

CECILIA VICUÑA
VEROÍR EL FRACASO ILUMINADO



Cecilia Vicuña, *Quipu menstrual*, 2019. Fotografía: Vista de la instalación 'Cecilia Vicuña, una exposición retrospectiva', 2019, Kunstinstituut Melly, Róterdam.

Exposición presentada por:

Kunstinstituut Melly

Kunstinstituut Melly, Róterdam

Con el apoyo de:



Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio | Gobierno de Chile

ÍNDICE

Datos prácticos

Presentación

Contenido

Artista

Comisario

Selección de imágenes

Nombre de la exposición:

Cecilia Vicuña. Veroir el fracaso iluminado.

Organizada por:

Centro de Arte Dos de Mayo y Kunstinstituut Melly,
Róterdam.

Con el apoyo de:

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio |
Gobierno de Chile.

Comisario:

Miguel A. López

Fechas: 20 febrero — 11 julio 2021

Apertura: sábado 20 de febrero a las 11:00

Publicaciones: CA2M y Turner, publican la reedición del libro en español del publicado en Róterdam por Kunststituut Melly. Se trata de una publicación retrospectiva con textos de Cecilia Vicuña, Miguel A. López, Julia Bryan – Wilson, y Lucy Lippard.



Centro de Arte Dos de Mayo
Comunidad de Madrid

Dirección:

Av. Constitución, 23
28931 Móstoles, Madrid

Horario:

Martes a domingo de 11:00 a 21:00 horas

Cerrado: Todos los lunes y 24, 25 y 31 de diciembre,
1 y 6 de enero

Teléfono:

912 760 221

Mail:

ca2m@madrid.org

Web:

www.ca2m.org

Redes Sociales:

facebook.com/CA2MMadrid

twitter.com/CA2M_Madrid

youtube.com/ca2m1

flickr.com/photos/ca2m_madrid

vimeo.com/ca2mmadrid

Gabinete de prensa

Prensa DG Promoción Cultural:

Lorena Ventoso

lorena.ventoso@madrid.org

prensaculturalyturismo@madrid.org

Prensa CA2M:

Vanessa Pollán Palomo

prensa.ca2m@madrid.org

Teléfono: 689 616 859

PRESENTACIÓN

Cecilia Vicuña. Veroír el fracaso iluminado, presentada conjuntamente por Kunstintituut Melly, Róterdam y por el CA2M, Centro de Arte Dos de Mayo, es la primera retrospectiva de la creadora chilena en nuestro país.

Figura absoluta del arte latinoamericano en la escena internacional, Vicuña está considerada una de las máximas representantes de la performance, pero es también escritora, poeta, activista y artista visual.

Premio Velázquez de Artes Plásticas 2019, por su destacada obra y su arte multidimensional, que la señaló como una de las artistas fundamentales del arte contemporáneo latinoamericano.

Desde los años sesenta Cecilia Vicuña (Santiago de Chile, 1948) plantea una perspectiva radical en la relación entre el arte y la política mediante su escritura y su producción artística en diferentes partes del mundo, desde que dejó Chile, su país natal, por Londres en 1972, hasta su establecimiento en Estados Unidos a partir de 1980.

Desde hace décadas la poeta, artista visual y activista desarrolla un cuerpo de trabajo variado y multidisciplinar, el cual se construye a partir de palabras, imágenes, entornos y una combinación de lenguajes, medios y técnicas.

La muestra, comisariada por el peruano Miguel A. López, reúne más de cien trabajos, mostrados por primera vez en España, en los que se refleja su compromiso permanente con temas que abarcan el erotismo, los legados coloniales, las luchas de liberación, la felicidad colectiva, el pensamiento indígena y la devastación ambiental.

Partiendo de la palabra, reconstruye enormes instalaciones y pinturas que retoman algunos lenguajes de la cultura indígena, centrados también en su relación con la naturaleza y el feminismo, así mismo se reúne distinta documentación que recorre parte de su trayectoria, siendo su obra de una radicalidad atemporal.

El golpe de Estado de 1973 en Chile moldeó la estructura emocional de Cecilia Vicuña (Santiago de Chile, 1948) en sus años de formación, así como la de la nación entera. Su trabajo está vinculado con la resistencia política, métodos feministas y sociológicos, diálogos con la cultura indígena y con la justicia ecológica impregnan su práctica.

El comisario, Miguel A. López, enfatiza la convicción de Vicuña en el aspecto curativo del arte, cuya función no es colonizar ni dominar, sino fomentar el cambio en estructuras sociales y afectivas: “Su deseo de dignificar los escombros, las pequeñas partículas y las cosas que habían sido desechadas coloca la pregunta sobre cómo reconectar las partes dispersas de lo que hoy podríamos llamar justicia ecológica —una asamblea de muchos mundos y múltiples formas de conciencia.”

Sus primeros ensamblajes, realizados en 1966, fueron arrastrados por las olas y la brisa marina. A diferencia de movimientos internacionales como el llamado *land art* o del *participatory art*, su obra temprana no fue una respuesta a los debates sobre el modernismo, la institucionalidad, el mercado, ni siquiera sobre el arte mismo. Sus piezas no eran ejercicios tempranos de arte minimalista ni «esculturas en campo expandido» —los cuales fueron objeto de un rápido proceso de institucionalización entre los años sesenta y setenta en Estados Unidos y Europa—. La artista construyó pequeños ensamblajes de elementos recogidos de la playa: los colocaba en la orilla del mar en un humilde acto de comunicación con la naturaleza. Como si fueran ofrendas sagradas, estas frágiles articulaciones materiales —hechas de maderas, rocas, plumas o hilo— participaban en un diálogo mayor. Ella los llamó precarios, pero también metáforas espaciales o poemas multidimensionales. Usar materiales encontrados —lo que ella llama basuritas— es una manera de subrayar la posibilidad de desenterrar los significados y las fuerzas de aquellos elementos marcados como descartables por las lógicas aceleradas del consumo y lo lucrativo. La delicadeza, cualidad etérea y pequeña escala de estas piezas son aspectos integrales en su obra, aun cuando esa condición efímera ha ocasionado con frecuencia un escaso reconocimiento de la importancia de su producción.

En los Andes la gente tejía significados en textiles y cordones anudados. El «Quipu» es un sistema de «escritura» con nudos e hilos de colores que fue creado en los Andes, hace más de 5.000 años, lo que los convierte en tal vez más antiguo que la escritura. El “quipu” tenía una contraparte virtual: el “ceqe” que significa línea en quechua. Era un concepto que conectaba a todas las comunidades

con los sitios sagrados en la tierra, generalmente agua. Vicuña comenzó a hacer estos nudos «quipu» cuando era una adolescente viviendo en Chile. Estuvo en uso hasta la conquista española de América del Sur en el siglo XV. Poco después fue abolido.

Entonces, para ella, fue un acto de rebeldía comenzar de nuevo el proceso de hablar a través de los hilos. El quipu está construido con lana sin hilar que simboliza el estado “todavía no” de donde nace todo. Cuando la gente lo atraviesa, ellos mismos se convierten en los “nudos”, los portadores de la memoria. Un poema en el espacio, una forma de recordar, involucrando al cuerpo y al cosmos a la vez. Una metáfora táctil y espacial de la unión de todo.

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

Cecilia Vicuña comenzó a pintar a mediados de los años sesenta. Estuvo influenciada por la pintura andina y mestiza que se produjo en la Escuela Cuzqueña en los siglos XVI y XVII, en la que se apropiaron los tipos iconográficos del arte europeo para preservar las creencias andinas. También resultó significativo su encuentro con la pintora Leonora Carrington en México en 1969. Con estas influencias, las pinturas de Vicuña incluyeron mujeres desnudas que protestaban en las calles, referencias al animismo, la filosofía andina, el folclore y los mitos populares, así como representaciones de importantes figuras de izquierda y activistas feministas y de derechos civiles. Era la continuación de imágenes coloniales de santos pintadas por mestizos —una tradición española con un toque americano que permitía asomarse a la cultura sincrética de América

Latina hoy—. Aunque tales obras se expusieron en museos y fueron reconocidas a nivel nacional, también resultaron polémicas, como *Ángel de la menstruación* (1973).

La pulsión sexual de sus poemas tempranos —como *Retrato físico* (1966), *Anatomía del papel* (1967), *Luminosidad de los orificios* (1968), entre otros— desafió la vigilancia patriarcal de las normas culturales.

En septiembre de 1967, Vicuña escribió el *No-manifiesto*. Este documento dio origen a la Tribu No, un colectivo de jóvenes poetas y artistas en Santiago, quienes, como Vicuña, buscaron visualizar su oposición contra las fuerzas conservadoras del país. Las acciones improvisadas de la Tribu No se influenciaron por experimentos autorreflexivos en el campo de la poesía. La Tribu No fue una expresión de liberación y gozo colectivo. Entre 1967 y 1972, ellos crearon poemas, dibujos, pinturas, así como rituales, juegos e improvisaciones físicas. Varias fotografías en blanco y negro, tomadas entre 1969 y 1970, muestran a tres mujeres —Vicuña y sus amigas Carmen Bertoni y Coca Roccatagliata— vestidas de negro, tendidas en el suelo, con sus cuerpos enlazados. En otra fotografía, Sonia Jara y Roccatagliata aparecen desnudas, abrazadas mutuamente, rodeadas de plantas y flores, como si estuvieran escuchando el sonido de sus cuerpos.

Tras fijar su residencia en Londres en 1972 gracias a una beca para estudiar pintura, y conmocionada ante el brutal golpe de estado del general Augusto Pinochet el 11 de septiembre de 1973, Vicuña se alejó de sus vívidas y exuberantes pinturas de armonía entre animales y humanos y de los triunfantes movimientos de liberación. Su trabajo tomó otro curso, uno de agitación y luto. «La muerte de Allende señala el fin de mi vida como pintora», concluye. *La Ruca* es una obra de arte anticipatoria que, como el *Biombo*, pone al espectador al centro de la obra con el fin de reorientar su visión; en este caso, se le extiende una invitación a ver a través de los ojos de Allende y sus característicos anteojos de marco oscuro.

En las baratas persianas de junco como ventanas de la instalación resonaban las formas de arquitectura improvisada y nómada, muchas veces erigidas por mujeres, como estructuras transportables hechas de palos atados entre sí. Plantas, tarugos de madera y ramas están atadas para dar soporte a algunas de sus pinturas previamente terminadas (una especie de galería alternativa), mientras del exterior colgaba un gran retrato de Allende con los ojos recortados. La ondeante tela ubicada sobre la casita evoca la tradición

chilena de plantar una bandera roja después de construir el techo de una casa, indicando la llegada de los moradores.

En otro esfuerzo de colectividad, en 1974, Cecilia Vicuña, David Medalla, John Dugger y Guy Brett fundaron Artists for Democracy en Londres. Este grupo movilizó a artistas e intelectuales internacionales, quienes respondieron a su llamado de donar y crear obras en apoyo a la lucha chilena por restaurar la democracia. Sus aportaciones incluyeron desde la manifestación masiva en Trafalgar Square hasta *collages* y pinturas que pedían revertir el imperialismo y el orden colonial.

En 1977, Vicuña presentó *Homenaje a Vietnam en Bogotá*, una exhibición que celebró la victoria del pueblo vietnamita. Sus pinturas enfatizaron la belleza de la relación recuperada entre cuerpos y el mundo natural en una Vietnam reunificada. Las obras se pintaron a modo de estandartes de seda, algodón y tiras de tela, colgadas en palos de bambú. La intención de Vicuña era que el viento circulara a través de las obras del mismo modo que la lucha circula por el aire.

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

Desde 1973, la artista ha creado *collages* y dibujos y acciones de la serie *Palabrarms*. Producido en su mayor parte entre Londres y Bogotá, *Palabrarms* propone paradojas sin resolver entre el arte y la política revolucionaria. A través de la representación de las palabras como armas la serie aboga por la dimensión transformadora del lenguaje en la lucha contra las dictaduras. Las *palabrarms* son palabras que han sido abiertas para explorar sus posibles significados, descubriendo un espacio para el desarrollo de la imaginación y la transformación. Esta noción de apertura se enfatiza por medio de la imagen de la «pala» que

remueve el lenguaje como si fuera tierra para «labrarlo», en el sentido doble de trabajarlo y cultivarlo.

A través de las palabrarmas se pone en movimiento lo que puede parecer fijo en el lenguaje y se reescriben las palabras, extendiéndolas más allá de los límites de la sintaxis y sus sentidos comunes. Así como la obra de arte es relacional, sostenida por la acción de muchos actores, la palabra es entendida por Vicuña como una entidad múltiple, animada y en devenir, siempre en relación. Las palabrarmas no son un objeto aislado y discreto, sino que revelan cómo una palabra que aparentemente designa una sola cosa, conduce a un entramado de otras palabras, saberes y seres, como si fuese una hebra de un tejido mucho más amplio y denso. El énfasis puesto en el acto creativo tenía también una connotación política imperiosa para Vicuña. Como lo sugiere la terminación «armas», las palabrarmas fueron pensadas como instrumentos de batalla con los que oponerse a las brutales agresiones de la dictadura militar. Las primeras palabrarmas que Vicuña vio aparecer en Londres en 1974 fueron «ver-dad», «men-tira» y «sol y dar y dad». Vicuña concebía en las palabrarmas tal tipo de mentira como una violencia atroz que rajaba los cuerpos, mientras que la palabra verdad se transformaba en unas palmas abiertas extendidas que en gesto de ofrenda humilde y sencillo dan a ver. Al régimen carcelario vigilante y represivo impuesto por la dictadura, Vicuña oponía actos de apertura visualizados como una mano que acoge, sostiene, recibe y entrega una visión, una palabra, un llamado.

En 1975 regresó a América Latina y se instaló en Bogotá, donde además de su participación en reuniones políticas de la resistencia chilena en el exilio y la investigación de códigos mayas y del arte vernacular americano, sus experiencias más enriquecedoras de trabajo fueron su colaboración con grupos de música y teatro como con la Corporación Colombiana de Teatro, para quienes creó pinturas escenográficas durante 1975 y 1976, o la banda chilena de música folclórica Quilapayún. Así como impartiendo talleres en colaboración con comunidades indígenas como los talleres que realizó con los guambianos, una comunidad indígena del Valle del Cauca en el sur de Colombia, en 1979. En estos años, viajó por su cuenta por el país dando conferencias sobre la lucha chilena y haciendo lecturas de poesía. También en Bogotá hizo acciones performativas callejeras, como una película de 16 mm basada en entrevistas con prostitutas, policías, mendigos, activistas y habitantes de barriadas pobres, titulada *¿Qué es para usted la poesía?* (1980).

Hasta hace relativamente poco tiempo, el trabajo de Vicuña no estaba incluido en las narraciones sobre las prácticas artísticas que confrontaron la dictadura militar en Chile (1973–1990). Su obra no fue inscrita dentro de la llamada «escena de avanzada», un concepto acuñado por la teórica Nelly Richard en 1981 para referirse al arte antidictatorial surgido entre 1975 y 1982, principalmente en las artes gráficas, los performances y el arte conceptual. La obra de Vicuña tampoco fue incluida en cualquier otro relato del arte crítico producido en los años setenta y ochenta, años en los cuales vivía y trabajaba desde el exilio. Visto desde el presente, es posible ver cómo su trabajo ignorado no encajaba —o interrumpía— los listados y modelos conceptuales usados para reconocer las prácticas de arte político bajo la dictadura de Pinochet.

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

Miguel A. López

CECILIA VICUÑA

Es artista visual y escritora; es considerada una de las pioneras del arte conceptual en Chile. Su práctica se enfoca en *performances*, pintura, escultura y videos. Estudió en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y posteriormente realizó estudios de posgrado en la Slade School of Fine Arts del University College. Fundó el grupo de artistas y poetas Tribu No, y fue cofundadora de Artists for Democracy en Londres, una organización de artistas dedicada a crear proyectos de solidaridad con el entonces llamado Tercer Mundo. En 1975 se mudó a Colombia, donde continuó sus estudios sobre arte indígena popular y colaboró con la Corporación Colombiana de Teatro. Fue profesora de Historia del Arte en la Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano y de Poesía latinoamericana contemporánea en la Fundación El Arte de la Universidad Libre de Bogotá. Formó parte de Heresies Collective, que publicó la revista *Heresies: A Feminist Publication of Arts and Politics*.

Sus trabajos forman parte de colecciones de museos como la Tate de Londres, el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de Chile, el Museo de Arte de Lima (MALI) y el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) de Santiago de Chile. Sus más recientes exposiciones grupales incluyen *Radical Women: Latin American Art 1960-1985*, presentada en el Hammer Museum y el Brooklyn Museum. En 2017, su obra formó parte de *Documenta 14* en Atenas, Grecia, y en Kassel, Alemania. Vive y trabaja entre Nueva York y Santiago de Chile.

Cecilia Vicuña obtuvo el Premio Velázquez de Artes Plásticas 2019, que concede el Ministerio de Cultura y Deporte de España, por su “destacada obra” y su “arte multidimensional”. De acuerdo con el jurado Vicuña “desplegó un arte multidimensional en el que interactúa con la tierra, el lenguaje escrito y los tejidos”. Es, agrega el fallo, “creadora de una poética especial en la que se cruza la conciencia ecológica, la ciudad y la institución artística”. Su trabajo es “deudor” de “un conocimiento milenario actualizado a través de performances, instalaciones, escultura, libros y gestos de la vida cotidiana”.

MIGUEL A. LÓPEZ

Es escritor, investigador, y hasta enero de 2020, co-director y comisario jefe de TEOR/ética en Costa Rica. López estudia las dinámicas colaborativas y rearticulaciones del arte y cultura feminista en las décadas recientes. Es cofundador de Bisagra, un espacio independiente activo en Lima. En 2016, recibió el Independent Vision Curatorial Award, otorgado por el ICI de Nueva York.

Ha comisariado diversas exposiciones, entre las que destacan: *Virginia Pérez-Ratton. Centroamérica: deseo de lugar*, co-curada con Maria P. Malavasi, MUAC, UNAM, Ciudad de México, 2019; *The Words of Others: León Ferrari and Rhetoric in Times of War*, REDCAT, Los Ángeles, 2017; *Equilibrio y colapso*, Patricia Belli. *Obras*, 1986-2016, TEOR/ética, San José y Fundación Ortiz Gurdian, Managua, 2016-2017; *Teresa Burga. Estructuras de aire*, MALBA, Buenos Aires, 2015; *Deus é bicha* en la 31 Bienal de São Paulo; *Un cuerpo ambulante. Sergio Zevallos en el Grupo Chaclacayo*. 1982-1994, MALI y Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 2014-2015; *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina*, comisariado colectivo de la Red Conceptualismos del Sur, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2012.

Su trabajo ha sido publicado en diarios como *Artforum*, *Afterall*, *E-flux Journal*, *ramona*, *Art in America*, *Art Journal*, *Journal of Visual Culture*, *Manifesta Journal*, entre otros. Ha publicado recientemente *Ficciones disidentes en la tierra de la misoginia* (Pesopluma, 2019); *Robar la historia. Contrarrelatos y prácticas artísticas de oposición* (Metales Pesados, 2017), y *Agítese antes de usar. Desplazamientos educativos, sociales y artísticos en América Latina* (co-editado con Renata Cervetto, TEOR/ética y MALBA, 2016). Vive y trabaja en San José, Costa Rica.

SELECCIÓN DE IMÁGENES



Guardián, 1967.

Fotografía de escultura destruida, Concón, Chile.



Quipu menstrual (la sangre de los glaciares), 2006.
Instalación. Lana, carta a Michelle Bachelet, vídeo,
invitación y fragmento de poema. Foto: James
O'Hern. Cortesía de la artista y Lehmann Maupin,
Nueva York, Hong Kong, Seúl.

SELECCIÓN DE IMÁGENES



Ángel de la menstruación, 1973. Óleo sobre tela, 57,1 x 48,2 cm. Foto: England & Co Gallery, Londres. Colección Catherine Petitgas.



Suéter para John Dugger (basado en su estandarte Chile vencerá), 1974. Lana tejida a mano, 64 x 50 cm. Colección privada. Cortesía de England & Co Gallery, Londres.



Cecilia Vicuña en colaboración con Tribu No, *Niñas flores*, ca. 1969–1970. Registro de una acción improvisada.



SELECCIÓN DE IMÁGENES



La ruca abstracta, 1974. Instalación. Bambú, lana, hilo, objetos precarios, y siete pinturas al óleo. Festival de las Artes por la Democracia en Chile, organizado por Artistas por la Democracia, Royal College of Art, Londres, organizado por Artists for Democracy, Royal College of Art, Londres. 250 x 300 x 300 cm. Cortesía de England & Co Gallery, Londres.

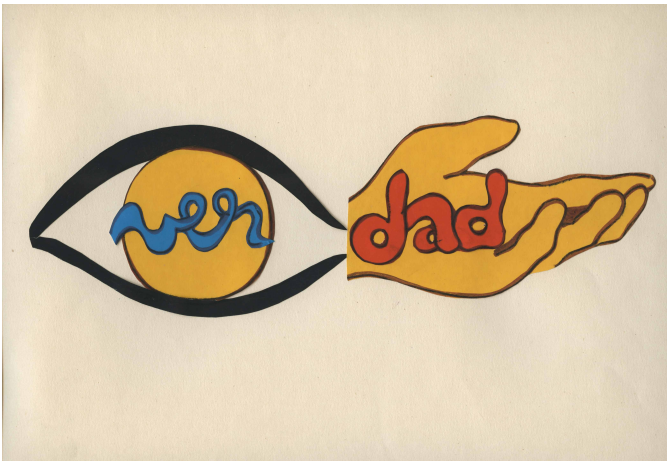


Chile Salutes Vietnam!, 1975. Pigmento sobre tela, 228,6 x 213,36 cm.

SELECCIÓN DE IMÁGENES



Sol y dar y dad, ca. 1977–1979. Performance e intervención en espacio público, Bogotá.



Ver dad, 1974. Collage sobre papel, 21 x 29 cm.
Foto: England & Co Gallery.



Men tira, 1974. Collage sobre papel rojo, 22 x 28 cm.
Londres. Colección privada. Courtesy England & Co
Gallery, Londres.

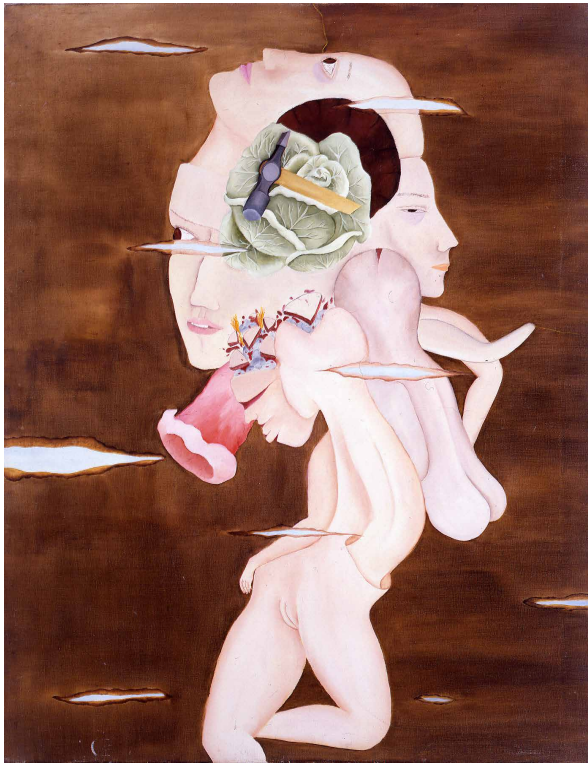
SELECCIÓN DE IMÁGENES



Angela Davis, 1971. Tinta sobre papel, 42 x 29 cm. Cortesía de la artista.



Lenin, 1972. Óleo sobre tela, 69,9 x 51,1 cm.
Foto: England & Co Gallery, Londres. Cortesía de la artista
y Lehmann Maupin, Nueva York, Hong Kong, Seúl.



Martillo y repollo, 1973. Óleo sobre tela, 91 x 71,1 cm.
Foto: England & Co Gallery, Londres. Colección Juan Yarur Torres.



India roja recortada, ca. 1976. Óleo sobre papel, 67,3 x 33,7 cm. Cortesía de la artista y Lehmann Maupin, Nueva York, Hong Kong, Seúl.



India azul recortada, ca. 1976. Óleo sobre papel, 67,3 x 33,7 cm. Cortesía de la artista y Lehmann Maupin, Nueva York, Hong Kong, Seúl.



Paracas, 1983. Film de 16 mm transferido a digital, color, sonido 18" 26'. Cortesía del Museo de Arte de Lima (MALI). Comité de Adquisiciones de Arte Contemporáneo 2017. Donación de Juan Carlos Verme.