

Cecilia Vicuña

Soñar el agua

Una retrospectiva del futuro (1964-)



MUSEO
NACIONAL
BELLAS
ARTES



Cecilia Vicuña

Soñar el agua

Una retrospectiva del futuro (1964-)



Retrato de Cecilia Vicuña en Concón, Chile, ca. 1967
Foto: Claudio Bertoni

Jaime de Aguirre Hoffa

MINISTRO DE LAS CULTURAS, LAS ARTES Y EL PATRIMONIO

LA FIBRA QUE NOS CONECTA

Hay un tejido, un hilo rojo que nos une a Cecilia Vicuña. Una fibra que recorre Chile en sus diversos territorios y nos conecta con una de las artistas latinoamericanas de mayor trascendencia en la creación contemporánea. Estas hebras incluso traspasan las fronteras, para llevarnos una y otra vez hasta la poeta, la artista visual y la activista feminista.

Hoy esta red textil nos trae hasta el Museo Nacional de Bellas Artes, donde Cecilia Vicuña presenta la exhibición *Soñar el agua. Una retrospectiva del futuro* (1964 -), que se extiende por todo el primer piso de este importante museo, que es parte del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. La muestra cobra vida con cerca de 200 piezas, que pertenecen a colecciones públicas y privadas, y que también incluye una muestra de archivos, documentos y registros audiovisuales de esta creadora fundamental.

Esta es la primera retrospectiva de Cecilia Vicuña en un museo chileno, una ocasión excepcional para apreciar la obra de una creadora que habiendo realizado exhibiciones en importantes espacios extranjeros y habiendo obtenido importantes galardones internacionales, hasta ahora no había logrado el debido reconocimiento en su propio país. Con esta exposición contribuimos a saldar esa deuda y a avanzar en uno de los principales objetivos de nuestra institución: reconocer el trabajo de nuestros creadores y creadoras, especialmente de una artista que tiene más de seis décadas de trayectoria.

Esta retrospectiva organizada en conjunto por el Museo Nacional de Bellas Artes y la Fundación Arte Precario, significó un trabajo articulado desde las diversas instituciones que componen el Ministerio de las Culturas, me refiero a la Subsecretaría de las Culturas y las Artes, la Subsecretaría del Patrimonio Cultural y el Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, desde sus diferentes y complementarios roles. A ellas se sumaron otras instituciones

como el Ministerio de Educación, a través del Centro de Perfeccionamiento, Experimentación e Innovaciones Pedagógicas. El resultado está a la vista y concuerda con una necesaria manera de entender la gestión cultural pública, y que en este caso responde a la necesidad de acercar a la ciudadanía la exhibición de importantes proyectos nacionales en el campo de las artes visuales.

“Ya no necesitamos cambio de conciencia individual, solamente, sino un cambio de conciencia social”, expresó la propia Cecilia Vicuña en una de las piezas que componen su obra *Sabor a mí*, de 1973. Con un profundo compromiso social y político, y marcada por una reflexión contundente en torno al medio ambiente, los derechos de las mujeres y los saberes ancestrales, la artista nos dio esa importante advertencia, en uno de los momentos más complejos y dolorosos de nuestra historia.

El llamado resuena con fuerza hoy, ya que esta muestra marca el inicio del programa del Museo Nacional de Bellas Artes para recordar desde sus diversas implicancias los 50 años del golpe de Estado. Una conmemoración que como Gobierno y Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio estamos abordando como una oportunidad de encuentro y reflexión de la sociedad chilena en torno a la importancia de la democracia y la memoria, para la construcción de una conciencia moral compartida y un futuro mejor.

Esa conciencia es también un tejido que nos debería unir como integrantes de una sociedad y comunidad sana y libre, una fibra en sintonía con el pensamiento, obra y trayectoria de Cecilia Vicuña que podremos apreciar y vivir en esta fundamental retrospectiva.

Varinia Brodsky Zimmermann

DIRECTORA(S) MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

El Quipu menstrual instalado en el hall central del Museo Nacional de Bellas Artes resplandece en medio de la arquitectura neoclásica. Caen los "chorros" orgánicos desde el centro de la cúpula de cristal del edificio y se hace de él con sus tonalidades rojas y tierra, inundando de fémina el palacio. Así, este quipu, inédito y único, nos recibe generoso, un útero que conecta cosmos y tierra, una escritura simbólica que expande la continuidad de la vida.

Hoy, se reúnen decididamente muchas cosas, y seguramente es así porque Cecilia Vicuña es una artista que encarna muchas de ellas. Así como el nombre que lleva esta exposición, *Soñar el agua*, representa un imaginario en el cual podemos situarnos en un futuro tan abierto como incierto, así también se presenta esta retrospectiva de su obra, no definitiva, sino en proceso.

Cecilia Vicuña proveniente de una familia vinculada a las artes y la poesía, construye su obra desde un sistema complejo, una serie de operaciones que se entrelazan para proponernos mirar y remirar-nos, preguntarnos acerca de la fragilidad de las cosas, de la vida, de aquello invisible y desplazado, aquello desecharo para volverse a imaginar como otra cosa, una que la poesía reinventa; nos habla a través de la palabra, se nombra, se desarma y vuelve a armar para redefinir conceptos que claman; nos llama a la solidaridad, a la colectividad, a sensibilizarnos; nos invita al *Dar Ver Dad*, a tomar conciencia acerca del planeta que habitamos y la crisis medioambiental. La obra de Cecilia Vicuña es vívida, no calcula ni escatima en abrir márgenes, es consciente en sí misma y no teme errar porque nada está garantizado. "El conocimiento es infinito porque no nos pertenece", dice al momento de recibir la distinción Doctor Honoris Causa otorgado recientemente por la Universidad de Chile, reconocimiento a todo su aporte y nos enorgullece. Se ha enfrentado al desdén y ha permanecido a pesar de mucho. Nos habló desde hace décadas del origen, de la semilla, de los saberes ancestrales como una ruta certera, ha defendido los derechos de las mujeres y disputó su espacio en el

arte hasta convertirse hoy en una de las artistas más reconocidas a nivel global. Es por todo ello que hoy, poder llevar a cabo y presentar la exposición *Soñar el agua, una retrospectiva del futuro* (1964-) es un orgullo para el MNBA, como una reivindicación para ella y su trabajo en el país natal. Volver a este museo en una exposición individual desde 1971 cuando, bajo la dirección de Nemesio Antúnez, se produce el encuentro entre la artista y el presidente Salvador Allende, momento en el que le propone instaurar el Día Nacional de la Semilla, un gesto visionario que mantiene, más que nunca, su vigencia.

En el transcurso de la organización de esta exposición, tuvimos el privilegio de volver a situar trabajos desde sus 16 años, dibujos, postales, autorretratos y pasiones que reconstruyen una escena no tan sólo en la que ella estaba situada, sino que son imágenes que nos llevan a finales de los 60 en un Chile que vivió la cultura desde una energía comprometida con su contexto, cuando la poesía era una construcción de mundo. Resituar estas obras, que en su momento fueron simples dibujos de juventud, en el Museo Nacional de Bellas Artes, da cuenta de la convicción de su trabajo desde sus comienzos al guardarlos en su habitación de aquella época y que Norma, su mami, cautela con el amor de una madre orgullosa de su hija, hasta una de las últimas pinturas en la que un ojo llora la Tierra. Así también, comprender de forma fehaciente su conexión con el quipu que se expresa en el proceso de elaboración en el que no existe minuto en el que no esté presente en cada detalle, la elección de las lanas, su procedencia, cada una de sus tonalidades y por sobre todo, en su conexión emocional como si de una hija se tratara. Tener la oportunidad de convocar a la comunidad a participar de la recolección de sus "basuritas", y que ésta reconectara con esa práctica esencial de los seres humanos de mirar lo sencillo y vital de su entorno, pudiendo reconocer en estos pequeños objetos un nuevo valor que se adquiere al momento de ingresar al museo. Poder invitar y generar una

alianza con los Centro de Creación (Cecrea) de cuatro regiones del país, en los que artistas contemporáneos transmitan a niños, niñas y jóvenes locales, el sentido de la obra de Cecilia a través de laboratorios experimentales y en los cuales la conciencia medioambientalista se toma el espacio del pensamiento; así como extender el trabajo de la semilla hacia el Parque Forestal con la colaboración de la comunidad vecina. A su vez, esta muestra en el MNBA es un punto inicial para su próxima itinerancia al Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba) y la Pinacoteca de São Paulo, extendiendo los lazos en Latinoamérica. Así, cada paso, interlocución, alianza de colaboración e inmersión en su obra, ha sido un proceso en el cual el equipo del museo, no solo se ha involucrado, sino comprometido para ofrecer un espacio de afección.

El cumplimiento de los 50 años del golpe de Estado es un marco en el cual esta exposición se posiciona desde la mirada crítica que Cecilia Vicuña impregna en su obra, el de la devastación en su amplio espectro. Las problemáticas que presentó tempranamente desde una visión política y poética, feminista y ecológica, así como también, su compromiso con los derechos humanos. *Soñar el agua*, nos invita a la colectividad y reconocimiento de nosotras y nosotros como seres sensibles. Con seis décadas de trabajo sostenido y consecuente, esta muestra la concebimos como el cumplimiento de una deuda país, ahora es cuando podemos transmitir su inigualable mirada a la ciudadanía, y a través de ella, seguir poniendo en realce, como museo, la creación y pensamiento de otras tantas mujeres artistas imprescindibles.



Cruz del sur

Cruz es el sur
y cómo duele!
el deseo
y el miedo
de ser luz.

CECILIA VICUÑA



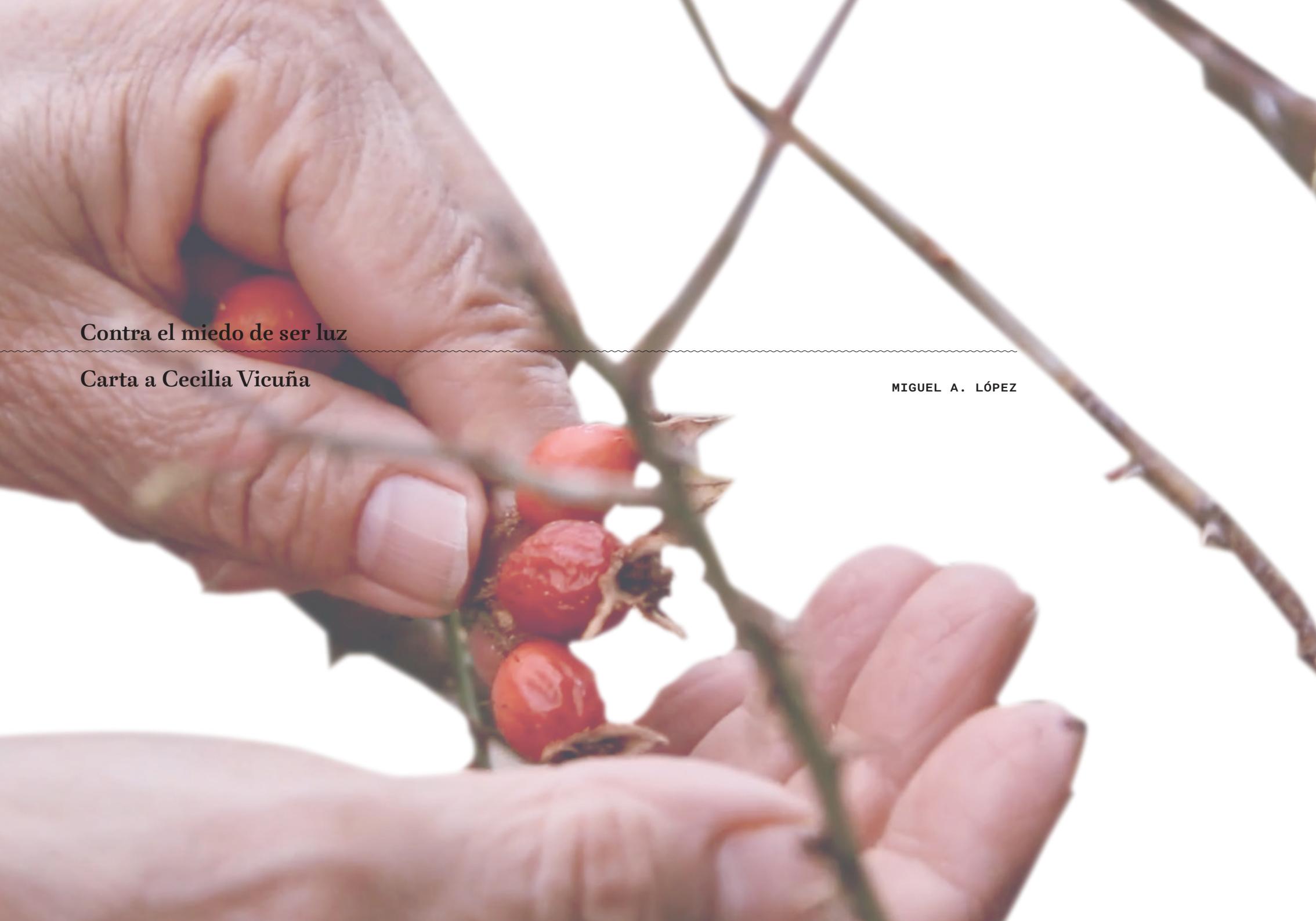
Anakena, 1966

Tierra de color sobre tela
95 x 72 cm
COLECCIÓN CECILIA VICUÑA



Tamaiti, 1966

Tierra de color sobre tela
95 x 72 cm
COLECCIÓN CECILIA VICUÑA



Contra el miedo de ser luz

Carta a Cecilia Vicuña

MIGUEL A. LÓPEZ

We are the basuritas, the throwaways of this world
Cecilia Vicuña¹

Querida Cecilia,

Escribo esta carta en un intento de no seguir escribiendo sobre ti en tercera persona. Me cuesta cada vez más ponerme en la posición del observador distante que interpreta tus obras. Antes que eso prefiero seguir conversando contigo, aunque debo confesar que esta vez me pesan las palabras. En vez de letras preferiría armar un vocabulario nuevo usando el hilo rojo con el cual anudas los cuerpos o los sonidos con los que desarmas los límites entre el pasado y el futuro. Me pregunto cómo escribir algo que permita acompañar la complejidad y vastedad de esos inventos tuyos que abrigan la potencia de lo indecidible y lo inconcebible. Esa dimensión expansiva de tu creación es lo que en adelante llamaré tu poética: una poética sensual, vagabunda, que fertiliza la tierra y combate “el miedo de ser luz”.²

Tu poética es todo y nada al mismo tiempo, contamina lenguajes, desconoce jerarquías y expresa con una fuerza demoledora. Puede tomar la forma de poesía, pintura, escultura, collage, dibujo y arte textil, pero también improvisaciones orales, programas televisivos, entrevistas, cultivo de semillas y árboles, cine, performances, cómic, escenografías de teatro, murales con tiza, graffiti callejero, talleres educativos, cuadernos de dibujos repartidos a grupos de trabajadores, acciones de protesta, volantes y manifiestos. Hay un caos regenerador que te atraviesa, no por nada de niña te habías bautizado a ti misma como “perturbatrix del orden”.³ El motor subterráneo que emparentaba todas esas explosiones creativas era una avidez por cambiar las condiciones materiales e históricas de nuestra existencia.

Recuerdo nuestro primer encuentro. Yo fui a visitarte a Nueva York en noviembre de 2014, luego de un año de intercambiar mensajes y correos electrónicos. Cuando abriste la puerta de tu departamento tenías un péndulo de cuarzo en las manos. Antes de decir cualquier palabra, sin que yo pudiera entender lo que estaba sucediendo, estiraste tu mano derecha y lo dejaste caer. El péndulo empezó a balancearse de forma libre a la altura de mi pecho. Cerraste los ojos. Preguntaste en voz alta si yo te iba a hacer bien. Tuviste una comunicación con la piedra que duró varios segundos. Abriste los ojos, sonríste y me dejaste entrar. Aquella tarde tuvimos una larga conversación sobre nudos, canciones, colores, playas, rituales y basuritas que hizo que mi cuerpo empezara a recordar cosas que no sabía que sabía. Ese día, en la sala de tu casa, cuando te propuse organizar una retrospectiva de tu trabajo, tu respuesta fue una larga y sonora carcajada. “Ay Miguel, ¿qué museo se va a interesar en mostrar mi obra de esa manera? Es una locura”, dijiste tajante. No te equivocaste del todo. En esos primeros momentos fue difícil encontrar una institución decidida a hacer la exposición con nosotros. Fue rechazo tras rechazo. Casi diez años después, estamos ahora a pocos meses de iniciar una segunda retrospectiva tuya titulada *Soñar el agua*.⁴

Escribo esta carta también como una manera de celebrar la proximidad; todo encuentro afectivo importante abre puertas antes cerradas y desata pequeñas revoluciones cuyos efectos podemos comprender recién con distancia. Escribo para honrar ese momento en que dos basuritas como nosotros se toparon por la fuerza del viento para crear un ensamblaje impensado, así como todas tus creaciones son una manera sincera de honrar la interrelación y la interdependencia. Estar cerca de ti me permitió entender desde otro lugar cómo la labor de los curadores es crear las condiciones para que el gozo que agita la creación de los artistas pueda expandirse y proliferar. Con el tiempo entendí mejor que tu labor consiste en lanzar encantamientos y que tus obras tienen una función ritual en donde lo importante no son los restos materiales sino la transferencia de energías entre los cuerpos. Es como si quisieras curar los símbolos y reagrupar sus poderes sociales.

¹ Cecilia Vicuña, “Basuritas del fin del mundo”, en Cecilia Vicuña, *About to Happen*, Siglo Press, 2017, p. 48.

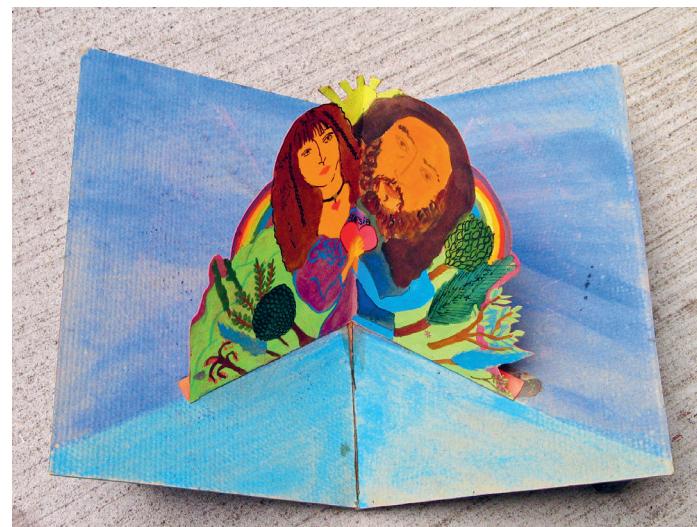
² El miedo de ser luz es una forma de nombrar la dificultad de salir de la oscuridad que dejó el golpe militar y abrazar nuevamente una posibilidad emancipatoria. Así lo sugiere el poema *Cruz del sur*: “Cruz es el sur / y cómo duele! / el deseo / y el miedo / de ser luz”, Samara, Museo Rayo, Roldanillo, 1987. Reproducido en *Cruz del Sur*, (ed. Victoria Ramírez), Santiago de Chile, Lumen y Penguin Random House, 2020, p. 168.

³ Conversación con la artista, diciembre de 2022.

⁴ La primera retrospectiva de Cecilia Vicuña, titulada *Veroír el fracaso iluminado*, curada por Miguel A. López fue presentada en el Witte de With (hoy Kunstinstituut Melly) en mayo de 2019. La exposición viajó luego al Museo de Arte Contemporáneo (MUAC-UNAM) en Ciudad de México en 2020, al Museo Centro de Arte 2 de Mayo en Madrid en 2021, y al Museo Miguel Urrutia (MAMU) del Banco de la República de Bogotá en 2022. Cada presentación fue acompañada de un libro exhaustivo monográfico sobre su trabajo.

Mientras escribo la primera imagen que viene a mi mente es *No carnet* (1967), un colorido dibujo tridimensional que fue también un testimonio de un encuentro. Al centro del *No carnet*, apareces retratada con tu novio de la época, Claudio, rodeados por un arcoíris en medio de un verde bosque. Ambos sostienen un corazón que dice la palabra poesía. Dibujaste el *No carnet* jugando a dar alguna forma de cohesión a ese grupo de amigos que habías llamado Tribu No a partir de un manifiesto escrito en tu diario. Aquel grupo imaginario era un volcán creativo que se manifestaba en forma de poesía, dibujos, pinturas y acciones improvisadas sin más pretensión que disfrutar y responder genuinamente desde el amor y la rebeldía al momento vivido.

La primera vez que vi tu *No Carnet* quedé hechizado. Siempre lo visualicé como un objeto-conjuro que reinventaba las maneras de pertenecer mágicamente a algo. A diferencia de cómo las tarjetas de identidad funcionan como herramientas de control en el mundo moderno, el tuyo buscaba en cambio homenajear tu amistad con quienes –como tú– querían alzar su voz de oposición ante aquellas fuerzas que consideraban regresivas y conservadoras. Más de cincuenta años después, la posibilidad de un no-carnet, o mejor aún de un carnet de no-identidad,



No carnet para la Tribu No, 1967

Lápices de colores sobre cartulina

32,8 X 43 X 20 cm

COLECCIÓN CECILIA VICUÑA

es enormemente poderosa en un mundo organizado bajo un sistema de vigilancia de nuestros géneros, nacionalidades, profesiones o lenguas. Tu *No carnet* colocaba a la poesía como potencia aglutinante y como una tierra a la cual pertenecer: clamaba *un ser con poesía y el estar con otros* como un portal para fabricar nuevos nombres, cuerpos, vínculos. Aquel objeto tuyo es una plegaria por la desidentificación (momentánea o permanente), por el extravío, por el movimiento, por la transición.

Hay muchas imágenes tuyas de esos años que merecen una discusión profunda. En una fotografía titulada *Nudo de tres* apareces junto a dos amigas vestidas de negro, tendidas en el suelo, con sus rostros sonrientes bajo el sol. Las tres tienen los cuerpos entrelazados. Me pregunto si ese nudo corporal es un antecedente de tu deseo de imaginar el quipu como un cuerpo colectivo. Aun cuando en esos años el concepto de performance no había ingresado en el vocabulario de la escena artística en Chile, ustedes estaban creando *happenings* poéticos. Sus improvisaciones no provenían de las artes visuales sino de una literatura experimental que buscaba escapar de los libros y componer poesía con los cuerpos. Se trataba de una inversión de las jerarquías y las relaciones, tal como escribiste en 1967: “La poesía es una invitación de la irrealidad para que la realidad cambie de bando”⁵



Nudo de tres,
Performance de Cecilia Vicuña con la Tribu No
ca. 1969-1970

Registro fotográfico

Foto: Claudio Bertoni

⁵ Cecilia Vicuña, *Mondo*, 1967.

Tu poética surgió en el Chile de los años sesenta, en medio de una avanzada emancipadora que tuvo lugar en el cuerpo social, en las mentes y corazones de las personas y en el imaginario colectivo. Las discusiones, tensiones, convergencias y discrepancias entre diversas organizaciones que abrieron el camino a la victoria electoral de Salvador Allende en 1970 generaron una atmósfera propicia para movilizar la dimensión creativa de la política. Aunque reconocías algunas debilidades del proceso de la Unidad Popular, eso no te impedía abrazar la fuerza de un movimiento cultural que estaba surgiendo desde abajo y de un arte orientado a converger con los sectores populares. Pero ese sueño fue interrumpido por el golpe militar del 11 de septiembre de 1973. Se cumplen ahora cincuenta años de ese episodio que no fue una acción intempestiva sino una estrategia escrupulosamente planeada y con efectos a largo plazo, cuyo objetivo principal fue la expropiación del gozo, como has dicho, y con ello el robo de la posibilidad de tener un nosotros modelando el mundo.

No puedo imaginar lo emocionalmente difícil que debe haber sido para ti navegar el impacto de todo ello estando fuera de Chile. Algunas de las líneas que escribiste un día después del golpe dan cuenta de esa convulsión aún difícil de nombrar:

La muerte de Salvador mataba todos mis soles, mis esquinas, mi unión, mi despiadada aceleración en el país de Nunca Jamás.

Chile socialista era todo mi esplendor porque no era solo mi esplendor, y yo había dejado de ser mí, para no ser YO, sino ser NOSOTROS por primera vez! (...)

La muerte de Salvador Allende es mi propia muerte, y en cuanto resucite la revolución resucitaré yo, de otro modo todo es rasguño, rabia, sombra, dolor, desierto de aquí a la media voz.⁶



La muerte de Allende, 1973

Óleo sobre tela

55 x 40 cm

CORTESÍA DE LA ARTISTA Y LEHMANN MAUPIN, NUEVA YORK, HONG KONG, SEÚL, Y LONDRES

⁶ Cecilia Vicuña, *La muerte de Salvador Allende, Sabor a mí*, Beau Geste Press, 1973, s/p, reproducida en Miguel A. López (ed.), Cecilia Vicuña. *Veroir el fracaso iluminado*, Madrid, CA2M, Turner y Kunstinstiutut Melly, p. 314.

El estar fuera de Chile por tantos años hizo también que mucho del activismo antidictatorial que desarrollaste de forma individual y colectiva no quedara inscrito en la historia del arte local. Esto, sin embargo, es un síntoma de una situación más compleja porque tu obra quedó también borrada en los relatos de Inglaterra e incluso de Colombia, donde viviste cinco años produciendo una infinidad de collages, dibujos, pinturas, textiles, acciones y películas. Recién ahora empiezan a salir a flote ciertos fragmentos como los restos de un navío naufragado.



Cecilia Vicuña junto a sus pinturas en las calles de Bogotá, ca. 1977

Reproducción fotográfica
ARCHIVO CECILIA VICUÑA



Bendígame mamita, 1977

Óleo sobre tela
141 X 121,5 CM
COLECCIÓN CECILIA VICUÑA

Tu exposición de pintura *Delegados afortunados que llegaron a Santiago* en la Galería CAL en Santiago de Chile, en marzo de 1979, marcó tu retorno luego de casi una década de ausencia. Allí incluiste piezas producidas en Londres y Bogotá, la gran mayoría cargadas de alusiones políticas en respuesta al clima de represión que se vivía en todo el continente, como quedó representado en *Twist del esqueleto* o que se puede hacer en estos casos (1979), una pintura hoy extraviada. Violeta Parra (1973) presentaba el retrato de la artista y cantante violentamente fragmentado en tres partes.

En *Bendígame mamita* (1978) narras la historia de tu madre Norma y tus recuerdos de niñez previos al golpe militar, así como el río de sangre de los exiliados, que te incluye, ya que quedaste varada en Londres, como tantos estudiantes chilenos que ya no regresaron. En otros destellaba una urgencia feminista que descompletaba el tradicional repertorio occidental, como en esa impresionante pintura *Ángel de la menstruación* (1973) en donde la Virgen María es transformada en una Pachamama, la diosa andina de la Madre Tierra, para que las mujeres tengan una deidad a la cual rezarle por su propia menstruación. Un detalle crucial de esa obra es el denso flujo que desciende por su vagina hasta convertirse en un extenso hilo rojo que le envuelve la pierna, rodea su cuerpo y aparece finalmente sujetado en una de las manos del personaje. El gesto no solo devolvía la sangre menstrual a la mirada pública sino además reclamaba la fuerza de un saber interior que brotaba del cuerpo en forma de tejido y de habla. Es como si hubieras presagiado el gesto que luego la artista norteamericana Carolee Schneemann realizó dos años después en *Interior Scroll* (1975), una performance hoy famosa en donde ella extrae rollos de papel que tenía dentro de su vagina, los cuales lee en voz alta en un alegato contra la violencia misógina.⁷ Schneemann sostiene con una mano el papel que va recitando, así como tu Pachamama alada coge con fuerza ese hilo rojo como si fuera la fuente de un conocimiento prodigioso, pero que en tu caso se manifiesta excediendo todo racionalismo occidental.



Ángel de la menstruación, 1973

Óleo sobre tela

57.1 x 48.2 cm

COLECCIÓN CATHERINE PETITGAS

Foto: England & Co. Gallery, Londres

⁷ Sobre la obra de Schneemann, ver Bruce R. McPherson, *Carolee Schneemann: More Than Meat Joy: Performance Works and Selected Writings*, Nueva York, Documentex, 1979, y Carolee Schneemann, *Imaging Her Erotics: Essays, Interviews, Projects*, Cambridge Massachusetts y Londres, MIT Press, 2002.

En algunos artículos de prensa de ese momento se asocian tus obras a un realismo mágico latinoamericano: “Pinto ‘santos’ que en realidad no lo son, como Gabriela Mistral y Violeta Parra; también lugares comunes, dichos populares y representaciones literales” le comentaste a un periodista en marzo de 1979.⁸ Desde sus inicios, tu poética se había caracterizado por poner como protagonistas los cuerpos de mujeres racializadas, de pieles marrones y afrodescendientes. Pienso en el retrato de la filósofa marxista y activista vinculada a los Panteras Negras, Ángela Davis, que hiciste en 1971 cuando ella estaba encarcelada. La dibujaste rodeada de un alambre de púas, pero con el puño en alto presagiando su liberación. El retrato parecía salido de una viñeta, lo cual no me sorprende porque mucho de tu trabajo estaba entonces influenciado por el cómic y la historieta. No puedo evitar ver aquel dibujo como una subversión de la Mujer Maravilla y su “lazo de la verdad” para convertirlo en una reivindicación afirmativa del *black power* y de la fuerza del pensamiento afrodescendiente en contra de la supremacía blanca.

Otros ejemplos poderosos son los personajes que produjiste en Bogotá a fines de los años setenta para numerosas escenografías y eventos artísticos en apoyo a los grupos de resistencia contra la dictadura desde el exilio. Para el concierto de la banda chilena de música folclórica Quilapayún, en noviembre de 1976 en Teatro La Candelaria, usando papel recortado creaste una serie de siluetas en solidaridad con los movimientos de liberación de Angola y Mozambique. La imponente pintura *La mulata costeña de Colombia* (1977) retrata a una heroína del futuro que transformaba y llevaba aún más lejos los ideales socialistas. Con un sol, un rifle y un libro emergiendo de su vientre, la mulata camina hacia un futuro emancipado en donde la brújula es la cosmovisión indígena. Ella va dejando atrás la violencia de la explotación, la colonización y las intervenciones imperialistas militares y avanza hacia una sociedad libre, conectada vivamente con una memoria ancestral representada en fragmentos de los códices mayas y lenguajes visuales amerindios que se revelaban para ti como una forma altamente compleja de poesía.

“La nueva mujer de América Latina (...) tiene una potencialidad creadora y vital que yo me siento en parte rescatando. Creo que el papel de la mujer debe ser el de liberadora de esta potencia” declaraste en



Cecilia Vicuña en su estudio con siluetas creadas como escenografía para concierto de la banda Quilapayún, Teatro La Candelaria, 1976

Reproducción fotográfica
ARCHIVO CECILIA VICUÑA

una entrevista en Santiago...⁹ Sin embargo, tus pinturas que dialogaban abiertamente con el imaginario popular y campesino resultaron poco legibles en un momento histórico y una escena cultural en donde el lenguaje de lo disruptivo estaba fuertemente asociado al vocabulario de la performance y el arte conceptual. Frente a la brutalidad de la dictadura, la respuesta de los artistas y colectivos en Chile fue apropiarse de esos lenguajes metropolitanos para infiltrarse clandestinamente en la esfera pública con todo el riesgo que eso podía suponer, nombrando valientemente a los desaparecidos y reclamando su aparición con vida.

Considerando la tímida respuesta que generaron tus pinturas plagadas de ritualidad, erotismo y humor, me pregunto, Cecilia, ¿qué recepción hubieran tenido tus dibujos, collages y acciones públicas de la serie *Palabramas* con sus denuncias explícitas a la violencia militar e imperial? ¿Cómo podrían haber sido interpretadas tus pinturas textiles sobre la Guerra de Vietnam que celebraban las alianzas de lucha anticolonial en años de implacable avance de esa máquina de muerte llamada

⁸ “Cecilia Vicuña. Una obra para los ‘Ojos que no ven’”, *La Segunda*, Santiago de Chile, 24 de marzo de 1979.

⁹ “Una poetisa que escribe con pincel”, *El Mercurio*, Santiago de Chile, 27 de marzo de 1979.

Operación Cóndor? ¿Hubiera acaso despertado entusiasmo y podrían haberse sentido más cercanas de esas otras estrategias antidictatoriales que entonces venían desarrollándose en Santiago? O quizás no, tal vez podrían haber sido vistas como retóricas visuales del tiempo de la Unidad Popular que entonces buscaban ser dejadas atrás al interpretarse como excesivamente ilustrativas, literales o panfletarias.

Tiendo a pensar ahora que esto no es una situación específica de Chile. Cada vez es para mí más claro cómo tu trabajo, en sus distintos momentos, no ha encajado –ha interrumpido y ha incomodado– las categorías y modelos de pensamiento existentes para identificar un arte de vanguardia. Por mucho tiempo también los criterios de valoración artística que hemos usado los investigadores, críticos y curadores –me incluyo– han estado demasiado anclados en parámetros occidentales



Emancipación / Participación, 1974/2023

Aplique sobre nylon

113 X 151 cm

COLECCIÓN CECILIA VICUÑA

y eurocéntricos, lo cual ha construido jerarquías y murallas que nos han hecho difícil ver y oír la complejidad de lenguajes creativos híbridos, indomesticados, que con su sola presencia construyen otras formas de relación con el mundo.

Por otro lado, tú parecías estar preparada desde temprano para el extravío de tu poética. Escribiste en 1973: “La mitad de mi biografía consiste en eventos que no ocurrieron. La mitad de mi trabajo tiende a desaparecer”. Y también: “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.”¹⁰ No interpreto tus palabras como un deseo de notabilidad o excepcionamiento, sino como una pregunta sincera sobre a qué pertenecemos o a qué queremos pertenecer. Por un lado, existir al margen de la historia del arte implica entender cómo esta historia ha sido cincelada por estructuras coloniales y modelos de dominación que han perpetrado y normalizado una serie de desigualdades basadas en el origen racial, étnico, la clase social, el género y el capacitismo. Al imaginarte fuera de esa historia tus obras buscan ser parte de un movimiento creativo abierto, fluido y gozoso que brota de la experiencia cotidiana, que emerge de la belleza y la torpeza de un vivir pleno. Por otro, tu frase sugiere que hemos estado mirando en la dirección equivocada. Imaginar la historia del arte como un espacio muerto es invitarnos a desconocer ese gran relato y construir un rizoma de actos creativos infinitos en donde no hay inicio ni final, no hay arriba ni abajo, no hay centro ni periferia. Disolver esa historia es abrirnos los ojos a un mundo diferente.

Algo que quizás no se ha discutido lo suficiente es la fuerza de la imaginación erótica en toda poética. Ya desde fines de los sesenta había en tu poesía y en tu pintura un reclamo feroz por lo que llamaste un socialismo cálido y erótico, aunque muchos hicieron mofa de tus opiniones.¹¹ En un *Palabralma* de finales de los años setenta desarmaste la palabra “compañeros”:

¹⁰ Cecilia Vicuña, *Sabor a mí*, op. cit., s.p.

¹¹ Ver “Esta sí que es buena: El socialismo tiene que ser cálido y erótico”, *La Estrella del Norte, Antofagasta*, 8 de septiembre de 1971, p. 4. Reproducido en Miguel A. López, (ed.), *Cecilia Vicuña. Verolí el fracaso iluminado*, Ciudad de México, MUAC, RM y Witte de With, 2020, p.198.

**compartir
el paño
de eros¹²**

Vivimos en un mundo en donde el patriarcado, el colonialismo, el capitalismo y las normas religiosas ha llevado a pensar el erotismo desde una lógica de posesión individual, lo cual da cuenta de cómo nuestras emociones han sido también objeto de precarización y explotación. En esos mismos años, la escritora afroamericana y activista lesbiana Audre Lorde dio una conferencia (1978) sobre las distintas maneras de abrirnos a experiencias eróticas plenas, lo cual iba más allá del mero goce sexual y reclamaba recuperar nuestra capacidad de sentir.

Para mí, lo erótico actúa de distintas maneras y la primera es proporcionando el poder que proviene de la experiencia de compartir profundamente cualquier actividad con otra persona. El compartir el goce, ya sea físico, emocional, espiritual o intelectual, crea un puente entre las personas que puede ser la base para entender mejor aquello que no se comparte y disminuir el sentimiento de amenaza que provocan las diferencias.¹³

Para Lorde, una comprensión de lo erótico como algo más allá del sexo era profundamente subversivo y amenazante ya que nos demandaba exigir mucho más de otros aspectos de nuestras vidas. Ella pedía prestar atención a un erotismo que surgía del espacio cotidiano: de nuestra relación con la música, el baile, la escritura de un poema o ponerse a conversar sobre algo con alguien. Un erotismo que no debía ser reprimido, sino celebrado como una fuente de poder, así como yo siento que en tu poética el deseo erótico prolifera como una fuerza creativa fecundadora.

Voy entonces hacia la humedad que esta nueva exposición retrospectiva reivindica: la lucha contra la desertificación de la tierra. Ya en 1971, a través de amigos en común, le sugeriste al entonces presidente Salvador Allende celebrar un día de la semilla que permitiera convertir

¹² Cecilia Vicuña, *Palabramas*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2005 [1984], p.66.

¹³ Audre Lorde, *Lo erótico como poder* [1978], en *mujer/fempress*, 1995, pp. 21-23. El original en inglés es: "Uses of the Erotic: The Erotic as Power", en Audre Lorde, *Sister Outsider: Essays and Speeches*, Berkeley, Crossing Press, 1984, pp. 53-59.

los "techos y plazas en bosques y jardines"¹⁴ Incluso le propusiste crear un Banco de ideas para "recolectar y transportar las mejores ideas en el país".¹⁵ Al margen de que éstas hayan podido prosperar o no al interior de las políticas gubernamentales, tu deseo de enviarlas señala un momento en donde te sentías parte de la construcción de un futuro común.



Semiya/Seed Song, 2015

Video, 7'45"

COLECCIÓN CECILIA VICUÑA

En esos años empezó a surgir un debate político en torno a la crisis ambiental que colocó preguntas sobre el lugar de la sostenibilidad ecológica dentro de los discursos progresistas. Diversos medios en Chile empezaron a publicar reportajes sobre la contaminación con metales, el calentamiento de la tierra y la polución atmosférica. "Santiaguinos respiramos 10 mil Kg. de cenizas" anuncia un artículo en febrero de 1970 que describía el envenenamiento del aire producto de los residuos industriales y vehículos motorizados en una capital entonces poblada por 3.6 millones de habitantes.¹⁶ "Una nube negra envenena Santiago" anuncia otro de junio de 1970 que denunciaba los efectos cancerígenos de los metales pesados y plaguicidas como el DDT –una sustancia química prohibida poco

¹⁴ Cecilia Vicuña, "En Behalf of Seeds" [1971], *The Precarios. The Art and Poetry of Cecilia Vicuña / QUIPoem*, Catherine de Zegher ed., Kanaal Art Foundation y Wesleyan University Press, 1997, pp. q.28-q.29. Versión en castellano "En defensa de las semillas" [1971], en Cecilia Vicuña, *Cruz del Sur*, Santiago de Chile, Lumen, 2020, 119.

¹⁵ Cecilia Vicuña, "The Bank of Ideas", *The Precarios. The Art and Poetry of Cecilia Vicuña / QUIPoem*, Catherine de Zegher ed., Kanaal Art Foundation y Wesleyan University Press, 1997, p. q. 33.

¹⁶ "Santiaguinos respiramos 10 mil Kg. de cenizas", *Las Noticias de Última Hora*, Santiago de Chile, 18 de febrero de 1970, p. 7.

después, en 1972 – que se alojaban en los pulmones, la sangre, el hígado y la piel.¹⁷ Desde temprano, el movimiento estudiantil lideró acciones por la recuperación de los suelos para la producción agrícola. El gobierno de Allende hizo también esfuerzos por atajar estos temas: en julio de 1970 creó la Comisión Nacional contra la Contaminación Ambiental y en 1972 anunció una campaña de Conciencia Forestal.¹⁸ Tú misma venías realizando labores similares. En una entrevista de agosto de 1972, en donde hablas del grupo de amigos llamado Tribu No, la periodista narra:

La tribu de Cecilia comparte en grado catastrofista el temor ecológico por el futuro de una humanidad asfixiada por la contaminación del medio ambiente. El grupo [la Tribu No] no usa detergentes ni consume productos contaminados, efectúa ejercicios respiratorios y ejecuta una labor concientizadora sobre el envenenamiento de la atmósfera. (...) La joven artista suele preparar almácigos de árboles en su casa, que luego reparte en las poblaciones para colaborar en una reforestación que considera salvadora.¹⁹



Semiyá/Seed Song, 2015

Video, 7'45"

COLECCIÓN CECILIA VICUÑA

¹⁷ Virginia Vidal, *Una nube negra envenena Santiago*, *El Siglo*, 7 de junio de 1970, p. 9.

¹⁸ Así lo comenta un dirigente de las Juventudes Comunistas en 1970 al destacar el trabajo voluntario de reforestación que muchos jóvenes venían realizando en los veranos a fin de recuperar la tierra para la producción agrícola. Ver "Alejandro Rojas, 'Universitarios participaremos en tarea gigantesca de reforestar el país'", *El Siglo*, 18 de noviembre de 1970, p. 2.

¹⁹ "Cecilia Vicuña y su pintura política", *El Mercurio*, 6 de agosto de 1972, p. 4.

El deseo era convertir las ciudades en un vergel con la confianza de que ese nuevo escenario podría activar sensaciones que nos permitan volver a escuchar a nuestro cuerpo en conexión con la tierra. Así lo siento sugerido en tu poema *La planta de los pies*:

La planta tocaba el suelo
y el suelo tocaba el pie

Así nacía el conocimiento
de la planta de los pies

En el encuentro
de dos grietas
hablándose ²⁰

Lo que nos recuerdas en tus versos es que el cuerpo humano es un receptáculo de saberes y facultades desarrolladas en el encuentro con el entorno natural, interrumpido –y muchas veces atrofiado– por los varios regímenes laborales que han mecanizado y regulado nuestra energía y comportamiento. La teórica marxista feminista Silvia Federici ha señalado con precisión cómo el capitalismo "nació con el fin de apartar a la gente de la tierra", independizando "el trabajo de las estaciones" y extendiendo "la jornada laboral más allá del límite de nuestras fuerzas".²¹ Para Federici, quien ha investigado largamente cómo la cacería de brujas entre el siglo XVI y XVII buscó destruir el poder social de las mujeres, no solo se trata de entender la dependencia económica y las nuevas relaciones monetarias sino cómo nuestro cuerpo al ser apartado de la tierra ha sido pauperizado, arrebatándole los poderes que se le atribuían en tiempos y contextos precapitalistas; poderes que provenían del contacto diario con la naturaleza en tanto fuente de saber medicinal y espiritual.

Quizás otra manera de entender tu poética, Cecilia, es verla como una ofensiva para recuperar esos poderes mágicos arrebatados. Pienso en el viaje que hiciste atravesando la Amazonía por tierra, navegando los ríos, desde Bogotá hasta Río de Janeiro, pasando por Leticia, Manaos,

²⁰ Cecilia Vicuña, *La planta de los pies*, en *Cruz del Sur* (ed. Victoria Ramírez), Santiago de Chile, Penguin Random House, 2020, p. 118. El original en inglés dice: "the sole / touched / the ground. / the ground / touched / the foot. / the foot's / knowledge / was born / in the meeting / of the sole's lines / and the earth's / cracks", en *Quipoem*, Op. Cit, p. q17.

²¹ Silvia Federici, "Elogio del cuerpo que baila", en Silvia Federici, *Ir más allá de la piel. Repensar, rehacer y reivindicar el cuerpo en el capitalismo contemporáneo*, Ciudad de Buenos Aires, Tinta Limón, 2022, p. 134.

Porto Velho, Cuiabá y São Paulo, entre finales de 1977 e inicios de 1978. Durante ese viaje ampliaste el universo de dibujos de tu serie de *Palabramas* en donde pequeños personajes, casi siempre niñas indígenas, aparecían simultáneamente labrando las palabras y labrando la tierra. La historiadora y educadora Carla Macchiavello ha señalado cómo durante esos meses, en que te alojaste con amigos y desconocidos en pequeños poblados y comunidades indígenas, la imagen “del obrero o la campesina que trabajaba las palabras con una pala transmuta en una pala de la que brotan alas, una pala-animal, una pala-espíritu”.²² Esas alas eran también manos abiertas. Luchas obreras, luchas campesinas y luchas indígenas aparecían entrelazadas. Tus obras nos invitan a pensar la acción política y lo comunal desde múltiples caminos que desafían las dicotomías occidentales que la Guerra Fría buscó instalar (socialismo/capitalismo) como prismas exclusivos para interpretar el mundo y a imaginar otras formas de pertenencia política y afectiva que exceden el modelo hegemónico de Estado-Nación.

Quizás por eso es que de tus personajes brota una infinidad de ojos de los lugares más inesperados, porque esos ojos llaman otras maneras de ver. Con eso me acerco al final de esta carta y me parece algo importante de lo que no hemos conversado aún lo suficiente. Uno de los ojos más emotivos es *La ruca abstracta / Los ojos de Allende* que creaste en 1974 en el marco del Festival de las Artes por la Democracia en Chile convocada por Artists for Democracy, el grupo que habías cofundado en Londres. La obra era una invitación a ver literalmente a través de los ojos de Allende a fin de incorporar en nuestros cuerpos y corazón ese deseo de justicia social que el golpe había interrumpido. Sin embargo, la más fascinante para mí es *Leoparda de ojitos* (1976), una pintura de un leopardo hembra con rasgos antropomorfos y el cuerpo completamente cubierto de ojos. ¡Era como si fueras tú, pero camuflada en un sensual protector del bosque! La recurrencia de los ojos asomaba en esta obra desde una dimensión mágica y a la vez sexual.

²² Carla María Macchiavello, “Rastros de una pedagogía inconclusa”, *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigaciones de Arte CAIA*, No. 18, 2021, p. 71. Acceso online: <http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/18-pdf/caiana%2018D.%20Macchiavello2.pdf> (Último acceso: 10 de diciembre de 2022) Ver adicionalmente Cecilia Vicuña, *AMAZone Palabramas*, Brooklyn, The Circadian Press, 2018, y Cecilia Vicuña, “The Traveling Word: Cecilia Vicuña on AMAZone Palabramas”, *MoMA Magazine*, 10 de mayo de 2022, <https://www.moma.org/magazine/articles/731> (último acceso: 15 de diciembre de 2022).

En una conversación reciente con Camila Marambio dijiste: “El sexo es simultáneamente una boca por la que yo hablo, y es el ojo por el que yo miro. Y todo mi cuerpo, todos mis poros, son ojos, y todos mis poros son oídos, a la misma vez”.²³



Leoparda de ojitos, 1976

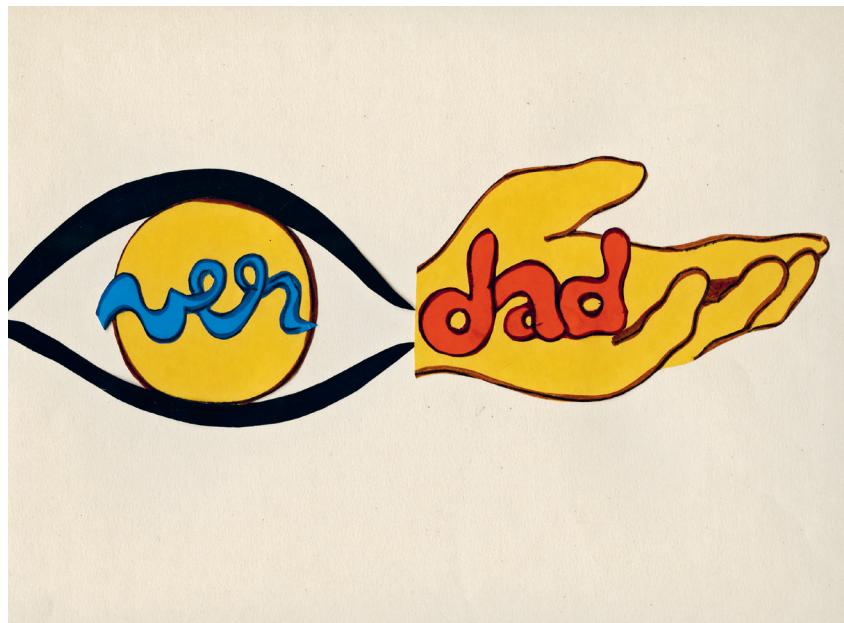
Óleo sobre tela

140 x 89.5 cm

COLECCIÓN BETH RUDIN DEWOODY

²³ Camila Marambio y Cecilia Vicuña, *Slow Down Fast. A toda raja*, Berlín, Doormats, 2019, p. 70.

Es elocuente que el ojo –o mejor dicho el ojo y la mano– haya sido el inicio de tu proyecto *Palabramas* en 1974, un conjunto de poemas en donde abres las palabras para que germinen nuevas coreografías, relaciones y significados. Poco después del golpe militar apareció *Ver dad*, tu primer palabrama, que consiste en el dibujo o collage de un ojo entrelazado a una mano, como si se tratara de una adivinanza visual. El segundo palabrama fue *Sol y dar y dad*, en donde un sol aparecía rodeado de múltiples manos. A su vez, *Ver dad* era una respuesta a otro titulado *Men tira*, en donde un cuerpo aparecía desmembrado en alusión al efecto que tuvieron en el cuerpo social los rumores y las noticias falsas que sustentaron la atrocidad del golpe militar. Has comentado también que influyó cómo Violeta Parra le cantaba a “la diferencia entre lo verdadero y lo falso” y cómo, frente a esa mentira, era necesario reclamar el lugar de quienes “amaban y deseaban la verdad del dar ver”.²⁴



Ver dad, 1974

Collage sobre papel
21 x 29 cm

Foto: England & Co. Gallery, Londres

Tu palabrama *Ver dad* era otra manera de decir: dar ver. ¿Qué significa ver? te interrobras, pero también ¿cómo dar lugar a la verdad? En 1976, *Ver dad* apareció transformado en una pintura sobre plástico transparente que paseabas por las calles de Bogotá, y poco después se convirtió en un antifaz hecho de cartulina coloreada y palitos de bambú que ofrecía para una visión nueva. No me sorprende que *Ver dad* haya sido uno de tus palabramas más repetidos en estas últimas décadas ya que es también uno de los más necesarios. Quizás porque el dominio de la mentira global no ha cambiado, y ahora incluso se ha institucionalizado a través de las fake news.

En octubre de 2020, convertiste *Ver dad* en una flameante bandera amarilla que mira y cuida desde lo alto, acompañada de una pieza sonora titulada *Qué despierte la verdad* hecha en colaboración con Ricardo Gallo. Los cantos y sonidos de aquella instalación eran un nuevo intento de despertar los sentidos en un momento en donde la pandemia venía adormeciendo nuestra capacidad de sentir. Pero sin duda una de sus apariciones más poderosas fue la que propiciaste en diciembre de 2019, en Santiago de Chile, en el contexto de la creciente insurrección ciudadana. *Ver dad*, creada en 1974 como respuesta al golpe militar, retornaba así a Chile para participar en ese proceso de movilización social y derrumbe de las estructuras heredadas de la dictadura. Sé que fue un momento emocionante para ti, Cecilia, poder acompañar ese huracán de desobediencia creativa que hizo vibrar a América Latina y al mundo.

En meses anteriores, tu poesía ya había detonado acciones en medio de la revuelta, como la circulación de tu poema *Tu rabia es tu oro* en bolsas, pancartas y camisetas, o el gran velo rojo con tu frase “Somos el visible pulso de lo posible” que las activistas feministas La Casa de las Recogidas colgaron en el epicentro de las protestas, en el monumento al General Baquedano en el centro de Santiago. Eso dice mucho de cómo tu poética abriga y detona una ilusión de futuro en las nuevas generaciones. Tus imágenes y palabras inspiran a reconectar con un deseo expansivo que había sido bloqueado por el golpe militar y las formas de regulación y control del neoliberalismo.

²⁴ Cecilia Vicuña, *Palabrama*, Santiago de Chile, RIL editores, 2005 [1984], p. 18.

En ese contexto, a seis semanas del estallido social, realizaste la acción *El veroír empezó* el 12 de diciembre de 2019.²⁵ Para este ritual reeditaste tus anteojos con el objetivo de “ver la verdad del ver”, los cuales buscaban estimular la visión colectiva de una fuerza vital dormida. Estos anteojos que habían nacido para oponerse a la dictadura en los años setenta retornaban ahora para recordarnos que soñar con una transformación social implica cambiar las maneras de ver. La pieza es sencilla: un cartón coloreado en forma de antifaz en donde las sílabas VER eran las lentes a través de las cuales los ojos veían, y la sílaba DAD se extendía hacia los lados como la silueta de una mano extendida. Esa eran manos que te cuidan, reciben y acompañan en abierta oposición al egoísmo, el individualismo y la destrucción que intentaba –e intenta aún hoy– cerrarnos los ojos, y que hoy en un mundo que va dejando atrás la reciente pandemia de covid-19 nos recuerdan también la importancia de tocarnos y abrazarnos.

No sé si he logrado acompañar en estos párrafos la complejidad de una poética como la tuya que busca volver a ser una revelación, un despertar. Veo tu arte como la labor humilde de un jardinero que va humedeciendo la tierra con alegría, como cuando caminabas por Bogotá preguntándoles a las personas qué era para ellos la poesía o cuando tus performances dejan susurros en nuestros oídos que operan como la fuerza de un chamán equilibrando las energías físicas y espirituales. Quería hablarte, Cecilia, del sueño, de la participación, de la transferencia de energías invisibles, de la sed de justicia. Necesitaba invocar tu deseo feminista para que su electricidad se hunda como un relámpago en la tierra. Y ya en la tierra, que permita dar calor a las semillas; esas semillas que riegas tú con riego rojo, parafraseando un verso que atesoras de Gabriela Mistral.²⁶ Quería hablarte de la arena y de las hojas de otoño, del erotismo y la curación, de los conjuros que sigues inventando contra el miedo de ser luz. Esta carta es para abrazar esa poética tuya que remece con ira volcánica este mundo enajenado.

²⁵ La acción se realizó en el Centro Cultural Gabriela Mistral en Santiago de Chile. Una reseña se puede ver en María José Barros Cruz, “No nos soltemos: acerca de la performance ‘El veroír empezó’ de Cecilia Vicuña”, *The Clinic*, 15 de diciembre de 2019, <https://www.theclinic.cl/2019/12/15/no-nos-soltemos-acerca-de-la-performance-el-veroír-empezo-de-cecilia-vicuna/> (Último acceso: 10 de diciembre de 2022).

²⁶ “Ríégame así con rojo riego” dice un verso del poema “Sol del trópico” de Gabriela Mistral publicado en *Tala*, Buenos Aires, Sur, 1938. Una variante del verso de Mistral (“ríégame con riego rojo”) aparece reproducida en: Cecilia Vicuña, *Read Thread. The Story of the Red Thread*, Kassel, Sternberg Press y documenta 14, 2017, p. 75.



The Six, 1967

Lápiz y plumón sobre papel

32 x 22 cm

COLECCIÓN CECILIA VICUÑA

Imaginarios de creación de mundos contra la extracción, destrucción y desposesión ¹

MIGUEL A. LÓPEZ



¹ Fragmento de "Worldmaking Imaginaries Against Extraction, Destruction and Dispossession", en Miguel A. López (ed.), *And if I Devoted My Life to One of its Feathers? Aesthetic Responses to Extraction, Accumulation, and Dispossession*, Vienna, Kunsthalle Wien y Sternberg Press, 2022, pp. 23-24.

¿Y si dedicara mi vida / a una de sus plumas / a vivir su naturaleza / serla y comprenderla / hasta el fin?" escribió Cecilia Vicuña a principios de la década de 1970. Su poema es un llamado a tejer hilos estéticos y espirituales entre entidades y mundos humanos y más que humanos. También evoca las precarias esculturas que empezó a crear a mediados de los años sesenta: una serie de pequeños objetos hechos con materiales que encontraba en la playa, que colocaba sobre la arena a la orilla del mar en un humilde acto de comunicación con la naturaleza. Como si fueran ofrendas sagradas, estas frágiles articulaciones ensambladas con plumas, maderas flotantes, guijarros y cuerdas, cumplían un rol en un diálogo más amplio. Estas creaciones, destinadas a desintegrarse y mezclarse con el entorno, son una forma de honrar la reciprocidad del mundo natural, sin someterlo a ningún tipo de violencia.

El poema de Vicuña da testimonio de una relación, un deseo de disolver la separación entre lo humano y lo más que humano. La escritora parece distanciarse del pensamiento occidental moderno, que suele equiparar la idea de "conocer" con aprehender o dominar algo. Ella no quiere poseer la pluma, sino estar con ella, sugiriendo que saber no es un destino sino una interrelación.

Sin embargo, las creaciones poéticas y materiales de Vicuña no son una mera reflexión ontológica abstracta sobre la existencia entrelazada y enmarañada. Su trabajo nos recuerda que toda afirmación de interdependencia y relationalidad es irrelevante si no dan cuenta de los efectos pasados y presentes del colonialismo occidental. Esto aparece aún más claramente en la recuperación de Vicuña del quipu, una antigua tecnología andina de mantenimiento de registros hecha de cuerdas y nudos de fibra de camélido que fue desterrada después de la conquista europea de las Américas, el cual ella transforma en esculturas e instalaciones a gran escala. Sus instalaciones con quipus enfatizan los procesos de extracción, destrucción y despojo de recursos, experimentados primero por las comunidades indígenas y otros pueblos colonizados. Más que una representación idealizada de la convivencia, Vicuña destaca la violencia histórica hacia una rearticulación de las fuerzas anticoloniales. Como señala la teórica crítica y cineasta Elizabeth Povinelli, "todas las teorías de la existencia importan solo en la medida en que dirigen nuestra energía hacia la alteración del presente ancestral del poder colonial".²

En varias conversaciones que he tenido con Cecilia Vicuña, ella ha descrito el paradigma del neoliberalismo como la expropiación de la alegría y la captura del deseo de revolución y cambio social. Ello significa la imposición violenta a las personas de un estilo de vida dócil y una narrativa modelada por la economía. En ese contexto, es urgente profundizar cómo la belleza y la alegría pueden generar conciencia y un sentido de urgencia política para perturbar el presente. Al reflexionar sobre sus esculturas precarias, Vicuña dijo: "políticamente, defienden el socialismo; mágicamente ayudan a la lucha de liberación; y estéticamente son tan bellas como pueden ser para consolar el alma y dar fuerzas." Estas dimensiones políticas, mágicas y estéticas, acompañadas de una perspectiva histórica de la violencia colonial, son algunos de los aspectos que se recogen en la exposición.



Sin título, 1977–1978

Pastel graso sobre papel

50 x 67 cm

COLECCIÓN CECILIA VICUÑA

Ancestral Catastrophe of Late Liberalism (Durham: Duke University Press, 2021), 16. El concepto de presente ancestral utilizado por Povinelli surgió del trabajo de Karrabing Film Collective. "Karrabing comenzó a experimentar con superposiciones visuales y bucles narrativos que demuestran que sus ancestros humanos y totémicos luchan por permanecer en pie frente al colonialismo en curso. [...] El presente ancestral, como la supervivencia, rechaza los lamentos del colonialismo de colonos sobre la perdida indígena y la recesión cultural y, en cambio, señala la naturaleza estratégica, creativa y, a veces, malhumorada de la existencia humana y totémica". Povinelli, 134. Traducción del autor.

²Elizabeth A. Povinelli, *Between Gaia and the Ground: Four Axioms of Existence and the*



Quipu menstrual (*la sangre de los glaciares*),
2006/2023

Instalación
Medidas variables
COLECCIÓN CECILIA VICUÑA



Organizar la Ensoñación

¡fuentesé! envíe
su imaginación
como una flecha
con una aguja y un
hilo en la punta
descubre y organiza
revela y teje
avanza veloz
llega a destino

CECILIA VICUÑA

Organizar la Ensoñación Cecilia Vicuña

“Lo que yo he llamado las eras imaginarias y la sobrenaturaleza, forman un entrelazamiento de germen, acto y potencia.”

“Toda poesis es un acto de participación en esa desmesura.”

José Lezama Lima

Organizar la ensoñación la fantasía

fantaseé envíe
su imaginación
como una flecha
con una aguja y un
hilo en la punta

(que)
descubre y organiza
revela y teje
avanza veloz
llega a destino
achunta al corazón
la médula.

1974

Contemplo el tejido de mis pensamientos, la urdimbre discontinua de mis escritos de 1974 y mi visión de hoy y veo una co-herencia que me abarca y sobrepasa, que viene desde antes y continúa después de mí.

(fantaseé envíe
su imaginación
como una flecha
con una aguja y un
hilo en la punta
descubre y organiza
revela y teje
avanza veloz
llega a destino
achunta al corazón
la médula.)

Escribí: “estamos haciendo Artist For Democracy (AFD) para educar a los artistas, en cómo hacer una obra al servicio del pueblo” (1974).

Hoy, esa frase no sería posible, el sentido de las palabras “pueblo” y “servicio” ha desaparecido, borrado por el lenguaje de las corporaciones y el “libre comercio” que instauró en Chile el golpe militar de 1973.

La verdadera obra de arte es la Revolución

Escribí: “la revolución es el arte y el arte la revolución.”

Hoy, la revolución es una soda y el arte sirve al mercado.

La distancia entre una palabra y su significado es el espacio de la transformación.
La distancia entre la acción y el sueño, la separación que des-empodera al hablante y al oyente.

El poeta londinense William Rowe de visita en Santiago decía ayer: el desafío es devolverle a las palabras su significado y ese vuelco solo es posible en un acto poético comunal, por la vulnerabilidad del poeta que no le teme al ridículo.

“E-duc-ar” en el sentido de liberar el ducto de una corriente, el deseo que nos mueve hacia el bien, era el deseo.

Buscar juntos “el amor que congrega” al decir mbyá-guaraní.

Educar el deseo,

hacerlo consciente es ver su luz!

“desear” es brillar,
del latín desiderare, sidus,
la estrella del con-siderar, lo sideral.

¿De dónde venía la idea absurda y sin embargo relevante de “educar a los artistas”?

Venía de un mar de fondo, de la memoria corporal de un movimiento social inmenso que se había levantado en Chile desde el comienzo del tiempo, en las guerras de liberación de los pueblos del sur contra la dominación extranjera.

Venía quizás desde antes, de las prácticas rituales colectivas en que los pueblos atacados por cataclismos pedían (y piden) una guía que les permitiera sobrevivir, en ceremonias dedicadas a la transformación de la conciencia individual en conciencia colectiva.

“Los mapuches no tienen un concepto de música porque la música es la vida misma... En la fiesta cuando todos los músicos tocan juntos es una expresión absoluta y simultánea de la libertad, de una libertad basada en la individualidad. Hay completa independencia. Están todos los músicos tocando a la vez, pero no hay un director. Cada uno es director de sí mismo y sin embargo no hay caos, porque hay respeto y cada uno está escuchando. Todos son UN instrumento. Todos ellos están siendo UN individuo.”

José Pérez de Arce, Música mapuche, 2007.

Desde que exogimos lo imposible el Arte se convierte en vida y la vida en arte.

En su testimonio sobre Artists for Democracy, Conrad Atkinson dice que el aporte de AFD fue traer a la conciencia europea la política revolucionaria de Sud América, que en mi lectura es el sentido participatorio de un soñar-actuar colectivo que transforma la sociedad.

Soñar en la escala cósmica es la herencia cultural de las Américas, el lugar de los “peligrosos soñadores” que han sido perseguidos desde siempre por el poder.

“Ejecuciones, mutilaciones, violaciones, así fue la conquista de América. Masacres, asesinatos, amputaciones de manos y pies heridas curadas con aceite hirviendo, ... semejantes crímenes parecen sacados de una mente perturbada. Sin embargo esto era el día a día en las batallas.”

Antonio Espino, “La Conquista de América”
http://www.elconfidencial.com/cultura/2013-10-12/ejecuciones-mutilaciones-violaciones-asi-fue-la-conquista-de-america_40390/

El golpe militar en Chile tuvo como principal orientación matar la capacidad de soñar instaurando una visión del mundo que glorifica el poder y ridiculiza el sueño y su potencial. De ahí que la sociedad neo colonial chilena de hoy aún no valore a Salvador Allende ni a la Unidad Popular. Sin embargo, la continuidad nunca reconocida entre los rituales de las culturas originarias de Chile y el movimiento social que llevó a Allende al poder, renace en cada manifestación estudiantil, en cada protesta multitudinaria en la que el pueblo mestizo sale a la calle.

En el primer encuentro con los documentos de AFD de Paulina Varas señaló:

“El Lenguaje de AFD en 1974 es completamente desfasado. En Chile es imposible hablar de democracia. Es el momento del terror inicial. Acá aún se cree que Pinochet le va a dar el poder al ex presidente Eduardo Frei Montalva. Aún no se sabe de los desaparecidos. Aún no se ha exiliado un

grupo grande. Aún se creía que podía haber lucha. Estaban matando a la gente y aquí no se sabía. Había un oscurantismo absoluto. Todo cambia en los 80s: se hallan los hornos de Lonquén. Ahí se hace público que los desaparecidos pueden haber sido asesinados.” (en conversación con Cecilia, 5 abril 2012).

(Y era sólo el comienzo, en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago de Chile se exhibe “el mapa de las torturas”, donde aparecen 1,132 centros de tortura distribuidos a lo largo del país, donde se electrocutaban los genitales de hombres, mujeres y jóvenes, escogidos arbitrariamente para instaurar el terror colectivo, entre 1973 y 1990).

José Lezama Lima escribió que un pueblo alcanza su “era imaginaria” cuando encarna una imagen y Chile lo hizo en 1970 al elegir democráticamente a Salvador Allende y emprender una batalla no violenta por la justicia. Esa imagen irradió a toda la tierra una belleza nueva y el golpe militar que la destruyó fue sentido en el mundo como un ataque no contra Chile, sino contra una aspiración humana fundamental: el derecho a crear una sociedad gozosa y libre, una democracia participativa, aún no realizada en la tierra.



Artists for Democracy (AFD) emergió como una respuesta solidaria de los artistas frente a la pérdida del sueño de Chile, pero su intención iba más allá; buscó aplicar el ejemplo de un pueblo que venía generando formas inéditas de participación colectiva. Pienso en la resonancia que alcanzaron la reforma agraria y el proyecto Cybersyn, un sistema ciber-

nético de administración nacional manejado por los trabajadores para garantizar su autonomía y poder de decisión democrática. Una utopía práctica en plena realización al momento del golpe.

Una vez, escuché a un campesino mapuche decir que en Chile había una luz, un *pillán** que emergía de los volcanes. Una fuerza que la historia reciente ha tratado de ofuscar, convirtiendo a Chile en un campeón del mercado y el culto de la codicia que impuso el golpe militar.

“Estamos brillando” dicen los obreros en huelga.

“Hay una gran luz en nuestras vidas” (José María Arguedas)

La luz de los movimientos revolucionarios del mundo inspiró a AFD, que por un instante el grupo se hizo eco de las fibras imaginarias de una búsqueda interrumpida.

Si antes de AFD, otros artistas latinoamericanos como Lygia Clark y Helio Oiticica habían inspirado a Europa creando formas de arte participatorio centradas en la interacción de los cuerpos, la experiencia chilena ofrecía una posibilidad diferente: pensar un movimiento social que cambia el orden del mundo como una ‘obra’ o una forma de arte participatorio en gran escala.

(Recuerdo que cuando presenté esta idea en mi conferencia en el ICA, (11 de mayo 1973) el British Council canceló mi beca, que solo me fue restaurada cuando algunos miembros del Council se declararon en huelga de hambre en mi apoyo).

El intento revolucionario de AFD fue soñar en la escala americana revirtiendo el orden colonial del mundo del arte, en el que las metrópolis dictan el lenguaje estético a seguir, ofreciendo en cambio un modelo alterno de creatividad generado desde Sudamérica y el Tercer Mundo. (Otro nombre que ha caído en desuso).

La energía que generó ese intento fue un magneto poderoso. Creer en una posibilidad es contagioso! En el plazo de unos pocos meses el pequeño grupo inicial logró crear una organización y llevar a

cabo un gesto colectivo sin precedentes; una gran movilización por Chile y otros movimientos de liberación. El foco fue crear un gran festival de arte y un remate de obras donadas para ayudar a restaurar la democracia en Chile. Pero en el proceso, se creó un espacio de conversación y aprendizaje mutuo que integró a artistas de África, Asia, Europa y las Américas en un conglomerado multi-facético de acción colectiva, que incluía además a representantes del comité de solidaridad con Chile, de los sindicatos, la unión de estudiantes y la oposición chilena a la Junta militar.

Y la red fue tejida en una era anterior al internet, a través de una modesta carta que circulamos a los cuatro rincones del mundo. La respuesta fue inmediata. Recibimos obras, cartas y telegramas de apoyo. Los voluntarios aumentaban regularmente y llegamos a contar con un grupo flotante de varias decenas. Artistas de otras regiones empezaron a proponer muestras satélites locales que extendían el llamado de AFD. El entusiasmo y el deseo de participar en una movilización global eran palpables.

Y trabajamos desde la precariedad absoluta, usando teléfonos públicos y correos vivientes, amigos que llevaban mensajes. No teníamos fondos ni apoyo oficial de ningún orden, pero buscamos la legitimidad que nos podían otorgar las cartas de apoyo a nuestro movimiento de grandes figuras del arte como Joris Ivens, Mary McCarthy y Sir Roland Penrose. Así como de varios miembros del parlamento británico que se oponían al apoyo oficial de Inglaterra a la Junta Militar chilena.

El Festival de las Artes por la Democracia en Chile en el Royal College of Art fue una caótica y bella fusión de política y arte experimental. Roberto Matta vino a trabajar con nosotros y creó *in situ* un dibujo monumental. Otros artistas realizaron instalaciones y performances en el espacio de un campamento precario inspirado en las "poblaciones callampas" chilenas. AFD funcionaba como una organización/desorganizada abierta a todos, pero a poco andar surgieron voces autoritarias en su interior. El grupo fundador se dividió en dos facciones de orientación política y humana diferente y la energía convocante del grupo y el deseo apasionado de ayudar a Chile disminuyó. El remate de las obras donadas que habíamos planeado para el cierre del festival no tuvo el resultado esperado

y solo produjo aprox. £300. (Después se hizo un segundo remate del que no fui parte. Ver testimonio de John Dugger y entrevista de Guy Brett en este catálogo).

Después del festival, la división se hizo insostenible y David Medalla, uno de los miembros fundadores propuso deshacer el compromiso público de AFD de apoyar al frente unido de la resistencia chilena, para darle el dinero producido por el remate a un solo partido: el MIR, (Movimiento de Izquierda Revolucionaria). Se hizo una votación apresurada y su propuesta ganó. Tres de los miembros fundadores, Guy Brett, John Dugger y yo nos opusimos y pedimos respetar el compromiso adquirido, pero nuestra voz fue acallada y John Dugger y yo fuimos insultados y marginados. Tuvimos que renunciar a AFD.

“El odio es amor bifurcado” dicen los mbyá-guaraní.

La energía y belleza del movimiento habían sido destruidas. La organización y el tejido vivo de relaciones que había hecho posible nuestra acción colectiva dejó de existir. El sistema había triunfado una vez más. Acusaciones infundadas siguieron a esa decisión post-remate y una ola de vergüenza y dolor cubrió el proyecto y su historia. Un velo encubrió al AFD original y aún hoy permanece la pregunta por el paradero de las obras. (Ver texto del Museo de la Solidaridad Salvador Allende).

Oyendo este relato, Paulina Varas dijo: "fue un segundo golpe".

Unos meses después del remate David Medalla abrió un espacio de arte, una galería alternativa y la llamó "Artists for Democracy." La galería que suplantó al AFD original tuvo un gran éxito inicial. Y aunque duró solo hasta 1977, pasó a ser recordada en Londres como el único AFD, en tanto el Festival de Arte por la Democracia en Chile fue olvidado. Así, el deseo original que nos movió a fundar AFD: realizar un movimiento internacional de gran alcance, fue sustituido por un lugar de exhibición, que a pesar de su 'radicalidad' se alineaba con los nuevos tiempos donde el arte ya no amenaza el sistema imperante.

La poeta Carlyle Reedy, que participó en AFD y continúa trabajando en Londres, observó que en ese momento, a mediados de los setentas se vivía la coyuntura decisiva, en la que el mercado del arte empezaba a dominar la escena. La voluntad de convertir el arte en un negocio se imponía y artistas y curadores, críticos y escritores de arte se movían inexorablemente hacia la búsqueda del prestigio personal, que pasó a ser el único salvoconducto que garantiza la supervivencia en el sistema académico e institucional. El idealismo y las luchas sociales que habían inspirado a tantos artistas en los 60's y 70's empezaron a verse como algo del pasado, irrelevante y fracasado.

El fracaso del AFD original es su máxima belleza, el acto que semilla el futuro. Cuarenta años después el sueño de la justicia vuelve a florecer en un movimiento de protesta global y la historia de AFD vuelve a su origen en Chile, donde el poder del soñar colectivo, "el amor que congrega" renace en el movimiento estudiantil que se levanta contra el lucro y exige una sociedad más justa, un regreso al lenguaje comunal del debate y la democracia participativa.

Hoy es más urgente que nunca recuperar la memoria del sueño perdido. El sistema de explotación sin freno que se instauró en Chile con el golpe, ahora se ha instaurado en toda la tierra y una humanidad indignada se levanta, porque ya no está en juego solamente la libertad de un pueblo, sino la continuidad de la vida y la civilización humana amenazada por una catástrofe ecológica y social inminente.

La demolición de la democracia participativa en Chile el 11 de septiembre de 1973, fue el comienzo de una oleada de supresión de los derechos democráticos en todo el mundo. Oleada que ahora alcanza incluso a los centros del poder hegemónico en el hemisferio norte, que vigilan y persiguen a sus propios ciudadanos, como ha demostrado Edward Snowden.

Y el instante en que el sistema logra justificar la supresión de los derechos ciudadanos en el mundo en aras de la "seguridad" es el 11 de septiembre de 2001.

Una simetría inescapable, se eleva como una plegaria a partir de esos dos onces.

En este contexto la memoria borrada de Artists for Democracy emerge como un llamado: Si en 1974 los artistas se movilizaron por Chile, hoy es necesario movilizarse por el planeta y sus especies, por todos los pueblos y culturas de la tierra.

La disolución de AFD es un eje de reflexión, un espejo para observar la fuerza que destruye el "amor que congrega a la comunidad".

La idea que querían matar era el deseo de unión. La historia de AFD re-emerge hoy para traer a presencia la búsqueda de un lenguaje que nos permita com uni carnos, hallar una forma nueva de conectar la conciencia individual a la comunal y viceversa.

Es necesario ofrecer la pregunta por la democracia participativa, con-templar, ver juntos la forma en que se ofuscó, encubrió y borró la posibilidad de acceder a la conciencia común, la bisagra entre los mundos.

Solo desde ahí, desde la pregunta, lograremos revertir el poder de la codicia que destruye el planeta y amenaza la continuidad de la especie humana.

Solo al actuar colectivamente como especie en busca del bien común despertaremos a otra realidad, a un arte que exprese el deseo innato de justicia y belleza en el ser.

Texto de Cecilia Vicuña para "Artists For Democracy: el archivo de Cecilia Vicuña", MMDH y MNBA, Santiago 2014.

1* <http://www.amazon.com/Red-Cola-Revolution-Bottles-16-5-Pound/dp/B005NYX4M4>

2* El concepto de pillán (mapudungun pillañ) refiere a un tipo de espíritu poderoso e importante presente en la religión mapuche; los cuales son considerados como la representación de los antepasados de su pueblo.
<https://es.wikipedia.org/wiki/Pillán>

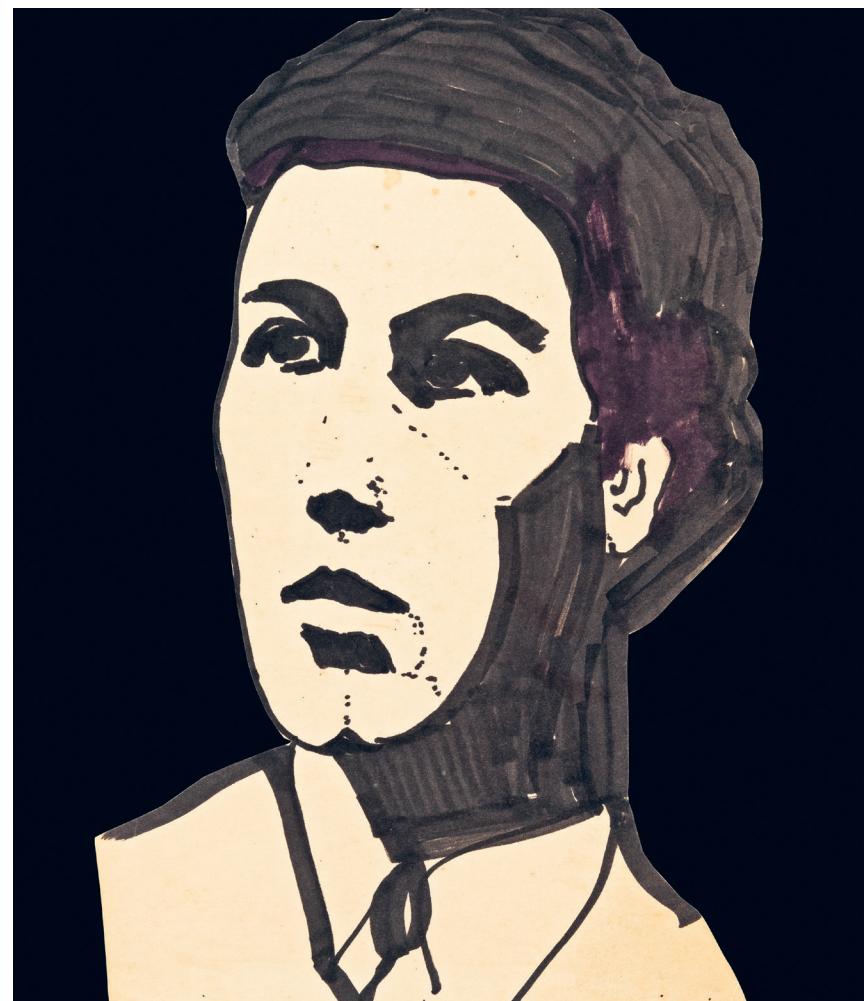


Amor, 1968

Plumón, pastel graso y collage sobre papel

35 x 29 cm

COLECCIÓN CECILIA VICUÑA



André Bretón, 1968

Plumón sobre papel recortado

38 x 25 cm

COLECCIÓN CECILIA VICUÑA



Angela Davis, 1971

Tinta sobre papel
40,4 x 34,2 cm

CORTESÍA DE LA ARTISTA Y LEHMANN MAUPIN, NUEVA YORK,
HONG KONG, SEÚL, Y LONDRES



Martillo y repollo, 1973

Óleo sobre tela
91 X 71,1 cm
COLECCIÓN JUAN YARUR TORRES



Sueño, 1971

Óleo sobre tela

60 x 64.5 cm

COLECCIÓN MALBA, MUSEO DE ARTE
LATINOAMERICANO DE BUENOS AIRES



**Suéter para John Dugger (basado en
el estandarte Chile vencerá), 1974**

Lana tejida a mano

64 x 50 cm

Foto: England & Co. Gallery, Londres





Retrato de Cecilia en su exposición 'A Journal of Objects for the Chilean Resistance', Arts Meeting Place, Londres, 1974

Reproducción fotográfica

ARCHIVO CECILIA VICUÑA



Arte arma ármate de arte, 1974/2023

Serigrafía sobre papel
70 x 50 cm

COLECCIÓN CECILIA VICUÑA



Sol y dar y dad, 1974

Collage sobre papel
21,5 x 28 cm
COLECCIÓN MIGUEL A. LÓPEZ



*Eman sí pasión / Partí
sí pasión, 1974/2016*

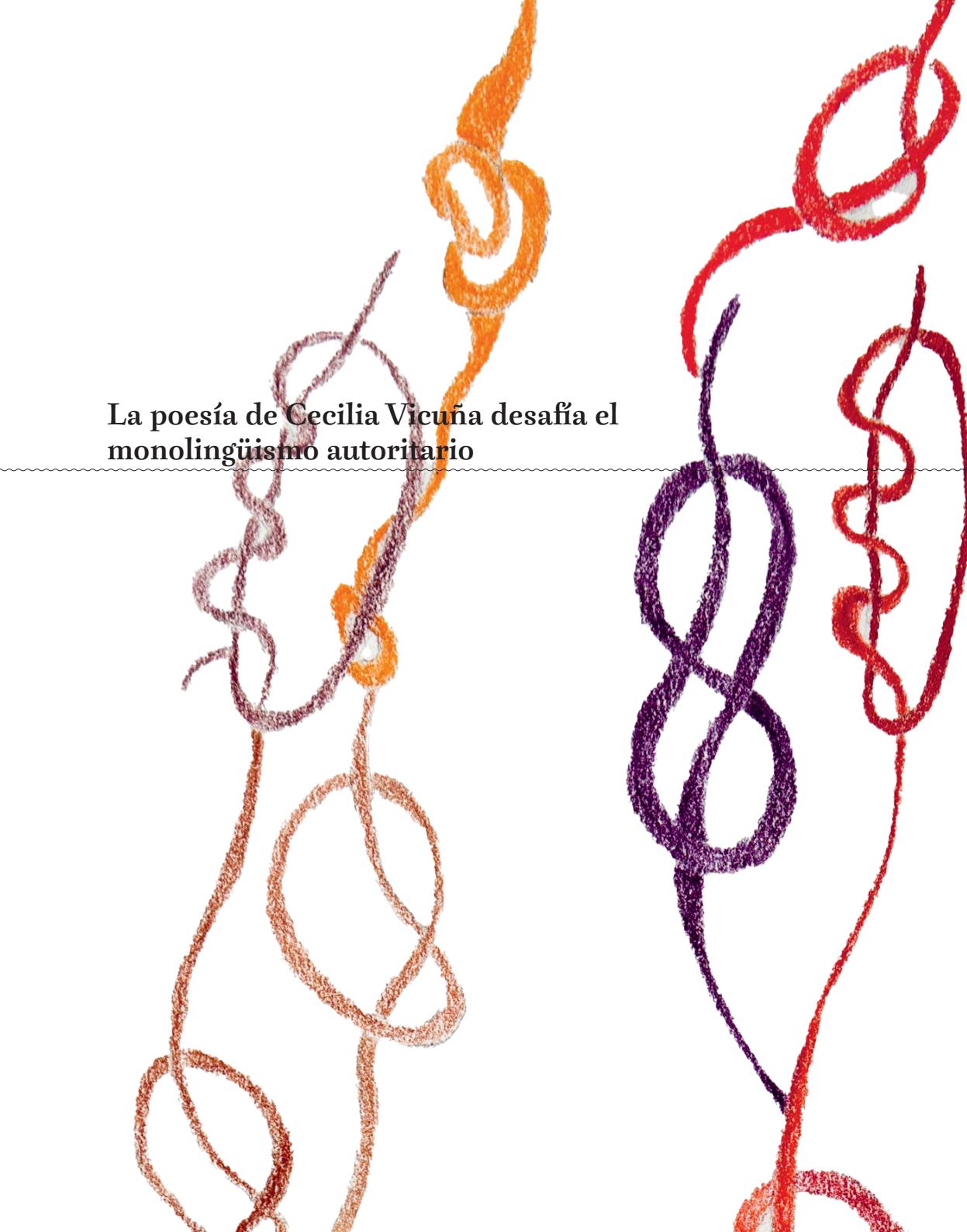
Serigrafía sobre papel
758 x 88,9 cm
CORTESÍA DE LA ARTISTA Y
GALERÍA PATRICIA READY



Retrato doble, 1970

Óleo sobre tela
94 x 153,5 cm

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE
BELLAS ARTES DE SANTIAGO DE CHILE
SURDOC: 2-466



La poesía de Cecilia Vicuña desafía el monolingüismo autoritario

ALEJANDRO ZAMBRA

Estaba en el casino de la facultad, revolviendo con un palito de helado un azucaradísimo Nescafé, cuando un compañero me avisó de que en una sala del segundo piso estaba a punto de comenzar una performance de la poeta Cecilia Vicuña. Por entonces -hablo de 1995, o tal vez de 1996- mi pobre idea de una performance se remitía más bien al ambiente de un concierto de death metal. Pero cuando entré, atrasado, a la sala, en lugar de gente declamando a gritos y lanzando objetos a los espectadores, reinaba un silencio cálido y cómplice.

Cecilia Vicuña se limitaba a mirarnos con una hermosa sonrisa chueca, como si en realidad fuera ella el público, todo el público, y nosotros, sus 15 o 20 espectadores, los verdaderos encargados de la performance. O quizás nos miraba más bien como si ya nos conociera y quisiera reconocernos; como si nos hubiera visto de niños y ahora advirtiera, con amorosa curiosidad, en nuestras jóvenes poses de veinteañeros serios, el paso del tiempo.

De pronto, Cecilia Vicuña tomó un ejemplar de *El Mercurio* de ese mismo día y empezó a leernos las noticias canturreando una melodía incierta, improvisada; por momentos susurraba, enseguida alzaba la voz, movida por un rapto de entusiasmo, como si llegara o estuviera a punto de llegar a la mejor parte de un rezo o de un tango o de un bolero. Recuerdo haber tardado en comprender que esa lectura no era un preámbulo de la performance, sino la performance misma. Quise acercarme a ella después, en el pasillo, pero no habría sabido qué hacer, salvo darle las gracias.

Gran literatura

«Eso no es vanguardia», dijo alguien, luego, en el patio, con aires de entendido. La palabra vanguardia designaba para nosotros algo tal vez contradictoriamente sagrado, clásico. Muchos estábamos ahí, estudiando literatura, precisamente porque habíamos tenido la suerte de leer, de adolescentes, *Altazor*, de Vicente Huidobro, o *Residencia en la Tierra*, de Pablo Neruda, o *Trilce*, de César Vallejo, y lo que entendíamos como «gran literatura» incluía muchísimas obras emblemáticas de las vanguardias históricas.

«No sé si es vanguardia, huevón», replicó una compañera de repente, después de un silencio largo, «pero cuando grande yo quiero ser tan sabia como esa vieja loca». Fue una frase tan necesaria como luminosa e imborrable. También fue imborrable para mí esa performance sencilla, cotidiana, inesperada, de Cecilia Vicuña. En cierto modo, empecé a leerla desde esa misma mañana, a diario y en el diario, quiero decir: cada vez que me encontraba con un ejemplar de *El Mercurio*, me daba por imitar los vaivenes de su voz, a veces entre ataques de risa, otras veces entre ataques de perplejidad.

Ahora que Cecilia Vicuña recibe en todo el mundo el reconocimiento que merece, no parece haber dudas de que su obra era verdadera vanguardia. Su poesía puede ser leída como una defensa del mestizaje, o como un desafío abierto y gozoso al monolingüismo autoritario que quiere borrarlo todo, o como un llamado urgente a una reconciliación cabal con la naturaleza, entre otras muchas lecturas.

En medio del pánico ante la emergencia climática y los desoladores intentos permanentes de las comunidades indígenas por recuperar culturas y territorios arrasados, la actualidad de su trabajo es impresionante y dolorosa; la obra entera de Cecilia Vicuña funciona hoy como una generosa advertencia formulada hace décadas y desde entonces larga y minuciosamente desoída.

Del mismo modo que después de escuchar a Violeta Parra agarramos la guitarra de palo y perdimos -por 10 minutos o por cuatro horas o para toda la vida- la vergüenza de cantar, a muchos de nosotros leer a Cecilia Vicuña nos ayudó a perder la vergüenza de escribir. No creo que sea demasiado tarde para darle las gracias.

Publicado en *El Periódico de España*, 8 de octubre de 2022

<https://www.epe.es/es/abril/20221008/cecilia-vicuna-vanguardia-76779898>



Ceq'e, 1994

Reproducción fotográfica

Foto: César Paternosto

COLECCIÓN CECILIA VICUÑA

Documentación fotográfica de una
performance de calle en Franklin
Street, Nueva York



La noche de las especies, 2009

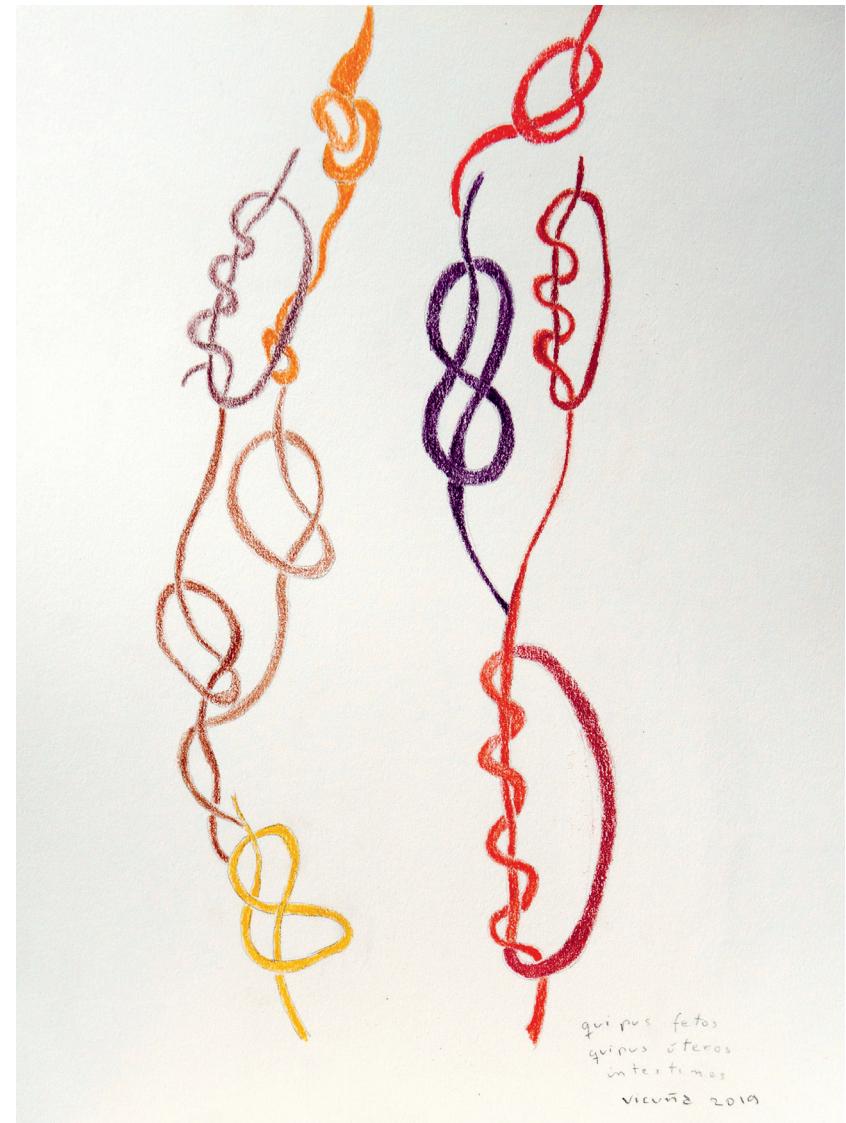
Videoinstalación. Animación digital de Robert
Kolodny a partir de dibujos de Cecilia Vicuña

CORTESÍA DE LA ARTISTA Y LEHMANN MAUPIN, NUEVA YORK,
HONG KONG, SEÚL, Y LONDRES



Quipu Womb,
EMST Museum, Atenas, documenta 14, 2017.

Foto: Mathias Voelzke



quipus fetos, quipus úteros, 2019

Serigrafía sobre papel
52 x 37 cm
COLECCIÓN MIGUEL A. LÓPEZ



Radicular¹

JOSEFINA HEPP
CECILIA VICUÑA

¹Este texto nace de la invitación que Revista Porvenir hace a Josefina Hepp y Cecilia Vicuña a propósito de su trabajo, su cercanía a las semillas y de la exposición *Dumpl. Multispecies Making and Unmaking* que se realizó entre el 27 de junio y el 20 de septiembre 2015 en el Kunsthall Aarhus en Copenhague, Dinamarca. Para la exhibición, Cecilia Vicuña creó una nueva versión de la exposición SEMIYA, la cual se realizó en la Galería Gabriela Mistral el año 2000.

Estaba en el jardín de mi tía María Isabel Livingston en el Cerro Castillo de Viña del Mar cuando vi caer una semilla. La vi en cámara lenta, cayendo a tierra. La recogí y contemplé su universo, sentí la presencia de los árboles futuros que contenía y caí a sus pies. Comprendí su infinita belleza y deseé ayudar-la a brotar. Recogí muchas semillas y comencé mi primer almácigo. Ella me llevó a su mundo, me semilló. Sembró en mí el amor por su ser. Escribí: "Vulva geometrizada / toda semilla es una nave espacial".

La aparición de las semillas significó un paso gigante en la evolución de los vegetales. Les otorgaron la capacidad de resistir condiciones ambientales extremas por largos períodos de tiempo para eventualmente dar paso a las plántulas -que es el estado en que las plantas son más vulnerables- en el momento y en el lugar precisos, o sea, en el momento y en el lugar en que la nueva planta tiene mayor oportunidad de éxito de establecimiento. Y por supuesto, de seguir perpetuando la especie. En términos botánicos, una semilla generalmente consiste de un embrión; un tejido nutritivo almacenado para el embrión y una cobertura llamada testa que puede ser muy ornamentada y que protege todo lo que está en el interior. Como una caja fuerte, la semilla contiene la información genética de la especie y solo puede ser abierta con la combinación correcta de factores; agua, luz, oxígeno, temperatura, y otros, incluso tiempo. Yo estudio qué combinación de factores permiten que una semilla finalmente germe. Y estudiar su germinación, a la escala que es propia de ellas, sirve para entender que ciertas formas naturales y sus funciones proporcionan una belleza que no está destinada a ningún observador.

En 1971 le propuse a Salvador Allende celebrar un día de la semilla: recoger y plantar semillas. ¡Convertir terrazas y techos en jardines, plazas y parques en bosques y chacras, las ciudades y campos en un vergel! Allende se rió y dijo pensativo: "quizás para el año dos mil." Aunque no se hizo colectivamente, por mi cuenta yo seguí recogiendo semillas y haciendo almácigos diminutos. Cuando los árboles alcanzaban varios centímetros los regalaba.

Años después me encontré en Perú, en el espacio sagrado del templo agrícola de Moray, una estación de experimentación científica inca construida en terrazas concéntricas, donde cada nivel creaba un microclima distinto para investigar un nicho ecológico especial para un cultivo o variedad genética adaptada a ese lugar. Templo, escultura, ciencia y agricultura, todo en uno. Pensé, ¡un poema espacial realizado en la tierra y con la tierra! Profundamente conmovida por esa obra y el pensar poético andino, escribí mi libro *La Wik'uña*: "chacra ritual/aguas que rezan con solo bajar." En el sur andino el paisaje entero es una obra, una cooperación con la tierra realizada en la escala magna del espacio americano. "Elevada espiritualización de lo agrícola" dijo Jaime Concha de la obra de Gabriela Mistral, y esa percepción de lo agrícola como el lugar sagrado de la alianza corre en todas las culturas antiguas de la tierra.

En Chile, las semillas de especies nativas no han sido muy estudiadas. Por supuesto, las de las hortalizas, cereales y frutales sí, porque el mercado de las semillas en Chile, y en todas partes del mundo, es importante en términos económicos.

Pero esas semillas, que son diferentes a las semillas de especies nativas han sido domesticadas y la selección artificial ha procurado que tengan menos problemas para germinar. También son capaces de percibir los cambios ambientales de su ambiente, aunque en su caso, si las condiciones son favorables, todas las semillas germinarán. Las semillas de especies nativas, en cambio, conservan este rasgo "primitivo" de extremo cuidado.

Me interesan especialmente las plantas que viven en el desierto. Las condiciones extremas e impredecibles que hay ahí han hecho que la sintonía de las semillas con el ambiente sea perfecta: una vez que asoma la radícula (futura raíz), no hay vuelta atrás: el proceso es irreversible, y si las condiciones no son favorables, la nueva planta morirá antes de poder producir la siguiente generación de semillas. Incluso si hay condiciones óptimas para la germinación, muchas semillas no germinarán: en ese caso se dice que están dormantes. En ambientes desérticos eso es normal y lógico: una planta no va a apostar todas sus cartas a un solo momento en que cayó agua.

Muchas de las especies de plantas en Chile son endémicas, o sea que no se encuentran creciendo naturalmente en ningún otro país. De las aproximadamente 5.500 especies nativas chilenas, alrededor de la mitad solo son de acá. Así se entiende la urgencia de estudiarlas y protegerlas. Una iniciativa interesante es la conservación de semillas en "Bancos de Semillas" donde se las mantiene en condiciones adecuadas de humedad y temperatura. Lo ideal sería recuperar los espacios naturales e intentar que las poblaciones de plantas continúen desarrollándose ahí, pero si esos espacios de pronto ya no son favorables para las especies, y si alrededor tampoco se encuentran otros lugares que las puedan sustentar, entonces hay que desarrollar otras estrategias, como el cultivo en parques y jardines, el guardado de semillas o la conservación de germoplasma en estos bancos.

Solo nuestra cultura niega la relación espíritu-tierra-semilla. De ahí la destrucción, la muerte de las especies y la desaparición del agua dulce. (La arrogancia es dejar de rogar y el ruego es el riego). El deseo de controlar y alterar las semillas implantando transgénicos cuyas consecuencias no podemos prever, destruye la biodiversidad de la tierra.

En el año 2000, sintiendo la agonía de las especies propuse revivir mi proyecto de las semillas. Recogí semillas nativas en los tres valles que habité desde niña, el del Mapocho, el Tinguririca y el Aconcagua. Tejí un quipu de semillas en la Galería Gabriela Mistral de Santiago y por unos días la fragancia del bosque chileno impregnó el lugar, pero no hubo un acto colectivo de amor a las semillas. Por eso lo llamé "Semiya", aún no estamos listos para amar la semilla. Ahora, 15 años después el proyecto renace en Aarhus, Dinamarca, esta vez, oponiéndose a la invención de la semilla transgénica que 'expresa' el pesticida en todas las partes de la planta, matando a los polinizadores que la tocan y destruyendo la relación flor-polinizador de la que depende la vida. Aún nos falta rescatar el sentido de la cultura antigua de América, el significado de la belleza del intercambio, el equilibrio del dar y el recibir. El sueño aún es volver al paraíso del templo, escultura, ciencia y agricultura, todo en uno. "Poesía, agua y tierra", como dijo mi hermano, Ricardo Vicuña.



Quipu de lava, 2020

Performance multimedia de sitio específico
Espacio escultórico, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)
CORTESÍA DE LA ARTISTA Y MUAC (MUSEO UNIVERSITARIO DE ARTE CONTEMPORÁNEO), MÉXICO



Palabarma, 1975

Lápices de colores sobre papel
29,7 x 42 cm
COLECCIÓN MIGUEL A. LÓPEZ

*Mapa Unidad Antiimperialista,
ca. 1974-1976*

Reproducción de collage perdido
ARCHIVO CECILIA VICUÑA

*Unir a todo el pueblo contra la
dictadura, 1978*

Serigrafía sobre papel
42,6 x 40 cm
CORTESÍA DE LA ARTISTA Y LEHMANN
MAUPIN, NUEVA YORK, HONG KONG, SEÚL,
Y LONDRES



Sol y dar y dad, acción en espacio público, Bogotá, ca. 1977-1979

Reproducción fotográfica

Men tira, performance en la calle, Bogotá, ca. 1977-1979

Reproducción fotográfica

Latinoamérica 2, ca. 1976-1979

Reproducción de collage perdido

ARCHIVO CECILIA VICUÑA



Cecilia Vicuña en su taller en Bogotá,
Colombia, ca. 1977-1978

Foto: Wolf Tirado



Chamán herido, 1982

Objeto precario, lana, algodón y ramas de madera

Poncho huiro, 1992

Objeto precario, lana y madera

Cementerio, 1982

Objeto precario, madera y huesos



Víctor Vaca 1974

Paracas, 1983

Video, 18'23"

COLECCIÓN MUSEO DE ARTE DE LIMA

Árbol de manos, 1974

Collage sobre papel

30,5 x 23 cm

COLECCIÓN MIGUEL A. LÓPEZ





Pueblo de altares, 1990/2023

Instalación para sitio específico de objetos precarios

Medidas variables

COLECCIÓN CECILIA VICUÑA



Vista de sala exposición *Soñar el agua. Una retrospectiva del futuro (1964-)*



La ruca abstracta (o Los ojos de Allende), 1974/2023

Instalación de bambú, lana, hilo, objetos precarios y reproducción de óleo sobre tela
Medidas variables
COLECCIÓN CECILIA VICUÑA

CRÉDITOS EXPOSICIÓN

CECILIA VICUÑA. Soñar el agua.
Una retrospectiva del futuro (1964-)

QUIPU DE AGRADECIMIENTOS

quiero agradecer
a mis ancestros
vascos mí
bisabuelo Carlos Lagarrigue
antiguo director de la Escuela
Bellas Artes, su sobrina
Ana Lagarrigue
y mi abuela Teresa
Lagarrigue todos
escultores
de la piedra y la greda
quiero agradecer
a mis ancestrales
andinos
diaguitas
quizás
cantoras
y artistas nortinas
Teresa Arenas
y Norma Ramírez
todas ellas de
voz cantarina
agradecer
a las tejedoras,
tintoreras
impresoras
costureras
ingenieros
montajistas
cuidadores
diseñadores
curadores
directores
que han
trabajado conmigo
en esta muestra
y agradecer a Miguel López,
Úrsula Dávila, Anna Stothart, Brian
Guerin, Alexis
Rose, Maricruz Alarcón,
Varinia Brodsky y Fernando Pérez
al Museo Nacional de Bellas Artes
al Ministerio de las Culturas, las
Artes y el Patrimonio
y a la Fundación Arte Precario
que lo hacen todo posible

CECILIA VICUÑA

CURATORÍA

Miguel A. López

COORDINACIÓN GENERAL

Varinia Brodsky

PRODUCCIÓN

María de los Ángeles Marchant
Pamela Fuentes
Maricruz Alarcón

ESTUDIO CECILIA VICUÑA

Úrsula Dávila

TEXTOS

COPYRIGHT ©
Josefina Hepp
Miguel A. López
Cecilia Vicuña
Alejandro Zambrano

COMUNICACIONES

Y REGISTRO
Paula Fiamma
Paula Celis
Romina Díaz
Gonzalo Ramírez

RELACIONES INSTITUCIONALES

Cecilia Chellew

DISEÑO MUSEOGRÁFICO

Estudio Manual

DISEÑO GRÁFICO

Lorena Musa
Wladimir Marinkovic
Catalina Chung

FOTOGRAFÍAS

COPYRIGHT ©
Patricia Novoa (pág. 14, 15 - 41 - 60, 61)
Felipe Fontecilla (pág 45, 46-47, 48, 98-99, 100-101
Stephan Aravena (pág 96-97)

PRODUCCIÓN MUSEOGRÁFICA

Mecánica Visual

MONTAJE

Hugo Núñez
Pedro Fuentealba
Marcelo Céspedes
Jonathan Echegaray
Gonzalo Espinoza
Mario Silva
Hugo Fierro
Swen Hauser

CONSERVACIÓN

Carolina Ossa
Eva Cancino
Eloísa Ide
María José Escudero
Rocío Guerrero
Sofía Calcedo

MONTAJE AUDIOVISUAL

Stephan Aravena

ILUMINACIÓN

Jona Galaz

INSTALACIÓN QUIPU

MENSTRUAL
Marcelo Zunino
Adolfo Dell'Orto
Alejandro Valdivia
Claudia Roncatti
Valentina Federici

COMPANÍA SUSPENSIÓN

Horizontal

TEJEDORAS

Andrea Borrero
Claudia Croquevielle
Josefina Briones
Níniwe Ávila
Camila Püschel
Paula Jaramillo
Paula Urzúa

MEDIACIÓN Y EDUCACIÓN

Graciela Echiburú
Constanza Nilo
María José Cuello
Mariana Vadell
Matías Cornejo

PROGRAMA PÚBLICO

Alejandra Wolff
Paula Arrieta, Programación
Nacional Cecrea
Antonia Taulis, Acción gráfica de
Palabramas
Constanza Symmes

ACCESIBILIDAD

Asociación CreA

ADMINISTRACIÓN

Manuel Arenas
Carolina Poblete
Daniela Necul
Hugo Sepúlveda
Ignacio Gallegos
Ivonne Ronda
Marcela Krumm
Paola Santibáñez

FUNDACIÓN ARTE PRECARIO

Cecilia Vicuña
Paulina Sepúlveda
Claudia Zaldívar
José de Nordenflycht
María José Vilches
Marcela Duarte

INSTITUCIONES

Galería Lehmann Maupin
Malba, Museo de Arte
Latinoamericano de Buenos Aires
Museo de Arte de Lima
Museo de la Memoria y los
Derechos Humanos
Museo de Arte Precolombino
CNAC Cerrillos
CPEIP - Ministerio de Educación
Televisión Nacional de Chile
Municipalidad de Santiago
Presa Víctor Manuel
Universidad de Chile
Universidad de Playa Ancha
Empresa Eléctrica de Francia

COLECCIONISTAS

Antonio Murzi
Eduardo Constantini
José de Nordenflycht
Juan Yarur Torres
Lola Arias
Marcial Marambio
Miguel A. López
Pablo Brodsky
Patricia Ready

COLABORADORES

Fernando Pérez
La Chimuchina
Irene Abujatum
Mike Leggett
Ricardo Vicuña
Lorena Soto, Witral

EQUIPO MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

DIRECTORA MNBA (S)
Varinia Brodsky Zimmermann

SECRETARÍA DIRECCIÓN
Carolina Poblete González

CURADORAS
Gloria Cortés Aliaga
Paula Honorato Crespo

EXHIBICIONES TEMPORALES
María de los Ángeles Marchant Lannefranque
Pamela Fuentes Miranda

COMUNICACIONES
Paula Fiamma Terrazas
Paula Celis Díaz
Romina Díaz Navarrete

RELACIONES INSTITUCIONALES
Cecilia Chellew Cros

DISEÑO GRÁFICO
Lorena Musa Castillo
Wladimir Marinkovic Ehrenfeld

MEDIACIÓN Y EDUCACIÓN
Graciela Echiburu Belletti
María José Cuello González
Matías Cornejo González
Constanza Nilo Ruiz
Mariana Vadell Weiss

DEPARTAMENTO DE COLECCIONES
Eva Cancino Fuentes
Manuel Alvarado Cornejo
Jaime Cuevas Pérez
Florencia San Martín Guillén

DEPARTAMENTO DE CONSERVACIÓN
Carolina Ossa Izquierdo
María José Escudero Maturana
Eloísa Ide Pizarro

ARQUITECTURA
Francisca Cortínez Albarracín
Magdalena Vergara Vildósola

ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS
Alejandro Bley Uribarri
Manuel Arenas Bustos
Ignacio Gallegos Cerdá
Marcela Krumm Gili
Daniela Necul Escobar
Elizabeth Ronda Valdés
Hugo Sepúlveda Cabas
Paola Santibáñez Palomera
Roxana Vargas Navarro

AUTORIZACIÓN SALIDA
E INTERNACIÓN OBRAS DE ARTE
Sebastián Vera Vivanco
Daniela Cornejo Cornejo

MUSEOGRAFÍA
Hugo Núñez Marcos
Marcelo Céspedes Márquez
Jonathan Echegaray Olivos
Gonzalo Espinoza Leiva
Pedro Fuentealba Campos
Jona Galaz Irarrázabal
Mario Silva Urrutia

BIBLIOTECA Y CENTRO
DE DOCUMENTACIÓN
Alejandra Wolff Rojas
Carlos Alarcón Cárdenas
Susana Arias Arévalo
Juan Pablo Muñoz Rojas
Soledad Jaime Marín
Gonzalo Ramírez Cruz

AUDIOVISUAL
Stephan Aravena Manterola

SEGURIDAD
Gustavo Mena Mena
Ingrid Calderón Pérez
Alejandro Contreras Gutiérrez
Héctor Lagos Fernández
Vicente Lizana Matamala
Sergio Muñoz Sepúlveda
Virginia Valderrama Banda
Eduardo Vargas Jara
Patrício Vásquez Calfúen
Pablo Véliz Díaz
David Contreras Espinoza



ORGANIZA



MUSEO
NACIONAL
BELLAS
ARTES

fundación
arte precario

ITINERANCIA INTERNACIONAL

MALBA

PINACOTECA
DE SÃO PAULO

PATROCINA
Vivemos bien
STGO
ILUSTRE MUNICIPALIDAD

COLABORA



MERCURIA
FUNDACIÓN DE
BELLAS ARTES

PARTICIPA



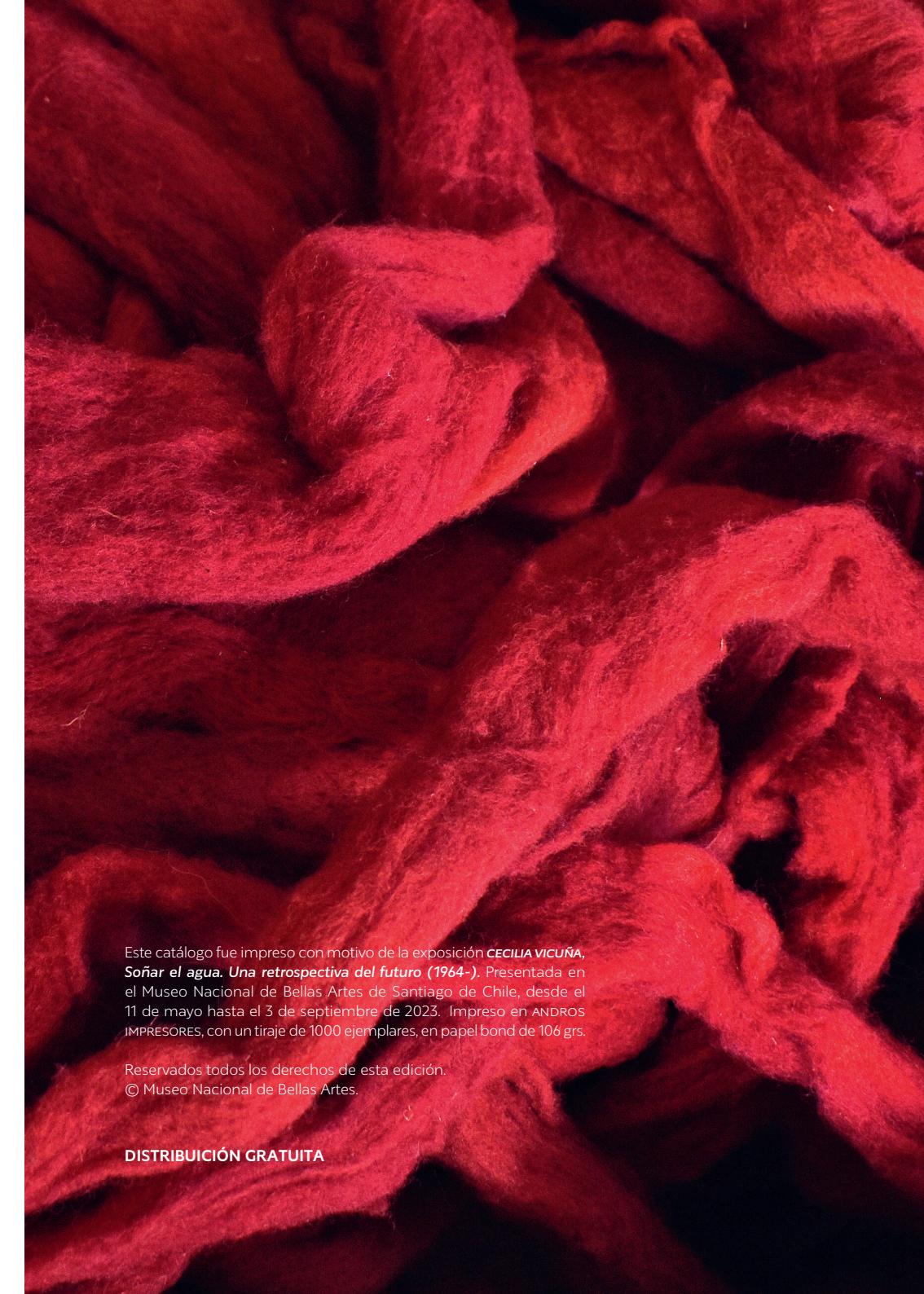
MUSEO CHILENO
DE ARTE
PRECOLOMBINO



edf **TVN**

APOYA

MEDIA PARTNER



Este catálogo fue impreso con motivo de la exposición **CECILIA VICUÑA, Soñar el agua. Una retrospectiva del futuro (1964-)**. Presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, desde el 11 de mayo hasta el 3 de septiembre de 2023. Impreso en ANDROS IMPRESORES, con un tiraje de 1000 ejemplares, en papel bond de 106 grs.

Reservados todos los derechos de esta edición.
© Museo Nacional de Bellas Artes.

DISTRIBUCIÓN GRATUITA

