



*cecilia vicuña*  
**Otoño**  
**Autumn**

**RECONSTRUCCIÓN DOCUMENTAL 1971/2007**  
MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES SANTIAGO DE CHILE

*cecilia vicuña*  
**Otoño**  
**Autumn**



# “Salón de Otoño”: Las hojas que faltan

Alberto Madrid Letelier  
*Curador*

*“Advertencia: al retirar cualquier material bibliográfico debe revisarlo y dar cuenta de la falta de páginas. Si al devolverlo se le comprueba esta anomalía que usted no hubiera informado se le retirará el carné de lector<sup>1</sup>.”*

<sup>1</sup> Advertencia encontrada en un material de consulta en una biblioteca.

<sup>2</sup> En el año 2005, como parte de la curatoría “Gabinete de lectura” se intervino esta rotonda con la que se establecía un sistema de remisiones con la biblioteca y la sala donde estaban las obras. Cecilia Vicuña formó parte del guión sobre la relación de la imagen y la palabra.

La reconstrucción documental de la obra de Cecilia Vicuña “Salón de Otoño” en el contexto de la curatoría “Ejercicios de colección”, se inscribe en el guión de los relatos por completar. De ahí el título de este texto y su intertextualidad con el epígrafe.

De un tiempo a esta parte, en el Museo Nacional de Bellas Artes (Santiago) se viene desarrollando el programa “Ejercicios de colección”, el cual funciona teniendo como referencia la exhibición de las obras de la colección permanente del Museo como dispositivo de construcción de relato mediante la selección de algunas obras de ésta que se disponen en una rotonda en medio del recorrido, al modo de un relato incrustado de la diégesis de la historia que se cuenta en la colección. En esta ocasión la reconstrucción de “Salón de Otoño” opera en la lógica metonímica por las semantizaciones que se establecen respecto de la obra y su contexto.

También como parte de los “ejercicios”<sup>2</sup> realizados, su reconstrucción corresponde a la proposición de un trabajo de docu-

mentación que recupera materiales con los cuales se arma una constelación, es decir, las remisiones entre los objetos y sus referencias.

Los materiales de trabajo son las fuentes primarias que, en este caso, consisten en: el registro fotográfico de la obra "Salón de Otoño" realizada en el mes de junio de 1971 en la Sala Forestal del Museo; otro registro es la reproducción de tres diapositivas de la reconstrucción de parte de la obra en 1978; además, el libro de artista "Sabor a mí" (1973). Con dichos materiales se realiza una reconstrucción contextual mediante su revisión. Entonces, ejercicio de memoria y reescritura.

Las actividades antes indicadas requieren de las marcas de la enunciación para la interpretación de los enunciados, en términos de una práctica de carácter revisionista y de construcción historiográfica.

## LA RECONSTITUCIÓN DE ESCENA

La rotonda que se ubica en el segundo piso del Museo arma una suerte de codo en su recorrido, de ahí lo de relato incrustado. Los materiales que se disponen se confrontan en los muros en diferentes temporalidades: dos registros de la obra, uno blanco y negro del "original" y otro a color de parte de su reconstrucción. En medio, vitrinas que contextualizan la obra. En una, el ejemplar del libro "Sabor a mí" reutilizado en su condición de diario de obra y en el cual se documenta la obra exhibida, operando como un hipotexto en el que Cecilia Vicuña, en la modalidad del diario, reseña la historia de la obra y la historia de los problemas que ésta contiene. A modo de pliegue, en otra vitrina se referencian materiales bibliográficos que amplían y contextualizan los sentidos de la obra.

En otro muro se incorpora un texto curatorial y la imagen de una fotografía del exterior de un sector del Museo en cuya superficie se lee “Exposiciones transitorias”, bajo éste se ve una puerta cerrada en la que originalmente estaba la Sala Forestal.

Ahora abro la puerta figurativamente en otro tiempo y espacio para transitar en el análisis de “Salón de Otoño”.

## DE LAS MARCAS ESPACIALES

“Sala Forestal” y “Exposiciones transitorias” son indicaciones de lectura respecto de la puesta en escena actual; la actualización de la significación se completa con la ubicación de la rotonda que está en el segundo piso, de modo que los espacios y designaciones anteriores son el subsuelo —la arqueología de la obra—. Relato espacial en versión resumida de la reconstrucción de “Salón de Otoño” tal como la verá/leerá el espectador.

La designación que uso de la obra es la que le da Nemesio Antúnez, Director del Museo en ese momento, ya que el nombre asignado por la artista es “Otoño”. De algún modo, Antúnez, en



*Primero intenté atrapar la primavera, pero los pétalos se descomponían. Primero intenté atrapar la primavera, pero los pétalos se descomponían. Primero intenté atrapar la primavera, pero los pétalos se descomponían.*

<sup>3</sup> Vicuña, Cecilia, Sabor a mí, Beau Geste Press, England-Latinamerica. Bilingual edition, 1973, capítulo "Otoño", sin paginación. Editor Felipe Ehrenberg.

<sup>4</sup> En el año 2000, en el Museo Nacional de Bellas Artes se organizó el programa "Chile 100 Años Artes Visuales" el que estaba dividido en tres etapas. En la tercera de ellas, "Transferencia y densidad", el curador Justo Pastor Mellado postulaba, entre otras hipótesis, la curatoría como infraestructura para escritura de arte. Cecilia Vicuña estaba en la sala "Historias de anticipación". Por cierto este ejercicio establece una continuidad con la revisión de antecedentes no documentados en la historia del arte chileno.

<sup>5</sup> El Museo Nacional de Bellas Artes se encuentra en medio del perímetro del Parque Forestal. Inicialmente su hall de ingreso se proyectó como extensión del Parque, conteniendo un jardín de invierno en su interior como parte de la ornamentación.

<sup>6</sup> Vicuña, Cecilia, op. cit., sin paginación.

su designación, ironizaba la tradición de los "salones", además, en la tarjeta de invitación incorpora una premiación imaginaria. También en el documento se consigna la modificación de las fechas de exhibición, aspecto documentado en este catálogo por José de Nordenflycht, por lo que avanzo, pero si deteniéndome en el ejercicio de documentación. Cuestión no menor en el discurso de la historiografía del sistema de arte chileno —la datación—, ya que lo que se registra en el libro "Sabor a mí"<sup>3</sup> de Cecilia Vicuña como el día de la inauguración es 12 de junio (en tanto en la invitación es 11 de junio). Esta observación se complementa con lo antes señalado en razón de las dificultades con el trabajo de fuentes primarias, ya sea por su no consulta o la ausencia de las mismas. De ahí que esta descripción y reconstrucción de obra opera desde la pulsión de archivo<sup>4</sup>.

En otro recorrido, el título arma un campo semántico de la relación de la obra con el lugar asociado con la proposición, su materialidad y disposición: la exposición dura tres días (recuérdese la inscripción en el muro exterior del Museo); la Sala Forestal<sup>5</sup>, que temporalmente se utiliza como depósito de la bolsas y hojas de la obra, arma una relación de continente-contenido en la intertextualidad de la estación del año, el parque, la recolección de hojas y, si además se agrega la anécdota del día de la inauguración, el servicio de una torta de mil hojas.

"Sabor a mí" debe considerarse no sólo como un diario de obra sino como texto de artista por su materialidad y conceptualización. Es documento de parte del programa de obra de la artista en el que documenta aspectos de la época y se narra desde 1971, estableciendo un racconto con 1969, es decir, primero la narración sobre la materialización de la obra y, segundo, sobre su ideación.



## TODOS LOS OTOÑOS PREFIGURANDO EL OTRO OTOÑO

<sup>7</sup> Vicuña, Cecilia, op. cit., sin paginación

<sup>8</sup> Indicación atendiendo a que parte del discurso historiográfico desarrollado

En 1971, el diario describe la materialización de la obra en colaboración con Nemesio Antúnez y Claudio Bertoni y, a modo de manifiesto: “Esta pieza fue un acto de contribución al socialismo en Chile”<sup>6</sup>. Luego, superposición de relatos, la arqueología de ésta en el recuerdo de Bertoni de 1969, ella escribe “Mi mejor escultura que a su vez tenía el mejor nombre: ‘Otoño’”.

También en 1969, otro “Vicuña”, heterónimo que usa en el periodo el artista Juan Pablo Langlois, realiza en el Museo la obra “Cuerpos blandos”, la cual posee semejanza con la materialidad de la de Cecilia, pero con otras significaciones. Se trata de bolsas rellenas de papel de diario con las que arma una especie de manga que se despliega en diferentes lugares del Museo, recorriendo sus depósitos, salas de exposición y por una ventana sale al exterior, quedando colgada en una palmera. Relato incrustado en la analogía interior/exterior del Museo de una especie de escultura móvil que se desplaza del plinto y desmaterializa la monumentalidad de la escultura.

En otros días del diario, Cecilia se detiene en las significaciones de la obra aludiendo a los textos que se habían incorporado en un muro de la sala. “Estos son los textos que iban con las hojas: para explicarla al público yo diría que esta escultura es más que nada una obra “interior” porque lo rico está en la concepción y la experiencia de quien la ejecuta, más que en la escultura misma (aunque también) es lo que se llama vivir la escultura. Hacer una escultura viviente (porque sinceramente la escultura soy yo)”<sup>7</sup>.

Las connotaciones de “obra interior” tienen una serie de expansiones en su significado. En principio intertextualmente se alude a la cita de Lautremont “El arte debe ser hecho por todos”. Aquí se contextualiza la referencia “Esta pieza fue un acto de contri-

*Primero intenté atrapar la primavera, pero los pétalos se descomponían. Primero intenté atrapar la primavera, pero los pétalos se descomponían. Primero intenté atrapar la primavera, pero los pétalos se descomponían.*



con posterioridad al golpe de estado establece una situación de ruptura con lo que sucedía anteriormente.

<sup>9</sup> La proposición de la curatoría de reconstrucción de “Salón de Otoño” es parte del avance del proyecto “Hacia otra historia del arte en Chile”, Fondo Nacional de la Cultura y las Artes 2007.

bución al socialismo en Chile”. La artista entiende la experiencia de recepción de la obra como una instancia colectiva y de modificación de la mirada, aludiendo al periodo cuando se hablaba del hombre/mujer nuevo/a (especificación de Vicuña). El carácter revolucionario de la obra es que contribuye a que los sujetos miren su entorno de un modo distinto, como también explicará el sentido del “gozo de la obra”.

Desde el ejercicio revisionista que se viene realizando, dicha proposición de obra reactiva la memoria permitiendo establecer remisiones con otros momentos del desarrollo de las artes visuales chilenas<sup>8</sup> de la cual la obra de Cecilia Vicuña son las hojas que faltan para continuar la documentación.

Por ello, dentro de los materiales de la otra vitrina se encuentra el libro de Soledad Bianchi “La memoria: modelo para armar”, cuyo estudio reconstruye los grupos literarios de la década del sesenta en Chile, por medio de entrevistas en las que se registra la historia de la Tribu No a la cual pertenece Cecilia Vicuña. De igual modo, en el pliegue de las vitrinas se debe establecer la frontera de la producción de poesía y artes visuales de Cecilia Vicuña.

Parte de esta curatoría —arma— en su reconstrucción los materiales para la reescritura de capítulos de las artes visuales chilenas teniendo en consideración el trabajo de recuperación y revisión de fuentes para la constitución de archivos asociados con la cita inicial “cualquier material bibliográfico debe revisarlo y dar cuenta de la falta de páginas.”<sup>9</sup>.



# La caída del otoño

José de Nordenflycht\*

*Historiador*

*Primero intenté atrapar la primavera, pero los pétalos se descomponían.*

*Las hojas de los árboles en cambio resistían.*

*Cecilia Vicuña<sup>1</sup>*

\* Este texto es parte del avance de "Cecilia Vicuña: Memoria de Obra", proyecto Fondart n° 44059, 2007.

<sup>1</sup> VICUÑA, Cecilia, Precario / Precarious, Tanam Press, New Cork, 1983, s/p.

<sup>2</sup> La obra "Masacre de Puerto Montt" expuesta originalmente en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1969, fue remontada en junio de 2006 en la Galería Metropolitana en el contexto de una curatoría organizada por el proyecto INCUBO.

El día martes 8 de junio de 1971 es asesinado, por el grupo de ultra izquierda Vanguardia Organizada del Pueblo VOP, el ex Ministro del Interior Edmundo Pérez Zujovic.

A raíz de ello el gobierno de Chile declara estado de sitio y se suspenden todo tipo de actividades a partir de un duelo oficial de tres días. Este hecho será la señal más inequívoca del recrudecimiento de la violencia política que vendrá en los meses sucesivos.

Decimos recrudecimiento porque su muerte fue efecto de una violencia anterior. Recordemos que la muerte de Pérez Zujovic había sido efecto de la imputación que el VOP le hacía como responsable político de la Masacre de Puerto Montt en 1969, lo que en el campo artístico no pasó inadvertido, como bien sabemos a partir de la obra que ese mismo año expone el artista uruguayo Luis Camnitzer en el Museo Nacional de Bellas Artes<sup>2</sup>. Para ese mismo día de junio, en la Sala Forestal del Museo Nacional de Bellas Artes, estaba programada la apertura de la exposición de la artista Cecilia Vicuña.

<sup>3</sup> “La obra “Otoño” dedicada a la construcción del socialismo en Chile duró tres días y no hubo fotografías” en VICUÑA, Cecilia Op. Cit., s/p.

<sup>4</sup> Si consideramos como punto de inflexión la exposición Chile 100 años Arte Visuales, Tercera Etapa 1973-2000: Transferencia y Densidad, Museo Nacional de Bellas Artes, octubre-diciembre 2000. En esa curatoría se incluye a Cecilia Vicuña en la sala Historias de Anticipación con la reconstrucción de la “La pieza del hilo azul”, obra descrita en su Diario Estúpido, Concón, 22 de enero 1972.

Era su primera exposición individual y el Museo estaba cerrado por duelo. Por esto finalmente abre sus puertas de manera sigilosa, casi inadvertida, como se infiere de la tarjeta de invitación intervenida con bolígrafo sobre la impresión original, remarcando respectivamente los días viernes 11 y domingo 13 sobre los días 8 y de 11 junio. En esas circunstancias asisten sólo los amigos cómplices y los familiares de rigor.

Eso fue todo. O casi.

En las publicaciones y reseñas críticas posteriores sobre la artista se insiste en que no hubo fotos<sup>3</sup>. Pero si las hubo. Precarias, sobreexpuestas y desenfocadas, pero fotos al fin, las que hoy permiten el retorno de una imagen que espera por enfocarse a partir de su contexto como testimonio. Queremos suponer que estas son parte de esa mano maternal, la que más allá de ser cómplice o activista de su empeño, ha actuado más sigilosamente aún como parte de la obra de la artistas en sus dimensiones más testimoniales.

Si sumamos a estas fotos la mentada tarjeta, esta exposición marca su posteridad como uno de los eventos significativos en medio de muchos que, para el campo artístico chileno contemporáneo, sólo han comenzado a ser valorizados recientemente<sup>4</sup>.

La historia del arte en Chile durante el gobierno de la Unidad Popular es un período que aún no se ha transitado lo suficiente como para que podamos estar ciertos a dimensionarla. De hecho nuestro feble canon historiográfico casi ignora este período y por supuesto todo lo que contuvo y supuso. Por lo demás esta Historia del Arte durante la Unidad Popular ha debido comenzar a remontar su relato ante la sobredeterminación que el período posterior ha tenido en el contexto de la discursividad canónica del arte chileno.

*Primero intenté atrapar la primavera, pero los pétalos se descomponían. Primero intenté atrapar la primavera, pero los pétalos se descomponían. Primero intenté atrapar la primavera, pero los pétalos se descomponían. Primero intenté atrapar la primavera, pero los pétalos se descomponían.*







Sabemos ya de la obra instalada por Gordon Matta Clark en el mismo Museo<sup>5</sup>, además algo sabemos —cuestión que habría que estudiar con mayor precisión— de los vínculos entre Joseph Kosuth y Juan Downey en esa misma época. También sabemos de la exposición itinerante del MoMA que exhibió por primera vez —y única— obras de Duchamp en Chile<sup>6</sup>. A ello habría que sumar los efectos institucionales de la circulación de ciertas obras a partir del proyecto de formación del Museo de Solidaridad o la relación del arte con la esfera pública en los dispositivos del UNCTAD que ha sido rescatada como parte de ese imaginario de nuestra “antigüedad moderna” al decir de la Documenta de Kassel en su versión en curso<sup>7</sup>. Así como muchos otros episodios en el campo de la arquitectura y el diseño; como la estadía de Gui Bonsiepe; entre otros múltiples aspectos poco y mal estudiados.

Por su parte esto converge en un imaginario epocal que es asumido por los artistas de hoy de un modo menos estridente y más complejo, como el que podemos ver a partir del proyecto SYNCO<sup>8</sup>, donde se integran a una recuperación de la memoria que para muchos era inevitable y que para otros les resultará muy incomodo de recordar, signos inequívocos anunciando que para el sistema de arte chileno la UP está de vuelta, de ahí que las hojas anuncien con su caída el frío misterio que se cierne sobre su acumulación. Cuando la anticipación es convertida en amenaza, es cuando esta debe remontar su exclusión.

*Primero intenté atrapar la primavera, pero los pétalos se descomponían. Primero intenté atrapar la primavera, pero los pétalos se descomponían. Primero intenté atrapar la primavera, pero los pétalos se descomponían. Primero intenté atrapar la primavera, pero los pétalos se descomponían.*

Pero ¿que decía la tarjeta?: “Salón de Otoño”.

Sin duda esa era la hoja más importante de entre todas las hojas dispuestas, amontonadas, apretujadas, rezumando su tautológica condición de organismos vivos, caídos desde el quiebre de su intususcepción.

<sup>5</sup> Sobre lo que existe registro fotográfico publicado en DISERENS, Corine (ed.) Gordon Matta-Clark, Phaidon Press, New York, 2003.

<sup>6</sup> La importancia de esta exposición sólo ha sido reseñada e insistida por el artista Hugo Rivera, en RIVERA, Hugo “Un Problema, dos epígrafes, tres instituciones, un libro y tres lugares pregnantes; diez fragmentos diversos para una narración posible.” en NORDEN-FLYCHT, José de (comp.) Artes Visuales en Chile: Identidades Regionales e Historias Locales, Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso, 1999.

<sup>7</sup> LAWNER, Miguel y David MAULEN “UNCTAD III” en Documenta 12 Magazine, Taschen, n° 1, 2007.

<sup>8</sup> ARCOS, Natalia “Volver al futuro” en el catálogo de Mario Navarro RED DIAMOND, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 7 Santiago de Chile, 13 de abril – 15 de julio de 2007.

<sup>9</sup> VICUÑA, Cecilia, Op. Cit., s/p.

<sup>10</sup> En una nota titulada:

Según nos relata la misma artista su obra “Otoño” era una escultura<sup>9</sup> que fue reconvertida en “Salón de Otoño” por Nemesio Antúnez —a la sazón Director del Museo Nacional de Bellas Artes—. Esto nos puede guiar a una confusión si nos fijamos nominalmente de este documento, donde aparentemente Nemesio Antúnez propone un chiste, el que no hacía otra cosa que cargar con su inconsciente institucional, dándole de pasada una curiosa legitimación a la obra de Vicuña, la que corre por dos alusiones paralelas.

La primera es dejar claro que el Salón es a lo oficial, lo que el Salón de los Rechazados es a lo no oficial. ¿Cual era el oficialismo artístico en ese momento de 1971? Pese a su posición claramente Antúnez no lo representaba del todo y él lo sabía, por lo que los rechazados necesitaban de un Salón, y él se los daba.

La otra alusión es la intención de Antúnez de leer la obra en clave conceptual, adjetivación que —según el relato de la misma artista— se la escucha por primera vez a él en una transmisión radial que en esos días comentó esta muestra.

No es tan sencillo determinar hoy en día que es lo que exactamente quería decir Antúnez en ese momento con “conceptual”. Recordemos que esta nominación estaba muy acotada en una discusión en curso en esos momentos y no como hoy en donde es absolutamente ambivalente y se desdibuja en el coloquialismo mediático por imprecisiones y vaguedades ¿En que radicaría ese conceptualismo en nuestro sistema de arte? Esto deja dos preguntas ¿en superar la dependencia objetual en la discusión sobre el afuera del cuadro y pasar a las artes no-objetuales que radican en la instalación del sujeto frente al objeto? ¿O tal vez en superar la discusión objetual introduciendo lo no-formal, en tanto categoría más cercana a un tipo de desmaterialización, una más emotiva que intelectualizada?

Creemos que esto último es lo verdaderamente anticipatorio en este trabajo, y de ahí que se inscriba más cercanamente a la filiación de las acciones de arte o artes performativas —como podríamos decir hoy en día desde el barbarismo anlgosajón—, sobre las cuales también tenemos un déficit canónico en nuestra historiografía, a recordar aquí que este no será el único trabajo que transite desde la escultura hacia las artes preformativas.

Como hemos anotado la obra era concebida por su autora como una escultura y consistía en bolsas llenas, rebalsadas de hojas secas de plátanos orientales recogidas en la Quinta

“Cecilia Vicuña y su Pintura Política”, El Mercurio de Santiago, Santiago, domingo 6 de agosto de 1972, pág. 4.

Normal, en el entorno del Parque Forestal y otros barrios de Santiago. Aquí el significativo hoja en el crujir de las pisadas eran una gran onomatopeya de su trabajo en soporte verbal.

Es curioso observar como años después se utilizarán en el sistema de arte chileno las adjetivaciones “escultura social”, “obra en campo expandido” y “sitio específico”, como si esta obra no hubiera existido, como si el contexto que inscribió su visibilidad no hubiera existido, como si las hojas caídas no tuvieran resistencia histórica.

La caída del otoño se cierne sobre su pérdida, la cual intenta ser remitida al espacio museal como si fuera un significativo metonímico de la caída, las pisadas de todos serían las que intenta contener.

Cecilia Vicuña despliega esa misma contención unas semanas después en la exposición “Poemas, Pinturas y Explicaciones”, inaugurada en el mismo espacio del Museo Nacional de Bellas Artes. En esta muestra pendían desde los muros de la Sala Forestal varios óleos, algunas hojas dactilografiadas con los poemas explicativos, un biombo —como soporte de pintura— además de varios sillones y maceteros con plantas de interior. ¡Aquí aparecía el verdadero Salón!

Ya no el Salón de los Rechazados sino el Salón Oficial, donde el socialismo tenía que ser erótico, lo que no era otra cosa que el deseo convirtiera su energía libidinal en obra, recordemos que a poco más de un año de ello la misma artista declaraba: “Mi pintura es política, aunque en una interpretación personal. Mis cuadros nacen para representar un mundo en que todo es posible, un paraíso socialista”<sup>10</sup>.

A partir de ahí vendrá un período en que realmente las relaciones entre la esfera privada y la esfera pública de la artista se funden, lo que finalmente da paso al *Diario de Objetos para la Resistencia*, el que se comienza a producir en Londres desde que se tiene noticias del tanquetazo del 29 de junio de 1973 y la seguida publicación en formato “libro de artista” de *Sabor a Mi* (Beau Guest Press, London, 1973) editado por el artista mexicano Felipe Ehrenberg.

El otoño ya había caído.







## OTOÑO

en junio de 1971 llené de hojas de árboles una sala del museo nacional de bellas artes (santiago) en colaboración con nemesio antúnez y claudio bertoní.

ésta pieza fue un acto de contribución al socialismo en chile.

## DIARIO

otoño 1969

mi idea número uno fue preservar las hojas de los árboles, antes de que las barrieran o quemaran, no por un afán de eternización sino como un acto descabellado. lo que más me gustó de mi idea fue la recolección misma de las hojas que resultó una ocupación en extremo agradable y contemplativa. la lentitud de los gestos de la recolección y la falta de euforia le daban su carácter central. ver las hojas dentro de las bolsas que primero inventé me daba un intenso placer, porque nunca antes ví una cosa así y porque se veían tan bien. así varios millones de años después de la creación de la bolsa plástica decidí guardar el otoño dentro de una bolsa. cuando claudio llegó me ayudó a recoger más hojas. mi prima menor y mi hermano segundo a su vez fueron conmigo a recoger hojas a una calle. a varios amigos les escribí contándoles la creación de lo que yo llamé "mi mejor escultura" que a su vez tenía el mejor nombre: OTOÑO

OTOÑO 1971

25 mayo

claudio me dice si me acuerdo de la escultura que yo había inventado en el otoño del 69, le digo que sí, me dice que quiere hacer una exposición de bolsas de hojas, quizás una sola bolsa gigantesca.

26 mayo

le hago ésta proposición a nemesio antúnez, quien de inmediato acepta.

otros días

esperamos que nemesio nos avise.

2 junio

nemesio decide darnos la "sala forestal" del museo nacional de bellas artes, me hace una carta para el señor administrador del parque, quien me promete reunir y guardar para mí todas las hojas del parque forestal. nemesio redacta junto con silvia celis una tarjeta llamando "salón de otoño" a la pieza, además inventa algo de unas medallas porque le da mucha risa y así va a sorprender a muchos viejitos según él. nemesio también quiere que las hojas estén desparramadas por el suelo en vez de quedar dentro de bolsas.

3 junio

no me acuerdo

4 junio

tampoco me acuerdo

5 junio

mi hermano ricardo y yo recogemos 5 bolsas de hojas en una calle, ricardo pierde el anillo.



6 junio

claudio en expedición a una avenida central compra un número de 15 bolsas plásticas.

7 junio

claudio en expedición al museo encuentra que el señor administrador del parque no nos ha juntado todas las hojas del parque, sino lo que él llamó 27 hojas. para ir a visitarlo jorge y yo paramos en el camino y recogemos una bolsa de hojas.

8 junio

claudio y marcelo salen a recoger hojas llenan 9 bolsas. claudio pierde el anillo. marcelo se niega a tomar fotos. mi madre se pone un pañuelo naranja en la cabeza y yo uno rojo. recogemos 4 bolsas de hojas en una calle. más tarde ella y yo depositamos 13 bolsas en la sala forestal con la ayuda de un caballero de ojos azules. hora de la tarde: nemesio me dice que la exposición no se puede hacer el día 9 porque hay duelo nacional. mataron a un ex ministro. el otoño se aplaza para el día 12.

9 junio

claudio amaneció enfermo de tanto recoger hojas. el señor administrador del parque forestal me lleva donde su compañero de la quinta normal. los camiones de un parque se van a hacer amigos de los camiones del parque segundo.

varios días

recojo muchas bolsas de hojas. las voy llevando al museo.

12 junio

los 3 camiones que vienen de la quinta normal llenos de hojas descargan en la puerta del museo. mi madre y mis amigos me ayudan a empujar las hojas dentro del museo, con

el cuerpo, con unos palos largos sumergiéndonos y rodando con las hojas. nos tapamos la cabeza con unos trapos para que no nos entre mugre a los ojos. nos demoramos todo el día. logramos meterlas en la sala una hora antes de que lleguen los amigos. cuando aparecen, la sala parece un mar café de puras hojas. en la entrada miden un metro, hacia el fondo la profundidad disminuye hasta 10 cm. al medio hay 25 bolsas nylon tamaño abrigo y 2 bolsas tamaño colchón llenas de hojas. todos se ríen mucho, leen los textos que están al fondo y comen torta de milhojas. la sala dura 3 días, viene poca gente porque es otoño y llueve. no hay fotos ni documentos.

14 junio

nemesio habla en la radio de mis hojas, la llama "una obra conceptual", así escucho por primera vez acerca del arte conceptual.

ÉSTOS SON LO TEXTOS QUE IBAN CON LAS HOJAS:

para explicarla al público yo diría que ésta escultura es más que nada una obra "interior" porque lo rico está en la concepción y la experiencia de quien la ejecuta, más que en la escultura misma aunque también. es lo que se llama vivir la escultura o hacer una escultura viviente porque sinceramente la escultura soy yo. por ésto se trata de una experiencia tan interesante y benéfica para el público: cada uno puede hacer su propia escultura y así la frase arreglada de lautreamont se verá feliz

el arte debe ser hecho por todos

de porqué la obra es más que nada interior y usa un material perecible como hojas de árboles: antes que nada ésta obra no tiene preocupaciones con respecto del futuro. existe solo

para el presente, para un instante. el absoluto gozo de ése instante no se perpetúa, perpetuándolo ése gozo se termina. ésta preocupación por el Aquí y Ahora no se expresa en una obra dura, porque entonces sería una preocupación por el Aquí y Ahora y un Poco Después. ésta es casi una obra de arte de los ojos para dentro porque bolsas nylon y hojas hay en todas partes. lo que las hace "obra" está en mi cabeza. éste estar en la cabeza es lo más precioso que tiene el arte. una persona que lo tiene nunca se puede sentir demasiado mal, "ve" en todas partes, percibe de otro modo y encuentra "obras" en todas partes, en los semáforos en los dibujos del asfalto, en las manchas de las paredes y así ésta persona se sentirá constantemente impulsada a crear y sintiéndose parte de una energía mayor encontrará más gozo en todo lo que haga. políticamente ésa persona será más dada a crear y luchar por un mundo donde sus hermanas-hermanos gocen como ella. la pieza otoño quiere causar placer al público. el arte nació para jugar y aunque muchos se han olvidado está bueno que ahora se acuerden. las personas viendo que alguien se ocupó de recoger tantas hojas pensarán que me interesan mucho y ellas a su vez pensarán que jamás pusieron atención a las hojas ni al otoño, y así pasarán su vida sin poner atención a nada. cuando van en el bus piensan en bajarse del bus y así sucesivamente. no viven en el presente, no conocen gozo y cómo a cada una le tocan apenas 70 años y la mayoría de la gente que viene aquí tiene entre 15 y 50 años a unos les quedan apenas 20. así es que vayan tomando nota.

la conciencia de la propia muerte las podría volver revolucionarias, la mujer-hombre-nueva-nuevo es la-el que tiene una nueva visión del tiempo; sabe que no lo puede malgastar y tratará de mil modos de transformar su mente, sus relaciones, de precipitar la revolución, porque no hay derecho que viviendo todos tan pocos años haya que sufrir.

una obra dedicada al gozo no es una obra apolítica, porque quiere hacer sentir la urgencia del presente, que es la urgencia de la revolución.



# re cuerdo

Leo el “diario de otoño” y recuerdo algunas cosas que no han sucedido y otras que ya sucedieron.

Recuerdo el museo antes de que llegara Nemesio: un perfecto mausoleo del siglo XIX, con suelos encerados para que nadie entrara. Recuerdo a Nemesio, recién nombrado director, anunciando en la TV: “voy a abrir el museo a los jóvenes.” Así llegué a verlo. (La historia sigue en el diario)

Recuerdo haber escrito “el diario de otoño” al revés, empezando por el último día y terminando por el primero. Lo escribí en mi máquina TIPPA, en hojas de papel calco, tamaño legal, y las pegué al fondo de la sala, en un cartón gris, para que solo pudieran leerlas los que se aventuraran a cruzar el mar de hojas.

Recuerdo el deseo de revertir el orden del mundo que animaba a la niña.

Recoger hojas, como una forma de amarlas sintiendo su muerte, era un gesto que anticipaba sin saberlo el duelo que pronto se extendería a todo Chile. El duelo negado, tan negado como la obra que fue silenciada, excluida de la historia desde ese día.

Para mí, el tejido de la obra y su historia, la sincronía entre el asesinato y la obra cancelada es el lenguaje, el campo de la interacción. La trama y el envés de un instante en el que nacen/mueren varias posibilidades. Un vivir democrático y un arte ancestral enraizado en una memoria futura. Un *ser con* las hojas sintiendo el ritmo paradójal de la tierra *en* la ciudad.

Y así me contradigo, porque el diario y la obra quieren ser del presente, pero un presente "futurante" diría Macedonio Fernández.

Futurante por el saber milenario que decía: la obra es la conciencia, no las hojas, sino el intercambio recíproco entre los dos.

Cecilia Vicuña

Nueva York, 22 de julio, 2007

# Translations

## “SALÓN DE OTOÑO”: THE MISSING PAGES

Alberto Madrid Letelier, Curator  
(Translation by Christopher Winks)

“Warning: When checking out any library material(s), the borrower should verify that no pages are missing. If this irregularity is ascertained upon return of such material(s) without such information from the borrower, said borrower will be deprived of his or her library card.”<sup>1</sup>

The documentary reconstruction of Cecilia Vicuña’s artwork “Salón de Otoño” (“Fall Salon”) within the context of the curatorial project “Collector’s Exercises,” forms part of the script of unfinished stories. Hence the title of this essay and its intertextual link to the epigraph.

For some time now in the Museo Nacional de Bellas Artes in Santiago, the program “Collector’s Exercises,” whose point of reference is the exhibition of works from the museum’s permanent collection as a mechanism for constructing a narrative, arranging them in a rotunda at the midpoint of the route through the gallery, in the form of a narrative embedded in the diegesis of the story told by the collection. On this occasion, the reconstruction of “Salón de Otoño” operates through metonymical logic through the semanticizations established with respect to the artwork and its context.

Additionally, as part of the “exercises,”<sup>2</sup> its reconstruction forms part of a proposal for a documentary project that aims to assemble materials for the construction of a constellation, namely, a set of interchanges between the objects and their referents.

The working materials are the primary sources, consisting in this case of photographic documentation of “Salón de Otoño,” which was carried out in June 1971 in the Museum’s Sala Forestal; another documentation is the reproduction of three slides of the reconstruction of part of the work in 1978, as well as the artist’s book “Sabor a mí” (1973). A contextual reconstruction

1 Warning found in an item consulted in a library.

2 In 2005, as part of the exhibition “Gabinete de lectura” (“Reading Room”), this rotunda was transformed into a system of interchanges between the library and the room where the works were exhibited. Cecilia Vicuña contributed to the script on the relationship of image and word.

was realized with these materials through their revisioning – hence, an exercise in memory and rewriting.

The previously-noted activities required enunciatory frameworks for the interpretation of what was enunciated, in terms of a revisionary practice of historiographical construction.

### **The Reconstitution of the Scene**

The rotunda located on the second floor of the Museum forms a sort of bend as one walks through it, from which came the idea of the embedded narrative. The materials on the walls confront each other in different time frames: there are two registers of the work, a black and white one of the “original” and another in color of the reconstruction. In the middle are display cases that contextualize the work. In one, a copy of the book “Sabor a mí” is reutilized in its capacity as a diary of the work in which the exhibited artwork is documented, operating as a kind of hypo-text in which Cecilia Vicuña uses the diary form to review the work’s history and the history of the problems it contains. As a kind of fold, another display case makes reference to bibliographical materials that amplify and contextualize the work’s meanings.

Another wall incorporates a curatorial text and the image of an exterior photograph of a section of the Museum on whose surface may be read “Exposiciones transitorias” (“Temporary Exhibitions”), beneath which is a closed door to what was once the Sala Forestal.

Now I shall figuratively open the door into another space and time as I move into the analysis of “Salón de Otoño.”

### **Of Spatial Frameworks**

“Sala Forestal” and “Exposiciones transitorias” offer clues for reading the current installation; the actualization of its meaning is completed by its location in the second-floor rotunda, so that the previous spaces and labels form the basement – the work’s archaeology. It is a summary version of the spatial narrative of the reconstruction of “Salón de Otoño” as the spectator will see/read it.

The label I use for the work is that given it by Nemesio Antúnez, the then-Director of the Museum, whereas the name the artist conferred on it is “Autumn.” In a certain way, Antúnez in his label was playing ironically on the tradition of salons; in addition, the invitation cards announced an imaginary awards ceremony. The document also recorded a change in the exhibition dates, an aspect that



José de Nordenflycht documents in this catalogue, so I will pass over this, while lingering on the practice of documentation. This is not a minor question in the historiographical discourse on the Chilean art world – dating – since the day of the opening in Cecilia Vicuña’s book “Sabor a mí”<sup>3</sup> is June 12, while the invitation lists it as June 11. This observation complements the previous one owing to the difficulties working with primary sources, either because they were not consulted or were simply unavailable. Accordingly, this description and reconstruction of the work follow an archival impulse.<sup>4</sup>

In another viewing, the title forms a semantic field of the work’s relationship to the place associated with the proposition, its materiality and disposition: the exhibition lasted three days (recall the inscription on the outside wall of the Museum); the Sala Forestal,<sup>5</sup> which was temporarily utilized by the artist as a storage space for the work’s bags and leaves, forms a relationship of container-contained in its intertextuality with the season of the year, the park, the collecting of leaves and, if one adds to this the anecdote about the day of the opening, the serving of a cake made of a thousand leaves.

Because of its materiality and conceptualization, “Sabor a mí” must be considered not only as a diary of a work but as an artistic text. It documents part of the artist’s program for the work, in which she registers aspects of the period and tells a story from a 1971 vantage point, establishing a narrative relationship with 1969, that is, first comes the narrative about the materialization of the work and second, the narrative about its conception.

### All Autumns Prefiguring the Other Autumn

In 1971, the diary describes the materialization of the work in collaboration with Nemesio Antúñez and Claudio Bertoni and, in the style of a manifesto, “This piece was a  
3 Cecilia Vicuña, *Sabor a mí* (Beau Geste Press, England-Latinamerica), bilingual edition, chapter entitled “Otoño,” unpaginated. Published by Felipe Ehrenberg.

4 In 2000, the Museo Nacional de Bellas Artes organized the program “Chile 100 Años Artes Visuales” (“Chile: 100 Years of Visual Arts”) which was divided into three stages. In the third, “Transferencia y densidad” (“Transference and Density”), the curator Justo Pastor Mellado postulated, among other hypotheses, curatorial work as an infrastructure for art writing. Cecilia Vicuña was in the gallery “Historias de anticipación” (“Anticipatory Histories”). Incidentally, this exercise established a continuity with the revision of undocumented in the history of Chilean art.

5 The Museo Nacional de Bellas Artes is located in the middle of the perimeter of the Parque Forestal. Originally its entrance hall was planned as an extension of the Park, containing a winter garden inside as part of the decoration.

contribution to socialism in Chile.”<sup>6</sup> Then follows a superposition of stories, the archaeology of the piece in Bertoni’s memory from 1969, and her statement “My best sculpture which also had the best name: ‘Otoño’.”

Also in 1969, another “Vicuña,” a heteronym used at the time by the artist Juan Pablo Langlois, exhibited the work “Cuerpos blandos” (“Soft Bodies”), which resembles the materiality of Cecilia’s, but with other meanings. It features bags filled with newspapers used to create a kind of hose spread out in different areas of the Museum, passing through its offices and exhibition galleries, and moving outside through a window, ultimately hanging from a palm tree. This narrative is embedded in the Museum’s interior/exterior analogy, as a type of mobile sculpture that moves off the pedestal and dematerializes sculpture’s monumentality.

In other diary entries, Cecilia lingers on the work’s meanings, alluding to the texts that had been incorporated into a wall of the gallery. “These are the texts that accompanied the leaves; to explain this to the public, I would say that this sculpture is more than anything an ‘interior’ work because its richness lies in the conception and experience of the executant, more than in the sculpture itself (though also) it is what is called ‘living the sculpture.’ To make a living sculpture (because, sincerely, I am the sculpture).”<sup>7</sup>

The connotations of an “interior work” carry expansive meanings. First of all, it alludes intertextually to Lautréamont’s declaration, “Poetry must be made by all.” This contextualizes the reference “This piece was a contribution to socialism in Chile.” The artist understands the experience of the work’s reception as a collective moment in which the gaze is modified, alluding to a period in which there was talk of a new man/woman (Vicuña’s specification). The work’s revolutionary character contributes to the subjects viewing their surroundings in a different way, which also explains the “pleasure of the work.”

From the revisionist practice that is being realized, the work’s intention reactivates memory, enabling the establishment of connections with other moments in the development of Chilean visual arts<sup>8</sup>, of which Cecilia Vicuña’s art constitutes the missing pages/leaves in its documentation.

Consequently, among the materials in the other display case is Soledad Bianchi’s book *La memoria: modelo para armar* (*Memory: A Model Kit*), a study that reconstructs the literary groups of the 1970s in Chile through interviews in which is recorded the history of the Tribu No (“No Tribe”), to which Cecilia Vicuña belonged. Likewise, in the fold of the display cases may be established the border

---

6 Cecilia Vicuña, *op. cit.*, unpaginated.

7 Cecilia Vicuña, *op. cit.*, unpaginated.

8 This alludes to the fact that part of the historiographic discourse developed following the coup d’état established a break with what had happened before.

between Cecilia Vicuña's poetry and visual art.

Part of this curatorial work, in its reconstructive activity, assembles the materials for rewriting chapters of Chilean visual arts, taking into consideration the work of recovery and revision of sources in order to set up archives associated with the initial "When checking out any library material(s), the borrower should verify that no pages are missing."<sup>9</sup>

---

9 The curatorial proposal for the reconstruction of "Salón de Otoño" is an initial installment of the project "Towards Another History of Art in Chile," Fondo Nacional de la Cultura y las Artes, 2007.

## AUTUMN FALLS

José de Nordenflycht\*

(Translation by Christopher Winks)

*At first I tried to capture spring, but the petals  
decomposed.*

*The leaves of the trees, however, resisted.*

*Cecilia Vicuña*<sup>1</sup>

On Tuesday, June 8, 1971, the ultraleftist group Vanguardia Organizada del Pueblo (VOP: Organized Vanguard of the People) assassinated the former Interior Minister Edmundo Pérez Zujovic.

As a result of this, the government of Chile declared a state of siege and all activities were suspended during an official three-day period of mourning. This action was to be the most unquestionable sign of the recrudescence of political violence that was to occur in the following months.

We use the word “recrudescence” because Pérez Sujovic’s death was the result of a prior violence. Let us recall that his death had been due to the VOP’s allocation of responsibility to him for the Massacre of Puerto Montt in 1969, which did not go unnoticed in the artistic realm, as we know through a work that the Uruguayan artist Luis Camnitzer exhibited that same year in the Museo Nacional de Bellas Artes.<sup>2</sup>

That same June day, in the Sala Forestal of the Museo Nacional de Bellas Artes, the opening of the exhibition of the artist Cecilia Vicuña had been scheduled.

It was her first solo show and the museum was closed for mourning. Because of this, it finally opened its doors gradually, almost unnoticeably, as may be inferred from the invitation

---

1 \*This text forms part of the forthcoming project “Cecilia Vicuña: Memoria de Obra” (“Cecilia Vicuña: Memoir of an Oeuvre,” Fundart project no. 44059, 2007.

Cecilia Vicuña, *Precario / Precarious* (New York: Tanam Press), unpaginated.

2 The work “The Massacre of Puerto Montt,” originally exhibited in the Museo Nacional de Bellas Artes in 1969, was remounted in June 2006 in the Galeria Metropolitana in the context of a curatorial effort organized by the project INCUBO.

card marked with ballpoint pen over the original printing, changing the days June 8 and 11 to Friday the 11<sup>th</sup> and Sunday the 13<sup>th</sup>. In such circumstances, only friends/accomplices and the usual family members attended.

That was all. Or almost all.

Subsequent publications and critical reviews on the artist insist that no photos were taken.<sup>3</sup> But there were. Precarious, overexposed, and out of focus, but photos nonetheless, ones that enable the return of an image awaiting further scrutiny on the basis of its testimonial context.

If we combine these photos with the aforementioned card, this exhibition marks its posterity as one of many significant events in the contemporary Chilean artistic realm that only recently have begun to be reevaluated.<sup>4</sup>

The history of art in Chile during the Unidad Popular government is a period that has still not been sufficiently examined to endow it with any definite dimension. In fact, our feeble historiographic canon practically ignores this period and of course everything it contained and presupposed. In addition, the History of Art during the Unidad Popular has had to begin to put its narrative back together in the face of the overdetermination that the subsequent period has exerted on the context of the canonical discourse of Chilean art.

We already know about the work installed by Gordon Matta-Clark in the same Museum<sup>5</sup>, and we also know something about the links during this same period between Joseph Kosuth and Juan Downey – a matter that will have to be studied with greater precision. We also know of MOMA's traveling exhibition that showed works by Duchamp for the first – and last – time

3 “The work ‘Otoño’ (‘Autumn’) dedicated to the construction of socialism in Chile lasted three days and no photographs were taken” in Cecilia Vicuña, *op. cit.*, unpaginated.

4 If we consider as a point of inflection the exhibition *Chile 100 años Artes Visuales, Tercera Etapa 1973-2000: Transferecia y Densidad (Chile 100 Years of Visual Arts: Third Stage, 1973-2000: Transference and Density)*, Museo Nacional de Bellas Artes, October-December 2000. In this curatorial project, Cecilia Vicuña was included in the gallery *Historias de Anticipación (Anticipatory Histories)* with the reconstruction of “La pieza del hilo azul” (“The Piece of the Blue Thread”), a work described in her *Diario Estúpido (Stupid Diary)*, Concón, January 22, 1972.

5 Photographic documentation of this work exists and has been published in Corine Diserens (ed.), *Gordon Matta-Clark* (New York: Phaidon, 2003).

in Chile.<sup>6</sup> To this must be added the institutional effects of the circulation of *certain* artworks following the project of the founding of the Museo de Solidaridad or the relationship of art to the public sphere in the workings of the UNCTAD, which has been rescued as a part of the imaginary of our “modern antiquity,” to quote the Kassel Documenta’s current version.<sup>7</sup> And so it is with many other episodes in the field of architecture and design, like Gui Bonsiepe’s stadium, among other various aspects that have been sparsely and poorly studied.

This all converges on an epochal imaginary taken up by today’s artists in a less strident and more complex way, as can be seen in the SYNCO project<sup>8</sup>, which integrates a recovery of memory that for some was inevitable and that for others was very uncomfortable to remember, unequivocal signs announcing that for the Chilean art world, the UP had returned; in their falling, the leaves proclaimed the cold mystery that hung over their accumulation.

When anticipation changes to a threat – that is the moment it must remedy its exclusion. But what did the card say? “Salón de Otoño.”

Doubtless this was the most important of all the “leaves” (pages) that had been arranged, piled up, crushed, oozing forth their tautological condition of living organisms fallen ever since the destruction of their inception.

As the artist herself tells us, “Otoño” was a sculpture<sup>9</sup> that was *reconverted* into “Salón de Otoño” by Nemesio Antúnez – at that time Director of the Museo Nacional de Bellas Artes.

6 This exhibition’s importance has only been reviewed and emphasized by the artist Hugo Rivera, in his article “Un Problema, dos epígrafes, tres instituciones, un libro, y tres lugares pregnantes: Diez fragmentos diversos para una narración posible” (“One Problem, Two Epigraphs, Three Institutions, One Book, and Three Pregnant Places: Ten Diverse Fragments for a Possible Narrative”), in José de Nordenflycht (ed.), *Artes Visuales en Chile: Identidades Regionales e Historias Locales (Visual Arts in Chile: Regional Identities and Local Histories)* (Valparaíso: Universidad Católica de Valparaíso, 1999).

7 Miguel Lawner and David Maulen, “UNCTAD III,” in *Documenta 12 Magazine*, Taschen, No. 1, 2007.

8 Natalia Arcos, “Volver al futuro” (“Back to the Future”), in Mario Navarro’s catalogue *RED DIAMOND*, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago de Chile, April 13-July 15, 2007.

9 Cecilia Vicuña, *op. cit.*, unpaginated.

This may cause some confusion if we put too much faith in this document, where apparently Nemesio Antúnez – who did nothing other than shoulder his institutional responsibility -- is making a joke, endowing in passing Vicuña's work with a *curious* legitimation by means of two parallel allusions.

The first of these clearly shows that this "Salón" is to the official art world what the Salon des Refusés was to unofficial art. What was official art at this moment in 1971? Despite his position, Antúnez didn't represent that kind of art at all, and he knew it, which is why the "rejected" artists needed a Salon, which he gave them.

The other allusion is Antúnez's intention to read the work in terms of a conceptual code, a label which – according to what the artist herself tells us – was heard for the first time in a radio commentary on this show at the time.

Today, it is not so simple to determine what precisely Antúnez meant then by "conceptual." Let us recall that this label had been widely adopted in a discussion going on at the time, unlike today, where it is absolutely ambivalent and blurred by mediaspeak into imprecise and vague notions. In our art world, what would this conceptualism be founded on? This leads to two further questions: by superseding the dependence on the object in the discussion of what is outside the canvas, and by moving on to the non-objective arts that are rooted in the positioning of the subject before the object? Or perhaps in superseding discussion of objects by introducing the non-formal, as a category closer to a type of dematerialization, one more emotional than intellectualized?

We believe that the latter question is what is truly anticipatory in this work, and from there, it inscribes itself more closely into a current of action or performance art, about which we also have a canonical deficit in our historiography, and it should be recalled here that this is not the only work that moves from sculpture into performance art.

As we have noted, the work was conceived by its creator as a sculpture and was composed of bags filled to overflowing with dry leaves of sycamore trees collected in the Quinta Normal, in the environs of the Parque Forestal and other Santiago neighborhoods. Here the signifier "leaf," crunched underfoot, became a great onomatopoeia for her work in the verbal medium.

It is curious to observe how, years afterward, the Chilean art world would use the terms "social sculpture," "extended-field artwork," and "site-specific" as if this work had not existed, as if the context that inscribed its visibility had not existed, as if the fallen leaves had not had any historical resistance.

Autumn's fall hovers over its loss, which attempts to be sent back into the museum's space as if it were a metonymical signifier of the fall, where everyone's trampling footsteps would be those it attempted to contain.

Cecilia Vicuña deployed this same containment a few weeks later in the exhibition

“Poems, Pinturas y Explicaciones” (“Poems, Paintings, and Explanations”), which opened in the same space of the Museo Nacional de Bellas Artes. In this show, there hung from the walls of the Sala Forestal several oil paintings, a few leaves/sheets of paper, on which were typed explanatory poems, a folding screen – as a base for painting – along with various chairs and pots containing house plants. Here, the real Salon appeared!

No longer was it the Salon of the Rejected, but the Official Salon, where socialism had to be erotic, which was nothing other than desire converting its libidinal energy into a work of art. Let us recall that barely more than a year later, the artist herself declared, “My painting is political, although from a personal interpretation. My pictures are born in order to represent a world in which everything is possible, a socialist paradise.”<sup>10</sup>

Following that moment would come a period in which the relations between the artist’s private and public spheres would truly blend, which ultimately led to the *Diario de Objetos para la Resistencia* (“Diary of Objects for the Resistance”), which she would start producing in London once she received news of the tank assault on June 29, 1973 and which would be published in an “artist’s book” format as *Sabor a Mí* (London: Beau Geste Press, 1973), published by the Mexican artist Felipe Ehrenberg.

Autumn had already fallen.

---

10 In an article entitled “Cecilia Vicuña y su Pintura Política” (“Cecilia Vicuña and Her Political Painting”), *El Mercurio de Santiago*, Santiago, Sunday, August 6, 1972, p. 4.



## AUTUMN

in june 1971 i filled a room at the national fine arts museum in santiago with autumn leaves. this piece created in collaboration with claudio bertoní and nemesio antúnez was conceived as a contribution to socialism in chile.

## JOURNAL

autumn 1969

my first idea was to preserve autumn leaves before someone sweep them away or burnt them. not to make them last, but as an act of folly. what i liked best was the act of collection itself. it was an extremely agreeable, soft and contemplative job. it gave me an intense pleasure to see the leaves inside the bags because i had never seen such a thing, and because they looked so good. four hundred million years after the invention of leaves and a few years after the creation of plastic bags i decided to keep autumn in a bag, then in many bags. when claudio came he helped me collect more leaves. my younger brother and my cousin also went with me to pick leaves in a nearby street. i wrote letters to many of my friends telling them about what i called my best sculpture which also had the best name: AUTUMN

AUTUMN (1971)

25 may

claudio asked me: do you remember your 1969 sculpture "autumn"? i said yes. he said: why don't we turn it into a big bag full of leaves?

26 may

i visited nemesio antúnez at the national fine arts museum to ask him if he would let me do it. he said yes.

2 june

nemesio gives me the "forest room" of the museum, and a

letter to the gardener of the park as king him to gather leaves for me. writes together with silvia celis a card, they laugh. he also suggests scattering the leaves in the floor instead of keeping them in bags.

3 june

i don't remember

4 june

i don't remember

5 june

my brother ricardo and i pick up 5 bags of leaves, he loses his ring.

6 june

claudio buys in a big street 15 plastic bags.

7 june

claudio finds the gardener has not gathered many leaves for us, only 27 my brother jorge and i pick up one bag of leaves.

8 june

claudio and marcelo go out to pick leaves. claudio loses his ring. my mother and i pick up more leaves. nemesio tells me we can't open the exhibition on the 9th since an ex minister has been killed and there is national mourning. we reschedule autumn for the 12th.

9 june

claudio is sick in bed. the gardener from one park takes me to visit his friend, the gardener of another park: they will help me gather leaves.

many days

i keep on gathering leaves and bringing them into the museum.

12 june

3 lorries loaded with leaves coming from the second park unload at the museum door. together with my mother and some friends we push them into the museum. it takes us all day to do it and we have to cover ourselves with sheer cloth to protect our eyes while swimming in the leaves. we push with our bodies, with long sticks, with whatever we find. finally the room is filled with leaves one hour before the opening. when the rest of my friends arrive it looks like an ocean of leaves a meter deep at the entrance gently sloping down to 10 cm. there are also 25 plastic bags (cloth size) and 2 (mattress size) full of leaves. people laugh a lot at the sight. there are no photographs and no documents of this piece.

14 june

nemesio broadcasts a radio program on my leaves, he calls it "a conceptual piece" this is how i first heard of conceptual art.

THESE ARE THE TEXTS THAT WENT WITH THE PIECE:

to explain this piece to the public i should say that this is an interior piece rather than exterior one, because its conception and the experience of doing it counts more than the sculpture itself. this is what i call to live the sculpture, everybody could do their own sculptures. look at this phrase by lautreamont;rearranged:

art should be done by everyone

this piece has no concern for the future. it evolves within the present, the absolute joy of an instant can't be perpetuated, any attempt to do so will kill this joy, that's why i used such perishable things as autumn leaves the concern for Here and Now cannot be expressed in a lasting piece because then it would be concern for the Here and Now and A Little Bit later. it is also a "within" piece because bags and leaves are everywhere, it is the perception of them that changes the pieces into art. this "being inside the head" is the most precious thing about art. a person

perceiving like that can never feel too bad, "seeing" in a different way, even traffic lights or patterns etched on the road. seeing in this way a person might feel impelled to do creative work, might feel part of greater energies moving in space; perceiving like that a person would enjoy everything in a deeper way. politically people could find it more and more necessary to create and fight for a world where everybody could get turned on by reality. this room wants to give joy art was born for playing and though people may have forgotten, it is time that they remember. joy is a necessity working on my piece autumn i experienced joy working on my joy i experienced autumn seeing so many leaves people will think i am deeply interested in leaves. they in turn might think they didn't pay enough attention to autumn or to leaves. whenever doing one thing they are thinking in the next thing to do. knowing no concentration they know no joy. everybody has only 70 years to live (more or less). most of the people coming to see the piece are between 15 and 50 years old; some have 45 years left, some only 20. keep this in mind. people aware of their own death are more likely to become revolutionaries. the "new being" is the one who has a new perception of time and who knows it can't be wasted. the new being will work to accelerate revolution, to metamorphose her mind and relationships, because it doesn't make sense to suffer having such short time to live. joy could make people aware of the need to fight for joy. the urgency of the present is the urgency for revolution.

Re

## Membering

I am reading the “diary of autumn” and I remember some things that didn’t happen and others that did.

I remember the museum before Nemesio got there: a perfect 19<sup>th</sup>-century mausoleum, with waxed floors to keep people away. I remember Nemesio, who had just been named the Director, announcing on TV: “I’m going to open the museum to young people.” And so I went to see him. (The story continues in the diary.)

I remember having written the “diary of autumn” in reverse, beginning with the last day and ending with the first. I wrote it on my TIPPA typewriter on sheets of tracing paper, legal size, and I stuck them up at the rear of the gallery, on grey cardboard, so that the only ones who could read it would be those who dared to cross the sea of leaves.

I remember myself as a girl driven by a desire to overturn the order of the world.

Collecting leaves, as a way of loving them while feeling their death, was a gesture that unknowingly anticipated the mourning that would soon spread throughout Chile. A mourning denied, as denied as the work that was silenced, excluded from history since that day.

For me, the texture of the work and its history, the synchrony between the assassination and the cancelled work is language, the field of interaction. The warp and woof of a moment in which many possibilities lived/died. A democratic way of living and an ancestral art rooted in a future memory. A *being with* the leaves, feeling the paradoxical rhythm of earth *in* the city.

And so I contradict myself, because the diary and the artwork wanted

to be of the present, but a “futuring” present, as Macedonio Fernández would say.

Futuring for the millenarian knowledge it expressed: our work is consciousness, not the leaves, but the reciprocal interchange between the two.

Cecilia Vicuña  
New York, July 22, 2007  
(Translation by Christopher Winks)

## Cecilia Vicuña

Poeta, artista y cineasta chilena nacida en Santiago en 1948. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile en Santiago, y en la Slade School of Fine Arts, London. Vive en Nueva York desde 1980. Creadora de "lo precario," una poética espacial expresada en instalaciones, performances y obras impermanentes realizadas en la naturaleza y en las calles, así como en museos y otros espacios.

Libros: *Palabrarmas*, RIL 2005, *I tu, Tse-tse*, Buenos Aires, 2004, *Instan*, Kelsey St Press, 2002, *El Templo*, Situations, New York 2001, *Cloud-Net*, Art in General, New York, 1999, *UL*, *Four Mapuche Poets*, edited by Cecilia Vicuña, LARP, 1998. *QUIPOem*, *The Precarious*, *The Art & Poetry of Cecilia Vicuña*, edited by Catherine de Zegher, Wesleyan University Press, 1997, *Unravelling Words & The Weaving of Water*, Graywolf Press, 1992, *Samara*, Ed. Museo Rayo, Colombia 1987, *La Wik'uña*, Francisco Zegers Editor, Chile, 1990, *Palabrarmás*, El Imaginero, Buenos Aires, 1984, *Precario/Precarious*, Tanam Press, NY 1983 y *SABORAMI*, Beau Geste Press, Inglaterra, 1973.

### Principales muestras individuales:

2002 - *Dis solving threads* instalación en colaboración con César Paternosto, The Drawing Center, New York.  
 - *Into Union*, en colaboración con César Paternosto, The Latin Collector, New York.  
 - *Thread Mansion*, muestra antológica, The Boulder Museum of Contemporary Art, Colorado  
 2001 - *Book No Book*, muestra antológica de libros de artista Woodland Pattern Book Center, Milwaukee, Wisconsin.  
 2000 - *Se mi ya*, instalación, Galería Gabriela Mistral, Ministerio de Educación, Santiago, Chile.  
 1999-98 - *Cloud-net*, instalación, itinerante realizada en: Hallwalls Contemporary Arts Center, Buffalo, NY, en DiverseWorks Artspace, Houston, Texas y en Art in General, New York.  
 1997 - *K'isa*, instalación *in situ*, University of Massachusetts, at Dartmouth  
 1996 - *Precario*, instalación *in situ*, Inverleith House, the Royal Botanic Gardens, Edinburgo, Escocia.  
 1994 - *Ceq'e Fragments*, instalación *in situ*, Center for Contemporary Arts, Santa Fe, Nuevo México.  
 - *Hilumbres Allqa*, instalación *in situ*, Kanaal Art Foundation, Bélgica.  
 1992 - *El Ande Futuro*, instalación *in situ*, University Art Museum, Berkeley, California.  
 1990 - *Precarious*, instalación *in situ*, Exit Art Gallery, New York.  
 1977 - *Homenaje a Vietnam*, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá.  
 1974 - *A Journal of Objects*, Un diario de Objetos, Arts Meeting Place, London.  
 1973 - *Pain Things & Explanations*, Institute of Contemporary Arts, London.  
 1971 - *Pinturas Poemas y Explicaciones*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile

-Otoño, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago Chile.

#### Principales Muestras Colectivas:

2007-WACK! Art and the Feminist Revolution, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles (viaja a National Museum of Women, Washington, PSI Contemporary Arts Center, New York. y Vancouver Art Gallery, Canada.

2006-Del Otro Lado, Centro Cultural del Palacio de La Moneda, Santiago, Chile

-Multiplicación, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile

2005-Gabinete de Lectura, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile

2004-Fishing in International Waters: New Acquisitions from the Latin American Collection, Jack S. Blanton Museum of Art, University of Texas at Austin.

2002-Rayuela/Hopscotch, Fifteen Contemporary Latin American Artists, University Art Gallery, The University of Scranton, Pennsylvania

2001-Abstracción, El Paradigma Amerindio, Palais des Beaux Arts, Brussels, viaja al IVAM, Institut Valencia d' Arte Modern, España.

2001-Antagonismos, Museu d'Art Contemporani de Barcelona

2001-Agitación como Ritual Cotidiano, Museo Nacional, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España

2000-Quotidiana, Castello di Rivoli, Italy

-Transferencia y Densidad, 100 años de Artes Visuales en Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile

1998 North & South Connected, Cecilia de Torres Gallery, NY

-The Project, NY

1997-BIENNIAL, The Whitney Museum of American Art, New York.

1996-INSIDE the VISIBLE, Institute of Contemporary Arts, Boston viaja a: The National Museum of Women, Washington, D.C, The Whitechapel Art Gallery, London, y a Art Gallery of Western Australia, Perth.

1994-ar-ti-cu-la-te, Mary Delahoyd Gallery, New York.

1992-America, The Bride of the Sun, 500 years of Latin American Art, Museo Real de Amberes, Bélgica.

1991-Efecto de Viaje, Trece Artistas Chilenos Residentes en Nueva York, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

1990-The Decade Show, The New Museum, New York.

1988-The Debt, Exit Art Gallery, Nueva York.

1987-Latin American Artists in New York since 1970, Archer M. Huntington Gallery, University of Texas at Austin.

1986-Segunda Bienal de la Habana, Cuba.

1984 -Latin American Visual thinking, Art Awareness Gallery, Lexington, New York

1983-Chilenas, Kunsttantes Kreuzberg, Berlín



1982 -Women of the Americas, Center for Inter American Relations /Americas Society, New York.

1981-Latin American Video, Museum of Modern Art, New York

-Ikon & Logos, Alternative Museum, Nueva York.

-Bienal de Medellín, Colombia

-INBO Bienal, Cochabamba, Bolivia.

1974 -Arts Festival For Democracy in Chile, Royal College of Art, London

#### Bibliografía crítica selecta (sobre arte)

- Carol Armstrong and Catherine de Zegher, *Women Artists at the Millenium*, the MIT Press, 2006

-Gabriel Pérez Barreiro, *Blanton Museum of Art Latin American Collection*, The University of Texas at Austin, 2006

-Arnd Schneider & Christopher Wright, *Contemporary Art & Anthropology*, Berg, 2006

-Justo Pastor Mellado, Historias de Anticipación, en *Transferencia y Densidad*, catálogo, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 2000

-Suspensión y disposición en el trabajo de Cecilia Vicuña, en *SEMI YA*, Galería Gabriela Mistral, Ministerio de Educación, Chile, 2000

-Jacqueline Barnitz, *XXth Century Art of Latin America*, University of Texas Press, 2000.

-Frances Richard, *Cecilia Vicuña at Art in General*, Art Forum, october 1999.

-Holland Cotter, *Cecilia Vicuña, "Cloud-Net"*, New York Times, May 21, 1999

-Paul Feeley, *Cecilia Vicuña, Dream Weaver*, New York Magazine, May 10, 1999

-Lois Martin, *Cecilia Vicuña Imaterial Material & Resonant Thread*, Art Nexus, Bogotá, Colombia, July -September, 1998.

- M. Catherine de Zegher, "Cecilia Vicuña's *Ouvrage: Knot a Not, Notes as Knots*". *Inside the Visible* M.I.T. Press, Cambridge, Massachusetts and London, 1996.

-Lawrence Rinder, "Cecilia Vicuña" in "El Ande Futuro" University Art Museum, Berkeley, California, 1993.

-Lucy R. Lippard, "Cecilia Vicuña: Hilando la fibra común", in *Arte Internacional*, #18, Revista del Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1994.

-Julia P. Herzberg, "Re-membering Identity: Vision of Connections", in *The Decade Show*, catalog of the exhibition at the New Museum, New York, 1990

-Jacqueline Barnitz, *Latin American Artists in New York since 1970*, Archer M. Huntington Art gallery, Unievrstiy of Texas at Austin, 1987.

-Lucy R. Lippard, "The Vicuña and the Leopard, a conversation with Cecilia Vicuña", in *Red Bass International*, Tallahassee, Florida 1986.

-Lucy R. Lippard, *Get the Message?* E. P. Dutton, New York, 1984