciones artísticas contemporáneas, en innumerables ejemplos europeos que van desde los recintos de la “Biennale de Venecia” a la “documenta de Kassel”.

Por lo que de entrada se detecta en este proyecto curatorial un doble desafío: por un lado, insertar lo contemporáneo en medio de lo ancestral y, por el otro, disponer esta exposición en este lugar. De ahí que la presencia de seis artistas contemporáneos en la muestra “Qhapaq Ñan: Il grande camino delle Ande”, les propone a los visitantes recorridos alternativos al contenido regulado por el conocimiento científico, técnico y social del mundo andino, a partir de representaciones, interpretaciones y activaciones en una trama que de entrada se nos recuerda como si la forma de su red fuera un *kipu* (Figura 1).

Una red que en esta muestra es la presencia de obras de los artistas Gracia Cutuli (Argentina), Joaquín Sánchez (Bolivia), Estefanía Peñafiel Loaiza (Ecuador), Gabriel Vanegas (Colombia), Mariano León (Perú) y Cecilia Vicuña (Chile), que se disponen para representar las formas posibles de este caminar por las claves que interpretan y eventualmente activan el *Qhapaq Ñan*.

Si hay algo que nos guía en este camino propuesto por la intervención de trabajos



Figura 1  
Vista general "Qhapac Ñan: Il grande cammino delle Ande"

Nota: Primer plano obra de Mariano León "Qipu Linaje Inka", Roma, 2021. Fotografía gentileza IILA.

artísticos en medio de contenidos disciplinares e institucionalizados, es la certeza de que no podremos transitarlo como los antiguos habitantes andinos, porque los artistas están lejos de tematizar el patrimonio como una imagen vacía y exótica. Pero sí podremos valorarlo como un patrimonio que se revela en su sentido más profundo, tal como advierte el curador en sus escritos anteriores (De Nordenflycht, 2017), donde se validan atributos de un patrimonio que se reconoce creativo y no reproductivo, porque es un fenómeno relacional, al la vez que se instala desde un disenso y no un consenso, porque el conflicto es el primer recurso afectivo de la memoria, y también como un patrimonio intergeneracional que es incierto, porque se construye desde imágenes inestables de un futuro por venir.

Lo que activa la presencia de artistas contemporáneos en esta exposición pone en tensión la información técnica, como si solo fuera necesario administrar la inevitable obsolescencia de un momento histórico reconocible en sus componentes

materiales. Los artistas dan cuenta de él como un fenómeno complejo, de integración natural y cultural, en que los hombres y mujeres que lo habitan son parte de él. Por ello la figura del *kipu*, ese sistema de cuerdas anudadas utilizado por los antiguos pueblos andinos, entendido como un mapa, posiblemente representaría el diagrama de esa responsabilidad compartida para que las futuras generaciones imaginen cómo caminar en conjunto por el *Qhapac Ñan*.

#### LA PROPUESTA: UNA EXPOSICIÓN IMAGINARIA

El *Qhapac Ñan* es una voz quechua que significa el "camino del señor" (Hornberger y Hornberger, 2008) y ha sido reconocido en sus valores patrimoniales por la comunidad internacional a través de su inscripción en la Lista de Patrimonio Mundial como el "Sistema vial andino". Es un itinerario cultural que estructuró el poder político y económico del Imperio Inca autodenominado en quechua como *Tahuantinsuyo*, a través de una red de caminos de más de 30.000 km de largo que conectaba varios centros de producción administrativos y

ceremoniales, contruidos en un horizonte temporal de más de 2.000 años de cultura andina preinca, cubriendo una extensa área geográfica desde el sur occidente de Colombia, por su extremo norte, hasta el centro oeste de Argentina y Chile, en su extremo sur. Entre sus atributos mayores está el hecho histórico de ser un complejo sistema de control territorial, en un medio natural donde las comunidades actuales se reconocen con sus ancestros.

Esta condición patrimonial reconoce fortalezas como la gestión tradicional radicada en la tutela de las comunidades locales. Y también amenazas como la vulnerabilidad a la que están sometidos los caminos y sitios producto de la presión del desarrollo y de las condiciones medioambientales, por lo que desde el momento de su inscripción por el Comité de Patrimonio Mundial (2014) se recomendó desarrollar un sistema de monitoreo que proporcione la atención adecuada para su seguimiento periódico.

Por lo anterior es que la exposición "Qhapac Ñan: Il grande camino delle Ande" recoge las propuestas de seis artistas visuales para proponer otros modos de caminar por los diferentes tramos de este itinerario cultural, permitiéndole al visitante ser parte de una experiencia sensible que se integre a la completa información científica, basada en registros arqueológicos, antropológicos e históricos, que aquí comparecen.

Sabemos que el comienzo de un viaje se traza en nuestro imaginario desde antes de movernos. Incluso el retorno lo intentamos calcular con base en la nostalgia por ese destino posible. Por lo que un sistema vial tan complejo como el *Qhapaq Ñan* compuesto por múltiples caminos, puede ser recorrido a partir de lo que evocan las formas que son traídas a presencia por estos artistas de seis países que se reconocen en los cuatro puntos cardinales del *Tahuantisuyo* cuyo centro es Cusco, a saber: el *Chinchaysuyu* (Colombia, Ecuador y Perú), *Cuntisuyo* (Perú), *Antisuyo* (Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia) y el *Collasuyo* (Perú, Bolivia, Argentina y Chile).

La disposición del conjunto de sus obras recuerda alegóricamente la forma y el sentido del *kipu*, voz quechua que significa nudo, aludiendo a un sistema de notación y registro cuya forma variable consiste en una serie de cordeles de lana o algodón, atados a un cordel mayor, que presenta una serie de nudos cuyo significado está dado

por su tipo, posición, secuencia y color. Este es más que un sistema contable para una ciencia occidental que avanza hipótesis sobre sus más complejos significados. Por lo que, entre la información de cada uno de los datos derivados de la investigación científica, racional y descriptiva que aquí se exponen, las obras apelan metafóricamente a los amarres del sentido.

Todos estos artistas trabajan en la construcción de formas que como una *quilca*, palabra quechua que significa "huella", van dejando los sensibles rastros de los cuerpos sobre el territorio. La promesa que en los mapas apenas se avizora, ellos lo dan a ver con la presencia de sus obras. Todos son igualmente intérpretes de una red anudada entre un colectivo andino. Ellos son como los *kipukamayuaq*, palabra quechua que significa "intérprete del quipu". Tensando un cordel infinito que no vemos más que en sus nudos, los que revelan signos a partir de la relación entre sus obras. Y, definitivamente, todos trabajan desde la evocación del *kamaq*, palabra quechua que significa "el que anima". Si la acción empírica de caminar implica una transformación del lugar y de sus significados, como plantea Careri (2002), su deriva imaginaria es configurada por el visitante para que su tránsito por la exposición lo invite por un momento a sentirse un compañero de ruta de tantas mujeres y hombres andinos. Caminante improbable que se abre al nosotros desde el retorno ancestral de este mundo andino.

Con toda seguridad serán escasos los visitantes de esta exposición quienes hayan

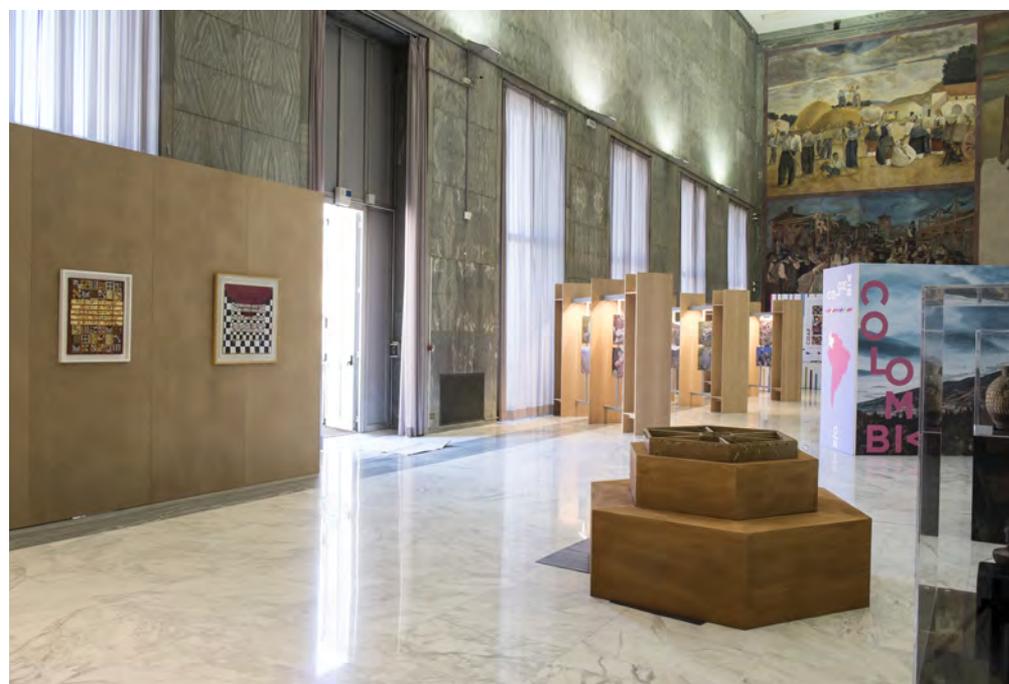


Figura 2  
Vista general "Qhapac Ñan: Il grande camino delle Ande"

Nota: A la izquierda obras de Gracia Cutuli, Roma, 2021. Fotografía gentileza de IILA.

caminado o podrán hacerlo por Los Andes, pero sin duda la experiencia de visitar esta exposición será más diversa que solo incorporar información y contenidos sobre un lejano camino en Los Andes. El recorrido pedestre que ayer transitaron los ancestrales hombres y mujeres andinos construyó una narrativa social en el espacio, como observa González (2017). Y ese es el mensaje que resuena en el momento en que las obras dispuestas en esta sala nos develan que la ruta comienza cuando nuestros cuerpos se encuentren en movimiento hacia un futuro anterior, lo que parece ser la eficacia imaginaria de una exposición eficiente.

### EL RECORRIDO: UNA EXPOSICIÓN VIRTUAL

Los proyectos curatoriales independientes pueden dividirse, en términos amplios, entre aquellos cuyo origen está construido desde una propuesta desde el curador hacia los mandantes, y otros que responden a un encargo específico de estos hacia el curador. La exposición que estamos analizando es un ejemplo de lo último y, por tanto, se debe a las restricciones, expectativas y condiciones del mandante. Más aún si consideramos la particularidad de ser una intervención dentro de una exposición que, como hemos señalado más arriba, se debe a la difusión general de un contenido distante y anómalo dentro del espacio en que se inscribe. Por lo anterior, es que la selección de los trabajos específicos de los artistas que provienen de tramos del *Qhapaq Ñan*, se pueden reconocer en el orden de su precedencia topológica en el espacio de la muestra (Figura 2).

Gracia Cutuli es una artista argentina que desde la década del sesenta trabaja sobre la técnica y el soporte del textil incorporado a la construcción formal de obras visuales bidimensionales. En ese contexto investiga tempranamente los saberes ancestrales de los pueblos andinos a partir de su reconocimiento metodológico y simbólico en los tejidos. En sus obras las tramas de los *tocapus*, un patrón geométrico que en quechua significa "la forma emergente de las montañas sagradas", nos recuerdan que lo ancestral es contemporáneo, toda vez que esa continuidad es parte de una universalidad cultural y de un sentido de circularidad temporal, en que la experiencia del sujeto se funde con los ciclos mayores de un medio natural que se deja vivir en tanto estamos integrados a él. Tal como apunta el filósofo argentino Rodolfo Kusch: "en ese mundo animal con sus cuatro puntos cardinales como patas, el indio nada tiene. Él no es dueño del mundo, sino que el mundo es dueño de él" (Kusch, 1994, p. 30). De este modo el paradigma textil es un sistema de grilla que permite formalizar unos patrones que indistintamente dialogan con lo ancestral y lo contemporáneo a la vez, en la línea de lo planteado

por el artista argentino César Paternosto (1989), las obras de Cutuli presentes en sala dan cuenta de una filiación al paradigma de la contención abstracta, a la vez que despliegan su identidad desde la propuesta del tejido entendido como texto. La artista argentina va proponiendo una trama cuyo potencial decodificador se ofrenda al espectador de modos alegóricos a la vez que literarios (Cutuli, 2012). Mientras su obra *Tahuantinsuyu* es una pieza textil tejida en telar con trama de lana y algodón, las obras *¡Kausasiannikun! ¡Kachkaniraokun! (Aún somos, Aún todavía estamos)* y *Tokapus y el canto de José María de Arguedas* están pintadas e intervenidas con medios mixtos y contienen transcripciones del poema *Tupac Amaru kamaq taytanchisman* (A nuestro padre creador Tupac Amaru), del escritor peruano José María Arguedas.

Si la voz quechua *quilca* es parte de las huellas que permiten reconocer un camino, estas son marcas delimitadas sobre la superficie del territorio, en suma, narraciones gráficas. Y es esa vocación de narración la que encontramos en Joaquín Sánchez, artista nacido en Paraguay y radicado en Bolivia, quien trabaja en múltiples soportes, formatos y medios, con los cuales aborda particularmente la relación con las comunidades indígenas que habitan el medio rural desde las tierras calientes de la selva hasta los mundos andinos en las alturas. De ese interés particular y sus merodeos por los caminos andinos da cuenta su obra *ILLA*, que evoca una voz quechua que se refiere al lugar tocado por la luz del rayo. Lo que convierte en un talismán a objetos diversos. Uno de ellos el conocido como *Torito de Pukará*, figura zoomórfica que usualmente se coloca encima de las techumbres de las casas en los poblados andinos, con el objetivo de atraer bienestar y fertilidad a sus moradores. A partir de esa iconografía tan pregonante, la obra de Sánchez descontextualiza la materialidad, la escala y el emplazamiento original de los Toritos. La materialidad en tanto propone un volumen inflable en tela dorada con textos bordados de seda dorada. La escala original de estos pequeños objetos cerámicos es llevada a un tamaño monumental. Y también modifica el emplazamiento, pues en su primera versión se coloca en la cumbre del Palacio Consistorial de La Paz. Un edificio historicista ecléctico, proyectado por el arquitecto Emilio Villanueva quien se había formado en el academicismo arquitectónico en Chile. Muy lejos del Hotel de Ville de París, su añorado modelo para el edificio municipal boliviano. Decolonizar esas referencias, a través de la cita al mundo andino popular y ancestral, es una operación de reconocimiento que de alguna manera devuelve el poder del ídolo tutelar en un lugar sagrado. A la manera de una *huaca*; lugar de objeto sagrado en

quechua; blanda, reluciente e inflada como el orgullo de quien derrota la impostura de un futuro que no respeta su pasado. Más allá de las consideraciones formales, su obra revela que el contacto con las subjetividades colectivas se trama a partir de unos relatos. Y tramar esa historia resiliente de una de las comunidades ágrafas lo convierte en un narrador, como lo ha caracterizado Adriana Almada (2017). Sánchez es un narrador que sabe ilustrar la cultura oral. Esa que hace comunidad porque pone al que escucha en el lugar del hablador y su mensaje inefable que ritma con el relato de las acciones que no tienen pasado ni futuro, sino un presente eterno. Es un artista que no coopta desde el paternalismo las manifestaciones populares del mundo andino, más bien atiende sus observaciones participantes para la propuesta de formas, porque como apunta Ticio Escobar: "nadie puede soñar historias ajenas con la suficiente convicción como para cambiarlas" (Escobar, 2014, p. 115); pero sí para representarlas, podríamos agregar nosotros, mirando cómo comparece un Torito en esta exposición (Figura 3).

Los artistas convocados de alguna manera trabajan como una suerte de *kipukamayuaq*, una palabra en quechua que significa "el especialista que interpreta el *kipu*". Cuando el *kipu* es un nudo de todos, el artista como *kipukamayuaq* es quien desata los nudos y también quien tensa la cuerda de los nudos. En esa preocupación por el lenguaje, que no se limita a sus expresiones hegemónicas, está la posición que asume el artista colombiano Gabriel Vanegas. Desde la sospecha y el desacato al discurso que se basa en el modelo de conocimiento occidental, asumiendo la posición de la *anarquología*. Una suerte de anarquía epistémica le convence de suspender las nociones de progreso y los modelos de historia lineales. Así como de deconstruir las jerarquías de los sistemas imperantes en el arte. Todo lo cual se enriquece a partir de su diálogo con el pensador alemán Siegfried Zielinski (2011), de quien toma herramientas desde un contexto académico, las que le permiten desplazar la hegemonía tecnócrata occidental y asistir su búsqueda decolonizadora. Esto lo conduce a la búsqueda del futuro en el pasado. Lugar improbable en el cual rápidamente se encuentra con la cosmovisión andina, la cual remite a un sistema mayor que incluso pone en punto de fuga el Antropoceno y su voluntad de someter la naturaleza a un tipo de paisaje dominado por el imperio de la mirada. En su trabajo el archivo no es una selección reductiva de la realidad. Es el orden de la realidad que se comparte a través de la experiencia. Su entendimiento del *kipu* como una red de notaciones y significados posibles lo convierte en un registro en tiempo real sobre la conciencia del cuerpo



Figura 3

"*Qhapaq Ñan: Il grande camino delle Ande*"

Nota: Primer plano obras de Joaquín Sánchez, serie *Canto de la Lluvia e ILLA*, y Mariano León con *Qipu Linaje Inka*, Roma, 2021. Fotografía gentileza IILA.

Figura 4 (p. 39)

"*Qhapaq Ñan: Il grande camino delle Ande*"

Nota: Estefanía Peñafiel ejecutando *in situ* su obra *Una cierta idea del paraíso I. Este oro comemos* (según Guamán Poma de Ayala), Roma, 2021. Fotografía gentileza IILA.

activado por el recorrido de una red con unos otros cuya conciencia radica más allá de el reduccionismo del *especismo* occidental.

Recordemos que era tan importante la red del *Qhapaq Ñan* que para los incas el control descentralizado era una estrategia de dominio a través del tributo al trabajo. Por lo que no fueron constructores de ciudades en el sentido occidental de concentración de oportunidades, intercambio y protección, pues todo el sistema estaba integrado, demostrando de paso que, sin ciudades complejas —salvo el Cusco— se puede construir el mundo y ser considerados una civilización. De ahí que descentraron las periferias convirtiéndolas en unas ruralidades diseminadas en el territorio natural, el que siempre era cultural. Una artisticidad integral es lo que en torno al ritual plantean los pueblos andinos. Una de cuyas formas está presente en unas particulares piedras como son las *apachetas*, del quechua "las ofrendas que señalan el camino", las que sin antropomorfismo mediante logran convertir el unísono del paisaje natural en paisaje cultural. Ver las *apachetas*, seguir-las si cabe, no es fácil. Se mimetizan en el paisaje. Se pierden en la mirada de quien no las reconoce. No existen más que en el retorno de la mirada de quien las sabe como parte de un sistema mayor. En el caso de

la artista ecuatoriana Estefanía Peñafiel Loaiza su trabajo refiere precisamente a las paradojas de la invisibilidad en los signos sometidos a la subalternidad del poder. Los documentos borrados. Las desapariciones forzadas. Las cegueras imprevistas. Las ausencias invocadas. Todas situaciones a las que ella propone estrategias visuales que, como señala Lenot, son "fragmentos liminares" (Lenot, 2015) se despliegan delicadamente entre sus vacíos aparentes. Como "el agua que se filtra lenta e imperceptible entre las piedras ancestrales", descripción que tiene en la palabra quechua *ushnu* una evocación muy precisa, cuando consideramos que este es solo un sistema de drenaje en que pozos y canales controlan el camino del agua. La obra de Peñafiel está basada en la iconografía del encuentro entre los habitantes andinos y los conquistadores españoles, con una cita de las conocidas ilustraciones coloniales del cronista Felipe Guamán Poma de Ayala (1992 [1614]). El dibujo desplaza su soporte desde la página del libro ilustrado para ocupar un muro en una escala monumental. Esta operación visual además descalza el significante material del trazo, utilizando chocolate procesado en Europa con el ingrediente de cacao original cultivado en Ecuador. El grano de cacao es la simiente de la mancha que se



opone a la superficie, señalando en esa difícil permeabilidad la porosidad refractaria de un muro, en la cual la imagen resultante es el fragmento de una cartografía secreta de cuerpos que se confrontan en un gesto de ofrenda y hospitalidad, lo que matiza la binaria imagen de subalternidad política, donde el mestizaje opera como la realidad de un nuevo mundo que se reconoce en el intercambio de sus preexistencias (Figura 4).

Mariano León es un artista peruano que en su trabajo ha revisitado elementos de la cultura andina que superan el tópico ilustrativo y analógico, para darles una mirada que activa objetos a través de la interacción *performativa* de sujetos colectivos, los cuales dan cuenta de ese deseo por un recorrido situado en unos paisajes culturales que se originan en el desierto, el altiplano y los valles. Sabemos que en la producción artística contemporánea peruana los paisajes culturales y sus referencias arqueológicas han sido referidos desde comienzos del siglo XX. Recordemos, por ejemplo, el precursor trabajo de representación del *kipu* en la obra del artista peruano Jorge Eduardo Eielson, quien asiste con esas obras en el año 1964 a la "XXXII Biennale di Venezia" (Munive, 2011). A lo que podríamos agregar

una larga lista de artistas que hoy trabajan en un contexto metropolitano singular, si recordamos que Lima es, después de El Cairo, la ciudad más grande del mundo emplazada en un desierto. León trabaja con la intervención activadora de la monumentalidad del *intihuatana* (el lugar donde se amarra el sol), al mismo tiempo que incorpora la danza en el uso de unos monumentales *kipus*, donde el ritual repite todo lo que de creativa pueda ser la certeza de su escape, movimiento y fuga. Al cambiar la escala de un objeto que se manipula, el *kipu* ancestral, a un objeto que interpela e incluso rodea al cuerpo, el observador se convierte en cómplice de un cálculo que ya no es utilitario y se abre a otras dimensiones sensibles de la medida del cuerpo en relación con el lugar. Aquí recordamos como Ticio Escobar aserta cuando escribe que: "El núcleo del arte indígena —la ceremonia, la danza y la representación— coincide con el discurso mítico en ese punto oscuro y fecundo en torno al cual se procesa la memoria y se traman las imágenes del conjunto social" (Escobar, 2014, p. 118). En su obra de referencia al linaje de los incas, atribuye una imagen genealógica, que desplaza el tradicional esquema arborescente occidental, por un un *kipu* de fibra vegetal que se

despliega como ofrenda de su propia ancestralidad (Figura 5).

Finalmente, la presencia de la artista chilena Cecilia Vicuña, quien desde la década del sesenta trabaja sobre la base de lo que ella denomina una "poética de lo precario" (Vicuña, 1997), problematiza la condición de obsolescencia permanente de los objetos y su ciclo de vida ancestral e histórico. Aquí la obra es siempre imaginada por un cuerpo que la antecede. Y el cuerpo es el lugar que se define más allá del territorio y más acá del sujeto. De este modo, una de sus primeras obras fue imaginada en 1965 y se llamó: *Un quipu que no recuerda nada*, según apunta Bryan-Wilson (2017). Una acción desmaterializadora, que primero aparece en la visión desde un cuerpo mestizo, el que tiempo después comenzará a usar como significante a un hilo de lana, al cual no se le ha sometido al control formal del tejido. Hace más de cinco décadas desde que ese programa se instala en el destino manifiesto de la artista, lo que en años recientes le permitió materializar sus monumentales trabajos que fueron expuestos el año 2017 en la "documenta Halle" de Kassel y en el National Museum of Contemporary Art de Atenas, que bajo la convocatoria de la "documenta 14" y el nombre de *Quipu womb* (quipu matriz)



fueron activados con un *performance* días antes de la inauguración, apelando a la doble metonimia del agua y la sangre (Vicuña, 2017). Más recientemente en su gran muestra antológica que ha sido expuesta en el Museo Witte de With de Rotterdam, el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de Ciudad de México y el Centro de Arte Contemporáneo 2 de Mayo de Móstoles, bajo la curaduría e investigación de Miguel López (López, 2019) vuelven a aparecer en toda su monumentalidad el despliegue material de los nudos de enormes vellones de lana sin hilar. Estos “poemas espaciales”, al decir de la artista, son acciones que no solo remiten a las genealogías formalistas de la *performance*, sino que, con más fuerza en el sentido activista, de unas formas que emplazan al poder. Es un no-saber ancestral que interroga al no-poder tecnocrático, donde la autoridad de turno es siempre una sombra del poder que está en otra parte (Figura 6).

#### EN EL CAMINO: CONCLUSIONES INICIALES

La cultura andina fue forzada a integrar el modelo de los noventa estados nacionales sudamericanos, por lo que de un modo elusivo se resiste a ser colonizada desde sus conocimientos ancestrales. Una tarea en la que hoy esta muestra nos sugiere que son los artistas quienes, como intérpretes de ese conocimiento, ponen en crisis la dictadura del significante y su formalismo hegemónico. Distinciones como la de artes menores, artes populares, artesanías y folklore, solo son las declinaciones de unas taxonomías que no tienen relación alguna con la cosmovisión andina y que solo hacen eco de los estertores de un decimonónico darwinismo cultural.

Curioso resulta que siendo el lenguaje alfabético uno de los atributos generalizados para el reconocimiento de una civilización, este sea inexistente al observar el fenómeno histórico de poblamiento del territorio de andino sudamericano. Por lo que claramente esta cultura ágrafa se sirve de otros elementos para configurar representaciones simbólicas.

Figura 5

Vista general “Qhapac Ñan: Il grande camino delle Ande”

Nota: Primer plano obra de Gabriel Vanegas *Pagamento Sonoro*, Roma, 2021. Fotografía gentileza Adams.

Figura 6

Cecilia Vicuña “*Quipu Mapocho*”  
*INVERGINE*, Video, 2017

Nota: Fotografía cortesía de la artista.

Donde no hay escritura, pero sí tejido, los artistas sabrán poner en valor la potencia de unas inteligencias que se comunican alternativamente en formas refractarias de lógicas foráneas. Por lo que los artistas sudamericanos que provienen de la región andina saben que no basta con representar e interpretar, tienen que movilizar y activar el sentido colectivo del trabajo artístico. Esto desde lo que implica el *kamaq*, palabra quechua que significa "aquel que dota al mundo de ser", como recuerda el historiador del arte Thomas Cummins (Cummins, 2018). Este poder entrega la empatía vital que está detrás de una necesidad de entender el arte como la relación que le da sentido a los objetos entre la potencial valoración de los sujetos. Lo que no es una invocación religiosa, ni mágica. Tal vez sí un poco misteriosa, como puede ser la energía del voluntarismo en la construcción de una obra situada, en cuyo lugar se instituye esa relación abierta que da curso al deseo.

Mientras para el europeo del siglo XVI las altas montañas de Los Andes son el infierno en la tierra, un territorio hostil que debe ser atravesado con éxito para saciar la codicia. Para los antiguos hombres y mujeres andinos, las mismas montañas eran denominadas como los *achachilas*, los abuelos. Y no hay extractivismo posible, porque devastar a los antepasados es un sinsentido. Es matar el deseo.

¿Cuál es el deseo detrás de un camino, de una montaña o de un río? ¿Si los deseantes somos los sujetos desde nuestras corporalidades, cómo transferimos el sentir a lo que no tiene conciencia? Estas preguntas necesitarían de mucha fe y optimismo para ser resueltas rápidamente, lo cierto es que caracterizar un camino sobre la base de los atributos y valores de un monumento puede ser muy complejo. Antropólogos y etnógrafos colocarán acá hipótesis animistas, lo empírico es que mientras las acciones y prácticas asociadas a los monumentos tienen que ver con rituales más bien estáticos, los caminos solo existen en movimiento.

Un movimiento que en el caso del *Qhapaq Ñan* no es solo a través de un dominio militar, sino por el control ejercido por representantes locales, que activa una red de caminos y puentes que comunica, comercia e intercambia. Por lo que ya sea por apropiación o cooptación, ya sea por representación o interpretación, el *kamaq* del camino nos muestra que debemos convertir el origen en destino.

Los cronistas españoles del siglo XVI reconocieron tempranamente el valor preexistente del trazado material y el sentido funcional del *Qhapaq Ñan*. Los afanes de la conquista política y el dominio territorial del mundo andino los obligan a borrar y olvidar, a la vez

que aprovecharse de lugares desechos, recordando permanentemente que las ruinas no son simples escombros. Y si una ruina es una huella terminal de la curva de obsolescencia material de toda obra, los artistas que comparecen en esta exposición son los encargados de dejar una huella, como hemos dicho la *quilca* en quechua. Misma manera de entender que tenían los artistas andinos, verdaderos productores de ruinas. Esta práctica será la voluntad de que aparezca una forma ahí donde el sentido reclama una explicación para hombres y mujeres andinos.

La historia nos enseña que los incas fueron el último sistema de organización humana que hubo en Los Andes antes del proceso de colonización europea del siglo XVI. Y con último decimos que hubo otros anteriores que corresponden a horizontes en el que el punto de inflexión fue la ocupación de un vasto territorio. En tanto la proyección de la cultura andina atraviesa temporalmente la época Colonial y Republicana, llega a nosotros con la tarea de ser interpretada, develando su continuidad y vigencia; ya que, si para muchos devotos de la leyenda negra todo estuvo perdido con la Conquista, no es menos cierto que desde el Imperio Romano, dice Teresa Gisbert:

el mundo no había conocido una sociedad plural como la que se había conocido en las Indias. Fue uno de los ensayos sociales más arriesgados de la historia, ensayo que logró atar todo un continente al viejo carro de la cultura europea dando un paso decisivo a la universalidad de la cultura (Gisbert, 1999, p. 20).

Una universalidad cuyo centro posible hoy es la conexión con unas periferias en que las copias son originales, porque todos se consideran iguales entre la naturaleza, verdadera resiliencia de este *Qhapaq Ñan: Il grande camino delle Ande*.

#### notas al pie

1. Recibido: 1 de junio de 2021.  
Aceptado: 21 de noviembre de 2021
2. Contacto: jnorden@upla.cl

#### referencias bibliográficas

- Almada, A. (2017). *Joaquín Sánchez*, el narrador. Tekohá.
- Binet, L. (2020). *Civilizaciones*. Planeta.
- Bryan-Wilson, J. (2017). *Frag: Art and Textile Politics*. University of Chicago Press.
- Careri, F. (2002). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Gustavo Gili.
- Comité de Patrimonio Mundial. (2014). Inscripción del Qhapaq Ñan en la Lista de Patrimonio Mundial (aprobada por la 38 Reunión del Comité de Patrimonio Mundial de UNESCO, realizada en Doha entre 15 y 25 junio de 2014). <https://whc.unesco.org/en/list/1459>
- Cummins, T. (2018). Arte incaico. En I. Shimada (Ed.), *El imperio inka* (pp. 282-306). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Cutuli, G. (2012). La forma derivada del Tiempo. *Temas*, 10. <https://www.anba.org.ar/publicaciones/temas-10-las-formas-del-tiempo/>
- De Nordenflycht, J. (2017). *Patrimonial*. Altazor.
- Escobar, T. (2014). *El mito del arte y el mito del pueblo*. Ariel.
- Gisbert, T. (1999). *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*. Plural.
- González, C. (2017). Arqueología Vial del Qhapaq Ñan en Sudamérica: Análisis teórico, conceptos y definiciones. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 22(1), 15-34. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-68942017005000102>
- Guamán Poma de Ayala, F. (1992). *Nueva crónica y buen gobierno*. Siglo XXI. Edición original publicada en 1614.
- Hornberger, E. y Hornberger, N. (2008). *Diccionario trilingüe quechua de Cusco: qhiswa, english, castellano*. Ariway Kamay Killá.
- Kusch, R. (1994). *Indios, porteños y dioses*. Biblos.
- Lenot, M. (Ed.). (2015). *Estefanía Peñafiel Loaiza: fragments liminaires*. Les Presses du réel.
- López, M., (Ed.). (2019). *Cecilia Vicuña. See/hearing the Enlightened Failure*. Witte de with Center for Contemporary Art.
- Munive, M. (2011). El paisaje desértico y las huacas. Apuntes para una historia de la instalación en el Perú. *Illapa Mana Tukukuq*, (8), 85-100. <https://doi.org/10.31381/illapa.v0i8.1060>
- Paternosto, C. (1989). *Piedra abstracta*. Fondo de Cultura Económica.
- Vicuña, C. (1997). *QUIPOem*. University Press of New England.
- Vicuña, C. (2017). *Read Thread. The Story of the Red Thread*. Sternberg Press.
- Zielinski, S. (2011). *Arqueología de los medios*. Universidad de Los Andes.