

Cecilia Vicuña

Veroír el fracaso iluminado

Seehearing the Enlightened Failure





Retrato de—Portrait of Cecilia Vicuña en—in Santiago, Chile, ca. 1968–1970. Foto—Photo: Claudio Bertoni

Publicado con motivo de la exposición *Cecilia Vicuña. Veróir el fracaso iluminado* (8 de febrero al 2 de agosto de 2020) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México; (26 mayo al 24 noviembre de 2019) Witte de With, Center for Contemporary Art, Róterdam

Published on occasion of the exhibition *Cecilia Vicuña. Seehearing the Enlightened Failure* (February 8 to August 2, 2020) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City; (May 26 to November 24, 2019) Witte de With, Center for Contemporary Art, Rotterdam

Textos—Texts

Valerie Fraser, Lucy R. Lippard, Miguel A. López, Tribu No, Cecilia Vicuña

Traducción—Translation

Tony Beckwith, Miguel A. López, Julianna Neuhouser, Daniel Saldaña París

Edición—Edition

Miguel A. López

Dirección editorial—Editorial Direction

Ekaterina Álvarez Romero · MUAC

Coordinación editorial—Editorial Coordination

Ana Xanic López, Vanessa López García · MUAC; Andrea Valencia Aranda · Witte de With Center for Contemporary Art

Corrección—Proofreading

Ana Xanic López, Vanessa López García · MUAC; Julianna Neuhouser, Daniel Saldaña París, Jimena Zermeño

Diseño—Design

Cristina Paoli · Periferia Taller Gráfico

Asistente de diseño—Design Assistant

Raquel Achar Cohen

Primera edición 2020—First edition 2020

D.R. © MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM

Insurgentes Sur 3000, Centro Cultural Universitario, 04510, Ciudad de México

www.muac.unam.mx/publicaciones

D.R. © de los textos, sus autores—the authors for the texts

D.R. © de la traducción, su autores—the translators for the translations

D.R. © de las imágenes, sus autores—the authors for the images

ISBN Witte de With 978-94-91435-61-4

ISBN UNAM 978-607-30-2962-9

Cecilia Vicuña: Veróir el fracaso iluminado

Todas las obras de la artista, fotografías e imágenes son cortesía

de Cecilia Vicuña, a menos que se indique lo contrario

Todos los derechos reservados

© 2020 editor, artista, autores, Museo de Arte Contemporáneo, UNAM,

Ciudad de México y Witte de With Center for Contemporary Art, Róterdam

Esta publicación no puede ser fotocopiada ni reproducida total

o parcialmente por ningún medio o método sin la autorización

por escrito de los editores.

Cecilia Vicuña: Seehearing the Enlightened Failure

All works by the artist and photos and images courtesy Cecilia Vicuña archive unless otherwise noted.

All rights reserved

© 2020 the editor, the artist, the writers, Museo de Arte Contemporáneo, UNAM,

Mexico City, and Witte de With Center for Contemporary Art, Rotterdam.

This publication may not be photocopied nor reproduced in any medium or by any

method, in whole or in part, without the written authorization of the editors.

Printed and made in Mexico

Esta publicación cuenta con el apoyo de—This publication is in part supported by: Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA), Dirección de Asuntos Culturales (Dirac), Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile (Minrel), Embajada de Chile en Los Países Bajos—Embassy of Chile in the Netherlands, y—and Henry Moore Foundation.

Cecilia Vicuña

Veroír el fracaso iluminado
Seehearing the Enlightened Failure

MUAC · Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM
Witte de With, Center for Contemporary Art



Cecilia Vicuña: una retrospectiva para los ojos que no ven	6
Cecilia Vicuña: A Retrospective for Eyes That Do Not See	24
—	
Miguel A. López	
Hilando la hebra común	42
Spinning the Common Thread	54
—	
Lucy R. Lippard	
Un sentimiento transnacional: Cecilia Vicuña en diálogo con Valerie Fraser	66
A Transnational Feeling: Cecilia Vicuña in Dialogue with Valerie Fraser	74
—	
Valerie Fraser Cecilia Vicuña	
Sobre mi relación con Leonora	82
On My Relation to Leonora	84
—	
Cecilia Vicuña	
El Sabor a mí de Beau Geste Press	86
Beau Geste Press's <i>Sabor a mí</i>	92
—	
Cecilia Vicuña	
Semblanza	205
Biographical Sketch	
Catálogo	206
Catalogue	
Créditos	212
Credits	

Cecilia Vicuña: una retrospectiva para los ojos que no ven

Miguel A. López



Retrato de la artista en Concón—Portrait of the artist in
Concón, Chile, ca. 1967-1968. Foto—Photo: Claudio Bertoni

La mitad de mi biografía consiste en eventos que no ocurrieron. La mitad de mi trabajo tiende a desaparecer.

Cecilia Vicuña, 1973¹

Lo que verdaderamente importa en la obra de Cecilia Vicuña no es accesible con los ojos, no es permanente, no es capturable. Lo importante de su trabajo late, brinca, se arrastra, se escapa. Su trabajo va en persistente búsqueda de algo que se desvanece. “Su not-yet-being, su ‘no ser nada aún’ es lo que me atrajo” —Vicuña escribió en el poema “The Quasar”—. “Ser ‘casi’ un borde, un ‘por suceder’”.²

En 1972, ocho pinturas de Vicuña fueron incluidas en *Pintura instintiva chilena*, organizada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, lo cual presentó a Vicuña como parte de una constelación de pintores autodidactas chilenos. Sus piezas estaban influenciadas por su encuentro con la pintora británico-mexicana Leonora Carrington en 1969; pero también, significativamente, por la pintura indígena y mestiza de la América colonial española de los siglos XVI y XVII, cuyos pintores emplearon formas del arte europeo para construir representaciones de continuidad de la religiosidad andina en el marco de un nuevo cristianismo impuesto.

Los orígenes de esta exposición se pueden trazar hasta una década atrás cuando Tomás Lago, escritor y exdirector del Museo de Arte Popular Americano (MAPA) en Santiago, organizó la primera *Exposición de pintura instintiva* en 1963, en un intento

1— Cecilia Vicuña, *Pain Things and Explanations*, Londres, 1973, volante de exhibición, 2 pp. (Trad. del autor). El fragmento original en inglés dice: “Half of my biography consists of events that didn’t happen./Half of my work tends to disappear.”

2— Cecilia Vicuña, “The Quasar”, *Spit Temple. The Selected Performances of Cecilia Vicuña*, Rosa Alcalá (ed. y trad.), Brooklyn, Ugly Duckling Press, 2012, p. 119. (Trad. del autor). Los fragmentos originales en inglés dicen: “Its not-yet-being, its ‘no ser nada aún’ is what attracted me” y “Being ‘almost’ a border, an ‘about to happen.’” La referencia de su obra como un “por suceder” apareció por primera vez en sus notas manuscritas de 1969, las cuales forman parte de su libro inédito *El diario estúpido*: “Mis cuadros no deben ser concebidos como ‘obras terminadas’, sino como partes de un proceso vivo de pensamiento en el que todo está por suceder”.

de diferenciar el carácter razonado de un arte profesional de una práctica creativa que recuperaba las sensaciones elementales y los fundamentos de la gestión expresiva. Acuñado por Lago durante las décadas sesenta y setenta, la noción *pintura instintiva* fue un intento de dar legibilidad crítica a un tipo de pintura que no formaba parte de los circuitos oficiales, revalorizando estéticas desestimadas y calificadas como arte *naif* o arte primitivo, entre otros. En su opinión, la ausencia de una dimensión profesional creaba las condiciones para una representación más realista del acto artístico mismo, en tanto estaba desembarazada de las demandas del “comercio lucrativo” o del “grito de la moda”.³ El concepto buscó cuestionar la visión colonial y las jerarquías existentes en la historia del arte occidental, al formular una aproximación propia y una terminología local que reclamara el valor cultural de un número importante de creadores fuera del radio de atención de las instituciones artísticas. Aun cuando tendía a favorecer cierto esencialismo —en su búsqueda de un arte puro y emociones seminales—, aquella definición puede ser vista como parte de un repertorio de nociones acuñadas localmente todavía en las sombras de la retórica arte-histórica hegemónica, las cuales apuntan a formas divergentes de comprender y construir la contemporaneidad.⁴

La obra de Vicuña estaba en sintonía con esa búsqueda de libertad y el deseo de difuminar las jerarquías, los géneros y las divisiones impuestas por la mirada occidental. Pero su trabajo va mucho más lejos. Sus destellos inventivos —literarios, visuales, performativos o sonoros— han excedido todas las categorías convencionales. Nociones como arte conceptual, arte participativo, arte povera o crítica institucional son insuficientes para entender

3— Tomás Lago, “Presentación”, *Exposición de pintura instintiva*, Santiago de Chile, Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile/Museo de Arte Popular, 1963, p. 5, catálogo de la exposición.

4— Sobre las posibilidades de los repertorios críticos locales que cuestionan la historiografía dominante del arte experimental latinoamericano, véase Miguel A. López, “How Do We Know What Latin American Conceptualism Looks Like?”, *Aftershall*, núm. 23, verano de 2010, pp. 5-21. Fue publicado en español como “¿Cómo sabemos a qué se parece el conceptualismo latinoamericano?”, Miguel A. López, *Robar la historia. Contrarrelatos y prácticas artísticas de oposición*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2017, pp. 19-45. Véase también el excelente análisis del concepto *pintura instintiva* realizado por Amalia Cross en “Pintura instintiva. Sobre la invención de un concepto y su definición histórica”, *Práctica, estudio y crítica del arte latinoamericano: Pasado y presente*, Santiago de Chile, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 2017, pp. 145-158.

o describir el apasionado enmarañamiento que ella teje entre palabra y semilla, entre sonido e hilo, entre quipu y sangre, entre cuerpo y tierra, entre basura y cosmos.

•

Dos espirales.

Abajo dos líneas paralelas, formando un cono abierto, expandido. Vicuña escribe “útero del infinito”.

•

Los comentarios sobre su pintura que la calificaban como una estética *amateur*, intuitiva o no-profesional están estrechamente alineados con el tipo de acto creativo que le ha interesado desde siempre. En una conferencia en Londres en 1973 sobre el desarrollo de las artes durante el gobierno socialista de Salvador Allende, la artista subrayó la presencia de una “poesía oral e improvisada, popular y a veces anónima” que en su opinión “fertilizaba” la poesía chilena; Vicuña la llamó *la otra poesía*. “Desde esta fermentación está surgiendo algo/ pero nada de esta poesía está traducida al inglés/[y] parte de ella aún no ha sido incluso publicada”.⁵

Vicuña urgía prestar atención a esa otra clase de evento poético nunca reconocido en libros, recitales o lugares dedicados a la literatura o expresiones culturales canónicas. En su opinión, la poesía emergía espontánea y anónimamente como resultado de las conexiones físicas, surgía en las dimensiones inventivas y muchas veces no controladas del acto mismo de vivir —es decir, en las composiciones “biológica-cultural-política-tecnológicas”⁶ en donde las personas son sólo parte de un paisaje más amplio y

—

5— Cecilia Vicuña, “Lecture on the Arts in Chile After 1970”, mayo de 1973 (Trad. del autor). Esto también es enfatizado en el libro *The Oxford Book of Latin American Poetry*, coeditado por Vicuña, el cual incluyó escrituras y logogramas mayas, códices mexicas, quipus incas, libros jeroglíficos de civilizaciones antiguas, poesía oral, poesía indígena, villancicos, habla y música populares, numerosas entonaciones e idiomas mestizos marginalizados y excluidos del canon de la poesía. Véase Cecilia Vicuña, “An Introduction to Mestizo Poetics”, Cecilia Vicuña y Ernesto Livon-Grosman (eds.), *The Oxford Book of Latin American Poetry: A Bilingual Anthology*, Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. XIX–XXXII.

6— Donna Haraway, “Antropoceno, capitaloceno, plantacionoceno, chthuluceno: generando relaciones de parentesco” [2015], Alexandra Navarro y María Marta Andreatta (trads.), en *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales*, año III, vol. I, junio de 2016, p. 20.

complejo de fuerzas y poderes—. Esa *otra poesía* —tal vez una ecología— no tiene nombre propio y, al no pertenecer a nadie, es compartida por todos.

En su conferencia, Vicuña no hizo ningún esfuerzo en identificar poetas reconocibles; por el contrario, ella enfatizó la importancia de afinar la percepción, de saber cómo *oír* la manera en que la poesía —el arte— se manifiesta en la vida. Para ella, la poesía estaba siempre más cerca del acto de hacer ofrendas y testificar afectivamente la presencia del mundo. Por ejemplo, su primera exposición individual —*Otoño* (1971) en el Museo de Bellas Artes en Santiago de Chile, ubicado en uno de los extremos del Parque Forestal— consistió en cubrir el piso de una de las salas con hojas dispersas y bolsas llenas de hojas secas de plátano. La obra no era algo *para ver*, sino para oler, para sentirla en los pies, para oír el crujido al caminar sobre las hojas. “Ésta es casi una obra de arte de los ojos para adentro”, escribió entonces, subrayando cómo la experiencia estética tenía lugar *en el cuerpo*.⁷ La simpleza del gesto invitaba a los visitantes a imaginar y crear sus propias esculturas, a recuperar el placer de la experimentación y la sorpresa, con la confianza de que esa conexión podía desencadenar olas de gozo colectivo:

Este estar en la cabeza es lo más precioso que tiene el arte. Una persona que lo tiene nunca se puede sentir demasiado mal, “ve” en todas partes, percibe de otro modo y encuentra “obras” en todas partes, en los semáforos en los dibujos del asfalto, en las manchas de las paredes y así esta persona se sentirá constantemente impulsada a crear y sintiéndose parte de una energía mayor encontrará más gozo en todo lo que haga. Políticamente esa persona será más dada a crear y luchar por un mundo donde sus hermanas-os gocen como ella.⁸

En 1980, Vicuña salió a las calles de Bogotá con un camarógrafo y un micrófono a preguntar: “¿Qué es para usted la poesía?”. Filmado en varias partes de la ciudad, el documental resultante de veinte minutos recogió voces de numerosas personas de diversas clases sociales. Ella realizó entrevistas en un taller mecánico,

7— Cecilia Vicuña, “Otoño”, *Sabor a mí*, Cullompton, Devon, Beau Geste Press, 1973, s.p.

8— *Idem*.

en un burdel, en una plaza habitada por artistas callejeros, en la universidad, en la salsoteca El Goce Pagano y en una comunidad de vecinos involucrados en la ocupación de tierras. Las respuestas que recibió de niños, transeúntes, policías, prostitutas e indigentes tejían un poema dinámico e inestable, el cual rehuye a la definición tradicional de poesía para existir en la textura social de esas historias. Ocasionalmente, Vicuña incorporaba otras preguntas como: “¿Qué piensa usted de la vida silvestre y la naturaleza?”, “¿nos podría hablar de la palabra como una arma?”, “¿cómo usted ha vivido la poesía?”.

Su búsqueda por la poesía evoca los procesos abiertos e indeterminados de la polinización —una transferencia de elementos entre un lugar y otro— que promueve la germinación, fecundación y creación de nueva vida en el destello de un intercambio mutuo.

Vicuña escribe con su cuerpo:
Un poema sólo se vuelve poesía cuando su estructura
está hecha no de palabras sino de fuerzas.⁹

Sus primeros ensamblajes, realizados en 1966, fueron arrastrados por las olas y la brisa marina. A diferencia de movimientos internacionales como el llamado *land art* o del *participatory art*, su obra temprana no fue una respuesta a los debates sobre el modernismo, la institucionalidad, el mercado, ni siquiera sobre el arte mismo. Sus piezas no eran ejercicios tempranos de arte minimalista ni “esculturas en campo expandido” —los cuales fueron objeto de un rápido proceso de institucionalización entre los años sesenta y setenta en Estados Unidos y Europa—. ¹⁰ La artista construyó pequeños

9— Cecilia Vicuña, “The Quasar”, *op. cit.*, p. 121. (Trad. del autor). El original en inglés dice: “A poem only becomes poetry when its structure/is made not of words but forces.”

10— *Escultura en el campo expandido* es un término acuñado por Rosalind Krauss para considerar cómo la idea tradicional de “escultura” había sido redefinida por prácticas artísticas posmodernas en Estados Unidos y Europa desde fines de los sesenta. Véase Rosalind Krauss, “Sculpture in Expanded Field”, *October*, vol. 8, verano de 1979, pp. 30–44. Su versión en español es: “La escultura en el campo expandido”, Hal Foster (ed.), *La postmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985, pp. 59–74.

ensamblajes de elementos recogidos de la playa: los colocaba en la orilla del mar en un humilde acto de comunicación con la naturaleza. Como si fueran ofrendas sagradas, estas frágiles articulaciones materiales —hechas de maderas, rocas, plumas o hilo— participaban en un diálogo mayor. Ella los llamó *precarios*, pero también *metáforas espaciales* [*spatial metaphors*] o poemas multidimensionales.¹¹

El destino de estos objetos —deshacerse y fundirse con la naturaleza— era también una manera de honrar el equilibrio, la dimensión complementaria y la reciprocidad del mundo natural, sin agredirlo o intervenirlo violentamente. Como ha señalado Catherine de Zegher: “Frente al *land art* que afirma estar preocupado por la naturaleza como proveedor incontestable de ideas, y por la luz como elemento constitutivo del arte y la arquitectura, la obra de Vicuña [...] introduce una forma diferente de señalar, una que se aproxima a la naturaleza y a la (agri)cultura en forma dialógica”; su trabajo consiste en “responder a un signo, no imponer una marca. Al ser una pieza de ‘no emplazamiento’, no se trata de la aparición, sino de la desaparición”.¹²

Vicuña valora la dimensión ritual, medicinal, sanadora o chamánica del arte, cuya función no es colonizar o poseer, sino *propiciar* modificaciones en las estructuras tanto microscópicas (fenómenos no visibles) como macroscópicas (experiencias físicas perceptibles). Su comprensión cíclica del acto creativo se manifiesta a través del retorno de ideas que no existen como “objetos finales”, sino como ensayos —como los *precarios* o quipus que ella viene recreando desde 1966—. Sus tejidos y ensamblajes parecen activar la memoria de civilizaciones antiguas. El cabello, los hilos, los restos vegetales y minerales que la artista incorpora en sus obras evocan asentamientos indígenas, *wak’as* andinas (santuarios, ídolos, templos y tumbas) y restos de pueblos nativos originarios que revelan aspectos de ontologías indígenas y otras concepciones de lo sagrado que desafían las nociones occidentales de tiempo —en la filosofía andina, el pasado y el presente son parte de un

11— Cecilia Vicuña, “Entering”, *Precario/Precarious*, Nueva York, Tanam Press, 1983.

12— Catherine de Zegher, “Cecilia Vicuña’s Ouvrege: Knot a Not, Notes as Knots”, Griselda Pollock (ed.) *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*, Londres, Routledge, 1996, p. 258. (Trad. del autor.) Como De Zegher adicionalmente anota, una referencia importante para la artista a mitad de los sesenta fue la obra de Kurt Schwitters y su uso de los desechos y elementos reciclados.

mismo concepto temporal no-evolutivo y no-determinista basado en circunvoluciones o bucles llamado *pacha*.¹³

Usar materiales encontrados —lo que ella llama *basuritas*— es una manera de subrayar la posibilidad de desenterrar los significados y las fuerzas de aquellos elementos marcados como descartables por las lógicas aceleradas del consumo y lo lucrativo. La delicadeza —cualidad etérea— y la pequeña escala de estas piezas son aspectos integrales en su obra, aun cuando esa condición efímera ha ocasionado con frecuencia un escaso reconocimiento de la importancia de su producción.¹⁴

•

Vicuña se envuelve con trozos de lana: gruesos o delgados, blancos o rojos o multicolores. Se cubre. Se anuda. Se ata. Se balancea de lado a lado. Te anuda a ti y luego al de al lado. Hace un nudo de cada uno de nosotros, y así, gradualmente, un tejido. (Algunas veces ella canta; otras baila). Se titula *Guante* (1966). Se titulada *Cloud-Net* (1999). Se titula *Amor. Weaving in All the Wrong Places* (1981). Se titula *Allqa (Union of Black & White)* (1997). Se titula *Amarrando Bogotá* (1981). Se titula *Quipu menstrual* (2006). Se titula *Quipu vivo* (2001). Se titula *Ritual en la playa (cerca de Atenas)*. Se titula *Living Quipu* (2018).

•

En septiembre de 1967, Vicuña escribió el borrador del *No-Manifiesto* en su diario; este fue el documento que dio origen a la creación de la Tribu No.¹⁵ Vicuña inventó el nombre Tribu No como una manera de escoltar mágicamente su amistad con jóvenes, artistas y poetas que, como ella, querían alzar su voz en oposición a las

—

13— Sobre el concepto *pacha*, véase Atuq Eusebio Manga Qespi, “Pacha: un concepto andino de espacio y tiempo”, *Revista Española de Antropología Americana*, núm. 24, 1994, pp. 155-189.

14— Como señala Julia Bryan Wilson, la impermanencia y la disolución no son cualidades apreciadas por el mercado del arte y por los museos, lo cual ha significado que “sus *precarios* han sido, muchas veces, dejados de lado como si se tratara de amuletos extraños antes que esculturas serias”. Julia Bryan-Wilson, *Fray. Art + Textiles Politics*, Chicago, University of Chicago Press, 2017, p. 114. (Trad. del autor.)

15— Los miembros del grupo son Cecilia Vicuña, Claudio Bertoni, Carmen Bertoni, Coca Roccatagliata, Francisco Rivera, Sonia Jara y Marcelo Charlín.

fuerzas conservadoras en Chile y en el mundo. En un esfuerzo de formalizar su no-pertencia a la Tribu No, ella creó pequeños documentos de “no-identidad” llamados *No carnet*, hechos de cartón pintado con colores. El único ejemplar que aún existe muestra el dibujo de Vicuña con su novio en aquel entonces, Claudio Bertoni. Ambos aparecen en medio de un bosque, rodeados por un arcoíris, sosteniendo un corazón que dice *poesía*.

La Tribu No fue una expresión de liberación y gozo colectivo. Entre 1967 y 1972, ellos crearon poemas, dibujos, pinturas, así como rituales, juegos e improvisaciones físicas. Varias fotografías blanco y negro, tomadas entre 1969 y 1970, muestran a tres mujeres —Vicuña y sus amigas Carmen Bertoni y Coca Roccatagliata— vestidas de negro, tendidas en el suelo, con sus cuerpos enlazados. Sus rostros, iluminados por la luz solar, exudan complicidad y sosiego. El nudo convierte los tres cuerpos en un organismo extraño, con sus extremidades entretejidas. En otra fotografía, Sonia Jara y Roccatagliata aparecen desnudas, abrazadas mutuamente, rodeadas de plantas y flores, como si estuvieran escuchando el sonido de sus cuerpos. En otra imagen de esa misma secuencia, Sonia aparece sola, desnuda, con el torso y vientre completamente cubiertos de hojas. Con los ojos cerrados, los brazos abiertos y las piernas ligeramente recogidas, el cuerpo (una especie de ensamblaje humano-vegetal) se asemeja a una escena de florecimiento.

Aun cuando *happenings* y acciones de arte estaban teniendo lugar en América Latina y el resto del mundo en ese momento, el concepto *performance* no había ingresado aún en el vocabulario de la escena artística en Chile a mediados y finales de los sesenta, y menos aún en la órbita de la Tribu No.¹⁶ Las improvisaciones de Tribu No provenían de una genealogía distinta, más cercana a los experimentos autorreflexivos que tenían lugar en el espacio poético. “Cuando la Historia despierta, la imagen se hace acto, acontece el poema: la poesía entra en acción. Merece lo que sueñas,” escribió Octavio Paz en 1950, impulsando a los escritores a escapar de los libros para componer poesía con sus cuerpos.¹⁷ La Tribu No realizó una serie de *no actividades* [*no activities*],

16— La discusión sobre *happenings* y la desmaterialización del arte en América Latina tuvo una fuerte presencia especialmente en Argentina, véase Oscar Masotta (ed.), *Happenings*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1967.

17— Octavio Paz, “Hacia el poema (Puntos de origen)” [1950], *Libertad bajo palabra*, Madrid, Cátedra, 1990.

muchas de las cuales pasaron inadvertidas para cualquiera fuera del grupo.¹⁸ “Las campañas del No-Movimiento son altamente secretas y los únicos resultados visibles para los humanos que no viven el No-Movimiento son nuestras obras estúpidas, tontas e incoherentes, aunque no necesariamente”, escribió Vicuña en 1967.¹⁹ Sus *no actividades* no buscaban sumar méritos académicos o escalar las peanas de la literatura oficial, sino celebrar el uso placentero y creativo del tiempo sin un propósito definido; lo que Vicuña también ha llamado como *el hueveo*:

bailar desnuda con Aretha Franklin
hablar sin parar
leer y escribir poesía
pintar
plantar árboles
tejer suéteres
jugar
ver televisión
escribir obras de teatro, manifiestos y juegos infantiles.²⁰

•

“Merece lo que sueñas
merece lo que sueñas
merece lo que sueñas
merece lo que sueñas
merece lo que sueñas”
repetía un no-volante de Tribu No distribuido en 1969.

•

En 1977, Vicuña presentó *Homenaje a Vietnam* en la fundación sin fines de lucro Gilberto Alzate Avendaño en Bogotá, una

18— Un de sus pocas apariciones públicas fue en 1969 en el Encuentro Latinoamericano de Escritores, organizado por la Sociedad de Escritores de Chile, en donde protestaron con el texto titulado “Los hijos deben enseñarle a los padres”, reproducido en este libro en las páginas 195-197.

19— Cecilia Vicuña, *No-Manifiesto*, 1967, documento mecanografiado, reproducido en este libro en página 194. El subrayado aparece en el original.

20— Cecilia Vicuña, “Performing Memory: An Autobiography”, en *Spit Temple*, *op. cit.*, p. 57. (Trad. del autor.)

exposición que celebraba el fin de la guerra de Vietnam. Sus pinturas eran un homenaje a las luchas vietnamitas que expresaban enojo por las crueldades infligidas durante las intervenciones militares norteamericanas en su lucha anticomunista en el mundo —una de ellas era la participación de Estados Unidos en el golpe militar en Chile en 1973—. Las obras de Vicuña festejaban la belleza de una relación recobrada entre los cuerpos y la naturaleza en un Vietnam reunificado. Muchas de sus piezas en la exposición fueron pintadas sobre seda y *banners* de algodón, algunos de ellos cortados en líneas verticales. La artista colgó sus obras en palos de bambú para permitir que el viento moviera las telas —una metáfora de cómo a través del aire se distribuyen las fuerzas de lucha—. Vicuña buscaba resaltar así la importancia de la ligereza y la fragilidad como estrategias de resistencia.

Una de sus pinturas más importantes es *¡Chile saluda a Vietnam! [Chile Salutes Vietnam!]* (1975). Esta muestra a una mujer indígena mapuche y a una miliciana vietnamita en un profuso paisaje de plantas y flores, intercambiando un fusil y un libro rojo titulado *La revolución de agosto* —el nombre del alzamiento revolucionario vietnamita en contra del gobierno colonial francés en 1945—. ²¹ La imagen registra una transferencia de conocimientos sobre la guerra anticolonial y sugiere una conexión tanto intelectual como armada entre Vietnam y Chile en un momento en el que las dictaduras militares de América Latina ponen en marcha una máquina de persecución, tortura y muerte conocida como Operación Cóndor —esta campaña de represión política respaldada por Estados Unidos fue un sistema organizado de terrorismo de Estado.²²

La pregunta latente en sus obras de ese periodo es sobre el rol del arte y la poesía en un clima de violencia extrema,

—

21— La imagen del activismo guerrillero vietnamita había ya aparecido en su obra *Biombo: Casita para pensar qué situación real me conviene* (1971), una de sus pinturas más complejas de la época.

22— La Operación Cóndor fue promovida por la Agencia Central de Inteligencia (CIA, por sus siglas en inglés) de Estados Unidos, la Dirección Nacional de Inteligencia (DINA) de Chile bajo el mando del general Augusto Pinochet, y la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina). El 25 de noviembre de 1975, su creación fue aprobada en una reunión en Santiago de Chile que concentró a los jefes de inteligencia militar de Argentina, Paraguay, Uruguay, Brasil y Bolivia, convocados por el jefe de la DINA de Chile, Manuel Contreras Sepúlveda. Véase J. Patrice McSherry, *Predatory States: Operation Condor and Covert War in Latin America*, Lanham, Maryland, Rowman and Littlefield, 2005.

desapariciones forzadas y crímenes contra la humanidad. Sus *collages* y dibujos de la serie *Palabrarma*, producidos desde 1973, recorren dos distintas aproximaciones. Por un lado, ellos sugieren usar las palabras como armas —en donde la lucha contra la dictadura ocurre a través de la dimensión transformadora del lenguaje y los símbolos—, pero por otro, también sugieren, a través de representaciones desafiantes de rifles y otras armas, que, en un momento de represión asesina, las solas palabras parecen insuficientes si no están acompañadas de un ejercicio de resistencia armada.²³ Uno de sus *collages*, hoy extraviado, decía: “Miguel/enriquece/al/pueblo/latinoamericano/su/con/ ejemplo/com/ba/tiente”. En otro *collage*, también perdido, la palabra “luchar” es invertida y descompuesta en una especie de receta de victoria bélica:

r azonar
a ctuar
h ablar
c rear una estrategia
u bicar al enemigo
l iquidarlo

Aun cuando la obra de Vicuña se ha entendido como una forma pacífica de resistencia —una lucha poética, no violenta—, varias de sus *Palabrarmas* insinúan las paradojas irresueltas sobre los vínculos entre arte y política revolucionaria. Pero, a diferencia de discusiones similares que estaban ocurriendo en otros contextos, el conflicto no era sobre si el arte debería o no participar de galerías y museos —lo que Lucy Lippard llamó el “dilema” en 1970—. ²⁴ En ese momento, Vicuña no participaba —ni tenía interés de participar— de los circuitos oficiales, lo que significa que no estaba preocupada en la disyuntiva de cómo escapar de las economías del mundo del arte, sino en cómo contribuir a una *ecología* de conexión e intercambio con todas las prácticas creativas —no oficiales, no reconocidas— que ella entendía que estaban *fermentando* otras formas de vida.

—

23— Esa pregunta aparece en la ya mencionada *Biombo*. En ésta, la artista pintó la imagen de una miliciana vietnamita con un espejo en el rostro a modo de pregunta personal sobre si involucrarse o no en la lucha armada.

24— Lucy Lippard, “The Dilemma”, *Arts Magazine*, vol. 45, núm. 2, 1970, pp. 27-29.

En esos años, además de su participación en reuniones políticas de la resistencia chilena en el exilio y la investigación de códices mayas y del arte vernacular americano, sus experiencias más enriquecedoras de trabajo fueron su colaboración con la Corporación Colombiana de Teatro, para quienes creó pinturas escenográficas durante 1975 y 1976, y los talleres que realizó con los guambianos, una comunidad indígena del Valle del Cauca en el sur de Colombia, en 1979.²⁵

•

Vicuña camina en espiral mientras pronuncia en voz alta:

La lengua migra. Las palabras viajan de lengua en lengua, de cultura en cultura, de boca en boca. Nuestro cuerpo migra: las células y bacterias migran también. Hasta las galaxias migran.

¿Qué es entonces hablar contra los migrantes? Sólo puede ser hablar contra nosotros mismos; contra la vida.²⁶

•

Hasta hace relativamente poco tiempo, el trabajo de Vicuña no estaba incluido en las narraciones sobre las prácticas artísticas que confrontaron la dictadura militar en Chile (1973-1990).²⁷ Su obra no fue inscrita dentro de la llamada “escena de avanzada”, un concepto acuñado por la teórica Nelly Richard en 1981 para referirse al arte antidictatorial surgido entre 1975 y 1982, principalmente en las artes gráficas, los *performances* y el arte

—

25— Para un análisis sobre su trabajo en Colombia, véase Carla María Macchiavello, “Resistir/existir: el ensamblaje como estrategia de resistencia en las palabras de Cecilia Vicuña”, *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, núm. 9, mayo-octubre de 2017, pp. 55-89.

26— Cecilia Vicuña, “Language is Migrant”, 18 de abril de 2016. Disponible en: <www.poetryfoundation.org/harriet/2016/04/language-is-migrant> (Trad. de Cecilia Vicuña.)

27— Algunos proyectos recientes que reclamaron la obra de Vicuña como parte de las luchas culturales contra la dictadura de Pinochet fueron *Artists for Democracy: El archivo de Cecilia Vicuña*, curado por Paulina Varas en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago de Chile en 2014, y *Embodied Absence: Chilean Art of the 1970s Now*, curado por Liz Munsell en el Carpenter Center for Visual Arts at Harvard University, Boston, en 2016.

conceptual.²⁸ La obra de Vicuña tampoco fue incluida en cualquier otro relato del arte crítico producido en los años setenta y ochenta, años en los cuales vivía y trabajaba desde el exilio. Visto desde el presente, es posible ver cómo su trabajo ignorado no encajaba —o interrumpía— los listados y modelos conceptuales usados para reconocer las prácticas de arte político bajo la dictadura de Pinochet.

Un episodio elocuente es la recepción de su exposición presentada en marzo de 1979 en la Galería CAL, uno de los epicentros del experimentalismo local en la época.²⁹ En *Delegados afortunados que llegaron a Santiago. Textos y pinturas de Cecilia Vicuña*, la artista presentó quince pinturas que intersectaban historias personales, filosofía indígena, feminismo, fantasía, animismo y mitologías urbano-populares. Sus obras revelaban los efectos subjetivos, sociales y ecológicos del golpe militar y otros actos de violencia perpetrados en distintos lugares de las Américas. *Bendígame mamita* (1978) retrataba a la artista y a su madre rodeadas de recuerdos de “los aspectos tibios y paradisiacos de una niñez [...] antes del siete y tres” (año del golpe militar). En *Leopardo de ojitos* (1976), una leopardo hembra aparecía completamente cubierta de ojos “dada la urgencia de abrirlos por fin”. En *Twist del esqueleto o que se puede hacer en estos casos* (ca. 1977), Vicuña pintó a una mujer que baila con la muerte que “está en todos lados”.³⁰

Las pinturas de Vicuña fueron ininteligibles en una escena dominada por *performances* e intervenciones en espacio público, enmarcados por una perspectiva urbana y occidental de vanguardia. Si bien el término “de avanzada” buscó dar cohesión

—

28— Véase Nelly Richard, *Una mirada sobre el arte en Chile*, Santiago de Chile, autoedición, 1981, y Nelly Richard, *Margins and Institutions: Art in Chile since 1973*, Melbourne, Art and Text, 1986. Catalina Parra, Eugenio Dittborn, Carlos Leppe, Lotty Rosenfeld, el Grupo CADA y Carlos Altamirano, entre otros, fueron algunos artistas emblemáticos incluidos en la “escena de avanzada”.

29— En ese mismo año, la Galería CAL presentó *Obrabierta* de Hernán Parada, en donde declaraba la desaparición forzada de su hermano como una obra de arte abierta, el performance *Acción de la estrella* (1979) de Carlos Leppe, una exposición individual de pinturas de Juan Dávila, entre otros.

30— Cecilia Vicuña, *Delegados afortunados que llegaron a Santiago*, Santiago de Chile, Galería CAL, 1979, catálogo de la exposición (reproducido en este libro en páginas 200-203). Algunas de las pinturas exhibidas fueron *Violeta Parra* (1973), *Ángel de la menstruación* (1973), *Martillo y repollo* (1973), *Maiacovski's Death* (1973), *El llaverito* (1979), *La mano poderosa* (1979) y *Gabriela Mistral* (1979).

a numerosas prácticas artísticas experimentales que respondieron a la violencia devastadora del régimen militar, ver hoy sus límites nos permite también interrogar las relaciones de jerarquía colonial existentes entre conceptos y modelos artísticos occidentales —aun cuando su intención es subvertirlos o recodificarlos— y otros lenguajes y sistemas de representación relacionados con las culturas y con conocimientos vernaculares, rurales, campesinos o indígenas.³¹

En ese contexto, la estética andina y las evocaciones indígenas en sus pinturas fueron entendidas como imágenes arcaizantes, y su obra calificada simplemente como mala pintura.

•

“Considero a mis cuadros una artesanía ritual, objetos que existen independientemente de la ‘historia del arte’, como si esa historia se hubiera muerto o nunca hubiera existido” escribió en mayo de 1973.³²

•

“Cuando era joven en Chile [en los sesenta] y escuché la palabra *feminismo* por primera vez, fue como avistar la caída de un cometa en el planeta Tierra”, dijo Vicuña en una entrevista en 2008.³³ En su caso, el cometa tomó la forma de un energía erótica que liberó múltiples configuraciones de pensamiento y visión feministas. La pulsión sexual de sus poemas tempranos —como “Retrato físico” (1966), “Anatomía del papel” (1967), “Luminosidad de los orificios” (1968), entre otros— desafió la vigilancia patriarcal de las normas culturales y, por supuesto,

—

31— En ese sentido, quizás un referente más políticamente próximo al trabajo de Vicuña son las *arpilleras*, como ha señalado acertadamente Julia Bryan-Wilson: las *arpilleras* son una tradición artesanal comunitaria surgida durante la dictadura en Chile para dar testimonio de las torturas y desapariciones cometidas por el régimen militar. Véase Julia Bryan-Wilson, *Fray. Art + Textiles Politics*, op. cit., p. 143

32— Vicuña, *Sabor a mí*, op. cit., s.p.

33— Lynn Hershman-Leeson, “Interview with Cecilia Vicuña, 2008 May 1,” grabación audiovisual para la película *Women Art Revolution*, consultado el 21 de enero, 2019. Disponible en: <<https://exhibits.stanford.edu/women-art-revolution/catalog/ts055gt8979>>. (Trad. del autor.)

fueron censurados.³⁴ Esas visiones aparecen también en sus pinturas. *Cruce de caminos* (1970) es el retrato de una escena ritual de sexo colectivo. *Janis Joe (Janis Joplin and Jarvis Cocker)* (1971) incluye destellos de deseo feminista *queer*: episodios de amor lésbico, mujeres desnudas protestando en las calles —con pancartas que dicen “Movimiento de liberación femenina”, “Abajo el capitalismo” y “Poesía”—, cuerpos hermafroditas en medio de la floresta, e incluso un retrato de Angela Davis escapando de prisión. En *Karl Marx* (1972), pinta al autor de *El Capital* rodeado de flores y cuerpos andróginos que danzan desnudos en bosques turquesas. En *Fidel y Allende* (1972), Vicuña retrata a ambos líderes en un efusivo apretón de manos. Salvador Allende, el presidente socialista de Chile, aparece envuelto en un velo rosado y sostiene una mariposa turquesa. Fidel Castro, líder de la revolución cubana, tiene un traje amarillo y las uñas pintadas de rosado. En la versión original, Castro aparecía con la pierna izquierda desnuda, lo que fue severamente cuestionado por quienes la vieron, debido a sus connotaciones homoeróticas, y Vicuña se vio forzada a añadirle pantalones.

•

“Todos saben qué es la poesía, pero ¿quién lo puede decir? Su naturaleza es ser presentida, pero jamás aprehendida” termina su poema “The Quasar”.³⁵

•

El uso de Vicuña del concepto de lo *precario* y sus reflexiones sobre la dimensión relacional de la precariedad —inherente a seres humanos y no-humanos— anticipa el protagonismo que este concepto ha tenido en las últimas dos décadas en discusiones sobre las condiciones de trabajo en las economías neoliberales y cómo la idea de seguridad es usada como un instrumento gubernamental de control. Como señala Isabell Lorey, frente a la precariedad existencial de toda forma de vida, es preciso considerar una forma de vulnerabilidad común:

—

34— Estos poemas fueron finalmente reunidos en Cecilia Vicuña, *El zen surado. 1965-1972*, Santiago de Chile, Catalonia, 2013.

35— Cecilia Vicuña, “The Quasar”, *ibid.* (Trad. de Cecilia Vicuña.)

El reconocimiento de la relacionalidad social sólo puede ser el comienzo para aventurarse en procesos de un devenir común, en discusiones sobre posibles intereses comunes, en la disparidad de los precarios, para inventar con otros, rechazando la obediencia, nuevas formas de organización y nuevos ordenamientos que rompan con las modalidades vigentes de gobierno.³⁶

La voluntad de Vicuña de dignificar el escombro, pequeñas partículas y elementos que habían sido desechadas, coloca la pregunta sobre cómo reconectar las partes dispersas de lo que hoy podríamos llamar justicia ecológica —una asamblea de muchos mundos y múltiples formas de conciencia—. En esa conciencia reside la poética del *fracaso iluminado*, la posibilidad de que lo ordinario devenga en *acontecimiento*. En ese sentido, el destino de gran parte de su obra subraya la *desaparición* como generadora de toda su poética. Su *poesía-acción*, sus *precarios*, sus *metáforas espaciales*, sus *collages* y pinturas colgantes, sus cantos y sus quipus vivos, insisten en que no hay sucesiones, sólo *retornos*.

El concepto de lo común o de experiencia compartida que habita en la obra de Vicuña no se refiere exclusivamente a una sociedad de humanos. Su trabajo desbarata la fantasía antropocéntrica y heteropatriarcal que unge a los humanos como la especie dominante en nuestro planeta —superior a las plantas, animales y otros organismos— al sugerir relaciones simétricas y simbióticas entre diferentes especies y elementos. Ella responde a la devastación ambiental y a las actuales economías extractivas del neoliberalismo global, pero desde una perspectiva sensible y no únicamente racional.

“Estaba en una playa en Concón [en Chile, en 1966], cuando sentí el viento y el mar sintiéndome. Sabía que tenía que responder a la Tierra en un idioma que la marea borraría”, escribió Vicuña, recordando cuando los *precarios* aparecieron por vez primera a mitad de los sesenta.³⁷ Ella fue testigo de un flujo de comunicación entre ella y las fuerzas que habitan el Océano Pacífico. Su sentido no sólo está en sintonía con las epistemologías

36— Isabell Lorey, *Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad* [2012], Raúl Sánchez Ceillo (trad.), Madrid, Traficantes de Sueños, 2016, p. 30.

37— Cecilia Vicuña, “The Three Epiphanies”, *Spit Temple*, *op. cit.*, p. 55. (Trad. del autor.)

indígenas que entienden estos elementos —el océano y el viento— como seres espirituales o vivientes, que son parte de una estructura de complementariedad y reciprocidad, sino también imagina nuevos entrelazamientos con esa legión de “entidades en ensamblajes intra-activos, incluyendo más-que-humanos, otros-no-humanos, inhumanos y humanos-como-humus”, en palabras de Donna Haraway.³⁸ Una comunicación con la naturaleza que anticipa, se asemeja o resuena también en reflexiones contemporáneas sobre formas de memoria, percepción y pensamiento que no dependen del cerebro o de las funciones humanas, como lo sugiere el neurobiólogo Stefano Mancuso en sus investigaciones recientes sobre la inteligencia vegetal.³⁹ La obra de Vicuña nos invita a repensar nuestro propio sentido de interconexión.

La palabra “viento” se deshace espiralando.
La mar espirala respirando en las olas, dentro y fuera;
la mar conciente, que todo lo ve.
¿Quién ve?
La nada ve, dije tomando un palo para dibujar en la arena.
La nada convirtiéndose en la “nada”, la fuerza del todo,
que espirala y respira, dentro y fuera.⁴⁰

38— Donna Haraway, “Antropoceno, capitaloceno, plantacionoceno, chthuluceno: generando relaciones de parentesco”, *op. cit.*, p. 19.

39— “No es demasiado difícil imaginar que la inteligencia no es sólo el producto de un único órgano, sino que es inherente a la vida, ya sea que haya un cerebro o no. Las plantas, desde este punto de vista, son la demostración más obvia de cómo el cerebro de los vertebrados es un ‘accidente’, el cual evolucionó en un número pequeño de seres vivos —animales—, mientras que en la gran mayoría de formas de vida, representada por organismos-plantas, la inteligencia —la capacidad de aprender, comprender y reaccionar exitosamente antes situaciones nuevas o difíciles— se ha desarrollado sin un órgano específicamente dedicado a ello”, Stefano Mancuso, *The Revolutionary Genius of Plants: A New Understanding of Plant Intelligence and Behavior*, Nueva York, Atria Books, 2018, p. 15. (Trad. del autor.)

40— Cecilia Vicuña, “The Spiral”, en *Read Thread. The Story of the Red Thread*, Berlín, Stenberg Press/Documenta 14, 2017, p. 21. (Trad. de Cecilia Vicuña.)

Cecilia Vicuña: A Retrospective for Eyes That Do Not See

—
Miguel A. López



Ver dad, ca. 1977-1979. Performance e intervención pública—Performance and public intervention, Bogotá, Colombia

Half of my biography consists of events that didn't happen. Half of my work tends to disappear.

Cecilia Vicuña, 1973¹

What really matters in Cecilia Vicuña's work is not accessible through the eyes. It is not permanent. It cannot be captured. What is important about her work throbs, jumps around, crawls, escapes. Her work persistently looks for something that vanishes. "Its not-yet-being, its 'no ser nada aún' is what attracted me," Vicuña wrote in the poem "The Quasar." "Being 'almost' a border, an 'about to happen.'"²

In 1972, eight of Vicuña's paintings were included in the exhibition *Pintura Instintiva Chilena* [*Chilean Instinctive Painting*] at the Museo Nacional de Bellas Artes in Santiago, Chile, which presented Vicuña as part of a constellation of self-taught Chilean painters. Her pieces were influenced by her 1969 encounter with the British-Mexican painter Leonora Carrington and, significantly, by the indigenous and mestizo paintings produced in the sixteenth and seventeenth centuries during the Spanish colonial period in the Americas, which appropriated iconographical types from European art to maintain Andean beliefs within the framework of a newly-imposed Christianity.

The exhibition could trace its genealogy back a decade, when Tomás Lago, a writer and the former director of Santiago's Museo de Arte Popular Americano (MAPA), organized the first *Exposición de pintura instintiva* [*Exhibition of Instinctive Painting*] in 1963 in an attempt to make a distinction between well-thought-out professional art and an amateur creative

1— *Pain Things and Explanations*, Institute of Contemporary Arts, London, 1973, exhibition handout, 2 pp.

2— Cecilia Vicuña, "The Quasar," *Spit Temple: The Selected Performances of Cecilia Vicuña*, Rosa Alcalá (ed. and trans.), Brooklyn, Ugly Duckling Press, 2012, p. 119. The description of her work as something "about to happen" appeared for the first time in her handwritten notes from 1969, which form part of her unpublished book *El diario estúpido* [*The Stupid Diary*]: "My paintings should not be thought of as 'finished works' but as parts of a living process of thought in which everything is about to happen." The original text in Spanish says: "Mis cuadros no deben ser concebidos como 'obras terminadas' sino como partes de un proceso vivo de pensamiento en el que todo está por suceder."

practice that captured elementary feelings and the fundamentals of the expressive gesture. Coined by Lago during the 1960s and 1970s, the concept of *instinctive painting* gave critical legitimacy to a type of painting that had been excluded from official circuits, reevaluating aesthetics that had been dismissed and labeled as naive art and primitive art, among other names. In his opinion, that lack of professional status created the conditions for a more realistic representation of the artistic act itself, as it was far removed from a “lucrative business” or “the latest fashion.”³ The concept was an attempt to challenge the colonial vision and existing hierarchies of Western art history, formulating a local approach and terminology that reclaimed the cultural values of an important number of creators working outside the realm of art institutions. Though it tended to favor a certain essentialism in its search for pure art and seminal emotions, that definition can be seen as part of a repertoire of locally-coined constructs in the shadows of hegemonic art history rhetoric, which points towards divergent ways of understanding and constructing the contemporary.⁴

Vicuña’s oeuvre was in sync with that quest for freedom and the desire to blur the hierarchies, genres and divisions imposed by the Western gaze. But her work goes far beyond that. Her flashes of inventive brilliance—whether literary, visual, performative or auditory—surpass all conventional categories. Concepts such as conceptual art, participatory art, *arte povera* and institutional critique fall short when trying to understand or describe the visceral entanglement she weaves between word and seed, sound and thread, *quipu* and blood, body and dust, rubbish and cosmos.

3— Tomás Lago, “Presentación,” *Exposición de pintura instintiva*, Santiago de Chile, Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile/Museo de Arte Popular, 1963, pp. 3-4, exhibition catalog.

4— Regarding the possibilities that local critical repertoires have to tackle the standardization of the art experience through Western art history categories, see Miguel A. López, “How Do We Know What Latin American Conceptualism Looks Like?”, *Afterall*, No. 23, Summer 2010, pp. 5-21. See also Amalia Cross’s excellent analysis of the term “instinctive painting” in “Pintura instintiva. Sobre la invención de un concepto y su definición histórica,” *Práctica, estudio y crítica del arte latinoamericano: Pasado y presente*, Santiago, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 2017, pp. 145-158.

Two spirals.

Below them, two parallel lines, forming an extended, open cone. Vicuña writes “útero del infinito” [womb of infinity].

The perception that her painting is amateur, intuitive or non-professional is closely aligned with the kind of creative act that has always interested her. At a May 1973 conference in London on developments in the arts under Salvador Allende’s socialist government, Vicuña underscored the presence of an “oral and improvised poetry, popular and sometimes anonymous” that, in her opinion, “fertilized” Chilean poetry. She called it *the other poetry*. “From this fermentation something is coming out/but none of this poetry is translated into English/some of it has not been even published yet.”⁵

Vicuña urged people to pay attention to other kinds of poetic events that are never acknowledged in books, readings or venues devoted to literature or canonical cultural expressions. In her opinion, poetry emerges spontaneously and anonymously as a byproduct of physical connections, arising from inventive and usually unfettered aspects of the act of living itself—that is, in the “biological-cultural-political-technological”⁶ compositions in which people are part of a larger landscape of complex forces and powers. That *other poetry*—which may be an ecology—has no name of its own and, as it belongs to no one, it is shared by everyone.

In her lecture, Vicuña made no effort to identify recognized poets; instead, she stressed the importance of awareness, of knowing how to *listen* to how poetry—art—manifests itself in

5— Cecilia Vicuña, “Lecture on the Arts in Chile After 1970”, May 1973. This is also highlighted in *The Oxford Book of Latin American Poetry*, co-edited by Vicuña, which included Maya scribes and logograms, Mexica codices, Inca *quipus*, ancient hieroglyphic books, oral poetry, indigenous poetry, *villancicos* [Christmas carols], street slang, popular music and a number of marginalized creole tongues and indigenous languages, which have been excluded from the poetry canon. See Cecilia Vicuña, “An Introduction to Mestizo Poetics,” Cecilia Vicuña and Ernesto Livon-Grosman (eds.), *The Oxford Book of Latin American Poetry: A Bilingual Anthology*, Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. XIX–XXXII.

6— Donna Haraway, “Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin,” *Environmental Humanities*, No. 6, 2015, p. 160.

everyday life. For her, poetry is always closer to the act of making offerings and affectively testifying to the presence of the world. Her first solo exhibition, for example—*Otoño* [*Autumn*] (1971), at the Museo de Bellas Artes in Santiago, at one end of the Parque Forestal—consisted of covering the floor in one of the museum’s rooms with scattered leaves and bags full of dry banana leaves. The work was not something to see, but to feel underfoot, to smell, to hear the sound of crunching as one walked on the leaves. “This is actually a work of art to be appreciated internally, behind the eyes,” she wrote then, highlighting how the aesthetic experience took place *inside* the body.⁷ The simplicity of the gesture also invited visitors to imagine and create their own sculptures, rediscovering the pleasure of experimentation and surprise, secure in the knowledge that such a connection could trigger waves of collective joy:

This way of being in one’s head is art’s most precious gift. People who experience this will never feel too bad; they will “see” everywhere, they will perceive things differently and find “works” everywhere, at traffic lights, in designs on asphalt surfaces, in marks on walls and will feel constantly motivated to create. Sensing that they are swept up in a much more substantial flow of energy, they will experience greater enjoyment in everything they do. At a political level, they will be more inclined to be creative and fight for a world in which their brothers and sisters are able to enjoy themselves as they do.⁸

In 1980, Vicuña roamed the streets of Bogota with a cameraman and a microphone, asking people “what is poetry to you?” Shot in various parts of the city, the resulting twenty-minute documentary recorded the voices of many people from different social classes. She interviewed people at a garage, a brothel, a plaza inhabited by street artists, a university, a salsa club called El Goce Pagano and a gathering of neighbors involved in a land occupation. The answers she received from children, pedestrians, police officers, prostitutes and homeless people created a dynamic, unstable poem that had less to do with the traditional definition

—

7— See Cecilia Vicuña, “Otoño,” *Sabor a mí*, Cullompton, Devon, Beau Geste Press, 1973.

8— Idem.

of poetry than with the social textures that could be gleaned from their stories. Vicuña occasionally included other questions, such as: “What do you think about wildlife and nature?” “Could you tell us about using words as weapons?” and “How have you experienced poetry?”

Vicuña’s search for poetry resembles the open-ended, indeterminate processes involved in pollination—a transfer of elements from one place to another—that promote germination, fertilization and the creation of new life in a burst of mutual exchange.

•

Vicuña writes with her body:
A poem only becomes poetry when its structure
is made not of words but forces.⁹

•

Her first assemblages, produced in 1966, were swept away by the waves and sea breezes. Unlike international movements such as land art or participatory art, her early work was not a response to debates about modernism, institutions, the market or art itself. Her pieces weren’t early exercises in minimalist art or “sculptures in the expanded field”—which were subjected to a rapid process of institutionalization in the 1960s and 1970s in the United States and Europe.¹⁰ Vicuña made small assemblages out of things she found on the beach and placed them on the sand at the water’s shore in a humble act of communication with nature. Like sacred offerings, these fragile material articulations—made of driftwood, pebbles, feathers or string—played a role in a larger dialogue. She called them *precarios*, spatial metaphors or multidimensional poems.¹¹

The fate of these objects—which was to disintegrate and blend into nature—also represented a way of honoring the

—

9— Cecilia Vicuña, “The Quasar,” op. cit., p. 121.

10— “Sculpture in the expanded field” is a term coined by Rosalind Krauss to examine how the traditional idea of “sculpture” has been redefined by postmodern art practices in the United States and Europe since the late 1960s. See Rosalind Krauss, “Sculpture in the Expanded Field,” *October*, vol. 8, Spring 1979, pp. 30–44.

11— See Cecilia Vicuña, “Entering,” *Preclaro/Preclarious*, New York, Tanam Press, 1983.

balance, complementarity and reciprocity of the natural world without submitting it to violence of any kind. As Catherine de Zegher has argued, “if Land Art claims to be concerned with nature as the incontestable provider of ideas and with lights as the constitutive element in art and architecture, the work of Vicuña [...] introduces a different way of marking, one that addresses nature and (agri)culture in a dialogic way.” Her work “is responding to a sign, it is not imposing a mark. Being a ‘non-site’ piece, it is not about appearance, but about disappearance.”¹²

Vicuña values the ritual, medicinal, healing and shamanic aspects of art whose function is not to colonize or possess, but to *foster* modifications in structures at levels both microscopic (non-visible phenomena) and macroscopic (perceptible physical experience). Her cyclical understanding of the creative act is expressed through the return of ideas that do not exist as “final objects,” but as rehearsals—as in the *precarios* or *quipus* that she has been recreating since 1966. Her weavings and assemblages seem to recall the memory of ancient civilizations. The strands of hair, strings and vegetable and mineral debris that she incorporates into her works evoke indigenous settlements, Andean *wak’as* (sanctuaries, idols, temples and graves) and the remains of native peoples, revealing aspects of indigenous ontologies and other formulations of the sacred that challenge Western ideas about time—in Andean philosophy, the past and the present are part of a single non-evolutionary, non-determinist temporal concept based on circumvolutions or loops called *pacha*.¹³

Her use of found materials—what she calls *basuritas* [little garbage]—is a way to stress the possibility of unearthing the meaning and power of things that are marked as disposable by the frenzied logic of consumer society and the profit motive. The delicacy, ethereality and smallness of these pieces are all integral characteristics

—

12— Catherine de Zegher, “Cecilia Vicuña’s Ouvrage: knot a not, notes as knots,” *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*, Griselda Pollock (ed.), London, Routledge, 1996, p. 258. As de Zegher also notes, an important reference for the artist in the mid-1960s was Kurt Schwitters’s work and his use of debris and recycled elements.

13— Regarding the concept of *pacha*, see Atuq Eusebio Manga Qespi, “Pacha: un concepto andino de espacio y tiempo,” *Revista Española de Antropología Americana*, No. 24, 1994, pp. 155-189.

of her work, though this ephemerality has all too often been responsible for the minimal acknowledgement of her significance.¹⁴

Vicuña wraps herself in pieces of wool: thick or thin; white, red or multicolored. She covers herself. She ties herself in knots. She sways from side to side. She ties you in a knot, and then the person beside you. She makes a knot of each of us and thus gradually weaves us together. (Sometimes she sings; sometimes she dances.) It's entitled *Glove* (1966). It's entitled *Cloud-Net* (1999). It's entitled *Amor: Weaving in All the Wrong Places* (1981). It's entitled *Allqa (Union of Black & White)* (1997). It's entitled *Amarrando Bogotá* (1981). It's entitled *Quipu menstrual* (2006). It's entitled *Quipu vivo* (2001). It's entitled *Beach Ritual (near Athens)* (2017). It's entitled *Living Quipu* (2018).

In September 1967, Vicuña wrote a draft of the “No-Manifiesto” [“Non-Manifiesto”] in her diary; this was the document that led to the founding of Tribu No.¹⁵ Vicuña invented the name as a way to magically protect her friendship with young artists and poets who, like her, wanted to voice their opposition to conservative forces in Chile and around the world. In an effort to formalize non-belonging to Tribu No, she created small “non-identity” documents made of colored cardboard called *No carnet [Non-ID]*. The only one that still exists today features a drawing of Vicuña with her boyfriend at the time (Claudio Bertoni). The couple appears in a forest, surrounded by a rainbow and holding a heart with the word *poesía* [poetry] written on it.

Tribu No was an expression of liberation and collective joy. Between 1967 and 1972, they created poems, drawings and paintings, as well as rituals, games and physical improvisations. A

14— As Julia Bryan-Wilson says, impermanence and disintegration are not qualities valued by art markets or museums, which has meant that “her *precarios* have sometimes been dismissed as strange charms rather than serious sculptures.” Julia Bryan-Wilson, *Fray: Art + Textile Politics*, Chicago, University of Chicago Press, 2017, p. 114.

15— Members of the group included Vicuña, Claudio Bertoni, Carmen Bertoni, Coca Roccatagliata, Francisco Rivera, Sonia Jara and Marcelo Charlín.

black-and-white photograph taken between 1969 and 1970 shows three women—Vicuña and her friends Carmen Bertoni and Coca Roccatagliata—dressed in black and lying on the floor, their bodies tangled together. Their faces, bathed in sunlight, exude a feeling of complicity and calm. The knot they formed turns their bodies into a strange organism with interlocking extremities. In another photo, Sonia Jara and Coca nakedly embrace each other, surrounded by plants and flowers, as though listening to the sound of their bodies. In another from the same series, Sonia appears alone, naked, her torso and belly completely covered with leaves. With her eyes closed, arms open wide and legs slightly drawn up, her body (a kind of human-plant assemblage) resembles a blossom.

Though happenings and art actions were taking place in Latin America and the rest of the world at the time, the concept of performance had not yet entered the Chilean art scene's vocabulary by the mid to late 1960s, least of all in Tribu No's orbit.¹⁶ Tribu No's improvisations came from a different genealogy, one that was closer to the self-reflexive experiments taking place in the poetic field. "When history awakens, the image becomes an act, the poem happens: poetry takes action. Deserve what you dream," Octavio Paz wrote in 1950, encouraging writers to escape from books and compose poetry with their bodies.¹⁷

Tribu No organized a number of *non-activities*, many of which went unnoticed by anyone outside the group.¹⁸ "*No-Movimiento* campaigns are conducted in great secrecy and the only results that are visible to humans who are not part of the *No-Movimiento* are our stupid, silly, incoherent works, although they are not necessarily so," wrote Vicuña in 1967.¹⁹ Their *non-activities* were not

—

16— There was a great deal of discussion about happenings and the dematerialization of art in Latin America, especially in Argentina. See Oscar Masotta (ed.), *Happenings*, Buenos Aires. Jorge Álvarez, 1967.

17— See Octavio Paz, "Hacia el poema (Puntos de origen)" [1950], *Libertad bajo palabra*, Madrid, Cátedra, 1990.

18— One of their few public appearances was in 1969 at the Encuentro Latinoamericano de Escritores [Meeting of Latin American Writers] organized by the Sociedad de Escritores de Chile [Chilean Writers' Society], where they protested with a text entitled "Los hijos deben enseñarle a los padres" ["Children Should Teach Their Parents"], reproduced in this book on pp. 195-197.

19— Cecilia Vicuña, *No-Manifiesto*, 1967, typewritten document, reproduced in this book on page 194 (for an English version see Miguel A. López, *Cecilia Vicuña. Seeing the Enlightened Failure*, Rotterdam, Witte de With, 2019, p. 301. Translated by Rosa Alcalá). The underlined text appears in the original text in Spanish.

an attempt to score cultural points or be raised up on an official literary pedestal, but creative leisure, which Vicuña also referred to as *el hueveo* [messing about]:

dance naked to Aretha Franklin
talk endlessly
read and write poetry
paint
plant trees
knit sweaters
play games
watch TV
write plays, manifestos and children's games.²⁰

•

Deserve what you dream
deserve what you dream
deserve what you dream
deserve what you dream
deserve what you dream
was repeated a non-flier circulated by Tribu No in 1969.

•

In 1977, Vicuña presented *Homage to Vietnam* at the nonprofit Fundación Gilberto Alzate Avendaño in Bogotá, an exhibition that celebrated the end of the Vietnam War. Her paintings were an homage to Vietnamese struggles that expressed anger at the cruelties inflicted by American military intervention in its fight against communism—which included US support for the military coup in Chile in 1973. Vicuña's works emphasized the beauty of the restored relationship between bodies and the natural world in a reunited Vietnam. Several of the show's pieces were painted on silk and wool banners, some of them cut into strips. The artist hung the works on bamboo poles to allow the wind to move the fabric—a metaphorical reference to how struggle moves through the air. She sought to highlight the importance of lightness and fragility for resistance strategies.

—

20— Cecilia Vicuña, "Performing Memory: An Autobiography," *Spit Temple*, op. cit., p. 57.

One of her most important paintings is *Chile Salutes Vietnam!* (1975). It depicts a Mapuche indigenous woman and a female Vietnamese guerrilla in a landscape full of plants and flowers, exchanging a rifle and a red book entitled *La revolución de agosto* [*The August Revolution*]²¹—the name of the Vietnamese revolutionary uprising against the colonial French government in 1945.²¹ The painting documents a transfer of knowledge about anticolonial war, suggesting both an intellectual and a military connection between Vietnam and Chile at a time when Latin American dictatorships and right-wing military groups set in motion a machine for persecution, torture and assassination known as Operation Condor—this US-backed campaign of political repression was an organized system of state terrorism.²²

The recurring question in her works from that period concerns the role of art and poetry in a climate of extreme violence, forced disappearances and crimes against humanity. The collages and drawings in her *Palabramas* series, which she has been producing since 1973, take two different approaches. On the one hand, they advocate using words as weapons (in which the fight against the dictatorship happens through the transformative dimension of language and symbols), but on the other, they also suggest, through bold depictions of rifles and other weapons, that in that time of murderous repression, words alone don't seem enough if they are not backed by armed resistance.²³ One of her collages, which has since been lost, said: "Miguel/enriches/the/Latin American people/with/his/com/bat/

—

21— The image of Vietnamese guerrilla resistance appeared in *Biombo: Casita para pensar qué situación real me conviene* [*Small House to Think What Real Situation Suits Me*] (1971), one of her most complex paintings of the time.

22— Operation Condor was carried out by the US Central Intelligence Agency (CIA), the Dirección Nacional de Inteligencia de Chile [Chilean National Intelligence Directorate] (DINA) under the command of General Augusto Pinochet and the Alianza Anticomunista Argentina or Triple A [Argentine Anti-Communist Alliance]. On November 25, 1975, it was officially launched at a meeting in Santiago that brought together the military intelligence chiefs of Argentina, Paraguay, Uruguay, Brazil and Bolivia, convened by DINA director Manuel Contreras Sepúlveda. See J. Patrice McSherry, *Predatory States: Operation Condor and Covert War in Latin America*, Lanham, Maryland, Rowman and Littlefield, 2005.

23— That question had already appeared in the aforementioned *Biombo*, in which the artist depicted a Vietnamese militiawoman, whose face had been replaced by an oval mirror as a way of asking herself whether or not to get involved in the war.

ant/example.”²⁴ In another, which has also been lost, the word *luchar* [fight] is inverted and broken down into a sort of recipe for military victory:

r azonar [reason]
a ctuar [act]
h hablar [speak]
c rear una estrategia [create a strategy]
u bicar al enemigo [locate the enemy]
l iquidarlo [kill him]

Though Vicuña’s work has been interpreted as a form of peaceful resistance—a poetic, nonviolent struggle—several of her *palabras* hint at unresolved paradoxes regarding the connection between art and revolutionary politics. But unlike similar discussions that were taking place in other contexts, the conflict was not about whether art should or shouldn’t be shown in galleries and museums—what Lucy Lippard called the “dilemma” in 1970.²⁵ At that time, Vicuña was not involved (nor was she interested in being involved) in official art circuits, which meant that she was not focused on the predicament of how to avoid art world economics, but on how to contribute to an *ecology* of connection and exchange with all creative practices—unofficial, unrecognized—that she understood to be *fermenting* other ways of life.

At that point in time, in addition to her presence at political meetings of the Chilean resistance in exile and her research into Maya codices and the vernacular art of the Americas, her most rewarding experiences consisted of working with the Corporación Colombiana de Teatro [Colombian Theater Corporation], for which she painted stage sets in 1975–6, and holding workshops for the Guambianos, an indigenous community in the Valle del Cauca in southern Colombia in 1979.²⁶

—

24— The original collage in Spanish says: “Miguel/enriquece/al/pueblo/latinoamericano/su/con/ejemplo/com/ba/tiente.”

25— Lucy Lippard, “The Dilemma,” *Arts Magazine*, vol. 45, No. 2, 1970, pp. 27–29.

26— For an analysis of her work in Colombia, see Carla María Macchiavello, “Resistir/existir: el ensamblaje como estrategia de resistencia en las palabras de Cecilia Vicuña,” *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, No. 9, May–October 2017, pp. 55–89.

Vicuña walks in a spiraling circle while speaking aloud:

Language is migrant. Words move from language to language, from culture to culture, from mouth to mouth. Our bodies are migrants, cells and bacteria are migrants too. Even galaxies migrate.

What is then this talk against migrants? It can only be talk against ourselves, against life itself.²⁷

Until relatively recently, Vicuña's work was not included in narratives about artistic practices that challenged the military dictatorship in Chile (1973–90).²⁸ Her work was not mentioned as being part of the “escena de avanzada” [Advanced Scene], the term coined by the theorist Nelly Richard in 1981 to refer to the anti-dictatorship art that emerged between 1975 and 1982, mainly in the fields of graphic art, performance and conceptual practices.²⁹ Vicuña was also excluded from every other account of critical art produced in the 1970s and 1980s, when she was living and working in exile. Viewed from the present, it is possible to see how her ignored work didn't fit into—or was an interruption of—the listings and conceptual models used to identify political art practices under Augusto Pinochet's dictatorship.

One eloquent episode can be found in the response to the exhibition she held in March 1979 at the Galería CAL, which was one

27— Cecilia Vicuña, “Language is Migrant,” April 18, 2016. Available at: <www.poetryfoundation.org/harriet/2016/04/language-is-migrant>.

28— Some recent projects that have restored Vicuña's place in the cultural battles against the Pinochet dictatorship have been the exhibitions *Artists for Democracy: El archivo de Cecilia Vicuña*, curated by Paulina Varas at Santiago's Museo de la Memoria y los Derechos Humanos in 2014 and *Embodied Absence: Chilean Art of the 1970s Now*, curated by Liz Munsell at Harvard University's Carpenter Center for Visual Arts, Boston, 2016.

29— See Nelly Richard, *Una mirada sobre el arte en Chile*, Santiago: self-published, 1981, and Nelly Richard, *Margins and Institutions: Art in Chile since 1973*, Melbourne, Art and Text, 1986. Catalina Parra, Eugenio Dittborn, Carlos Leppe, Lotty Rosenfeld, the CADA group and Carlos Altamirano were among the emblematic artists who were part of the “escena de avanzada” [Advanced Scene].

of the epicenters of local experimental practices at that time.³⁰ Here, in *Delegados afortunados que llegaron a Santiago. Textos y pinturas de Cecilia Vicuña* [*Fortunate Delegates Who Came to Santiago: Texts and Paintings by Cecilia Vicuña*], she showed fifteen paintings that combined personal stories, indigenous philosophy, feminism, fantasy, animism and urban legends. Her works exposed the subjective, social and ecological effects of the military coup and other acts of violence perpetrated across the Americas. *Bendígame mamita* [*Bless Me, Mommy*] (1978) portrayed her and her mother surrounded by memories of “the warm, heavenly aspects of a childhood [...] prior to seventy-three.” In *Leopardo de ojitos* [*Leopard with Little Eyes*] (1976), a female leopard’s body is entirely covered with eyes, “given the urgency of finally opening them.” *Twist del esqueleto o que se puede hacer en estos casos* [*The Skeleton Twist, Or What Can Be Done In These Cases*] (ca. 1977) showed a woman dancing with death, which “is everywhere.”³¹

Vicuña’s paintings were incomprehensible in an environment that was dominated by performances and urban interventions that drew from a Western, urban perspective of avant-garde. Though the phrase *de avanzada* sought to provide an umbrella term for a number of experimental art practices that responded to the military regime’s devastating violence, seeing its limitations today allows us to question the colonial, hierarchical relationships that exists between art forms inspired by Western artistic concepts and models—even when the intention is to subvert them or recode them—and mixed languages and representational systems arising from vernacular, rural, peasant, or indigenous cultures and knowledge.³²

—

30— During that same year, the Galería CAL presented *Obrabierta* [*OpenWork*] by Hernán Parada, in which he reported his brother’s forced disappearance as an open work of art, Carlos Leppe’s now well-known performance *Acción de la estrella* [*Action of the Star*] (1979) and a solo exhibition of paintings by Juan Dávila, among others.

31— Cecilia Vicuña, *Delegados afortunados que llegaron a Santiago*, Galería CAL, Santiago, 1979, exhibition catalog (reproduced in this book on pages 200–203 (in Spanish). The paintings shown at this exhibition included *Violeta Parra* (1973), *Ángel de la menstruación* [*Angel of Menstruation*] (1973), *Martillo y repollo* [*Hammer and Cabbage*] (1973), *Maicovski’s Death* (1973), *El llaverito* [*The Little Key Ring*] (1979), *La mano poderosa* [*The Powerful Hand*] (1979) and *Gabriela Mistral* (1979).

32— In that sense, perhaps *arpilleras* were a referent that was politically closer to Vicuña’s work, as correctly noted by Julia Bryan-Wilson: *arpilleras* were a community handicraft tradition that emerged during the Chilean dictatorship to draw attention

In this context, the Andean aesthetics and indigenous evocations in her paintings were seen as archaic representations and her work was classified as merely being bad.

•

“I see my paintings as a form of ritual handicraft, as objects that exist independently of ‘art history,’ as though that history was dead or had never existed,” she wrote in May 1973.³³

•

“When I was younger in Chile [in the 1960s] and I heard the word ‘feminism’ for the first time, [it] was like seeing a comet arrive on planet Earth,” said Vicuña in an interview in 2008.³⁴ The comet in her case took the form of an erotic thrust that liberated multiple configurations for feminist thought and vision. The sexual energy of her early poems—such as “Retrato físico” [“Physical Portrait”] (1966), “Anatomía del papel” [“Paper Anatomy”] (1967) and “Luminosidad de los orificios” [“The Brilliance of Orifices”] (1968), among others—defied patriarchal policing of cultural norms, and—of course—they were censored.³⁵ Those visions also appeared in her paintings. *Cruce de caminos* [Crossroads] (1970) is a portrayal of a ritual group sex scene. *Janis Joe* (*Janis Joplin and Jarvis Cocker*) (1971) includes flashes of queer/feminist desire: lesbian love scenes, naked women protesting in the streets—carrying banners that say “Female Liberation Movement,” “Down with Capitalism” and “Poetry”—hermaphroditic bodies in leafy glades and even a portrait of Angela Davis escaping from prison. In *Karl Marx* (1972), she paints the author of *Das Kapital* surrounded by flowers and naked, androgynous bodies dancing in a turquoise forest. In *Fidel y Allende* (1972), Vicuña portrays the two leaders engaged in an

—

to the military regime’s campaign of torture and disappearance. See Bryan-Wilson, *Fray. Art + Textiles Politics*, op. cit., p. 143

33— See Vicuña, *Sabor a mí*, op. cit., 1973.

34— Lynn Hershman-Leeson, “Interview with Cecilia Vicuña, 2008 May 1,” video recording for *Women Art Revolution*, film, accessed January 31, 2019. Available at: <<https://exhibits.stanford.edu/women-art-revolution/catalog/ts055gt8979>>.

35— These poems have been collected in Cecilia Vicuña, *El zen surado. 1965–1972*, Santiago, Catalonia, 2013.

expressive handshake. Salvador Allende, the socialist president of Chile, is swathed in a pink veil and holds a turquoise butterfly. Fidel Castro, the leader of the Cuban Revolution, is wearing a yellow suit and pink nail polish. In the original version, Castro's left leg was naked; this detail was harshly criticized by people who saw it as homoerotic and Vicuña was forced to add pants.

•

She ended her poem "The Quasar" with these lines:
"Everyone knows what poetry is, but who can say it?
Its nature is to be felt, but never apprehended."

•

Vicuña's use of the concept of the precarious and her thoughts on the relational dimension of precariousness (inherent to both non-human and human beings) foreshadows the leading role this concept has played in the last two decades in discussions about working conditions in neoliberal economies and how security issues are used by governments for purposes of control and domination. As Isabell Lorey argues, given the existential precariousness of all forms of life, it's necessary to consider a form of common vulnerability:

Recognizing social relationality can only be the beginning of an entry into processes of becoming-common, involving discussions of possible common interests in the differentness of the precarious, in order to invent with others new forms of organizing and new orders that break with the existing forms of governing in a refusal of obedience.³⁶

Vicuña's willingness to dignify rubble, tiny particles and the things we throw away focuses the question on how to reconnect the scattered parts of what we might now call ecological justice—an assembly of many worlds and multiples forms of awareness. In that awareness lies the poetics of the *enlightened failure*, the possibility that the ordinary can become an *event*.

—

36— Isabell Lorey, *State of Insecurity: Government of the Precarious*, London, Verso, 2015, p. 15.

In this sense, the fate of much of her own work underscores *disappearance* as something that generates the full range of her poetics. Her poetry-actions, her *precarios*, her spatial metaphors, her collages, songs and living *quipus* insist that there are no successions, only *returns*.

The concept of common or shared experiences that permeates Vicuña's work does not refer exclusively to human society. Her work deflates the anthropocentric and heteropatriarchal fantasy that anoints humans as the dominant species on our planet (above plants, animals and other organisms) by suggesting symmetrical, symbiotic relationships between different species and elements. She responds to environmental devastation and the extractive economies of global neoliberalism from an emotional, rather than solely rational, perspective.

"I was on a beach in Concón [in Chile, in 1966], when I felt the wind and the sea feeling me. I knew I had to respond to the Earth in a language that the tide would erase," wrote Vicuña, remembering the first *precario* from the mid-1960s.³⁷ She bore witness to a flow of communication between her and the forces that inhabit the Pacific Ocean. Her senses are not only in tune with indigenous epistemologies that see these elements—the ocean and the wind—as being alive or as spiritual beings that are part of a complementary, reciprocal structure; they also imagine other entanglements with the myriad of "intra-active entities-inassemblages—including the more-than-human, other-than-human, inhuman, and human-as-humus," in the words of Donna Haraway.³⁸ A communication with nature that also anticipates, resembles or resonates in contemporary reflections about forms of memory, perception and thinking that are not dependent on a brain or on human functions, as suggested by the neurobiologist Stefano Mancuso in his recent research into plant intelligence.³⁹ Vicuña's work invites us to rethink our own sense of connectedness.

—

37— Cecilia Vicuña, "The Three Epiphanies," *Spit Temple*, op. cit., p. 55.

38— Donna Haraway, "Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene," op. cit., p. 160.

39— "It isn't too difficult to imagine that intelligence is not the product of one single organ but that it is inherent to life, whether there is a brain or not. Plants, from this point of view, are the most obvious demonstration of how the vertebrate brain is an 'accident,' evolved only in a very small number of living beings—animals—while in the vast majority of life, represented by plants, organisms,

The word “wind” winds down as a spiral
The sea spirals in waves, in, out, breathing;
an all-aware, all-seeing sea.
Who is seeing?
Nothing sees I said grabbing a stick to draw in the sand.
Nothing becomes “nothing,” the force of it all,
spiraling in, out and in.⁴⁰

intelligence—the ability to learn, understand, and react successfully to new or trying situations—has developed without a dedicated organ.” Stefano Mancuso, *The Revolutionary Genius of Plants: A New Understanding of Plant Intelligence and Behavior*, New York, Atria Books, 2018, p. 15.

40— Cecilia Vicuña, “The Spiral,” *Read Thread: The Story of the Red Thread*, Berlin, Sternberg Press, 2017, p. 21.

Hilando la hebra común*

Lucy R. Lippard

* Todas las citas provienen de entrevistas con la artista realizadas en 1985 y 1989, así como de su libro *Precario/Precarious*. Para más información sobre la pintura de Cecilia Vicuña, véase mi ensayo “The Vicuña and the Leopard: Chilean Artist Cecilia Vicuña Talks to Lucy Lippard”, en *Red Bass/Women’s International Arts*, 1986, núm. 10, pp. 16-18. (En 2019, y bajo supervisión de Lucy Lippard, se actualizó el presente ensayo para esta publicación; hay pequeñas diferencias entre la publicación original y esta versión traducida al español por primera vez. Texto aparecido originalmente en Lucy R. Lippard, “Spinning the Common Thread”, Catherine de Zegher (ed.), *The Precarious The Art and Poetry of Cecilia Vicuña*, Wesleyan University Press, 1997, pp. 7-15.)



La vicuña silvestre es un animal sagrado para las culturas andinas. “Vive en los lugares más elevados, de ahí que se considere que no pertenece a los hombres sino a los *apus*, los señores”. Las resistentes fibras de su lana (con una estructura molecular que ofrece la mejor defensa contra el frío) han brindado calor y bienestar desde hace mucho tiempo, antes de que los españoles reemplazaran las hebras nativas y ecológicamente equilibradas de las llamas y alpacas domesticadas, y de las vicuñas y los guanacos silvestres, por ganado bovino y ovino, cuyas pezuñas hendidas y hábito de pastoreo erosionaron el territorio y empobrecieron a su gente. (La expresión coloquial chilena “no tengo lana” sigue significando “no tengo dinero”). Cuenta la leyenda que las vicuñas nacen junto a manantiales y que la fibra hecha de su lana se asocia simbólicamente con el hilo del agua que corre, o el fluir de la vida.

Cecilia Vicuña, nacida y crecida en Santiago de Chile, ha vivido en el exilio desde comienzos de los años setenta, cuando la muerte del presidente electo democráticamente Salvador Allende durante el golpe de Estado del general Augusto Pinochet la sorprendió en Londres. Como poeta y pintora, Vicuña apoyó al gobierno de la Unidad Popular de Allende y formó parte de la vitalidad cultural que lo acompañó. En Londres se involucró en el movimiento de solidaridad con Chile y fue fundadora (junto con Guy Brett, John Dugger y David Medalla) de Artists for Democracy [Artistas por la Democracia]. Como “coordinadora de festival”, tuvo a su cargo la organización del Arts Festival for Democracy in Chile [Festival de las Artes por la Democracia en Chile], en el Royal College of Art, en 1974. En 1975 regresó a América Latina y se instaló en Bogotá, donde trabajó con grupos de música y teatro. Hizo escenografías para Teatro La Candelaria y [para la banda chilena de música folclórica] Quilapayún, y viajó por su cuenta por el país dictando conferencias sobre la lucha chilena, dando lecturas de poesía e impartiendo talleres en colaboración con comunidades indígenas. En 1980 llegó a Nueva York y, dos semanas después, empezó a vivir con el pintor y escritor argentino César Paternosto, con quien se casó en 1981.

Vicuña no ha aceptado nunca las divisiones entre disciplinas culturales y ha creado un terreno propio en los intersticios: el papel del mestizo, o del coyote. Ella es reconocida sobre todo como poeta, pero tenía ya una carrera exitosa como pintora, en Chile, antes de mudarse a Londres. Allí siguió escribiendo y pintando (a veces bajo el seudónimo María Santiago) y se volcó

a la producción de carteles y esculturas como medios visuales. En Bogotá pintó, hizo diseño teatral y acciones performativas callejeras, así como una película de 16mm basada en entrevistas con prostitutas, policías, mendigos, activistas y habitantes de barriadas pobres, titulada *¿Qué es para usted la poesía?* (1980). En los años setenta se filmaron dos películas para televisión y un largometraje documental (*Santo pero no tanto*, de Wolf Tirado, que luego se perdió) sobre ella.

Vicuña fue también editora de “Palabra Sur”, una serie de literatura latinoamericana para Graywolf Press (1986-1989). Sin embargo, desde 1966, el elemento persistente de su práctica artística han sido los *precarios*, una serie de esculturas e instalaciones muy pequeñas, construidas con objetos encontrados o con basura, hechos en el paisaje, para la calle o en el taller. *Pre-cario/Pre-carious* es el título del libro de poesía de Vicuña publicado en Nueva York por Tanam Press en 1983 (con ilustraciones de las esculturas) y los *precarios* fueron la base de sus obras en Exit Art en Nueva York (1990).

Los primeros *precarios* los hizo en 1966, en el campo chileno, y el primer *precario* portátil —la base de una canasta tejida, pintada y sostenida como una varita— fue fotografiado en el balcón de la casa de Vicuña, en Santiago, en 1967. “Una fuerza me impelía a hacer los *precarios*”, recuerda Vicuña, “un deseo de expansión. Empezaron como una forma de comunicarme con el sol y el gran océano que me daba mucho placer y mucha fuerza”. Los pequeños objetos que introducía al paisaje parecían centrar cada espacio: “La poesía habita algunos lugares donde los riscos no necesitan sino ser señalados para vivir. Dos o tres líneas, una marca y el silencio empieza a hablar”.

Algunos de los motivos de los *precarios* encontraron un eco en pinturas abstractas, que Vicuña ejecutó mientras era todavía adolescente. Pero entre 1969 y 1971, Vicuña escogió para su obra madura sobre lienzo un estilo *naïve* y de pintura visionaria, como homenaje a “las personas marginales: los niños, los locos, los que no tienen educación. Era la continuación de imágenes coloniales de santos pintadas por mestizos —una tradición española con un toque americano que permitía asomarse a la cultura sincrética de América Latina hoy—”. Aunque tales obras se expusieron en museos y fueron reconocidas a nivel nacional, también resultaron polémicas. Vicuña pintó un ángel menstruando; un “cuadro histórico” de Fidel Castro, parcialmente desnudo, saludando a un Allende en cuya mano se posa una mariposa; Violeta Parra

con el cuerpo cortado en tres pedazos; los héroes de la revolución representados en un estilo que combinaba el de los santos coloniales y el de las caricaturas populares; y Vladimir Lenin de pie sobre un paisaje gélido y surrealista con un pájaro hembra que porta las buenas nuevas de que, en palabras de Lenin, “el proletariado no logrará alcanzar la liberación completa hasta que no logre la completa liberación de las mujeres”. Vicuña regresaría a este estilo durante un tiempo en Bogotá, con cuadros hechos a partir de canciones populares y con la creación de santos contemporáneos y escenas míticas, incluida *La Vicuña* (1977), un autorretrato al desnudo donde se la ve abrazando al animal que le da nombre y que comparte un ojo con la artista.

Los efímeros *precarios*, sin embargo, ofrecían un reflejo más preciso de su vida desarraigada en Londres. Durante un año, de 1973 a 1974, Vicuña realizó, y luego expuso, *A Journal of Objects for the Chilean Resistance* [*Diario de objetos para la resistencia chilena*], con el propósito “de mantener la revolución chilena y detener la conspiración en su contra”. Los 400 objetos, escribió, “intentan matar tres pájaros de un tiro. Políticamente, defienden el socialismo; mágicamente, ayudan a lucha por la liberación; y estéticamente, son tan bellos como pueden ser para reconfortar el alma y dar fuerza”.

Los *precarios* son poemas visuales, “metáforas en el espacio”. Fragmentos de roca, madera, plumas, conchas, tela y otros residuos de factura humana se yuxtaponen delicadamente. A menudo tienen tonos de blanco, gris, negro y marrón, y están unidos tal vez con un hilo de color brillante —muy puro, limpio, bañado por la intemperie—. Su “atadura” es tan laxa, tan flexible, que las partes parecen haber sido ensambladas por un suspiro para formar un todo que podría mutar en otra cosa en cualquier momento. “Lo precario es lo que se obtiene por oración”, ha escrito Vicuña.¹ “Incierto, expuesto a peligros, inseguro. Del latín *precarius*, de *precis*: prayer (oración)”. La palabra *oír* era, en el origen, la misma que *orar* (to pray). “Reciprocidad. Mediante la oración te reconectas”. Y en otro poema [1971] se lee:

Y si yo dedicara mi vida
a una de sus plumas
a vivir su naturaleza

—

1— Nota del editor: El original dice “The precarious is what is obtained by prayer”.

serla y comprenderla
hasta el fin?

Y llegar a una época
en que mis gestos
son las mil varillas
ínfimas
de la pluma
y mi silencio
los zumbidos y susurros
del viento en la pluma
y mis pensamientos
veloces
ajustados y certeros
como los no-pensamientos
de la pluma?

En la instalación de Exit Art, Vicuña eligió tejer el espacio en la galería, comenzando con los orígenes del tejido, “que debe haber sido hecho por mujeres que trataban de hacer nidos, imitando a los pájaros”, y los orígenes de su propio “tejido”. Si los *precarios* son la hebra de lo común, el acto de tejer es, en sí mismo, el hilo estético y espiritual que recorre toda la producción cultural de Vicuña. (“En los Andes dicen que tejer es dar a luz”).² Con frecuencia, los textiles constituían ofrendas en las culturas precolombinas. Se han encontrado textiles miniatura en varias tumbas y, en Perú, las telas más preciadas, que requerían meses de trabajo, eran quemadas ceremonialmente. Vicuña comenzó su exposición con un ritual transformativo. “La tejedora”, escribió en una revista argentina, “busca un lugar (del latín *locus*, probablemente asociado con el sánscrito *loka*, mundo y luz), un punto de encuentro entre arriba y abajo, una posición”.³

La forma de la cruz que reaparece en las esculturas representa el acto de tejer, la unidad de los opuestos, de lo horizontal y lo vertical, que en las religiones andinas representa la fertilidad y la continuidad de la vida. (Ésa fue la base para *El Ande futuro*,

2— Nota del editor: Esta cita aparece en el texto Cecilia Vicuña, “Metafísica del textil”, *Tramemos*, año II, núm. 31, Buenos Aires, noviembre de 1989.

3— Nota del editor: La cita original aparece sin la frase entre paréntesis, ver “Metafísica del textil”, *ibid.*

su instalación en el Berkeley Art Museum en 1992). La cruz podría ser también un símbolo de la experiencia bicultural, caminos que se cruzan y se alejan. El estambre viene de la luna y se asocia con las mujeres.⁴ (Una de las esculturas se refiere al hilo con que se adorna a las alpacas en un ritual propiciatorio para la fertilidad del rebaño.) En quechua sagrado, la palabra para decir “lenguaje” es “hilo”; la palabra para una conversación compleja es “trenzado”.

En la obra de Vicuña, el hilo a menudo aparece en combinación con, o buscar representar al agua. Este es un símbolo adecuado para su arte, que tiene también una cierta fluidez, claridad y fragilidad, así como un sentido de cambio. (Un libro de poesía suyo de 1992 se titula *Unraveling Words and the Weaving of Water* [*Desenredando palabras tejiendo el agua*]). “El agua quiere ser oída”, dice. “Todo se está derrumbando por una falta de conexiones. Tejer es la conexión que falta, la conexión entre las personas y ellas mismas, las personas y la naturaleza”. Vicuña sabía que su exposición no se consideraría política “porque es demasiado metafórica, demasiado sutil”, dependiente de la memoria sensitiva que perdieron ya los habitantes de la ciudad y de ideas culturalmente intraducibles: “ideas despreciadas, de campesinos” que subyacen a varios siglos de resistencia al colonialismo. “Y ése es un acto intensamente político, tal como yo lo veo”, insiste, citando a Jennifer Harbury: “Si no quieren verme, significa que necesitan verme”. Vicuña se identifica con “el primer movimiento ambientalista occidental: el de San Francisco en el siglo XIII, que hablaba con los pájaros y se refería al sol como Hermano Sol. Necesitamos responder al medioambiente del mismo modo en que éste nos responde. Todo lo que hacemos es un un espejo, y nos refleja”. La principal conexión entre la escala urbana o incluso planetaria y estas pequeñas obras de arte es una conexión espiritual/política con la tierra, con la naturaleza, especialmente en términos de lo que la sociedad ha hecho con las aguas, nuestros precarios hilos de vida. La frase de Vicuña, “el agua quiere ser oída”, se usó en una acción ambientalista por el río Mapocho en Santiago, y fue adoptada como consigna por el movimiento Riverkeeper del río Delaware.

—

4— Nota del editor: En la Grecia antigua, las fases de la luna y la vida humana eran personificadas por un trío de seres femeninos llamados las Moiras —conocidas en la mitología romana como las Parcas—, que eran encarnaciones del destino vestidas con blancas túnicas. Controlaban el hilo-madre de la vida de cada mortal desde el nacimiento hasta la muerte.

Esto la complace: “¡Que las palabras le respondan al agua, como el agua habla en las palabras!”

Buena parte de la obra de Vicuña en exteriores ha sido realizada en, o cerca de canales o cursos de agua. El proceso comenzó en 1966, cuando ordenó la basura encontrada en Concón, una playa pedregosa de Chile donde coinciden dos aguas, un lugar donde la basura que flota a la deriva recalca naturalmente, y que ella llamó su “mina”. Empezó con palos, piedras y plumas, y añadió residuos plásticos, dibujos en la arena, pigmentos espolvoreados y objetos hechos en el taller a partir de cosas encontradas en la playa para así completar el ciclo. En un arroyo elevado de los Andes que se va contaminando conforme desciende, Vicuña hizo una ofrenda de tejidos, hilos enredados que unían las rocas y el agua. (Posteriormente, Vicuña ha recreado algunas de esas obras de los años sesenta). En 1985, vi la realización de *Kijllu*, titulada por una palabra quechua que refiere a una rajadura profunda en las rocas —símbolo de comunicación entre los mundos de arriba y de abajo—. Vicuña colocó pigmento rojo y madera arrastrada por la corriente en torno a una larga grieta cerca de la rompiente en Salter Island, en Maine. Sin que ella lo supiese, el rojo también aludía al pueblo Red Ocher [Rojo Ocre] que alguna vez habitó la zona; sus tumbas, con cadáveres coloreados de ocre, fueron descubiertos cuando el color se filtró a través del suelo.

Otra secuencia de sus *precarios* lleva por título *El agua de Nueva York* (ca. 1980–1990). La artista liberó pequeñas estructuras flotantes en los charcos, desagües y ríos de la ciudad. Especialmente en el Hudson, que está a unas cuadras de la casa de Vicuña. En una parte, una pequeña “balsa” se unió a los residuos y condones —una nueva “Kon-Tiki” que unía las culturas a su paso—. ⁵ Parte de la exposición de Exit Art se llevó a cabo “entre la galería y el río”, en el espacio habitado por La Vicuña, llamando así la atención sobre la circulación del agua en Nueva York, el flujo sanguíneo de la urbe. Estas piezas no fueron anunciadas; la gente podía encontrarlas, pisar alguna, llevárselas a casa, ignorarlas. Vicuña dice que le sorprende que los neoyorquinos no recojan cosas de la calle, incluso cosas valiosas, y siente curiosidad por el destino de sus *precarios*.

5— Nota del editor: La autora se refiere a la balsa usada por el explorador noruego Thor Heyerdahl en su expedición de 1947 por el océano Pacífico desde América del Sur hasta Polinesia, que él llamó Kon-tiki. El nombre provenía del dios solar de los Incas, Viracocha, quien antiguamente había llamado Kon Tiki (Qun Tiksi Wiraqucha)

Las instalaciones a gran escala o públicas tampoco son ajenas a Vicuña. En una pieza de 1971 llamada *Otoño*, metió varios cargamentos de hojas secas al Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago. En Bogotá, se manifestó contra la distribución de leche contaminada con *Vaso de leche* (1979), una delicada acción callejera en la que se derramaba un vaso de leche al jalar, desde la distancia, un hilo rojo que lo ataba, mientras se escribía un poema en la acera frente a la casa del Libertador Simón Bolívar: “La vaca/ es el continente/ cuya leche (sangre)/ está siendo derramada./ ¿Qué estamos haciendo/ con la vida?”. Una serie titulada *Santo pero no tanto* (1978) culminó con una tira de cómic de siete metros, dibujada con gises de colores bajo la capilla del Cristo de Montserrat un domingo de peregrinación. La tira mostraba a Cristo resurrecto nuevamente, descendiendo de la cruz para unirse a las luchas de liberación del pueblo. Hay un elemento ritual en todas estas obras, porque “tejer y trenzar son procesos de sanación”.

Existe un elemento espiritual importante en el proceso de realización de los *precarios*, que comienza con el reconocimiento del valor de lo perdido o descartado. “Yo veo las cosas al revés, de la manera en que se verán cuando me haya ido”, dice Vicuña. “Tengo la intensa sensación de que nuestro hacer es un residuo de lo que estamos haciendo. El agua muerta es nuestro poema. Trato de que seamos conscientes de lo que dejamos detrás, y así, al recoger cosas soy consciente de lo que ha sido desechado, pero que aún permanece”.

Uno de los *precarios* se titula *La falda de la momia* (1987), y es en realidad una vieja falda suya despintada que parece una pieza arqueológica. Otro es *Árbol de vida* (1984). Vicuña entró a una galería de Nueva York que se especializa en arte precolombino y vio “un objeto precario, justo como los míos, pero descubierto en una tumba de hace 2000 años. Se me erizaron los pelos. No es una pieza que una pueda ver reproducida en libros. Era una especie de árbol de la vida, de madera, con piezas textiles, plumas, conchas, instrumentos; exactamente la misma idea”.

Vicuña ve su segunda película, *Paracas* (1983), como un poema visual y sonoro, una de las tres partes de *Meditation on Weaving* [*Meditación sobre el tejido*], junto con su libro *Palabra e hilo* (1996) y la exposición de Exit Art (1990). La película se basa en una pieza textil de hace 2000 años de la colección del Brooklyn Museum, extraída de una necrópolis en la península de Paracas, en Perú. Al recrear los mitos y las vidas cotidianas

de quienes tejieron dicho tapiz, se concluye que estas personas “parecen haber compuesto un autorretrato” de gran esplendor mientras celebraban la cosecha, un ritual que sigue teniendo lugar en nuestros días.

Vicuña tomó fotos a color de los noventa “personajes” de este tapiz épico, seleccionó treinta de ellos y los animó en un escenario tridimensional para el cual fabricó pequeñas cerámicas, textiles y objetos. (“No es una animación en el sentido tradicional. Los personajes no mueven las manos. No están articulados, sólo pasan por ahí y se detienen y uno puede observarlos. En realidad, están tejidos en tres dimensiones, así que son pequeñas esculturas en sí mismos”.) Algunas de estas criaturas son animales sagrados: el leopardo de las nieves (un animal desconocido para las tejedoras andinas, quienes querían retratar a los jaguares que nunca habían visto),⁶ que Vicuña pintó en los años sesenta antes de haber visto estas imágenes, quizás como un modo de asumir sus poderes proféticos, los poderes del mundo.

Las palabras son parte del vórtice textil de Vicuña, como quien cuenta un cuento o un poema o un hechizo: *palabraromas*. Y entre los *precarios* de Londres había unos pequeños libros, con palabras desdobladas en imágenes, que Vicuña también incorporó a sus carteles. Una *palabraroma* de 1974 fue *Sud Ame Rica*. Vicuña siguió diseccionando palabras, descubriendo sus esqueletos y renombrando sus componentes, abriéndolas “para que sus metáforas internas quedaran expuestas y así la gente viera las palabras no sólo como abstracciones, sino como algo muy concreto”. Hizo las piezas visuales/textuales *Sud Ame Rica* (“Ame el Rico Sur; algunas personas lo aman para explotarlo y otras lo aman para defenderlo o apreciarlo”; *Sol y dar y dad* (1974), *Parti sí pasión* (1981) y *COMPARTir el pan de EROS* (1978), con la palabra *compañeros* en su centro.

Este ha sido también su método en los *precarios* escultóricos. A veces son muy simples, haikus de la naturaleza, como en *Treno*, que es madera, hueso, madera, hueso, madera, hueso, madera. A veces los materiales confluyen sólo para transformarse en otra cosa: un barco, una red, un árbol de vida se identifican con los materiales de Vicuña y sus historias de libertad, uso o miseria. A veces, Vicuña ha llamado a sus obras *basuritas*. Usa la palabra

6— Nota del editor: Investigaciones recientes muestran que estos animales sagrados eran gatos andinos, especie cuyas primeras descripciones datan de la década del 2000.

para decir “aquello que ha sido abandonado”. En sus palabras: “Hay algo sagrado en torno a algo totalmente pobre y totalmente negado” (incluida la relevancia filosófica de las culturas amerindias, que siguen siendo ignoradas en los círculos intelectuales latinoamericanos). En esto, Vicuña no está sola. Un gran número de artistas (ella cita a Pablo Picasso, Joan Miró y Kurt Schwitters como ejemplos tempranos), como Betye y Alison Saar, Jimmie Durham, David Hammons y Kathy Vargas, entre otros, respetan y rehabilitan los desechos de la sociedad mainstream de diversos modos. En la América precolombina, los objetos se rompían deliberadamente para el ajuar funerario y fragmentos de basura eran enterrados en un santuario en Perú, dice Vicuña, como si “los hilos y los detritos de una época ida fueran a incrementar el poder del sitio”. Y hay varios artistas con motivaciones ecológicas —Mierle Laderman Ukeles, Christy Rupp y Betsy Damon en Nueva York; Ciel Bergman en Santa Bárbara; Dominique Mazeaud en Santa Fe; Regina Vater, hace años, en Brasil— que han trabajado en torno a la basura, sus fuentes, su eliminación y su significado en el mundo.

El uso del término *basuritas* por parte de Vicuña es también un comentario amargo sobre la forma en que los latinoamericanos son tratados en el mundo del arte. Sin embargo, “esto no es sólo algo que los otros nos hacen”, dice, “sino lo que nos hacemos a nosotros mismos al no reconocer nuestros orígenes, nuestras raíces andinas, nuestra propia cultura, lenguaje, percepciones. Yo fui una joven de los años sesenta. Llegué a entender a la vieja y silenciosa gente de las montañas que me rodeaba mediante la lectura del taoísmo y el budismo desde muy chica”. Más tarde oyó hablar de John Cage y los artistas que lo rodeaban, y después se encontró con el último poema de Basho, traducido por Cid Corman en 1984, que habla de la basura:

Es duro partir tan desgastado
soñando residuos y residuos
que no terminan nunca.⁷

Con el paso de los años, Vicuña ha ido encontrando profundas relaciones entre el taoísmo y “la increíble coherencia” de la

7— Nota del traductor: las versiones directas al castellano del poema que pudimos encontrar difieren en sentido de la traducción de Corman, por lo que se propone esta traducción literal a partir de la citada en inglés, sin respetar rima ni métrica, con puros fines argumentativos.

cultura andina. (Aunque su familia es de ascendencia española y vasca, Vicuña, quien habla con la voz aguda y tenue de los andinos y parece tener rasgos “indios”, se identifica con la América Latina indígena, especialmente con los mapuches matrilineales).⁸ “Me empecé a llamar a mí misma como un animal andino —La Vicuña— en Colombia. Cuando bajé del avión me tiré al suelo; no podía creer la sensación de estar en América Latina de nuevo. Estaba lejos de Chile, pero era la misma columna”.

Vicuña recuerda cuando estuvo en Buenos Aires en 1984, una época terrible para Chile, mientras Pinochet aplastaba a la oposición con un estado de emergencia y parecía que no había nada que hacer. Empezó a escribir “una suerte de llamado, *El llamado de la Vicuña* [publicado en *La Wik’uña*, de 1990] y de allí salió la imagen de un día entero en silencio, una oración”, como una forma de crear unidad a partir del caos. Diez días después de escribirlo, la oposición chilena hizo un llamado similar por un día de silencio, ayuno, intercambio, meditación y oración que fue observado a nivel nacional, a pesar de la prohibición de hacer folletos o anuncios públicos. Junto con la acción “Defensa de la vida” que tuvo lugar dos meses antes, esto marcó el comienzo de una explosión de resistencia que resultó en las elecciones de 1989 y la destitución de Pinochet como jefe de gobierno.

Todas las ideas importantes en los Andes, dice Vicuña, se conciben en palíndromos, o en pares, como los viejos *quipus* (una línea u horizonte), con hilos que se extienden por debajo (las cantidades) y por arriba (la suma). En uno se refleja el otro. “Un pensamiento circular encuentra reverberaciones en cada aspecto de la vida”, dice. “Por ejemplo, le preguntas a una tejedora, cuando hila la lana: ¿por qué la hilas en dos partes? Y ella responde: ‘porque todo necesita tener una pareja, un par’, así que es la misma idea de la *unión complementaria*”.

La reciprocidad es la ley esencial del mundo antiguo. Vicuña ve todo su trabajo como una respuesta a sus materiales (y a todo lo que es material para el arte en la vida): “Estos materiales están ahí en el suelo y yo respondo levantándolos. Los dioses

8— Nota del editor: En la época de esta conversación entre Lucy Lippard y Cecilia Vicuña, en los años ochenta, la artista se hizo una prueba de ADN y descubrió que tenía ancestros indígenas por línea materna. “Mi abuela, blanca como el papel, se soñaba europea. Pero muchos años después, cuando mandé analizar mi ADN, descubrí que, en realidad, mi abuela era diaguita de La Serena. (Los diaguitas son un grupo indígena cuya cultura se desarrolló en el noroeste de Argentina y el norte de Chile. La Serena es una ciudad del norte de Chile.)”

nos crean y nosotros tenemos que responder a los dioses. Sólo habrá equidad cuando haya reciprocidad. La raíz de la palabra responder es ofrecer de nuevo, recibir algo y ofrecerlo de vuelta”, como en los conceptos nativo-americanos de “regalar”, “pot-latch” y “devolver”, que hacen un eco del *quipu*, el cielo reflejado en el lago. Uno de los *precarios* de Vicuña es un hueso, un palo azul y un brote de hierba de una isla sagrada en el lago Titicaca.

El Inca está a punto de ser
y las ruinas del pasado
son el modelo del futuro
creado por nuestro
recordar.

Spinning the Common Thread*

—
Lucy R. Lippard

* All quotations are from interviews with the artist in 1985 and 1989, and from her book *Precario/Precarious*. For further information on Vicuña's painting, see my essay, "The Vicuña and the Leopard: Chilean Artist Cecilia Vicuña Talks to Lucy Lippard," *Red Bass/ Women's International Arts*, no. 10, 1986, pp. 16-18. (In 2019, and in consultation with Lucy Lippard, this essay was updated for this publication; there are slight differences between the original publication and this version. Originally published as Lucy R. Lippard, "Spinning the Common Thread," Catherine de Zegher (ed.), *The Precarious The Art and Poetry of Cecilia Vicuña*, Wesleyan University Press, 1997, pp. 7-15.)



The wild vicuña is sacred to indigenous Andean cultures. “She lives in the highest places, so she is considered not to belong to the humans, but to the *apus*, the lords.” The strong fibers of her wool (with a molecular structure that provides the best defense against the cold) long provided warmth and wealth, before the Spaniards replaced ecologically-balanced native herds of domesticated llamas, alpacas, wild vicuñas and guanacos with cattle and sheep, whose cloven feet and habit of uprooting vegetation eroded the terrain and made its people poor. (In the Chilean vernacular, “*no tengo lana*”—I have no wool—still means “I have no money.”) Legend has it that vicuñas are born at springs and the fiber made from their wool is symbolically associated with the thread of running water, or the stream of life.

Cecilia Vicuña, born and raised in Santiago, Chile, has been an exile since the early 1970s, when the death of the democratically-elected president Salvador Allende during the military coup by General Augusto Pinochet found her in London. As a poet and painter, she had been a supporter of Allende’s Popular Unity government and participated in the cultural vitality that accompanied it. In London, she became active in the Chilean solidarity movement and was a founding member (along with Guy Brett, John Dugger, and David Medalla) of Artists for Democracy. As “Festival Coordinator,” she was the chief organizer of the Arts Festival for Democracy in Chile at the Royal College of Art in 1974. In 1975, she returned to Latin America, settling in Bogota, where she worked with theater and music groups. She made stage sets for Teatro La Candelaria and Quilapayún and, on her own, traveled around the country lecturing on the Chilean struggle, read her poetry or holding workshops for indigenous people. In 1980 she arrived in New York and, two weeks later, began living with the Argentine painter and writer César Paternosto, whom she married in 1981.

Vicuña has never accepted the boundaries between cultural disciplines, creating a terrain of her own in the interstices—the role of the mestizo, or the coyote. She is best known as a poet, but she had a successful career as a painter in Chile before leaving for London. There she continued to write and paint (sometimes using the pseudonym Maria Santiago), and she turned to banners and sculpture as visual outlets. In Bogota she painted, did theatrical design, performed street actions, and made a 16mm film based on interviews with prostitutes, policemen, beggars, activists, and shantytown dwellers—*¿Qué es para usted la poesía?*

[*What is Poetry to You?*] (1980). In the 1970s, two television films and a feature documentary (*Santo pero no tanto* by Wolf Tirado, since lost) were made about her.

Vicuña has also edited “Palabra Sur,” a Latin American literature series for Graywolf Press (1986–9). Since 1966, however, the consistent element in her art making has been the *precarios*, a series of very small sculptures and installations constructed out of found objects, or rubbish, made in landscape, street or studio. *Precario/Precarious* is the title of Vicuña’s book of poetry published in New York by Tanam Press in 1983 (with illustrations of the sculptures) and the *precarios* were the basis of her illustrations at Exit Art in New York (1990).

The first *precarios* were made in 1966, in the Chilean countryside, and the first portable *precario*—the base of a woven basket, painted and held like a wand—was photographed on Vicuña’s balcony in Santiago in 1967. “A force impelled me to do the *precarios*,” she recalls, “a desire to expand. They began as a form of communing with the sun and the sea that gave me a lot of pleasure and a lot of strength.” The little objects she introduced into the landscape centered each site: “Poetry inhabits certain places where the cliffs need only a signal to bring them alive. Two or three lines, a mark, and silence begins to speak.”

Some of the *precarios*’ motifs were echoed in abstract paintings, executed while she was still a teenager. But between 1969 and 1971, Vicuña chose for her mature work on canvas a “naive” and visionary painting style, in homage to “the marginal people—children, the insane, the uneducated. It was the continuation of colonial images of saints painted by mestizos—a Spanish tradition with an American touch that permitted insights into the syncretic culture of Latin America today.” Although these works were shown in museums and nationally praised, they were also controversial. She painted a menstruating angel; a “history painting” of Fidel Castro, partly nude, greeted by Allende with a butterfly landing on his hand; Violeta Parra with her body cut in three pieces; the heroes of the revolution depicted in a style combining colonial *santos* [saints] and popular cartoons; and Vladimir Lenin standing in an icy, surrealist landscape with a female bird carrying the good news that, in Lenin’s words, “the liberation of the proletariat will never be complete until liberation of women is complete.” She was to return to this style for a while in Bogota, painting from popular songs and creating contemporary saints and mythical scenes, including *La Vicuña* (1977), a nude

self-portrait in which she embraces her namesake, who shares an eye with the artist.

The ephemeral *precarios*, however, were more appropriate reflections of her uprooted life in London. For one year, from 1973 to 1974, Vicuña made, and then exhibited, a *Journal of Objects for the Chilean Resistance* intended “to support the Chilean revolution and stop the conspiracy against it.” These 400 objects, she wrote, “try to kill three birds with one stone. Politically, they stand for socialism; magically, they help the liberation struggle; and aesthetically, they are as beautiful as they can be to comfort the soul and give strength.”

The *precarios* are visual poems, “metaphors in space.” Scraps of stone, wood, feathers, shells, cloth, and other human-made detritus are gently juxtaposed. They are often shades of white, gray, black, and brown, bound perhaps with brightly-colored thread—very pure, clean, washed by the weather. Their “fastening” is so loose, so flexible, that the parts seem to have been blown together into a whole that might metamorphose into another at any moment. “The precarious is what is obtained by prayer,” Vicuña has written. “Uncertain, exposed to hazards, insecure. From the Latin *precarius*, from *precis*: prayer.” The word *oír* [to hear] was originally the same as the word *orar* [to pray]. “Reciprocity. By praying you reconnect.” Another poem [from 1971, translated by Eliot Weinberger], reads:

And if I devoted my life
to one of its feathers
to living its nature
being it understand it
until the end?

¿Y si yo dedicara mi vida
a una de sus plumas
a vivir su naturaleza
serla y comprenderla
hasta el fin?

Reaching a time
in which my acts
are the thousands
tiny ribs
of the feather
and my silence
the humming the whispering
of wind in the feather
and my thoughts
quick
sharp precise

¿Y llegar a una época
en que mis gestos
son las mil varillas
ínfimas
de la pluma
y mi silencio
los zumbidos y susurros
del viento en la pluma
y mis pensamientos
veloces
ajustados y certeros

as the non-thoughts
of the feather?

como los no-pensamientos
de la pluma?

In the Exit Art installation, she chose to weave the space in the gallery, beginning with the origins of weaving, “which must have been done by women trying to make nests, imitating the birds,” and the origins of her own “weaving.” If the *precarios* are the common formal thread, the act of weaving itself is the aesthetic and spiritual thread that runs through all of Vicuña’s cultural production. (“In the Andes, they say to weave is to give birth.”) Textiles were frequently offerings in pre-Columbian cultures. Miniature textiles can be found in tombs, and in Peru, the most precious fabrics, which took months to execute, were ceremonially burned. Vicuña began her show with a transformative ritual. “The weaver,” she wrote in an Argentine magazine, “looks for a place (from the Latin *locus*, probably associated with the Sanskrit *loka*, world and light), a meeting place between above and below, a position.”

The form of the cross that recurs in the sculptures stands for the act of weaving, the unity of opposites, of the horizontal and vertical, which in Andean religions represents fertility and the continuity of life. (This was the basis for *El Ande Futuro*, an installation at the Berkeley Art Museum in 1992.) The cross might also be a symbol of the bicultural experience, paths that both meet and depart. Yarn comes from the moon and is associated with women.¹ (One of the sculptures refers to the yarn that adorns alpacas in a proprietary ritual for the fertility of the herd.) In sacred Quechua, the word for language is “thread”; the word for complex conversation is “embroidering.”

In Vicuña’s work, the thread is often combined with, or stands for, water. This is an apt symbol for her art, which also has a certain fluidity, clarity and fragility, as well as a sense of change. (A 1992 book of her poetry is titled *Unravelling Words and the Weaving of Water*). “The water wants to be heard,” she says. “Everything is falling apart because of a lack of connections. Weaving is the connection that is missing, the connection between people and themselves, people and nature.” She knew that her exhibition would not be perceived as political “because

—

1— Editor’s Note: In Ancient Greece the phases of the Moon and human life were personified by a trio of female beings called the Moirai—known in English as the Fates—, who were the white-robed incarnations of destiny. They controlled the mother thread of life of every mortal from birth to death.

it's too metaphorical, too subtle," depending on sensory memories lost by city dwellers and on culturally untranslatable ideas—"despised peasant ideas" lying at the heart of centuries of resistance to colonialism. "And that is an intensely political act, as I see it," she insists, quoting Jennifer Harbury: "If they don't want to see me, it means that they need to see me." She identifies with "the first Western environmental movement—that of Saint Francis in the Thirteenth Century, talking to the birds, to the sun as Brother Sun. We need to respond to the environment the way it responds to us. Everything we do mirrors and reflects us." The prime connection between the urban or even planetary scale and these tiny artworks is a spiritual/political one with the land, with nature, especially in terms of what society has done to the waters, our precarious threads of life. Vicuña's phrase, "The water wants to be heard," was used in an environmental action for the Mapocho River in Santiago, and adopted as a slogan by the Riverkeeper movement on the Delaware River. This pleases her: "To have the words speak back to the water, as the water speaks to the word!"

Much of Vicuña's outdoor work has been done in or by waters. The process began in 1966, when she rearranged the refuse found at Concón, a stony beach in Chile where two waters meet, a natural gathering place for drifting rubbish, which she called her "mine." Beginning with sticks, stones and feathers, she added plastic detritus, drawings on the sand, powdered pigments and objects made in the studio from beach finds, completing a cycle. In a high Andes stream that becomes polluted as it descends, she made an offering of woven, tangled threads of yarn, uniting the rocks and water. (She has since recreated some of these 1960s works.) In 1985, I watched Vicuña make *Kijllu*, named for a Quechua word for a crack in the rocks, symbolizing communication between worlds above and below. She placed red pigment and driftwood around a large crack near the surf line on Salter Island in Maine. Unbeknownst to Vicuña, red also suggested the "Red Ochre people" who once lived in the area; their burial places, with corpses colored with ochre, were discovered when the color seeped up through the soil.

Another sequence of *precarios* is called *El agua de Nueva York* (ca. 1980–90). Tiny structures were sent floating in the city's puddles, gutters and rivers. Especially the Hudson, which is a few blocks from Vicuña's home. In one part, a little "raft" joined the garbage and condoms—a new "Kon-Tiki," bringing together

cultures as it moved. Part of the Exit Art exhibition took place “between the gallery and the river,” in the space inhabited by La Vicuña, calling attention to the circulation of water in New York, the urban bloodstream. These works were not announced; people could find them, step on them, take them home, ignore them. Vicuña says she is amazed at how New Yorkers won’t pick things up off the street, even valuable things, and is curious about the fate of the *precarios*.

Installations on a large or public scale are not foreign to Vicuña. In a 1971 piece called *Otoño [Autumn]* (1971), she brought truckloads of dead leaves into the Museo Nacional de Bellas Artes in Santiago. In Bogota, she protested the distribution of contaminated milk with *Vaso de leche [A Glass of Milk]* (1979), a delicate street action in which a glass of milk was spilled when a red yarn around it was pulled from a distance, and a poem was written on the sidewalk in front of the home of the Liberator Simón Bolívar: “The cow/is the continent/whose milk (blood)/is spilt./What are we doing/with life?” (1979). A series called *Santo pero no tanto [Saintly, but not too much so]* (1978) culminated in a seven-meter “comic strip” drawn with colored chalk below the chapel of the Christ of Montserrat on a pilgrimage Sunday. It showed Christ resurrected again, coming down off the cross to join in the people’s struggles for liberation. There is a ritual element in all of these works, because “weaving and criss-crossing are healing processes.”

There is a strong spiritual element in the process of making the *precarios*, which begins in the recognition of the worth of the lost or discarded. “I look at things backwards, as they are going to look when I am gone,” says Vicuña. “I have a very intense feeling that what we do is already the remains of what we are doing. The dead water, our poems. I try to bring awareness of what we are leaving behind, so that by picking things up I am conscious of what has been thrown away, but is staying.”

One of the *precarios* is called *La falda de la momia [Mummy’s Skirt]* (1987), which is actually an old skirt of hers that had faded, looking like an archeological piece. Another is *Árbol de vida [Tree of Life]* (1984). Vicuña went into a New York gallery specializing in pre-Columbian art and saw “a precarious object, exactly like mine, but recovered from a tomb from 2000 years ago. My hair stood on end. It’s not a piece you can see reproduced in books. It was a sort of tree of life, of wood, with pieces of textiles, feathers, shells, instruments, exactly the same conception.”

Vicuña sees her second film, *Paracas* (1983), as a visual and sound poem, one of the three-part *Meditation on Weaving*, along with her book *Palabra e hilo* [*Word and Thread*] (1996) and the Exit Art exhibition (1990). The film is based on a 2000-year-old textile in the Brooklyn Museum, taken from a necropolis on Peru's Paracas Peninsula. By recreating the myths and daily lives of those who wove the tapestry, they "seem to have created a portrait of themselves," in full regalia, as they celebrate the harvest, a ritual still performed today.

Vicuña had color photographs taken of the ninety "characters" in this epic tapestry, selected thirty of them, and animated them in a three-dimensional stage-set space, for which she made tiny ceramics, textiles, and objects. ("It's not really animation in the traditional sense. They don't move their hands. They're not articulated, they just pass by and stop so you can see them. In reality, they are woven three-dimensionally, so they are themselves little sculptures.") Some of these creatures are sacred animals: the snow leopard (a Tibetan animal unknown to Andean weavers, who were trying to picture jaguars they had never seen),² which Vicuña painted in the 1960s before she knew of these images, a jaguar from which a dream arises, a jaguar shaman who shares his tongue with the animal, perhaps as a way of assuming his prophetic powers, the powers of the word.

Words are part of Vicuña's weaving vortex, as in spinning a tale or a poem or a spell—*palabramas* or "wordweapons." And among the London *precarios* were tiny books, with words developed as images, which she also placed on banners. One *palabrama* from 1974 was *Sud Ame Rica*. She has continued to dissect words, uncovering their skeletons and renaming their components, opening them up "so that their internal metaphors were exposed, so people would see words not just as abstractions, but as something very concrete." She has made word/visual pieces of *Sud Ame Rica* ("Love the Rich South; some people love it in order to exploit it and others love it in order to defend or cherish it"); *Sol y dar y dad* [*Solidarity: Sun and to Give and Give*] (1974); *Parti sí pasión* [*Participation: Share Yes Passion*] (1981); and *COMPArtir el pan de EROS* [*Share the bread of Eros*] (1978), with the word *compañeros* [comrades] at its center.

—

2— Editor's note: New research shows that these sacred animals were *gatos andinos* [Andean mountain cats], a species newly described in the 2000s.

This is also her method in the sculptural *precarios*. Sometimes they are very simple, haikus from nature, as in *Treno*, which is wood, bone, wood, bone, wood, bone, wood. Sometimes the materials are put together only to transform into something else—a boat, a web, a tree of life—identifying with her materials and their histories of freedom, use or misery. Vicuña has sometimes called her works *basuritas* [little garbages or rubbish]. She uses the word to mean “that which is abandoned.” She says, “There is something sacred about something totally poor and totally denied” (including the philosophical relevance of American Indian cultures that continue to be neglected in Latin American intellectual circles). She is not alone in this. A large number of artists (she cites Pablo Picasso, Joan Miró and Kurt Schwitters as early examples), such as Betye and Alison Saar, Jimmie Durham, David Hammons, and Kathy Vargas, among others, respect and rehabilitate the discards of mainstream society in very different ways. In pre-Columbian America, objects were deliberately broken as burial goods, and bits of rubbish were buried in a Peruvian temple wall as if, says Vicuña, “the threads and discards of an older age were to increase the power of the place.” And several ecologically-motivated artists—Mierle Laderman Ukeles, Christy Rupp, and Betsy Damon in New York; Ciel Bergman in Santa Barbara; Dominique Mazeaud in Santa Fe; Regina Vater, years ago, in Brazil—have been concerned with rubbish, its sources, its disposal and its meaning in the world.

Vicuña’s use of the term “little garbage” is also a bitter commentary on the way Latin Americans are treated in the art world. However, “this is not only what others do to us,” she says, “but what we are doing to ourselves by not recognizing our origins, our Andean roots, our own culture, language, perceptions. I was a sixties kid. I came to understand the old and silent mountain people around me through reading Taoism and Buddhism at an early age.” Later she heard about John Cage and the artists around him, and later still came across Basho’s last poem, translated by Cid Corman in 1984, which talks about *basura* (garbage):

hard going way worn
dreaming of waste after waste
going on and on.

Over the years, Vicuña has gradually found deep connections between Taoism and “the incredible coherence” of Andean

culture. (Although her family is Spanish and Basque, Vicuña, who speaks with the high, wispy Andean voice, and has apparently “Indian” features, identifies fully with indigenous Latin America, especially the matrilineal Mapuche.)³ “I started calling myself an Andean animal—La Vicuña—in Colombia. When I got off the plane, I threw myself down on the soil; I couldn’t believe the sensation of being in Latin America again. It was far from Chile, but it was the same spine.”

She recalls being in Buenos Aires in 1984, a terrible time for Chile, when Pinochet was crushing the opposition under a state of emergency and it seemed nothing could be done. She began writing “a sort of call, *El llamado de la Vicuña* [published in *La Wik’uña* in 1990], and out of it came an image of a whole day of silence, a prayer,” as a way of bringing unity from chaos. Ten days after she wrote it, the Chilean opposition made a similar call for a day of silence, fasting, sharing, meditation, and prayer, which was observed nationwide, despite the ban on fliers or public announcements. Following the “Defensa de la vida” action two months earlier, this marked the beginning of an explosion of resistance that resulted in the 1989 elections and Pinochet’s deposition as head of state.

All of the important ideas in the Andes, says Vicuña, are conceived in palindromes, or pairs, like the ancient *quipu* (one line, or horizon), with threads extending below (the amounts) and above (the summation). One mirrors the other. “A circular thought finds reverberations in every aspect of life,” she says. “For example, you ask a weaver, when you spin yarn, why do you spin it in two? She replies, ‘because everything needs to have a couple, a pair,’ so it’s the same concept of *unión complementaria*, complementary unity.”

Reciprocity is the essential law of the ancient world. Vicuña sees all her work as a response to her materials (and everything in life as material for art): “These materials are lying down and I respond by standing them up. The gods created us and we have to respond to the gods. There will only be equality when there is reciprocity. The root of the word *respond* is to offer again, to receive

—

3— Editor’s note: At the time of the conversation between Lucy Lippard and Cecilia Vicuña in the 1980s, the artist did a DNA test finding her mother’s line to be indigenous. “My grandmother, white as paper, dreamed herself European. But many years later, when I had my DNA tested, I realized that, in reality, she was a Diaguita from La Serena. (The Diaguita are a group of indigenous peoples whose culture developed in northwestern Argentina and northern Chile. La Serena is a city in northern Chile.)”

something and offer it back,” as in the Native American concepts of the “giveaway,” “potlatch,” and the “giveback,” echoing the *quipu*, the sky reflected in the lake. One of Vicuña’s *precarios* is a bone, a blue stick, and a spurt of grass from a sacred island on Lake Titicaca.

The Inca is about to be
and the ruins of the past
are the model for the future
being created by our
remembering.



Penetrado—Penetrated, ca. 1976–1979. Fotografía de collage sobre papel, obra perdida—Photography of collage on paper, lost work

Un sentimiento transnacional: Cecilia Vicuña en diálogo con Valerie Fraser

—
Valerie Fraser
Cecilia Vicuña



Cecilia Vicuña al lado de sus pinturas en las calles de—next to her paintings in the streets of Bogotá, Colombia, ca. 1977

Estos fragmentos son parte de una larga conversación inédita realizada por Valerie Fraser en Santiago de Chile en enero de 2011, como parte de un proyecto de investigación de 3 años (2008-2011) financiado por el AHRC (Consejo de Investigación de Artes y Humanidades) del Reino Unido titulado Meeting Margins: Transnational Art in Latin America and Europe, 1950-1978, en colaboración con la Universidad de las Artes, Londres. Fue transcrita por Valerie Fraser y Cristina Fraser en marzo de 2013 y editada y traducida para esta publicación por Miguel A. López

•

Cecilia Vicuña (CV): Quiero comenzar hablando sobre la creación de un sentimiento transnacional en los años sesenta. Hoy eso puede sonar como un ideal, pero en los sesenta si eras una artista joven como yo, una adolescente, eras parte de un sentimiento compartido, de una sensación corporal en la que te sentías unida cósmicamente con los cielos, con la tierra, con todo lo que sucedía en el mundo. La palabra “global” no existía, pero era así como nosotros existíamos, y esto se debe a que el golpe militar [en Chile] aún no había ocurrido. No teníamos la sensación de que “esto es Argentina, esto es Chile, esta es la frontera, eso es Europa”; nosotros sentíamos que era la humanidad buscándose a sí misma. Por ejemplo, yo crecí leyendo en muchos idiomas. La biblioteca de mi padre tenía libros en cinco idiomas y yo los leía todos. Nunca los estudié, solo leía en esos idiomas. Todo lo que encontré de poesía china, de poesía africana, de poesía indígena, de poesía europea, todo eso era para mí poesía. Todo lo que encontré sobre arte —mi familia era una familia de muchos artistas— era simplemente arte. Las categorías y jerarquías nacionales no existían en mi experiencia. Y yo era una estudiante de secundaria cuando encontré la revista [mexicana] *El Corno Emplumado*...

Valerie Fraser (VF): ¿Dónde la encontraste?

CV: En una librería en Santiago.

VF: Ah, entiendo.

CV: Entonces les escribí. No pensé “¡Oh! Se trata de una revista importante y yo soy solo una adolescente”. No pensé en esos

términos. Solo pensé que esta era la revista para mí. Envié mis poemas y se publicaron de inmediato.¹

VF: Maravilloso.

CV: Lo siguiente que ocurre es que empiezo a recibir cartas de varias partes del mundo —y varios de estos poetas siguen siendo mis amigos. Así es cómo sé que esa sensación de no ser una persona nacional, sino un ser humano transnacional, era realmente compartida por todas estas personas. Esta comunidad, esta comunidad muy fluida de artistas y poetas era algo de lo que formabas parte si tu conciencia era parte de ello. No teníamos en Chile, por ejemplo, la idea de que estos artistas pertenecen y este otro artista no pertenece, como ocurrió después del golpe militar cuando de repente tuvimos una crítica literaria dominante. No teníamos ese tipo de jerarquías. Los artistas y poetas no estudiaban necesariamente en la escuela. Ellos estaban hechos y moldeados por la vida. Luego de mi generación la gente comenzó a estudiar, a ir a la escuela de arte a convertirse en artistas, a ir a la escuela de literatura para convertirse en escritores, pero yo todavía era parte del viejo Chile donde se podía aprender [sin todo ello]. Aprendí arte en casa de mis tías que fueron escultoras maravillosas, en la casa de la abuela que fue una gran escultora, cuyo padre fue escultor también.² Yo fui parte de esa tradición antigua de transmisión a través de la madre, de la tía, de la abuela. En ese sentido, soy muy afortunada de haber podido experimentar Chile antes de que fuera destruido en 1973.

.

CV: Así que quieres saber sobre el nacimiento de mi arte. Pues yo pasaba siempre mucho tiempo en el estudio de las mujeres artistas de mi familia —una especie de estudio de escultores. También hicieron dibujo, pero sobre todo esculturas con arcilla, por lo que los niños, el jardín, el estudio, la cocina, todos los espacios estaban de alguna manera entrelazados. Uno sabía

1— Nota del editor: Los poemas de Vicuña fueron publicados en los números 22, abril de 1967, y 25, enero de 1968, de *El Corno Emplumado*.

2— Nota del editor: Vicuña se refiere a su abuela Teresa Lagarrigue, quien fue una escultora, al igual que su bisabuelo Carlos Lagarrigue.

que estas mujeres tenían su propio mundo, dentro o fuera de la casa —dependiendo del momento en que vivían podía estar dentro o afuera—; y sabías que los niños, los animales, todos podían entrar. No era como el estudio de los hombres, ya sabes... Así, esta separación entre el arte y la vida no era tal. Cuando yo comencé a hacer mi arte, estaba consciente de la historia del arte en el mundo. No era una artista ingenua en absoluto. Lo sabía porque mi familia estaba muy orgullosa de tener grandes bibliotecas y se suponía que debías saber dónde estaban las catedrales en Europa, las pinturas de Giotto y las grandes pinturas de Masaccio, y cosas así. Quien escribe sobre esto es José Lezama Lima, el autor cubano.

VF: ¡Ah! ¿Lo hace?

CV: Sí. Tiene esta maravillosa novela, *Paradiso*, donde cuenta cómo las mujeres de su familia cocinaban y discutían sobre Platón. Así era exactamente mi familia. Cuando las personas leen esto dicen “¡Qué fantasía!” Pero ¡no! Es verdad. Estas personas realmente leían todo. Entonces supe que era una artista desde el principio; pero también sabía que no quería repetir e imitar nada que ya existiera. Más o menos a los catorce o quince años descubrí los pequeños pedazos de escombros, los pedazos de basura que Picasso y los dadaístas dejaron de lado [risas]. Y pensé, “¡dios mío, eso es pura belleza!” Allí pude ver cómo se habían inspirado en la escultura polinesia, en la escultura africana, pero no lo continuaron, simplemente lo dejaron abandonado. Así que a partir de lo que dejaron abandonado yo construí mis esculturas, mi propio universo.

VF: Bien.

CV: Sabía que estaba en terreno seguro y sólido. Sabía que no era una imitación. Sabía que de alguna manera estaba encaminada a eso porque venía de nosotros, y al mismo tiempo era como un punto de encuentro, un lugar donde todas las culturas confluían porque estas esculturas tienen un significado en África y Polinesia y tenían un significado distinto cuando Picasso y los dadaístas comenzaron a hacerlas. Así que el mío no sería ni africano, pero tampoco influenciado por Picasso o los dadaístas, porque yo no era una formalista. Para mí, estas esculturas [los *precarios*] estaban vivas, al igual que los pueblos nativos e indígenas lo

han experimentado. Pero al mismo tiempo, yo era una moderna y urbana joven chilena, así que estaban vivos y hablaban en un lenguaje poético propio con el que yo me podía identificar completamente. Mi arte visual comenzó allí, pero mi pintura comenzó desde un punto diferente.

VF: ¿Cuál fue el punto de partida de tus pinturas?

CV: A fines de los sesenta fui invitada a través de *El Corno Emplumado* a venir a los Estados Unidos para la traducción de mi primer libro de poesía al inglés.³ ¿Era 1969? ¿1968? Todo lo que sé es que tenía veinte años. Tenía veinte años en 1968, así que probablemente fue a principios de 1969. ¿Te imaginas a una joven de veinte años que tiene a tres poetas hombres traduciendo su poesía al inglés? Ésa fue una experiencia realmente poderosa. Y un día voy caminando por las calles de Nueva York cuando de repente veo, como en una visión, la pintura que necesitaba hacer. Lo llamo *calcomanías*, porque podría verlo como te veo a ti. Yo estaba en la calle, no era como si estuviera alucinando, podía ver la imagen sonriente con perfecta claridad. Y lo que vi fue una continuación de cómo los europeos habían obligado a los indios a pintar estas imágenes coloniales en un fondo plano, pero los indios las subvirtieron para crear sus propias *Pachamamas*, sus ángeles con armas y cosas así. Yo pintaría así a mis propias diosas chilenas de esa manera.⁴ Ves nuevamente que se trata de un punto de encuentro, un punto de encuentro de los nativos y la civilización con su imposición europea, transformada. Es como si mi pintura hubiera nacido madura y todo lo que necesitaba hacer era aprender a pintarla [risas] ¡Yo no era una pintora antes de eso!

VF: Entonces la visión de esta pintura combina las tradiciones europeas de la historia del arte y su imposición sobre los nativos americanos, pero con la sensibilidad de los nativos americanos, ¡y todo esto está sucediendo en Nueva York! [risas].

3— Nota del editor: El viaje completo de Vicuña de dos meses incluyó Estados Unidos y México. Pasó alrededor de tres o cuatro meses en Estados Unidos y el resto del tiempo en Ciudad de México.

4— Nota del editor: La artista se refiere a la pintura *El ángel de la menstruación* (1973).

CV: Exactamente, [sucede] mientras estoy de visita para la traducción de mi poesía. Por supuesto que estaba bajo la influencia de haber visto un museo de arte primitivo en Nueva York. Había visitado el Museo de Arte Moderno (MOMA), y también había visto el llamado “arte primitivo” —de los locos, de los mendigos, de las personas que reciben un pincel y pintan estas imágenes sin perspectiva tradicional—, que a los estadounidenses les encanta.

VF: Absolutamente.

CV: Entonces, si no hubiera tenido esa experiencia no creo que me hubiera liberado para ver lo que vi. Nada sale de la nada. Las cosas surgen de una experiencia, de algo que ves. Por ejemplo, si hubiera visto a Rousseau de niña en un libro... Aunque eso no significó una liberación para mí, porque Rousseau estaba... ¿cómo decirlo?... estaba ya demasiado canonizado, estaba en libros de arte y demás.

VF: Sí

CV: Pero hay otras que vi que me abrieron el camino para apreciar el arte de los campesinos en Chile, el arte de los llamados primitivos que son siempre no primitivos. Así es como encontré mi arte.

.

CV: [...] Y luego presenté [en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile] una exposición de pintura titulada *Pinturas, poemas, explicaciones*. Fue un gran éxito: todos los periódicos y revistas chilenos [lo comentaron], todos notaron esta exposición.

VF: ¿Cuál es la fecha?

CV: 1971, probablemente junio. Entonces, cuando solicité la beca del British Council, usé esa [exposición] como presentación. Obtuve la beca, y cuando llegué a Londres [en 1972] hice lo mismo. Fui al ICA [Instituto de Arte Contemporáneo]. Busqué el mejor museo, la mejor institución para el arte, y me presenté allí. ¡No tenía idea que los latinoamericanos no habían exhibido allí! [risas]. Mucho menos una joven recién llegada de Chile, y tuve tanta suerte de que Sir Roland Penrose estuviera en el comité.

VF: Entiendo.

CV: Él miró mis pinturas y dijo: “Cecilia, eres una gran artista. Te vamos a dejar que hagas una exposición aquí. Sin embargo, el director y el resto del comité del ICA no quieren que exhibas, por lo que te han ubicado en el pasillo, pero tendrás tu exposición”. Así que tuve mi exposición allí. Yo tenía entonces cerca de veinticuatro años. Y estaba en ese proceso cuando Felipe [Ehrenberg] —alguien le dijo que yo estaba en Londres— me escribió y me dijo “ven a Beau Geste Press y haz un libro para mí”. Yo le dije “OK, lo haré con la condición de que tú también hagas una publicación con mi novio Claudio [Bertoni]” [risas]. Entonces Felipe dijo “¡OK!” Y ambos fuimos...

VF: ¿Claudio también vivía en Londres?

CV: Sí, se mudó allí luego de que me dieron la beca.

VF: Ya veo.

CV: Como típica chica latina chilena traje a mi novio conmigo. Era ilegal pero lo hice.

VF: Bueno, ¡entonces era más flexible! ¡Hoy en día no te saldrías con la tuya! La frontera ejerce más control...

CV: Entonces hice ese libro con Felipe, y luego vino el golpe militar. Mejor dicho, primero vino el golpe militar y [como resultado de esa situación] hicimos el libro. *Sabor a mí* se publicó probablemente dos o tres semanas después del golpe militar.

VF: Ya veo.

CV: Felipe dijo que este fue el primer aullido de dolor. Lo que habíamos planeado con él antes del golpe era un libro muy diferente. Cuando ocurrió el golpe yo sabía que Chile sería destruido, así que en dos semanas compuse este [nuevo] libro tal como está. Y el libro fue visto por la BBC. Sucedió que uno de los directores de la BBC entró en el ICA y lo vio en la librería, lo compró y me llamó e hizo una película de la BBC sobre mi trabajo.

VF: ¿Cómo se llamaba el productor?

CV: Tony Cash. Lo hice bajo la condición de que mi nombre no se mostrara, por lo que la película se llamaba *María Santiago*, que era mi seudónimo.

VF: Ah, sí.

CV: Amigos míos chilenos me dijeron que en esta película hay imágenes sobre el golpe militar que no se han publicado en ningún otro lugar. No tengo idea de cuál es la fuente que usaron. Pero es una película bellamente compuesta. Ya te imaginas, ése es un testimonio, ya sabes, de los británicos... ¿Sabes por qué hicieron esta película? En realidad no fue por mí. Yo les serví solo como vehículo.

VF: ¿Esto es 1973?

CV: Sí, 1973.

VF: Fue un... —me irrita pensar en eso ahora. Eso [el golpe militar] tuvo el impacto más dramático. Es realmente difícil describir cómo eso nos afectó a todos en Gran Bretaña. Era esta especie de época dorada apuñalada en el corazón de forma repentina. Puedo entender por qué la gente quería hacer una película al respecto; era algo increíble, impactante, que esto pudiera suceder en Chile. Quiero decir, nosotros sabíamos sobre la dictadura en Argentina, sobre la dictadura en Brasil, sabíamos sobre cosas horribles que ocurrían en otras partes del mundo, pero Chile era la niña de oro. No fue sólo para mi generación, en realidad. Para mi padre, una especie de socialista escocés chapado a la antigua, fue... un dolor muy grande. Fue simplemente terrible.

CV: Porque era la esperanza del mundo.

VF: Era la esperanza del mundo, y ése es también el punto sobre la sensación transnacional de una suerte de solidaridad, de un mundo no-nacional compartido en el que vivíamos...

CV: Exactamente.

A Transnational Feeling: Cecilia Vicuña in Dialogue with Valerie Fraser

—
Valerie Fraser
Cecilia Vicuña



Cecilia Vicuña al lado de su pintura—next to her painting *Retrato doble*—*Double Portrait*, 1971, en la inauguración de—in the opening of the exhibition *Pinturas, poemas, explicaciones* en el —at the Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile. Foto—Photo: Jorge Vicuña Lagarrigue

These fragments are part of a long, unpublished conversation conducted by Valerie Fraser in Santiago of Chile, in January 2011, as part of a 3-year (2008–2011) research project funded by the UK’s Arts and Humanities Research Council (AHRC) entitled Meeting Margins: Transnational Art in Latin America and Europe, 1950–1978, in partnership with the University of the Arts, London. It was transcribed by Valerie Fraser and Cristina Fraser in March 2013, and edited for this publication by Miguel A. López.

•

Cecilia Vicuña (CV): I want to begin talking about the creation of a transnational feeling in the 1960s. Now that may sound like an ideal, but in the 60s if you were a young artist like I was, a teenager, you were part of a shared feeling, it was a body sensation where you felt cosmically united with the heavens, with the earth, with everything that was happening in the world. The word “global” didn’t exist, but that was how we existed—and this is because the military coup [in Chile] had not yet occurred. We didn’t have the sense that “this is Argentina, this is Chile, this is the border, that is Europe”; we had the feeling that there was just humanity searching for itself. For example, I grew up reading in many languages. My father’s library had books in five languages, and I read in all of them. I never *studied* them, I just read in them. Everything that I found of Chinese poetry, of African poetry, of indigenous poetry, of European poetry, all of that was for me poetry. Everything that I found about art—my family was a family of many artists—it was just art. The national categories and hierarchies did not exist in my own experience. And I was a high school girl when I found the [Mexican] magazine *El Corno Emplumado*...

Valerie Fraser (VF): You found it where?

CV: In a bookstore in Santiago.

VF: Ah—right!

CV: So I wrote to them. I didn’t think “Oh! this is an important magazine, I’m a teenage girl.” I didn’t think in those terms. I just

thought this is the magazine for me. I sent my poems and my poems were immediately published.¹

VF: Wonderful.

CV: Next thing I know I'm getting letters from all over the world—and many of these poets are still my friends. That's how I know that my feeling of not being a national person but a really transnational human being was shared by all these people. This community, this very fluid community of artists and poets was something that you were part of if your awareness was part of it. We didn't have in Chile, for example, the idea that these artists belong and this other artist doesn't belong, as it occurred after the military coup when we suddenly had a ruling literary critic. We didn't have those kinds of hierarchies in place. Artists and poets didn't study necessarily at school. They were made, shaped by life. After my generation people started to study, to go to art school to become artists, to go to literary school to become a writer, but I was still part of the old-style Chile where you could learn [without all that]. I learned art at the home of my aunts who were wonderful sculptors, at the grandmother home who was a great sculptor, whose father was a sculptor as well.² I was like a part of the still of the ancient tradition of transmission by the mother, by the aunt, by the grandmother. In that sense, I am a very lucky person that I was able to experience Chile before it was destroyed in 1973.

•

CV: So you want to know the birth of my art. I was always like spending a lot of time in the studio of the women artists of my family—a kind of sculptors' studio. They also did some drawing, but most sculpture with clay—so the kids, the garden, the studio, the kitchen, all the spaces were somehow interwoven. So you would know that these women had their own world, inside or outside the house—depending on the moment they lived the studio could be inside or outside—; and you knew that the children, the

—

1— Editor's note: Vicuña's poems were published in *El Corno Emplumado* no. 22, April 1967, and in no. 25, January 1968.

2— Editor's note: Vicuña refers to her grandmother Teresa Lagarrigue who was a sculptor, as was her great-grandfather, Carlos Lagarrigue.

animals, everybody could walk in. It was not like the studio of the men; you know... So, this separation between art and life was not there. And when I began doing my art I was very aware of world art history. I wasn't a naïve artist at all. I knew because my family had a very great pride in having great libraries and you were supposed to know where all the cathedrals were in Europe and where the paintings by Giotto were, and where all the great paintings by Masaccio were, and things like that. Who writes about this is José Lezama Lima, the Cuban author.

VF: Ah! Does he?

CV: Yes. He has this wonderful novel, *Paradiso*, where he tells of how the women in his family are cooking and discussing Plato. That's exactly how my family was. When people read these things, they say "What a fantasy!" But, no! It is true. These people indeed read everything. So I knew I was an artist since very early on, but I also knew that I didn't want to repeat and imitate anything that already existed. More or less by age 14 and 15 I discovered the little pieces of debris, the little pieces of garbage that Picasso and the Dadaists left aside [laughs]. And I thought, "My God, that is pure beauty!" I could see there how they had taken their inspiration from Polynesian sculpture, from African sculpture, but they didn't follow through, just left it abandoned. So from that which they left abandoned I constructed my sculptures, my own universe.

VF: Right.

CV: I knew I was on safe, solid ground. I knew that it was not an imitation. I knew that I was somehow entitled to that because it was coming from us, and at the same time it was like a meeting point, a place where all the cultures found themselves because these sculptures have one meaning in Africa and Polynesian and they had a different meaning when Picasso and the Dadaists started to do them. So mine would not be neither the African and would not be Picassos or Dadaists, because I wasn't a formalist. For me these sculptures [the *precarious*] were alive, very much like the native and indigenous peoples have experienced it. But at the same time, I was a modern, urban Chilean girl, so they were alive and speaking in a poetic language of my own that I could completely relate to. So my visual art started from there, but my painting started from a different point.

VF: What was the starting point of your paintings?

CV: In the late 1960s I was invited through *El Corno Emplumado* to come to the U.S. for the translation of my first poetry book into English.³ It was 1969? 1968? All I know is that I was 20 years old. I was 20 in 1968 so it was probably early 1969. Can you imagine, a 20-year-old girl having three men poets translating their poetry into English? That was a really powerful experience. And one day I'm walking down the streets in New York, and suddenly I see, like in a vision, the painting that I needed to do. I call it *calcomanías*, which means "transfer", because I could see it as I see you. I was in the street, it was not like I was hallucinating, I could see the smiling image with perfect clarity. What I saw was a continuation of how the Europeans had forced the Indians to paint these colonial flat images in a flat background, but the Indians subverted them to create their own *Pachamamas*, their angels with guns, and things like that. I would paint my own Chilean goddesses that way.⁴ And again you see it's a meeting point, a meeting point of the natives and the civilization and its European imposition, transformed. It's like my painting was born mature and all I needed to do was to learn how to paint it [laughs]. I wasn't a painter before that!

VF: So the vision of this painting is a vision that is combining the European traditions of art history and their imposition on the native Americans, with native American sensibilities and all this is happening in New York! [laughs].

CV: Exactly, [it was happening] while I'm visiting for the translation of my poetry. Of course what was I under the influence of having seen the primitive arts museum of New York. I had visited the Museum of Modern Art (MoMA), and also had seen the so-called "primitive art" of the mad people, of the beggars, those people who are given brush and paint these very flat images, and that Americans *loved*.

VF: Absolutely.

—

3— Editor's note: Vicuña's two months' journey included U.S. and Mexico. She spent between three or four weeks in the U.S., and the rest of the time in Mexico City.

4— Editor's note: Vicuña refers here to the painting *Ángel de la menstruación* [*Menstruation Angel*] (1973).

CV: So if I hadn't had that experience, I don't think I would have been freed to see what I saw. Nothing comes out of nothing. Things come out of an experience, something that you see. For example, if I had seen Rousseau, as a young girl in a book..., that didn't do it for me, because Rousseau was... how can I say?... it was too sanctioned already, it was in art books and so forth.

VF: Yes.

CV: But there's other things that I saw that opened the way for me to see the art of the peasants of Chile, the art of the so-called primitive which are always not primitive. That's how I found my art.

.

CV: And then I presented [at the Museo Nacional de Bellas Artes in Chile] a painting exhibition which was called *Pinturas, poemas, explicaciones*. It was a huge hit—all the Chilean newspapers and magazines [talked about it], everybody took notice of this exhibition.

VF: What's the date?

CV: 1971, probably June. So when I applied for the British Council Scholarship I used that [exhibition] as my presentation. I got the grant, and when I arrived in London [in 1972] I did the same thing. I went to the ICA [Institute of Contemporary Arts]—I looked for the best museum, the best institution for art, and I showed up there. Little did I know that Latin Americans didn't show there! [laughs]. Much less a young girl just come from Chile, and I was so lucky that Sir Roland Penrose was in the committee.

VF: Right.

CV: He looked at my paintings and said "Cecilia, you are a great artist. I am going to give you a show here. But here, at the ICA, the Director and the rest of the committee doesn't want you to do the show, so they have pushed you to the hallway, but you will have your show." So I had my show there. I was probably 24 years old. And so I was in that process when Felipe [Ehrenberg]—somebody told him that I was in London—wrote me and said "come to Beau

Geste Press and do a book for me.” I said “OK, I will do it on condition that you also do one with my boyfriend Claudio [Bertoni]” [laughs]. So Felipe said “OK!”, and we both went...

VF: Claudio was living in London as well?

CV: Yes, he went there under my grant.

VF: Oh Right! I see!

CV: Being a typical Chilean Latin girl I brought my boyfriend with me. It was illegal but I did it.

VF: Well—that’s also more flexible! Nowadays you wouldn’t get away with it! The border controls...

CV: So I did this book with Felipe, and then the military coup came. I mean... first, the military coup came and [as a result of that situation] we did this book. *Sabor a mí* came out just probably two, three weeks after the military coup.

VF: I see.

CV: Felipe wrote that this was the first howl of pain. What we had originally planned with him before the coup was a very different book. When the coup happened I knew that Chile was going to be destroyed, so in two weeks I composed this [new] book as it is. And the book was seen by the BBC. It happened that one of the directors of the BBC walked in the ICA and saw it displayed at the bookstore, bought it, and called me and made a BBC film about my work.

VF: What was the producer’s name?

CV: Tony Cash. I did it under the condition that my name would not be shown so the film was called *María Santiago*, which was my pen name.

VF: Ah—yes.

CV: Chilean friends of mine said to me that in this film there is footage about the military coup that has not been published

anywhere else. I have no idea what's the source they used. But it's a beautifully composed film. You know, so that's a testimony of you know British... You know why they did this film? It wasn't really because of *me*. I served them as the vehicle.

VF: This is 1973?

CV: Yes, 1973.

VF: It was a... I get upset thinking about it now. It [the military coup] had the most dramatic impact. It's really difficult to describe how that affected all of us in Britain. It was just this sort of golden era that had suddenly been stabbed in the heart. I can quite understand why people wanted to make a film about it because it was just sort of, unbelievable, the shock, that this could happen in Chile. I mean, we knew about dictatorship in Argentina, we knew about dictatorship in Brazil, we knew about horrible things that went on in other parts of the world, but Chile was the golden girl. It wasn't just my generation actually. By my father, who was a sort of old-style Scottish socialist, just... it pained him. It was just terrible.

CV: Because it was the hope of the world.

VF: It was the hope of the world, and that is also the point about the transnational sense of a sort of solidarity, of a shared, non-national world that we lived in...

CV: Exactly.

Sobre mi relación con Leonora

Cecilia Vicuña



No viví ni trabajé en México, pero, a partir de 1967, mientras vivía en Chile, escribiendo mi monumental manuscrito de dos mil páginas *El diario estúpido*, tuve una intensa correspondencia con Sergio Mondragón, un poeta mexicano, editor, junto con Margaret Randall, de la legendaria revista *El Corno Emplumado* en la Ciudad de México. El *Corno* publicó extensas secciones de mi poesía, en 1967 y 1968. Debido a que la revista tenía distribución mundial, mi poesía fue leída ampliamente, ¡cuando sólo tenía dieciocho años! Cuando la revista llegó a su fin, después de que los editores protestaron por la masacre de Tlatelolco, Sergio y Meg tuvieron que huir de la persecución. Sergio se refugió en la Universidad de Indiana. Mientras estuvo allí, inició la serie *Latin American Poetry in Translation*. Él propuso un libro de mi poesía como segundo volumen de la serie (el primero fue César Calvo). Viajé a los Estados Unidos para trabajar con él y otros dos traductores en mi libro de poesía organizado por Sergio Mondragón en 1969. En mi camino de regreso a Chile, viajé por tierra a través de los Estados Unidos y México, terminando en la Ciudad de México, donde me quedé como invitada en la casa de Leonora Carrington, gracias a la conexión de Sergio. Fue una corta estadía de tres días en la casa de Leonora, suficiente para influir en mi pintura por el resto de mi vida. En México también visité el Museo de Antropología.

On My Relation to Leonora

—

Cecilia Vicuña



I did not live or work in Mexico, but, starting in 1967, while I was living in Chile, writing my monumental two-thousand-page manuscript *El diario estúpido* [*The Stupid Diary*], I had intense correspondence with Sergio Mondragón, a Mexican poet, editor, along with Margaret Randall of the legendary magazine *El Corno Emplumado* in Mexico City. *El Corno* published extensive sections of my poetry, in 1967 and 1968. Because the magazine had world distribution, my poetry was read widely, when I was only 18 years old! When the magazine came to an end, after the editors protested the massacre of Tlatelolco, Sergio and Meg had to flee persecution. Sergio took refuge at Indiana University. While there he initiated a series of Latin American Poetry in Translation. He proposed a book of my poetry as the second volume in the series (the first was Cesar Calvo). I traveled to the U.S. to work with him and two other translators on my book of poetry organized by Sergio Mondragón in 1969. On my way back to Chile, I traveled by land across the U.S., and Mexico, ending up at Mexico City, where I stayed at the home of Leonora Carrington, at her invitation, thanks to Sergio's connection. It was a short stay of three days at Leonora's home, enough to influence my painting for the rest of my life. In Mexico, I also visited the Anthropology Museum.

El Sabor a mí de Beau Geste Press*

Cecilia Vicuña

* Texto comisionado para el catálogo *Beau Geste Press* que será publicado por el CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux y Bom Dia Boa Tarde Boa Noite. Ese libro acompaña la exposición homónima presentada en el CAPC del 2 de febrero al 28 de mayo de 2017.



Cecilia Vicuña en la playa Concón—at the Concón beach, Santiago, Chile, 1966. Foto—Photo: Claudio Bertoni

¿Por dónde empezar? Para mí este relato comienza con la masacre de Tlatelolco. Sin eso, quizás Felipe Ehrenberg no habría llegado a vivir a Londres, y Beau Geste Press no existiría. Sin un exilio y una masacre doble, la de Tlatelolco y la del golpe militar en Chile, el libro no habría sucedido.

La necesidad de buscar refugio y abrigo en otro lugar produjo el encuentro.

La nuestra es una historia de refugiados, aunque en ese momento no lo veíamos así. Creo que Felipe y yo sentíamos que la revolución/liberación de América Latina era imparable, y que ese instante que vivíamos era sólo eso, un momento, una tragedia más en un proceso mayor. De otro modo, la certeza imposible que nos animaba como un motor, no habría sido posible. Pensábamos más en la tragedia social y humana de nuestro tiempo que en nuestra desgracia personal, porque ése era el *ethos* de donde veníamos, el *nosotros* que nos movía.

Antes del encuentro, Felipe y yo nos conocíamos de oídas, por *El Corno Emplumado*, la revista mexicana de poesía que desapareció a raíz de la masacre de Tlatelolco. Yo había empezado a publicar ahí en 1967, y a partir de ese momento tuve una intensa correspondencia con los poetas del *Corno*, principalmente con Sergio Mondragón, y los nadaístas de Colombia, y ese intercambio generó amistades que duraron toda la vida.

Imagino que Felipe se enteró de mi llegada a Londres por Fernando del Paso, o quizás por Sergio Mondragón, solo recuerdo que me escribió una carta invitándome a publicar un libro de artista con Beau Geste Press. De inmediato acepté y le pedí que también publicara a mi novio, Claudio Bertoni, y Felipe accedió. En junio de 1973 yo había iniciado un diario de objetos para impedir el golpe militar en Chile. El diario no era un texto, sino un objeto precario, que yo construía día a día, con basuritas que recogía en las calles de Londres, y algunos retazos de recuerdos que había traído de Chile, una bolsita de tierra, unas flores secas. También agregaba los recortes de las revistas viejas que me daban en la embajada de Chile porque sentía que nuestro mundo iba a desaparecer, y cada fragmento, cada trapito hablaba de una vida, de la historia del Chile colectivo, la vida comunal en la que había crecido y que ahora estaba amenazada. Armé para Beau Geste Press un libro de objetos precarios, fotografiados en blanco y negro por Nicholas Battye, un poeta amigo que trabajaba en la Gulbenkian Foundation, y ése era mi plan: hacer un libro de artista propiamente tal, un “artist statement”, un objeto de arte, parco y elegante.

Pero cuando faltaban dos semanas para ir a prensa, sucedió el golpe militar del 11 de septiembre de 1973. Supe en un instante que debía re-armar mi libro, convirtiéndolo en el testigo de mi dolor, y así junté todos los pedazos de mi vida destrozada: los poemas que nunca verían la luz en Chile, las pinturas que no se exhibirían, y los objetos precarios que rogaban por la revolución chilena. Le puse *Sabor a mí* pensando en mi madre, en su voz cantarina, diciendo la frase inolvidable del bolero: “Pasarán mas de mil años, muchos más...” pensando en su baile de serpiente feliz. Entretanto ayudé a Claudio a montar su libro, lo armé escogiendo sus poemas y dándole un nombre: *El cansador intrabajable*. Felipe llegó a buscarnos en su enorme auto negro que parecía casi un bus, y partimos con él en el largo viaje de Londres a Devon, deteniéndonos en el sitio sagrado de Stonehenge.

La casa de Beau Geste Press era una finca de adobe y techo de paja, como una casa del siglo 16, con niños y animales: los hijos de Felipe y Martha Hellion, y si no recuerdo mal, una vaca, chanchos y gansos y pollos. Ahí vivían en comunidad con David Mayor y Takako Saito. Las prensas y talleres estaban en el segundo piso, y abajo había un espacio comunal y una gran cocina asoleada donde se hacían unos desayunos inolvidables, preparados por Martha o Takako. Ahí se discutían y programaban los planes del día, con gritos, risas y juegos. Éramos felices inventando modos de hacer libros y publicaciones sin plata, y todo era profundamente participatorio. Cada artista debía comprar su papel, y no sé cómo habrá sido el proceso de los demás, pero yo diseñé e imprimí mi libro con la ayuda de Felipe que guiaba la parte técnica, es decir, la impresión en offset y en mimeógrafo. Yo salía a caminar y recogía plantas y mariposas muertas del jardín, hojas y palitos, y también el papel abandonado de las bolsas del alimento de los chanchos, que luego teñía en una especie de batik inventado. Todos esos elementos entraron en mi libro. Imprimí 250 copias, y cada una llevaba elementos o “mensajes”, “cartas” únicas y diferentes entre sí.

El proceso de picar los textos en mimeógrafo e imprimir los dos libros tomó dos meses. Durante ese tiempo llegaron varias visitas, Ulises Carrión, Carolee Schneemann, Mike Leggett, Roberto Echavarren y otros artistas y amigos, con quienes también nos hemos mantenido en contacto a lo largo de la vida. Recuerdo un día en que cayó un avión planeador en los potreros cerca de la casa de Beau Geste Press, todos corrimos, junto con las vacas a socorrer al piloto, que sin embargo se bajó, como

quién sale de una bicicleta averiada, sin ninguna herida. Fue un aterrizaje forzoso y milagroso, como el de nuestras vidas. Recuerdo momentos increíbles, como un día en que los hijos de Felipe habían inventado un campamento que tomaba todo el primer piso de la casa comunal: una gran instalación de carpas y cojines. Nos metimos ahí y por un instante nos volvimos todos beduinos, nómades de la poesía.

Me demoré tanto en hacer el libro que el British Council (cuya beca me había traído a Londres) me castigó por no hacer “arte” sino “política” y estar “fuera de Londres”. Dijeron que yo malgastaba el dinero de los contribuyentes ingleses y me suspendieron la beca. Sin embargo, los empleados jóvenes del British Council protestaron, e hicieron según me dijeron una huelga de hambre para que se me restaurara la beca, y me fue restaurada.

El libro se terminó de imprimir probablemente en noviembre de 1973 y me pregunto si fue el primer libro/testimonio del golpe militar en Chile. En Londres, se mostró en la librería del ICA, el Institute of Contemporary Art, donde yo había exhibido unos meses antes. Ahí lo vio Tony Cash, director del programa “Second House” de la BBC2, quien hizo un pequeño documental sobre mi trabajo inspirado por el *Sabor a mí*, que fue emitido en marzo de 1974, con el título *María Santiago*, el seudónimo que encubría mi nombre para evitar la persecución.

Reflexionando hoy sobre el sentido trágico de los setenta, comprendo que la emoción desgarradora de acabomundo que sentíamos, anunciaba el poder monstruoso que hoy se despliega como una plaga destructora sobre la tierra. Sin embargo, los que habíamos sido testigos y partícipes del movimiento político y cultural de los sesenta, teníamos en el cuerpo la noción de que el movimiento no moría ahí. La tensión entre esas dos realidades nos deshacía y guiaba a la vez, llenándonos de furia y pasión, y ese deseo de luchar hasta la muerte, que Felipe sintió hasta el final, y que yo sigo sintiendo, como un fuego que no muere.

Noviembre de 2017

Posdata

Las 250 copias del *Sabor a mí*, impresas en Beau Geste Press en 1973, desaparecieron rápidamente, o así me pareció durante mucho tiempo, hasta que descubrí que Beau Geste Press se había

convertido en la principal editorial del movimiento Fluxus. Así, mi libro pasó a ser parte de las colecciones del MOMA en Nueva York, la Tate de Londres y otras bibliotecas del mundo. En Chile, la Universidad Diego Portales lo reimprimió en 2007 y fue completamente ignorado. En Estados Unidos fue reeditado por Chain-Links en 2011, y antes de salir, ya se había agotado. Algo había cambiado en el intertanto y el *Sabor a mí* olvidado empezó a vivir. Otras reediciones siguieron en Estados Unidos, en Chile y pronto saldrá en Inglaterra. Pienso que ese universo sepultado de los sesenta y setenta empezó a resonar con los jóvenes, que ahora se levantan con más fuerza que nunca.

Hace poco más de un mes, Chile despertó en un gigantesco movimiento social, un estallido de amor por la justicia y el derecho a ser una, uno mismo, como cantó Víctor Jara. Una búsqueda del gozo y la verdad que arrasa, como un tsunami de vida contra la muerte y la falsía del sistema neoliberal. Viejas y niños, todes están en la calle, bailando y llorando de felicidad de haberse reencontrado en la lucha contra un sistema abusivo que les había robado el alma, el agua, y todos sus derechos. Lemas y poemas afloran en la calle y en los muros como sucedió en París en el 68. Pero ahí termina el paralelo, las frases que brotan en Chile, son indígenas y mestizas, implican el cuerpo colectivo en el tono amerindio del “nosotros” renacido: “El Estado sordo nos quiere ciegos porque no somos mudos”. Millones de personas en las calles, vistas desde arriba forman la estrella de todes, la imagen multiforme de un lenguaje propio, que fue el sueño de la revolución de los sesenta, la poética que animó a Beau Geste Press, a Felipe, a mí y a nuestra generación. El sueño ahora está vivo en el cuerpo colectivo que dice: “Ahora que nos encontramos, no nos soltemos”.

24 de noviembre de 2019



*Juego de cartas: El pueblo unido jamás será vencido—Card Game: The People United Will Never Be Defeated, de la serie—*from the series *Twelve Books for the Chilean Resistance*, 1974. Este elemento forma parte de—This element is part of *A Journal of Objects for the Chilean Resistance*. Pedazos de papel tapiz encontrado inscritos con plumón—Pieces of found wallpaper inscribed with felt-tip pen, 6 x 6 cm c/u—each. Colección—Collection Tate

Beau Geste Press's *Sabor a mí**

Cecilia Vicuña

* Text commissioned as part of the *Beau Geste Press* catalogue published by CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux and Bom Día Boa Tarde Boa Noite. This book follows on from the homonymous exhibition held at the CAPC, February 2 to May 28, 2017.



Cecilia Vicuña al lado de sus pinturas de mediados de los años sesenta—next to her paintings from the mid-1960s, Santiago, Chile, ca. 1970-1971. Foto—Photo: Norma Ramírez

Where should I begin? For me, this story begins with the Tlatelolco massacre. Without it perhaps Felipe Ehrenberg would not have moved to London and Beau Geste Press would never have come to be. Without exile and two massacres; Tlatelolco and the military coup in Chile, this book would not exist.

The need to search for shelter and refuge in another place produced this encounter.

Our history is one of refugees, though we didn't see it that way at the time. Felipe and I felt that the revolution/liberation of Latin America was unstoppable and that we were simply facing a momentary setback, a tragedy that was part of a larger process. Otherwise, the stubborn certainty that drove us would have been impossible. We spent more time thinking about the social and human tragedy of our times than our personal misfortunes, because that was the ethos that shaped us, the *us* that moved us.

Before our encounter, Felipe and I knew each other through *El Corno Emplumado*, a Mexican poetry magazine that disappeared following the Tlatelolco massacre. I had started publishing my work there in 1967, and from then on, I corresponded closely with the magazine's poets, primarily Sergio Mondragón, and with the Colombian Nadaists. This exchange forged friendships that have lasted a lifetime.

I think that Felipe learned of my arrival in London from Fernando del Paso, or perhaps from Sergio Mondragón. I only remember that he wrote me a letter inviting me to publish an artist book with Beau Geste Press. I immediately accepted and asked him to publish my boyfriend Claudio Bertoni as well; Felipe agreed. In June 1973, I had already begun a journal of objects to prevent a military coup in Chile. The journal was not a text, but a series of precarious objects I created each day from debris that I picked upon from London streets, or mementos I had brought with me from Chile: a bag of dirt, some dried flowers. I also added cutouts from old magazines that I got from the Chilean embassy, because I felt that our world was about to disappear. Each fragment, every scrap of cloth spoke of a life, belonging to the collective history of Chile, the communal existence I was raised in which was now under threat. I put together a book of these precarious objects, photographed in black-and-white by Nicholas Battye, a poet friend who worked at the Gulbenkian Foundation. This was my plan: to make a proper artist book an artist's statement, an *objet d'art*, sparse and elegant.

But two weeks before it went to press, came the coup d'état of September 11, 1973. I knew right away I had to reassemble

my book, making it a testimony to my pain, and so I gathered together all the fragments of my shattered life: the poems that would never see the light in Chile, the paintings that would never be exhibited, the precarious objects that prayed for the Chilean revolution. I gave it the title *Sabor a mí* thinking of my mother, dancing like a joyful serpent, her voice melodious as she sang that unforgettable bolero line: “One thousand years will go by, and even more...” At the same time, I helped Claudio select poems for his book, and gave it a name: *El cansador intrabajable*. Felipe then came to pick us up in his enormous black car that looked like a bus, and we left on a long trip from London to Devon, stopping at the sacred site of Stonehenge along the way.

The home of Beau Geste Press was an adobe farmhouse with a thatched roof, like a 16th Century dwelling, complete with children and animals: the offspring of Felipe and Martha Hellion and, if my memory serves, a cow and some pigs, geese and chickens. They lived with David Mayor and Takako Saito. The printing press was on the second floor; the first floor was a common space and a large, sunny kitchen in which Martha and Takako prepared unforgettable breakfasts. There we discussed and scheduled the day’s activities with shouts, laughs and games. We happily invented ways of making books and other publications despite our lack of money, and it was all deeply participatory. Each artist needed to buy their own paper, and I don’t know how it was for anyone else, but I printed my book with the help of Felipe, who guided me on technical points, that is, the offset printing and the mimeography. I would go for a walk and gather plants and dead butterflies from the garden, along with the waste paper from the bags of pig feed, which I then dyed in a makeshift batik technique. All of these elements found their way into my book. I printed 250 copies, and each one of them had unique elements, “messages” or “letters.”

The process of mimeographing the texts and printing the two books took two months. During this time, many people came to visit: Ulises Carrión, Carolee Schneemann, Mike Leggett, Roberto Echavarren and other artists and friends, with whom we have stayed in contact all our lives. I remember one day when a glider crashed in the fields near Beau Geste Press. We all ran along with the cows to come to the aid of the pilot, who nevertheless climbed out of the cockpit without a single injury, as if he had simply crashed his bicycle. It was a miraculous forced landing, like our own lives.

I recall incredible moments, like the day Felipe's children created a tent fort that took up the entire ground floor. For a moment, we became Bedouins, nomads of poetry.

I took so long to finish the book that the British Council (whose grant had brought me to London) punished me for doing "politics" instead of "art" and for being "outside London." They said that I had misspent the money of English taxpayers and cut off my funding. But, some young employees of the British Council protested this decision. They later told me they went on a hunger strike for my funding to be restored, and it was.

The book finally went to press in November 1973, and sometimes I wonder if it was the first book/testimony of the military coup in Chile. In London, it was displayed at the bookstore of the Institute of Contemporary Art (ICA), where I had exhibited my work a few months before. There it was seen by Tony Cash, director of the BBC2 Second House program, who made a short documentary on my work, inspired by *Sabor a mí*, which was broadcast in March 1974 under the title *María Santiago*, the pseudonym I used to avoid persecution.

Looking back on the tragic sense of the 1970s, I now understand that the heart breaking feeling of the end of the world that we felt was an omen of the monstrous powers that has now have taken over the Earth like a plague. But those of us who witnessed and participated in the political and cultural movements of the 1960s felt in our bones that it would not end there. The tension between these two realities undid us and guided us at the same time, filling us with fury, passion and a desire to fight to the death, which I know Felipe felt until the end, and which I still feel, like a fire that never goes out.

November, 2017

Postscript

The 250 copies of *Sabor a mí* printed by Beau Geste Press in 1973 quickly disappeared, or so I thought for a long time, until I discovered that Beau Geste Press had become the main publisher of the Fluxus movement. And so my book became part of the collections at MoMA, the Tate and other libraries around the world. In Chile, Diego Portales University reprinted it in 2007, and it was completely ignored. In the United States, it was reprinted by

ChainLinks in 2011, and it sold out before it even went to press. Something had happened in those intervening four years and the forgotten *Sabor a mí*, suddenly took on a new life. Other print runs followed in the United States and Chile, with another to come in England. I think that the subsumed world of the 1960s and 70s began to resonate with young people, who are now rising up, stronger than ever.

A little over a month ago, a gigantic social movement arose in Chile, an outburst of love for justice and the right to be one's self, as Víctor Jara once sang. A quest for joy and truth that has razes all in its path, like a tsunami against the death and duplicity of the neoliberal system. Old ladies and kids, everybody is in the streets, dancing and crying with happiness at having found each other in a struggle against an abusive system that has stolen their souls, water, and rights. Slogans and poems blossom in the streets and on walls, like in Paris in '68. But that's where the parallel ends, as the phrases that flourish in Chile are mestizo and indigenous, implicating the collective body in the Amerindian tone of a reborn "us": "The deaf state wants us blind because we are not mute." Drone photos of a million people in the streets, form a star, seen from above, a multifarious image creating its own language, as in the 60s dream of revolution, the poetics that drove Beau Geste Press, Felipe, me and our entire generation. The dream is now alive in the collective body that says: "Now that we've found each other, don't let go."

November 24, 2019

el corno emplumado 22



El Corno Emplumado núm.—no. 22, abril—April, 1967. Imagen de portada de—Cover image by Felipe Ehrenberg. Este número incluyó poemas y una carta a los editores de—This issue included poems and a letter to the editors by Cecilia Vicuña [Cat. 99]

Canción semilla

El mundo, el tejido, el bosque, el quipu, el espacio cósmico. El mundo y el hilo se comportan como los procesos del cosmos. Una línea asociada con otras líneas. Tejer es oír. Relaciones simétricas y simbólicas entre diferentes especies y elementos. Una semilla alterada genéticamente rompe el ritmo de la música terrenal. La colonización es deforestación. Un gesto colectivo de amor para detener la destrucción.

Miguel A. López (M.A.L.), con base en citas de Cecilia Vicuña

Seed Song

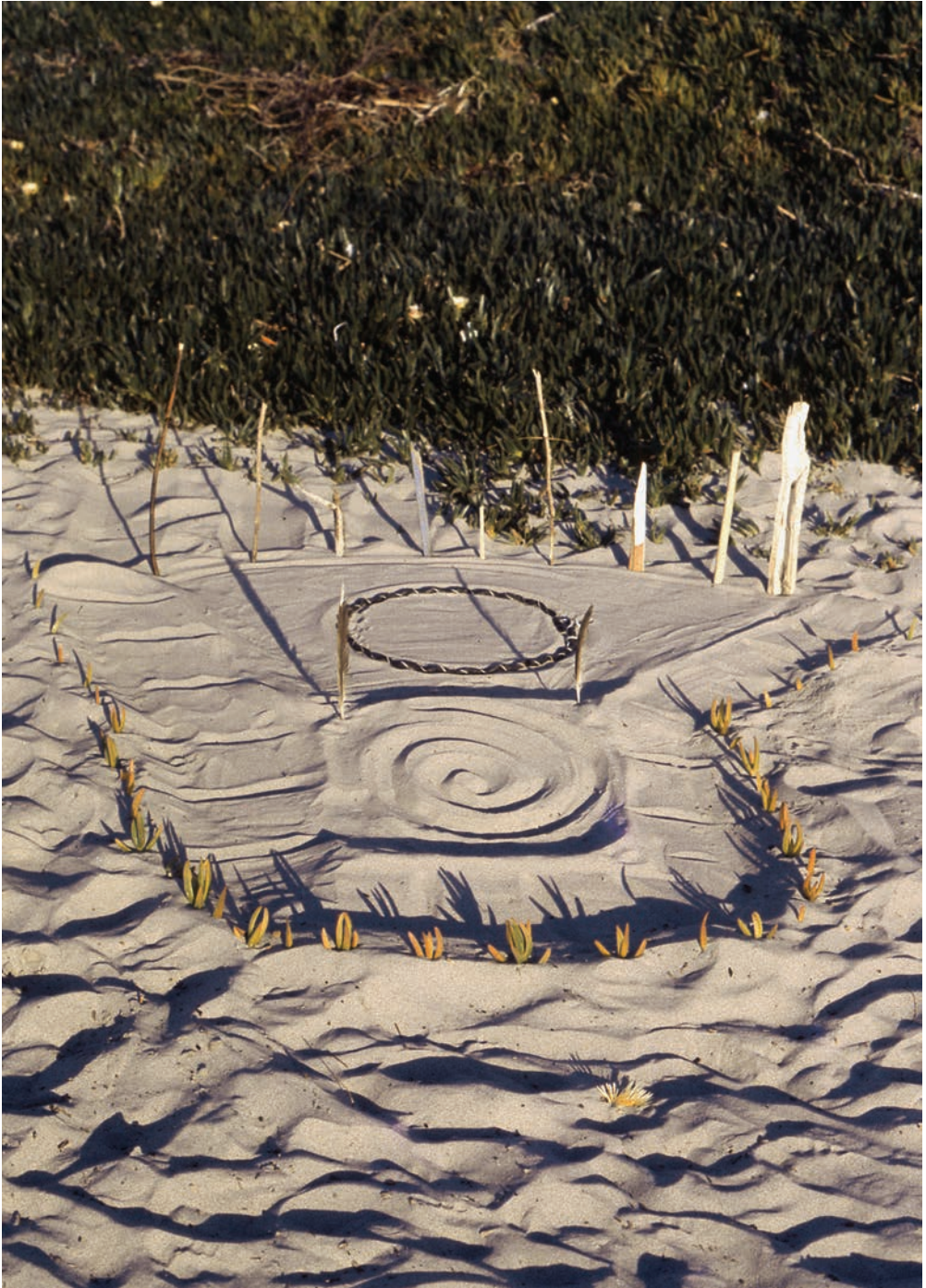
The word, the weaving, the forest, the *quipu*, the cosmic space. The word and the thread behave like the processes of the cosmos. A line associating with other lines. To weave is to hear. Symmetrical and symbiotic relationships between different species and elements. A genetically altered seed breaks the rhythm of earthly music. Colonization is deforestation. A collective gesture of love to stop the destruction.

Miguel A. López (M.A.L.), based on quotes by Cecilia Vicuña



100 *Quipu menstrual (la sangre de los glaciares)—Menstrual Quipu*
(*The Blood of Glaciers*), 2006. Foto—Photo: James O'Hern [Cat. 64]



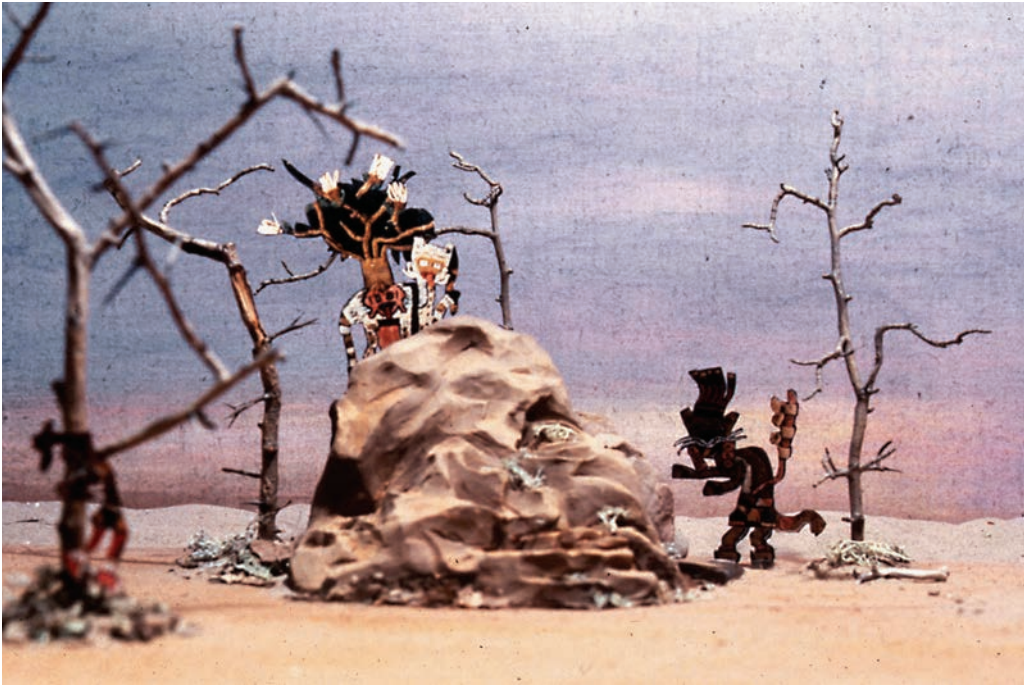








Amarrando Bogotá—Weaving Bogota, 1981. Instalación performática en sitio específico—Site-specific performative installation. Foto—Photo: Oscar Monsalve 105







La falda de la momia—Mummy Skirt, 1987. Tela, colorante y elementos encontrados

108 —Cloth, dye, and found objects, medidas variables—variable dimensions



*Chamán herido—Wounded Shaman, 1987. Lana, algodón y ramas—
Wood, cotton, and twigs, medidas variables—variable dimensions* 109





Árbol de vida—Tree of Life, 1984. Lana, ramas, conchas y pelo de caballo—
Wood, twigs, seashells, and horsehair, medidas variables—variable dimensions 111



Origen del tejido, 1990. Instalación en sitio específico. Manta de cielo, bambú, algas, cerámica, lana—Site-specific installation. Cheesecloth, bamboo, seaweed, ceramics, wool, medidas variables—variable dimensions.
Foto—Photo: César Paternosto. Cortesía de la artista y de—Courtesy of the artist and Exit Art Archive





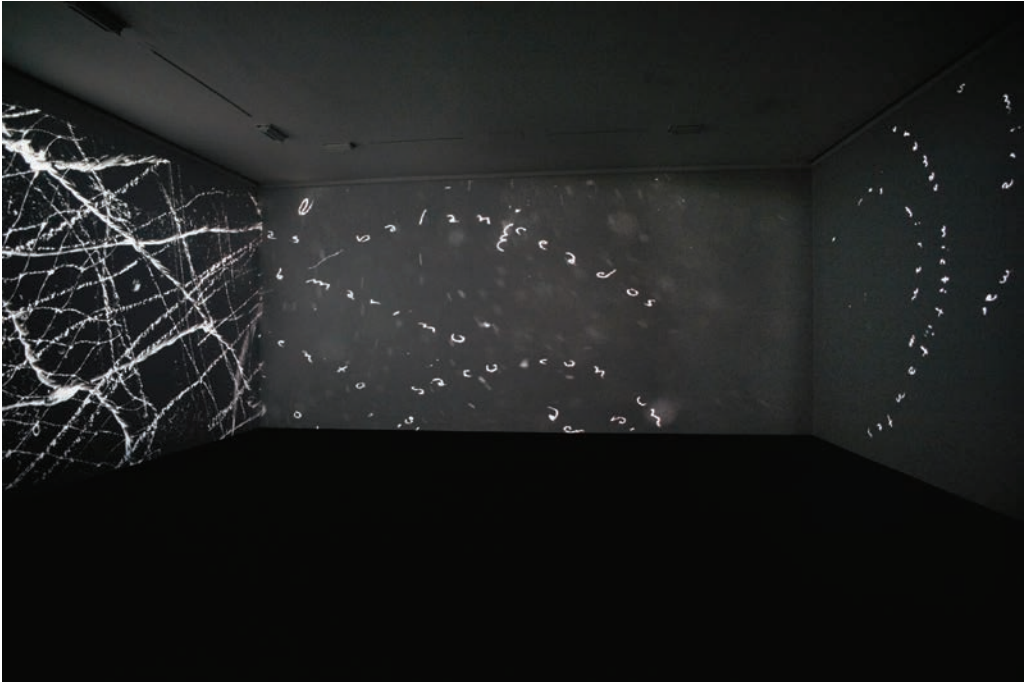
114 *Otoño—Autumn, 1971. Acción de recolectar hojas—Gathering leaves performance.*
Cortesía de—Courtesy of Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago











La noche de las especies—The Night of the Species, 2009. Animación digital de—Digital animation by Robert Kolodny, a partir de dibujos de—based on drawings by Cecilia Vicuña. Cortesía de la artista y —Courtesy of the artist and Lehmann Maupin, Nueva York—New York, Hong Kong, Seúl—Seoul 119



Quipu vivo—Living Quipu, 2006. Performance en sitio específico, Nueva York—Site-specific performance, New York. Foto—Photo: Tara Hart. Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and Lehmann Maupin, Nueva York—New York, Hong Kong, Seúl—Seoul



Ritual en la playa (cerca de Atenas)—Beach Ritual (near Athens), 2017. Performance ritual—Ritual performance, Documenta 14. Foto—Photo: Mathias Voelzke 121

Peligrosos soñadores

Un continente devastado: leche (sangre) derramada. Performance oral y lucha de clases. La batalla colectiva contra la desaparición de los cuerpos, las sensaciones y los recuerdos. Contra la Guerra de Vietnam a las dictaduras militares del Cono Sur: la transferencia de conocimiento anticolonial, confianza erótica y visualizaciones feministas. Resistencia política, mágica y estética. No una economía del mundo del arte, sino una ecología de conexiones que nutra otras formas de vida en oposición a la destrucción y la pérdida.

M.A.L.

Dangerous Dreamers

A devastated continent: spilt milk (blood). Oral performance and class war. The collective struggle against the disappearance of bodies, sensations, and memories. Against the Vietnam War to military dictatorships in the Southern Cone: the transfer of anticolonial knowledge, erotic trust, and feminist visualizations. Political, magical and aesthetic resistance. Not art world economies, but an ecology of connections that nourishes other forms of life in opposition to destruction and loss.

M.A.L.







This is an invitation

to visit my studio at S.P.A.C.E. 71 Stepney Green, London
E.1. on saturday, december the 8 & sunday december the 9
from midday on.....

I WILL BE SHOWING MY PAINTINGS AND EXPLANATIONS, A JOURNAL
OF OBJECTS AND MY BOOK JUST PUBLISHED IN A BILINGUAL EDITION

by

BEAU GESTE PRESS

England - Latin America

SABORAMI

cecilia vicuña

from the prologue:

"...Appearing as it does two months after Chile was carefully
raped by starry striped militarists, Saborami is the very first
howl of pain to emerge from the rubble under which Chile's
conscience lies stunned. This book is sheer irony; the result
of converging chance happenings: it collects nearly 10 years
of work by Cecilia and was planned as a celebration. Now it
symbolizes the contained fury and the sorrow of her country's
present."

Felipe Ehrenberg, Autumn 1973, England.

Venceremos!!



ARTISTS FOR DEMOCRACY

c/o STUDIO INTERNATIONAL, 14 West Central Street, London WC1A 1JH

30 July 1974

Dear friends & fellow artists,

During Popular Unity times Chile was a laboratory of invention. Art and Culture was flowering as never before. The people had the means to express themselves in all fields of creation: the press, radio, TV, the book, the rallies, song, wall painting.

Artists were organized in brigades for painting. Were teaching, creating workshops, singing and dancing. Performing in shanty towns, industries and centers of Agrarian Reform. Creating mobile cultural units and tents of "Art for Everyone" which reached the remotest corners of our country. Museums were created and re-organized, open exhibitions and galleries sprouted everywhere, and all this joy, this freedom, this creativity, was possible because we had conquered our political and economical independence.

With the Military Coup of September the 11th 1973 all this came to an end. Our President Salvador Allende was assassinated and with him all the social, cultural and economic achievements of the Popular Unity Government.

Since then all freedom of expression has been suspended, culture is dangerous for the Junta, so they are trying to silence the people by practising exhaustive censorship and holding absolute control of the Media, the Educational System and the Press. The new Chilean song has been prohibited, the wall paintings have been erased, there are no more art works and posters in the streets. Books, sculptures, paintings have been burnt, torn to pieces. Museums have been searched and sacked by the military.

Today most Chilean artists and workers of culture are in exile, imprisoned or dead, persecuted because of having contributed with their art to the historical process Chile was living.

But, as

But, as consciousness, capacity for analysis and joint initiative cannot be suspended and the lack of freedom of expression is only a reflection of the lack of freedom of association and discussion, artists participate in the broad front to oppose the dictatorship and create a renovated democracy which today involves the majority of the Chilean people.

It is in moral and financial support of this front that we are now organizing this festival "ARTISTS FOR DEMOCRACY IN CHILE" at the Royal College of Art.

We call on your solidarity as artist and human being to help us turn the present suffering of torture, imprisonment and exile into creative energy, in order to make again of Chile a fertile land for love and creation.

CECILIA VICUNA



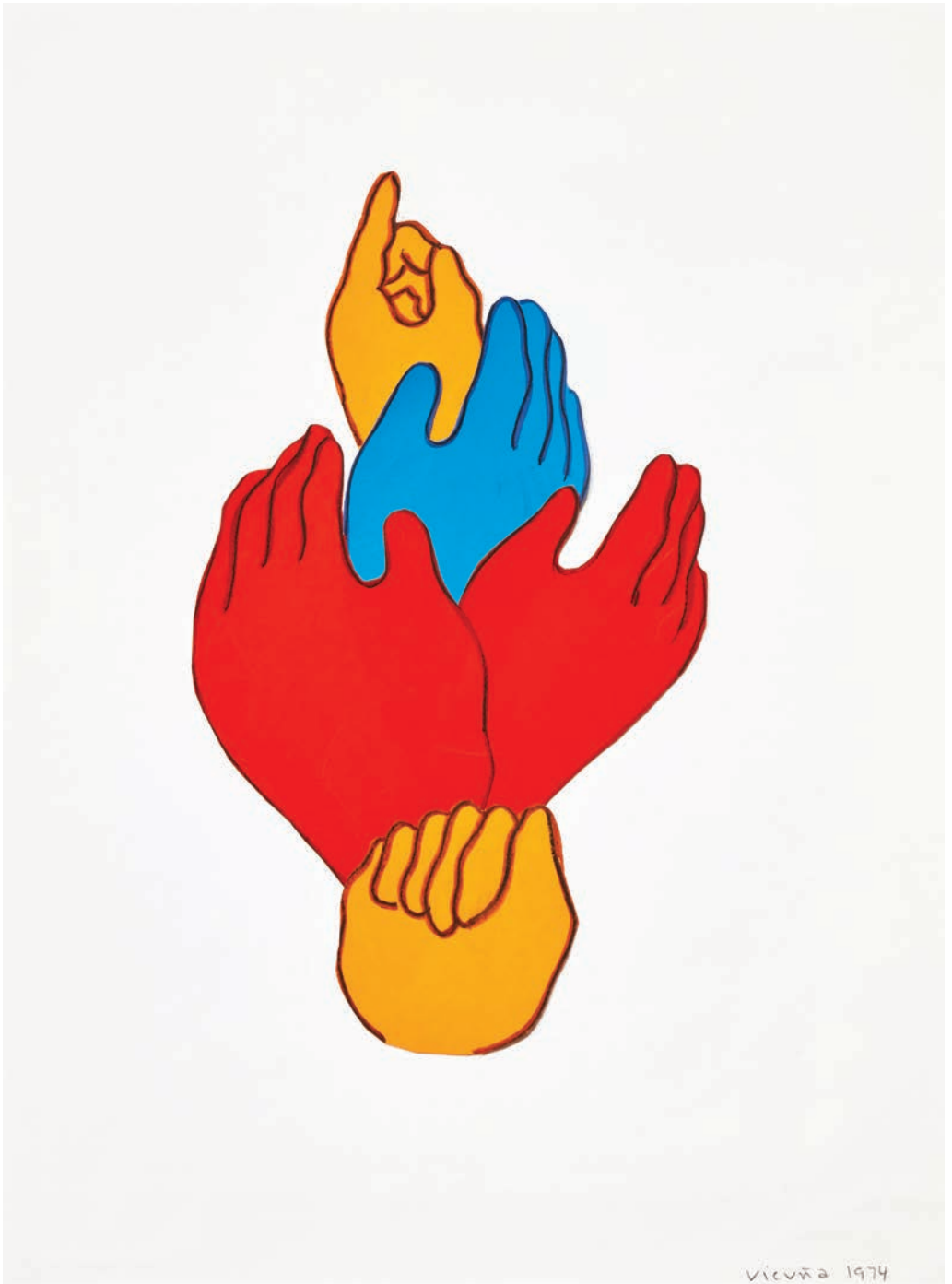
John Dugger, *Chile vencerá*, 1974 Foto—Photo: © John Dugger Archive [Cat. 94] 129





Suéter para John Dugger (basado en su estandarte Chile vencerá)—Sweater for John Dugger (Based on His Chile vencerá Banner), 1974. Foto—Photo: England & Co Gallery, Londres—London [Cat. 78]





Árbol de manos—Tree of Hands, 1974. Collage, 30.5 × 23 cm. Foto—
Photo: Juan Pablo Murrugarra. Colección privada—Private collection 133



cecilia vicuña

Homenaje a Vietnam

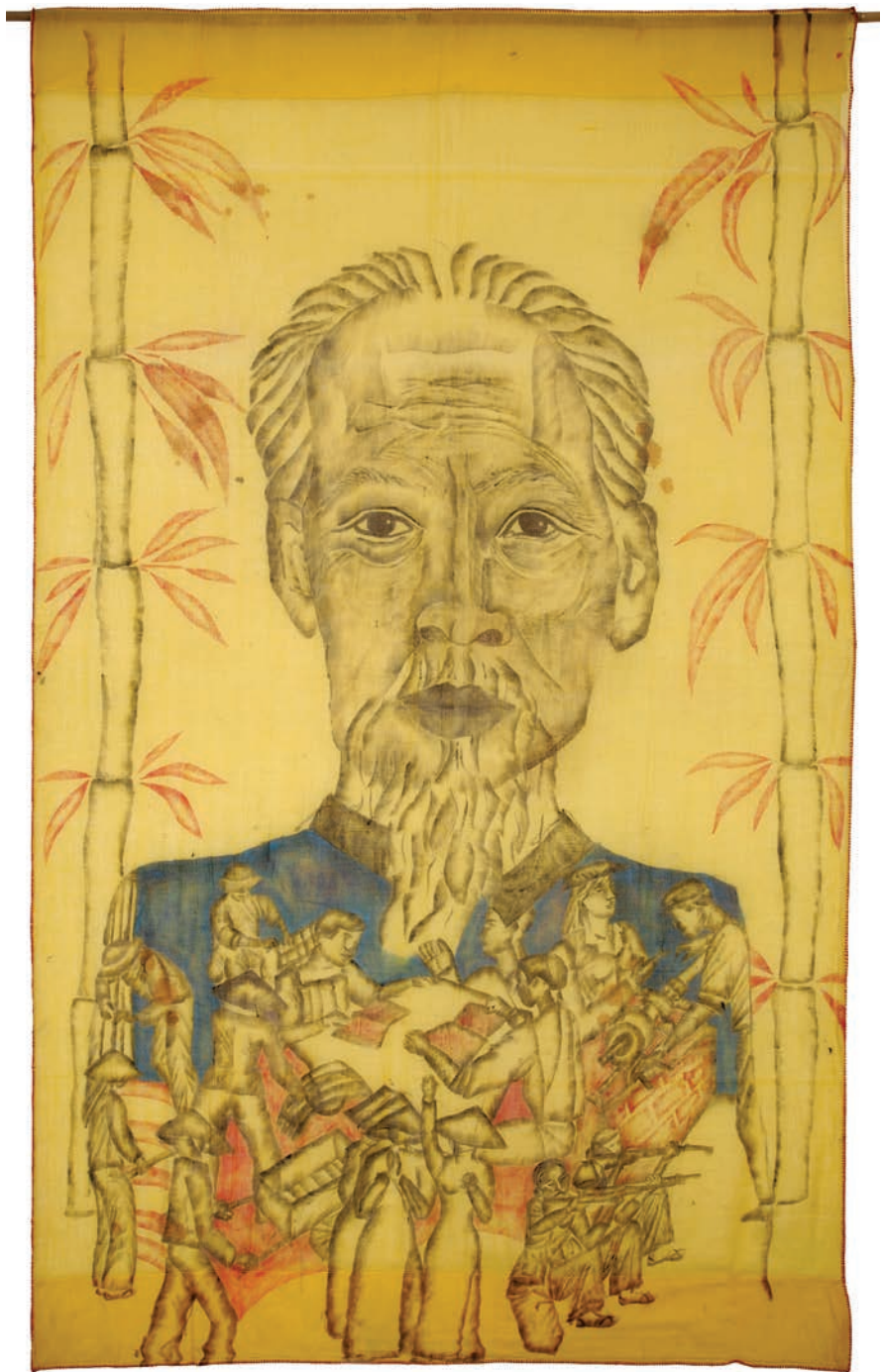
Galería la Gruta C11 10 #3-16

Fund. G Alzate Avendaño 25 V-15 VI



Autor no identificado—Unidentified author, Cecilia Vicuña y sus obras en la exposición *Homenaje a Vietnam* durante un taller con niños en Bogotá—and her works in the exhibition *Homage to Vietnam* during a workshop with children in Bogotá, 1977 [Cat. 104]





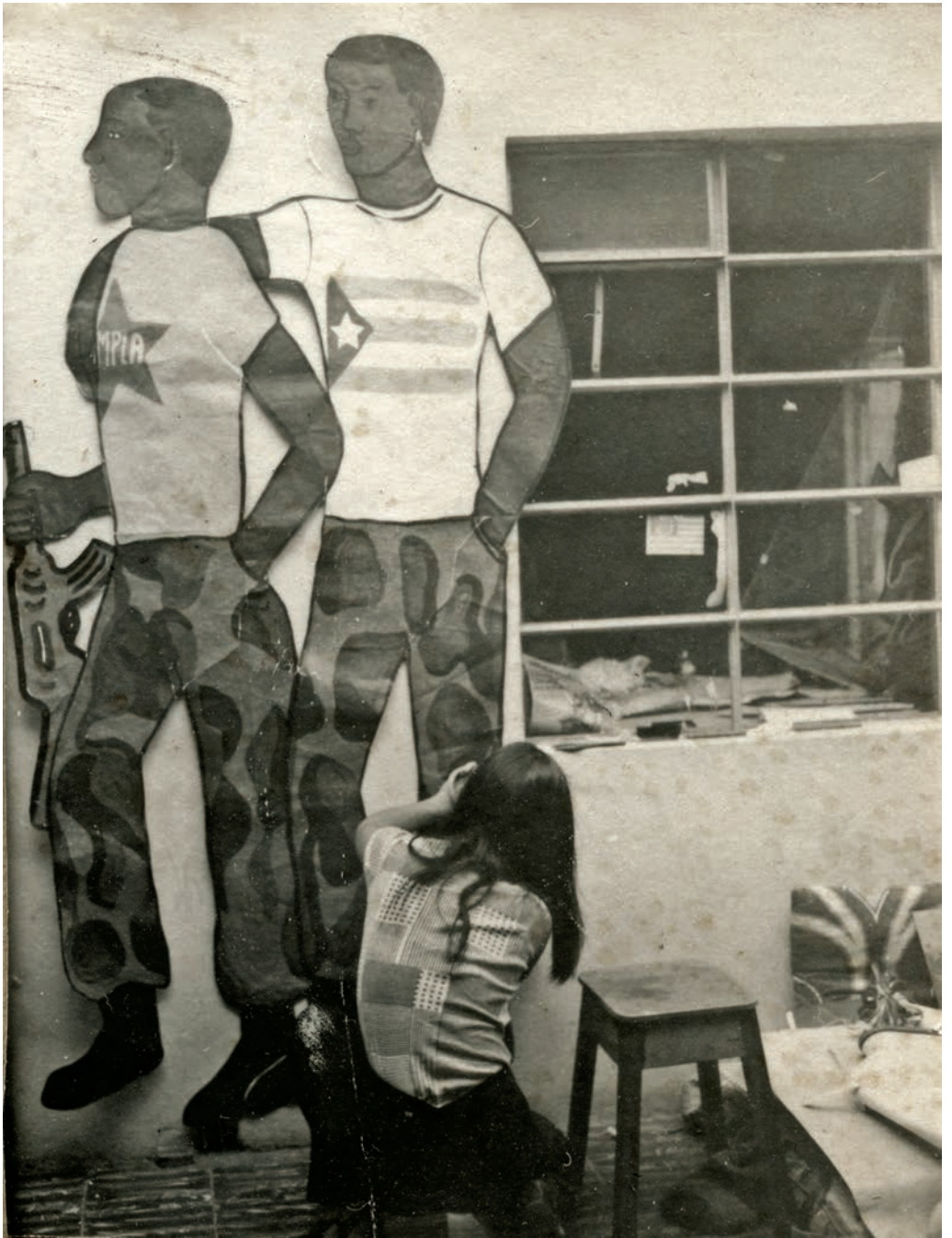
Ho Chi Minh, 1977. Foto—Photo: England & Co Gallery, Londres—London [Cat. 21] 137







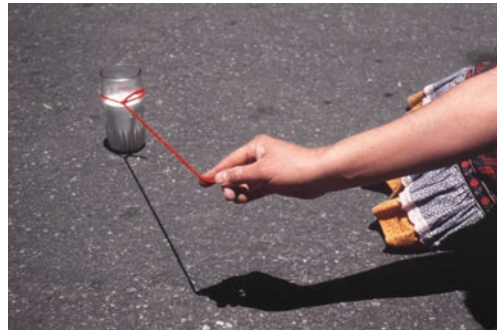
Autor no identificado—Unidentified author, Cecilia Vicuña en su estudio en Bogotá con algunos de sus recortes pintados para ser utilizados como escenario para un concierto de la banda folclórica chilena Quilapayún—at her studio in Bogota with some of her painted cutouts to be used as stage set for a concert of Chilean folk band Quilapayún, ca. 1978 [Cat. 103]





Autor no identificado—Unidentified author, Cecilia Vicuña en su estudio en Bogotá con algunos de sus recortes pintados para ser utilizados como escenario para un concierto de la banda folclórica chilena Quilapayún—at her studio in Bogota with some of her painted cutouts to be used as stage set for a concert of Chilean folk band Quilapayún, ca. 1978





la vasca
es el continente
cuya leche
(sangre)

está siendo
derramada

¿qué estamos
haciendo
con la
vida?

26 Sept 79

EL COLECTIVO DE ACCIONES DE ARTE

PRESENTA

Simultáneamente en Santiago - Toronto y Bogota
el acto

PARA NO MORIR de HAMBRE EN EL ARTE

1 «Vaso de leche Derremado bajo el Cielo Azul»
(Frente a la Quinta de Bolivar) 12 m.

2 RECITAL POESIA JOVEN CHILENA

Alianza Colombo - Francesa

Cra. 3a. No. 18-45 - 7 p. m.

Miércoles 26 Sept. - 79

Entrada Libre

Carteles Antanas Carrera 6a. No 7-32



1.46 *Santo pero no tanto*, 1978. Documental perdido dirigido por Wolf Tirado, durante filmación—Lost documentary directed by Wolf Tirado during shoot, Bogotá, Colombia



Palabrar

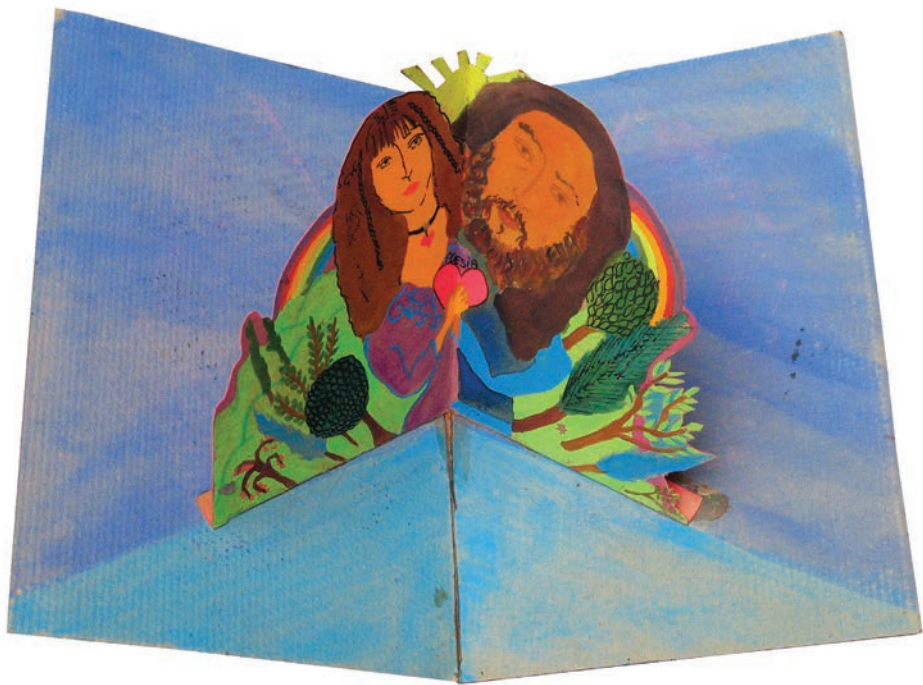
Un poema expansivo, una comunicación ritual. Poesía oral, visual, aural, improvisada, popular y a veces anónima. Muchos árboles de manos: un *gestuario*, un río de gestos que entra y sale de la página; el poema sucede. No etimología sino información cósmica. Poesía como autodefensa. Palabras que se ensamblan y desarman. Palabras adivinaciones: lenguaje en reversa, que plantea preguntas y sugiere respuesta. La palabra es un acertijo, y resolverlo es develar lo divino.

M.A.L.

Palabrar

An expansive poem, a ritual communication. Oral, visual, aural, improvised, popular, and occasionally anonymous poetry. Many trees of hands: a *gestuary*, a river of gestures, that enters and exits the page, the poem happens. Not etymology, but cosmic information. Poetry as self-defense. Words that are assembled and disarmed. Word divinations: language in reverse, posing questions and answering them. The word is a riddle, and to guess is to unveil the divine.

M.A.L.





VIVA LA POESIA
Y EL DISCURSO DE
LA FLOR DE BUDA

tribu NO

VIVA LA POESIA
VIVA EL IDIOTA
MISHKIN, EL
IDIOTA LAO-
ZU, MUERA EL
ENCUENTRO DE
VANIDOSOS (TRIBU-NO)

VIVA LA POESIA
MUERA EL ENCUENTRO
DE FUNCIONARIOS QUE
VAN A COCKTAILS CON
MINISTROS
(A. ARTAUD)
tribu NO

merced lo que sueñas
merced lo que sueñas
merced lo que sueñas

Kenneth Sumanayake-CL
"His eyes say it
"For best wishes."



Sitting pretty—Annika Lindb-S-59.



Samuel Schults EAU '64
front, second from left is
the origin of the party
known as the Peace Corps
in the United States
in Kenya.



AFS sisters together
again in New York:
Roberta White (USA-N
'67) and Kristina Tobisson.

Samuel Schults-U is part of the C. Ransel family again. He studied two years in Kenya. Currently he is an economics major at Lower Columbia College, Wash.
The snowy slopes of Amtrira were dotted with AFS skiers on a post-Christmas, 1968, reunion there. Ed Wagner-D took time from his studies of mechanical engineering to organize the event. Others seen on the snow were: Marty Tabak-NL, now a secretary in Rotterdam while studying to be an English teacher; Adhina Dragon-GK, an English teacher and tourist office secretary; Carlos Guardia-Olivares-E, a student of architecture; Peter Habbing-D, a civil engineer and German soldier presently studying law; Lisa Wiedli-A, a teacher-to-be of math and physical education; Danis Okochwa-D, an English and French major at Tabung University.

1967

Engagements

Bonnie Kral (USA-RCH) to the

Marrriages

Pham Thi Ngoc-VN to Nguyen Van Xuan.

Spotlights

After studying at Halden University in Akas Ababa, Frank Addison-FFI '68, returned to the U.S. to attend political science at Wisconsin.
Earl Frank-N was married last summer to Linda Duggan, J.K.'s American sister. Karl's real sister spent a year with the J.K.s in another medical exchange. To merge the two families further, the whole J.K. family spent last summer in Norway with the Hornsnes. A real family involvement.
A true linguist, Betty J. Chang-Gomez-EO studies French and teaches English while majoring in nursing at a bilingual secretariat at St. Louis University, St. Louis.
Charles Cagler (USA-T) finished his AFS doctor-to-be, studies medicine at Northeastern University.
Helke Frommhold-D and her family have moved to Texas and will be going there for three years.
Maribeth Graybill (USA-I) has left for a fourteen month stay in Tokyo to study in Meiji University.
Rosa Rodriguez-S found her American sister Karra Olson, in San Jose during the summer of 1968.
Back in beautiful Kenya, Cynthia Wendell Sumanayake-CL is busy welcoming AFS's to her home city. On a visit to Madras she had a wonderful reunion with Brenda Subrahmanian-ND.
Beatrice Eklund-S and Joanne Johnson-Tindal-EO graduated as executive business secretaries.
A summer camp experience for Arvid Lerner-VNL, VNL-ND, stopped for a visit in the New York office. This year finds him a medical student in Amsterdam.

32

1968

Engagements

Margot Wiersa-E to Klaus Niebock.

Marrriages

Naette M. Bannan-B to Marc Aefebere.

Spotlights

Now Akahoshi (USA-NL) toured Europe last summer with eight friends. The girls punched pomies and worked summers for six years to manage the trip.
Bob Frank-D has been accepted at the Free University of Berlin.
Roberta White (USA-M) and the pleasure of Norwegian sister Kristina Tobisson were together during the latter's six-week stay in New York.
Richard Yates (USA-N) and her host sister, Ann Torson, had a wonderful summer at Arlington Heights, Illinois, when Debbie became the hostess and Ann gained a new family.

IN MEMORIAM

Dr. E. F. Foster Copp died May 31, 1969 at the age of seventy in his home at La Jolla, California. He is survived by his widow, Louise. Medical director of the California Metabolic Research Foundation, Dr. Copp was at one time associated with Sir Frederick Banting and Dr. John J. Macleod on a research project which led to the discovery of insulin. He was the first person to demonstrate the use of insulin in the United States. Dr. Foster Copp was one of AFS's oldest supporters when it first began in Southern California. Mrs. Copp is a former AFS District Representative. Dr. Copp through the medical attention of countless numbers of students through the years.

Wolfgang Debus-D '64, in an auto accident.
Randy Draxler-D '67, on April 27, 1969.
Russell Patterson (USA-E '64), January 25, 1969.
Rita Schults-S '64 died when struck by lightning while hitchhiking to Paris on June 15, 1969.
Maria Elena Valenzuela Arredondo-RCH '61, on March 19, 1969.
Rebecca Winslow (USA-NL '60)

merced lo que sueñas
merced lo que sueñas
merced lo que sueñas

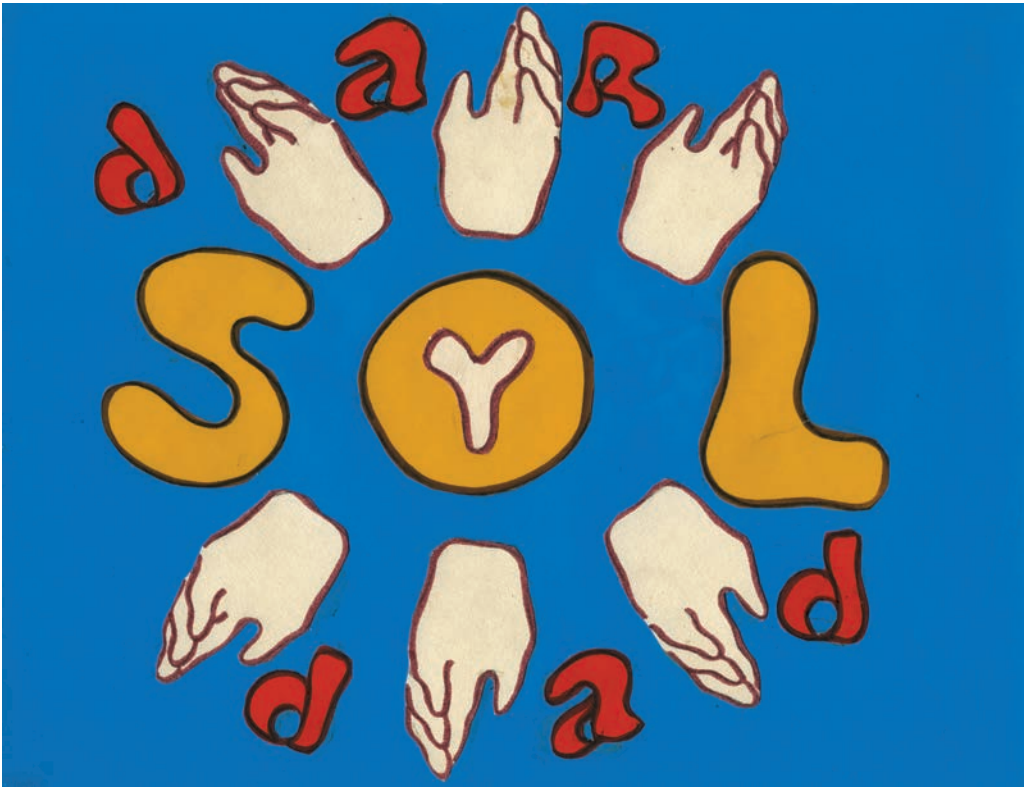
Dina Wozniak



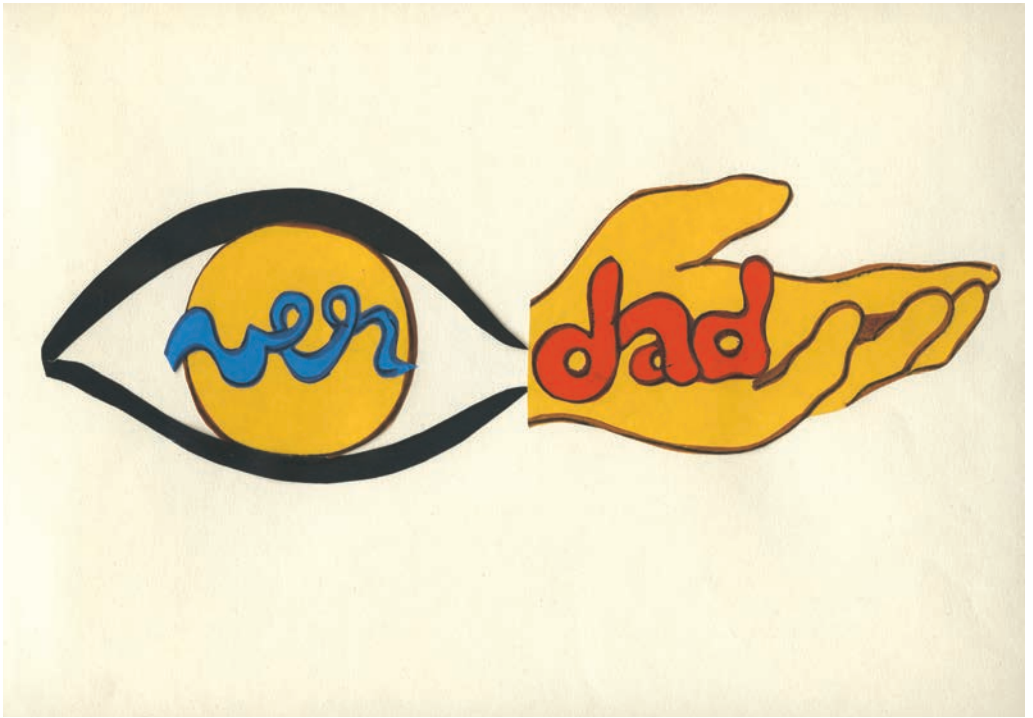


154 **Cecilia Vicuña en colaboración con—in collaboration with**
Tribu No, Sonia flor—Flower Sonia, ca. 1969-1970 [Cat. 88]





156 *Sol y dar y dad—Solidarity: To Give and Give Sun, 1974. Collage sobre papel azul—Collage on blue paper, 21.5 × 28 cm. Foto—Photo: England & Co Gallery, Londres—London. Colección privada—Private collection*



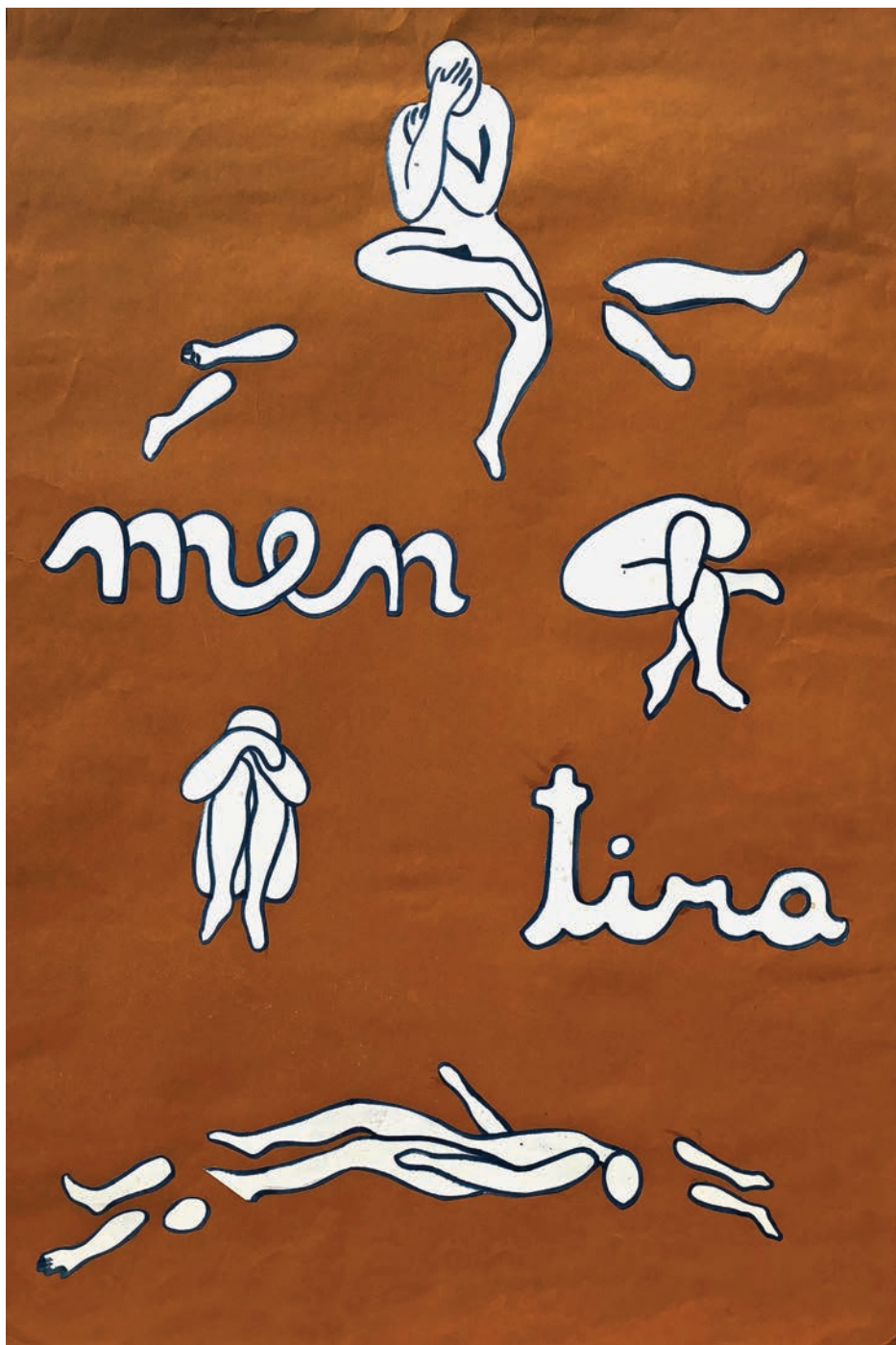


158 *Palabrama—Word Weapon, 1974. Collage sobre papel rojo—Collage on red paper, 21.5 x 28 cm. Foto—Photo: England England & Co Gallery, Londres—London. Colección—Colecction Essex Collection of Art from Latin America*



Eman si pasión/Parti si pasión—Emancipation/Participation, 1974. Collage sobre papel azul—Collage on blue paper, 21.5 x 28 cm. Foto—Photo: England England & Co Gallery, Londres—London. Colección—Coleccion Essex Collection of Art from Latin America





Men tira—Lie: Men, Tear The Mind Apart, Pull, or Discard, 1974 [Cat. 42]

arma

arte

arma
arte

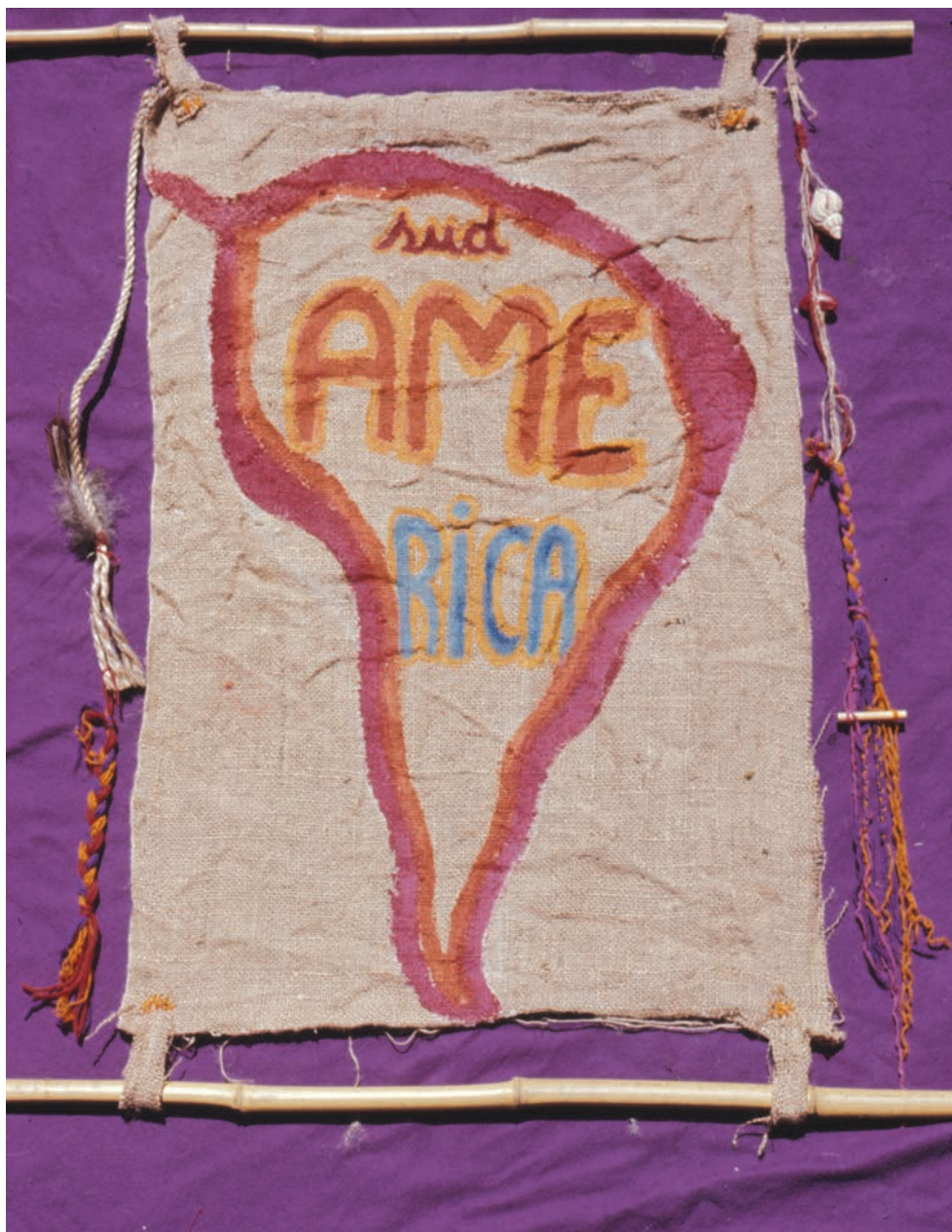
ármate





Palabrama—Word Weapon, 1975. Plumones sobre papel—Felt-tip pens on paper, 29.7 × 42 cm.
Foto—Photo: England England & Co Gallery, Londres—London. Colección privada—Private collection 165

razonar
actuar
hablar
crear una estrategia
luchar al enemigo
liquidarlo



Sud Ame Rica—*South Love Rich*, 1974. Fotografía de pigmento sobre arpillera, bambú, hilo, conchas, obra perdida—Photography of pigment on burlap, bamboo, thread, seashells, lost work 167







Verdad, Mentira, ca. 1977–1979. Performance e intervención pública—Performance and public intervention, Bogotá, Colombia

La india contaminada

Sueños y autodeterminación. Visiones e imágenes mentales que retoman la tradición pictórica anticolonial: pintura indígena y andina (la Escuela Cusqueña), arte callejero. Una estética desdeñada y tachada como arte naíf o primitivo. La historia despierta, temblando de júbilo por poder aprehender la realidad. Un socialismo cálido, erótico, en oposición a las fantasías antropocéntricas y heteropatriarcales que ungen a los humanos como la especie dominante en el planeta. La vicuña, el leopardo, el zorro, el colibrí y el jaguar. La destrucción de la idolatría; una anarquía natural. La pintura que pintó Cecilia.

M.A.L.

The Contaminated Indigenous Woman

Dreams and self-determination. Mind-images and visions that take up the anticolonial painting tradition: Andean and indigenous painting (the Cusco School), street art. Aesthetics dismissed and labeled as naïve or primitive art. History awakens, trembling with joy at being able to grasp reality. A warm, erotic socialism against the anthropocentric and heteropatriarchal fantasies that anoint humans as the dominant species on the planet. The vicuña, the leopard, the fox, the hummingbird, and the jaguar. The destruction of idolatry; a natural anarchy. The painting that painted Cecilia.

M.A.L.



174 *Amados—Loved Ones*, 1969. Óleo sobre tela—Oil on canvas, 91.4 × 72.4 cm. Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and Lehmann Maupin, Nueva York—New York, Hong Kong, Seúl—Seoul





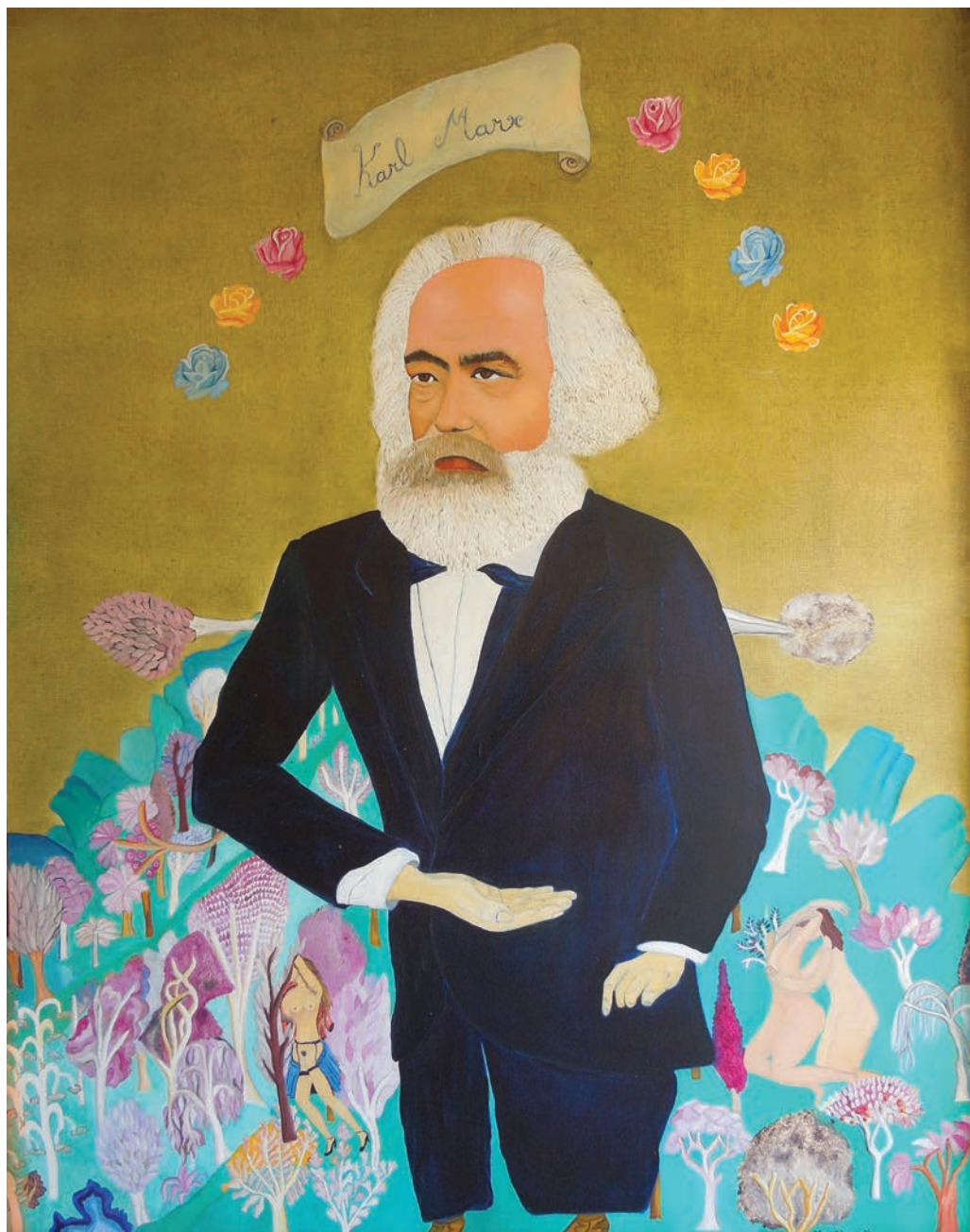
176 *Sueño—Dream, 1971. Óleo sobre tela—Oil on canvas, 60 × 64.3 cm. Foto—Photo:*
England & Co Gallery, Londres—London. Colección—Collection MALBA, Buenos Aires







Biombo (Casita para pensar qué situación real me conviene)—Small House to Think What Real Situation Suits Me, 1971. Óleo sobre tela—Oil on canvas, 12 páneles—panels, 155 x 55 cm c/u—each. Foto—Photo: Jorge Brantmayer. Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and Lehmann Maupin, Nueva York—New York, Hong Kong, Seúl—Seoul



Karl Marx, 1972. Óleo sobre tela—Oil on canvas, 92.1 × 71.7 cm. Foto—Photo: England & Co Gallery, Londres—London. Colección—Collection Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York—New York, 2017



Fidel y Allende—Fidel and Allende, 1972. Óleo sobre tela—Oil on canvas, 72 x 59 cm.
Foto—Photo: England & Co Gallery, Londres—London. Colección privada—Private collection 181





La muerte de Allende—Allende's Death, 1973. Foto—Photo:
England England & Co Gallery, Londres—London [Cat. 28] 183



184 *Poeta en el trabajo—Poet at Work, 1973. Óleo sobre tela—Oil on canvas, 68 x 126 cm. Foto—*
Photo: England & Co Gallery, Londres—London. Colección—Collection Catherine Petitgas



Ángel de la menstruación—Menstruation Angel, 1973. Óleo sobre tela—Oil on canvas, 57.1 × 48.2 cm.

Foto—Photo: England & Co Gallery, Londres—London. Colección—Collection Catherine Petitgas 185



Leoparda de ojitos—Female Leopard with Little Eyes, 1977. Óleo sobre tela—Oil on canvas, 140 x 89.5 cm. Colección—Collection Beth Rudin DeWoody. Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and Lehmann Maupin, Nueva York—New York, Hong Kong, Seúl—Seoul



La Vicuña, 1977. Óleo sobre tela—Oil on canvas, 139.1 x 119.4 cm. Foto—Photo: Matthew Hermann. Colección—Collection MFA, Boston. Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and Lehmann Maupin, Nueva York—New York, Hong Kong, Seúl—Seoul 187



Pantera negra y yo (II)—*Black Panther and Me (II)*, 1978. Óleo sobre tela—Oil on canvas, 67.3 × 83.8 cm. Foto—Photo: Matthew Hermann. Colección—Collection MoMa. Comprado con el—Purchased with Latin American and Caribbean Fund. Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and Lehmann Maupin, Nueva York—New York, Hong Kong, Seúl—Seoul



190 *Gabriela Mistral, 1979. Óleo sobre tela—Oil on canvas, 60.3 × 48.9 cm. Foto—Photo: Matthew Hermann. Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and Lehmann Maupin, Nueva York—New York, Hong Kong, Seúl—Seoul*



María Sabina, 1968. Óleo sobre tela—Oil on canvas, 59.7 × 49.5 cm. Foto—Photo: Matthew Hermann. Colección sr. y sra.—Collection Mr. and Mrs. Jean Pierre Lehmann 191

Manifiestos, artículos y escritos

Esta pequeña selección de manifiestos, artículos y escritos de Vicuña presenta diferentes aspectos de su trabajo creativo antes y después del golpe militar de 1973 en Chile: dos manifiestos tempranos relacionados a la Tribu No en Chile a fines de los años sesenta, dos artículos de prensa que muestran la recepción de sus pinturas a inicios de los años setenta, y la reproducción del catálogo de su exposición individual en Galería CAL en 1979 —su primera exposición en Chile luego de su exilio. Estos documentos —algunos de los cuales habían permanecido inéditos hasta hoy— reflejan la relación de Vicuña con la acción colectiva, el feminismo, las políticas socialistas, el pensamiento indígena y las tradiciones culturales y creativas del mundo andino.

M.A.L.

Manifestos, Articles, and Writings

This brief selection of manifestos, articles and Vicuña's writings introduces different aspects of her creative work before and after the 1973 military coup in Chile: two early manifestos related to the Tribu No in Chile in late-1960s; two newspaper articles that show the reception of early paintings in early-1970s, and the facsimile of the catalogue of her solo show in Galería CAL in 1979—her first exhibition in Chile after her exile. These documents—some of which had remained unpublished until today—reflect Vicuña's relationship to collective action, feminism, socialist politics, indigenous thinking, and the creative and cultural traditions of the Andean world.

M.A.L.

NO MANIFIESTO DE LA TRIBU NO

el no-movimiento de charlie parker, ésto somos nosotros en la noche desprendida y tibia del sur. mientras la vida magnífica perdure en nuestras experiencias solitarias y sin embargo unidas, nada nos preocupa.

no manifestamos ningún deseo o característica. no hacemos un manifiesto para no quedar encasillados. y no tenemos miedo a encasillarnos. éso es tan difícil como que mañana mismo seamos el grupo paracaidista más osado de la polinesia. perturbamos el orden con nuestra inmovilidad exacerbada. además el no-movimiento es un movimiento de charlie parker, de john coltrane. de nicolás de cusa y martínez de pasqualiz. de rimbaud y filoxenes. más que nada andré breton y hüldebrandt. en realidad no nos transformamos en manifestantes para que la experiencia no sea preponderantemente exterior. socavamos la sociedad interiormente. por ésto somos subversivos y amorosos además somos tan pequeños y desconocidos que la libertad es nuestro delirio, no sólo imaginario. sino real. las campañas de la tribu no son altamente secretas y los únicos resultados visibles para los humanos que no viven el no-movimiento son nuestras obras estúpidas, tontas e incoherentes, aunque no necesariamente.

damos a conocer la existencia de la tribu no únicamente para que sea notoria la gran inmovilidad y también dedicamos éste aparatito con palabras a los que hablan demasiado y abusan de la compañía continua.

esperamos convertir a la Soledad en el nuevo ídolo mundial

jo jo
no decimos nada. dejamos todo igual, de modo que nadie pueda jactarse de haberlo comprendido o agarrado. después de hablar siglos de Ello permanece igualmente secreto.

el bonito manifiesto sirve para mostrar su intulidad. nuestro intento macabro es de ar desnudos a los humanos. sin ideas preconcebidas ni atamientos convencionales. atamientos=vestiduras. no se asusten, nuestras obras tardarán años en aparecer: no estamos jugando. la parte interior de las semillas es suave. ELLO se conoce únicamente viviéndolo. sea lo que fuere ELLO ELLO está todavía por descubrirse.

67

A nosotros nos concierne la poesía.

En el mundo actual hay fuerzas que están a favor y fuerzas que están en contra de la poesía. Para nosotros este encuentro está claramente en contra de la poesía: un encuentro que se lleva a cabo en un país donde hay un alto porcentaje de mortandad infantil, analfabetismo, desnutrición y cesantía y donde la educación a pesar de todas las reformas que se hagan sigue siendo un instrumento de las clases poderosas para mantener su status y donde se masacran y asesinan obreros, se allanan universidades y se apresan y golpean estudiantes; un encuentro que es inaugurado por ministros y que cuenta con el apoyo y beneplácito de todo el mundo y que además tiene el apoyo publicitario de la prensa más reaccionaria del país, no puede tener nada que ver con la poesía. Lo menos que podemos decir de este encuentro es que nos da asco.

Desgraciadamente ser escritor es una vergüenza para la poesía. Desde hace años el "escritor" se ha convertido en un señor que inventa historias, se hacen libros que entran al mercado de compra y venta y se hacen famas, riquezas o miserias. Por esto ser escritor es repulsivo, por esto un encuentro de escritores que serán observados por editores para ver quien vende más es peor que repulsivo.

Es que hace falta una zozobra, un candor, un ardor, que uds. no tienen; es que hace falta estar desesperado, arrebatado por la luz, desesperado por la falta de luz. ¿No les parece triste esta calle? ¿el mundo lleno de calles?, escritores amados nuestros, funcionarios vanidosos y comerciantes, fofos vacacionistas, (Marechal en la televisión se veía tan satisfecho que daba asco) saquen a la luz sus últimas gotas de sangre, uds., señores pagados de sí mismos, con pleno, falso y policíaco control de sí mismos, por favor déense un beso!

Dondequiera que aparezca la sal de la tierra, fresca y cristalina, uds. no están. Dondequiera vengan a nuestros ojos los ciruelos en flor, uds. están hundidos en conversaciones serias, demasiado petulantantes para ser de verdad, para venir de una fuente pesada y altagada, demasiado vanales y frívolos para decir algo, refocilándose en hablar de literatura. Dondequiera se manifieste la violencia que detiene a la violencia, uds. no están, dondequiera esté lo radical, lo bello, lo natural, uds. no están, porque fuman pipa y se visten seria y correctamente y porque toda esa corrección del cuerpo y de los gestos es una expresión de "corrección espiritual", corrección en el sentido de orden esteril, orden según el régimen según el establishment. Uds. no insultan, no introducen, no iluminan, no viven, no eman, están demasiado alquitranados de su ego y su propia fama, hay que insultarlos en lo arbitrario, ¿qué otra cosa puede quedar?

Mal han hecho en la tierra, mal hacen en la televisión, en las calles y en los encuentros, porque son uno más en la mente, en la "literatura" y no UNO MAS como los seres humanos, porque son una especie de cosa que cumple requisitos de genialidad, de qué se yo qué cosa macobra. Me parecen horrosos. Nada me parec más lastimero que las calles, las guerras, los buses y las oficinas y los trabajos.

Hasta que no haya otro mundo no se manifiesten, o MANIFIESTENSE PARA REFUDIAR ESTE, PARA HACERLE FORCEPS AL QUE VENDRA. Despierten a esta guerrilla del alma, a esta guerrilla de las ciudades, "SI NO SON PARTE DE LA SOLUCION SON PARTE DEL PROBLEMA" (Midge Cleaver). Nada menos revolucionario, ni menos humano, ni menos vivo que esta burocracia de la literatura, vomitamos, moqueamos ante esta cara supuesta del escritor. "Todos se tranquilizarían si declarásemos qué deseamos hacer y se encontraría cómo oponer reparos. No nos encontraríamos más frente a la "anarquía", al desorden, a la efervescencia incontrollable".

Uds. son a la poesía lo que la iglesia es al evangelio: sus tergiversadores. ¿Escritor es el que escribe? ¿hace dibujos en una página blanca? encuentro de eso no más, pero de nada más. A la poesía el que no la conoce, el que no la ha visto que no hable de ella, y verla es entregarle físicamente los gestos y el tiempo de cada día, de cada instante de nuestras vidas. Les negamos absolutamente su competencia en este terreno maravilloso, así como Artaud le negaba a la universidad y la cultura su competencia en materia del espíritu. Poesía es aquello que no les permitiría aceptar la disposición de las calles como son y uds. ni decir que no solo aceptan la disposición de las calles sino que hasta las aplauden, y de qué van a hablar? ¿encuentran aunque solo por casualidad el único tema posible? ¿el único tema caro a la poesía y al hombre?, la fusión de ambos, el hombre como poema caminante! ¿no rezarán desnudos todos juntos en una plaza? ¿no invocarán a lo que conoce exactamente cada gesto de nuestra alma y de nuestro cuerpo, para acceder cotidianamente a la poesía, para acceder a "todo aquello

que es cualidad pura, irreductible a género y especie: la sustancia misma de la vida". Este único tema posible es LA REALIDAD RADICAL DE LA VIDA? ¿tan siquiera de uno solo de uds.?

La situación en la tierra ya no da para más. Bien enterados están del hambre de Biafra y de Vietnam y de todo cuanto acontece minuto a minuto con cada empleado a lo largo y ancho de nuestra bola sideral ¿y uds. qué vienen a hacer aquí? algunos de uds. sobre todo, no les da vergüenza luciendo y conversando, no ven que el sistema los utiliza para poder decir: "la literatura también nos interesa, también se compra y se vende, no ven que no somos sus enemigos sino sus mecenas?". El sistema deja que se publiquen libros, pero si una sola línea da un paso fuera del libro inmediatamente le cortan la cabeza (Ernesto Guevara!!!).

Se dejan halagar por la sociedad de consumo, se dejan manosear por las mentes vulgares de todos los hombres y mujeres de abrigo rosado de nuestro tiempo. ¿es que no son nada más? ¿no pueden decir nada más?. Uds no son el abono espiritual, ni la luz ni la sombra. EL LENGUAJE NO HA SIDO CREADO PARA ESTO, ni el planeta ha sido creado para sostener vietnams y sudamericas! Uds. contribuyen al mantenimiento del orden, solamente queda aullar, desvestirse agitarse y entregarse a las manos arrebatadas del INCONNU (a que no seben de quien hablo).

Todas las calles, los policías, los gobiernos y comercios y oficinas y funcionarios y ejércitos son la muerte, nos impiden el paraíso. Solo lo otro es la vida. VIVA LA POESIA MU RA EL ENCUENTRO DE FUNCIONARIOS. Lucy in the sky with diamonds.

Estamos agotados de oírles, de asistir a sus vidas hediondas de rutina, fétidas de respeto al establishment, carcomidas de codicia espiritual, de chatura del alma, uds. no son los pobres de espíritu, uds. no alcanzarán el reino de la poesía o de la vida, uds. no hacen ir más allá a la revolución, uds. hacen peligrar nuestras vidas, todos uds. son parte de los que dejan cumplirse los asesinatos, uds. dejan que todos los seres humanos se levanten día a día para trabajar en enterrarse, para rodearse de la peor y más grande miseria: la vanidad. (no ven que es estúpida esa seriedad del foro, no ven que ayuda a todos a salir satisfechos: OH qué brillantes son nuestros latinoamericanos, qué bien estamos!). Sus mentes están al lado de los numerados, uds. son el psiquiatra no el loco, uds. son el adulto no el inocente, son el verdugo no el ahorcado. Malditos FUNCIONARIOS del régimen, nada es más hermoso, más sano que insultarles (viva the rolling stones) y ponerlos en su lugar, dénse aires viejos, hay una vagina, un oído fresco que los barrerá para hacer de la vida lo otro. Qué gusto más grande de poder decirles: ¡cómo somos nosotros inocentes y nos amamos y cómo carcomemos ya de edad! En tanto uds. maquillen sus vísceras contaminadas y envidiense y mírense de reojo los unos a los otros para mendigar un poco de gentilidad, de reconocimiento de las máquinas publicitarias del monstruo.

Marta Traba, pásate de nuestro lado, Arenas, Rojas, Lavin Cerda, José Ricardo, David Viñas qué esperan para zapatear, Padilla lérgate a hablar por favor, ponte a gritar! A qué tienen tanto respeto que se disfrazan de corbata, a quienes quieren contentar con sus opiniones serias? tráguense, insulten, pongan los puntos sobre la íes, inmacúlense de una vez por todas! ¡uno más del lado de la vida vale más que mil del lado de la muerte! "Cada minuto de plenitud contiene la negación de siglos de historia claudicante y resquebrajada" ... "cuando ese dualismo sea vencido, volviéndose a sumergir en ese in fuso espejeante en el que el propio sentido del vivir adquiere una forma más sacramental, un misterio conocido al tocar la carne del hombre, volverá a presentarse la necesidad poética, como un alimento que rebasa la voracidad cognoscente y de gratitud en el cuerpo".

Esto es lo único que nos interesa y uds. con su conformismo asimilan y tergiversan el poder corrosivo, buceador e iluminatorio del lenguaje. Odiamos a la iglesia por haber crucificado y castrado a Cristo revolucionario, y los odiamos a uds. por amordazar y crucificar a la poesía.

y se nos acaba la página. No podremos continuar con los improprios porque se nos acaba la plata, esta página despendada la concebimos en dos medias horas (la espontaneidad retoma su puesto en el movimiento) y no pretende ser un discurso inatacable, es un furor desarticulado y una mano para los que se huelen que señores tan aplaudidos y complacientes no pueden ser buenos y legítimos conductores de aquello que es la sustancia misma de la vida. El poeta es cada gesto de cada segundo de cada día y CUANTOS MILLONES DE GESTOS ESTERILES Y REGLAMENTADOS IRAN UDS A LLEVAR A CABO EN ESTOS CUATRO DIAS DE DESENCUENTRO???????

11
23

(3)

(pero escritores no se dan cuenta! los van a mover de un lado para otro. Todos arreglados formulando apocípticamente sus protestas. Sálganse de su contexto. Sálganse de donde los han puesto. Uno solo de uds. sin corbata, un solo exabrupto de uno de uds., un solo flato, un solo pee, una sola sacada de mocos delante de todos es más revolucionaria que todas esas lecturas parcimoniosas.)

"Quizás en el otro extremo de la cuerda ocupada por el ángel, no esté la bestia, sino esa feliz coincidencia del otium cum dignitate del humanismo y el pacer de las bestias, ambas manifestaciones de la contemplación del cielo silencioso de los taoístas. El día que podamos establecer un esclarecimiento entre el ocio y el pacer, la verdadera naturaleza será habitada de nuevo, pues en ambos coexiste la espera de lo estelar, el mundo de la infinita abertura, pues la cabal relación del animal con su ámbito no ha sido todavía profundizada y desconocemos la manera como se establecen las interrelaciones del verbo universal pero algún día el mundo de la nosis y de la phisis serán unívocos. Una sorpresa en el curso de las estaciones." (José Lezama Lima)

"La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar al mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior. La poesía revela este mundo; crea otro. Pen de los elegidos; alimento maldito. Aisle; una. Invitación al viaje; regreso a la tierra natal. Inspiración, respiración, ejercicio muscular. Plegaria al vacío, diálogo con la ausencia: el tedio, la angustia y la desesperación la alimentan. Oración, letanía, epifanía, presencia. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimación, compensación, condensación del inconsciente. Expresión histórica de razas, naciones, clases. Niega la historia: en su seno se resuelven todos los conflictos objetivos y el ombre adquiere el fin conciencia de ser algomés que tránsito. Experiencia, sentimiento, emoción, intuición, pensamiento no-dirigido. Hija del azar; fruto del cálculo. Arte de hablar en una forma superior; lenguaje primitivo. Obediencia a las reglas; creación de otras. Imitación de los antiguos, copia de lo real, copia de una copia de la idea. Locura, éxtasis, logos. Regreso a la infancia, coito, nostalgia del paraíso, del infierno del limbo. Juego, trabajo, actividad ascética. Confesión. Experiencia innata. Visión, música, símbolo. Analogía: el poema es el caracol en donde resuena la música del mundo y metros y rimas no son sino correspondencias, ecos, de la armonía universal. Enseñanza moral, ejemplo, revelación, danza, diálogo, monólogo. Voz del pueblo, lengua de los recogidos, palabra del solitario. Pura e impura, sagrada y maldita, popular y minoritaria, colectiva y personal, desnuda y vestida, hablada, pintada, escrita, ostenta todos los rostros pero hay quien afirma que no posee ninguno: el poema es una careta que oculta el vacío, prueba hermosa de la superficial grandeza de toda obra humana.

¿COMO NO RECONOCER EN CADA UNA DE ESTAS FORMULAS AL POETA QUE LAS JUSTIFICA Y QUE AL ENCARNARLAS LES DA VIDA?

Muy señores míos:

Tuvieron uds. hace algún tiempo, la amabilidad de invitarme a participar en el encuentro mundial de poetas... Asimismo, me invitaron a escribir un poema...

Decliné ambas invitaciones porque, según expresé a uds. oportunamente, no pensaba que yo fuese la persona más a propósito para concurrir a esa reunión internacional... No obstante el giro reciente de los acontecimientos me ha hecho cambiar de opinión. He escrito un pequeño poema... Se los envío a uds. anexo a esta carta y con la atención súplica de que se sirvan transmitirlo a los poetas que asistirán al encuentro...

LA LIMPIDEZ

(QUIZA VALGA LA PENSA

ESCRIBIRLO SOBRE LA LIMPIEZA

DE ESTA HOJA)

NO ES LIMPIDA:

ES UNA RABIA.

(OCTAVIO PAZ)

TRIBU NO
santiago de chile, agosto 69.

Esta sí que es buena: El socialismo tiene que ser cálido y erótico

★ Ayer se inauguró en la Sala "Ercilla" la exposición de cuadros y poemas de Cecilia Vicuña, joven artista egresada de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile de Santiago.

La artista manifiesta que cada cuadro va acompañado de un texto-poema para explicarlo.

Cecilia Vicuña aspira a un socialismo cálido.

"El socialismo tiene que ser erótico", nota.

Se siente más poeta que pintora: "Lo que encuentro en mis poemas es una forma de ver la realidad".

La exposición de Cecilia Vicuña permanecerá en la Sala "Ercilla" hasta el domingo próximo.

Funerales de don Anselmo Silva

★ Ayer fueron sepultados en Valparaiso los restos de don Anselmo Silva Cortis, padre del Gerente Ejecutivo del Instituto CORFO del Norte, Mario Silva Iriarte.

Este último se encontraba desde hace más de una semana en Santiago, justamente por la gravedad del estado de salud de su señor padre, aquejado de una incurable dolencia cardíaca. Don Anselmo Silva, fundador del Partido Socialista y antiguo funcionario de la Dirección de Validad, falleció en la capital el domingo pasado a las 20 del día, a la edad de 73 años. Sus restos fueron trasladados el lunes a Valparaiso, ciudad donde vivió la mayor parte de su vida y de la cual son oriundos prácticamente todos sus hijos, entre ellos el Gerente de INCONOR.

Conferencia sobre el altiplano

★ Hoy, a las 19 horas, en la Sala "Ercilla", el profesor Lautaro Núñez dictará una conferencia titulada "Aspectos del altiplano chileno".

Esto forma parte de la exposición de artesanías chileno-boliviana programada por el Instituto Chileno-Boliviano de Cultura de nuestra ciudad.

Salteños no vienen para el 18

★ Las autoridades de la ciudad argentina de Salta no vienen a celebrar el "18" con nosotros.

El cónsul de Chile en la ciudad transandina informó a las autoridades locales que debido a la visita del Presidente argentino Alejandro Lanusse a Salta, se posterga el viaje hasta los primeros días de octubre.

El viaje de la delegación salteña a Antofagasta estaba programado dentro de los actos oficiales de celebración de Fiestas Patrias.

El viernes de esta semana se enviará la nómina de las personas que componen la delegación, que será presidida por el Gobernador de la Provincia de Salta.

Más visitas norvietnamitas

★ Seguimos recibiendo visitas de Vietnam del Norte. Hoy llegó a la ciudad una delegación compuesta de cuatro damas y un varón, quienes vienen con el propósito de conocer esta provincia.

La delegación llegó en la mañana, ofreciendo una conferencia de prensa a mediodía en la Intendencia. Hace poco inhumanos recibió la visita del jefe de la misión comercial de ese país, Doan Van.

También se informó que el único varón de la delegación vietnamita es un héroe de la guerra de su país.

Aparte de la conferencia de prensa, los vietnamitas del norte visitarán la pesquera Guanayé, Universidad del Norte y mineral de Mantos Blancos y sostendrán una entrevista con las directivas de los alumnos de enseñanza media.

TELEFONO PUBLICO SE QUEDO CALLADO EL LORO

★ Molestas se encontraban ayer algunas personas frente al Hospital Regional por el no funcionamiento del teléfono público de ese lugar.

Un peatón, que se identificó como Marcelino Reynoso, manifestó que el aparato hace muchos días que no le da boleto a nadie, sin que la Compañía de Teléfonos se preocupe de él.

Una señora trató inútilmente de obtener comunicación para informar a la familia de un pequeño enfermo que sería dado de alta en el establecimiento hospitalario.

Otro de los problemas que plantearon los indignados, solicitantes del teléfono es la falta de fichas, en especial en el sector centro.

CRITICA DE ARTE

Pinturas de
Cecilia Vicuña

Por ANTONIO R. ROMERA

Se exponen en la Galería Point. En los últimos meses el nombre de la artista se ha visto con frecuencia en las reseñas críticas. Primero en 1971 con motivo de las dos exhibiciones en la Sala Forestal. En Antofagasta ese mismo año presentó sus pinturas y sus poemas (además de pintar, escribe, suponiendo que muchos de sus trabajos plásticos no rocen lo literario). En 1972 concurre al Salón de Pintura Instituida de Chile organizado en el Museo Nacional de Bellas Artes.

En estos momentos exhibe en "Point" quince óleos y un biombo.

Cecilia Vicuña pertenece a una especie de clan intelectual que ha tenido y tiene mucho peso en el desarrollo espiritual en Chile. Esa gravitación comienza, por lo menos desde mi punto de vista (hay otros anteriores, claro), en el viejo don Carlos y remata en Cecilia. Todos han sido siempre un poco anticonformistas y mucho "petroleros" mentales. En este sentido Cecilia se parece más — como quiere la tradición — al abuelo que a los padres.

Sus obras lo demuestran.

El conjunto es agradable, no convencional, gracioso, distinto a lo que se suele ver. A veces desconcierta y resulta arduo encargarlo dentro de los cánones establecidos.

El hecho de que Cecilia Vicuña figure en el Salón de pintura instituida (o ingenua o "naive", como también se la designa) demuestra que algo debe de haber para incluirla en dicha corriente.

Pero no es sólo una mirada ingenua ni de los llamados primitivos modernos de los pintores "de domingo". Su arte es un poco más complicado. En él se acumulan a veces inclutivas cosas contradictorias. Por ejemplo, al lado de unas formas de creación nacidas de lo irrazonado, de la ausencia, de fundamentos esenciales y torpeza extrema del dibujo derivada de la ausencia de un aprendizaje sistemático y riguroso, afloran elementos intelectuales.

Esta última es la razón de que algunos de los glosadores relacionen sus obras con determinada vertiente del surrealismo. No están sólo sus contactos en México con Leonora Carrington (de estilo formal tan opuesto) sino en el relente conceptual y literario reflejo de ciertos autores que vienen a ser claves de esa escuela: Artaud, Breton, Von Arnim, Rimbaud, Holderlin, etc.

Una tela que figura en el catálogo con el número 3, y título de "Amados", constituye una especie de manifiesto y la expresión de los ideales de la artista. El complemento de sus creencias políticas y sociales está en la cara interior del biombo.

Pero volviendo a la pintura N° 3 encontramos en ella a los autores citados y además a un personaje de ficción: Alicia, la protagonista del libro famoso de Carroll, a Lezama Lima, el cubano, a Van Gogh, a Lao Tzu y a Cristo.

Una de las pinturas lleva como título un texto del novelista habanero: "El afán indomeable de llegar a la ciudad tibetana de lo estar donde el hombre conversa con el búfalo blanco" (es la que reproducimos).

La composición posee un contacto marcado con lo conceptual y sus implicaciones se relacionan con valores formales (propios de la pintura) y si literarios (pertenecientes de preferencia a la poesía).

He dicho que el conjunto es agradable, no convencional y distinto a lo que se suele hacer.

Veamos enseguida un rasgo peculiar de los creadores instituidos que se ponen a escribir o a pintar. Son siempre introspectivos y autobiográficos.

Todas las obras colgadas en "Point" o casi todas, aluden de alguna manera al pintor que las realizó. "Basura" es un autorretrato de la autora que se ofrece desnuda y que parece apoyada en una ciudad de fantasía. Son, sin duda, alusiones a determinados momentos de su vida. Una serie de hombres también desnudos. La pintura tiene rasgos simbólicos y un diseño apurado, ágil.

La tela más anegada de sustancia confesional es obviamente "Autobiografía". Son once retratos que la pintura se hizo en diversas etapas de su vida: desde 1949 (en visión — claro — retrospectiva) hasta 1971, tal como a veces la hemos visto en TV en actitudes un tanto dogmáticas. Es la de 1971 la efigie más parecida.

Sigamos con las sugerencias transmitidas por estas pinturas.



"El búfalo blanco" de Cecilia Vicuña, expuesta en Galería Point. Las obras permanecerán en esta sala hasta el 5 de enero.

He insistido en subrayar los contactos de Cecilia Vicuña con el dominio literario no sólo por ver en ello el reflejo de la tendencia onírica, sino por estimar que su arte es, casi en su totalidad, fruto de unas formas cultas, es decir, producto en una atmósfera en donde se rinde culto a las cosas espirituales y sobre todo al saber.

No sólo alterna la plástica con la poesía (el autorretrato que figura en el catálogo es notable por su desenfadado y por su gracia: "Tengo el cráneo en forma de avellana y unas nalgas festivas (hallazgo singular) a la orilla de unos muscos coquillosos de melón...") etc.). Sus títulos constituyen a menudo una glosa de ciertos autores. Lezama Lima en la tela 2: "El afán indomeable de llegar a la ciudad tibetana de los estar donde el hombre conversa con el búfalo blanco".

Y la N° 7: "Lamento no haber podido proporcionar, como complemento de la ilustración de este texto, la fotografía de una locomotora que hubiese sido abandonada durante años al delirio de la selva virgen" (André Breton).

La paradoja en este caso se halla en el hecho de que la pintura, como tal, como ejercicio de un oficio, aparece con fuertes fallas. En cambio, la fantasía, la capacidad creadora, inventiva y poética queda muy evidente. En resumen, para volver a la vieja idea que he solido defender en estas mismas columnas: Cecilia antes que pintora es artista. La diferencia entre ambos conceptos la creo ostensible a poco que se piense un poco en ello.

Las debilidades técnicas y el cultivo de lo misceláneo y autobiográfico han llevado a muchos a considerar a Cecilia Vicuña dentro del terreno de los pintores ingenuos.

Eso es cierto. Empero el lado de lo razonado debe desconcertar. Lo intelectual y la intuición suelen hacer una coyunda inarmónica. Pero a veces, no es así. La pintora consigue buenos acordes en los tonos más refinados y apacibles de la tela N° 2, la inspirada en un texto del novelista habanero.

Lo mismo sucede en "Garmen". En "Basura", con reminiscencias del Bosco, se advierte el empleo de una paleta bien acordada. "Leopardo de nieves", pese a ciertos descuidos de dibujo, es una composición atractiva. Los tigres, leopardos y otras fieras parecen ser del agrado de la artista y suelen poblar sus cuadros. Es ésta una tendencia surrealista. Me parece que Rimbaud afirmaba que los grandes "fauves" tenían algo de luciferinos.

Y al llegar a dicho punto quisiera anotar otro de los caminos seguidos por el arte de C.V. La influencia es remota y tal vez de espíritu más que formal. De comunión afectiva y no tanto de simples préstamos figurativos.

Aludo a Henri Rousseau, el Aduanero. Yo veo esos contactos esencialmente en dos lienzos: "Pantera negra y yo" y "Leopardo hermanable".

No me refiero al gusto por el ornamentalismo vegetal al que C. V. no es aficionada, sino a cierta tonalidad a una atmósfera sutil.

DELEGADOS AFORTUNADOS QUE LLEGARON A SANTIAGO

textos y

PINTURAS DE CECILIA VICUÑA

Galería c.a.l. - Marzo 1979

Santiago de Chile

NOTA:

Estas pinturas son floraciones en un viaje de años enteros de pensamiento. Reunidas aquí representan todo lo que falta, son las puntas de los volcanes que un cubrió.

(El valle donde la vida surgió está hundido bajo el agua). Cada cuadro tiene historia y manos que quedaron repartidos en el tiempo, de manera que pueden considerarse delegados afortunados que llegaron a Santiago.

“VIOLETA PARRA”

Violeta Parra, Santa Violeta o Viola Chilensis en este cuadro aparece como la tejedora de un mundo cortado en tres pedazos que sin embargo vive en su canto: “gracias a la vida” en forma de bufanda aérea o aureola terrenal.

“ANGEL DE LA MENSTRUACION”

Este también es un santo al revés porque así como existe el Ángel de la Guarda, “dulce compañía no me desampares de noche ni de día”, la mujer también necesitaba un ángel de la menstruación a quien rezarle para que le traiga la regla cada mes. Si este ángel antes no existía era por simple mojigatería, o porque los pintores de santos creyeran o no en los angelitos eran hombres y nunca tuvieron este problema. De todos modos, (al fin y al cabo) mientras sigamos rodeados de este tipo de imaginación habrá que seguir pegado al tema del ángel y el santito hasta que llegado un día todo ángel y todo santo encarne y desaparezca por fin.

“BENDIGAME MAMITA”

En este cuadro, la belleza esconde una monstruosidad. Se trata de un retrato del exilio donde la nostalgia glorifica los aspectos tibios y paradisíacos de una niñez en el país de nunca jamás o Chile antes del siete y tres. Las canciones chilenas vomitan frases de cajón que sin embargo, apenas se les da la oportunidad, se echan a volar: “Chile, Chile lindo, lindo como un sol, aquí mismito te dejo, hecho un copihue mi corazón”.

“LA MUERTE DE MAIACOVSKY”

Maiacovsky se suicidó una vez que entendió que ni los acontecimientos de octubre ni nada de lo que él pensó liberarían tan fácilmente a la humanidad, que seguramente faltaban muchos siglos de ardua labor, o que esa liberación no llegaría jamás. Estas son conjeturas. Nadie sabe porqué se suicidó. Un día, Claudio soñó que en un viaje en jeep llegaba a un punto donde el tiempo se detenía y repentinamente surgían en el cielo dos arcos dorados, un rayo le caía al motor y alfileres de oro atravesaban horizontalmente el cielo de lo que antes pudo llamarse “atardecer”. Este instante es quizás el que buscaba Maiacovsky.

“LEOPARDO DE OJITOS”

Este cuadro es el sexto congénere del primer leopardo de nieve que nació de un poema de Claudio Bertoni en 1969, sólo que ahora está todo lleno de ojos, dada la urgencia de abrirlos por fin. Podría pensarse que se trata de los “ojos del instinto” que se abren al “dejarse llevar” por una forma de conocimiento más rica y más profunda que la racional, podría ser que los ojos están escondidos en el pelo esperando “ver”. En todo caso es un leopardo hembra, ya que no todos podían ser machos como el original, y está de frente abrazando su naturaleza como un dios propiamente tal, ya que dicen que el leopardo fue el primer intermediario entre Dios y el hombre, como una forma de entender el hecho milenario de que siempre el hombre americano pintó o esculpió un leopardo o jaguar.

"LEOPARDO CONTRABAJISTA"

Una vez lleno de ojos el leopardo puede abrazar un árbol y convertirlo en contrabajo, sacarle sonidos a la vida en los que nunca antes nadie pensó.

"GABRIELA MISTRAL, LUCILA GODOY"

En este retrato de Gabriela luchan varias fuerzas: la transparencia y liquidez pétreas de su presencia y un aspecto cursi, chinesco y literal que representa su parte más convencional. Rodeada de imágenes tomadas de sus versos, como una calcomanía de bus o una estampilla de correo, su cuerpo tiene más peso, más aire que cualquier complemento.

Ella más que sus poemas es viento mistral o un misterio femenino y terrenal donde lo americano es meramente circunstancial. Las imágenes se han vuelto detalles del vivir que estorban su rostro claro, sin embargo un pezón está inflado y lleno de leche y el otro es virginal porque no sabemos en definitiva si Gabriela tuvo o no un hijo y esto nos preocupa.

Del "sol del trópico" y otros poemas viene la idea de que "va haciendo hogueras desde los cerros", y el "maíz de fuego quetzal que cría y nutre pueblos mágicos / clama pasmado en rutas blancas / guiando llamas alucinadas", "telares indios enhebras con colibríes alocados" o "caminan contra el crepúsculo medio adanes, medio topacios" y su reclamo: "desnuda mírame con pitahayas y mangos / con los flamencos de la aurora y los lagartos tornasoleados".

"INCITACION A LA PICARDIA"

"EL LLAVERITO"

Otro picaresco de la serie de la incitación se refiere a un dicho colombiano: "mi llave" es mi pareja, mi amigo, mi compinche, con ella abro todas las puertas pero al fin también puedo decir: "pero llave, si tú y yo tenemos una llavería tan chévere, para qué más?".

"LA MANO PODEROSA"

Este es un santito al revés. En Colombia se vende un santo así llamado que trae una mano de Cristo (la derecha) con un tajo al medio y cinco santos parados, uno en cada dedo.

Pensé que la contrapartida necesaria a este santo de poder era la otra mano, sin ningún tajo y rodeada de muchas otras manos en plena actividad, de manera que la primera persona preguntada acerca del significado de este cuadro dijo: "es el pueblo".

"TWIST DEL ESQUELETO O QUE SE PUEDE HACER EN ESTOS CASOS"

La mujer atacada por todos estos bichitos cotidianos levanta el brazo y baila con ellos: la muerte está en todas partes, más vale ser su digna compañía.

“NUEVE MASCARAS”

Es un sujeto que anda buscando su destino y todavía no se ha decidido, medita sobre la posibilidad de convertirse en un hombre de negocios, un fanfarrón o un pelado común y corriente, por mientras tanto su única preocupación es no perder el hilo dorado que lo une a un sentido total.

“VEREMOS”

Bailando se quita un velo para ver. Siempre pensé que sería bueno tener ojos en los pezones y en otras partes del cuerpo para que nada escapara a la visión. ¿Qué tal levantar un brazo y que la axila dé una mirada?

Estos ojos tendrían un no se qué de perturbador, y los que están a la entrada misma verían un paisaje que siempre anhelé ver. No sé si estas serán pasiones cinematográficas heredadas de tanto ver cine, imaginarse primeros planos y panorámicas distantes, pero en todo caso es una forma de decir: cada poro siente y sentir es una forma de “ver”.

“MARTILLO Y REPOLLO”

Cuando se hace la claridad de que la fuerza es la unión, viene el florecimiento: una idea estalla en todas las cabezas, el cielo viejo se rasga para dar lugar a uno nuevo donde vivir y trabajar la semilla.

“ANGELES MORADOS”

¿Quiénes son los dulces enajenados de color morado?

—Los enamorados, dice la adivinanza, pero este cuadro tenía una explicación antigua que dice así:

Dos seres se encontraron disfrazados de humanos, porque en verdad eran ángeles, pero esta naturaleza profunda solamente brotó cuando se encontraron en el desierto de Atacama. Sufren un intenso gozo, entre ellos todo es imposible, pertenecen a mundos humanos y tienen compañeros posesivos que les impiden llevar la vida para la que ellos han nacido. El teléfono representa la unión con el mundo humano que aún no han abandonado o el fragmento de “culpa” (un objeto de las sombras). El paisaje ha sido trastocado; cielos esmeralda iluminan el desierto violeta, las alas vegetales son hipódromos de luz.

“La unión es una continuidad maravillosa que es perceptible en la medida en que es inaceptable, en que es búsqueda en la impotencia y el temblor”.

GEORGES BATAILLE



Semblanza

Biographical Sketch

Cecilia Vicuña

(Santiago de Chile, 1948)

Cecilia Vicuña, artista-poeta, crea canciones, *performances*, instalaciones, pinturas, películas, obras escritas, libros, conferencias y esculturas. Nacida en Chile, Vicuña se vio profundamente impactada por la esperanzadora época de Allende, los subsecuentes terrores de Pinochet y las décadas vividas en el exilio; su obra está siempre atenta a la ética, la Tierra y la historia. Su fabricación de objetos incluye los *precarios*, compuestos de materiales frágiles (ramas, plumas, hojas, piedras, huesos...) que desaparecen, regenerando la fuerza vital, así como sus instalaciones a gran escala de *quipus*, con lana teñida y fibras e inspiradas por el complejo sistema andino de registros con cuerdas anudadas, un sistema olvidado que la artista transforma en poemas espaciales, representaciones táctiles de la interconexión entre los reinos cosmológico, natural y humano. Sus *performances* improvisados y participativos, a menudo vinculados a instalaciones de sitio específico, enfatizan la naturaleza colectiva de la acción y la creatividad para traer justicia, equilibrio y transformación al mundo. Su obra forma parte de colecciones de museos como Tate London, Museum of Modern Art (MoMA), Museo Guggenheim, Museo de Arte Contemporáneo de Chile, Museo de Arte de Lima

y Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile. Entre sus exposiciones colectivas recientes se cuentan *New MoMA* (Museum of Modern Art, 2019), *Five Artists Take on the Future* (Guggenheim, 2019) y *Radical Women: Latin American Art 1960–1985* (Hammer Museum, The Brooklyn Museum y Pinacoteca do Estado São Paulo, 2019). En 2017, su obra formó parte de Documenta 14 en Atenas, Grecia, y en Kassel, Alemania. Vicuña ha publicado 25 libros de arte y poesía. Es cofundadora de Oysi.org, plataforma dedicada a reafirmar los sistemas de conocimiento indígenas. Vive y trabaja en Nueva York y Santiago de Chile.

Cecilia Vicuña

(Santiago de Chile, 1948)

Artist-poet Cecilia Vicuña creates songs, performances, installations, paintings, films, written works, books, lectures, and sculptures. Born in Chile, profoundly impacted by the encouraging time of Allende, the subsequent terrors of Pinochet and decades lived in exile, Vicuña makes work that is always attentive to ethics, the earth, and history. Her object making includes *precarious*—precarious works—composed of fragile materials (sticks, feathers, leaves, stones, bones...) that disappear, regenerating the life force, and major large-scale installations of *quipus*, dyed wool and fibers inspired by the complex Andean

record keeping system of sets of knotted cords, a forgotten system she transforms into poems in space, tactile representations of the interconnectedness between cosmological, natural, and human realms. Her improvisatory, participatory performances, often associated with site-specific installations, emphasize the collective nature of action and creativity to bring forth justice, balance and transformation of the world. Her works are included in museum collections such as the Tate London, Museum of Modern Art (MoMA), Guggenheim Museum, Museo de Arte Contemporáneo de Chile, Museo de Arte de Lima and Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile. Her most recent group shows include *New MoMA* (Museum of Modern Art, 2019), *Five Artists Take on the Future at the Guggenheim Museum* (Guggenheim, 2019), and *Radical Women: Latin American Art 1960–1985*, (Hammer Museum, The Brooklyn Museum and Pinacoteca do Estado São Paulo, 2019). In 2017, her work was part of the Documenta 14 in Athens, Greece and Kassel, Germany. Vicuña is the author of 25 books of art and poetry. She is the co-founder of Oysi.org, dedicated to empower indigenous knowledge systems. Vicuña lives and works in New York and Santiago de Chile.

Catálogo

Catalog

Algunas pocas obras aquí enlistadas fueron extraviadas o destruidas, por lo que no se cuenta con información adicional. Todas las piezas de la artista, fotografías e imágenes son cortesía de Cecilia Vicuña, a menos que se indique lo contrario.

Some few works listed here are lost or destroyed, so in those case there is no additional information. All works by the artist, and photos and images courtesy Cecilia Vicuña Archive unless otherwise noted.

- 1. AMAzone PALABRARmas, 1977-1978**, Chicago, Neubauer Collegium, University of Chicago, 2018, edición de 200—edition of 200
- 2. Angela Davis, 1971**
Tinta sobre papel—Ink on paper
42 x 29 cm
- 3. Antiimperialista uni dad—Antiimperialist U NI TY, ca. 1976-1979**
Fotografía de collage sobre papel, obra perdida—Photography of collage on paper, lost work
- 4. Armar palabras—Assemble Words, 1974**
Collage sobre cartulina—Collage on cardboard
50 x 76 cm
- 5. Arte arma ármate de arte—Arm Yourself with Art, 1974**
Collage sobre cartulina—Collage on cardboard
59 x 42 cm
- 6. Arte emancipación participación—Art Emancipation Participation, 1975**
Collage cosido a máquina sobre tela—Machine-sewn cloth collage on fabric
67 x 87 cm
Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and Lehmann Maupin, Nueva York—New York, Hong Kong, Seúl—Seoul
- 7. Auto defensa—Self Defense, 1974**
Tinta sobre papel—Ink on paper
15 x 20 cm
Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and Lehmann Maupin, Nueva York—New York, Hong Kong, Seúl—Seoul
- 8. Casa espiral—Spiral House, 1966**
Instalación performativa de sitio específico, destruida. Documentación fotográfica—Site-specific performative installation, destroyed. Photographic documentation, Concón, Chile
- 9. Ceq'è, 1994**
Fotografía a color—Color photography
Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and Lehmann Maupin, Nueva York—New York, Hong Kong, Seúl—Seoul
- 10. ¡Chile saluda a Vietnam!—Chile Salutes Vietnam!, 1975**
Pigmento sobre manta de cielo—Pigment on cheesecloth
228.6 x 213.36 cm
- 11. Cloud-Net, 1999**
Performance en el muelle del Río Hudson, Nueva York—Performance on the Hudson River pier, New York
Video sin sonido—Video, silent
7'
- 12. Cono rojo—Red Cone, 1966**
Objeto precario, destruido. Documentación fotográfica—Precarious object, destroyed. Photographic documentation
- 13. Co razón, 1976**
Collage sobre papel amarillo—Collage on yellow paper
28.5 x 22 cm
- 14. Culo e' canasta—Basket's Butt, 1966**
Objeto precario, destruido. Documentación fotográfica—Precarious object, destroyed. Photographic documentation
- 15. Dicta dura, ca. 1976-1979**
Fotografía de collage sobre papel, obra perdida—Photography of collage on paper, lost work
- 16. Eman si pasión/Parti si pasión—Emancipation/Participation, 1974-2016**
Serigrafía sobre papel—Silk-screen on paper
44 x 70 cm
Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and Lehmann Maupin, Nueva York—New York, Hong Kong, Seúl—Seoul
- 17. Frente cultural—Cultural Front, 1973**
Óleo sobre tela—Oil on canvas
79 x 63 cm
Colección privada—Private collection
- 18. Gillette Buda—Buddha Gillette, ca. 1970-1971**
Acción para la cámara—Action for the camera
- 19. Guante—Glove, 1966/1994**
Performance en un autobús—Performance on a bus, Santiago, Chile
- 20. Guardián—Guardian, 1967**
Objeto precario, destruido. Documentación fotográfica—Precarious object, destroyed. Photographic documentation
Concón, Chile
- 21. Ho Chi Minh, 1977**
Pigmento sobre manta de cielo—Pigment on cheesecloth
182.9 x 111.8 cm

Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and Lehmann Maupin, Nueva York—New York, Hong Kong, Seúl—Seoul

22. Homenaje a Vietnam—
Homage to Vietnam, 1977
Volante de la exposición, impresión mimeográfica sobre papel—Exhibition flyer, mimeographic print on paper, Galería La Gruta. Fundación—Foundation Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá 32.5 x 23 cm

23. Homenaje a Vietnam—
Homage to Vietnam, 1977
Serigrafía sobre papel—Silk-screen on paper
45.1 x 31.4 cm
Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and Lehmann Maupin, Nueva York—New York, Hong Kong, Seúl—Seoul

24. Hoy como ayer—*Today as Yesterday, 1974*
Collage sobre cartulina—Collage on cardboard
29 x 37 cm

25. India azul recortada, ca. 1976
Óleo sobre papel—Oil on paper
67.3 x 33.7 cm
Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and Lehmann Maupin, Nueva York—New York, Hong Kong, Seúl—Seoul

26. India roja recortada, ca. 1976
Óleo sobre papel—Oil on paper
67.3 x 33.7 cm
Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and Lehmann Maupin, Nueva York—New York, Hong Kong, Seúl—Seoul

27. Janis Joe (Janis Joplin y Joe Cocker)—*Janis Joe (Janis Joplin and Joe Cocker), 1971*

Óleo sobre tela—Oil on canvas
150 x 150 cm
Colección—Collection Eduardo Costantini

28. La muerte de Allende—
Allende's Death, 1973
Óleo sobre tela—Oil on canvas
55.9 x 40 cm
Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and Lehmann Maupin, Nueva York—New York, Hong Kong, Seúl—Seoul

29. La mulata costeña de
Colombia—The Colombian Mulata from the Coast, ca. 1977
Óleo sobre tela—Oil on canvas
119.4 x 99.7 cm
Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and Lehmann Maupin, Nueva York—New York, Hong Kong, Seúl—Seoul

30. La ruca abstracta (o Los
ojos de Allende), 1974/2020
Instalación. Bambú, lana, hilo, objetos precarios, y siete pinturas al óleo sobre tela—Installation. Bamboo, wool, thread, precarious objects, and seven oil on canvas paintings
Festival de las Artes por la Democracia en Chile, organizado por Artistas por la Democracia, Royal College of Art, Londres—Arts Festival for Democracy in Chile, organized by Artists for Democracy, Royal College of Art, London
250 x 300 x 300 cm

31. Latinoamérica 1—*Latin America 1, ca. 1976-1979*
Fotografía de collage sobre cartulina, obra perdida—Photography of collage on cardboard, lost work

32. Latinoamérica 2—*Latin America 2, ca. 1976-1979*
Fotografía de collage sobre cartulina,

obra perdida—Photography of collage on cardboard, lost work

33. Latinoamérica lucha—*Latin America Fights, ca. 1976-1979*
Fotografía de collage sobre papel, obra perdida—Photography of collage on paper, lost work

34. Lenin, 1972
Óleo sobre tela—Oil on canvas
51 x 69 cm
Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and Lehmann Maupin, Nueva York—New York, Hong Kong, Seúl—Seoul

35. Leonora Carrington y el viento
de los muertos—Leonora Carrington and the Wind of the Dead, 2016
Video, color, sonido—Video, color, sound
6' 38"

36. Leopardo hermanable—
Sister Leopard, 1970
Óleo sobre tela—Oil on canvas
37 x 45 cm
Cortesía de—Courtesy of Lourdes Hernández Fuentes

37. Locomotora (L'Amour Fou), 1970
Óleo sobre tela—Oil on canvas
53.3 x 64.8 cm
Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and Lehmann Maupin, Nueva York—New York, Hong Kong, Seúl—Seoul

38. Luchar—*Fight, ca. 1974*
Fotografía de collage sobre papel, obra perdida—Photography of collage on paper, lost work

39. Luxumei y el traspíe de la
doctrina: poemas 1966-1972,
México, Oasis, 1983

- 40. Martillo y repollo—Hammer and Cabbage, 1973**
Óleo sobre tela—Oil on canvas
71.1 x 91 cm
Colección—Collection Juan Yarur Torres
- 41. Men tira—Lie: Men, Tear The Mind Apart, Pull, or Discard, 1974**
Collage sobre papel rojo—Collage on red paper
22 x 28 cm
- 42. Men tira—Lie: Men, Tear The Mind Apart, Pull, or Discard, 1974**
Collage sobre cartulina—Collage on cardboard
78 x 20.8 cm
- 43. Miguel enriquece al pueblo latinoamericano con su ejemplo militante—Miguel Enriches the Latin American People with His Militant Example, ca. 1976-1979**
Fotografía de collage sobre papel, obra perdida—Photography of collage on paper, lost work
- 44. No carnet—Non-ID, 1967**
Lápices de colores sobre cartulina—Colored pencils on cardboard
33 x 44 x 26 cm
- 45. No manifiesto de la Tribu No—The Non-Manifesto of the No Tribe, 1967**
Documento. Una página—Document. One page
29 x 21 cm
- 46. Pal abra, 1976**
Collage sobre papel rojo—Collage on red paper
29 x 24 cm
- 47. Pal abra, ca. 1976**
Tinta sobre papel recortado—Ink on paper cutout
8 x 8 cm
- Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and Lehmann Maupin, Nueva York—New York, Hong Kong, Seúl—Seoul
- 48. Pal abra abriendo abismos (en tres partes)—Words Opening Chasms (In Three Parts), 1978**
Collage sobre papel—Collage on paper
16.5 x 8 cm
Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and Lehmann Maupin, Nueva York—New York, Hong Kong, Seúl—Seoul
- 49. Pala con alas—Shovel with Wings, ca. 1976-1979**
Fotografía de ensamblaje de metal y cartulina pintada, destruido—Photography of assemblage with metal and painted cardboard, destroyed
- 50. Palabra geométrica—Geometric Word, 1976-2018**
Pigmento sobre muselina—Pigment on muslin
90 x 120 cm
- 51. Palabrador, ca. 1976-1979**
Fotografía de collage sobre papel, obra perdida—Photography of collage on paper, lost work
- 52. Palabrador (Jardín)—Palabrador (Garden), 1977-2018**
Técnica mixta sobre tela—Mixed media on canvas
120 x 90 cm
Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and Lehmann Maupin, Nueva York—New York, Hong Kong, Seúl—Seoul
- 53. PalabrarMA, 2016**
Pintura sobre muselina—Paint on muslin
80 x 45 cm
- 54. PalabrarMA—Word Weapon, 1974**
Pastel al óleo azul sobre papel—Blue oil pastel on paper
21 x 29.7 cm
Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and Lehmann Maupin, Nueva York—New York, Hong Kong, Seúl—Seoul
- 55. PalabrarMA—Word Weapon, 1974**
Plumones sobre papel—Felt-tips pen on paper
22 x 28 cm
- 56. PalabrarMA—Word Weapon, 2016**
Plumones y pigmento sobre tela—Felt-tip pens and pigment on canvas
- 57. PalabrarMA—Word Weapon, 1974-2016**
Serigrafía sobre papel—Silk-screen on paper
44.5 x 69.2 cm
Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and Lehmann Maupin, Nueva York—New York, Hong Kong, Seúl—Seoul
- 58. PalabrarMA (obreros palabreando)—PalabrarMA (Workers Wording), 1977-1978**
Tinta sobre papel—Ink on paper
21.6 x 27.9 cm
- 59. PALABRARmas, Buenos Aires, Ediciones El Imaginero, 1984**
- 60. Paracas, 1983**
16mm transferido a digital, color, sonido—16mm transfer to digital, color, sound
18' 26"
Cortesía de—Courtesy of Museo de Arte de Lima (MALI). Comité de Adquisiciones de Arte Contemporáneo 2017—Contemporary Art Acquisition Committee 2017. Donación de—Gift by Juan Carlos Verme

- 61. *Parti sí pasión—Share Yes Passion, 1981***
Performance. Pigmento sobre pavimento—Performance. Pigment on pavement
Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and Lehmann Maupin, Nueva York—New York, Hong Kong, Seúl—Seoul
- 62. *Pueblo de altares, 1990-2019***
Instalación *Precarios*—Installation, *Precarious*, Exit Art, New York
Medidas variables—Variable dimensions
Cortesía de—Courtesy of Exit Art Archive
- 63. *¿Qué es para usted la poesía?—What is Poetry to You?, 1980***
Bogotá, Colombia
Video, color, sonido—Video, color, sound
23'
Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and Lehmann Maupin, Nueva York—New York, Hong Kong, Seúl—Seoul
- 64. *Quipu menstrual (la sangre de los glaciares)—Menstrual Quipu (The Blood of Glaciers), 2006***
Instalación. Lana, carta a Michelle Bachelet, video, invitación y fragmento de poema—Installation. Wool, letter to Michelle Bachelet, video, invitation, and fragment of poem
Medidas variables—Variable dimensions
Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and Lehmann Maupin, Nueva York—New York, Hong Kong, Seúl—Seoul
- 65. *Resistir/Existir—To Resist is to Exist, 1974***
3 hojas. Plumones sobre papel—3 sheets. Felt-tip pens on paper
14.8 x 20.7 cm c/u—each
- Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and Lehmann Maupin, Nueva York—New York, Hong Kong, Seúl—Seoul
- 66. *Resistir es existir/Poetas al servicio de la liberación—Resist Is to Exist/Poets in the Service of Liberation, 1974***
4 dibujos. Plumón sobre papel—4 drawings. Marker on paper
15 x 20.5 cm c/u—each
Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and Lehmann Maupin, Nueva York—New York, Hong Kong, Seúl—Seoul
- 67. *Robot, 1966***
Objeto precario, destruido.
Documentación fotográfica—Precarious object, destroyed.
Photographic documentation
- 68. *Sabor a mí, Devon, Beau Geste Press, 1973***
2 ejemplares—2 copies
Archivo Cecilia Vicuña—Cecilia Vicuña Archive
Fondo Felipe Ehrenberg, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM
- 69. *Sabor a mí, Londres, 8-9 de diciembre de—London, December 8-9, 1973***
Invitación a la presentación del libro en el estudio de la artista—Invitation for the book launch at the artist's studio, S.P.A.C.E. 71. Offset
30 x 21.5 cm
Fondo Felipe Ehrenberg, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM
- 70. *Semiya/Seed Song, 2015***
Video, color, sonido—Video, color, sound
7' 45"
- 71. *Sin título, de la serie Palabrramas—Untitled, from the series Palabrramas, 1974***
4 dibujos. Tinta sobre papel—4 drawings. Ink on paper
15 x 20 cm
Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and Lehmann Maupin, Nueva York—New York, Hong Kong, Seúl—Seoul
- 72. *Sin título—Untitled, 1966***
Objeto precario, destruido.
Documentación fotográfica—Precarious object, destroyed.
Photographic documentation
- 73. *Sol y dar y dad—Solidarity: To Give and Give Sun, 1974-2016***
Original destruido, recreado en—Original destroyed, recreated in 2016
Objeto cosido a máquina sobre tela—Machine-sewn cloth collage on fabric
67 x 110 cm
- 74. *Sol y dar y dad—Solidarity: To Give and Give Sun, ca. 1976-1979***
Fotografía de collage sobre papel, obra perdida—Photography of collage on paper, lost work
- 75. *Sol y dar y dad—Solidarity: To Give and Give Sun, ca. 1974***
Fotografía de papel recortado, obra perdida—Photography of paper cutout, lost work
- 76. *Sol y dar y dad—Solidarity: To Give and Give Sun, 1976***
Papel recortado—Paper cutout
22 x 28 cm
Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and Lehmann Maupin, Nueva York—New York, Hong Kong, Seúl—Seoul
- 77. *Sol y dar y dad, una palabra bailada—Sol y dar y dad, a Danced Word, 1980***
Edición—Edited, 2015
16mm transferido a digital—16mm transfer to digital
23' 13"

- 78. Suéter para John Dugger (basado en su estandarte Chile vencerá)—Sweater for John Dugger (Based on His Chile vencerá Banner), 1974**
Lana tejida a mano—Hand-knitted wool
64 x 50 cm
Colección privada—Private collection
- 79. Tra ba ja do res—Workers, ca. 1976-1979**
Fotografía de collage sobre papel, obra perdida—Photography of collage on paper, lost work
- 80. Un movimiento antiimperialista—An Anti-imperialist Movement, 1974-2019**
Collage cosido a máquina sobre tela—Machine-sewn cloth collage on fabric
149 x 93.9 cm
Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and Lehmann Maupin, Nueva York—New York, Hong Kong, Seúl—Seoul
- 81. Unir a todo el pueblo contra la dictadura—Unite All the People Against the Dictatorship, 1978**
Plumones sobre papel recortado—Felt-tip pens on cutout paper
42.5 x 34.9 cm
Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and Lehmann Maupin, Nueva York—New York, Hong Kong, Seúl—Seoul
- 82. Vaso de leche—A Glass of Milk, 1979/2002**
Impresión cromogénica sobre papel de archivo Fujicolor Crystal—C-prints on Fujicolor Crystal Archive Paper
42.5 x 54.6 cm
Colección privada—Private collection
Cortesía de—Courtesy of England & Co Gallery, Londres—London
- 83. Vaso de leche, Bogotá—A Glass of Milk, Bogotá, 1979**
Cartel. Impresión en tipografía sobre papel—Poster. Letterpress on paper
99.06 x 63.5 cm
Colección privada—Private collection
- 84. Ver dad—Truth: See Give, 1974**
Collage sobre papel—Collage on paper
29 x 21 cm
Colección privada—Private collection
- 85. Ver dad—Truth: See Give, 1974**
Collage sobre papel azul—Collage on blue paper
22 x 27.5 cm
Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and Lehmann Maupin, Nueva York—New York, Hong Kong, Seúl—Seoul
- 86. Ver dad—Truth: To Give Sight, 1974**
Plumones y collage recortado sobre papel—Felt-tip pen and cut-out collage on paper
25 x 35 cm
Colección privada—Private collection
Cortesía de—Courtesy of England & Co Gallery, Londres—London
- 87. En colaboración con—In collaboration with Tribu No Niñas flores—Flower Women, ca. 1969-1970**
Registro de la acción improvisada—Record of the improvised action
- 88. En colaboración con—In collaboration with Tribu No Sonia flor—Flower Sonia, ca. 1969-1970**
Registro de la acción improvisada—Record of the improvised action
- 89. Anne Mette Nielsen, Nicolenska Beltran**
El corno emplumado. Una historia de los sesenta, 2015
Extracto del documental—Documentary excerpt
Dinamarca-México—Denmark-Mexico
54'
Cortesía de—Courtesy of Anne Mette Nielsen y—and Nicolenska Beltran
- 90. Artistas por la Democracia—Artists for Democracy**
Festival de las Artes por la Democracia en Chile, con imagen *Chile vencerá de*—Arts Festival for Democracy in Chile, with image *Chile vencerá* by John Dugger, Trafalgar Square, Londres—London, 15 de septiembre de—September 15, 1974
Invitación. Tinta sobre papel—Invitation. Ink on paper
30.1 x 20 cm
Colección privada—Private collection
- 91. Artistas por la Democracia—Artists for Democracy**
4 estampas autoadhesivas—4 stickers, 1974
7.4 x 5.25 cm c/u—each
Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and Lehmann Maupin, Nueva York—New York, Hong Kong, Seúl—Seoul
- 92. Artistas por la Democracia—Artists for Democracy**
Registro de acciones y campaña de solidaridad—Documentation of actions and solidarity campaigns, 1974
- 93. Claudio Bertoni, Cecilia Vicuña**
Bosquecito blues, 1967-1968
Pintura, lápiz, plumón y collage sobre panel de yeso—Paint, pencil,

marker, collage on gypsum panel
100 x 90 cm
Colección—Collection Dr. José
de Nordenflycht

94. John Dugger

Chile vencerá, 1974
Fotografía a color—Color photography
25.4 x 39.2 cm
Colección privada—Private collection

95. John Dugger

Chile vencerá, 1974
7 fotografías a color—7 color
photographies
29.8 x 20 cm
Colección privada—Private collection

96. John Dugger

Chile vencerá, 1974
2 fotografía a color—2 color
photographies
85 x 20 cm
Colección privada—Private collection

97. John Dugger

Chile vencerá, 1974
2 impresiones plata sobre gelatina—
2 silver gelatin prints
20.3 x 15.2 cm
Colección privada—Private collection

98. John Dugger

Chile vencerá, 1975
Serigrafía sobre papel—
Silk-screen on cotton
Edición de—Edition of 50
63.5 x 35 cm
Colección privada—Private collection

99. Sergio Mondragón, Margaret

Randall, *El Corno Emplumado*
Núm.—No. 22, abril—April, 1967
Núm.—No. 24 octubre—October, 1967
Núm.—No. 25 enero—January, 1968
Núm.—No. 27 julio—July, 1968
Cortesía de—Courtesy of Rita Eder

100. Tribu No

*Matrimonio colectivo—Collective
Marriage, 1967*
Registro del performance—Record
of the performance, Santiago, Chile

101. Tribu No

No volantes—Non-Flyers, 1969
4 volantes. Tinta sobre papel—
4 flyers. Ink on paper
Medidas variables—Variable
dimensions

102. Tribu No

*Nudo de tres—Knot of Three,
ca. 1969-1970*
Santiago, Chile
Performance

103. Autor no identificado—

Unidentified author
Cecilia Vicuña en su estudio en
Bogotá con algunos de sus recortes
pintados para ser utilizados como
escenario para un concierto de
la banda folclórica chilena Quila-
payún—at her studio in Bogotá
with some of her painted cutouts
to be used as stage set for a
concert of Chilean folk band
Quilapayún, ca. 1978
Fotografía—Photography

104. Autor no identificado—

Unidentified author
Cecilia Vicuña y sus obras
en la exposición *Homenaje a
Vietnam* durante un taller con
niños en Bogotá—and her works
in the exhibition *Homage to
Vietnam* during a workshop with
children in Bogotá, 1977
8 fotografías—8 photographs
Medidas variables—Variable
dimensions

105. Autor no identificado—

Unidentified author
Cecilia Vicuña pintando en su taller
en Bogotá—painting in her studio
in Bogota, ca. 1978
Fotografía—Photography

106. Autor no identificado—

Unidentified author
Retrato grupal de Tribu No—
No Tribe group portrait, ca. 1970
Fotografía—Photograph

Créditos de la exposición

Exhibition Credits

MUAC

Curaduría—Curatorship
Miguel A. López

**Coordinación curatorial—
Curatorial Coordination**
Alejandra Labastida

**Producción museográfica—
Installation Design**
Joel Aguilar

Salvador Ávila
Rafael Milla
Cecilia Pardo

**Programa pedagógico—
Pedagogical Program**
Mónica Amieva

Julio García Murillo
Beatriz Servín

Colecciones—Registrar
Julia Molinar

Juan Cortés
Claudio Hernández
Elizabeth Herrera

**Procuración de fondos—
Fundraising**
Gabriela Fong

María Teresa de la Concha
Carolina Condés
Alexandra Peeters
Rebeca Richter

Comunicación—Media
Gabriela Eugenia López

Ekaterina Álvarez
Francisco Domínguez
Ana Cristina Sol

Servicio social—Interns
Cecilia Ibarreche

Curador en jefe—Chief Curator
Cauhtémoc Medina

MUSEO UNIVERSITARIO ARTE CONTEMPORÁNEO, MUAC UNAM

**Dirección general—General
Director**
Graciela de la Torre

Curador en jefe—Curator in Chief
Cauhtémoc Medina

**Programa curatorial—Curatorial
Program**

Curadores adjuntos—Curators
Amanda de la Garza
Alejandra Labastida
Virginia Roy

Acervos—Collections

**Artístico contemporáneo—
Contemporary Art Collection**
Pilar García

Andrea de Caso

Documental—Archival Collection
Sol Henaro

Elva Peniche

**Programas públicos—Public
Programs**
Mónica Amieva Montañez

Julio García Murillo
Beatriz Servín
Miriam Barrón
Adán González
Adrián Martínez
Natalia Millán
Isabella Contreras

**Producción museográfica—
Installation Design**
Joel Aguilar

Salvador Ávila
Rafael Milla
Cecilia Pardo

Colecciones—Collections
Julia Molinar

Registro—Registrar
Juan Cortés
Elizabeth Herrera

Mariana Arenas
Alfredo Cuevas
Cruz Lira
Manuel Magaña

**Laboratorio de restauración—
Conservation**
Claudio Hernández
Daniela Merediz

Vinculación—Institutional Relations
Gabriela Fong

María Teresa de la Concha
Carolina Condés
Alexandra Peeters
Rebeca Richter
Juan Carlos Rojas
David Montes de Oca

Comunicación—Communication
Gabriela Eugenia López

Ekaterina Álvarez
Francisco Domínguez
Ana Cristina Sol
Andrea Bernal
Eduardo Lomas
Ana Xanic López
Vanessa López García

Administración—Administration
Pedro Colio Martínez Daniel Correa
Mirella de la Rosa
Antonio Espinosa
Diana Molina

Servicios Generales—Services

German González
Daniel Avilés

Laura Pérez

Mantenimiento—Maintenance

Roberto Arreortua
Maribel Sánchez
Mauricio Galván

**PATRONATO FONDO DE ARTE
CONTEMPORÁNEO, A.C.****Patronos—Trustees****Presidente—Chairman**

Gilberto Borja Suárez

Vicepresidente—Vice-Chairman

Arturo Talavera Atrique

Secretaria—Secretary

Marta M. Mejía

Tesorera—Treasurer

Maribel González de Danel

Rector | UNAM**Presidente Honorario—Chairman**

Emeritus

Enrique Luis Graue Wiechers

**Representante—Representative |
UNAM**

María Teresa Uriarte Castañeda

Alfonso de Angoitia Noriega
María Teresa Borja de Rodríguez
Nicolás Carracedo Ocejo
Juan Ignacio Casanueva Pérez
Raymundo del Castillo González
Moisés Cosío Espinosa
María de las Nieves Fernández
González

José Ramiro Garza Vargas
Andrés Gómez Martínez
Miguel Granados Cervera
Alfredo Harp Helú
Aimée Labarrere Álvarez
Gabriela Ortiz de Garza
Lulú Ramos Cárdenas de Creel
Jesús Rodríguez Dávalos

**Titular del Capítulo Colección de
Diseño Moderno y Contemporáneo
Mexicano—Head of
Modern and Contemporary Mexican
Design Chapter**

Alonso de Garay Montero

**Patronos Honorarios—Honorary
Trustees**

Patrick Charpenel Corvera
Gerardo Estrada Rodríguez
Licio Antonio Minvielle Lagos
José Ignacio Rubio Hidalgo

**Witte de With
Center for Contemporary Art****Dirección—Director**

Sofía Hernández Chong Cuy

Subdirección—Deputy Director

Paul van Gennip

Coordinadora de desarrollo—

Development Manager
Sarah van Overeem-van der Tholen

Curadora asociada—Associate

Curator
Rosa de Graaf

Coordinación de exposición—

Exhibition Coordinator
Andrea Valencia Aranda

Coordinadora de proyecto—

Project Coordinator
Wendy van Slagmaat-Bos

**Gerente de investigación y
programas—Research and Program
Manager**

Vivian Zihler

**Curadora de aprendizaje
colectivo—Curator of Collective
Learning**

Jessy Koeiman

**Curador de programas académicos
y públicos—Curator of Academic
and Public Programs**

Docus van der Made

**Asistente de educación/
mediadora artística—Education
Assistant/Art Mediator**

Emmelie Mijs

**Asistente ejecutiva—Executive
Assistant**

Angélique Kool

**Edición de relaciones públicas
y redes sociales—PR & Social**

Media Editor
Jeroen Lavèn

Gerente de Melly—Melly Manager
Heba Soliman

**Gerente de oficina—Office
Manager**
Gerda Brust

**Supervisor técnico en jefe—
Senior Technical Supervisor**
line kramer

**Administración financiera—
Financial Administrator**
Rachel Carey

Nómina—Payroll
Frank van Balen

**Asistente de libros y biblioteca—
Books & Library Assistant**
Erik Visser

Archivo—Archive
Marjolijn Kok

**Encargado de galería—Gallery
Attendant**
Erwin Nederhoff

**Becarias curatoriales—Curatorial
Intern**
Karla Hinojosa
Anna Sejbæk Torp-Pedersen

**Investigador de aprendizaje
colectivo—Collective Learning
Fellow**
Tayler Calister

**Mediadores artísticos—
Art Mediators**

Gino van Weenen, Germa Roos,
Bram Verhoef, Lesley Wijnands,
Anna Kolbe, Femke Gerestein, Roos
Wijma, Veronika Babayan, Maxime
Osseman, Katrein Breukers, Lois
Bakker, Kimberly Vicente, Lisa
Diederik, Saroja Lien de Robles

**Asesoría financiera—
Business Advisor**
Chris de Jong

**Equipo de instalación—
Installation Team**
Ties Ten Bosch, Jonathan den
Breejen, Carlo van Driel,
Michiel Huijben, Hans Tutert, Chris
van Mulligen

Limpieza—Cleaning
Myriam Vandi

**Encargados de recepción y
galería—Reception & Gallery
Attendants**

Mary Babayan, Anita Hrnić, Rabin
Huissen, Gino van Weenen, Karin
Westendorp, Gijsbert van der Wilt,
Liza Wolters

**Consejo de supervisión—
Supervisory Board**
Fariba Derakhshani, Timme Geerlof,
Stijn Huijts, Annet Lekkerkerker,
Gabriel Lester, Annuska Pronkhorst,
Katarina Zdjelar

Agradecimientos

Acknowledgments

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hizo posible la exposición *Cecilia Vicuña. Veroir el fracaso iluminado*.

The Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, wishes to thank the people and institutions whose generous assistance made possible the exhibition *Cecilia Vicuña. Seeing the Enlightened Failure*.

Gala Berger, Julia Bryan-Wilson, Diana Campbell Betancourt, Ursula Davila-Villa, Valerie Fraser, Lourdes Hernández Fuentes, Carla Macchiavello, Anne Mette W. Nielsen, Alice Motard, Daisy Nam, Jim O'Hern, Silvana Pestana, Norma Ramírez Arenas, Juanita Solano, Catherine de Zegher.

Carpenter Center for the Visual Arts, Harvard University, Lehmann Maupin Gallery, Museo de Arte de Lima, proyecto Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile.



CHILE LO
HACEMOS
TODOS



Ministry of Education, Culture and Science



City of Rotterdam

Cecilia Vicuña. Veróir el fracaso iluminado Se terminó de formar el 8 de febrero de 2020 en Periferia Taller Gráfico. Para su composición se utilizaron las familias tipográficas Jungka y Space Mono.

—
Cecilia Vicuña. Seehearing the Enlightened Failure Was designed by Periferia Taller Gráfico in February 8, 2020. Typeset in Jungka and Space Mono.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. Enrique Luis Graue Wiechers

Rector—Rector

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas

Secretario General—General Secretary

Ing. Leopoldo Silva Gutiérrez

Secretario Administrativo—Administrative Secretary

Dr. Alberto Ken Oyama Nakagawa

Secretario de Desarrollo Institucional—Secretary
of Institutional Development

Lic. Raúl Arsenio Aguilar Tamayo

Secretario de Prevención, Atención y Seguridad Universitaria—
Secretary of University Prevention, Attention and Security

Dra. Mónica González Contró

Abogada General—General Counsel

COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL DEPARTMENT OF CULTURAL AFFAIRS

Dr. Jorge Volpi Escalante

Coordinador—Coordinator

Mtra. Graciela de la Torre

Directora General de Artes Visuales · MUAC—General Director,
Visual Arts · MUAC

La exposición retrospectiva *Cecilia Vicuña. Veróir el fracaso iluminado* reúne más de cien trabajos desarrollados en diferentes partes del mundo por la poeta, artista visual y activista, quien, desde los años sesenta, plantea una perspectiva radical en la relación entre arte y política mediante su escritura y creación artística. Vicuña desarrolla un trabajo variado y multidisciplinario, que se construye a partir de palabras, imágenes, entornos y una combinación de lenguajes, medios y técnicas. En este volumen, que acompaña la exposición homónima, reunimos textos del curador Miguel A. López, Lucy R. Lippard, Valerie Fraser y Cecilia Vicuña, con una selección de fotografías y obras representativas. Numerosas piezas y documentación se presentan aquí por primera vez. La selección muestra el compromiso permanente de Vicuña con temas que abarcan el erotismo, los legados coloniales, las luchas de liberación, el feminismo, la felicidad colectiva, el pensamiento indígena y la devastación ambiental.

The retrospective exhibition *Cecilia Vicuña. Seehearing the Enlightened Failure* brings together over one hundred pieces created in different parts of the world by this poet, visual artist and activist who, ever since the 1960s, has brought a radical perspective to the relationship between art and politics through her writing and artistic creations. Vicuña's work is varied and multidisciplinary, constructed through words, images, environments and a combination of languages, mediums and techniques. In this volume, which accompanies the exhibition of the same name, we have brought together texts by the curator Miguel A. López, Lucy R. Lippard, Valerie Fraser and Cecilia Vicuña herself, along with a selection of photographs and representative pieces, some published here for the first time. This selection shows Vicuña's constant commitment to themes of eroticism, colonial legacies, liberation struggles, feminism, collective joy, indigenous thought and environmental destruction.

MUAC

08.02.2020–02.08.2020

Salas-Rooms 4, 5 & 6

muac.unam.mx

WITTE DE WITH

26.05.2019–24.11.2019

wdw.nl



UNAM
La Universidad
de la Nación

MUAC

PATRONATO
MUAC

