



NURY GONZÁLEZ

FICCIÓN DE UN ORIGEN

Sala Gasco Arte Contemporáneo

Santo Domingo 1061, Santiago, Chile.

Teléfono (56 2) 6944386

www.salagasco.cl

Nury González is a sensitive but focused artist. Her work includes emblematic signs such as home economics (embroidery, sewing, textures, wool or coloured threads...) as well as ideas or notions of uprooting, identity, search, neglect. This duality, which is so well balanced and always arranged in her immaculate and careful sense of order, is what has positioned her as one of the most interesting and well-regarded Chilean artists both locally and abroad.

Making sure there are no distractions and always using a minimum of elements that she organizes rationally in the exhibition space, she produces visual frameworks that provide a new meaning to the spaces, flooding them in atmospheres that are generally inclined towards meditation. Her work is direct but at the same time subtle, eloquent but open; rigorous but docile; nostalgic but critical, energetic but contemporary. Nury seems to have a clear vision in her mind and in this systematizing of ideas, she weaves a universe of her own, a kingdom where she builds, centimetre by centimetre, her memories, her odes and also her pains.

On this occasion, Nury has taken over the space of the two galleries at Sala Gasco as no artist has before her. In simple terms, she ignored the passageway separating and linking both spaces, forcing us

Daniela Rosenfeld

Directora Sala Gasco Arte Contemporáneo

Nury González es una artista sensible pero aplicada. En su obra caben signos distintivos como por ejemplo la economía doméstica (bordados, cosidos, texturas, lanas o hilos de colores...) así como ideas o nociones de desarraigo, identidad, búsquedas, desamparos. Esta dualidad, tan bien equilibrada y dispuesta siempre en un immaculado y prolijo ordenamiento, es la que ha logrado situarla como una de las artistas chilenas más interesantes y consideradas aquí y en el extranjero.

Preocupándose de que nada distraiga y empleando siempre el mínimo de elementos, los que dispone racionalmente en el recinto, arma verdaderos entramados visuales que dan un nuevo sentido a los espacios y los inundan de atmósferas generalmente inclinadas a la meditación. Sus obras son directas pero sutiles, elocuentes pero abiertas, rigurosas pero también dóciles, nostálgicas pero críticas, enérgicas pero contemporáneas. Nury pareciera tener todo muy claro y en esta sistematización de ideas va tramando un universo propio, un reino que va construyendo centímetro a centímetro sus recuerdos, sus odas y también sus dolores.

En esta ocasión, Nury se apropia de las dos galerías de Sala Gasco como quizás ninguna otra muestra lo hizo anteriormente. Y es que sencillamente “pasa por alto” el pasillo que interrumpe ambos lugares y obliga

to look at her work from one side of the gallery to the other in order to see it properly. In other words, you must look from one corner of the gallery to the other and vice versa. Just as happens if you are looking in from the street, the reading is incomplete unless you physically move from one gallery to the other. This is not a minor operation as the piece adapts and changes specially for the place where it is going to be exhibited and thus, it engages in a more dynamic dialogue with its zones of insertion.

This time her resources are very simple. Although she never abandons her references: coloured walls, two large knitted portraits hung on the west and east walls of the galleries and a phrase whose red letters are embroidered one after the other on wood and metal sieves.

Thus "Ficción de un Origen" leads the artist to simplify and conjugate in a powerful but synthetic visual language, all her questionings about identity, origins, territory and belonging, about displacements, about the uncertainty felt by all beings and their obstinacy in putting down roots.

Sala Gasco is proud to exhibit in its gallery the work of Nury González, who offers us her poetics as a woman and as an artist.

a visualizar su propuesta tanto de una sala como de otra para aprenderla cabalmente. Es decir, desde una esquina se debe mirar hacia la otra y viceversa. Al igual que desde la calle; la lectura queda inconclusa si no ocurre un traslado físico del observador hacia la otra sala. Esta es una operación no menor, ya que la obra se adecua y modifica especialmente para el lugar que la acoge y, así, dialoga más vivamente con sus zonas de inserción.

Esta vez sus recursos son muy simples a pesar de no abandonar nunca las referencias: muros de colores, dos grandes retratos tejidos colgados a los costados poniente y oriente de las salas y una frase cuyas letras rojas están bordadas una a una sobre cernidores de madera y metal.

Así, *Ficción de un origen* lleva a la artista a simplificar y conjugar en un poderoso pero sintético lenguaje visual, todos sus cuestionamientos en torno a la condición de identidad, de los orígenes, de los territorios, de las pertenencias, de los desplazamientos, de la incertidumbre de todo ser y su obstinación por arraigarse.

Sala Gasco se enorgullece de contar en sus salas con la obra de Nury González, quien nos ofrece su poética de mujer y de artista.

“La memoria es el gran criterio del arte. El arte es la *mnemotecnia* de lo bello” escribe Baudelaire en el *Salón de 1846*. Esto quiere decir aquí que la obra no supera sus antecedentes ni prevalece sobre su legado. Es producida y produce los precursores y legatarios, activa el archivo. Este último, no es afirmativo, ni crítico, ni neutro respecto de la obra. Posibilita sus enunciados. Si en los procesos modernizadores del arte lo corriente es apartar la memoria como un peso del que hay que zafarse, la obra de Nury González trabaja su gravitación en una actualidad en que la inmaterialización de la *mnemotecnia* del arte prevalece. Trabaja en las vicisitudes materiales de esa gravitación manipulando elementos y tecnologías precisas de diferente retentiva y testificación.¹

¹- Vellones de lana o de pelo (de llama o de alpaca), motas de algodón vegetal, fibras de cáñamo, cera de abeja, jabón de grasa y soda cáustica, plomos de pesca y linotipias, haluros de plata, silicio; fieltro y estopa, guaipe industrial, suela y cuero, tejidos talares, cañamazo, brocato, lino, cachemira, mimbre, hilván, zurcido, parches, bordado, patchwork, rejilla de plástico, malla serigráfica, malla de acero industrial, cuadrícula digital, tejidos de industria dispar en la capacidad y calidad de retener, cernir y asimilar impactos, de almacenarlos, desviarlos, dejarlos pasar, generar otros, acoplarse y desenvolverse según ambientes y funciones concretas (elegancia, insinuación, tosquedad, resistencia, movilidad, elasticidad, liviandad, calidez, etc.); grano fotográfico, pixel digital; tierras y humus de variada viscosidad, humedad y color; pigmentos y tinturas al agua, paleta industrial, pantone digital; dibujo a lápiz, pincelada, point de tige, de chausson, de croix ou l'épine, rodillo, piroxilina, serigrafía, impresión fotomecánica y láser; espinas, agujas de hueso y acero, lanzaderas industriales; bandejas, moldes, bastidores; piedras, semillas, conchas; etc.



Los utensilios y bártulos que la obra moviliza y en que se representa, citan el lenguaje concreto en que determinadas necesidades, gestos, fantasías y afectos se corporizaron como interfaces, de diverso orden y época, entre el sujeto y el ambiente. Si la vida orgánica es memoria de genotipos y fenotipos, la interfaz instrumental es otra pauta de archivo temporal y geográfico que el trabajo de Nury González manipula tratando con sedimentaciones espaciales del tiempo. Su *mnemotecnia* no delibera a nivel de los contenidos figurativos que las fibras que ocupa podrían emblematizar. Lo decisivo es el ensamble de materias y tecnologías que al relacionarse producen memoria diferencial en un escenario de homogeneización informacional. No abastecer las máquinas de espectacularización sin introducir *interrupciones* indicativas, en la medida de lo posible, constituiría la política memorial en este trabajo.



LA PRIMERA PINTURA.

Una ficción que parece preludiar el trabajo de Nury González o al menos un ámbito de sus obras—ficción que en parte su trabajo fabrica, a la que en parte responde, de la que en parte se ocupa— sugiere que la *primera pintura chilena* la constituye *el territorio nacional*² con los paisajes que incluye. Los límites del territorio enmarcarían el *dominio de la visualidad*³. En esa ficción, traza geográfica, traza histórica y traza pictórica, coinciden punto a punto, línea a línea, superficie a superficie, volumen a volumen, color a color, tecnología a tecnología, desplazamiento a desplazamiento. Traza visual, traza geográfica, traza histórica, constituyendo estratificaciones inasimilables, han sido acercadas en este símil del *lienzo primero* hasta apelmazarse como un *fieltro* en los pliegues de una tactilidad que incluye al propio símil. La *primera pintura* activa, en cierto modo, un proto-museo del arte y la geografía nacional en cuya actualidad de muchas eras y estratos coexisten los archivos de un territorio, incluyendo hechuras e interfaces más recientes.

2.-“Las imágenes que imprimo (...) provienen de pinturas rupestres talladas al interior de lo que hoy constituye el territorio de Chile”, Nury González, “El colapso de un origen”, en *Taxonomías*, Santiago de Chile, 1995.

3.-“Estas pinturas (...) hechas (...) a lo largo de Chile, al norte, al sur, en las laderas de la Cordillera de los Andes y en la costa del Pacífico, marcan (...) los límites del dominio de la visualidad”. *Ibid.*



COLAPSUS DE ORIGEN

Esa *tela* primera no conjura el acto sagrado de la primera toma y partición del territorio o del cuadro, acá. No hipostasia el origen cual suceso fundante ocurrido de una vez y para siempre. Remite, más bien, a lo profano de un *hoy* que teje a destiempo su *escena primordial*, el rezago primario donde toda simbolización a diario comienza; proto-historia que nos acompaña como el rostro, mudando lo suficiente para ser otro en cada enfoque o instante, aunque no tanto como para no ser el mismo, en una vacilación que interrumpe la identidad de lo *mismo* (y de lo otro) a la que parecemos acostumbrados. De ahí que el rostro *sea el más evanescente de los objetos*. Cada vez que la memoria es reunida en los recuerdos, difiere de la vez anterior. Recordándose, cada vez, se reúne y dispersa la memoria, la *pintura primaria*.

LA PRIMERA PINTURA (2)

La *primera pintura* no la constituye el encuadre acabado del *territorio nacional*. Se reanuda en cada cuadro de un modo más provisorio de lo que parece. Vacila entre el encuadre de “lo que *hoy* constituye jurídicamente el territorio de Chile”⁴ y la dispersión constituyente de los enfoques como el de “la captura de la ballena” o de los “peces arrastrados por canoas a lo largo de cinco kilómetros, en la quebrada del Médano”, o los “gatos cíclopes”, “las llamas y cazadores con sus arcos, en los faldeos de la cordillera”, la “infinitud de manos, en las cuevas de la Patagonia”⁵. Y habría que continuar con los recuadros, desde cada uno de los cuales varía la perspectiva del territorio, multiplicándolo como *el supuesto cuadro nacional* que comparece y colapsa en las cuadrículas. Cada pigmento saca a bailar a la pintura como supuesta imagen total. Cada recuadro es un eco singular donde la fotografía rebota, fragmentándose la imagen según las perspectivas, sin que se logre estabilizar un panorama completo. Cualquier imagen o territorio, grande o pequeño, se da a leer, pero ninguno se da entero. *No me leerás, no acabarás de sintetizar el flujo de mis encuadres* parece ser su única invariancia.

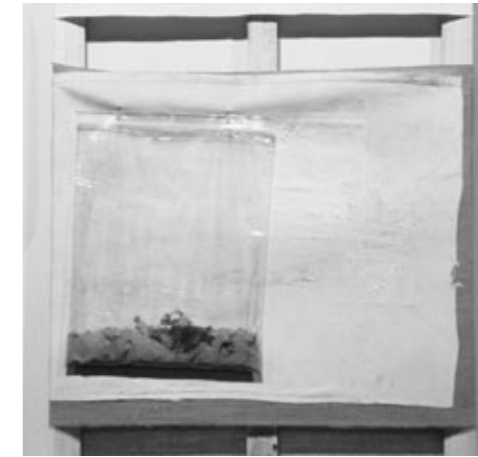
4.- Nury González, “El colapso de un origen”, en *Taxonomías*, Santiago de Chile, 1995.

5.- *Ibíd.*

Que la casa y la paz son la guerra devenida hábito se hace visible en el desposeído de siempre: ni expropiado ni expropiador; ni apropiado ni propietario, ni amigo ni enemigo, ni familiar ni infamiliar, ni sedentario ni nómada, ni en guerra ni en paz. Ese desposeído o afuerino de siempre, habituado al no-lugar, se parece mucho al hábitat del arte.

FIELTRO Y TEJIDO

El fieltro es una tela fabricada sin tejer ni hacer punto, sin tramas móviles ni urdimbres fijas, que aglutina y sedimenta por humedad, presión y calor, vello-nes de pelo o lana con sus residuos de colesterol segregada por las glándulas sebáceas, hasta formar un apelmazamiento inextricable sin estructura. El fieltro no implica ninguna separación de los hilos, ningún entrecruzamiento. Sólo enmarañamiento de las fibras. Es liso, no estriado, pero en modo alguno homogéneo. Como la guerra, la trashumancia y el exilio, el fieltro se abre en cada cuadrícula en muchas direcciones, continuamente desenfocado, asociado a la mancha o el borrón, la variación continua, la turbulencia tónica, la obstinación del llano. Sin revés ni derecho, sin centro ni contenciones, se emparenta a la ceniza como ausencia de recuerdos. Se lo denomina también *tela primaria* por contraposición al tejido, que es secundario, estriado, emparentado a la agricultura. “Los tecnólogos que manifiestan las mayores dudas



sobre la inventiva de los nómadas, les conceden el homenaje del fieltro, magnífico aislante para persistir en el afuera. Material para tiendas de campaña, monturas, armaduras, protección de los enseres en viaje”⁸. El fieltro adecua el espacio interior al descampado, al desierto, al mar, al exilio. Responde a una percepción háptica de atmósferas e intensidades esteparias, variando continuamente sus referencias, sus conexiones. Se opone casi en todo al tejido como espacio orgánico de medidas y propiedades, constituido por elementos variables (las tramas) e inmóviles (las urdimbres), que se entrecruzan formando superficies estriadas, agrícolas. A diferencia del fieltro, el tejido se cierra constitutivamente por la urdimbre. Puede ser infinito en longitud, pero no en anchura. Va y viene rebotando en las verticales extremas, cerrando, centrando el espacio, envolviendo el cuerpo; más sedentario que nómada; más del apacentamiento, de la casa y las labores rutinarias, que del *todos los caminos abriéndose* en vectores descampantes. El tejido integra al cuerpo y al afuera en su pliegue y elasticidad estacionaria. “Mientras el tejido se enfoca en el punto, el fieltro se revienta”⁹.

⁸.- G. Deleuze y F. Guattari, Milmesetas.

⁹.- Maguelonne Toussaint-Samat, Historia técnica y moral del tejido, Alianza Editorial, Madrid 1994.

El fieltro y el tejido, lo liso y lo estriado se han enfrentado desde siempre. Según P. Chaunu ¹⁰, lo liso y lo estriado se enfrentan en el mar, imperando progresivamente lo estriado por sobre la lisura y el fieltro. Junto a la navegación tejida desde puntos constelares del cielo, mediciones exactas de los astros y la rotación de la tierra, la contabilidad de longitudes y latitudes según el paralaje, hasta la telaraña satelital, hay una navegación nómada, lisa, a tientas, que hace intervenir los vientos, los ruidos, los colores, los sonidos del mar o del desierto, con portulanos empíricos. (Según Virilio, la consumación del estriaje del mar vuelve a producir un espacio liso que desborda las cuadrículas del estriaje y los tejidos, inventando un neo-nomadismo al servicio de una interface virtual más inquietante que las interfaces de tejidas.)¹¹

BORDADO Y PATCHWORK

El bordado puede ser extraordinariamente complejo en sus constantes, sus variables, sus secuencias fijas y secuencias móviles. El *patchwork* puede acercarse al bordado presentando equivalentes de tema, simetrías y resonancias. Pero el espacio que el *patchwork* produce es completamente otro que el del bordado. No hay centro en el *patchwork*. Está hecho de bloques o ensambles contiguos que no tejen melodías ni armonías, contrario al bordado. En su *pieza a pieza*, añadido de telas potencialmente infinito en todas las direcciones,



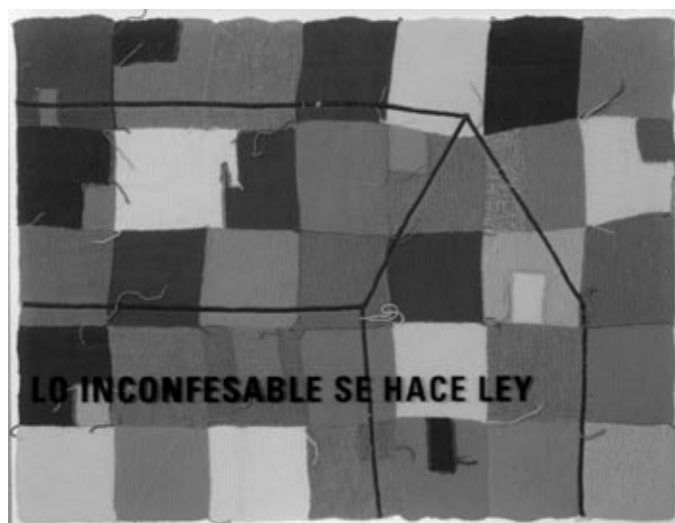
sin sujeción a urdimbres, el *patchwork* constituye una colección de trozos autárquicos, cosidos, cuyo ensamble puede hacerse de infinitas maneras. De ahí que en la fabricación del *patchwork* se constituyan grupos aleatorios de trabajo como el *quilting party*.

“Si seguimos la historia del *quilt* en una secuencia de migración de los colonos que dejan Europa por el Nuevo Mundo, se pasa de una fórmula en que domina el tejido de colchas a crochet, a una fórmula de *patchwork*. Los primeros colonos del siglo XVII llevan sus colchas bordadas y estriadas y poco a poco desarrollan la técnica lisa del *patchwork*. A finales del XVII, primero por la penuria de telas (restos de telas, trozos recuperados de vestidos usados, restos acumulados en *la bolsa de trapos*); luego como consecuencia del éxito de las telas de algodón indias. Fue como si un espacio estriado (colcha tejida y bordada), sedentario, liberara un espacio liso. De acuerdo a la migración, al grado de afinidad con el nomadismo, el *patchwork* tomará nombres de trayectos, se volverá inseparable de la velocidad en un espacio abierto de exilio”¹². El *patchwork*, como el fieltro y la memoria de silicio constituyen territorios lisos, inorgánicos, sin centro, mosaico. El *patchwork* propone valores rítmicos abiertos que no vuelven sobre sí. Especialmente en el *crazy patchwork* que ajusta módulos de color, talla y forma variables, que juega con los tejidos, las estrías de los módulos autónomos o autárquicos.

¹⁰- P. Chaunu, L'expansion européenne du siècle XIII, Editorial Labor, 1986.

¹¹- P. Virilio, L'insécurité du territoire.

¹²- Jonathan Holstein, Quilts, Musée des arts décoratifs.



En *Ficción de un origen*, *patchwork* es, antes que nada, la cuadrícula plana digital de añadidura infinita, la autarquía del fragmento (píxel) que dispone el centro en todas partes y la imagen en ninguna. Liga con la superficie sin centro y alisada del fieltro. Hace guiños, también, desde el silicio —material hecho para olvidar los días sobre la tierra— con la ceniza. En los retratos colgados el recurso formal al *patchwork* es distante del *quilt* como trozo y color encontrado o recuperado de telas viejas acumuladas en *la bolsa de trapos*. Se trata, más bien, de la traducción escalar de una tecnología lisa (digital) a una tecnología estriada (tejida). Traducción de 832 píxeles digitales a 832 cuadrados de lana de oveja blanca, hilada a mano, tejidos a palillo en *punto arroz*. Traducción de 236 píxeles negros al 100% de valor, 123 píxeles grises al 80%, 115 al 70%, 101 al 60%, 51 al 50%, 42 al 40%, 45 al 30%, 46 al 20%, 44 al 10%, y 29 al 0%, a cantidades y valores correlativos de cuadrados de lana teñidos al frío con pigmento y agua, y dispuestos según la serie fotográfica digital impresa con láser en *ink jet paper*. Los 832 píxeles en valores del blanco

al negro son la cantidad mínima suficiente de píxeles para la construcción de los dos retratos enfocados a 22,30 metros de distancia (que es el largo de las dos salas de 10,40 metros cada una, más 1,5 metros de pasillo).

En los *patchwork* digitales las urdimbres y tramas no se entrecruzan. Ambas son estáticas aunque físicamente responden a una turbulencia eléctrica (tecnología turbo). El coloreado de los píxeles rellenos con valores homogéneos está geoméricamente regido por la línea. El *disegno* subordina a la mancha (cita de los cuatrocientos años de predominio del *disegno* en la historia de la pintura). Las líneas verticales y las líneas horizontales contiguas en red, rellenas de valores planos según guarismos del *pantone* virtual, citan a los abstractos geoméricos. El píxel de acero de los cernidores de harina que enmarcan las letras, ha sido bordado con hilo rojo. En este caso, el relleno de color bordado, rebosa la rejilla, el marco, la urdimbre y la trama de acero.

Estalla fuera del *disegno* como los cromos impresionistas. El color, es aquí desborde sistemático de fronteras, analogable al dibujo trazado con piedras rupestres.

El *patchwork* de lana traduce el *patchwork* digital, que traduce en código binario, la fotografía analógica que, a su vez tradujo la tecnología o luz (*fotos*) solar. El contenido de la tecnología es siempre otra tecnología.

El tejido y el fieltro, el *patchwork* y el bordado, lo liso y lo estriado, no son términos de respectiva independencia sino de coexistencia y competencia en un campo de constantes interacciones.

THE GRAVITATION OF MEMORY

"Memory is the great criterion of art. Art is the mnemonics of the beautiful" wrote Baudelaire on occasion of the 1846 Salon. Here, this means that the work of art does not exceed its antecedents or prevail over its legacy. It is produced and produces the precursors and legatees, it activates the archives. Therefore, the latter is not affirmative, nor critical nor neutral with respect to the work of art. It enables its postulates. If separating memory as a weight we must dispose of is a common practice in the modernizing processes of art, the work of Nury González concerns the importance of memory in a present-day environment where the de-materialization of the mnemonics of art prevails. She deals with the material vicissitudes of that importance, manipulating specific elements and technologies with different retentive and testimonial capacities.¹

The utensils and various elements that the piece mobilizes and in which it is represented, quote the concrete language in which certain needs, gestures, fantasies and affections are embodied as interfaces of a diverse kind and epoch, between the subject and the environment. If organic life is a memory of genotypes and fenotypes, the instrumental interface is but another guideline corresponding to a temporary and geographical file that the work of Nury González manipulates, dealing with special forms of sedimentation of time. Her mnemonics does not involve decisions at the level of the figurative contents that the fibres she uses might be emblematic of. What is decisive in her work is the assemblage of materials and technologies that upon being related produce a differential memory in a scenario of informational homogenization. Not to feed the machines of spectacularization without introducing indicative interruptions –as far as possible–, would constitute the politics of memory in her work.

1. Woollen or hair (Llama or Alpaca) fleeces, vegetable cotton balls, hemp fibre, beeswax, grease and soda ash soap, fishing leads and typesetter's lead, halides, silicon; felt and tow, industrial rag, shoe leather and leather, woven cloths, embroidery canvas, brocade, linen, cashmere, wicker, stitching, darning, patches, embroidery, patchwork, plastic mesh, silkscreen mesh, industrial steel mesh, digital grids, industrial cloths with a diverse capacity to absorb and retain, sift and assimilate impacts, to store them, deviate them, let them by, generate others, couple up and develop according to concrete environments and functions (elegance, insinuation, resilience, resistance, mobility, elasticity, lightness, warmth, etc.); photographic grain, digital pixel; earths and humus of different viscosities, humidity and colour; water based pigments and ink, industrial palette, digital pantone, pencil drawing, wash, point de tige, de chausson, de crois ou L'épine, roller, pyroxylin, silkscreen, photomechanical and laser printing, thorns, bone and steel needles, industrial shuttles, trays, moulds, frames; stones, seeds, shells; etc.

THE FIRST PAINTING

A fiction that seems to prelude the work of Nury González, or at least an aspect of her work—a fiction that in part is fabricated by her own work, to which it partly responds, which partly concerns it—suggests that the first Chilean painting was the Chilean national territory² with all the landscapes it includes. The limits of the territory would frame the domain of the visual³. In this fiction, the geographical trace, the historical trace and the pictorial trace coincide point by point, line by line, surface to surface, volume to volume, colour to colour, technology to technology, displacement to displacement. The visual, geographical and historical traces, all of them comprising strata that cannot be assimilated, have been brought close to each other in this simile of a primal canvas until they have become lumpy like felt in the folds of a tactility that includes the simile itself. In a sense, the first painting activates a proto-museum of art and the national geography, in whose present, which consists of many eras and strata, there coexist the archives of a territory, including its most recent creations and interfaces.

COLLAPSUS OF ORIGIN

This first painting does not conjure up here the sacred act of the first taking over and partition of the territory or the painting. It does not hypostatize the origin like a foundational event, which has occurred once and for ever. Instead, it remits to the secular of a today that knits its primordial scene, but out of sync, the primal lapse where all symbolization begins on a daily basis; a proto-history that accompanies us like our face, changing enough to be another in each focusing or instant, but not so much as not to be the same, in a vacillation that interrupts the identity of the same (and of the other) to which we seem to be accustomed. That is why the face is the most evanescent of objects. Each time memory is reunited in memories it differs from the previous occasion. By remembering itself, each time, primordial memory or primordial painting is reunited and dispersed.

THE FIRST PAINTING (2)

The first painting is not the finished frame provided by the national territory. It renews itself in each painting in a way that is more temporary than it seems. It vacillates between the framing of "what today is the legal territory of Chile"⁴ and the constituting dispersal of focuses such as "the capture of the whale" or "fish being dragged by canoes along five kilometres on the Médano ravine", or the "one-eyed cats", the llama and the hunters, with their bows and arrows in the foothills of the Andes", the "infinite hands in the caves of the Patagonia."⁵ And one would have to continue with the examination of the boxes, in each one of which the perspective of the territory varies, multiplying it as the alleged national painting that appears and collapses in the grid. Each pigment sets the painting dancing as a supposedly total image. Each box is a unique echo where the complete photograph bounces, fragmenting the total image according to the perspectives, without managing to stabilize a complete panorama. Any image or territory, large or small, offers a reading of itself, but none offers a full reading. You shall not read me, you will not fully synthesize the flow of my frames seems to be the only invariable aspect of them.

2. Nury González, "El colapso de un origen", en *Taxonomías*, Santiago de Chile, 1995.

3. "These paintings (...) painted (...) all along the Chilean territory, up north, down south, on the foothills of the Andes and the pacific coastline, mark (...) the limits of the domain of the visual". *Ibid.*

4. Nury González, "El colapso de un origen", en *Taxonomías*, Santiago de Chile, 1995.

5. *Ibid.*

FOCUSES

In the picture, the pigments come together. In the pigments, the picture is dispersed, in the photo, the grains are agglutinated, in the grains, the photo is dissolved. In history, events are articulated; in events, history is disseminated. The history (the frame, the photo, the territory) brings together the events (pigments, grains, impressions) in which it is spread.

A matter of perception and focus, of proximity and distance. Closeness without distance is felt, the blurring of the weave, the ash on canvas or on painting. The first distance is the pixels. The second distance is a nose, a mouth, an ear; the third distance, is a face; the fourth distance is a landscape, the fifth...and so on.

WAR

"To perceive" (as a ruin of Latin in Spanish), means, also, to grab hold of, to capture, to appropriate; to gather, collect or harvest; to take on a colour, to saturate. Some of these concepts are consistent with contrary, belligerent activities and others peaceful. Perception establishes a field of spatial forces and tensions, it draws borders between what is mine and what is yours; what is contained and what overflows, there and here, inside and outside, anterior and posterior. It distributes the familiar and the unfamiliar. The (un)familiar (unheimlich) is domestic economy,⁶ the body, the soul that routinely burns over a slow fire on all four sides.⁷ Property, perception; the house is war, the climate of war, which includes peace, like the other face of the coin. Peace is war that has turned into rules; expropriation, violence, the dispossessions and confiscations that have turned into goods under the protection of conventions, prohibitions and property rights; the impressions, the out of focus turned into representation. The soil, the land, the personal belongings, the sowing, the harvesting, the inherited objects, the dresses, the pillowcases, the curtains and the carpets, the china and the silverware, are the war, the scarcity and the barbarism in times of peace. The suitcase, the baggage, the trunks and the carriages, the patchwork, the sewing, exile and migrations are the peace, abundance and farming in times of war. The remains that are adrift are the luxurious cruise ship in times of shipwreck. The sumptuous cruise ship is the remains adrift in times of navigation. The house, the body, the soul, the inheritance and the crops are ashes in times of grazing. The ashes are the house, the body, the soul and history in times of burning.

The fact that the house and peace are war that has become a habit is visible in the usual figure of the dispossessed: not the victim of expropriation nor the one who expropriates; not the owner or the one who appropriates ownership, not a friend or an enemy, not familiar or a stranger, not sedentary or nomadic, not at war or at peace. This dispossessed or perennial outsider is accustomed to non-places and, in this sense, is very similar to the habitat of art.

FELT AND KNITTING

Felt is a type of cloth manufactured without knitting or weaving, without mobile grids or fixed warps, which agglutinates and sediments by humidity, pressure and heat, vellums of hair or wool with their residues of cholesterol secreted by the sebaceous glands until forming an inextricable matting without any structure. The felt does not imply any separation of the threads, no interweaving. Only a tangling up of the fibres. It is smooth; not striated but not, in any way, homogenous either. Like war, seasonal relocation and

exile, felt opens up into many directions in each square, permanently out of focus, associated with stains or smudges, with continuous variation and topical turbulence, with the obstinacy of the plain. Without back or right side, without centre or containments, it is akin to ashes as the absence of memories. It is also known as primary cloth as opposed to woven cloth, which is secondary, striated, associated with agriculture. "The technologists who express the strongest doubts about the inventiveness of the nomads concede them the homage of felt, magnificent insulator to prevail in the open. Material for tents, saddles, armour, protection for household effects during the journey."⁸ Felt adapts the inside to the outside, to the desert, to the sea, to exile. It corresponds to a haptic perception of atmospheres and intensities characteristic of the steppe, permanently varying its references, its connections. It is opposed practically in everything to knitting as an organic space of measurements and properties, consisting of variable elements (the weaves) and unmovable elements (the warps) that form striated and agriculture-like surfaces. Unlike felt, knitting is inclosed by such warps. Knitting may be infinite in length, but not in width. It comes and goes, bouncing off the verticals on both sides, closing, centring the space, enveloping the body; more sedentary than nomadic; more of the grazing, of the house and routine domestic chores than of all roads, in ever opening vectors. Knitting integrates the body and the outside the body in its stationary folds and elasticity. "While knitting focuses on the stitch, felt bursts out."⁹

Felt and knitting, the smooth and the striated have always confronted each other. According to P. Chaunú¹⁰, the smooth and the striated confront each other in the sea, with the striated progressively prevailing over the smoothness and felt. Together with a navigation knit on the basis of stellar points in the sky, exact measurements of the planets and the rotation of the earth, the accounting of latitudes and longitudes according to the parallax, up to the satellite cobweb, there is a nomadic, smooth, fumbling navigation in which intervene the winds, noises, colours, the sounds of the sea or the desert with empirical collections of harbour charts. (According to Virilio, the consummation of the sea's striation once again produces a smooth space that overflows the grid produced by the striation and the knitting, inventing a neo-nomadism at the service of a virtual interface that is more troubling than knitted interfaces.¹¹

EMBROIDERY AND PATCHWORK

Embroidery may be extraordinarily complex in its constants, its variables, its fixed sequences and its mobile sequences. Patchwork may resemble embroidery, with similar subject matter, symmetries and resonances. But the space of patchwork is completely other to that of embroidery. There is no centre in patchwork. It consists of blocks or side by side arrangements that do not knit melodies or harmonies as occurs in embroidery. In its piece by piece, the potentially infinite adding up of snippets of cloth developing in all directions, without being subject to any parallel guidelines, patchwork is a collection of autarchic pieces of cloth sewn together that can be assembled in an infinite number of ways. It is for this reason that the manufacture of patchwork quilts may involve random work groups such as the quilting party.

"If we follow the history of the quilt in a sequence of migrations by colonists who abandon Europe for the New World, we have the change from a formula that is dominated by the production of crochet-knitted quilts to a patchwork formula. The early colonists of the XVII century carry with them their embroidered and striated quilts and bit by bit develop the smooth technique of the patchwork. By the late XVII century, first of all due to the hardship of finding cloths (remnants of cloths, snippets, recovered from used dresses,

6. P. Oyarzún, "Why use another title, if Historia de cenizas is fair enough", catalogue Historia de Cenizas, Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile, 1999.

7. Cf. Voluspa Jarpa, Los cuatro costados del alma, in catalogue Historia de Cenizas, Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile, 1999.

8. G. Deleuze and F. Guattari, One Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia.

9. Maguelonne Toussaint-Samat, Historia técnica y moral del tejido, Alianza Editorial, Madrid 1994.

10. P. Chaunu, L'expansion européenne du siècle XIII, Editorial Labor, 1986.

11. P. Virilio, L'insécurité du territoire.

remains accumulated in the cloth bag); then as consequence of the success of Indian made cotton fabrics. It was as if a striated space (knitted and embroidered quilt) had liberated a smooth space. According to the migration, the degree of affinity with nomadism, the patchwork will adopt the name of routes; it will become inseparable from speed in an open space of exile.”¹² Patchwork, just like felt and the silicon memory are smooth, inorganic territories, without centre, a mosaic. Patchwork proposes open, rhythmic values that are not repeated. Particularly in the crazy patchwork mode, which adjusts colour modules, variable size and forms, which plays with knitting, the striation of autonomous or autarchic modules.

In Fiction of an origin, the patchwork element is, above all, the flat digital grid of infinite aggregation, the autarchy of the fragment (pixel) that deploys the centre everywhere and the image in none. It links with the smooth and centre-less surface of felt. Also, it makes a winking reference to silicon—a material made to make one forget our days on the surface of the earth—with ash. In the hung portraits, the formal recourse to patchwork is distant from the quilt as a fragment and colour found or recovered from an accumulation of old cloths kept in a cloth bag. It is, instead, the scaling-down of a smooth technology (digital) to a striated one (knitting). Translation of 832 digital pixels to 832 squares of white lamb's wool, hand woven, hand knitted using the rice-stitch. Translation of 236 black pixels at 100% value, 123 grey pixels at 80% value, 115 pixels at 70% value, 101 pixels at 60% value, 51 pixels at 50% value, 42 pixels at 40% value, 45 pixels at 30% value, 46 pixels at 20% value, 44 pixels at 10% value and 29 pixels at 0% at correlative quantities and values of squares of wool cold-dyed with water-based pigment and laid out according to a laser-printed digital photographic series on ink-jet paper. The 832 pixels in shades going from white to black are the minimum number of pixels to construct the two focused portraits hung at a distance of 22.30 meters (which is the length of the two galleries, measuring 10.40 meters each plus 1.5 meters of hallway).

In the digital patchworks, the warps and wefts do not cross. Both are static, although they physically respond to an electric turbulence (turbo technology). The colouring of the pixels filled with homogenous values is geometrically governed by the line. The disegno prevails over the stain (quote of the four hundred years of prevalence of the disegno in the history of painting). The vertical lines and the adjoining horizontal lines forming a grid, filled with flat values, according to the figure of the virtual pantone, quote geometric abstraction. The steel pixel of the flour sieves that frame the letters has been embroidered in red thread. In this case, the embroidered colour filling brims over the mesh, the frame, the warp and the steel grid. It bursts forth from the disegno like impressionists views. In this case, colour is a systematic blurring of boundaries, analogous to rock drawings.

The woollen patchwork translates the digital patchwork, which in turn translates the analogue photograph into binary code, which in turn translated the solar technology or light (fotós). The content of technology is always another technology.

Knitting and felt, patchwork and embroidery, smooth and striated, are not terms that are independent of each other, but terms that coexist and compete in a field of constant interactions.

Willy Thayer

12. Jonathan Holstein, *Quilts*, Musée des arts décoratifs.



5000 metros de Pintura Chilena, 1986.

190 x 320 cm. - Serigrafía y óleo sobre cuero de caballo cosido con cáñamo sobre tela de algodón.
En *Seis +*, Galería Sur, Santiago de Chile y Woman, Arts & Periphery, Woman in Focus, Vancouver, Canadá. Fotografía: Nury González.



5000 metros de Pintura Chilena, 1986.

190 x 320 cm. - Serigrafía y óleo sobre cuero de caballo cosido con cáñamo sobre tela de algodón.
En *Seis +*, Galería Sur, Santiago de Chile y Woman, Arts & Periphery, Woman in Focus, Vancouver, Canadá. Fotografía: Nury González.



Provincia Señalada, 2003.

240 x 2200 cm. - Serigrafía, óleo, bordado a punto cruz, dibujo con hilo, plomos y espinas sobre tela talar.
Mural Aeropuerto de Santiago de Chile. - Fotografía: Nury González.



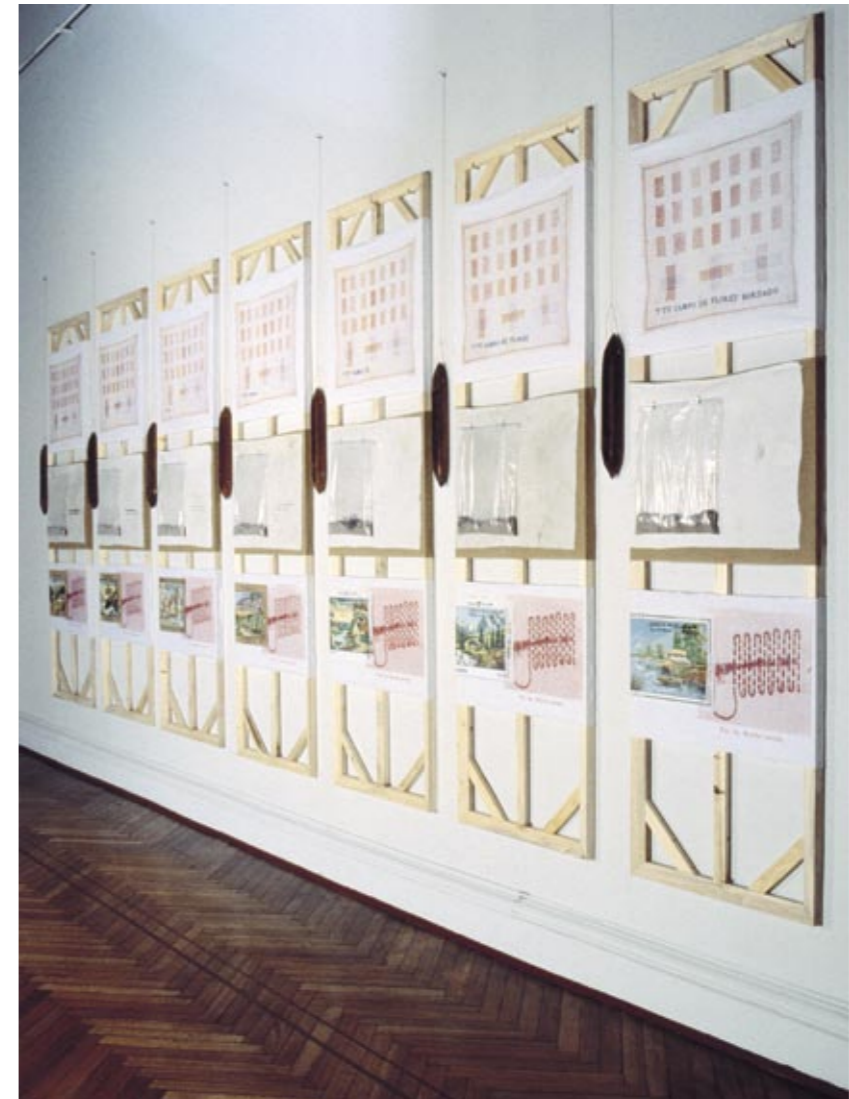
Fragmentos de Obra para Acumular, 1999.

Instalación, medidas variables. - Obra anterior embalada y clasificada.
Museo Casa Colorada, Santiago de Chile - Fotografía: Nury González.



Paisaje Chileno, 1997.

170 x 520 cm. (170 x 70 cm. cada panel) - Serigrafía, bordado, cañamazo y cenizas sobre lino.
En Campos de Hielo, Arte Joven en Chile, Museo Nacional de BBA, Santiago de Chile. - Fotografía: Nury González.



Historia de Cenizas, 1999.

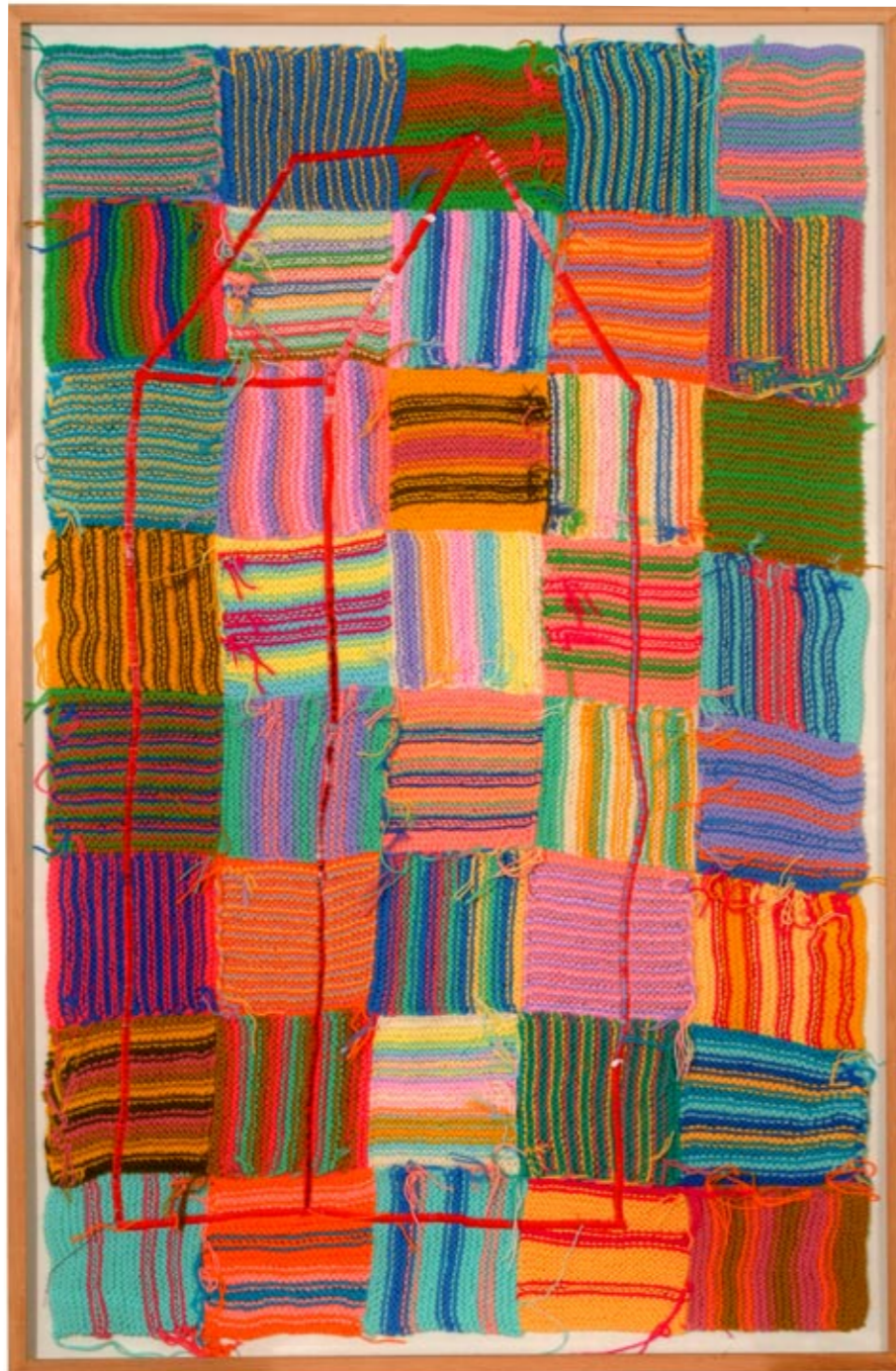
Instalación, medidas variables. - Proyecto J.S. Guggenheim. - 117 fardos de huaipé, 4 marcos de madera con ceniza y texto bordado, dibujo en el muro.
Galería Gabriela Mistral. Santiago de Chile - Fotografía: Jorge Brantmayer.





La Ley de la Casa, 2002. / Detalle

150 x 120 cm. - Pintura de lana y dibujo bordado.
Pinacoteca Universidad de Concepción, Chile. - Fotografía: Jorge Brantmayer.



Dripping, 2001.

Instalación. - 495 x 225 x 25 cm. - Fardos de huaipé de hilos de color.
En Variaciones sobre Pollock. - Centro de Extensión UC. - Santiago de Chile - Fotografía: Rodrigo Merino.



El Mercado Negro del Jabón, 1999.

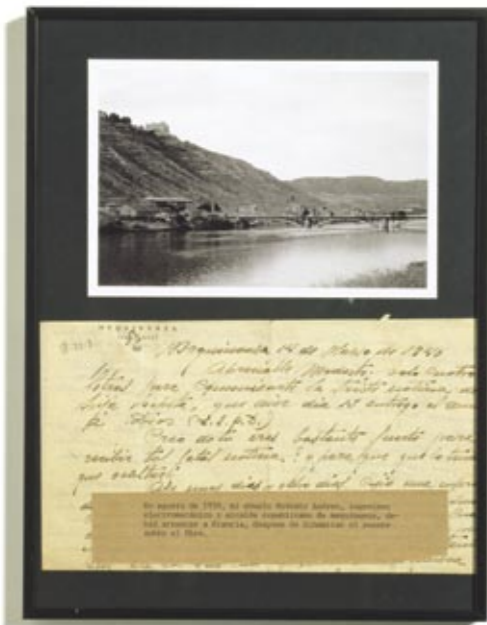
Instalación, medidas variables. - 10 fotografías con documentos y textos, 7 barras de jabón sobre mesa y baúl con bolsa de cuero.
Museo de Arte Contemporáneo. - Santiago de Chile y Bienal de Pontevedra, España. - Fotografía: Jorge Brantmayer.



El Mercado Negro del Jabón, 1999 - 2006. / Detalle

Baúl con bolsa de cuero.
29 Bienal de Pontevedra. - España. - Fotografía: Nury González.





El Mercado Negro del Jabón, 1999. / Detalle

Fotografías, documentos y textos. - 28 x 22 cm. cada una.
Fotografía: Jorge Brantmayer.



El Mercado Negro del Jabón, 1999. / Detalle

Fotografías, documentos y textos. - 28 x 22 cm. cada una.
Fotografía: Jorge Brantmayer.

Correspondencia de Mayo, 2001.

Instalación, vista general.

Galería Posada del Corregidor. - Santiago de Chile - Fotografía: Jorge Brantmayer.



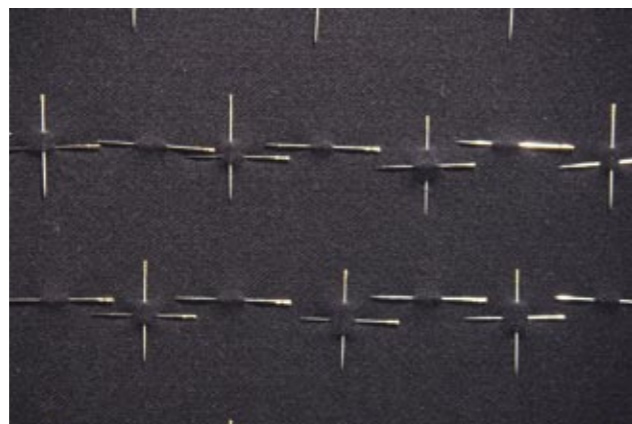
Correspondencia de Mayo, 2001. / Detalle

Fotografías, maleta y texto bordado a punto cruz sobre el muro.
Galería Posada del Corregidor. - Santiago de Chile. - Fotografía: Rodrigo Merino.



Correspondencia de Mayo, 2001. / Detalle

Díptico 130 x 80 cm. cada panel, 700, 600 o 1500 agujas sobre cashemere, silla y paños con líneas cosidas a máquina.
Galería Posada del Corregidor - Santiago de Chile. - Fotografía: Jorge Brantmayer.



Correspondencia de Junio, 2006.

Instalación, vista general. - 700, 600 o 1500 agujas sobre cashemere, silla y paños con líneas cosidas a máquina.
Museo Artes Visuales. - Santiago de Chile. - Fotografía: Pablo Núñez.



LOS DATOS QUE FALTAN

Ticio Escobar

Diez fragmentos y algunas preguntas y paréntesis
acerca de la obra *Ficción de un origen*
de Nury González

1

El antecedente de esta muestra: la exposición de Nury González en la Bienal de Pontevedra, España, julio 2006. Allí se fragua el autorretrato (la efigie de la identidad) desplazado, diferido. Allí comienza la ficción de un origen: la reconstrucción de una gesta que exige reimaginar el propio rostro y asumir sus deslugares. Una pregunta bordada, cosida, suturada, en el muro: Pero, ¿no trazamos todos la escritura de nuestros destinos a partir de tales datas?

2

¿Pero cuáles datas? Las datas son marcas de fechas/lugares. El término proviene del latín: documento dado. Implica pues una inscripción (el trazo de una escritura), pero también un registro. Las datas son los datos.

3

Pero, ¿cuáles datos? Los puros hechos, ocurridos sin duda, pero deshilachados, descosidos, por el trasiego zigzagueante de la memoria. Toda escritura fundacional exige un imaginario mítico anclado, aun mínimamente, en hechos. En datas básicas. En datos elementales, vestigios de testimonios. Nury se desentendiende de esta tarea: acerca algunas pistas vagas y encarga a la fotografía la misión de documentar, de registrar el momento. Apela a una de las funciones

que detecta Barthes en la cámara lúcida: la de levantar el studium; es decir, la de dar cuenta del contexto objetivo de la foto; cazar al vuelo la “verdad” que, en cada tiempo, traduce las expresiones y las vuelve datables; la que asienta el espíritu de un presente, ya sido siempre, a partir de los detalles pequeños. (La otra función barthesiana es la del punctum, la estocada azarosa de lo real: ella ocurrirá en otro lado).

4

Fotos de infancia, cartas, documentos ambiguos. ¿Es a partir de tales datas, de tales datos, que traza, que borda, uno la textura, el texto, de su destino? Los hechos datados ya fueron, ¿debe uno saltar hacia atrás, como un tigre (Benjamin), para tratar de recuperarlos? Allí están los datos puros: imágenes fotográficas sin cartelas ni epígrafes: los datos datan, bocetan un trasfondo histórico posible. El trasfondo vacilante, borroso, de las costuras de la memoria. El mito comienza con la palabra (y termina siempre buscando su detrás). Dos fotografías pequeñas, formato carnet. La primera representa a la artista antes de entrar en el consulado de España, donde recibirá la nacionalidad de ese país; la segunda, la muestra poco después de salir, ya cumplido el trámite. La muestra del otro lado, después del rito de pasaje.

5

La inscripción, la escritura, ¿ha cambiado algo? ¿es el mismo el rostro? ¿es la persona la misma? Sí, son los mismos: lucen iguales, nada distinto se advierte en los ojos, en el gesto, en el peinado (en el silencio que instala, por un instante, cada fotografía). No, no son los mismos: la segunda lleva la sombra, invisible quizá, que ha dejado la demora. Es que todo nombre salta desde el registro que lo asienta, se vuelve sobre el nombrado y lo marca. Dicen que este movimiento es consecuencia de la performatividad del lenguaje (la magia de las palabras); pero, en verdad, resulta de una mengua del sujeto, descubierta cuando convoca él el nombre o es llamado.

¿Cambia algo el hecho de ser repetido lo idéntico? Quizá no exista lo idéntico; el intervalo que instala la repetición de por sí ya incuba un destiempo, el principio de la diferencia.

6

No sólo el retraso y el desplazamiento retocan las cosas, (las antidatan); también las enmienda el concepto. Saber que algo está aquí o allí lo hace distinto (el mingitorio es otro, concebido en escena). Estar en el centro o en la periferia no es sólo consecuencia de emplazamientos; es, sobre todo, cuestión de perspectivas, de enunciaciones (de deslugares).

7

Ahora, en esta muestra, Nury presenta las dos grandes fotografías enfrentadas, separadas por veinte metros de distancia. Pero no son, en verdad, fotografías, sino imágenes construidas según la lógica representacional de la fotografía. Cada píxel ha sido traducido a un cuadrado de 15 x 15 cm. tejido con lana de oveja hilada a mano y teñida según una escala de ocho grises, a los que se agregan el blanco y el negro. Cada parcela de la imagen ha sido, así, reconstruida trabajosamente; ya no bordada, sino cosida, en un procedimiento que desanda, que descose, el camino de la técnica fotográfica recién transitado. La obsesiva inutilidad de una labor manual suplanta, con materiales elementales, el sofisticado desarrollo de la imagen digital. Es la dificultosa ficción del origen, claro. Pero, también, la búsqueda obsesiva de la materialidad de la obra: el cuestionamiento de los componentes de la representación.

8

Los componentes de la representación, la escena. El muro bordado. Los paneles cosidos. Al ser atravesados por el hilo, el plano de proyección visual (la superficie de inscripción gráfica, el bāti) queda negado en su bidimensionalidad, adquiere el mínimo grosor que lo delata como cuerpo. ¿Qué pasa con la

pantalla donde acontece el milagro -el escándalo ontológico- de la imagen?
¿Qué ocurre cuando el hilo que la atraviesa cuestiona su puro estatuto de extensión, de mera fachada?

¿Qué hay detrás de la pared que sostiene la obra? ¿Qué, después del círculo de la representación? (¿Dónde comienza/termina el párrafo?!)

Estas son preguntas, ansiosas, del arte de hoy. (Incontestables, claro).

9

La misma frase aparece bordada (Pero, ¿no trazamos todos la escritura de nuestros destinos a partir de tales datos?). Sólo que ahora han cambiado los documentos dados: sólo aparecen las fotos que anteceden y preceden a la inscripción de la nacionalidad española. Y, por lo tanto, han cambiado los materiales de la escritura: las letras ya no aparecen bordando el muro, prendidas de su carne mínima, sino dispuestas sobre cedazos comprados en el Paraguay y reproducidos, idénticos (¿idénticos?) en Chile. Cada letra que conforma el texto ocupa el espacio cuadrado de una criba, de modo tal que el escrito debe ser leído venciendo la resistencia visual que opone su propio soporte. (En cierto sentido, debe ser leído al revés: lo que aparece entre la malla del cernidor es siempre el resto).

10

Las fotografías están dispuestas en dos salas intercomunicadas. En una, aparece la foto antes, en otra, la después. ¿Pero cuál es cuál? No son idénticas, ya se sabe, pero la diferencia entre una y otra es tan mínima que sólo observándolas simultáneamente podría ser advertida. Sin embargo, resulta imposible mirar ambas imágenes al mismo tiempo. La mirada precisa una distancia: cuando uno se pone en posición de enfocar la imagen uno, se encuentra demasiado cerca de la dos y no puede percibirla entre el ajedrez de manchas grisáceas. Sólo alejándose puede ver una con nitidez; pero, entonces, pierde la otra.

Es la dificultad de la anamorfosis: la imagen comparece cuando es encarada desde una perspectiva exacta.

Pero también es el dilema de la identidad: el rostro sólo puede ser entrevisto mediante el rodeo de la diferencia: desde el lugar del otro. Un lugar renuente a ser delimitado, errante siempre: dependiente de los milímetros que requiere el juego de la mirada.

THE MISSING DATA

Ten fragments, various questions and some asides in connection with "Fiction of an origin" an artwork by Nury González.

1

Background: exhibition of works by Nury González, Pontevedra Biennale, Spain, June 2006. The self portrait (effigy of identity), displaced and deferred, is forged there. This is where a fiction of origin begins: the reconstruction of a heroic deed that demands a re-imaging of our own face and the assumption of its non-places. An embroidered question sutured, stitched onto the wall: But, don't we all trace the writing of our destinies on the basis of such dates?

2

*But what dates? Marks indicating times and/or places. The term comes from the Latin *documento dado*. It implies, therefore, not only an inscription (written traces) but also a record. Dates are data.*

3

*But what data? Just facts: events that occurred, undoubtedly, but frayed, events that have become unsewn by the zigzagging shuffle of memory. Any foundational text requires that the narrative myth be anchored to even the slightest element of truth. The foundational text must be anchored to facts, to elementary data on vestiges of testimonies. Nury washes her hands of all this, however. She gathers about her a few vague clues and uses photography to record and document the moment. She appeals to one of the functions that Barthes detects in *camera lucida*: that of erecting the *studium*, that is, she refers to the objective context of the photo and in doing this captures the fleeting "truth" of each moment, translating facial expressions and rendering them data-able. In her work, on the basis of minute details, she captures the truth that records the spirit of the present, a present which has always been there. (The other Barthesian function is the *punctum* or chancy thrust of the real, but this will take place elsewhere).*

4

Childhood photos, letters, and ambiguous documents: is it on the basis of such dates, of such data that one traces, embroiders, the text of one's own destiny? Events that have become data already took place, therefore, must one leap backwards like a tiger (Benjamin) in order to try and recover them? There are the pure facts: photographic images devoid of any ornamental frames or epigraphs. Information becomes dated: it sketches a possible historical background, the vacillating, blurred background of the stitches of memory. The myth begins with the word (and always ends up searching for what lies behind).

Two small ID photos: the first shows the artist before entering the Spanish consulate, where she will be granted the Spanish nationality. The second photo shows her as she leaves the building, having completed the legal proceedings. It shows her on the other side so to speak, after the rite of passage.

5

The inscription, the writing: has something changed? Is it the same face? Is it the same person?

Yes, they are both the same: they look the same. Nothing is different in her eyes, in her gestures or her hairstyle (in the silent instant of each photograph).

No, they are not the same: the second photo bears the shadow, perhaps the invisible shadow of delay.

Every name leaps forward from the record that bears it, and in so doing turns against the person named, branding him. Some say this movement derives of the performative quality of language (the magic of words) but in fact, it is the result of the decline of the subject, which becomes evident when the subject utters his own name or he is called by another.

Does anything change by repeating the identical? Perhaps the identical does not exist; perhaps the installation of the interval through repetition already incubates a lag in time and with it, the principle of difference.

6

Delay and displacement are not the only factors capable of retouching things (by antedating them); another similarly amending factor is the concept. To know that something is here or there makes it different (the urinal is not itself when conceived onstage). To be in the centre or the periphery is not only the consequence of different sitings; it is, above all, a matter of perspectives, of enunciation (the enunciation of non-places).

7

In this exhibition, Nury has submitted two large photographs positioned face to face and separated by a distance of twenty meters. In fact, however, they are not photos but images constructed according to the representational logic of the photograph. Each pixel has been translated to a 15 x 15 cm square, knitted using hand-woven lambs' wool and dyed according to a scale of eight shades of grey, to which white and black were added. Each parcel of the image was laboriously reconstructed; not embroidered this time but sewn, in a process that undoes, that unpicks the stitching of the recently completed photographic procedure. Using elementary materials, the obsessive futility of the handicraft supplants the digital image's sophistication. This is the troubling fiction of origin, of course, but is also the obsessive search for a materiality of the work that questions the components of representation.

8

*The components of the representation: the scene, the embroidered wall and the sewn panels. Upon being pierced by the thread, the two-dimensional plane of visual projection (the surface of graphic inscription or *bâti*) is denied. A minimum thickness betrays the fact that it is a body. What happens to the screen where the ontological miracle/scandal of the image occurs? What happens when the thread that runs through the image questions the purity of its status as an extension, of being a mere *façade*?*

What lies behind the wall that supports the work? What is there beyond the circle of representation? Where does the accessory begin/end? These are burning questions in art today (questions beyond any answer, of course).

9

The same phrase is embroidered (But, don't we all trace the writing of our destinies on the basis of such dates?) What have changed are the documents provided. Now, all that appears are the before / after photos of the inscription of Spanish nationality. Therefore, the materials of the scripture have changed: the letters are no longer embroidered on the wall, holding on to its minimal flesh, but have been applied to sieves bought in Paraguay and reproduced, identical (identical?) in Chile. Each letter that comprises the text occupies the square space of a sieve, and therefore the text must be read overcoming the visual resistance offered by its own support. (In a sense, it must be read back to front: what appears between the sieve's mesh is always the remainder).

10

The photographs are placed in two, intercommunicated rooms. In one there is the before and in another the after photograph. But which is which? They are not identical, as we know, but the difference between one and the other is so minimal that only by observing both photos simultaneously would such a difference be noticed. However, it is impossible to look at both images at the same time. The gaze demands a certain distance: when one positions oneself in such a way as to focus image one, one comes too close to image two and as a result cannot distinguish it from within the checkerboard of greyish stains. Only by moving back can one see any one of them clearly; but then you lose the other. This is the problem of anamorphosis: the image emerges only when it is faced from a certain specific perspective.

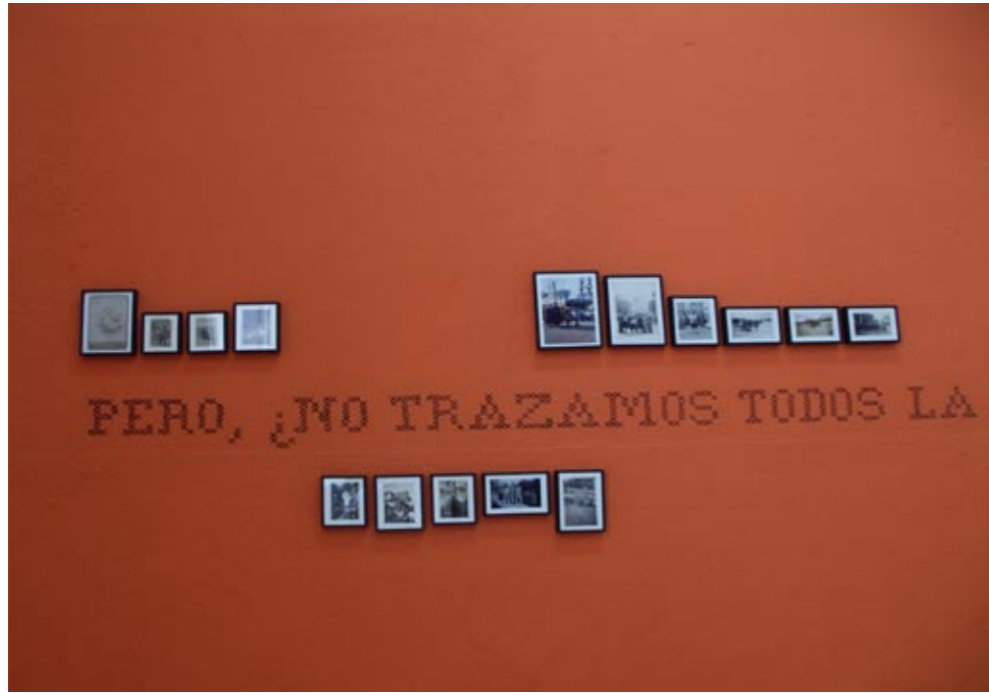
But it is also the dilemma of identity: the human face can only be half-seen by an examination of the difference: from the position of the other. This is a place that is reluctant to be delimited, that is always wandering, dependent of the millimetres required by the play of the gaze.

*Ticio Escobar
August, 2006*

Sic Transit, 2006.

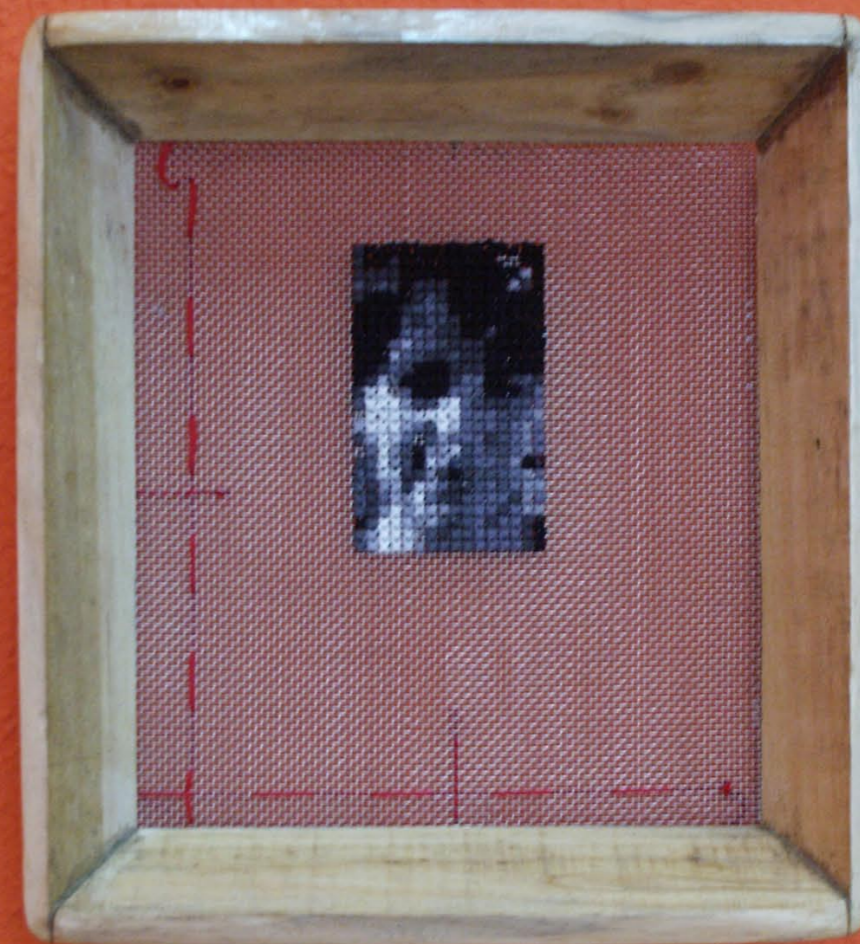
Instalación, vista general. - Texto bordado a punto cruz sobre el muro, 29 fotografías, 3 documentos y 1 autorretrato bordado a punto cruz.
Bienal de Pontevedra, España. - Fotografía: Nury González.





Sic Transit, 2006. / Detalle

Autorretrato bordado a punto cruz en malla de acero inoxidable.
EN 29 Bienal de Pontevedra, España. - Fotografía: Nury González.



During the past few years I have produced countless pieces—Historia de Cenizas , 1998, El Mercado Negro del Jabón (1999), Correspondencias de Mayo (2001)—that deal with certain narrations, historical or fictional, and which accredit an autobiographical tradition of uprooting, major tragedies such as war and exile and what I might call “historical instability”. I have tried to do this using the imaginary that supposes a correlation with artistic procedures, above all with the material condition of the supports and the transfer of practices, generally feminine, coming from the domestic environment. My references come from the search, rescue and forced fixing of barely audible narrations, of home crafts that have been lost, of histories as heroic as they are private that forged the moment of imagination and whose nature is to be forgotten, the search for archive documents and famous quotes that might provide a verisimilar sense of the dimension of the personal. Photographs, documents and objects that were cherished by my ancestors and shifted across borders until they arrived, quite by chance, in Chile, allow me to weave a memory and reconstruct or construct a possible history and the possibility of having a history. This project, like the previous works, attempts to establish crossings in terms of subject matter, procedures and techniques between those practices that determine the feminine and particular space of the

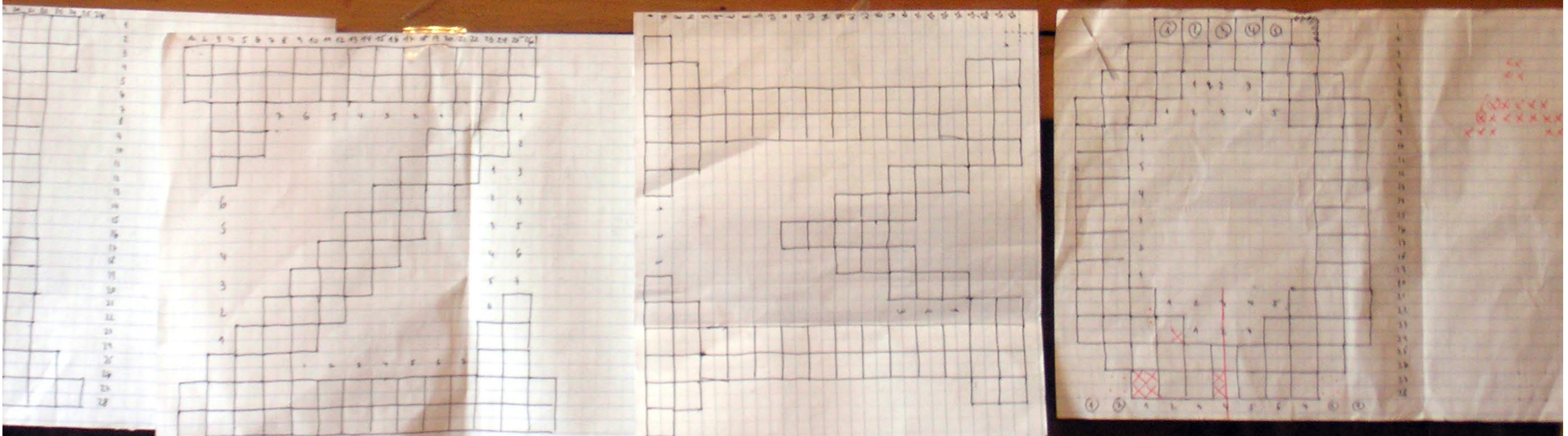
Durante los últimos años he realizado innumerables trabajos —Historia de Cenizas (1998), El Mercado Negro del Jabón (1999), Correspondencias de Mayo (2001), — que interpelan ciertos relatos, sean históricos o de ficción, que acreditan una tradición autobiográfica de desarraigo, tragedias mayores como la guerra y el exilio y de lo que podría denominar “inestabilidad histórica”. He intentado hacer de ello, con el imaginario que supone, un correlato con los procedimientos artísticos, sobre todo con las materialidades de los soportes y con el uso traslativo de prácticas, generalmente femeninas, provenientes del ámbito doméstico. Mis referencias provienen de la búsqueda, del rescate y fijación forzosa de relatos orales apenas audibles, de manualidades hogareñas perdidas, de historias tan heroicas como privadas que fraguaron el momento de la imaginación y cuya naturaleza es ser olvidadas, de algunos documentos de archivo, de frases famosas buscadas que me indiquen un sentido verosímil de la dimensión personal. Las fotografías, documentos y objetos atesorados por mis ancestros y desplazados por fronteras hasta llegar casualmente a Chile, me permiten entretejer una memoria y reconstruir o construir una historia posible y la posibilidad de tener una historia. El presente proyecto, como las obras anteriores mencionadas, pretende establecer cruces temáticos, procedimentales y técnicos entre las prácticas que determinan el espacio femenino y particularizado de lo privado y aquéllos discursos y prácticas que se determinan

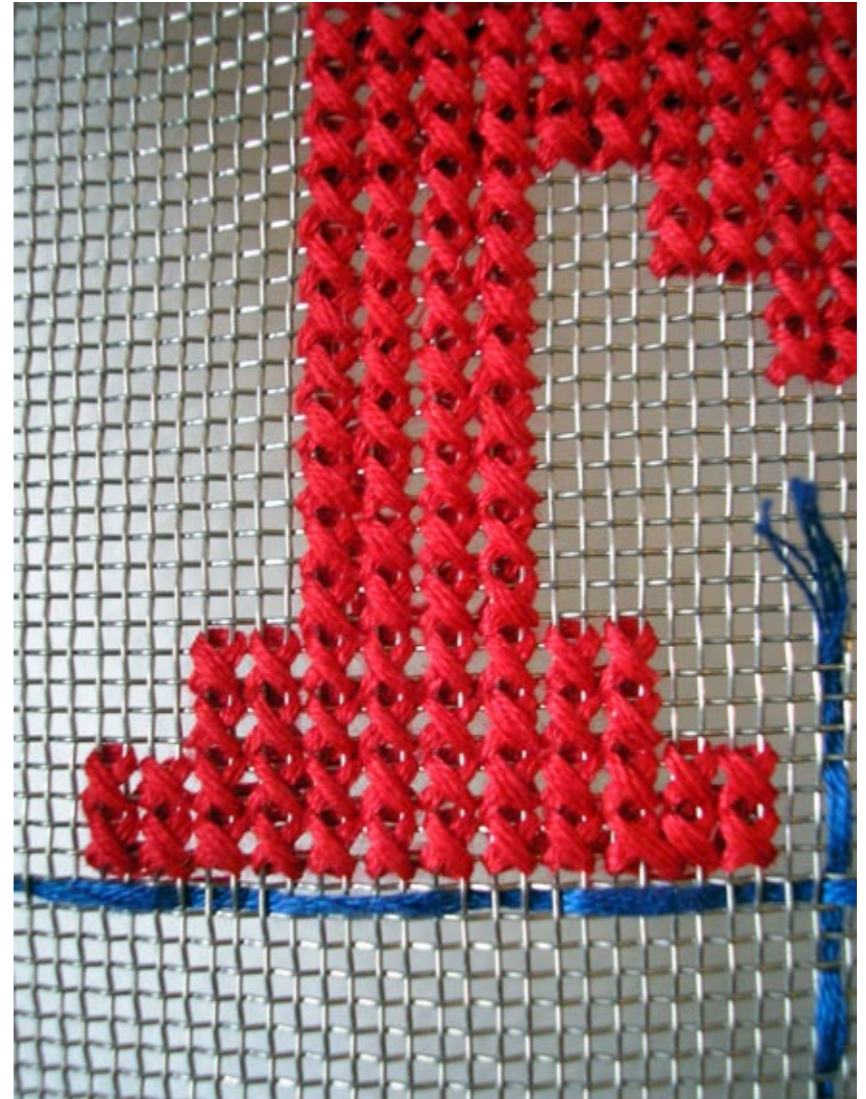
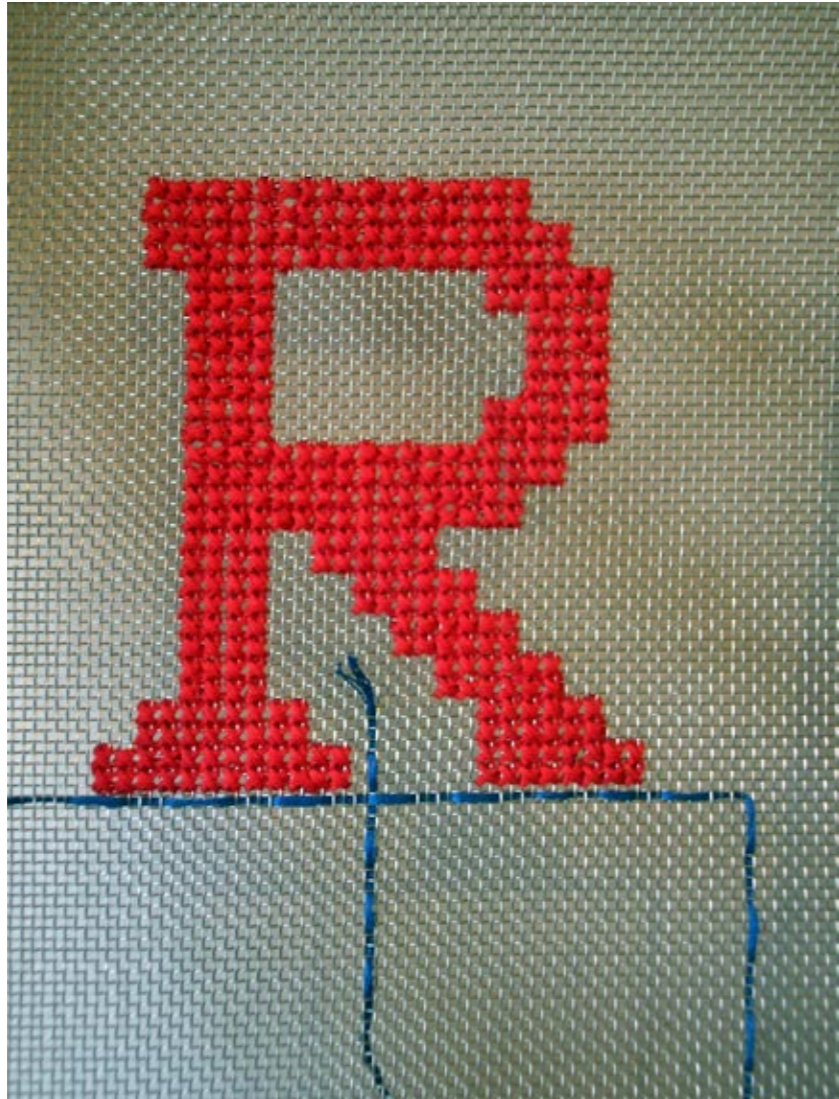
private and those discourses and practices that position themselves as paradigms of the political and historical space of the public. "Fiction of an origin" is an attempt to resolve that transit of meanings through the insufflating of the prestige of the fine arts on domestic crafts and the gathering and classifying practices reserved for women by the practice and customs of domestic economics. Privileged among these are the topics of "the instance of knitting and embroidery" and its material and scriptural metaphors. "Fiction of an origin" is constructed on the basis of a precise event, and that is the moment in which I was granted the Spanish nationality. This moment is recorded by means of two photographic self-portraits taken before and after a precise date, November 10, 2005, the day on which the Spanish Government, through its consul in Chile, grants me the Spanish nationality merely because I am the daughter of a Spaniard. The photographic record of the face reveals in a subtle change, two states of identity: before and after. The phrase by Paul Celan fixes this meaning: BUT, DON'T WE ALL TRACE THE WRITING OF OUR DESTINIES ON THE BASIS OF SUCH DATA? This piece completes a reconstruction of a history and imagery that began in 1940, in Spain, when my mother went into exile and my new nationality since 2005. To knit small 15 x 15 cm squares and then sew them together one by one, reconstructing my face is also a way to get back to the starting point, Spain, it is a way to reveal an imagery that is pending. The installation of the work resolves—materially from the point of view of its distance—the unfocused focus of a personal history.

como paradigma del espacio político e histórico de lo público. *Ficción de un origen* pretende resolver ese tránsito de sentidos a través de insuflar el prestigio del arte a los oficios domésticos y a las prácticas recolectoras y clasificatorias reservadas a la mujer por el uso y las costumbres de la economía doméstica, privilegiando de entre esos tópicos "la instancia del tejido y del bordado" y sus metáforas materiales y escriturales. *Ficción de un origen* se construye a partir de un hecho preciso y es el momento en que me es concedida la nacionalidad española. Ese momento está registrado mediante dos autorretratos fotográficos realizados antes y después de una fecha precisa, el 10 de noviembre de 2005. La fecha corresponde al día en que el gobierno español, a través de su cónsul en Chile, me confiere la nacionalidad española por el sólo hecho de ser hija de española. El registro fotográfico del rostro devela en un sutil cambio dos estados de identidad, antes y después. La frase de Paul Celan fija ese sentido. ¿PERO NO TRAZAMOS TODOS LA ESCRITURA DE NUESTROS DESTINIOS A PARTIR DE TALES DATAS? Este trabajo viene a completar una reconstrucción de historia e imaginario que partió en 1940 en España cuando mi madre partió al exilio y mi nueva nacionalidad desde el año 2005. Tejer pequeños cuadrados de 15 x 15 cm y después coserlos uno por uno reconstruyendo mi rostro es también una forma de volver al punto de partida, España, es develar un imaginario pendiente. El montaje de la obra resuelve -materialmente en su distancia- el desenfoque enfocado de una historia.

Ficción de un origen, work in progress.







	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	
1	60	80	100	80	80	100	100	80	70	70	70	80	80	100	100		100%
2	70	80	70	80	100	100	100	100	100	80	100	70	100	100	100		= 96
3	100	80	80	70	80	100	100	100	100	80	100	100	100	100	100		80%
4	100	80	80	70	80	100	100	80	80	80	100	80	80	80	100		= 58
5	100	100	100	80	80	80	100	80	70	80	80	80	70	70	80		70%
6	100	100	100	80	70	80	70	70	80	70	50	60	80	100	100		= 49
7	100	100	100	80	70	80	50	60	70	80	70	50	70	100	100		65%
8	100	100	100	80	70	80	50	60	70	80	100	80	70	50	80		= 38
9	100	100	100	80	70	50	50	50	60	100	70	70	60	80	100		50%
10	100	100	80	50	60	50	0	50	60	100	50	50	50	70	100		= 26
11	80	100	50	50	50	60	60	70	70	60	80	50	50	60	50		40%
12	70	70	50	0	60	70	80	100	100	80	60	80	60	70	70		= 25
13	70	60	50	0	50	60	50	60	50	0	70	100	100	100	80		30%
14	60	50	50	0	0	50	50	50	50	0	50	50	70	70	100		= 32
15	50	50	50	0	0	0	0	0	0	0	50	50	50	50	60		20%
16	40	50	50	0	0	0	0	0	0	0	50	50	50	50	70		= 33
17	100	60	50	0	0	0	0	0	0	0	50	50	50	50	100		10%
18	100	60	50	0	0	0	0	0	0	0	50	50	50	50	80		= 37
19	70	80	50	0	0	0	0	0	0	0	60	70	50	50	60		0%
20	50	60	50	0	0	0	0	0	0	0	80	60	50	80	100		= 22
21	50	50	50	0	0	0	0	0	0	0	80	70	60	100	100		
22	50	50	50	0	0	0	0	0	0	0	80	60	60	70	100		
23	50	50	50	0	0	0	0	0	0	0	70	60	70	100	100		
24	50	50	50	0	0	0	0	0	0	0	70	80	100	100	100		
25	50	50	50	0	0	0	0	0	0	0	50	70	100	80	100		
26	70	50	50	0	0	0	0	0	0	0	80	80	100	100	100		
total 416																	

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	
1	80	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100		100%
2	80	100	100	80	100	100	100	100	100	100	100	100	80	80	100		= 140
3	80	80	80	80	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100		80%
4	80	80	80	80	100	80	80	80	100	100	100	100	100	100	80		= 65
5	80	100	100	100	100	80	70	80	100	100	100	100	100	100	100		70%
6	100	100	100	100	80	70	70	70	100	100	100	100	100	100	100		= 66
7	100	100	100	100	70	80	70	70	80	100	100	100	100	100	100		60%
8	100	100	100	100	70	80	70	70	80	100	100	80	100	100	100		= 63
9	100	100	100	70	70	80	70	70	80	80	80	100	100	100	100		50%
10	100	100	100	70	70	80	80	70	80	80	80	100	100	100	100		= 25
11	100	100	80	70	70	100	100	100	80	80	80	100	100	100	100		40%
12	100	80	70	70	100	100	100	100	80	70	70	100	100	80	70		= 17
13	80	50	50	50	100	100	100	70	70	70	70	100	100	100	80		30%
14	70	50	50	50	100	70	70	70	70	70	70	100	100	100	80		= 13
15	70	50	50	50	100	70	70	70	70	70	70	100	100	100	80		20%
16	40	50	50	50	100	70	70	70	70	70	70	100	100	100	80		= 13
17	80	40	50	50	100	70	70	70	70	70	70	100	100	100	80		10%
18	100	70	50	50	100	70	70	70	70	70	70	100	100	100	80		= 7
19	80	70	50	50	100	70	70	70	70	70	70	100	100	100	80		0%
20	70	70	50	50	100	70	70	70	70	70	70	100	100	100	80		= 7
21	70	70	50	50	100	70	70	70	70	70	70	100	100	100	80		
22	70	70	50	50	100	70	70	70	70	70	70	100	100	100	80		
23	70	70	50	50	100	70	70	70	70	70	70	100	100	100	80		
24	100	70	50	50	100	70	70	70	70	70	70	100	100	100	80		
25	70	70	50	50	100	70	70	70	70	70	70	100	100	100	80		
26	70	70	50	50	100	70	70	70	70	70	70	100	100	100	80		
total = 416																	

②

Nury González, 1960. Vive y trabaja en Santiago de Chile.
Licenciada en Artes, Universidad de Chile.
Candidata a Magister en Artes Visuales, Universidad de Chile.
1992, 1994, 2002 y 2006 obtiene financiamiento del FONDART.
1998, obtiene Beca J.S. Guggenheim.
2001, obtiene Beca Senior Fundación Rockefeller.

Docente en Universidad de Chile y Universidad Tecnológica de Chile.

Exposiciones individuales (selección):

1993; *De Pies y de manos*, Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile. **1996**; *Tránsitos Cosidos*, Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile y *Monografía Botánica*, Galería ICI, Bs As, Argentina. **1997**; *Historia de Hilo*, Galería ArtEspacio, Santiago, Chile; *Fragmentos para Acumular*, Galería Aníbal Pinto, Temuco, Chile. **1999**; *Historia de Cenizas*, Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile y *Fragmentos de Obra para Acumular*, Museo Casa Colorada, Santiago, Chile. **2000**; *Cuerpo hay Ahí*, Galería Torreao, Porto Alegre, Brasil. **2001**; *Cuaderno*, Galería ArtEspacio, Santiago, Chile. **2002**; *CRUZ & GRAMA*, Museo del Barro, Asunción, Paraguay y *La Ley de la Casa*, Pinacoteca Universidad de Concepción, Chile. **2003**; *Provincia Señalada* (Concurso MOP), Mural Aeropuerto de Santiago, Chile. **2004**; *Mesa de Dialogo*, Galería H10, Valparaíso, Chile. **2005**; *Zona Estéril*, Galería ArtEspacio, Santiago, Chile. **2006**; *Cuaderno de Apuntes*, Museo del Barro, Asunción, Paraguay; *La Casa, Historias de desplazamientos*, Intervención, Galería Fábrica, Asunción, Paraguay.

Exposiciones colectivas (selección):

1983; *Provincia Señalada*, Galería SUR, Santiago, Chile. **1985**; *Seis+*, Galería SUR, Santiago, Chile. **1987**; *Woman, Arts & Periphery*, Woman in Focus, Vancouver, Canadá y *Hegemonía & Visualidad*, Simposio Gramsci, ICAL, Santiago, Chile. **1989**; *Konzepte Zeitgenössischer Kunst Chile 1980-1989*, NGBK, Berlín, Alemania. **1990**; *II Bienal de Cuenca*, Museo Nacional, Cuenca, Ecuador. **1991**; *IV Bienal de La Habana*, Museo Nacional, Cuba. **1992**; *X Mostra Internacional da Gravura*, Museo da Gravura, Curitiba, Brasil. **1993**; *Ventosul*, *IIª Muestra Artes Visuales Cono Sur*, Río de Janeiro, Sao Paulo, Curitiba, Brasil.

1994; *Chile, Artes Visuales Hoy*, Buenos Aires, Ginebra, Oslo, La Haya, Paris. **1995**; *Sobre Arboles y Madres*, Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile. **1996**; *Zona Fantasma*, Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile y *II Encuentro de Arte Regional*, Museo Juan Manuel Blanes, Museo Botánico, Montevideo, Uruguay. **1997**; *Campos de Hielo, Arte joven en Chile*, Museo Nacional Bellas Artes, Santiago, Chile; *Prospect and Perspective: Recent art from Chile*, Museum of Modern Art, San Antonio, Texas, USA y *I Bienal de Artes Visuales del Mercosur*, Porto Alegre, Brasil. **1998**; *VII Símbolos del Tiempo*, Galería Carl Davis, Ottawa, Canadá; *En otro lugar, Notas al margen II*, Galería Balmaceda 1215, Santiago, Chile. **1999**; *Chile-Austria*, Landesgalerie, Linz y Kärntner Landesgalerie, Klagenfurt, Austria; *El Mercado Negro del Jabón*, MAC, Santiago y *El lugar sin Límite*, Museo de las Artes Guadalajara, México. **2000**; *Chile-Austria*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile; *El objeto y su par*, Galería Murosur, Santiago, Chile; *El lugar sin Límites*, Galería Teorética, San José, Costa Rica - Museo de Arte, Lima, Perú - Museo del Barro, Asunción, Paraguay y Museo Juan Manuel Blanes, Montevideo, Uruguay. **2001**; *Tierra de Nadie*, Galería Posada del Corregidor, Santiago, Chile; *Variaciones sobre Pollock*, Centro Extensión UC, Santiago; *Mar de Llanto*, Intervención pública, Valparaíso y *Desigualdad*, Centro Extensión UC, Santiago, Chile. **2002**; *Habitad*, Centro Cultural de España, Santiago, Chile; *Hechos de la Historia de Chile*, Galería Murosur, Santiago, Chile y *Fantasmatic*, Galería Nacional Kuala Lumpur, Malasia. **2003**; *Del Uno al Otro*, Galería Murosur, Santiago, Chile; *Backyard*, Americas Society, New York, Usa y *La Mirada Austera*, Centro Cultural de Las Condes, Santiago, Chile. **2004**; *Poblamiento*, Galería Puntángeles, Valparaíso, Chile; *Frontal*, Fundación BankBoston, Santiago, Chile; *Bienal de Shangai*, Museo Millenium, Shangai, China; *Chilean Art Crossing Borders*, Museo Galería Klovicevi Dvori, Zagreb, Croacia. **2005**; *Sin Miedo ni Esperanza*, Museo Challanca, Ancud, Chile; *Marking Time*, The Blanton Museum, Texas, USA; *Gabinete de Trabajo*, Museo BBAA, Santiago, Chile. **2006**; *Fantasmatic*, Museo Artes Visuales, Santiago, Chile; *Sic Transit en 29 Bienal de Pontevedra*, Instituto Valle Inclán, Pontevedra, España; *Del Otro lado*, Centro Cultural La Moneda, Santiago, Chile y *Múltiple*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile. **2007**; *Bienal de Valencia*, Valencia, España.

FUNDACION GASCO

Presidente

Matías Pérez Cruz

Directora Ejecutiva

Josefina Tocornal

Directora Sala Gasco Arte Contemporáneo

Daniela Rosenfeld

Este catálogo fue publicado con motivo de la exposición "Ficción de un origen" de la artista Nury González realizada en la Sala Gasco Arte Contemporáneo, en Santiago de Chile, entre el 17 de octubre y el 30 de noviembre del 2006.

Esta muestra y la presente edición forman parte de un proyecto organizado por la Fundación Gasco y patrocinado por la LEY DE DONACIONES CON FINES CULTURALES.

FICCION DE UN ORIGEN

Diseño catálogo: Irene Pardow

Textos catálogo: Willy Thayer, Ticio Escobar

Traducción: Paul Beuchat

Fotografías catálogo: Jorge Brantmayer, Rodrigo Merino, Nury González

Impresión catálogo: Gráfica Escorpio

Edición de 500 ejemplares, octubre 2006

copyright c. Fundación Gasco.

Agradecimientos muy especiales para:

Irene Pardow, Sara Moller, Josefina González, Ticio Escobar, Gonzalo Díaz, Elizabeth Collingwood-Selsby, Willy Thayer, Kika Neuman, Teresa Díaz, Josefina Guilisasti, Pablo Nuñez G., M.Jesús Del Castillo, Francesco Di Girólamo, Julian Naranjo, Alfredo González, Patricia Tabilo, Alejandro Palma, Denisse Cordova, Stephany Uribe, Alejandra Fuenzalida, Maca Murua, Rigoberto Ortiz / Riñihue.