

## FILS DE PROTESTATION

El perro para la ropa sujeta la revolución, revolución dentro la revolución. (La pince à linge retient la révolution, révolution dans la révolution.)<sup>1</sup> **Cecilia Vicuña, juin 1973**

Quelques jours seulement après la mort du leader socialiste démocratiquement élu Salvador Allende à Santiago du Chili, le 11 septembre 1973, l'éditorial du journal londonien *The Economist* concluait par une métaphore scandaleuse, bien que galvaudée, inspirée du monde du textile : « Le gouvernement militaro-technocratique qui semble émerger tentera de recoudre le tissu social que le gouvernement Allende a déchiré. »<sup>2</sup> Rejetant la responsabilité sur Allende plutôt que sur le coup d'État sanglant soutenu par les États-Unis du général Augusto Pinochet, qui allait diriger le Chili d'une main de fer jusqu'en 1990, les champions du libre-échange de *The Economist* affirment que les méthodes musclées de Pinochet « recoudront le tissu social » déchiré au cours des années précédentes. Cette déclaration, qui précède une acceptation de la mort de la démocratie comme un mal nécessaire, illustre une évocation politiquement conservatrice de la politique textile : le tissage comme force brute, exécuté dans un style « militaro-technocratique », quelque chose qui lie indépendamment des désirs de ceux qui sont liés.

Dans ce chapitre, j'explore comment ce « tissu social » a été remis en question, en me tournant vers les textiles comme ressource au Chili depuis le début des années 1970, à travers deux études de cas : les œuvres à base de fibres de l'artiste et poète chilienne Cecilia Vicuña et certaines *arpí'eras*, petites tentures en toile de jute fabriquées par des femmes appelées *arpí'eristas*, qui représentent de manière graphique les tortures et autres violations des droits humains commises sous le régime de Pinochet. Tous deux utilisent les textiles pour résister et rendre visible, au sens le plus large possible, la perte de la démocratie et le rêve brisé du socialisme d'Allende, ainsi que d'autres ruptures au sein du « tissu social » au Chili. Comme l'écrit Macarena Gómez-Barris dans *Where Memory Dwells: Culture and State Violence in Chile*, « l' e culturelle offre non seulement un aperçu de la

passé, mais qui constitue ce passé même d'une manière qui relie et relie

mondes sociaux distincts. »<sup>3</sup> Passer de l'utilisation exubérante et kitsch des textiles dans les mouvements de libération naissants des droits des homosexuels aux États-Unis aux fils défaits et aux échantillons de tissus usés utilisés par Vicuña et les arpifleristas pendant le régime dictatorial de Pinochet, c'est reconnaître la distance qui sépare ces espaces et les situations historiques totalement différentes qui se sont déroulées au début des années 1970. Il s'agit en effet d'une juxtaposition dissonante, intentionnellement. Bien que ces exemples se chevauchent chronologiquement, je m'intéresse à la manière dont les textiles – en tant que rubrique flexible chargée d'histoires locales et en tant que méthode de production controversée – prennent tout leur sens dans différents contextes nationaux et politiques. Pour préciser ce contexte, je décrirai brièvement un aspect de la production textile et de l'économie au Chili au début des années 1970 : la socialisation du marché Yarur.

Tout au long de cet ouvrage, je m'intéresse à la temporalité des textiles, en particulier à leur capacité à conserver l'histoire et à représenter la contemporanéité.

Ce chapitre examine tout d'abord l'œuvre de Vicuña de la fin des années 1960 aux années 2000, en mettant l'accent sur les travaux qu'elle a réalisés dans les années 1970 et 1980 pendant son exil sous le régime Pinochet. Il se concentre sur son exploration constante de la fibre comme une sorte de ligne qui se transforme en une forme d'écriture, ainsi que sur sa compréhension des points de rupture, la rupture du fil et les limites du langage. Je termine mon analyse de sa pratique en la mettant en dialogue avec Daniela Rivera, une jeune artiste chilienne dont l'art des années 2000 utilise également les textiles pour explorer l'héritage de l'ère Pinochet. Je plaide en faveur d'un « champ élargi » de la pratique textile, en examinant non seulement les œuvres qui utilisent des méthodes artisanales conventionnelles, mais aussi celles qui s'appuient sur des fibres déconstruites ou ce que j'appelle des fibres « préconstruites », telles que la laine et le fil non filés. Je me réfère ici à l'essai de Rosalind Krauss sur le « champ élargi » de la sculpture pour affirmer que dans l'œuvre de Vicuña, l'artisanat, autrefois considéré comme un ensemble distinct de pratiques manuelles, s'est élargi au-delà de ses significations traditionnelles de fonctionnalité artisanale pour inclure des matières premières à un stade naissant, qui ne sont pas encore complètement transformées en objets utilisables ou esthétiques.<sup>4</sup> L'essai de Krauss propose que la sculpture des années 1960 et 1970 opère entre des termes — architecture et non-architecture, paysage et non-paysage — et son diagramme aide à signaler le caractère intermédiaire des textiles, qui oscillent entre le fonctionnel et le non-fonctionnel, par exemple, ou entre le fait main et le manufacturé. De plus, le travail de Vicuña est lié à l'architecture, au paysage et aux non-sites de ces termes.

La deuxième partie du chapitre aborde les origines et la diffusion des arpillères, en particulier la manière dont elles ont été maintes fois mises en avant comme exemple festif de l'artisanat amateur dissident. Cependant, comme dans le chapitre 1, je m'intéresse à la manière dont cet artisanat est hybridé, soumis au marketing et compliqué par les procédures de fabrication de masse. Et une fois de plus, je mets en parallèle deux registres différents du textile : une pratique qui était à l'origine

destinée à un public amateur d'arts plastiques et réalisée par une personne qui se considère comme une artiste, et une autre qui ne l'était pas, ou pas *nécessairement*, mais qui a été réalisée par des femmes qui ne s'identifiaient pas systématiquement comme des artistes et dont le travail était destiné au public le plus large possible. Encore une fois, je ne fais pas cela dans le but de maintenir une distinction binaire spacieuse entre le haut et le bas, mais pour révéler l'instabilité de ces catégories en suggérant qu'elles sont étroitement et parfois étonnamment liées.

### Concepts et quipus de Cecilia Vicuña

En 1966, Cecilia Vicuña, originaire du nord du Chili et alors âgée d'à peine vingt ans, créa l'une de ses premières œuvres d'art, intitulée *A %ipu !at remembers Nothing (Un quipu qui ne se souvient de rien)*. Je ne reproduis aucun objet car aucun n'a été créé, et je ne décris aucune photographie car aucune n'a été prise. L'œuvre consistait en sa réflexion sur un quipu, méthode de communication à base de cordes nouées utilisée par les peuples andins depuis environ 3000 avant J.-C.<sup>5</sup> Composé d'un seul cordon horizontal auquel sont suspendus d'autres cordons noués, un quipu peut être fabriqué à partir de fil de coton ou de fibres torsadées provenant de la laine d'alpagas, de lamas ou de vigognes (compte tenu du nom de famille de Vicuña, notez la pertinence du nom de cet animal andin, dont la toison produit une laine exceptionnellement fine et très prisée ; fig. 2.01). Utilisé pour la comptabilité administrative, le quipu pouvait également avoir des fonctions plus narratives ou récitées. De longueur et de couleur variables (les cordes étaient souvent teintées), les cordons peuvent comporter des attaches et des ornements, des morceaux de matière tels que des pierres ou des coquillages, incrustés dans les nœuds.

Il n'existe aucune esquisse préparatoire, aucun vestige matériel du quipu imaginé par Vicuña, si ce n'est le récit qu'elle a fait de son idée à d'autres personnes et la petite note qu'elle a écrite à ce sujet après coup<sup>6</sup>. Ce « fil mental » s'étend de sa bouche à cette page comme une histoire orale, racontée d'abord à elle-même, puis reprise par d'autres, renouée au fur et à mesure qu'elle est réarticulée au fil du temps.<sup>7</sup> C'était, dit-elle, « une pensée qui était un concept parfait et complet ». <sup>8</sup> L'œuvre existe en tant que prouesse d'idéation et rien d'autre : un acte de réflexion, de dénomination et de datation. En ce sens, elle existe autant dans votre esprit, lorsque vous lisez ces mots, que dans celui de Vicuña : c'est une œuvre d'art conceptuel aussi pure que l'on puisse imaginer. En tant que proposition linguistique, elle n'est pas unique, car les annales du conceptualisme mondial regorgent d'œuvres de réflexion de ce type, mais l'évocation persistante et le retour de Vicuña aux matériaux à base de fibres dans le cadre plus large du conceptualisme sont remarquablement distinctifs.

L'art dématérialisé des années 1960 était rarement réellement dématérialisé, mais générait plutôt des résidus matériels sous forme de cartes postales, de contrats, de photos...



**Fig. 2.01.**  
Quipu archéologique  
inca, vers 1500  
, nord du Chili. Collection  
de Cecilia Vicuña.  
Photographie de l'auteur.

documentation photographique, etc., des éléments d'une matérialité concrète incontestable qui étaient néanmoins largement considérés à l'époque comme quelque peu résistants à l'appétit du marché pour les objets-marchandises.<sup>9</sup> Dans l'évocation conceptuelle du quipu par Vicuña, cette œuvre d'art véritablement dématérialisée existe, paradoxalement, comme une réflexion sur *la matière* — un fil conducteur ponctué d'un nombre indéterminé de moments, tous consacrés au marquage et à l'effacement de la mémoire. D'autant plus significatif est le fait que les quipus, ou « nœuds parlants », étaient utilisés comme un dispositif mnémonique incarné pour la conservation des archives, car le fait de toucher les cordes déclenchait le rappel d'informations sous une forme somatique ou tactile de lecture, un pivot littéral entre le texte et le textile.

*Un %ipu !at qui ne se souvient de rien n'est pas rare dans l'œuvre de Vicuña, ap-*

approchant un degré zéro d'auteur où elle se dissout dans une spéculation philosophique généralisée. Pourtant, cela soulève des questions non seulement sur le problème méthodologique de l'archive instable ou en voie de disparition qui réside dans les souvenirs changeants d'une artiste vivante, mais aussi sur la capacité de son travail à réunir deux courants apparemment disparates de la pratique d'après-guerre, à savoir l'artisanat textile et le conceptualisme. L'art de Vicuña se situe à la croisée des mots, des fils et des gestes, alors qu'elle plonge dans la mêlée politique. Sa pratique ne se contente pas de faire référence aux techniques artisanales traditionnelles, elle s'ouvre également sur un champ métaphorique de significations concernant la ligne, la communication et le corps, en utilisant des formes et des moyens en constante évolution.

Vicuña s'est intéressée aux quipus lorsqu'elle était adolescente, au milieu des années 1960, à une époque où il était inhabituel pour un étudiant chilien de les découvrir ; en tant qu'artefacts indigènes, ils n'étaient pas bien intégrés dans les systèmes de connaissances nationaux chiliens tels que les programmes scolaires.<sup>10</sup> Le quipu a immédiatement captivé son imagination, car elle avait appris à tricoter dès son plus jeune âge grâce à sa mère et était attirée par les histoires et les mythes liés aux fibres, notamment les légendes andines précoloniales sur le tricot, le tissage et la couture. En tant que poète pratiquant également le spoken word, Vicuña a compris le quipu comme un objet médiateur qui englobait la forme textile, la performance corporelle, la structure linguistique et les cultures autochtones des Andes. À l'époque où Vicuña a commencé à s'intéresser au quipu, également appelé *kipu* (mot quechua de Cusco signifiant « nœud »), on en savait relativement peu à son sujet. Certains récits espagnols décrivent le quipu à base de cordes des peuples incas à l'époque de la conquête comme un simple outil d'administration quantitative ou de comptabilité bureaucratique ; d'autres, datant du XVIIIe siècle, donnent une vision plus romantique du quipu, le décrivant comme une sorte de journal intime ou d'œuvre littéraire enchantée.<sup>11</sup> Dans certains cercles universitaires positivistes des années 1960 et 1970, les quipus étaient considérés comme des modes de codage proto-informatiques, et certains établissaient des parallèles entre les systèmes anciens et les technologies en développement.<sup>12</sup> (Bien que Vicuña ait suivi un cours d'été sur la cybernétique en 1964 à l'Universidad Federico Santa María, elle n'a pas appris ces associations à l'époque ; elle s'est depuis intéressée aux aspects computationnels des quipus.)<sup>13</sup> Plus important encore, elle a compris le quipu comme une forme de langage incarné qui prend forme comme des accords de musique ou de la poésie visuelle, chaque ficelle colorée, chaque nœud ou chaque boucle étant une unité sémantique à lire, à entendre et à interpréter en dialogue avec les autres ficelles nouées. Indépendamment de la compréhension académique plus large de ses fonctions à l'époque, le quipu est pour Vicuña une manifestation visuelle puissante de la manière dont les créations à base de fibres conservent et organisent l'information, ainsi qu'un moyen tactile et spatial de transmettre la mémoire. Son titre suggère que les systèmes de connaissances indigènes pourraient être des fils fragiles qui ont été rompus par les régimes coloniaux et qui ne peuvent pas facilement se souvenir de leur propre histoire. Le quipu est un système complexe

sujet, ouvert à de multiples interprétations, à des erreurs de traduction culturelles et à des spéculations coloniales, et il fascine depuis des siècles les archéologues désireux d'en percevoir les secrets. En tant que tel, le quipu est un objet de communication transitionnel qui thématise la réécriture et l'effacement. Comme l'a fait remarquer un chercheur à propos du quipu, « ce qui nous manque, ce sont des traductions directes et natives de leur contenu, sans l'intervention des mains ou des voix espagnoles »<sup>(14)</sup>. Plus récemment, des continuités ont été mises en évidence entre les anciens systèmes de données et d'archivage basés sur des cordes et les pratiques rituelles actuelles des communautés indigènes andines du Pérou moderne<sup>(15)</sup>.

Ces continuités entre le passé et le présent revêtent une grande importance pour Vicuña, qui s'est longtemps plongée dans les techniques artisanales indigènes et qui, tout au long de sa vie, a été fascinée par les traditions andines. Elle a maintes fois évoqué ces techniques dans le cadre d'une politique anticolonialiste et anti-impérialiste plus large. Dans un reportage de la BBC de 1973 consacré à sa vie à Londres, elle déclare : « Je me suis toujours sentie très proche des Indiens. »<sup>(16)</sup> En effet, après son installation à Londres en 1972, elle a été cataloguée comme « brune » et largement traitée comme une étrangère sur le plan racial. Dans son étude sur le racisme au Chili la sociologue Patricia Richards affirme que la grande majorité des Chiliens ont des ancêtres indigènes, mais que l'identité métisse ou *métisse* est plus souvent reconnue par ceux qui ont été élevés dans des communautés autochtones que par ceux qui ne l'ont pas été ; ces derniers ont tendance à nier la possibilité réelle d'un tel métissage et à proclamer que leurs racines sont purement blanches et européennes<sup>(17)</sup>.

Bien que j'affirme que Vicuña ait toujours été fondamentalement ancrée dans le conceptualisme, ses liens avec les formations culturelles folkloriques, artisanales et indigènes ont déplu à de nombreux historiens de l'art, la plaçant en contradiction avec les récits sur l'art contemporain chilien qui suggèrent que son travail s'éloigne considérablement de l'art conceptuel sous le régime de Pinochet. Bien qu'elle ne soit pas largement considérée comme faisant partie du discours progressiste sur la pratique artistique chilienne, son affirmation féministe, inspirée du tissu, selon laquelle « la pince à linge fixe la révolution » insère de manière ténue le travail textile des femmes dans le domaine de l'art politique.

### *Le problème de la lecture*

Tout comme *A quipu !at qui ne se souvient de rien – rien, sauf de lui-même –*, les premières œuvres de Vicuña, réalisées avant l'élection d'Allende en 1970, étaient basées sur la performance. Vicuña s'intéressait à ce qu'elle appelle *l'arte precario*, des objets temporaires précaires assemblés à partir de matériaux quotidiens ou de déchets, de petites constructions souvent maintenues ensemble par du fil, de la corde ou du fil à coudre, installées à l'extérieur, susceptibles d'être emportées par le vent ou par les courants. Sa première



**Fig. 2.02.**  
Cecilia Vicuña,  
*Guardian, precario*  
d'objets trouvés  
installés au bord de  
l'océan, Chili, 1967.  
Avec l'aimable  
autorisation de Cecilia  
Vicuña et de la galerie  
England & Co.

*precario*, accumulé à partir d'objets ramassés sur la plage, avait une forme spiralée rappelant ce qu'on appelle, en espagnol chilien, « le cul du panier » (la boucle la plus intérieure qui initie le processus de vannerie), fixé sur un bâton comme un instrument rituel. Elle a réalisé des installations éphémères au bord de la mer qui ont été documentées puis abandonnées, laissées à la merci des vagues. Dans ces premières œuvres, les plumes, les bâtons, les déchets, les pierres et les lignes dans le sable évoquent des rites de dessin et de collecte, tandis que son utilisation de matériaux éphémères ou jetés fait référence à son sentiment d'anonymat avec les populations marginalisées à la suite de la colonisation, tout en suggérant la mutabilité de l'océan, et en fait de toute matière. Dans ces œuvres, le fil ou la ficelle joue un rôle essentiel de connexion : il maintient les éléments ensemble ou les lie, mais il est également fragile et peut se rompre facilement (fig. 2.02). Vicuña a décrit cette méthode de construction – dans laquelle des bâtons sont enfoncés à la verticale dans le sable, avec un morceau de bois flotté placé au sommet pour former une figure en T, le tout lié par du fil et des morceaux de tissu colorés – comme une forme abstraite de tissage, c'est-à-dire l'organisation d'éléments horizontaux et verticaux dans l'espace. Cela ressemble à une relique d'une cérémonie inconnue, et pour Vicuña, le fait que ces objets soient emportés par les eaux ne constitue pas la destruction de l'œuvre, mais son aboutissement final, son achèvement.

Le travail artistique de Vicuña, avec ses filaments éphémères, ses références à des épistémologies anciennes et ses tissus déchirés, n'a pas encore été largement institutionnalisé ; elle est mieux connue en tant que poète.<sup>18</sup> C'est à travers sa poésie qu'elle fournit une terminologie critique pour sa pratique textile, et j'utilise souvent ses propres mots, y compris sa poésie, comme une sorte d'heuristique pour réfléchir à son travail visuel ; ces domaines sont étroitement liés. Si l'œuvre de Vicuña n'a pas été largement collectionnée dans les grands musées (bien qu'au moment où nous écrivons ces lignes, ces discussions aient commencé et qu'un groupe de *precarios* fasse désormais partie de la collection de la Tate), cela est dû à sa durée généralement éphémère :

La plupart de ses œuvres n'existent plus, si tant est qu'elles aient jamais existé sous une forme tangible. Au début de sa carrière, elle ne s'est pas souciée de documenter son travail par des déclarations ou des photographies, ces sous-produits couramment récupérés par d'autres conceptualismes éphémères. L'impermanence, la dissolution et le changement sont au cœur de son travail depuis ses débuts ; ce ne sont pas des qualités appréciées par le marché de l'art ou les musées, et son penchant sorcier et féminin a fait que ses précarios ont parfois été considérés comme des charmes étranges plutôt que comme des sculptures sérieuses. Ainsi, si l'un des « problèmes du fil » dans l'histoire de l'art et les archives est sa délicatesse, ce problème de conservation du fil s'ajoute au problème *théorique* qu'il pose, c'est-à-dire que son travail offre une proposition sur la fibre qui pourrait avoir diverses solutions possibles et de multiples matrices d'engagement.

Pour Vicuña, le tissage, le filage, le crochet et la couture sont des formes de travail corporel intimement liées à la féminité et à l'intimité. Comme l'écrit M. Catherine de Zegher dans la seule monographie importante consacrée à l'artiste, « étant périssables, les textiles eux-mêmes ne fournissent au mieux que des preuves fragmentaires de la vie des femmes, mais les matériaux et les métaphores du tissage sont révélateurs, car ils imprègnent à la fois la maternité et l'alimentation »<sup>(19)</sup>. Dans tout le Chili, de nombreuses traditions textiles autochtones (mais pas toutes) ont été l'apanage exclusif des femmes, notamment le tissage de vêtements et la fabrication d'objets à usage rituel (20). Il est toutefois impossible de généraliser en affirmant que les textiles autochtones de toute l'Amérique latine sont strictement et uniformément le travail des femmes, car dans certaines régions, les hommes filent ou tissent également. ‡Cela résulte en grande partie de la colonisation, les Espagnols ayant réquisitionné les hommes autochtones pour tisser sur des métiers à pédales dans des conditions de travail oppressives.<sup>(21)</sup> Ce travail textile a également joué un rôle important dans la socialisation des genres ; les compétences telles que la couture et le tissage se transmettaient de génération en génération, de la grand-mère à la mère, puis à la fille.<sup>22</sup> Vicuña s'est intéressée plus particulièrement aux traditions et aux expressions sud-américaines liées à l'artisanat textile, et s'inspire de l'idée que dans l'argot chilien, dire « je n'ai pas de laine » signifie « je n'ai pas d'argent ». En tant que poète, elle s'intéresse à ces textures et à ces couches de langage, et écrit que « dans les Andes, on dit que « le fuseau est l'axe du monde » et que « tisser, c'est penser ».<sup>23</sup> S'appuyant constamment sur les liens entre le tissage et l'écriture, elle trouve significatif que dans le *quechua* (langue parlée par les peuples autochtones du Pérou, du nord du Chili et de certaines régions de Bolivie), le mot « langue » signifie également « fil ».

Initialement présentée en 1966 alors qu'elle était encore au lycée, puis recréée en 1994 pour les besoins de sa monographie de 1997, car aucune image de qualité n'était disponible de ses premières itérations, *!e Glove* rassemble des fils rouges et orange qui attachent deux mains à la rampe d'un bus urbain (fig. 2.03). Comme l'indique cette œuvre, Vicuña expérimentait diverses interfaces entre le corps humain, l'espace, le genre et la fibre, écrivant dans un poème que



accompagne une performance intitulée « Quand une fille naît, sa mère lui met une araignée dans la main / pour lui apprendre à tisser »<sup>24</sup>. Dans le but de s'éloigner radicalement des protocoles normatifs du transport en bus, où l'on voyage généralement à proximité immédiate d'autres corps que l'on remarque à peine ou avec lesquels on n'interagit pas, elle décrit le « ridicule » de voyager en bus attachée à cet enchevêtrement de fils et explique qu'ici, elle tissait conceptuellement dans l'espace, tandis que les regards croisés des passagers du bus formaient une trame et une chaîne intangibles. Le tissage des regards : discuter de l'aspect textile du travail de Vicuña est compliqué par l'extrême dématérialisation de son travail et son refus souvent insistant de fusionner ses matériaux en objets réels, préférant utiliser des matériaux à différents stades de devenir ou d'ébauche. Ces projets conceptuels font partie d'un domaine élargi du textile qu'elle a contribué à concevoir et à rendre possible.

Dès ses débuts, Vicuña a utilisé diverses techniques artisanales, notamment le crochet, comme dans *Sweater of Holes* ou *Chalequito*, une petite veste qu'elle porte par-dessus une chemise sombre lorsqu'elle pose pour une photographie, debout devant des portes-fenêtres dont les angles droits quadrillés offrent un contraste formel avec le maillage organique de la veste et son visage franc et impassible (fig. 2.04). Composé d'un point de crochet si ouvert que le gilet comporte plus de trous que de fibres, et fermé par un fermoir au niveau du sternum, ce gilet rendait hommage à l'importance de l'espace négatif dans les cosmologies andines. Vicuña voyait af-

**Fig. 2.03.**  
Cecilia Vicuña,  
*The Glove*, créée au  
Chili en 1966, recréée  
en 1994. Avec  
l'aimable  
autorisation de  
Cecilia Vicuña  
et England & Co.  
Gallery.



**Fig. 2.04.**

Cecilia Vicuña portant *Sweater of Holes* ou *Chalequito*, 1969. Avec l'aimable autorisation de Cecilia Vicuña et de la galerie England & Co.

les finitions entre les bandes vectorisées des constellations et le maillage du crochet. En portant son gilet fait main, elle fait référence aux nombreux codes liés au genre, à l'économie et au statut social qui sont intégrés dans les vêtements, notamment l'importance de l'artisanat régional dans les vêtements andins qui, loin de disparaître, s'ancrent davantage en réponse à la fabrication industrielle. Par exemple, comme l'écrit Blenda Femenías à propos des vêtements locaux dans la vallée de Colca au Pérou, « la disponibilité de technologies et de matériaux plus modernes a encouragé les habitants à accentuer l'aspect distinctif de leurs costumes, ce qui a modifié leurs relations sociales, tant internes qu'externes »<sup>(25)</sup>.

Dans les années 1970, Vicuña s'est interrogée sur la nature générative des ficelles et des fils, mais aussi sur leur potentiel à contraindre ou à étrangler, comme dans « Head Net » : « La vie et la mort sont nouées dans un fil / la corde du pendu et le cordon ombilical. »<sup>(26)</sup> Dans une performance qui accompagne l'œuvre, des fibres s'enfoncent dans la chair du visage, formant un masque géométrique qui ferme les yeux dans un moment d'érotisme et de jeu intime. La photo de la figure 2.05 est éclairée de manière dramatique, la lumière entrant par une fenêtre ouverte pour illuminer le côté du visage, masqué par un voile quadrillé qui en brouille les traits jusqu'à les rendre indéchiffrables. Il s'agit là d'un exemple où Vicuña utilise des matériaux produits en série, les sacs en filet qui contiennent les fruits, disponibles dans n'importe quelle épicerie, comme une sorte de ready-made. Là encore, elle pratique sa propre version de l'art conceptuel, qui consiste autant à nommer des objets du quotidien qu'à explorer les propriétés de résistance à la traction des fibres, c'est-à-dire leur capacité à supporter des contraintes. Ces tensions se manifestent dans plusieurs directions ; par exemple, elle a déclaré qu'elle appréciait la « belle opposition » entre le fil travaillé à la main et les matériaux industriels<sup>(27)</sup>.

À partir de ces expériences corporelles, elle s'est éloignée du corps, passant de l'ajustement d'un vêtement autour de la structure de sa propre cage thoracique ou de son visage à une intervention dans l'architecture, réalisant des installations qui abordaient les mêmes conceptions de l'espace négatif, par exemple en suspendant des fils bleus dans sa chambre à coucher dans la ville balnéaire de Con Con pour créer *Hilo azul* ou *Blue !read* (fig. 2.06). À peine visibles à certains moments de la journée, à d'autres moments hérissés et envahissants, les fils de ce « tissage spatial » étaient bleus, non pas parce que cette couleur était chargée de significations ou d'associations, mais parce que c'était le seul fil disponible dans la petite boutique du village. Vicuña



**Fig. 2.05.**

(*En haut*) Cecilia Vicuña, *Head Net or Tied Face*, performance avec sac en filet, Chili, 1970. Avec l'aimable autorisation de Cecilia Vicuña et de la galerie England & Co.



**Fig. 2.06.**

(*En bas*) Cecilia Vicuña, *Blue Thread (Hilo azul)*, installation dans une pièce avec du fil, 1972, recréée en 2000. Avec l'aimable autorisation de Cecilia Vicuña et de la galerie England & Co. Gallery.

a souvent intégré des matériaux industriels ou commerciaux dans son travail, appréciant ces oppositions et se contentant des matériaux disponibles, trouvés, récupérés et achetés à bas prix.

Bien que Vicuña ne connaissait pas encore Marcel Duchamp et ses ready-made, ni les mouvements tels que Fluxus et Arte Povera, ni les explorations simultanées d'objets manipulables dans l'espace par les artistes néo-concrets brésiliens, ni les réseaux géométriques dans l'espace créés par l'artiste vénézuélienne Gego, elle connaissait les sculptures de Pablo Picasso et Kurt Schwitters qui utilisaient des morceaux de métal et de bois.<sup>28</sup> Elle était encore plus inspirée par les cultures dites « primitives », dont les artefacts étaient exposés dans les collections anthropologiques du Museo Nacional de Historia Natural, mais qui lui semblaient vivantes, coexistant dans le présent, rendues vibrantes par les objets artisanaux utilisables.

autour d'elle.<sup>29</sup> L'étude sérieuse de Vicuña sur les traditions artisanales des femmes autochtones se distingue quelque peu de l'inspiration proclamée par d'autres artistes du XXe siècle, notamment la tisserande du Bauhaus Anni Albers (qui avait également un grand respect pour les textiles sud-américains), car Vicuña percevait l'artisanat des femmes autochtones non pas comme appartenant à un passé nostalgique ou « ancien » dont le modernisme pouvait tirer des leçons esthétiques, mais comme étant égal et dans la continuité des formes contemporaines.<sup>30</sup> Pour elle, les textiles autochtones ne faisaient pas seulement partie de l'écriture et de la cosmologie, comme le quipu, mais existaient également au sein de réseaux plus larges de communication et de parure, reliant la vie sociale, la création de souvenirs et les pratiques significatives qui pouvaient être lisibles au sein d'une localité et illisibles en dehors de celle-ci.<sup>31</sup>

### *Tricoter une histoire*

Vicuña étudiait à Londres grâce à une bourse à la Slade School of Fine Art lorsque Pinochet a pris le pouvoir. Elle a alors décidé de ne pas retourner au Chili, mais de vivre en exil. Elle est restée en Angleterre jusqu'en 1975, date à laquelle elle s'est installée à Bogotá, en Colombie, où elle a vécu jusqu'en 1980. Elle s'est ensuite installée à New York et partage désormais son temps entre le Chili et les États-Unis. Son œuvre est profondément liée à Londres ; certaines de ses premières expositions majeures y ont été présentées, à l'Institute of Contemporary Arts, et elle s'est impliquée dans la scène politique plus large liée aux luttes latino-américaines qui se déroulaient en Angleterre. En 1973, quelques années après le début du mandat présidentiel mouvementé d'Aflende, alors que les rumeurs d'un éventuel coup d'État de la droite se faisaient de plus en plus fortes, Vicuña a commencé une série intitulée *A Journal of Objects (pour la résistance chilienne)*, qui s'est enrichie de quatre cents petits assemblages réalisés à partir de débris trouvés. Comme Harmony Hammond dans le chapitre 1, elle a récupéré des chutes dans les sacs poubelles des usines textiles près de chez elle, utilisant par exemple des restes de velours pour recouvrir de petites spirales métalliques trouvées dans la rue. Créée sur une période d'environ un an, sa chronique visuelle avait pour but de soutenir symboliquement le gouvernement progressiste d'Aflende, alors secoué par des forces internes et externes qui se sentaient menacées par ses réformes<sup>(32)</sup>.

En écrivant sur ces gestes minuscules mais, selon elle, puissants, ou « petites prières », ces fagots de brindilles et de plumes attachés avec de la ficelle, ou ces allumettes disposées en grille lâche, elle « essayait de faire d'une pierre trois coups ». Politiquement, ils représentent le socialisme, magiquement, ils aident la lutte pour la libération, et esthétiquement, ils sont aussi beaux que possible pour reconforter l'âme et donner de la force »<sup>(33)</sup> (fig. 2.07). Pour elle, ces morceaux de tissu, de coquillage, de pierre et de bois racontent des histoires, car ils deviennent des totems qui éloignent le désespoir. Ils témoignent également de l'incertitude d'une artiste qui lutte pour payer son loyer à Londres,



**Fig. 2.07.**  
Cecilia Vicuña,  
sélection tirée de la  
série *Journal of Objects*  
(for the *Chilean*  
*Resistance*), sculptures  
précaires, 1973-1974.  
Avec l'aimable  
autorisation de Cecilia  
Vicuña et de la galerie  
England & Co.

loin du Chili, pourraient exprimer leur soutien d'une manière ou d'une autre (même « magicaflly » ou symbolicaflly) à la cause d'Aflende. À première vue, ces petites sculptures faites d'objets quotidiens pourraient sembler absurdement inadéquates pour la tâche qu'elle leur a confiée, mais selon elle, leur taille modeste et leurs méthodes de construction ordinaires ou dénuées de sens (attacher, attacher, couper, coller) faisaient partie de leur socialisme. Cette déconfiguration est également fondamentale pour leur conceptualisme, car le fait de renoncer à une formation spécialisée au profit d'activités de type tâches était inhérent à ce que beaucoup considéraient comme la promesse démocratisante de l'art conceptuel : un art fait à partir de n'importe quoi, par n'importe qui.

Le *Journal of Objects*, avec ses prières désespérées, fait référence à une branche du conceptualisme qui existe depuis ses débuts, à savoir son mysticisme. RecafI Sol LeWit a déclaré très tôt que « les artistes conceptualistes sont des mystiques plutôt que des rationalistes. Ils tirent des conclusions auxquelles la logique ne peut aboutir. »<sup>34</sup>

Les risques que Vicuña prend avec le caractère éphémère de ces objets, qui sont constamment menacés de désintégration, témoignent de son besoin presque obsessionnel de créer. On pourrait supposer que sa production continue avait une fonction thérapeutique, car elle comptait sur l'effet apaisant et stabilisateur du travail manuel pour remodeler les matériaux. Mais leur prolifération semble également alimentée par une anxiété liée à la futilité d'une telle création.

Ces constructions prennent parfois des formes reconnaissables, comme lorsqu'elle réutilise un petit pull pour un dofl inconnu, une photo du visage d'un enfant ornée sur le côté d'une plume collée et de quelques smafl shefls, ou encore une boîte recouverte de timbres, mais beaucoup sont plus énigmatiques. Elle réorganise des images issues de la culture populaire, par exemple en juxtaposant des décalcomanies découpées d'un rouge...

Une fille habillée et un garçon blond se font face perpendiculairement. Dans *Saborami*, cette combinaison est décrite comme un féminisme révolutionnaire ouvrant la voie à une nouvelle relation d'interdépendance entre les hommes et les femmes, mais ces déclarations d'aspirations politiques sont plus évocatrices que programmatiques<sup>35</sup>. D'autres sont moins figuratives : une pochette en tissu contient quelques graines, comme la réserve spéciale d'un accumulateur compulsif. Un morceau de bois peint est associé à une plume et à un morceau de filet. Dans une autre œuvre, une aiguille et du fil sont posés sur un petit support en carton, mais sont-ils prêts à être utilisés pour coudre quelque chose, en attendant d'être utilisés ? Ou sont-ils déjà utilisés, épuisés, finis ? Ces precarios s'expriment à différents temps, existant simultanément dans une multiplicité d'états temporels, oscillant entre le non encore fait, le faire à la va-vite et le défaire. L'utilisation de déchets ou de bouts de matériaux trouvés dans ses *basuritas* revêtait une grande importance pour Vicuña en tant qu'artiste latino-américaine, car, comme elle l'a fait remarquer, « nous sommes faits de déchets et nous serons jetés »<sup>(36)</sup>. (En fait, moins de cinquante des quatre cents objets originaux existent encore.)

Dans une œuvre intitulée *Bandage (Venda)*, réalisée en 1974, un tissu rouge orangé vif est suspendu à un bâton comme du sang qui coule, attaché à un objet ressemblant à un outil à l'aide de quelques boucles de fil (fig. 2.08). Les morceaux de bois aux bords rugueux sont attachés ensemble par de la ficelle, et lorsqu'on les regarde à plat contre le fond blanc, l'ensemble prend la forme graphique d'une lettre de l'alphabet. Comment cet outil rudimentaire – ou cette expression partielle – pourrait-il être utilisé, et à quel effet ? Toujours dans le domaine de l'association poétique, les precarios post-coup d'État de Vicuña évoquent de manière indirecte la situation chilienne. Elle a porté ce morceau de soie rouge comme brassard après avoir rencontré en personne des guérilleros vietnamiens et décidé de manifester son allégeance à leur cause ; la soie est restée sur son bras gauche pendant au moins un an, et lorsqu'elle s'est finalement déchirée, elle a réalisé une autre œuvre d'art en utilisant du bois comme membre de substitution. Une telle œuvre, dans laquelle un morceau de tissu passe d'un signe de résistance visiblement porté sur le corps à une configuration sculpturale destinée à être exposée, soulève des questions sans réponse sur la conception que Vicuña a de la protestation en tant que relation intérieure ou communication privée (du moi au moi pour se rappeler à soi-même) par opposition à la protestation en tant que communication extérieure et lisible entre le moi et un public plus large. Nouée autour de son poignet et pendante comme une ficelle de quipu à déchiffrer, la bande de soie a également utilisé son propre corps comme un texte à interpréter. (Plus tard, elle a réalisé une série de ponchos qui font référence à la capacité des textiles à servir à la fois de vêtement et d'abri.)

Après le coup d'État contre Allende, ses œuvres ont pris une orientation plus directement confrontée au contexte chilien ; elle s'est intéressée davantage à l'enregistrement social de ses precarios dans un champ d'interprétation plus large, passant de signes de dissidence assez cryptiques à des signes sans doute plus lisibles. Dans un tout petit livre fait de matériaux trouvés, de morceaux de papier de soie et d'éléments collés, une page sombre



**Fig. 2.08.**  
Cecilia Vicuña, *Bandage (Venda)*, bâton, fil, tissu, de la série *Journal of Objects (for the Chilean Resistance)*, 1974. Avec l'aimable autorisation de Cecilia Vicuña et de la galerie England & Co.

avec un drapeau chilien défraîchi dessiné à la main — les drapeaux, après les drapeaux, sont le prototype des textiles politiques — est fendu en son milieu par un minuscule quipu rouge vif, déchiré par ce fil noué qui divise, saigne et promet de se souvenir. La page opposée présente une délicate découpe en papier (provenant du bord d'un napperon décoratif) lavée de couleurs pastel ; cette forme en dentelle contraste avec la géométrie du fiag, dont la forme irrégulière est épinglée à la page par son cordon rouge. Lorsque j'ai tenu ce livre, il m'a semblé léger, non seulement petit mais aussi léger, pourtant le fait de tourner les pages a généré une force non narrative distincte. L'attention particulière que Vicuña porte à l'échelle de la main signifie que chaque détail est significatif. Une petite tache de décoloration a transformé le papier de soie brun en rouge, comme si la couleur s'était répandue à travers le livre. Historiquement, dans les cultures précolombiennes d'Amérique latine, y compris dans les régions andines, la teinture cramoisie fabriquée à partir de la cochenille était un produit extrêmement important et revêtait une signification métaphorique considérable. Le fil rouge interrompt la surface du drapeau, qui



**Fig. 2.09.**  
Cecilia Vicuña, livre  
d'artiste, détail, de la  
série *Journal of  
Objects (for the  
Chilean Resistance)*,  
Londres, 1973. Avec  
l'aimable autorisation  
de Cecilia Vicuña et  
England & Co.  
Gallery. Collection de la  
Tate Modern.

est, comme l'écrivait Vicuña en juin 1973, « un objet fétichiste » qui revêt une signification symbolique et affective bien au-delà de son existence matérielle<sup>37</sup> (fig. 2.09).

Dans une autre œuvre, de minuscules paquets carrés de papier attachés avec de la ficelle et scellés dans un emballage deviennent des « journaux mentaux » qui ont le potentiel de dire la vérité plutôt que les mensonges diffusés par les médias chiliens étroitement contrôlés qui vantaient les progrès de Pinochet et reprenaient ce qu'elle appelait, dans un poème connexe, « les mensonges de la CIA »<sup>38</sup>. La conception que Vicuña a du *Journal des objets* comme archive alternative, même imaginaire, pour lutter contre la propagande du régime, rejoint celle d'une autre artiste chilienne, Catalina Parra, qui, en 1975, a créé son *Journal de la vie* en empilant des journaux *El Mercurio*, en cousant leurs bords avec du fil gris et en les enfermant dans du plexiglas solidement boulonné pour produire une masse rigide et illisible : un geste sculptural de refus de la censure de la presse écrite au Chili sous Pinochet<sup>(39)</sup>. S'inspirant d'un mythe araucanien mettant en scène une créature, *l'imbunche*, dont tous les orifices sont cousus, Parra s'est lancée dans une série différente dans laquelle elle a découpé et recousu des pages du journal à l'aide de fil rouge, entremêlant des articles chiliens et des publicités en anglais, soulignant ainsi les lacunes, les coutures ou les incohérences du récit, tout en interrompant de manière tactile son autorité supposée.<sup>40</sup> Dans ce cas, la couture est également liée à la blessure : elle suture ce qui a été coupé (fig. 2.10).

Il est important de noter que Vicuña considérait ses precarios du début des années 1970 comme une collection d'objets destinés à un espace d'exposition, présentés ensemble comme une installation distincte, et non comme des artefacts privés à garder secrets ou confinés à la sphère domestique ; elle les a exposés pour la première fois à l'Arts Meeting Place, à Londres, en 1974. Sur une photo de l'installation où certains des *Journal of Objects* sont accrochés aux lattes verticales en bois de la galerie (fig. 2.11), on peut voir le vêtement miniature ressemblant à un pull-over en bas à gauche, épinglé aux deux manches ; quelques constructions ressemblant à des quipus et des grilles de petits bâtons ; et une image de Pinochet portant des lunettes noires. En haut à droite, un morceau de fil téléphonique flexible s'étire.



Fig. 2.10.  
 (En haut) Catalina Parra, *Journal de vie* (*Diario de vida*), 1975. Journaux, fil, plexiglas, boulons. Photographie d'Isabel Soler Parra. © Catalina Parra et Isabel Soler Parra.



Fig. 2.11.  
 (En bas) Installation de Cecilia Vicuña, *Journal des objets (pour la résistance chilienne)*, présentant ses *precarios*, Arts Meeting Place, Londres, 1974. Avec l'aimable autorisation de Cecilia Vicuña et England & Co. Gallery.

**Fig. 2.12.**  
Cecilia Vicuña lors du vernissage de son exposition, Arts Meeting Place, Londres, 1974. Avec l'aimable autorisation de Cecilia Vicuña et de la galerie England & Co.



out *venceremos* en cursive (« nous vaincrons », qui était le titre de la chanson de campagne électorale d'Allende). Le mot est suspendu juste au-dessus d'un fragile voile composé de deux couches de tissu transparent fin cousues ensemble, entre lesquelles sont suspendues des lettres en carton découpées qui épellent Allende, mêlant son propre alphabet inventé de signes à des œuvres textuelles lisibles.

Disposés de manière quelque peu aléatoire sur des étagères étroites, des tables basses et des wafles, certains d'entre eux appuyés ou regroupés dans un coin de la galerie, ces objets acquièrent une force formelle impressionnante grâce à leur esthétique très improvisée. Isolés, les objets ont leur propre pouvoir, évoquant les photographies de sculptures involontaires de Brassaï, mais l'ensemble prend l'aspect artisanal d'un stand de bijouterie dans une foire artisanale. Je ne dis pas cela de manière péjorative, car elle a délibérément et polémiquement recouru à la rhétorique visuelle du fait main. Cependant, la résistance de Vicuña au formalisme et aux conventions du cube blanc, ainsi que le fait que ces œuvres étaient souvent de légers signaux qui ne parlaient que de manière allusive de leur politique, ont fait que ses objets sont passés inaperçus dans cette exposition collective. En fait, dans une critique positive de l'exposition Arts Meeting Place dans le *London Times* en 1974, le critique Guy Bret ne mentionne pas ses œuvres et ne cite même pas Vicuña parmi les participants.<sup>41</sup> Elle suppose que son art n'était souvent pas pris au sérieux en raison de son association avec l'artisanat textile et de son statut de femme latino-américaine ; tout au long de son séjour à Londres, bien qu'ils se connaissent bien, Bret (un critique éminent de l'art latino-américain) n'a jamais critiqué son travail ; il avait, comme elle l'a dit, « fermé les yeux » sur son art.<sup>42</sup>

Sur une autre photographie instaflation où l'artiste pose devant son coin, *Bandage*, avec son tissu rouge orangé, est visible sur le côté droit, en haut de la cloison ; cette instaflation montre que certaines de ses œuvres

peut être orienté dans plusieurs directions (fig. 2.12). Vicuña se tient au milieu de l'espace, vêtue d'une robe rouge aux drapés soyeux autour des épaules ; le tissu qui met en valeur son visage souriant fait écho au tissu rouge aux bords effilochés qu'elle a tapé pour le texte de l'exposition. Dans une version étendue du texte écrit pour cette exposition, elle décrit les objets : « Comme je suis une femme sans nation, ils doivent être très petits pour pouvoir voyager avec moi. Leur pauvreté est leur caractère socialiste (ils peuvent être réalisés par n'importe qui). Ils sont très précaires, ils ne peuvent pas durer, ils s'effritent d'eux-mêmes, je les colle avec de la colle ou de petits clous. »<sup>(43)</sup>

Dans l'une de ces œuvres, un petit personnage sans visage, de la taille d'une main humaine, est fait de bandages médicaux avec une corde en forme de nœud coulant autour du cou (fig. 2.13). Son torse a été cousu avec des X noirs en fil, et sur sa poitrine est une étiquette de type *smaf* : *momio*, ou mort chilien désignant les réactionnaires fortunés (« momie » en espagnol est *momia*, il s'agit de



qui fait référence au pouvoir masculiniste).<sup>44</sup> À l'instar d'une version de l'exorcisme qui repose sur un charme apotropaïque, elle a créé une momie afin de la miniaturiser, de la désamorcer et, éventuellement, de la contrôler et de contrôler ce qu'elle représente. À certains égards, cette œuvre est grossièrement réalisée : proportions étranges, torse rectangulaire, membres maladroitement placés, traits indifférenciés. Mais cela confère également un sentiment d'urgence : ses bandages enroulés suggèrent des énergies enroulées qui pourraient être libérées, mais qui semblent également sur le point de se défaire. À l'instar de ses petits livres, la figure sollicite une intimité avec le spectateur et soulève des questions sur les méthodes appropriées d'exposition. Appuyée contre un coin ? Posée à plat sur une étagère ? Épinglée à un mur ? Ou glissée sous un tapis ?

Londres a été le théâtre de certaines des œuvres textiles les plus ouvertement politiques de Vicuña, qui a réalisé des travaux spécifiquement axés sur le contexte chilien.

**Fig. 2.13.**  
Cecilia Vicuña, *Momio*,  
de la série *Journal of  
Objects (for the Chilean  
Resistance)*, Londres,  
1973.  
Avec l'aimable  
autorisation de Cecilia  
Vicuña et de la galerie  
England & Co.

préoccupations (même si cela ne pouvait être vu ou connu là-bas), en utilisant les libertés que lui offraient les circuits d'exil de diffusion et de réception. S'il devait y avoir une véritable magie dans ces objets, elle s'est finalement avérée futile, vouée à l'échec : Aflende est morte. Pinochet a régné pendant dix-sept ans. Mais Vicuña n'a jamais voulu que ses objets précaires soient des sorts littéraux, mais plutôt des élaborations matérielles, ou des exutoires affectifs, d'abord de son espoir, puis de son chagrin.

### *Travaux textiles*

Au début des années 1970, alors que Vicuña s'intéressait aux fils, à la couture et au crochet, la politique relative à la fabrication textile au Chili était plus visible que jamais. Après la victoire électorale d'Aflende, qui avait promis de socialiser les industries du pays, les ouvriers de la filature de coton Yarur n'ont pas attendu une intervention gouvernementale descendante, mais ont pris le contrôle de leur usine et l'ont socialisée de force en avril 1971.<sup>45</sup> L'usine Yarur, la plus grande du pays et la première à se moderniser et à adopter les principes de la « gestion scientifique » de F. W. Taylor, filait et tissait toutes sortes de tissus en coton, notamment des sacs pour la farine et des tissus pour des vêtements bon marché. Ce type d'usine industrielle ne correspondait pas à la vision idéalisée d'une fabrication textile artisanale, loin du capitalisme et d'une division stricte du travail. Comme l'écrit Peter Winn à propos de l'usine Yarur, « Sur le sol de l'usine, les ouvriers étaient contrôlés par le système Taylor, dans lequel chaque mouvement était réglementé et chaque instant surveillé, les transformant en extensions optimales et efficaces des machines qu'ils entretenaient. »<sup>46</sup>Ce texte est accompagné d'une photographie d'un ouvrier s'affairant autour d'une énorme bobine mécanique, rappelant les images prises par Lewis Hine dans les usines textiles au début du siècle, destinées à choquer le public américain en montrant les abus industriels et l'isolement des ouvriers.

Bien que l'empire textile Yarur ait été bâti au début du XXe siècle sur le dos d'adolescentes pour la plupart, qui étaient moins bien payées que les hommes et considérées comme plus dociles, cette situation a changé après les années 1960, qui ont vu l'instauration de l'égalité salariale et du congé maternité au Chili. En 1968, l'entreprise a commencé à privilégier l'embauche d'hommes de moins de vingt-cinq ans.<sup>47</sup> Le travail était physiquement éprouvant et le lieu de travail très bruyant. En 1971, un groupe hétéroclite de fileuses, de tisserandes et de cadres (hommes et femmes, jeunes et moins jeunes) a forgé une alliance sans précédent en unissant ses forces : les ouvriers manuels en bleu de travail, ou *obreros*, et *les employés* en col blanc, ou *empleados*, commis et employés de bureau.

Ils se sont organisés non seulement pour obtenir de meilleurs salaires ou conditions de travail, mais aussi pour diriger eux-mêmes l'usine, pour collectiviser sa gouvernance conformément aux promesses d'Aflende.

Sans attendre l'intervention officielle d'Al-Lende, les travailleurs ont mis en œuvre une

*toma* (prise de contrôle ou saisie) ; une fois cela accompli, ils ont accroché à l'entrée de l'usine une banderole blanche fabriquée à partir du tissu produit par l'usine elle-même, teinte en rouge et bleu (les couleurs nationales du Chili), sur laquelle on pouvait lire « Yarur : Territoire libre d'exploitation », annonçant ainsi à l'AFL que la nouvelle usine socialisée était destinée à réaliser les idéaux communistes d'un travail sans l'aliénation inhérente au capitalisme ; le nom de l'usine fut également modifié, de manière encore plus emphatique, pour devenir Ex-Yarur (fig. 2.14). Pourtant, sur une photographie de 1971 montrant un autre ouvrier s'occupant d'une bobine mécanique (fig. 2.15), il est difficile de déterminer à partir de l'image elle-même si nous sommes avant ou *après la prise de contrôle* (elle ne diffère en rien des photos prises avant la prise de contrôle). Le même travail de base doit se poursuivre, exigeant des corps qu'ils effectuent des mouvements identiques, même si les circonstances économiques et managériales ont été radicalement modifiées.

¶is *toma* était l'aboutissement de plusieurs années de militantisme et d'activité politique croissants au sein de Yarur. Plus tard, pendant la période d'instabilité politique qui a précédé le coup d'État, alors que le Chili était en proie à une véritable guerre des classes, les travailleuses de l'ancienne Yarur ont défilé en brandissant des tissus fabriqués dans l'usine et une banderole sur laquelle on pouvait lire « Voici le travail des travailleurs », rappelant ainsi publiquement les corps et les salaires qui se cachaient derrière la politique textile, ainsi que ses produits tangibles (fig. 2.16). L'usine contrôlée par les travailleurs n'a pas duré longtemps. Après le coup d'État de Pinochet, la socialisation « par le bas » des travailleurs a été annulée et les usines ont été reprivatisées sous son régime néolibéral <sup>(48)</sup>. De plus, ses politiques agressives de libre-échange ont inondé le pays de produits bon marché provenant de l'étranger. L'industrie textile chilienne a été pratiquement détruite, ce qui a entraîné une hausse spectaculaire du taux de chômage après 1973 pour les travailleurs pauvres et des licenciements massifs à Yarur et ailleurs.<sup>(49)</sup>

Vicuña connaissait les victoires éphémères remportées à l'usine textile ; son cousin y avait mené des représentations dans le cadre du El Teatro Nuevo Popular <sup>50</sup>. Dans une conférence donnée à l'Institute of Contemporary Arts de Londres en 1973, elle lut un paragraphe sur la troupe de théâtre qui répétait devant les usines textiles nationalisées et demandait aux ouvriers de participer à la pièce afin de s'emparer des moyens culturels et économiques. El Teatro Nuevo Popular avait été créé au début des années 1970 dans le cadre d'un programme pédagogique et culturel plus large de la Central Única de Trabajadores, et une pièce, écrite par Gloria Cordero, avait été rédigée après une consultation approfondie des ouvriers du textile qui avaient pris le contrôle de leur usine (même si cette collaboration utopique entre les classes n'était pas sans susciter la controverse).<sup>51</sup> Bien que la lecture de ce texte par Vicuña à Londres ait été considérée comme la preuve de son intérêt de longue date pour les performances orales, elle témoigne également de sa connaissance des luttes pour le contrôle ouvrier des usines textiles pendant les années Allende.

De plus, cela montre que Vicuña était très consciente, au début des années 1970, de l'importance de créer des objets à partir de textiles, car le travail textile *est un travail à part entière*.





**Fig. 2.14.**  
 (Face, en haut) Yarur :  
 Territoire libre  
 d'exploitation,  
 bannière installée à  
 l'entrée d'une usine  
 textile, Santiago, Chili,  
 1971. Photographie  
 d'Armando Cardoso.  
 Collection de la  
 Biblioteca Nacional de  
 Chile.

était un lieu important de contestation autour des corps travailleurs, à la fois romantisés et aliénés. Le fait que ses propres objets à base de fibres, avec leurs coutures évidentes et visibles, soient si fragiles, si peu solidaires, effilochés, incomplets et partiels, suggère que la fabrication textile, pour elle comme pour les anciennes ouvrières de Yarur, devait être présentée au public comme étant en crise, non résolue. Son investissement dans des matériaux textiles non formés signifie que ses œuvres ne font qu'évoquer l'achèvement, peut-être par des processus industriels totalement incertains ou inconnus. Dans quelles conditions ces matériaux seront-ils récupérés et transformés en produits commercialisables ? À une époque où ces procédures faisaient l'objet d'une grande attention, Vicuña a refusé de transformer ses matériaux en produits textiles finis et fonctionnels. Cette résistance se poursuit aujourd'hui. Lorsque je lui ai demandé si elle avait déjà tissé un morceau de tissu du début à la fin, elle m'a répondu : « Jamais, et c'est pourquoi les tisserands me détestent. »<sup>(52)</sup> Ainsi, bien qu'elle n'ait pas été intégrée dans l'histoire de l'art conceptuel, elle n'a pas encore été pleinement acceptée par le monde de l'artisanat d'art.

À Londres, alors que Vicuña réalisait ses petites sculptures ressemblant à des amulettes à partir de bandages, de déchets et de plumes, elle s'engageait également dans le militantisme, considérant ces deux activités (la création artistique et l'organisation politique) comme issues du même moule. En 1974, Vicuña a contribué à la création d'une coalition d'artistes, de conservateurs et d'écrivains appelée Artists for Democracy, qui comprenait John Dugger, David Medafla et le critique Bret ; ils ont milité contre Pinochet et défendu les droits des peuples du monde entier. Ensemble, ils ont organisé le Festival des arts pour la démocratie au Chili en 1974. Une banderole monumentale réalisée par Dugger, dans la tradition des banderoles syndicales du Royaume-Uni, a mis en scène de manière spectaculaire une manifestation en faveur du Chili qui s'est déroulée à Tra-

**Fig. 2.15.**  
 (Ci-dessous) Ouvrier  
 textile à l'ancienne  
 usine Yarur, Santiago,  
 Chili, enfilant des  
 bobines, 1971.  
 Photographie d'Armando  
 Cardoso. Collection de  
 la Biblioteca Nacional  
 de Chile.

**Fig. 2.16.**  
 Voici le travail des  
 ouvriers, bannière sur  
 un camion transportant  
 des ouvrières, ornée  
 de tissus conçus et  
 fabriqués à l'  
 Ex-Yarur, Santiago,  
 Chili, octobre 1972.  
 Photographie de Peter  
 Winn.  
 Avec l'aimable  
 autorisation de  
 Peter Winn.

falgar Square. On pouvait y lire « Chile Vencerá » (Le Chili vaincra), et l'utilisation du futur soulignait la politique anticipatoire plus large du mouvement. La bannière s'inspirait d'un récit oral fourni par Vicuña ; dans une série de notes de production, Dugger écrit que la « première étude dessinée » a été réalisée « chez Cecilia Vicuña, à partir d'une discussion avec elle ». »<sup>53</sup> Il s'agissait d'un exemple pionnier de la banderole en bandeau comme « une nouvelle forme à grande échelle pour l'image picturale, qui pouvait fonctionner en dehors de la galerie d'art et du musée, dans le monde en rapide évolution de l'agitation politique et de la protestation ». <sup>54</sup>Une version beaucoup plus petite de la bannière, tenue par Vicuña, est présentée à la figure 2.17. Son style schématique, avec des silhouettes découpées simplifiées représentant un éventail de travailleurs, des mineurs de cuivre aux travailleurs culturels, la rendait « moderne par rapport au style plus victorien des bannières des syndicats britanniques parmi la foule ». (55)

Occupant tout un côté de la base de la colonne Nelson, la bannière, qui était appliquée et brodée, était cousue avec un fil industriel pour plus de stabilité et coupée en bandes afin de pouvoir être facilement transportée. Le tissu seul (sans les cordes de fixation) pesait plus de vingt-cinq kilos <sup>(56)</sup>. Ce type de bannière, avec ses bandes de tissu suspendues à un élément horizontal, fait également écho au quipu, et Vicuña est revenu à ce format en 1977 pour une bannière sur laquelle était inscrit « Le Chili salue le Vietnam ! ».

Dugger est ensuite devenu une figure importante dans l'histoire des bannières politiques, qu'il considérait comme des monuments mobiles. Au cours de sa collaboration avec Artists for Democracy, il a également réalisé une œuvre conçue par Vicuña, une pièce en tissu appliqué intitulée *Arte emancipación / Arte participación*, datant de 1975, dans laquelle les jeux de mots « émancipation » et « participation » jaillissent du mot « art », divergent, puis se rejoignent pour former leurs syllabes finales (fig. 2.18). Des mains gesticulantes rayonnent à partir de la forme amorphe centrale, suggérant de nombreux bras, de nombreuses causes (les lettres du haut, « man », qui sont exagérées, suggèrent *mano*, ou main, tandis que « parti » pourrait signifier départ ou division). L'orange et le rose des lettres vibrent sur le fond neutre en coton, les lettres étant écrites en cursive brun foncé et des fils visibles pendent pour souligner l'absence de finition.

Vicuña a continué à travailler avec des tissus, notamment des textiles abstraits sur de la toile de jute, pendant qu'elle vivait en Colombie ; elle a finalement abandonné ces œuvres car peu de gens s'y intéressaient <sup>57</sup>. Cela nous rappelle douloureusement que, même si le monde de l'art actuel s'efforce de récupérer et de revaloriser le travail textile, cela n'a pas toujours été le cas au cours des dernières décennies. L'un des dangers pour les femmes artistes travaillant dans le domaine de l'artisanat textile dans les années 1970 était d'être accusées d'essentialisme, une accusation dont Vicuña, tout comme Hammond, a fait l'objet. Je reviendrai sur la toile de jute dans la deuxième partie de ce chapitre, car il est significatif que Vicuña connaissait les arpillères doublées de toile de jute — elle en possédait d'ailleurs une, qu'elle a finalement perdue lors d'un de ses nombreux déménagements transnationaux.<sup>(58)</sup>



Fig. 2.17. Cecilia Vicuña tenant une petite maquette de John Dugger, *Chile vencerá*, bannière inspirée d'un récit oral de Vicuña, Londres, 1974.

Avec l'aimable autorisation de Cecilia Vicuña et de la galerie England & Co.

**Fig. 2.18.**  
 Cecilia Vicuña, *Art Emancipation / Art Participación (Arte emancipación / Arte participación)*, tissu appliqué cousu par John Dugger, 1975. Avec l'aimable autorisation de Cecilia Vicuña et de la galerie England & Co.



### *Tissages de rue*

Vicuña s'intéressa de plus en plus à un retour à ses racines spécifiques au site et à son travail en plein air. En 1979, alors qu'elle vivait à Bogotá, elle créa son œuvre *A Glass of Milk* (Un verre de lait), dans laquelle elle renversa un verre de lait dans la rue en tirant sur un fil rouge en laine de vigogne attaché autour de la partie supérieure du récipient (fig. 2.19 et 2.20). Cette œuvre avait plusieurs origines : elle a été créée à la suite d'une invitation lancée par le groupe chilien CADA (Colectivo Acciones de Arte), *Para no morir de hambre en el arte (Pour ne pas mourir de faim dans l'art)*, dans le cadre de laquelle, entre autres, ils ont distribué des paquets d'un demi-litre de lait en poudre à La Granja, un quartier très pauvre de Santiago.<sup>59</sup> Vicuña se souvient que lorsqu'elle a été invitée à réaliser une œuvre collaborative en solidarité avec le CADA dans le cadre d'une série d'actions qui se dérouleraient simultanément au Chili, en Colombie et à Toronto, elle « a accepté immédiatement ». <sup>60</sup>Consciente de son contexte local, elle a saisi l'occasion pour créer une œuvre utilisant la symbolique du lait comme source de nourriture et de subsistance, attirant l'attention sur le scandale du lait empoisonné distribué à l'époque en Colombie, connu sous le nom de



**Fig. 2.19.**

Cecilia Vicuña, *Un verre de lait (Un vaso de leche)*, photographie de la performance, Bogotá, 1979. Avec l'aimable autorisation de Cecilia Vicuña et de la galerie England & Co.



**Fig. 2.20**

Cecilia Vicuña, *Un verre de lait (Un vaso de leche)*, photographie de la performance, Bogotá, 1979. Avec l'aimable autorisation de Cecilia Vicuña et de la galerie England & Co.

comme le « crime du lait », dans lequel près de deux mille enfants sont morts après avoir bu du lait contaminé.<sup>61</sup> Elle a annoncé la performance, réalisée sur la Plaza Simón Bolívar, en affichant des affiches réalisées « dans un style reconnaissable, en utilisant le format utilisé pour annoncer les corridos, un spectacle populaire sanglant dans lequel le taureau meurt toujours ».<sup>62</sup> L'affiche indique que la pièce a été réalisée sous la rubrique CADA et ne mentionne pas Vicuña par son nom.

En plus de cracher son verre devant son petit public d'une douzaine de personnes, elle a griffonné un poème sur le trottoir : « La vache est / le continent / dont le lait / (le sang) / est / craché. / Que faisons-nous / avec

vie ? »<sup>63</sup> Contrairement à ses premières œuvres, pour lesquelles il n'existe aucune documentation, cette pièce a été mise en scène pour être et existe désormais sous la forme d'une série de photographies. Ces photos racontent une certaine histoire : elles sont cadrées de manière serrée afin de capturer un fragment de la bordure de la jupe patchwork colorée de Vicuña, ainsi que son bras et sa main tendus alors qu'elle tient le fil rouge tendu. L'appareil photo et son enregistrement ont joué un rôle crucial dans la mise en scène matérielle, car le verre n'était pas rempli de lait de vache, mais de colle Colbón, dont l'opacité se prête mieux à la photographie que le lait et dont la mécanique de coulée lente est plus contrôlable. Sur une autre photographie de la série, on voit une autre main appuyée contre le trottoir. En tant que spectateurs, nous sommes placés juste au-dessus, la caméra inclinée vers le bas pour enregistrer le grain sombre et le sable de l'asphalte qui contrastent avec les filets de « lait » blanc. Nous sommes amenés tout près, sans doute parce que c'était un moyen de centrer et de rendre visible cette action modeste qui risquait d'être submergée par son environnement, mais cela nous déplace spatialement, car nous n'avons pas d'horizon, pas de ciel, pas de sens de l'environnement urbain. En effet, dans de nombreux documents photographiques de ses installations ou performances textiles, telles que *!e Glove*, on a l'impression d'un rétrécissement de la vision, d'un cadrage qui rend les pièces spécifiques dans leurs textures locales (peau contre poix, fil imbibé de lait) tout en les rendant quelque peu sans lieu.

Le recours au lait par CADA et Vicuña fait référence à la politisation autour du lait, de la pauvreté et de l'alimentation au Chili, car il renvoie à une promesse électorale largement connue faite par Aflende en 1970 : selon ses principes socialistes, chaque enfant chilien recevrait gratuitement un litre de lait par jour de la part du gouvernement. Une affiche, aujourd'hui accrochée à la Fundación Salvador Aflende à Santiago, montre un enfant levant un verre de lait comme pour le boire, avec le slogan « Du lait tous les jours pour les enfants du Chili avec Aflende » (fig. 2.21). Bien que la performance de Vicuña soit directement liée à celle du CADA, elle n'est pas mentionnée dans le récit principal de *!avanzada*, terme donné par la critique Nefly Richard aux artistes qui sont restés au Chili pendant la dictature et ont dû contourner la censure en utilisant des codes visuels et conceptuels sophistiqués, produisant leurs propres formes de sens. Richard écrit : « Les artistes *de !avanzada* ont osé parier sur une forme de créativité capable de perturber l'ordre imposé au langage par les figures d'autorité et leur grammaire du pouvoir. »<sup>(64)</sup> Elle soutient que grâce à des systèmes de signes non agressifs et souvent fugitifs sous une censure sévère, ces artistes ont inventé un nouveau langage de dissidence ; elle n'inclut pas Vicuña, même si son travail interroge également les systèmes de langage et l'illegalité. En tant qu'exilée, Vicuña n'a pas été confrontée au même type de silence institutionnel que ceux qui sont restés dans le Chili de Pinochet.

Bien qu'elle ait eu des liens avec les artistes du CADA et que ses actions aient été explicitement menées dans le cadre de leur réseau international, elle n'a pas été pleinement intégrée à l'histoire de ce mouvement.

Tout au long des années 1980, Vicuña a continué à explorer des projets publics extra-institutionnels et guerriers, en particulier lorsqu'elle était encore en exil mais qu'elle a commencé à se rendre occasionnellement au Chili. Elle a réalisé plusieurs interventions dans la rue à base de fibres ; par exemple, elle a utilisé de la ficelle pour tisser ensemble les côtés d'une route, empêchant littéralement la circulation. Il s'agissait d'une métaphore visuelle pour symboliser le rapprochement des divisions, mais aussi les perturbations de la parole et les gestes de communication contrariés pendant la dictature. En enroulant de la ficelle autour des rochers d'une rivière dans le cadre d'une installation temporaire qui reliait les deux rives, Vicuña a utilisé le fil comme une unité syntaxique, qui évoque une rupture dans la sphère publique, ainsi qu'une tentative imaginative de réparation. Elle s'est inspirée du travail de l'artiste péruvien Jorge Eielson et de ses œuvres inspirées du quipu, mais en déplaçant le



Avec des fibres nouées dépassant à la fois du cadre de la toile et de l'espace de la galerie, cette œuvre utilise du fil pour délimiter des espaces, associant l'intérêt de Vicuña pour le travail manuel à un geste d'extension du corps vers le domaine de la visibilité dans l'espace social de la rue.

Les tissages urbains de Vicuña interviennent dans l'espace public dans un but quelque peu ambigu : en embellissant les rues, les chantiers, les caniveaux et les escaliers, ils créent une tension dynamique entre la malléabilité des fibres et la rigidité de leur environnement. *%ipu in the Guter*, une installation urbaine, reprend la forme du quipu, mais plutôt que de servir de système de comptabilité ou d'information, des fils de laine se déroulent depuis le pavé gris et rugueux jusqu'à une flaque d'eau trouble sur la route — dégradés, fanés, abandonnés peut-être, mais aussi brodés, animant ainsi l'espace public de leurs couleurs vives rouge, rose et orange (fig. 2.22). Certains semblent avoir été placés là par hasard, comme des restes égarés provenant du sol d'une usine de confection, à l'instar de la fibre blanche de la figure 2.23, posée sur un perron et maintenue aux deux extrémités par des pierres pour l'empêcher de s'envoler. Quel type de travail est évoqué ici ? En laissant ses matériaux quelque peu bruts, tels que la laine et le fil non filé

**Fig. 2.21.**  
« Du lait tous les jours pour les enfants du Chili avec Allende », affiche de campagne de Salvador Allende, 1970. Fundación Salvador Allende. Photographie de l'auteur.

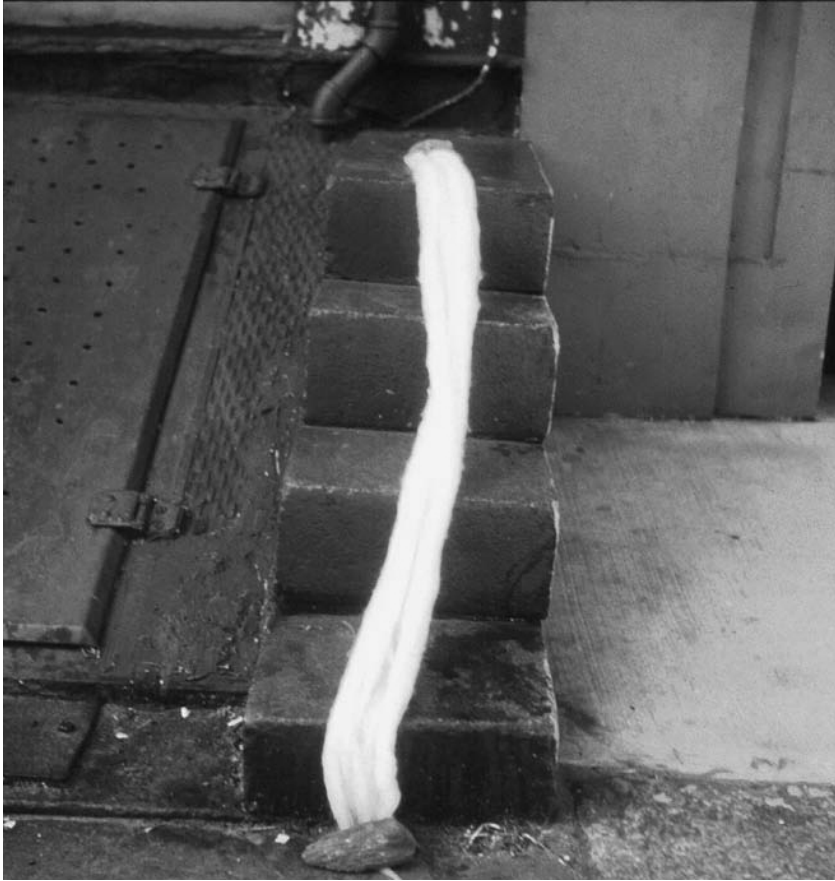


**Fig. 2.22.**

Cecilia Vicuña, *Quipu in the Gutter*, New York, 1989. Avec l'aimable autorisation de Cecilia Vicuña et de la galerie England & Co.

La laine cardée, Vicuña revient aux étapes initiales de la création textile, utilisant ce que j'appelle la préconstruction pour recréer les histoires de la tonte et de la récolte, ainsi que pour évoquer l'avenir et la seconde vie de ces matériaux, qui se présentent comme les matières premières de la production, prêtes à être filées et tissées. Délibérément inachevés, voire, dans le cas de *Quipu in the Gutter*, attirant l'attention sur les procédures de démêlage et de dévidage, ils refusent d'être complètement transformés en produits finis. Ils suscitent une réflexion sur ce qui va arriver, en posant la question de savoir quels types d'usines et quelles conditions de travail pourraient être mis en œuvre pour leur réanimation, suggérant le naissant, le sur le point d'arriver, le presque, la préparation. Comme elle l'écrit à propos de son attirance pour la laine non filée, « Ce n'est pas une chose / c'est un pur potentiel. »<sup>(65)</sup> Ces matériaux impliquent également l'arrêt d'un processus, l'interruption d'une instrumentalisation future, comme lorsque des pierres alourdissent un morceau de laine blanche, le rendant inerte et inutilisable à des fins fonctionnelles — rappelant les arrêts de travail, les grèves et, comme dans le cas du Yarur mifl, la récupération.

Comme l'illustrent ces exemples, Vicuña est revenue tout au long de sa carrière à sa rencontre originelle avec le quipu. Au fil des ans, elle a réalisé de nombreuses versions de quipus, dont certaines continuent de relier ses intérêts de longue date pour le langage, les fibres et la forme féministe, car elles expriment leurs propres systèmes sémantiques, faisant parfois référence à l'anatomie corporelle avec des tentacules recourbés de couleur sanguine suggérant des veines, des ovaires ou des entrailles. (Elle a également commencé à intituler ses œuvres en *Wachua*, poursuivant ainsi son engagement en faveur des systèmes de connaissances indigènes menacés d'expurgation.) Vicuña a développé le quipu dans son œuvre *El quipu menstrual*, qui a été reproduite dans trois configurations différentes. Elle a été présentée pour la première fois à l'occasion de l'élection de la première femme présidente du Chili, Michelle Bachelet, et pour souligner la fragilité écologique du Chili. Le 15 janvier 2006, jour du second tour des élections qui a assuré la première présidence de Bachelet, Vicuña a posé de longs



**Fig. 2.23.**  
Cecilia Vicuña, *White Hair on White Street*, New York, 1994. Avec l'aimable autorisation de Cecilia Vicuña et de la galerie England & Co.

des fils de laine rouge noués au pied du glacier El Plomo, dans un geste symbolique représentant son vote, une célébration du corps féminin nourricier qui est en même temps capable d'exercer un pouvoir politique<sup>66</sup> (fig. 2.24). La menstruation, qui était un thème clé de l'art féministe mondial des années 1970, a perdu de sa popularité en tant que motif au cours des dernières décennies ; pourtant, Vicuña embrasse ces processus féminins dans ses évocations abstraites. (Une peinture antérieure intitulée *#e Angel of Menstruation* — Vicuña est une peintre prolifique — le représente ouvertement.)

La performance *El quipu menstrual* était semi-privée, réalisée dans un isolement quasi total dans ce paysage rural, avec les Andes en arrière-plan. Contrairement à la documentation de *A Glass of Milk*, dans laquelle le spectateur ne voit pas la Plaza Bolívar à Bogotá, ces photos donnent une impression d'immensité et d'écrasement de l'intervention de Vicuña par son environnement. Cependant, les textiles rouges étaient également des entailles ; cette œuvre de terre protestait contre l'exploitation minière dans les glaciers des Andes et visait à interpeller Bachelet pour qu'elle mette fin à la spoliation de l'environnement. Elle était accompagnée d'une lettre au ton ferme adressée à Bachelet en mai, concernant la préservation des ressources naturelles du Chili, dans laquelle on pouvait lire : « Vous avez le



**Fig. 2.24.**  
Cecilia Vicuña, *El quipu menstrual*, glacier El Plomo, Chili, 2006.  
Avec l'aimable autorisation de Cecilia Vicuña et England & Co. Gallery.

« l'occasion de reconnecter l'eau et le sang. »<sup>67</sup> En coulant sur la surface de la terre, les fibres deviennent également des larmes, reliées au lait / sang / fluides corporels que Vicuña met depuis longtemps en dialogue.

Plus tard dans l'année, Vicuña a présenté une œuvre similaire, considérablement agrandie, au Centre culturel La Moneda, récemment inauguré. Ce palais gouvernemental, bombardé lors du coup d'État, était devenu le quartier général fortement armé de Pinochet pendant la dictature. L'œuvre s'inscrivait dans le cadre d'une exposition consacrée aux femmes artistes chiliennes contemporaines, intitulée *Del otro lado*.<sup>68</sup> Pour cette installation, les lignes horizontales d'El quipu, qui ressemblaient à un dessin griffonné sur le sol poussiéreux de la montagne, ont été multipliées et disposées verticalement, Vicuña ayant suspendu vingt-huit bandes de laine couleur sang du sol au plafond, en référence au pouvoir de régénération et de fertilité des femmes et au nombre de jours d'un cycle menstruel moyen. Un écran à côté de l'installation en fibre montrait des images de l'installation El Plomo. Alors que les brins de fibre s'accumulent et coagulent sur le sol, ils évoquent un écoulement de sang venant d'en haut ; le Centre culturel se trouve au sous-sol de La Moneda, c'est-à-dire sous le lieu où Aflende est mort.

Lorsque d'autres artistes participant à l'exposition ont protesté contre le fait que l'œuvre de Vicuña occupait trop d'espace et rendait difficile la visualisation des autres pièces (bien qu'elle ait insisté sur le fait qu'elle n'utilisait que la surface qui lui avait été attribuée), elle a réduit



**Fig. 2.25.**

Cecilia Vicuña, *Blood of the Glaciers / El quipu menstrual*, La Moneda, Santiago, Chili, 2006. Avec l'aimable autorisation de Cecilia Vicuña et de la galerie England & Co.

Elle a démonté l'œuvre et utilisé la laine retirée dans une performance devant La Moneda, la rebaptisant *Blood of the Glaciers* (*Le sang des glaciers*) dans le cadre de ses protestations continues contre la possibilité que de vastes portions du territoire chilien soient vendues à des fins lucratives (fig. 2.25). Déroulée par Vicuña sur le sol, la laine a été soulevée par une file de femmes, et tandis que les interprètes tenaient le textile en silence, celui-ci est devenu un accessoire de performance collaboratif, fusionnant les gestes du corps interprète avec les matériaux fibreux. Destinée à Bachelet et à la fonte des glaciers, l'œuvre ne peut que rappeler la mort d'Allende, car le long fil rouge évoque le sang coulant de la bouche du palais, avec des gardes armés postés à l'entrée et le drapeau chilien flottant au-dessus. Comme pour la performance dans les montagnes, à La Moneda, la caméra s'éloigne de son cadrage précédemment étroit sur la fibre elle-même pour montrer comment elle s'inscrit dans un paysage plus large, à la fois terrestre et politique.

### *Conceptual Cra\$*

J'ai soutenu que Vicuña négocie un chevauchement inexploré entre la dématérialisation et la matérialité, ou « textiles conceptuels », une relation qui a placé

Elle se situe à la frontière entre l'art conceptuel et l'artisanat. Bien que certains critiques aient qualifié son travail de régressif, féminin et folklorique (en grande partie à cause de son intérêt pour les textiles), depuis le début des années 2000, Vicuña est devenue extrêmement importante pour une nouvelle génération d'artistes chiliens, qui se sont intéressés à son travail sur le langage et le fil dans ses différentes expositions et à mesure que son art a été diffusé sous forme de reproductions. S'inspirant de sa pratique, certaines jeunes artistes chiliennes utilisent la fibre pour explorer l'héritage de la dictature de Pinochet et l'effritement de la mémoire, ainsi que pour réfléchir à l'histoire nationale de la production textile. L'une de ces artistes, Daniela Rivera, est née à Santiago en 1972 et a grandi sous Pinochet, vivant au Chili jusqu'en 2000, date à laquelle elle s'est installée aux États-Unis. Dans son œuvre de 2012 intitulée *Línea continua* (*Ligne continue*), qui faisait partie d'une commande du Rockefeller Center for Latin American Studies de Harvard, Rivera a déroulé une longue ligne tissée au milieu des rues de Santiago (fig. 2.26).

L'œuvre de Rivera pourrait être considérée comme une référence directe à l'une des œuvres d'art conceptuel politique les plus connues de l'ère Pinochet au Chili, *A Mile of Crosses on the Pavement* (*Un kilomètre de croix sur le trottoir*) de Loty Rosenfeld, réalisée entre 1979 et 1984. Dans son œuvre, Rosenfeld (membre fondatrice du CADA) a tracé des croix, ou *des X*, à l'aide de ruban adhésif blanc sur les lignes de démarcation des rues, annulant ainsi la direction présumée de la circulation tout en créant un mémorial improvisé pour les personnes disparues sous le régime<sup>(69)</sup> (fig. 2.27). Rosenfeld a choisi des sites emblématiques pour cette installation, non seulement devant La Moneda, mais aussi devant la Maison Blanche aux États-Unis, afin de souligner le soutien financier et idéologique apporté par les États-Unis au régime de Pinochet. Avec ces marques – une sorte de point de croix sur la chaussée – qu'elle a documentées et diffusées parmi les progressistes de Lefi, Rosenfeld a produit un système de signes qui n'était pas assez explicite pour menacer ouvertement le régime, mais qui conservait un codage productif<sup>(70)</sup>.

Dans l'hommage rendu par Rivera, les lignes tracées par Rosenfeld sur le trottoir ont été déplacées à trois reprises : premièrement, spatialement, elles ne fonctionnent plus comme des X accusateurs ou des croix commémoratives situées à proximité des lieux de perte, de deuil et de responsabilité. Deuxièmement, elles ont été temporairement déplacées ; elles existent à plus de trente ans de distance historique de la première incarnation de Rosenfeld. Troisièmement, et c'est le plus important, Rivera a choisi de refaire les lignes non pas avec du ruban adhésif blanc, mais avec de la laine tissée, en une ligne continue plutôt que discontinue. Par ce choix de matériau textile, l'œuvre de Rivera fait ainsi référence à l'œuvre de Vicuña ainsi qu'à celle de Rosenfeld, et son placement de fibres dans les rues publiques est une reconnaissance elliptique du précédent de Vicuña.

En d'autres termes, l'œuvre de Rivera insiste sur un double héritage : à la fois le travail conceptuel politique du CADA et de ses acolytes, et l'artisanat textile de Vicuña. Dans les écrits influents de Richard, Vicuña n'a pas été considérée comme un élément essentiel de la trajectoire de *l'avanzada* chilienne ; Richard a plutôt défendu di-



chotomies du conceptuel, du sémiotique et du politique par opposition à l'artisanat et à l'expressif. (Bien que Vicuña ait réalisé à la fin des années 1960 des performances connues des artistes chiliens de l'époque, Richard écrit : « Il n'existe aucune trace significative d'une utilisation du corps dans l'art chilien avant 1973. »<sup>71</sup> Elle ne mentionne pas non plus Vicuña dans son chapitre sur la poésie et l'écriture et leur intersection avec les arts visuels chiliens.) Mais Vicuña, avec ses fibres tactiles, féminines et mythiques, est à la fois politique et sémiotique, et Rivera comprend à juste titre Rosenfeld et Vicuña non pas comme des opposés travaillant avec des médiums divergents, mais comme des intervenants fluides dans l'espace public utilisant une ligne semblable à un point de couture, et opérant ainsi sur des fréquences similaires.

Cependant, contrairement à Vicuña, Rivera met l'accent sur la transformation des matières premières utilisées dans la fabrication textile plutôt que sur l'utilisation de matériaux sous des formes pré-construites. Pour Rivera, il est important qu'il s'agisse de tissu *tissé*, et non de mèches non filées ou d'un amas de fils. Elle tient à souligner les traditions locales du tissage à pédales sur le métier à tisser Mantero dans le centre du Chili qui, bien que prisées depuis plus d'un siècle, sont aujourd'hui considérées comme des pratiques en voie de disparition.<sup>72</sup> Des kilomètres de laine tissée ont été produits grâce à un effort collaboratif impliquant une famille (hommes et femmes) de tisserands de La Ligua, connue pour ses tricots et ses tissus. Bien que les femmes comme les hommes puissent être tisserands, un spécialiste de la con-

**Fig. 2.26.**  
Daniela Rivera, *Ligne continue (Línea continua)*, Santiago, Chili, et Cambridge, Massachusetts, 2012. Avec l'aimable autorisation de Daniela Rivera.

**Fig. 2.27.**  
Lotty Rosenfeld, *Une mille de croix sur le trottoir (Una milla de cruces sobre el pavimento)*, performance au Chili et à Washington, DC, 1979-1984. Avec l'aimable autorisation de Lotty Rosenfeld.



**Fig. 2.28.**  
Daniela Rivera,  
*Labored Landscape*  
#2, image tirée d'une  
vidéo, 2012. Avec  
l'aimable autorisation  
de Daniela Rivera.

Les textiles chiliens temporaires nous indiquent que dans de nombreuses régions, « le tissage sur métier à tisser horizontal est l'apanage des femmes, tandis que le métier à tisser à pédales, introduit à l'époque coloniale, est réservé aux hommes »<sup>(73)</sup>.

Dans sa vidéo *Labored Landscape* #2, réalisée en 2012, Rivera documente les deux mois qu'il a fallu pour créer la ligne tissée afin de rendre hommage aux artisans qui ont filé et tissé. Pour enregistrer cette vidéo, elle a fixé des caméras haute définition sur le corps des tisserands, montrant la création de la ligne de leur point de vue et mettant l'accent sur les rythmes du travail, les sons et les fils qui s'étirent, incroyablement longs, à travers le champ de vision de l'écran. Il est important de noter qu'elle ne montre pas leurs visages, cherchant non pas à effacer le travail physique, mais à occuper leur position en tant que spectatrice (fig. 2.28). Rivera a écrit à propos de *Labored Landscape* #2 : « Mon intention était de me concentrer sur le travail physique impliqué dans la production de la ligne plutôt que sur les aspects narratifs de l'activité. »<sup>(74)</sup> Dans la vidéo, les lignes parallèles commencent à prendre vie, vibrant les unes à côté des autres et s'étirant sur des longueurs apparemment infinies.

qui sortent de l'espace de l'atelier pour emprunter un chemin dont on aperçoit à peine le bout. Ces fils montrent, une fois de plus, comment les textiles peuvent s'étirer entre le corps au travail et la sphère politique.

Dans cette section, j'ai soutenu que le travail de Vicuña sert de modèle pour réfléchir aux temporalités des textiles et que son utilisation de la fibre appartient autant au domaine de l'art conceptuel qu'à celui de l'artisanat et de l'industrie. Entre ses mains, les textiles traversent et relient les corps, les travaux et les histoires genrés, écrivant un texte que d'autres peuvent lire. Pour Vicuña, les textiles existent dans un champ temporel contradictoire de production, qui témoigne du temps accéléré du capitalisme tout en conservant des histoires dans leurs fibres, à l'instar du quipu. L'invocation par Vicuña à la fois des textiles indigènes et des matériaux industriels interrompt le flux du temps colonial et chronologique, s'étirant entre un passé vivant figé et un présent rompu, marquant le temps alors qu'elle refait la mémoire. Dans la section suivante, je m'intéresse aux petites tapisseries réalisées par des femmes chiliennes qui, dans l'ensemble, ne s'intéressaient pas à la catégorie « art », mais qui, comme Vicuña, utilisaient le tissu et le fil comme moyen d'expression pour raconter des histoires urgentes et repousser les limites de la politique textile. À l'instar des performances et des installations textiles de Vicuña, qui se situent entre conceptualisme et artisanat, les arpilleras sont prises dans la tourmente. Ce sont des objets contestés, constamment tiraillés entre des oppositions dialectiques et des temporalités : entre art populaire et journalisme, originalité et reproduction, nostalgie et actualité, décoration et témoignage.

### **Arpilleras, « tapisseries de la diffamation »**

La tapisserie cousue à la main illustrée à la figure 2.29 a environ la taille d'un oreiller. Des tissus aux couleurs vives et attrayantes, fixés à l'aide de points de croix réalisés avec du fil assorti, sont appliqués sur un morceau de toile de jute grossière (*osnaburgo*). Des poupées en tissu tridimensionnelles, d'environ cinq centimètres de haut, occupent un paysage montagneux sous un ciel bleu foncé, ponctué d'un soleil orange dont les rayons sont formés par des fils cousus en longues lignes droites. À l'exception du soleil, la composition est résolument symétrique, avec deux collines de couleur lime encadrant un bâtiment au toit pointu – un palais de justice, selon l'inscription en noir sur la façade – au centre de la scène, flanqué de deux arbres vert tendre. Plusieurs tissus imprimés sont inclus dans les pièces en coton/polyester, notamment un patch marron imprimé pour ressembler à un tissu grossièrement tissé, symbolisant la terre, et un imprimé moucheté utilisé pour la chaîne de montagnes. Devant la porte voûtée se tiennent huit personnages vêtus de couleurs vives avec