



# HEBRA PERDIDA

NURY GONZÁLEZ A.





# Hebra perdida

*NURY GONZÁLEZ A.*



## HEBRA PERDIDA

Nury González

### EDICIÓN

Nury González  
Macarena Murúa

### TEXTOS

© Lia Colombino  
© Diego Parra  
© Nelly Richard

### CORRECCIÓN DE TEXTOS ESPAÑOL

Andrea Torres

### TRADUCCIÓN AL INGLÉS

Kristina Cordero

### GESTIÓN DE ARCHIVO

Paloma Molina

### DISEÑO Y DIGRAMACIÓN

Isabel del Río

### FOTOGRAFÍAS Y RENDER EXPOSICIÓN

© Jaime San Martín

### ACCESIBILIDAD UNIVERSAL DE CONTENIDOS

Paula Caballería

### IMPRESIÓN

A Impresores

ISBN 978-956-420-619-6

Santiago, marzo 2025

### Accesibilidad universal Hebra perdida

Encuentra códigos QR para acceder a los audiodescriptores de las obras y del recorrido de la exposición, como también a los audios de los textos teóricos de esta publicación.

[www.nurygonzalez.cl](http://www.nurygonzalez.cl)



PROYECTO FINANCIADO POR EL  
FONDO NACIONAL DE DESARROLLO  
CULTURAL Y LAS ARTES, ÁMBITO REGIONAL  
DE FINANCIAMIENTO, CONVOCATORIA 2024



## CONTENIDOS

MACARENA MURÚA RAWLINS	
Palabras preliminares. Hebra perdida, el resultado de un archivo vivo	10
DIEGO PARRA DONOSO	
Henebrar lo vivido	14
Recorrido exposición <i>Hebra perdida</i>	24
<i>Paisaje chileno</i> , 2004	31
<i>Paisaje chileno</i> , 1997	37
<i>Correspondencia de mayo 2001</i> (Fragmento I)	41
<i>Exilios</i> , 2012 (Fieletros)	45
<i>Exilios</i> , 2012 (video)	
<i>Apuntes de viaje</i> , 1998	51
<i>Historia de cenizas</i> , 1999-2024	57
<i>Sobre la historia natural de la destrucción</i> , 2011	69
<i>Paisaje y memoria</i> , 2012	77
<i>La tela de mi abuela</i> , 1996	83
<i>Correspondencia de mayo, 2001</i> (Fragmento II)	87
<i>El mercado negro del jabón</i> , 1999	91
<i>Sic transit</i> , 2006	97
<i>Sueño velado</i> , 2009-2024	103
<i>Retrato de familia I</i> , 2018	111
<i>Retrato de familia II</i> , 2018	
NELLY RICHARD	
Memorias del tacto	116
LIA COLOMBINO	
De las conexiones lacustres: Nury González, el tacto y el Paraguay	134
Créditos exposición	142
Nury González, biografía	146
Textos en inglés	147
Índice de imágenes	190



“Mis trabajos 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 la 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. También de documentos de archivo, de frases 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 entretener una memoria y reconstruir o construir una historia posible y la posibilidad de tener una historia”.

NURY GONZÁLEZ, *FICCIÓN DE UN ORIGEN*, 2006

## PALABRAS PRELIMINARES

### HEBRA PERDIDA, EL RESULTADO DE UN ARCHIVO VIVO

MACARENA MURÚA RAWLINS  
Historiadora del Arte y museóloga

Esta publicación culmina un significativo proceso de investigación en torno a la obra de la artista chilena Nury González y a la conformación de su archivo; también busca, en primera instancia, difundir *Hebra perdida*, exposición individual de la artista presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago, entre el 24 de octubre de 2024 y el 06 de abril de 2025. Esta muestra permitió dar a conocer su trayectoria artística a distintos públicos y generar un espacio reflexivo en torno a su aporte al arte nacional, materializado en este catálogo que reúne a destacados especialistas de las artes visuales nacionales y latinoamericanas para hablar sobre su trabajo, ofreciendo nuevas perspectivas a una historia de creación ininterrumpida de más de cuarenta años.

Además, esta iniciativa incorpora la accesibilidad a la obra de Nury, no solo al considerar una versión digital de la publicación para que todas las personas interesadas puedan acceder al material, sino también al abrir un espacio de acercamiento al arte contemporáneo para personas ciegas o con discapacidad visual, en este catálogo y en la exposición. A partir de audiodescriptores —tanto de las obras como del registro de montaje y de los textos que aquí se publican— es posible acceder a la propuesta de la artista y comprenderla multidimensionalmente desde un lenguaje apropiado y cercano.

#### Una investigación puesta en escena

*Hebra perdida* es, en gran parte, fruto del trabajo de archivo realizado junto a la antropóloga Paloma Molina entre los años 2021 y 2023. Este permitió, entre otras cosas, relevar y organizar un patrimonio inmaterial que subyace a la obra de Nury González, y que fue explorado desde un ejercicio de memoria. En este cruce disciplinar entre historia del arte y etnografía, las entrevistas y la propia voz de la artista se establecieron como aspectos determinantes para lograr la aproximación documental a su trabajo.

Uno de los objetivos centrales de la investigación fue descifrar *la biografía de las obras* como un espacio de transferencia de experiencias y saberes que permitieran identificar de manera exhaustiva el sentido primero de sus creaciones. Esta conexión entre la historia de la obra y la biografía de la artista fue relevante para la obtención de las claves de lectura de su trabajo, logrando comprender en profundidad cuáles han sido las estrategias, reflexiones y acciones que han determinado su trayectoria.

De esta manera, el Archivo Nury González Andreu se constituye como un ejercicio de conservación y difusión de un patrimonio artístico vivo, que subsiste fuera de los márgenes institucionales, gracias a la generosidad y visión de la artista de aceptar el desafío de trabajar en la sistematización de sus recuerdos.

Parte del material recopilado en el trabajo de archivo fue incorporado en las cédulas extendidas en sala y también en este catálogo, ofreciendo al lector la posibilidad de aproximarse a las obras desde un lugar que no es el habitual en el circuito del arte contemporáneo. El relato en primera persona transporta la observación, en la mayoría de los casos, al momento de la creación.

Son 14 las obras exhibidas, creadas desde los años noventa en adelante. A pesar de lo acotado que pudiera parecer este número, la selección referencia casi todo el devenir plástico de Nury González, determinando las claves de lectura presentes en su trabajo, las cuales actúan como un hilván en la articulación del recorrido.

Es así como *Hebra perdida* puede ser entendida como un gran mapa de relaciones, donde los trabajos desplegados van proponiendo conexiones entre sí, como también con otros que no están presentes al interior de las salas,<sup>1</sup> pero que son parte del Archivo, amplificando el alcance que el mismo recorrido ofrece.

La propuesta curatorial, desarrollada junto al crítico e historiador del arte, Diego Parra, y a Nury González, consideró indispensable la reposición de dos obras fundamentales dentro de la trayectoria de la artista: *Historia de cenizas* (1999), exhibida en galería Gabriela Mistral, y *Sueño velado* (2009), parte de la Trienal de Chile. La exposición en el Bellas Artes significó una oportunidad única para reconectar con dos trabajos cuyo potencial narrativo y formal merecía llegar nuevamente al público, esta vez más amplio y diverso por tratarse de un museo nacional.

La disposición espacial de estos trabajos en ambos extremos del ala sur del museo se consolida en dos remates prodigiosos dentro del recorrido.<sup>2</sup> En ellos, el tiempo transcurrido entre el proceso de creación y exhibición primera y el momento en que Nury debe enfrentar el desafío de remontarlos, determina un nuevo sistema productivo en el caso de los fardos de huaipe, evidenciando la obsolescencia material que va pisando los talones de la artista, quien por décadas ha nutrido sus creaciones de oficios y materialidades que han ido desapareciendo con el paso de los

<sup>1</sup> Tal es el caso de la obra *Ficción de un origen* (2006), la cual se relaciona estrechamente con *Sic transit* (2006). Ambas se articulan en torno a la obtención de la nacionalidad española de la artista, instalando el rostro de Nury como el espacio de inscripción de este nuevo estatus. Lo interesante es que ambas obras coincidirán durante un tiempo en exhibición simultánea, una en el Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago y la otra en el Bodegón Cultural Los Vilos en la Región de Coquimbo, en la exposición *Historias del cuerpo*.

<sup>2</sup> La simetría del espacio del ala sur del museo permite trabajar una idea de narrativa espejada, en la cual ciertos acontecimientos se producen de manera simultánea, pero desde distintos puntos de vista. Por lo tanto, mientras en un extremo nos conectamos con la intimidad del cuerpo y su relación con la casa, desde el otro lado nos enfrentamos a la intimidad de un velador y la latencia de un ser.



Nury González montando la obra *Palabra escrita*

años. El caso de los veladores se transforma en una radiografía profunda de la psique de sus propietarios, evidenciando el cambio de nuestras costumbres y la transformación de nuestras necesidades en tan solo 15 años.

Ambas propuestas posibilitan, a su vez, comprender la vida del archivo y la biografía de la obra como un espacio en constante crecimiento y transformación, ya que son estas las historias que complementan y amplían el alcance que las obras tienen en el presente y permiten proyectar las relaciones futuras.

Sin haber determinado un ejercicio museográfico *a priori* que buscara establecer una relación estrictamente visual por medio de conectores específicos entre una obra y otra, la disposición espacial trabajada en conjunto, pero ajustada por Nury con los últimos movimientos estratégicos y definitivos al interior de las salas, permitió que, de una manera quizás inconsciente, sus trabajos quedaran de tal forma entrelazados que ciertas imágenes comenzaron a ser claves en el recorrido y en el entramado narrativo. Es en esta nueva operación donde aparece la casa, ya sea como esquema gráfico o como una latencia de habitabilidad, como una necesidad de enraizamiento en algún momento y lugar. ¿Es un azar el que comencemos el recorrido pasando la mirada sobre *Paisaje chileno* (2015), cuyo bordado en hilo

de cola de ratón sobre una plancha de cholguán nos ofrece un primer esquema de casa y, a pocos pasos, entrando en una de las rotondas se nos presente otro diagrama?<sup>3</sup>

Si avanzamos un poco más, el esquema cobra forma de cuadro y en su interior se almacenan las cenizas de la siniestrada casa familiar de Las Cruces y, desplegadas al centro de la sala, las palabras de todos aquellos objetos textiles con los que convivimos al interior de nuestra casa. Y aparece el cuerpo. El cuerpo habitado por una o muchas historias, que cobra forma en las palabras de Patricio Marchant, en el reflejo del rostro del visitante sobre el cuadro-casa lleno de cenizas y en las palabras que enumeran esos objetos con los que el cuerpo se relaciona.<sup>4</sup>

Por su parte, la disposición de las obras *Exilios* (2012) y *Apuntes de viaje* (1998) en la rotonda oriente y *Sic transit* (2006) y *El mercado negro del jabón* (1999), en la rotonda poniente, permitieron ajustar —incluso arquitectónicamente— la narrativa de la exposición. Se establecieron, así, como grandes pivotes de una historia que puede ser contada y entendida hacia un lado o hacia el otro; como una suerte de palíndromo espacial, donde las obras se transforman en vocales y consonantes de un nuevo significado aglutinador.

Para Nury siempre una exposición es una oportunidad de repensar el alcance narrativo de su trabajo buscando diversas relaciones y lecturas. Y este ejercicio, tan característico de su modo de hacer, es algo que también se experimenta al explorar su Archivo, en el cual se constata que sus obras son la articulación de un gran total. Aquí aparecen, se superponen, se entrelazan y se conectan en torno a la *memoria*, la *palabra*, el *cuerpo* y el *territorio*, ofreciendo nuevas conexiones y múltiples lecturas, todas al servicio de un metarrelato que nos invita a sumergirnos en la profundidad de su sentir.

Esta vinculación entre exposición y archivo, entre obra y biografía, se despliega también en una última estrategia que corona la experiencia de la visita: un espacio dedicado a las entrevistas realizadas a la artista en el marco de la creación del Archivo, en las cuales se abordan los cuatro ejes presentes en sus creaciones. Un segundo espacio está constituido por dos vitrinas en las que se despliegan, por un lado, los documentos familiares heredados y preservados por Nury, y por otro, un imaginario objetual en el cual se mezclan materialidades y procedencias, todas conectadas a las obras que Nury ha creado a lo largo de su vida.

SANTIAGO, DICIEMBRE DE 2024

<sup>3</sup> Esta pregunta me la formuló Nury al recorrer su exposición, con la distancia de haber finalizado el montaje hace algunos días, descubriendo con asombro las coincidencias virtuosas que se producían entre las obras.

<sup>4</sup> Tanto el esquema de la casa como la presencia narrativa del cuerpo se extienden a lo largo de la muestra de una u otra manera. El mismo ejercicio es plausible de realizar con la palabra, la cual cruza todo su trabajo y está presente en casi todas las obras de la exposición.

## ENHEBRAR LO VIVIDO

DIEGO PARRA DONOSO  
Crítico de arte y curador

Pensar una exposición con un sentido de revisión general (casi retrospectiva) supone un desafío mayor, en especial cuando la artista revisada tiene 40 años de producción. Pero, más aún, es difícil tratar de construir una narrativa que sea a la vez histórica y biográfica, ya que las obras son tanto objetos autónomos como dependientes de una genealogía y un contexto. El ejercicio que desarrollamos en esta exposición nos puso en una encrucijada: hacerle justicia al pasado, sabiéndonos poseedores de su legado material, y, al mismo tiempo, lograr dar cuenta de una pluralidad de asuntos y aproximaciones metodológicas en un solo recorrido. Así como quien sutura una tela rajada, las diversas obras seleccionadas fueron hilvanadas de modo tal que en su conjunto logran dar cuenta de una trayectoria llena de pruebas e intereses temporales, así como también de una relación específica con los materiales que podemos identificar claramente como propia de Nury González y de las épocas en que desarrolló su trabajo.

Para *Hebra perdida*, hemos decidido organizar el recorrido teniendo en cuenta dos cuestiones: primero, la temática o el campo referencial de las obras, que constituye una primera capa interpretativa de la obra de González,<sup>1</sup> y, segundo, un relato temporal que logre acompañarse con la noción de “retrospectiva”, que implica siempre una revisión histórica. No sería justo hablar de exhaustividad en la selección final de obras, ya que dejamos fuera una serie de piezas que sin duda alguna habrían dado aún mayor complejidad a los sistemas formales y de producción de González, cuestión importante a la hora de dimensionar históricamente su obra. Sin embargo, quisimos delinear un guion que expresara de manera rotunda el tránsito que ocurre en el trabajo de González, desde los trabajos bidimensionales hacia las instalaciones. Y, del mismo modo, un relato que lograra dar cuenta de cómo pasamos de encontrar obras que recurren a la técnica como un quehacer artístico (es decir, en el ámbito del medio), a otras en las que la técnica es el eje central de la reflexión sobre el pasado y sus modos de figuración en el presente (o dicho de otro modo, en las cuales la técnica es el “modo de pensar” la relación entre tiempo, pasado, experiencia y memoria). Es decir, esta curaduría es ante todo la constatación de una forma de producción que opera desde el *tránsito* permanente, donde el *pasado* es quizá el asunto más trabajado, pero,



<sup>1</sup> Asuntos como el desarraigo, la no pertenencia, el exilio, la migración, las “labores domésticas”, la herencia cultural, entre otros.



5000 metros de pintura chilena, 1985

justamente, como operación contemporánea, busca *referir* a un presente tramado por aquellas temporalidades truncadas o fracturadas que forman tanto la biografía de la artista como la de nuestro país.

Tal como indiqué antes, una preocupación importante fue la de unificar los trabajos desde un criterio temático y referencial, ya que el cuerpo de obras de Nury González ha explorado múltiples asuntos en diversas etapas; sin embargo, podemos reconocer que la memoria (el pasado) y la condición identitaria en movimiento (la migración) son lo más intensamente trabajado y reflexionado por la artista. Pero conviene remarcar que nuestro recorte constituye solo una forma de interpretar y “crear comunidad” de obras, mas no es en ningún caso el único modo de pensar la obra de González. Si hay algo que caracteriza a las obras contemporáneas es justamente su permanente disponibilidad hermeneútica. Nada está enteramente dicho o escrito, siempre habrá algo más que agregar.

#### La memoria de la gente / la memoria de las cosas

Un asunto relevante al revisar el trabajo de Nury González es el modo en que tempranamente comienza a revisar el pasado, ya sea mediante la idea de una “imagen primordial” que detona febriles exploraciones iconográficas (*5000 metros de pintura chilena*, 1985; *Memoria recolectora*, 1987; *Tierra y territorio*, 1991; *De la serie de pies y manos*, 1993; *Ceras con lanzaderas*, 1996), o el uso de archivos tanto documentales como fotográficos que vuelven literal la noción de usar el pasado (*La tela de mi abuela*, 1996; *Paisaje chileno*, 1997; *Mal de archivo*, 1997; *Historias de hilo*, 1997; *La copia feliz*, 1997; *El mercado negro del jabón*, 1999). A estos modos de producción el pasado les supone una zona de exploración accesible mediante la imagen, cuestión que recoge la experiencia acumulada de la propia historia del arte entendida como historia de la representación. En este sentido, las obras dependen en



Memoria recolectora I, 1987



Mal de archivo, 1997



su mayoría de una visualidad aún anclada en el dispositivo bidimensional que tradicionalmente ha sido el soporte de la imagen (la hoja, la tela, el bastidor, el libro, el muro, la roca, entre otros). Esto las convierte en obras que están ahí para ser leídas, decodificadas desde las categorías que ya poseemos como sujetos lectores. Probablemente este anclaje visual guarde relación con dos factores importantes en el trabajo de González, a saber, la pintura como disciplina rectora y la gráfica como práctica cotidiana. Gran parte de las obras que vemos en la sala central del ala sur del Museo Nacional de Bellas Artes son un diálogo intenso entre estos dos elementos, tanto así que incluso vemos una tela que no coincide con el bastidor en *La tela de mi abuela* (1996), donde pareciera que la pintura simplemente ya no sirve para dar cuenta de la memoria y lo vivido por Nury y su familia.

Luego, vemos que los objetos aparecen por sí mismos, y la artista refuerza su carácter acumulador o de arconte (¿será casualidad que surge también la iconografía de la casa en la obra de González, es decir, el *arkheion*, hogar del arconte?). El vínculo con el pasado no se agota al incluir objetos directamente, sino que más bien se transforma al vincularse con la experiencia asociada a cada uno de esos materiales (*Historia de cenizas*, 1999; *El objeto y su par*, 2000; *Correspondencia de mayo*, 2001; *Paisaje chileno*, 2002; *Correspondencia de junio*, 2002; *Nature morte*, 2006; *Sueño velado*, 2009; *Sobre la historia natural de la destrucción*, 2011; *Paisaje y memoria*, 2012; *Retrato de familia*, 2018; *Las parcas*, 2018). Podríamos decir que aquí es el objeto el que tiene una memoria de su uso, la cual tiende a aparecer desde la biografía de González, pero logra transitar hacia zonas comunes de la experiencia mediante constantes guiños a la técnica para la cual cada material está asociado (casi siempre herramientas y procedimientos artesanales ya en desuso). Esta relación entre el objeto y la técnica mediante la cual se usa es quizá una de las formas más interesantes en que el *pasado vivido* es trabajado por González, ya que la reflexión de la artista referencia a modos de vida extintos o en vías de desaparecer por medio de las herramientas y su respectiva técnica. Cuando vemos un tipo de costura ya en desuso o una herramienta que ha sido “reemplazada” por otra que cumple la misma función, pero mejor, lo

que estamos presenciando es también el declive de una forma específica de relación entre el sujeto y el mundo. La técnica es lo que nos permite hacer mundo (o hacer del mundo un lugar habitable), por lo tanto, cuando una tecnología es reemplazada, de algún modo, una forma de existir desaparece también. González desarrolla una poética de la desaparición mediante tales elementos, ya que su propia historia familiar de migración pareciera estar codificada en cada una de las herramientas y los utensilios que su familia trajo a Chile luego de salir de Francia. La expresión “ir con el mundo a cuestas” que suele describir la relación que hay entre el exilio y la historia es tanto literal como simbólica, ya que se huye con todo lo material que te rodea y que sea de fácil acceso y, a la vez, con recuerdos, sueños, frustraciones, afectos, recetas, etcétera, que son los que constituyen más íntimamente el modo en que nos relacionamos con el mundo. Rápidamente viene a mi cabeza el mayor símbolo de esta relación entre pasado, migración y técnica: las llaves sefardíes, que representan para dicha comunidad el único vínculo con la tierra perdida (y con todo lo que ello implica), ya que simbólicamente operan como una forma de continuidad histórica que algún día será reparada, pues volverán a abrir las puertas que en el pasado dejaron atrás sus respectivos dueños. Un objeto tan simple, finalmente, es todo el mundo que desaparece; un simple papel puede ser la memoria completa de toda una familia, o de un pueblo.

En este segmento de obra, la instalación emerge como la construcción de una experiencia más compleja, pero, a la vez, más enigmática en sus modos de comparecer. El espectador aquí debe conseguir salir de su relación tradicional con las obras —en la cual se espera que la representación solventa cualquier problema interpretativo—, puesto que el objeto es algo que si bien puede simbolizar diferentes cuestiones, no opera iconográficamente con un programa, como lo hace tradicionalmente la pintura (leída como un “libro para analfabetos”, como decían los primeros cristianos con respecto a los iconos religiosos).

Pero volviendo al punto anterior, al ser el pasado un espacio colectivo e individual nos obliga a desarrollar dinámicas que van de un lado al otro, y quizá este velo de misterio es aquello que permite los tránsitos desde la artista hacia el público, es decir, se procede sin necesidad de que la pieza sea una ilustración narrativa de la autobiografía de González, ni tampoco un conjunto de lugares comunes dispuestos pedagógicamente para la “plena comprensión” del espectador. Un objeto que guarda secretos queda siempre disponible para su escrutinio, cuestión que le proyecta hacia el presente de modos inusitados: lo que ayer fue una lanzadera, hoy se convierte en el símbolo de algo más.

### Cenizas y sueños

Las dos alas laterales del Museo albergan, en esta ocasión, nuevos emplazamientos de dos instalaciones que por su condición transitoria nunca más fueron vistas después de su exposición original: *Historia de cenizas* (1999) y *Sueño velado* (2010). Por razones totalmente relevantes a los respectivos proyectos, ambas obras desaparecieron en el momento de su clausura: la primera, porque los fardos de huaipe



El objeto y su par, 2000



Correspondencia de mayo, 2001

fueron arrendados y luego devueltos, y la segunda, porque los veladores que componían la instalación tenían dueño y el acuerdo era que al cierre de la exposición serían correctamente restituidos. El primer proyecto utilizó una técnica especial para poder llevarse a cabo, pero por cuestiones de espacio era simplemente inviable mantener tal cantidad de fardos guardados en algún lugar que no fuera un taller mecánico o de grabado (o más bien, varios talleres); mientras que el segundo llevaba a tal extremo la exposición de lo íntimo que hasta cierto punto se hacía intolerable para los dueños de los muebles seguir con el préstamo.

El efecto de presencia que cada obra tiene es innegable, ya que convierten el espacio en un campo minado, donde cada centímetro del piso es, de algún modo, parte de la obra, así como los muros y el techo. Los espectadores no solo ven una obra, la experimentan espacialmente como se percibe un edificio, y cualquier tentativa a quedarse quieto o buscar solo una “vista” queda anulada por los propios objetos que demandan nuestra atención de modos totalmente inesperados. La organización ortogonal de los fardos de huaipe pareciera una cita al minimalismo, mientras que su materialidad blanda y menor (cada hebra es insignificante en sí misma, solo cuando están prensadas es que adquieren cuerpo y densidad) resiste la monumentalidad que le es propia a ese tipo de trabajos. Sin darnos cuenta, estamos envueltos también en las cenizas de lo que ya fue, de lo privado, de la casa familiar de la artista ubicada en Las Cruces que fue quemada en 1991. La casa como símbolo es lo que contiene dicho material trágico y —nuevamente— insignificante en sí misma, pero llena de sentido para quien produjo la obra.

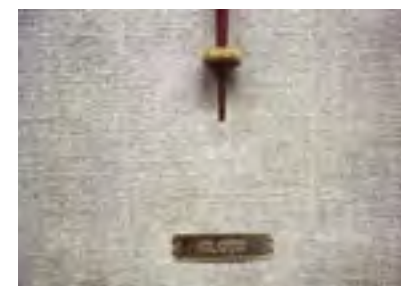


Las parcas, 2018

En *Historia de cenizas*, originalmente hecha para el espacio de la galería Gabriela Mistral en octubre de 1999,<sup>2</sup> se cifra una clave para esta exposición, ya que articula de modo más claro aquel tránsito que hablamos antes, desde el muro hacia el espacio. Los huaiques recuerdan a los talleres gráficos (donde Nury González pasó largas horas imprimiendo en serigrafía tanto sus trabajos como los de otros artistas) y son materiales con los cuales hay una relación íntima y, a la vez, no, ya que su estatuto es siempre el del desecho, pero por algún motivo siempre tenemos cerca algún pedazo de huaque para limpiar. Además, nos recuerda al interés por lo textil que desarrolla prácticamente la totalidad de la obra de González, en la cual diversas modalidades de tejidos conviven y son estudiados por ella. Este conjunto de hilachas es el fin del ciclo de consumo de los bienes textiles, ya que suelen ser realizados con ropa vieja que es deshilachada (es decir, descompuesta a su elemento más básico: la hebra) y se termina usando para limpiar. Las placas de vidrio que las cubren nombran objetos de tela que estaban en la casa de Las Cruces que fue quemada en 1991, es decir, ligan el textil que fue con el desecho en el cual devendría de no haber sido quemado.

Y en los muros la ceniza es también el resto, lo que queda de lo que fue. Este desecho constituyó en un momento una casa, un conjunto de vivencias y objetos que las habilitaban (paños, toallas, sábanas, cojines, frazadas, manteles, etcétera). La artista consideró que las cenizas eran también un elemento que unía su experiencia con la de

<sup>2</sup> También fue reinstalada con cambios (no se incluyeron las cenizas en las cuatro esquinas, solo en dos) en Matucana 100 entre abril y junio de 2013.



la historia de Chile, ya que la dictadura se inició justamente con la reducción a cenizas de La Moneda, junto con la quema general de todo lo que significara una oposición al nuevo régimen (libros, casas, objetos personales, personas); ella, por su parte, tuvo que cargar con las cenizas de su abuelo Modesto Andreu desde Chile a España —donde había nacido— y, un año después, cargó con las cenizas de aquella casa en la playa. Todo finalmente se reduce a cenizas, recordándonos la frase funeraria anglicana “*Ashes to ashes, dust to dust*” (“De las cenizas a las cenizas, del polvo al polvo”),<sup>3</sup> usada para denotar el fin de todos los seres vivos.

El diagrama de la casa, que recurrentemente aparece en el trabajo de Nury González, puede vincularse en este caso específico con aquella casa desaparecida, pero es también a nivel general una alegoría de la división entre lo público y lo privado (recordemos el dicho “la ropa sucia se lava en casa”, en referencia a la necesidad de mantener ciertas cosas dentro del espacio doméstico). La gruesa línea de sus casas delimita la zona donde termina lo familiar, los recuerdos, los objetos cargados de afecto, etcétera, y comienza el difícil mundo exterior o, dicho de otro modo, el “espacio público” donde todas las individualidades que se desarrollan en el interior de la casa terminan confluyendo.

En *Sueño velado*, obra originalmente hecha para la Trienal de Chile en 2009, la artista realiza una gran instalación que contó con la colaboración de 45 personas, que fueron quienes prestaron sus respectivos veladores por el curso de dos meses. El propósito de tal empresa fue generar *retratos velados* de los sujetos, confiando en la intimidad que se genera entre el velador y su dueño. González afirmó<sup>4</sup> que en cada uno de estos muebles se percibía un momento específico (el de antes de dormir), y este se reflejaba en los múltiples objetos presentes sobre él: remedios, vasos de agua, libros a medio leer, pañuelos, relojes, etcétera. Todas estas cosas dejan una marca de vida, una señal que figura entre un yacimiento arqueológico y una obra surrealista (el encuentro fortuito entre una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección, formulado por el conde de Lautréamont). La conexión de esta pieza con el resto de la exposición es que instala la pregunta por la identidad en una dimensión colectiva y comunitaria (tal como *Historia de cenizas* fue la colectivización de la pérdida), mediante las diversas operaciones con el objeto que ya había desarrollado con anterioridad. Mirando con perspectiva, el carácter fuertemente identitario del arte contemporáneo actual (de los últimos 10 años) tiene, de algún modo, un antecedente no inscrito en trabajos como este, que no operan desde lo *afirmativo*,<sup>5</sup> sino que más

<sup>3</sup> Si bien es una referencia religiosa usada por los anglicanos y originada en *The Book of Common Prayer* (“*Earth to earth, ashes to ashes, dust to dust*”), no es una cita bíblica directa, sino que más bien una alocución sui géneris, formulada a partir de escrituras presentes en el Génesis (“Polvo eres y en polvo te convertirás”) y el libro de Ezequiel.

<sup>4</sup> González, N., 2023. *Cuerpo*. Entrevistada por M. Murúa y P. Molina. Archivo Nury González Andreu. <https://www.nurygonzalez.cl/>

<sup>5</sup> Quiero decir aquí que lo identitario actual desarrolla sus operaciones desde la validación y autoaceptación de aquellas prácticas que configuran al sujeto, produciendo una suerte de ensimismamiento que insiste sobre la autobiografía como única zona de interés.

bien desde lo intersubjetivo, ya que buscan producir un efecto de reconocimiento del otro. Los objetos con su carga histórica (la memoria del uso) son precisamente un medio de conexión, ya que todos establecemos vínculos materiales para signar la experiencia (convertirla en algo concreto con lo cual detonar el recuerdo).

Si con *El mercado negro del jabón* (1999) la artista cruzaba la biografía familiar con la de un desconocido —pero, a la vez, cercano— Walter Benjamin por el paso común en Portbou,<sup>6</sup> ahora los objetos son declaradamente el dispositivo de mediación entre el recuerdo personal y el de los demás.

*Sueño velado* ha sido la obra que más atención ha suscitado en toda la exposición *Hebra perdida*, ya que el ambiente que genera en la sala parece remitir rápidamente a una relación íntima con los espectadores, que —intrigados— buscan decodificar al dueño de cada velador. Esta situación voyerista es fomentada por la propia obra, que sigilosamente dispone elementos familiares que permiten ir construyendo una psiquis imaginada del otro: si usa determinados remedios en la noche debe ser de tal modo, si le gusta leer quizá sufre de insomnio, si no tiene nada es porque no pasa mucho tiempo su casa, o si tiene fotos familiares es probable que sea mayor, entre otros. El misterio que elabora esta escena es sin duda alguna convocante y, con ello, logra construir una comunidad de lectores (indiscretos), la cual se hace parte de un espectáculo de individualidades que desnudan selectivamente algunas partes de su ser, mas no todo, ya que como todo misterio, nunca podrá ser enteramente develado.

#### La herramienta como medio, la herramienta como fin

Finalmente, algo que la exposición busca poner muy en primera línea es la presencia misteriosa de las herramientas. Estos objetos, que Nury colecciona con obsesión y esfuerzo, son la expresión de oficios antiguos (y en extinción), especialmente los que refieren a lo textil que ya desde la Revolución Industrial que está constantemente “dando de baja” las diversas tecnologías que la han formado. Si pensamos que las telas y su fabricación nos han acompañado como especie desde el primer momento en que pudimos satisfacer nuestra necesidad de vestirnos, podemos concluir que esta es quizá la tecnología que más íntimamente nos ha constituido en tanto que seres humanos. Parte del misterio de la cultura está justamente en la indumentaria, que nunca ha sido solo abrigo, sino que también simbolismo e incluso capricho.

Nury González con sus lanzaderas y libros de bordado del siglo XIX nos lleva a tiempos en que el hacer era distinto, en el que la vida doméstica transcurría con otra temporalidad. Una época en la cual los

---

<sup>6</sup> La artista se dio cuenta, mediante el relato de sus familiares, que mientras su madre cruzaba hacia Francia desde España, un Benjamin desesperado cruzaba hacia España desde Francia. Esta coincidencia es reimaginada como un encuentro fortuito que nunca pasó, pero pudo haber ocurrido, y que a la larga da cuenta de la experiencia compartida de la migración y la búsqueda de refugio. Mientras su familia sobrevivió vendiendo jabón, Benjamin decidió quitarse la vida sin futuro a la vista. Este hecho adquiere incluso un carácter mítico, ya que expresa una verdad más allá de los hechos documentados (uno puede ahí teorizar sobre la catástrofe y la esperanza separadas por horas o metros de distancia entre los Andreu y el escritor alemán).

objetos podían ser siempre remendados, prolongando su vida útil y, con ello, su capacidad de acumular vivencias. Esta misma obsesión con los modos de producción antiguos ha llevado a que algunas piezas de esta exposición implicaran ingeniar tácticas de reconstrucción, ya que las tecnologías de hace 20 o 30 años ya no existen. La obsolescencia propia del régimen productivo contemporáneo ha obligado a desechar aquello que dura demasiado, dejándonos con herramientas de corta vida: por un lado, duran poco materialmente hablando, y, por otro, no permiten acumular tiempo de uso en ellas, es decir, vida.

La práctica artística logra convertir muchos de estos objetos-testimonio en verdaderos antimonumentos, ya que atestiguan un pasado ya vivido, pero no del modo en que se ha pensado la historia (sucesión de hechos y nombres), sino que más bien desde aquellos quehaceres “menores” que por su carácter utilitario fueron relegados a un lugar secundario. González reivindica una trama menor, que no por ello deja de ser relevante, y la que, de algún modo, sostiene nuestra propia relación con el pasado en tanto que individuos. Esto último debemos tenerlo en consideración al pensar en las grandes estatuas o los grandes relatos que han habilitado públicamente una determinada manera de narrar lo acontecido, lo cual siempre ha ido en detrimento del pasado vivido, de la experiencia misma, en la cual ningún monumento puede realmente satisfacer dicha exigencia tan personal e íntima. Al ser esta una manera alternativa de comprender la relación entre sujeto y pasado, el museo actúa como garante de que una aguja, un diagrama de bordado o incluso una bobina de hilo, puedan ahora entenderse no solo como un fragmento de historia (al modo de un arqueólogo que excava), sino que como historia en sí.

Desde esta última idea se hace claro que el museo es el lugar donde una obra que reflexiona sobre el tiempo puede desenvolverse de mejor manera. El pasado es renovado en el museo y convertido en experiencia actual, es decir, acontecimiento. Es muy significativo que esta exposición sea realizada luego de la construcción del archivo de la artista, puesto que, al contrario de lo que suele pasar, la catalogación no vuelve “objetos del pasado” a las obras, sino que las reinscribe en un régimen vital;<sup>7</sup> tampoco son documentos o cosas sin propósito, son la *vida vivida* de quien las hizo y de quienes las vimos. Las obras aquí presentadas representan no solo el cliché de “la mirada de la artista”, sino que, de un modo materialista, son horas de trabajo, son experiencia acumulada, son conocimiento resguardado, son, en los términos de Déotte, aparatos.

Por último, los hilos del tiempo —que tan recurrentemente Nury González trabaja— se ven nuevamente enhebrados y tejidos para reencontrarse en esta exposición, luego de su deambular por los diversos trances que la vida les dio.

---

<sup>7</sup> El de la artista, como se puede ver en las fichas elaboradas por M. Murúa y P. Molina para el Archivo Nury González Andreu, en <https://www.nurygonzalez.cl/obra/>.



**NURY  
GONZÁLEZ**  
*Hebra Perdida*







#### **Paisaje chileno, 2004**

Bordado con hilo cola de ratón sobre planchas de cholguán perforado  
152 x 750 cm  
N.º de registro: NG-O-043  
Colección de la artista

Esta obra está realizada sobre planchas perforadas de cholguán (madera prensada de pino), utilizadas comúnmente para colgar herramientas. Estos tableros eran fabricados en la localidad de Cholguán en la Región de Ñuble. Hoy este material ya no se produce y es imposible encontrarlo a la venta.

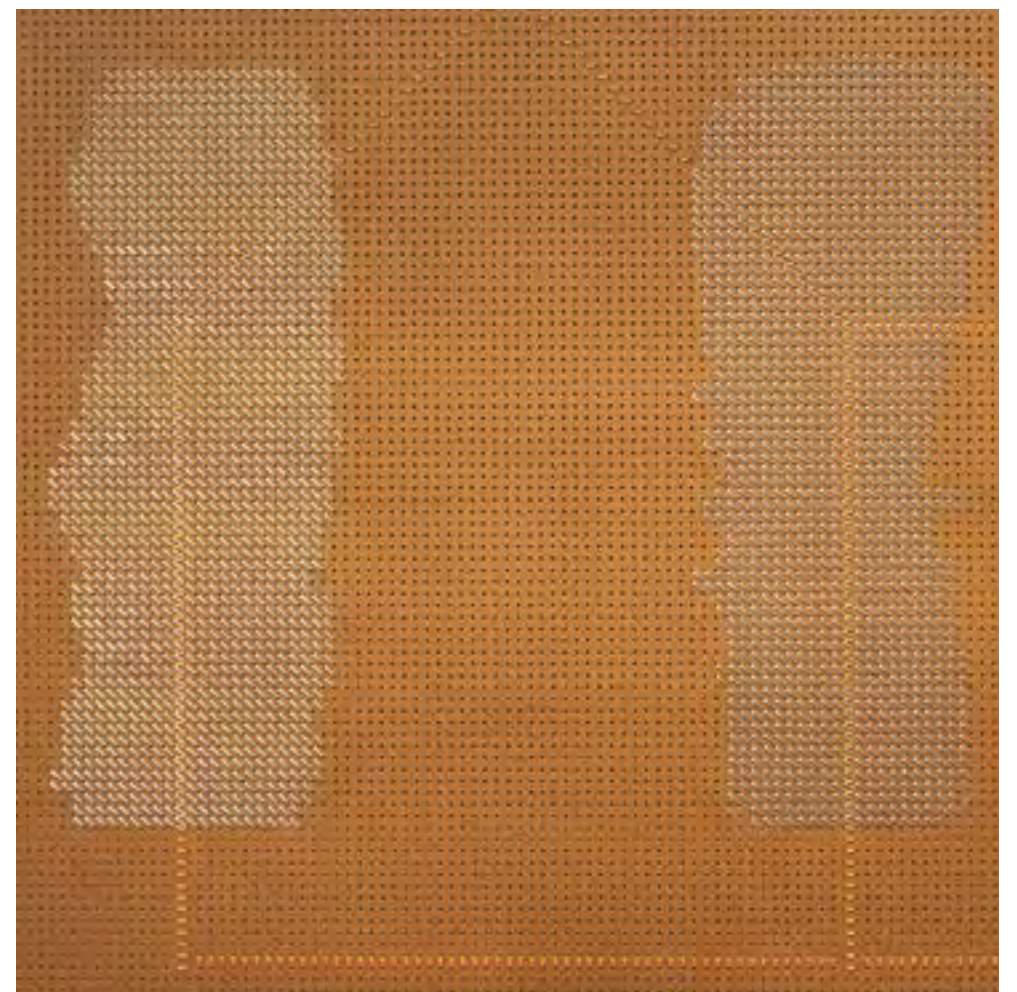
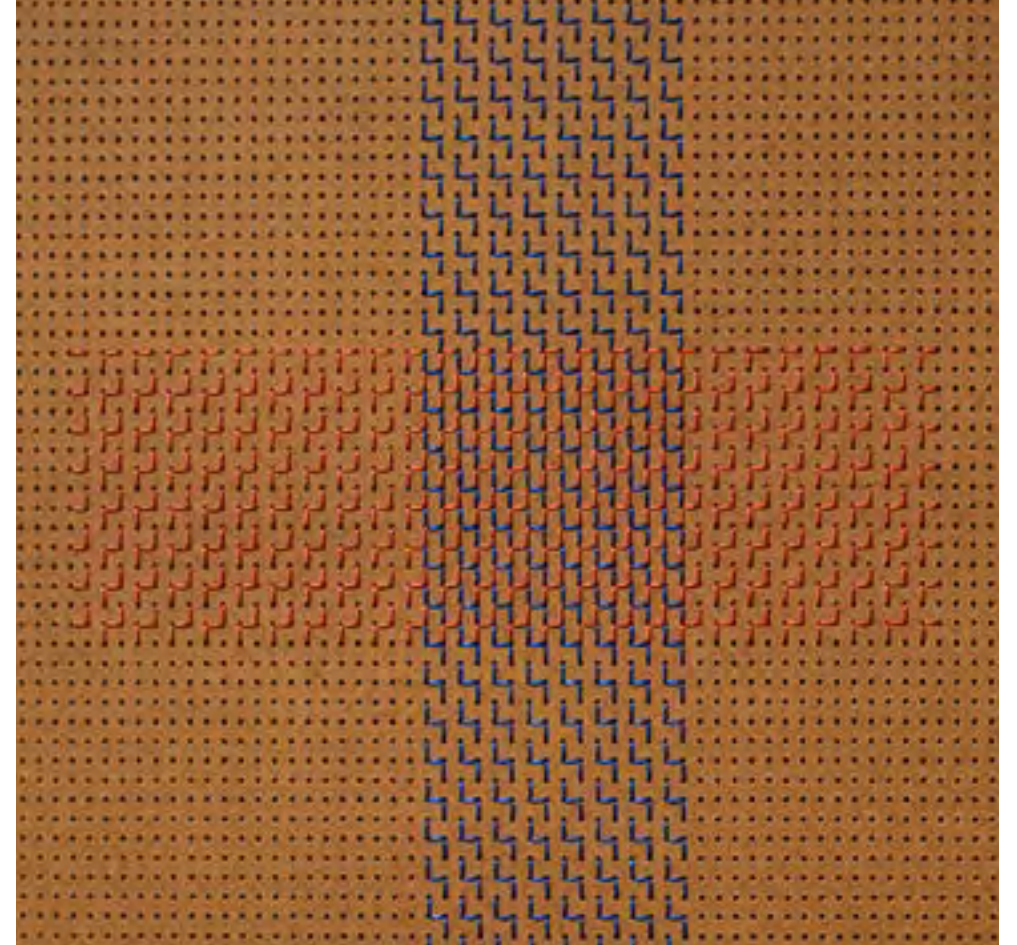
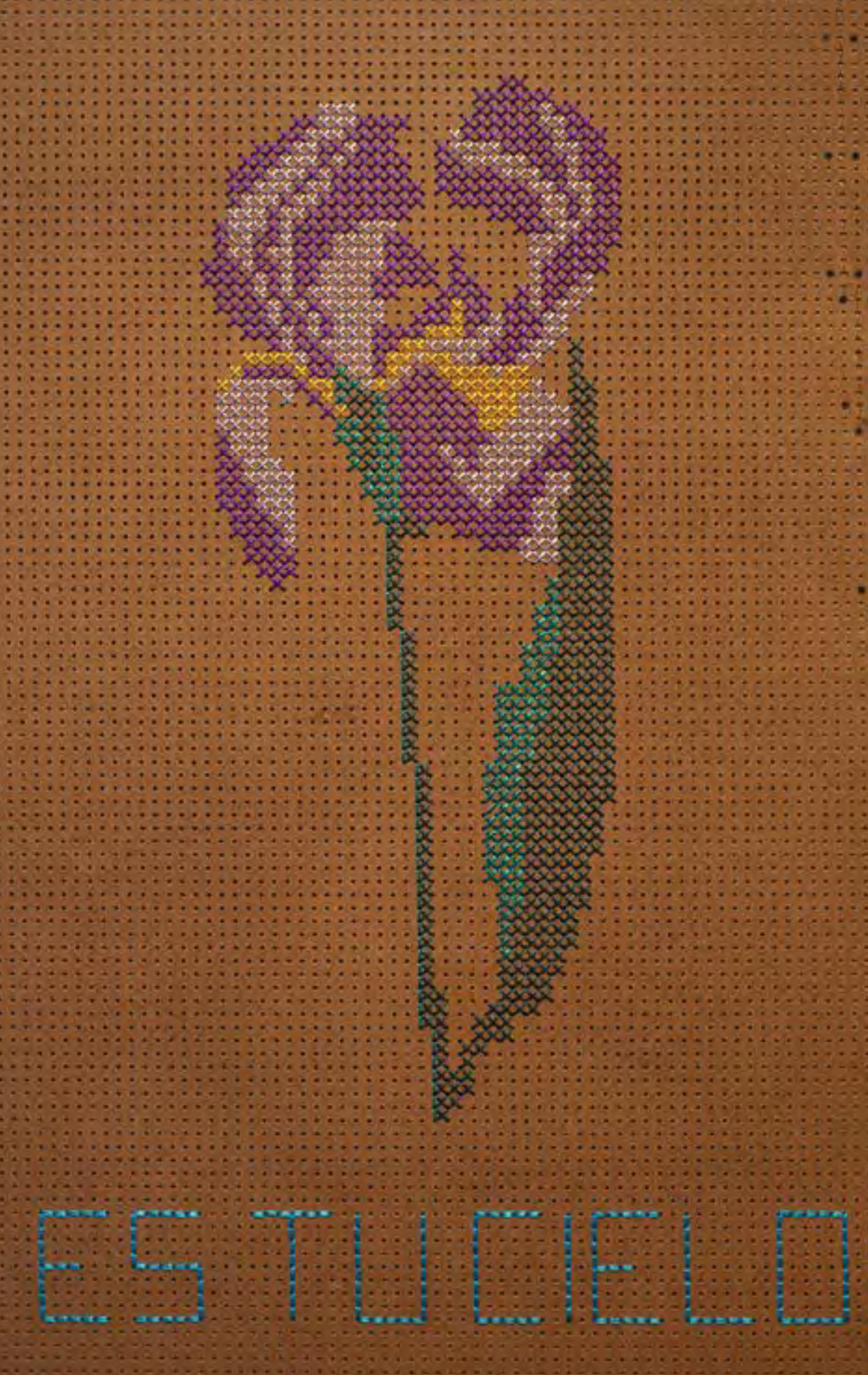
Cada uno de los tableros funciona como una gran esterilla sobre la cual la artista borda con hilo cola de ratón.

“La plancha estaba marcada y mi ayudante estaba por atrás y yo por el frente de la plancha y así la fuimos bordando. No tengo fotos de ese proceso, pero era genial porque era como un confesionario”.

NURY GONZÁLEZ, 2023

En esta oportunidad la obra se presenta 'remendada' por la artista, convirtiendo el deterioro, propio del paso del tiempo y de las vicisitudes de un almacenamiento prolongado, en parte constitutiva de la obra. En este gesto aparece la lógica familiar expresada materialmente en el delantal zurcido y remendado de su abuela, quien buscaba prolongar la vida útil de las cosas bajo una economía de guerra que se extendió durante su vida en Chile.









### Paisaje chileno, 1997

Bastidor de madera de álamo achaflanado, serigrafía, bordado, cañamazo, cenizas en bolsa sobre tela de algodón (pañó de cocina) sobre lino y lanzaderas de madera con alambre de cobre  
170 x 600 cm  
N.º de registro: NG-O-026  
Colección de la artista

Fue presentada en la exposición *Arte joven en Chile (1986-1996) / Campos de Hielo*, curada por Guillermo Machuca en el Museo Nacional de Bellas Artes, único momento —hasta ahora— en que pudo ser observada íntegramente. El año 2015 Nury González volvió a exhibirla en *El sueño de una noche de verano*, una exposición individual en el Museo del Barro de Asunción, Paraguay. En esa ocasión se exhibieron separadamente 14 paños correspondientes a las dos filas superiores, sin bastidor.

En esta obra es posible observar algunos de los elementos que la artista ha ido coleccionando y utilizando a lo largo de su trayectoria. Las lanzaderas volantes de madera y metal que cuelgan a los costados de los bastidores, utilizadas en el tejido a telar mecánico, fueron adquiridas en ferias de antigüedades y también en un viaje a Montevideo, Uruguay. Los cañamazos de origen francés —impresos con imágenes para ser bordadas— solían venderse en una tienda especializada en Providencia, Santiago, llamada "Labores", que ya no existe; hoy son prácticamente imposibles de encontrar.

Como testimonio silencioso de la historia familiar aparecen las cenizas de la casa en Las Cruces, incendiada en agosto de 1991, y los cables de cobre que sostienen las lanzaderas que provienen de rollos utilizados por el abuelo de la artista en trabajos de reparaciones de motores y otras faenas.







### Correspondencia de mayo, 2001 (Fragmento I)

800 y 500 agujas sobre cachemira, bordado a máquina sobre tela de algodón, silla fiscal y latas oxidadas con agua en su interior

Díptico: 130 x 80 cm c/u

N.º de registro: NG-O-034

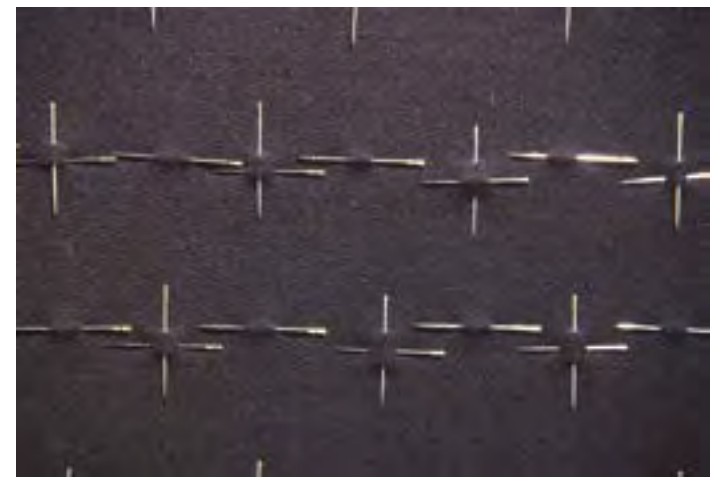
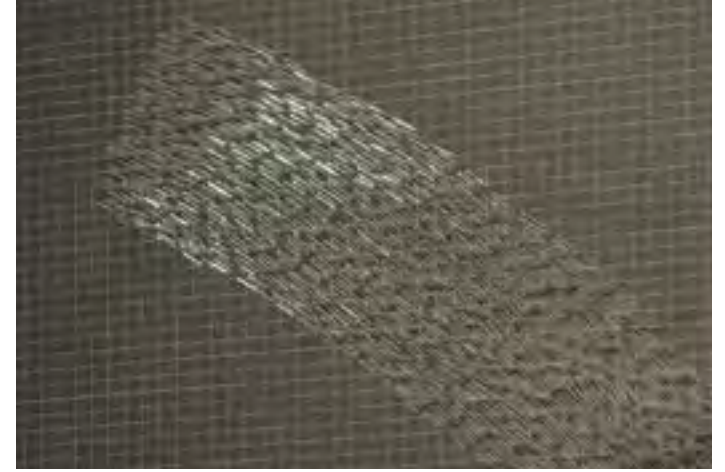
Colección de la artista

“Más tarde me puse a trabajar con hilachas, con huaipe, material de resto del que no se puede recuperar un tejido, el destejido. Después de un tiempo ya no quería usar hilo y solo me quedaban las agujas. Me obsesioné con ellas, las compré por cientos, las clasifiqué y descubrí que había para ciegos, para sastres, con punta, sin punta, una variedad infinita. Me pareció que eran rotundos trazos de grafito y les atribuí el mismo sistema de categorización que los lápices de dibujo: HB, 2B, 6B, etc. [...] Dibujé con agujas sobre estas telas como si fueran páginas de cuaderno escolar. Otras fueron ‘páginas en blanco’ sobre las que escribí con agujas, logrando una escritura ininteligible que nadie podía leer, acordándome que en Chile nadie lee y nadie ve”.

NURY GONZÁLEZ, 2009

En esta obra se utilizaron cientos y miles de agujas que la artista compraba en un local de la calle Rosas, Comercial Halabi —siempre el mismo—, donde era atendida por Marcela. Ahí, como si fuera una tienda especializada de lápices y óleos, adquiría cintas e hilos de todos los grosores y gamas cromáticas, agujas y todos los materiales de costura requeridos para la creación de sus obras. Era un momento en el cual ese sector del centro de Santiago se reconocía por su especialización en el rubro de la costura, la sastrería y sus derivados. A unas pocas cuadras, en calle Catedral, la artista consiguió los paños de cachemira Bellavista Tomé, en la tienda Olivari, famosa por ofrecer productos clásicos y de calidad. Estas telas con sus finas líneas horizontales y verticales asemejan cuadernos de composición o matemáticas.







**Exilios, 2012. Fieltros**

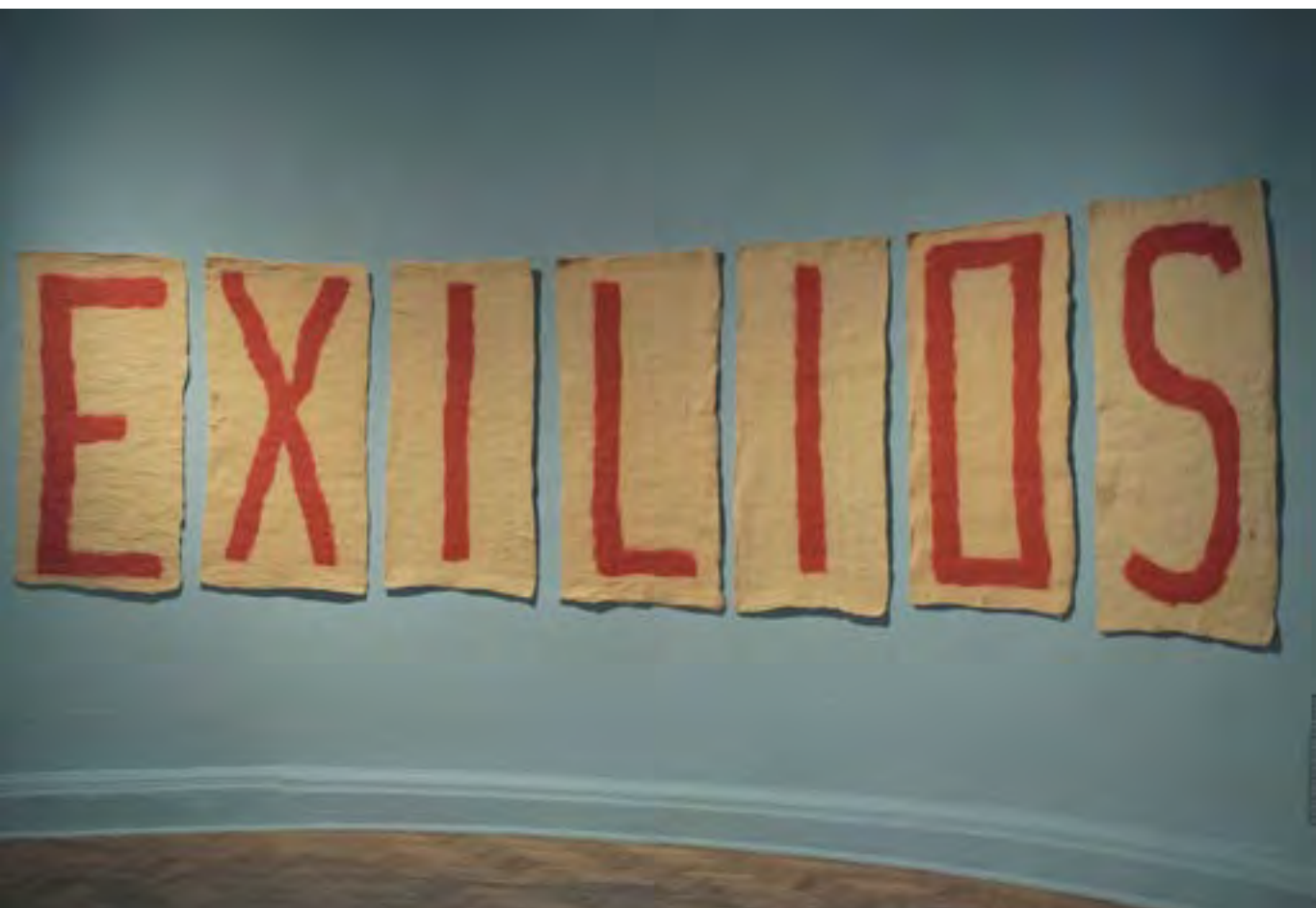
Fieltro de vellón de oveja teñido rojo y natural  
150 x 550 cm  
N.º de registro: NG-O-067  
Colección de la artista

**Exilios, 2012. Video**

Video registro de acción *Exilios* en el lago Riñihue  
Medidas variables  
N.º de registro: NG-O-068  
Colección de la artista

Estos fieltros fueron realizados por la artista en su taller a orillas del lago Riñihue, en la Región de Los Ríos. La técnica artesanal fue aprendida por Nury como oyente en las clases de fieltro que se impartían en el Museo de Arte Popular Americano, Santiago, mientras ella era su directora. Por medio de un proceso muy lento creó estos fieltros de gran formato, sobre los cuales prensó en lana teñida de rojo cada una de las letras que forman la palabra EXILIOS. Una vez terminados, realizó con ellos una acción en el lago que registró con su cámara fotográfica, en la cual los fieltros se desplazaban, un poco a la deriva, guiados por la corriente del agua y el viento hasta llegar a la orilla.







### Apuntes de viaje, 1998

25 telas de lona intervenidas con cintas bordadas a máquina, pintura al óleo y bordado a mano. Sábana de lino doblada al muro  
120 x 350 cm  
N.º de registro: NG-O-028  
Colección de la artista

Esta obra fue realizada por la artista en la ciudad de París durante una residencia artística en el marco de un intercambio cultural Chile-Francia organizado por el Ministerio de Relaciones Exteriores. Luego de dos meses de trabajo en esa ciudad, la obra fue finalizada y exhibida en una muestra colectiva titulada *Le Génie de la Bastille*. En esa oportunidad la sábana, que hoy se encuentra plegada, fue extendida en el muro y sobre ella se dispusieron las 25 telas que fueron intervenidas por la artista mediante el esquema de la casa proyectado con hilo rojo tensado, a la manera de un sitio arqueológico, con pequeños clavos que funcionaban como estacas. La versión de la obra que aquí se presenta corresponde al ajuste realizado para la exposición *En otro lugar. Notas al margen 4*, en Balmaceda 1215, Santiago, donde Nury bordó a máquina el diagrama de la casa de manera permanente.

"Lo que yo hice fue decir 'a ver, qué obra puedo hacer allá'. Entonces decidí que desde el día que yo llegaba hasta el día de inauguración iba a bordar el nombre de un lugar. De repente me di cuenta de que los puentes eran súper significativos en París. Entonces me llevé desde Chile estos pañitos a modo de calendario, que tenían una cinta bordada a máquina que decía *Depuis le pont* y la fecha, desde la fecha de llegada hasta el último día. Entonces, yo iba a ese puente con este pañito y en el puente bordaba el nombre del puente. Puse los pañitos en el orden que tenían e hice manchitas de agua que iban desde lo más oscuro, como si fuera el Sena. Hay un pañito sin nombre de puente ni manchita, ese día yo no fui, porque no estaba en París. Entonces todo el mundo preguntaba 'y qué pasó ese día...'. Y después lo que hice es que los puse todos juntos y bordé a máquina el esquema de la casa. Y la sábana que cuelga al lado izquierdo de la obra es una sábana que compré en Toulouse [el día que no fue al puente] en un almacén de cosas usadas, con el sueño de que fuera una sábana donde pudo haber dormido mi madre durante los años que vivió en Francia".

NURY GONZÁLEZ, 2023









#### Historia de cenizas, 1999-2024

91 fardos de huaipe, textos sobre vidrio. Textos bordados sobre esterillas, marcos de madera rellenos con ceniza, dibujo lineal al muro. Texto a punto cruz bordado a muro

Instalación, medidas variables

N.º de registro: NG-O-030

Colección de la artista

En una ponencia realizada en Matucana 100, Nury González advierte: "No he podido dejar de pensar en la frase de Marx en su libro *El 18 brumario de Luis Bonaparte*, 'La historia se escribe dos veces, la primera como tragedia y la segunda como farsa'. Algo de eso me pasa con ver re-montada esta obra".

Recogiendo estas palabras como un presagio, *Historia de cenizas* vuelve a montarse después de 25 años, evidenciando que el paso del tiempo en muchos casos no es compatible con los mecanismos productivos de sus obras.

La primera y única vez que se exhibió esta obra, en la galería Gabriela Mistral de Santiago, la instalación consideró un total de 117 fardos de huaipe, los cuales fueron arrendados en una fábrica que se encontraba en el barrio Franklin. Más de veinte años después, tanto la falta de demanda del producto como la dificultad para sostener una producción nacional obligaron a muchas fábricas a cerrar sus puertas y esta fue una de ellas.

Hace algunos meses Nury logró ingresar al edificio original de esa fábrica de huaipe, prácticamente abandonado, donde encontró a un antiguo operario con quien recordó la técnica, curiosa y muy artesanal, con la que se generó cada fardo de esa exhibición. Con una máquina hecha por los mismos trabajadores, las hilachas eran compactadas con gran presión en una especie de molde vertical, donde, entre tapas de cartón y cinchos plásticos, se daba forma a estos volúmenes.

En la actualidad ya no es posible conseguir estos fardos, por lo que la artista debió ingeniar un nuevo sistema de compactación y unión de pequeños volúmenes de huaipe que son los que se encuentran actualmente en el mercado, con los que nuevamente dio forma a la obra.







# ILIOS



cortina de lino

toalla de mano

pañu de secar

trapero

bolsa del pan

traje sastru

pañutón de lana

vestido de lino

calcetín de lino

gorro de lana

colcha de piqué

pañu de cocina

camisa

pañu de tela

blusa  
manos largas







**Sobre la historia natural de la destrucción, 2011**

Mantas mapuche color añil, fines del siglo XIX-principios del siglo XX, bordadas a mano  
200 x 530 cm  
N.º de registro: NG-O-058  
Colección de la artista

Estas telas fueron compradas por la artista a principios del año 2008 en el mercado de Temuco y corresponden a tejidos mapuche de al menos cien años de antigüedad. Se trata de tejidos a telar con lana hilada en huso y teñidos con añil. Cada uno de los desgarros y orificios en la tela fue señalado por Nury mediante un pespunte de hilo de algodón blanco. Este gesto fue realizado en 2011, en el contexto de un intenso movimiento estudiantil y social que ponía en tela de juicio el sistema educativo y financiero del país.

“Al igual que los arqueólogos cuando delimitan con lienzas y estacas los sitios de excavación, señalo con hilo blanco cada una de las ‘heridas’ que muestran estas telas, transformándolas en un mapa o una itinerancia de la destrucción [...]”.

NURY GONZÁLEZ





UN

THIL







### **Paisaje y memoria, 2012**

Raso desteñido por el sol sobre tela de algodón. Texto bordado a mano, tres pantallas digitales con imágenes en blanco y negro  
270 x 550 cm, pantallas de 7"  
N.º de registro: NG-O-066  
Colección de la artista

Las cortinas que dan forma y sentido a esta obra debieron sortear un largo peregrinaje que comienza con su vida útil al interior del hotel Carlton de Beirut, capital del Líbano, donde por años estuvieron sometidas a las inclemencias del sol y a un contexto de violencia y guerras. En el marco de una curaduría de Natalia Arcos, la artista libanesa Marwa Arsanius descuelga las cortinas —en un gesto reparatorio de su propia historia en ese país— y las envía a Nury González, a la ciudad de Santiago, quien, a su vez, las lleva hasta el lago Riñihue. En este otro paisaje, marcado por la tragedia del terremoto de 1960, las cortinas son lavadas por el agua del lago para finalmente ser sometidas a un delicado proceso de reconstrucción de huellas del paso del tiempo.

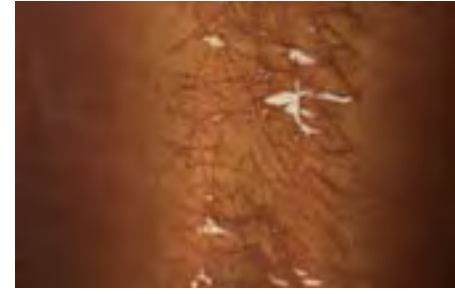
“Las saqué del agua y las extendí al sol. Las doblé una a una. Me propuse recuperar esas telas quemadas por el sol de Beirut fijando su estado de deterioro como si se tratara de tejidos arqueológicos, planchándolas y cosiendo sus bordes fractales desmembrados a una tela de sábana blanca, transformándose esos desechos en grandes mapas casi invisibles de una región ignota”.

NURY GONZÁLEZ, 2009

Para esta obra Nury utilizó el forro de la cortina que se ha desteñido en sus pliegues y quemado por el sol. La tela, con el paso del tiempo, contiene la memoria de los desastres, transformándose en un gran paisaje.



ADO, YA NO HAY RETROCESO POSIBLE



A PARTIR DE UN PUNTO DETERMINADO, YA NO HAY RETROCESO POSIBLE





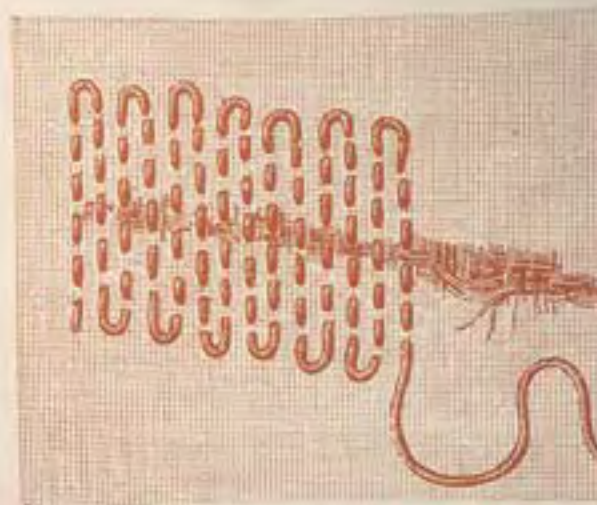


Fig. 64. Reprise perdue.

#### La tela de mi abuela, 1996

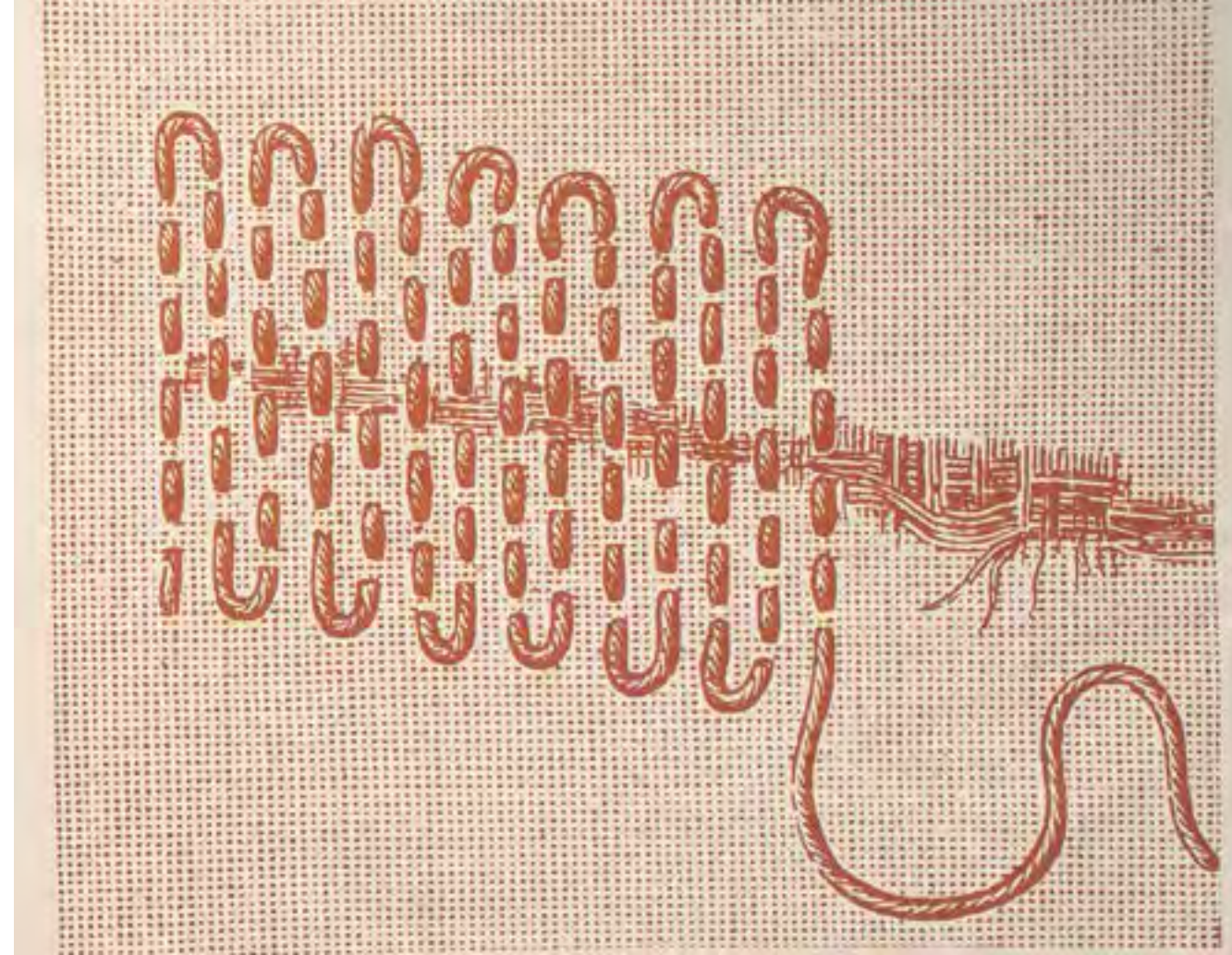
Serigrafía y bordado a máquina sobre tela de algodón preparada y sábana de cáñamo sobre algodón, en bastidor a la vista  
265 x 428 cm  
N.º de registro: NG-O-014  
Colección de la artista

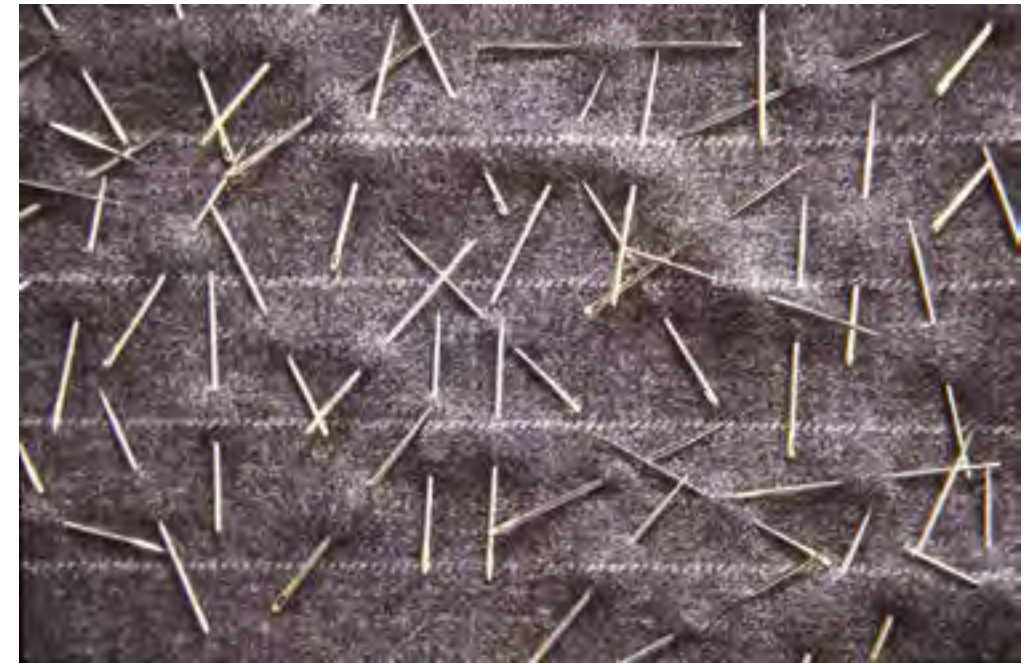
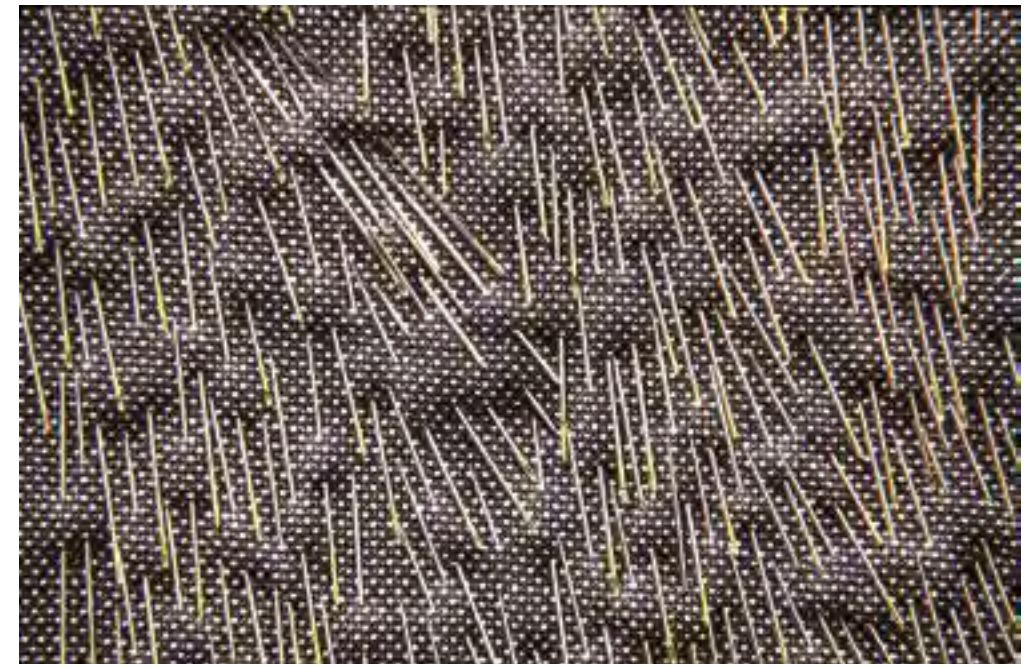
"[...] encontré en la casa de mi abuela telas que habían sido fabricadas originalmente para sábanas, a partir de cáñamo plantado, cosechado, hilado y tejido en el pueblo donde vivía en España y que habían cruzado muchas fronteras hasta llegar a Chile. [...] En ese entonces cayó en mis manos un pequeño libro, también de mi abuela, *Labores para mujeres*, editado en Francia en el siglo XVIII. Ahí se enseñaba, mediante esquemas, todo tipo de puntos de costura. [...] La economía doméstica transmitida por mi abuela española durante las largas vacaciones de verano y de invierno, en Las Cruces, nuestra casa al borde del mar; siempre fue para mí la práctica de una economía de guerra, ejercicios disciplinados de parche, de zurcido, de bordado, de remendado, tareas que ayudaban además a vencer el ocio de media tarde, padre de todos los vicios. En esa casa mi abuela nos enseñó todas las técnicas tradicionales del bordado —*le point de tige, de chausson, d'épine*—, el tejido y la costura [...]"

NURY GONZÁLEZ, 2011

Hoy esta obra vuelve a exhibirse presentando una de las tantas sábanas que la artista guarda en su casa, producto de múltiples viajes a Francia. En Toulouse y sus alrededores es donde ha comprado sistemáticamente telas antiguas cargadas de historias, pensando que alguna de ellas pudo haber pertenecido a su madre.







**Correspondencia de mayo, 2001 (Fragmento I)**

1500 y 500 agujas sobre cachemira, bordado a máquina sobre tela de algodón, silla fiscal y latas oxidadas con agua en su interior  
Díptico: 130 x 80 cm c/u  
N.º de registro: NG-O-034  
Colección de la artista



EL MERCADO VECEO DEL DATON





### El mercado negro del jabón, 1999

Siete barras de 17 kg de jabón sobre mesón de madera, 10 fotografías y documentos enmarcados, baúl de mimbre, bolso de cuero, bolsa de tela con objetos en su interior y texto a punto cruz dibujado sobre el muro  
Instalación, medidas variables  
N.º de registro: NG-O-031  
Colección Il Posto

Esta obra fue creada en el contexto de la segunda etapa del intercambio Chile-Francia, organizado por el Ministerio de Relaciones Exteriores, en la cual fueron recibidos los artistas franceses que a su vez habían acogido a los artistas chilenos durante la residencia en París, y se organizó una exposición colectiva en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile.

En esta oportunidad, la artista recogió la historia de su abuela y su madre ficcionando un cruce de caminos con el filósofo alemán Walter Benjamin en la ciudad española de Portbou, ubicada en el paso fronterizo con Francia, ruta utilizada por quienes partían al exilio de un país y del otro. El destino de Benjamin fue la muerte; el destino de la familia de la artista fue la ciudad de Toulouse, donde su abuela fabricó clandestinamente barras de jabón sobre el techo de la casa de refugiados que habitaban. Como una cita a este (no) encuentro, Nury despliega una serie de documentos, fotografías y objetos que se relacionan con el éxodo presente en estas dos historias.

“En el año 1940, mi madre Teresa Andreu, su hermano Delfín y mi abuela Josefa Berenguer cruzaron clandestinamente la frontera de España con Francia, por el paso fronterizo de Portbou; llegaron a vivir con mi abuelo—quien había cruzado un año antes— a Toulouse, Francia. Walter Benjamin cruzó ilegalmente la misma frontera de Francia con España, por el paso de Portbou, y murió suicidado en ese pequeño pueblo de España. Dos cruces de frontera, en sentido contrario uno del otro, dos destinos diferentes, uno desgraciado y otro fatal.

[...] En 1999, esos acontecimientos me permiten a mí realizar una obra a partir de los restos cenicientos de esa historia”.

NURY GONZÁLEZ, 2012



EL MERCADO NEGRO DEL CAJÓN







### **Sic transit, 2006**

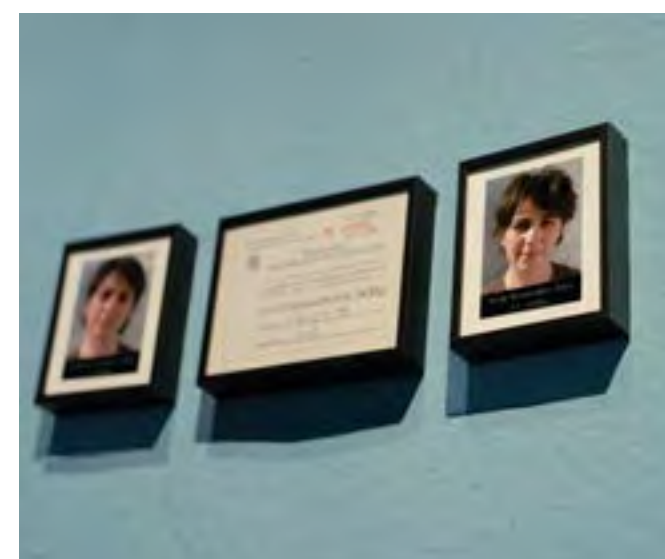
29 fotografías, cuatro documentos, autorretrato bordado a punto cruz sobre cernidor de acero y texto bordado a punto cruz sobre el muro  
Instalación, medidas variables  
N.º de registro: NG-O-047  
Colección de la artista

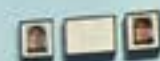
*Sic transit* marca el momento en el que simbólicamente Nury echa raíz en España, país natal de sus abuelos y de su madre, al tramitar la doble nacionalidad en el consulado de este país en Chile. La artista tenía el derecho a la nacionalidad española por ser hija de una mujer que llegó en 1949 a Chile y que, a los nueve años, en 1940, tuvo que partir al exilio cruzando a pie la frontera de España a Francia. Esta obra fue creada especialmente para la Bienal de Arte de Pontevedra, España, cuyo eje curatorial era los "imaginarios de la emigración".

"[...]Y ahí te daban la nacionalidad, la doble nacionalidad. Curioso, voy a entrar a una oficina como chilena y voy a salir como española. ¿Cómo fijar ese momento? El consulado estaba en calle Mardoqueo Fernández con Nueva Providencia y en Lyon está ese portal donde sacan fotos carné. Y como yo andaba con el rollo del rostro y estaba trabajando con Lévinas, él en un punto dice que 'el rostro es la sede de la identidad', 'el rostro está ahí para la muerte'; dije 'bueno, el rostro. El rostro es el que va a fijar el cambio'. Entonces me fui y me saqué una foto carné antes de ir al consulado y cuando salí del consulado me saqué otra foto carné, que son las fotos que yo también uso en *Ficción de un origen*. Y lo que hice en este caso, como esto era chiquitito [bastidor de madera y malla], lo que hice fue bordar a la española".

NURY GONZÁLEZ, 2023







PERO, ¿NO TRAZAMOS TODOS LA ESCRITURA DE NUESTROS DESTINOS A PARTIR DE TALES DATAS





### Sueño velado, 2009-2024

35 veladores, lámparas de mesa y objetos variados  
*Site specific*, medidas variables  
N.º de registro: NG-O-056  
Colecciones privadas

“Después del terremoto, de cualquier terremoto, los de tierra, los políticos, los familiares, los amorosos, lo que siempre queda visible o rescatable en la habitación, es el velador —la mesa de luz— que logra contener, en el tiempo posterior a la partida de los cuerpos, pistas de la última conversación, de la última espera, del último soplo. Pareciera ser un objeto que convoca las claves de reparación y reconstrucción —de tanto mirarlo y usarlo—, de los secretos más velados o de las historias más renuentes del recuerdo. [...] Los veladores son los muebles menos editados de una casa, todo mueble u objeto que ponemos en el baño, el living, la cocina, el comedor, está ahí para otro, ese otro que lo mirará y podrá imaginarse mil historias, los objetos, colores y texturas dan cuenta de un imaginario. Finalmente están puestos ahí, en lo público de lo privado.

Nos preocupamos de presentarlos/presentarnos en una cierta estética que nos constituye cultural e ideológicamente. Pero el velador que está al lado de la cama es el mueble/objeto que recibe todos los gestos más íntimos de nuestro cuerpo, no está ahí para otro, es solo nuestro, con nuestros objetos, esos que se dejan sin ningún orden, o con muchos órdenes, como ese velador de mi madre muerta que me devolvió por un instante un soplo de su vida, lo que leía, lo que comía, lo que escribía”.

NURY GONZÁLEZ, 2009











#### **Retrato de familia I, 2018**

Velador de madera con zapatos, fotografía,  
sábana de cáñamo bordada en punto cruz  
Instalación, medidas variables  
N.º de registro: NG-O-086  
Colección de la artista

#### **Retrato de familia II, 2018**

Velador de madera con zapatos, fotografía,  
sábana de cáñamo bordada en punto cruz  
Instalación, medidas variables  
N.º de registro: NG-O-087  
Colección de la artista

Ambas obras están formadas por un velador que perteneció a Nury González y que la artista compró, hace décadas, en el persa Biobío. Los zapatos que se encuentran sobre la superficie del velador; mismo modelo, unos de color negro y los otros de color rojo, de marca Ferragamo, pertenecieron a su madre.

Las sábanas de cáñamo sobre la pared, fabricadas a fines del siglo XIX, fueron compradas en uno de los viajes de la artista a Francia, específicamente en los alrededores de Toulouse. Sobre la superficie de cada sábana se encuentran bordadas en punto cruz las frases "La palabra es la prueba que algo sucedió" y "El que sueña puede más que el que no sueña", textos que se inspiran en el pensamiento indígena paraguayo y que la artista crea a partir de los ejercicios de lectura realizados en la biblioteca del teórico y crítico paraguayo Ticio Escobar durante su estadía en Asunción, gracias a la beca Rockefeller de residencia en el marco del seminario Identidades en tránsito que dirigía Escobar.

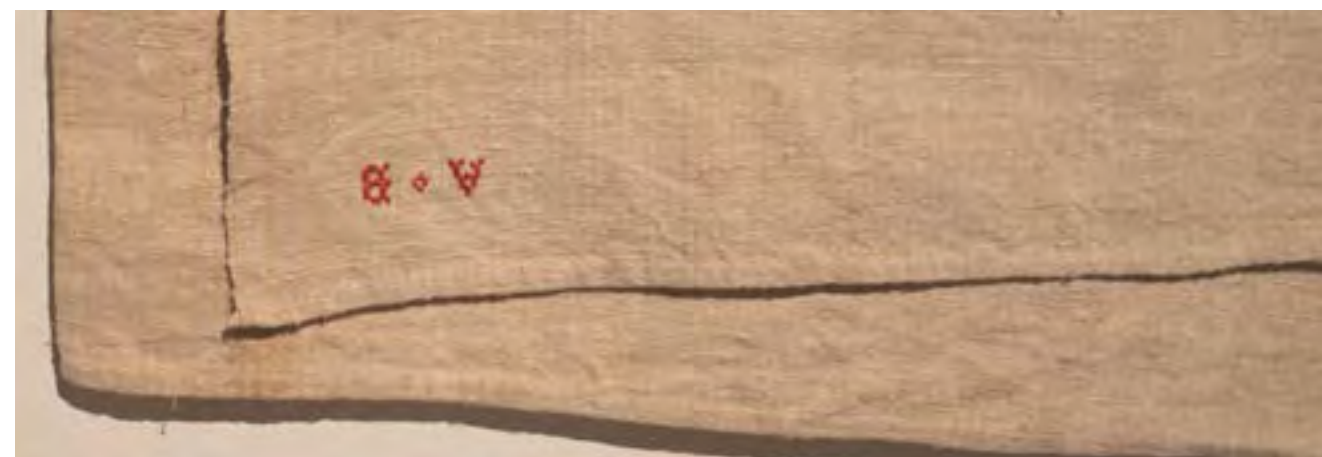
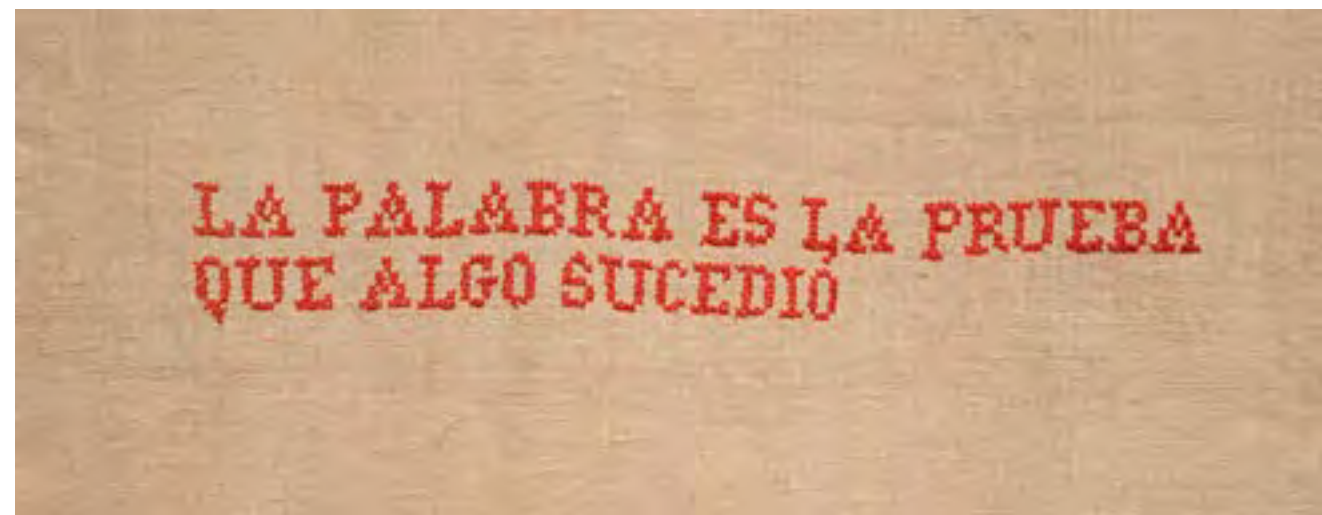




EL QUE SUEÑA PUEDE MÁS  
QUE EL QUE NO SUEÑA

EL QUE SUEÑA PUEDE MÁS  
QUE EL QUE NO SUEÑA

A - B



# MEMORIAS DEL TACTO

NELLY RICHARD  
Teórica, crítica y ensayista

## 1. Hilvanar la biografía

Nury González es mujer, es mujer artista: es una mujer artista que trabaja con género (los textiles) y desde el género: lo femenino como resignificación cultural de un conjunto de representaciones sexuales que se traducen a roles y conductas. Su obra adhiere a un sustrato biográfico formado por las capas de sentimientos, recuerdos y pensamientos que delinean una historia de vida mezclando, en su diagrama, líneas continuas y puntos suspensivos. Pero ¿cómo se modela la primera persona del *yo* cuyo vector de enunciación orienta un trayecto existencial y un devenir artístico? ¿Cuál es la narrativa que le va dando forma y sustancia al itinerario de ese *yo* que edita su(s) memoria(s) de la historia? En el caso de N. González, se trata de una narrativa cuya función es la de llenar el vacío de los recuerdos extraviados haciendo que se noten las suturas del pasado recompuesto, para que la modalidad de lo discontinuo se constituya en procedimiento de su reflexión crítica. Ocupando una metáfora textil cuyo registro impregna el trabajo entero de N. González: ¿cómo se urde la trama de una *subjetividad en obra* que, en el caso de esta artista chilena, se va elaborando según el ritmo pausado de la *retrospección* temporal y de la *introspección* subjetiva?

Me parece que estas preguntas encuentran respuestas ejemplares en la documentación —escrita, fotográfica y audiovisual— del sitio web Archivo Nury González Andreu.<sup>1</sup> La meticulosidad investigativa que registra detalladamente cada una de las obras y exposiciones de la artista cuenta con el respaldo audiovisual de cuatro entrevistas-video realizadas por Macarena Murúa y Paloma Molina. Este conjunto audiovisual proporciona un material excepcional para descifrar cómo se va anudando la trama biográfica y artística de la obra de N. González que, entre conceptos y palabras, va dando cuenta del trayecto creativo de alguien que hilvana su relato de vida a partir de retazos que se van ensamblando sin nunca ocultar sus costuras. Por el contrario, la obra revela esas costuras como una zona de tensión siempre activa entre el poder *destrutivo* de los momentos más crueles de la historia y el valor *reconstructivo* de ir zurciendo memoria(s)



<sup>1</sup> El sitio web se materializó gracias al proyecto “Nury González 1985-2020 / Investigación, catalogación y puesta en valor de su obra” (Fondart 2022), que contó con la participación de un equipo de investigación historiográfico y etnográfico formado por Macarena Murúa, Paloma Molina y la propia Nury González; con la investigación teórica de Diego Parra y con el equipo audiovisual y web integrado por Elena González, Sebastián Fuenzalida, Jaime San Martín, Emilia Pinto, Elizabeth Lazcano e Isabel del Río.

en extinción, gracias al poder reparador —transfigurador— de un arte que se conjuga en femenino para acoger lo frágil y lo tenue de las orillas más deshilachadas de un saber de la precariedad.<sup>2</sup>

Conocí a N. González en 1980 cuando ella, muy joven, acompañaba a Gonzalo Díaz a distintas juntas que tenían lugar en la parcela de La Florida o en el taller de Santa Filomena que ambos compartían. La compañía de Nury era más bien silenciosa, pero bastaba con mirarla para detectar el grado de aguda concentración con el que escuchaba los debates sobre arte y política que involucraban a las figuras críticas más relevantes de la escena experimental de aquellos años. Era como si ella, tan prudente, ya adivinara que esas escenas en vivo le iban a servir de material de aprendizaje crítico en un futuro indeterminado y que, por lo mismo, debía comenzar a seleccionar hilos sueltos para luego ir ensayando sus propias composiciones artísticas.<sup>3</sup> En las entrevistas filmadas de su sitio web, reconozco en el rostro de Nury con las cejas fruncidas la misma potencia escrutadora que emanaba de su persona cuando la conocí: la misma seriedad en el rostro y la misma gravedad mental que la lleva, frente a la cámara, a tomarle el peso a cada una de las preguntas que le dirige la entrevistadora para, sin apresuramiento ni descuido, responder esas preguntas haciéndose cargo, meditativamente, de cómo las memorias de una vida y una obra se van repartiendo entre *sucesos, procesos, cuerpo y archivo*.

## 2. La textura del sentido

La narrativa que N. González despliega en su obra, tal como aparece registrada en el sitio web sobre el trabajo de la artista, es una

---

<sup>2</sup> “Son trabajos 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.

Mi trabajo pretende establecer cruces temáticos, procedimentales y técnicos entre las prácticas que determinan el espacio femenino y particularizado de lo privado y aquellos discursos y prácticas que se determinan como paradigma del espacio político e histórico de lo público. Pretendo resolver ese tránsito de sentidos a través de insuflar el prestigio del arte a los oficios domésticos, a las prácticas recolectoras y clasificatorias reservadas a la mujer por el uso y las costumbres de la economía doméstica, privilegiando entre esos tópicos ‘la instancia del tejido y del bordado’ y sus metáforas materiales y escriturales. 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”. González, N., 2012. Acontecimientos que marcan una vida: Cada trabajo una pequeña historia. *Seminario América 2941*, 1: 162-179. La cita es de la p. 170.

<sup>3</sup> “Al inicio mi trabajo era bastante conceptual, pero fui abandonando esa forma por cuestiones biográficas. Quería usar textos pero la gráfica de fotocomposición en esa época era muy propia de Díaz y Dittborn; la manualidad y la gestualidad eran de Balmes.

*narrativa de la experiencia*. Hay que desconfiar de la palabra “experiencia” por el riesgo de que esta categoría, sobre todo cuando busca *naturalizar* a lo femenino, se confunda con un universo primario de intuiciones, percepciones y sensaciones: un universo que ocuparía un rango inferior frente al régimen (masculino) del conocimiento cuya superioridad universal proviene, supuestamente, de su maestría en gobernar la esfera del razonamiento. Basta con escuchar a N. González en sus entrevistas-video para darse cuenta de la reflexividad del ir y venir entre las palabras y las cosas que, a lo largo de las conversaciones, usa la artista para hacer emerger la significación como evento. La artista nos confirma que la “experiencia” no consiste en el rescate de la vivencia en tanto estrato prediscursivo. Es el lenguaje el que, al verbalizarse en palabras o al graficarse en imágenes, va amarrando episodios y peripecias a distintas trabazones de sentido que dotan a lo vivido de una malla de inteligibilidad. El proceso de este ir y venir de la significación se juega, en la voz de la artista, entre la *impresión* de haberse dejado afectar por una determinada circunstancia y la búsqueda correspondiente de *figuras sensibles* que interpreten sus marcas según reglas de afinidad conceptual o metafórica. La narración biográfica de N. González arma relevos y transferencias entre lo vivenciado cotidianamente y las redes de simbolización que le dan expresividad a lo que, sin su paso por el lenguaje, quedaría relegado a la mudez, el olvido o la insignificancia. Por algo la obra *Retrato de familia* (2018) contiene la frase: “La palabra es la prueba que algo sucedió”. Dicha frase se puede entender al menos de dos maneras: es gracias a la mediación del lenguaje que la experiencia puede ser formulada y transmitida y, al mismo tiempo, es el hallazgo de la palabra el que sirve para testimoniar de la impronta causada por un pequeño o gran acontecimiento que encontrará su sentido (incluso teórico) debido a una equivalencia de forma o contenido.<sup>4</sup>

Las citas textuales en la obra de N. González hablan del vínculo de la autora con el mundo de los libros. No son citas que se agreguen en sus obras como retoques bibliográficos de un saber ilustrado que viene a complementar eruditamente las imágenes. La lectura —en tanto experiencia *íntima* con el sentido— opera en su dinámica artística como algo previo al despliegue de la obra. Nury ocupa frases desprendidas de una novela, un poema o un ensayo, con las que se fue encontrando al azar de su repasada por los libros (José Donoso,

---

En la búsqueda de medios mi opción fue abarcar la gráfica a través de la puntada. *Ade más que siendo joven, no quería dar puntada sin hilo* [...] Mi primera escritura en obra fue a punto cruz con hilo azul”. González, N., 2009a. Trayectoria. Mano de obra entrevista a Nury González. En Mano de obra. Publicación sobre artes y oficios, P. Moreno & B. Palomino, eds., pp. 65-70. Santiago de Chile: Departamento de Artes Visuales, Universidad de Chile. La cita es de la p. 68 y el subrayado es mío.

<sup>4</sup> “Pura investigación técnica de la que salían nuevos cruces conceptuales y seguramente impertinencias teóricas, lo que no me importa mucho pues yo sólo uso la teoría cuando me enciende la imaginación. En esas pruebas descubrí infinidad de soportes por azar. El arte está lleno de azares, siempre que haya experimentación, que es la única manera de descubrirlos y transformarlos en hallazgos, de lo contrario no eres capaz de deslumbrarte con nada”. N. González, 2009a, p. 67.

Gabriela Mistral, Patricio Marchant, Paul Celan, Jacques Derrida, Emmanuel Lévinas, Franz Kafka, etcétera), cuando la lectura de los textos, en un inesperado pliegue del vivir, entra a funcionar internamente en su cabeza como un soplo de inspiración vital, un campo magnético, una resonancia alegórica, un flujo asociativo, una deriva de la imaginación. Además, las citas textuales experimentan, en su traspaso a la obra, la intervención de una manualidad femenina (el bordado) que las dota de un *relieve* para que se vuelvan palpables en una superficie menos abstracta que la página blanca del libro, pudiendo ser *tocadas* por el alcance de una mano. La narrativa de la experiencia trabajada por N. González es la del *tacto* (delicadeza) y del *contacto* (roce). Es esta doble narrativa del *tacto-contacto*, cuya delicadeza del roce lleva las palabras escritas a lo tangible de un encuentro no solo visual sino físico con las letras que componen una cita, la que le propone al espectador involucrarse en la *textura* del sentido y sus urdimbres de palabras bordadas.

### 3. Pertenencias y travesías

La narrativa de la experiencia que atraviesa la obra de N. González es, antes que nada, una narrativa *situada*, es decir, localizada y posicionada en contextos que dotan de especificidad a cada uno de sus recursos y procedimientos creativos por cómo estos últimos responden al involucramiento personal de la artista con el sitio que acoge sus obras. Por supuesto que Chile ocupa un lugar prioritario en su diseño biográfico y artístico en tanto anclaje referencial, construcción histórica, universo geográfico, enlace comunitario, repertorio simbólico y cultural, trasfondo memorial de desastres y catástrofes. De esto testimonian obras como *Paisaje chileno* (2015), *Mar de llanto* (2006), *Mesa de diálogo* (2001), *La copia feliz* (1997), etcétera. Pero el catálogo de las exposiciones internacionales de N. González deja en claro, a su vez, que cada una de sus producciones artísticas destinadas a exhibirse fuera de Chile expresa una relación dialógica con el entorno que va a recibir su obra. Esta relación dialógica entre obra y territorio se manifiesta de distintas maneras: caminando por la ciudad y ubicando lugares especiales (por ejemplo: los puentes) que puntúan su recorrido, visitando ferias de antigüedades o mercados artesanales, estudiando los mapas para entender cómo se repartió la extensión de una nación, investigando los archivos de una determinada conformación de ciudadanía, reuniendo enciclopedias que ilustran las primeras organizaciones del saber de culturas exóticas, etcétera. Las obras de N. González tienen siempre que ver con una situacionalidad por ser obras que, viajeras, atraviesan motivos biográficos, instituciones artístico-culturales y comunidades locales para involucrar a sus destinatarios en una reflexión compartida en torno a la problemática de las fronteras. Son obras que multiplican los cruces entre lo *propio* (lo que cada sujeto trae a cuestas como historia y memoria) y la *otredad de lo desconocido*: una otredad real o imaginaria ya que acoge las múltiples incursiones-excursiones que emprenden el cuerpo y la mente para zafarse de lo repetido camino hacia la *extrañeza*.

La territorialidad no podría sino desempeñarse como motivo principal en la obra de quien, en su recreación biográfica, nos habla de



Mesa de diálogo, 2001

los éxodos, las migraciones y los exilios que sufrió su propia familia (republicana) al dejar España, primero para trasladarse a Francia y, luego, a Chile.<sup>5</sup> Las imágenes y las palabras que pueblan las obras de N. González evocan los desplazamientos forzados, la experiencia del desarraigo, las vidas entrecortadas que tuvieron que dejar atrás sus recuerdos y hacer caber en una maleta lo transportable de lo que se repartirá después como herencia de un parentesco. *Maletas* (2012) se llama una serie que incluye impresiones serigráficas adheridas a recortes de tela que muestran imágenes históricas de los cruces de fronteras en cuya ocasión refugiados e inmigrantes se ven obligados a desplazarse hacia un destino incierto que les impone seleccionar lo más valioso de una serie de pertenencias con las que cargan como tesoros. Una de sus obras emblemáticas, *El mercado negro del jabón* (1999), integra a su instalación un baúl con un bolso de cuero del abuelo, barras de jabón como aquellas que fabricaron en Toulouse su madre y su abuela para intercambiarlas por alimentos como estrategia clandestina de sobrevivencia durante la Segunda Guerra Mundial, junto con distintas piezas de archivo. Esta obra se hace cargo de una doble travesía de la frontera que tiene a Portbou como referencia, ya que cruza, en la dirección inversa de una *apertura* y un *cierre*, el recuerdo de cómo la familia de N. González tuvo que abandonar su tierra natal y escapar de España hacia Francia aquel mismo año de 1940 en que el filósofo judío-alemán Walter Benjamin decidió que su viaje ilegal de Francia a España acabara con un suicidio que le puso fin a una vida de varios exilios. Así como ocurre en *El mercado negro del jabón* (1999) o en *Retrato de familia* (2018), son varias las obras de N. González que incluyen fotos de álbumes, tarjetas postales, cartas personales o registros oficiales que documentan el tránsito de quienes debieron abandonar el refugio de su permanencia en un lugar

<sup>5</sup> "Mi abuelo Modesto Andreu, abandonó su tierra natal con rumbo a Francia en el gran éxodo de 1939, por razones políticas, es decir, por pertenecer al bando que inexorablemente perdía la guerra. Un año más tarde, mi madre Teresa Andreu, su hermano Delfín y mi abuela Josefa Berenguer cruzaron a pie —clandestinamente— la frontera de España con Francia, por el paso fronterizo de Port Bou; llegaron a vivir con mi abuelo a Toulouse, Francia". González, N., 2012, pp. 165-166.

relativamente seguro para embarcarse en la aventura de errancias terrestres y travesías marítimas. N. González habla de una “orfandad del imaginario” a la hora de referirse a cómo le tocó rellenar los vacíos de una infancia en falta de origen:<sup>6</sup> una infancia con recuerdos parchados, llena de intervalos vacíos, cuya memoria sigue mostrando baches y lagunas en los accidentes de la tela que desfiguran y reconfiguran las tramas del pasado. Los huecos y las perforaciones de las telas son la prueba memorial de las roturas y los desgarros de cada pérdida causada por el distanciamiento. También las letras sueltas de la palabra “exilios”, impresas cada una en siete trozos de fieltro que flotan a la deriva de las aguas del lago Riñihue, tal como aparecen en la filmación-video de *Exilios* (2012), se desprenden una de otra para hablarnos de los cortes de la despertenencia cuando las biografías familiares padecen las inclemencias de la separación. En contrapunto a las errancias forzadas, aparece una y otra vez a lo largo de la obra de Nury el esquema de una casa (memorialmente: la casa de infancia del balneario Las Cruces antes de que esta se quemara) que opera como nudo fantasmático del refugio familiar que le sirve de anclaje afectivo, en contraste con tantas andanzas y desvaríos por diversas geografías del extrañamiento.



Mar de llanto, 2006



Mar de llanto, detalle

#### 4. Duelos inconclusos

Junto con incluir la materia biográfica del recuerdo familiar que, desarmado, debe ser recompuesto sobre la base de objetos y documentos del pasado incompleto, la obra de N. González deja que se asome, una y otra vez, la historia colectiva como trasfondo lúgubre de una humanidad amenazada por la destrucción. Primero, aparece la historia quebrada de Chile: una historia partida en dos por el golpe militar de 1973 que desató su violencia contra la tradición de luchas de la Unidad Popular, cuya revolución socialista encarnaba sus sueños de justicia social, y, también, contra la estructura de sentimientos de aquella izquierda movilizadora, afectivamente, por una épica solidaria. Las siniestras reminiscencias de la dictadura cívico-militar se dejan sentir en una obra como *Mar de llanto* (2006) en la que, irrumpiendo en una serie de nueve imágenes de la costa chilena, cuya toma fotográfica enfoca el océano como abismo, se exhibe la portada del diario *La Nación* que muestra el vuelo de un helicóptero sobre el mar y el título: “400 cuerpos arrojados al mar”. Este recorte de prensa confirma el dato de cómo la dictadura militar tiró al fondo del océano los cuerpos de quienes fueron, primero, convertidos en bultos para lue-

<sup>6</sup> “Decidí hacerme cargo de eso que he pensado siempre sobre la historia de las historias, de América Latina, de sus marcas, de los desplazamientos, también del sueño americano para algunos expatriados. En la tragedia de las migraciones, los primeros que nacen en un nuevo territorio —como yo— tienen la fatalidad de vivir en lo que llamo la orfandad de un imaginario, eso lo descubrí hace unos años; hay algo que no nos pertenece e invariablemente estamos armando una historia con retazos de todos lados. Hay que descubrir cuánto es de acá y cuánto es de allá. No haber vivido el viaje hacia el otro lado del mundo en un barco nos deja a nosotros a la deriva”. González, N., 2012, p. 163.



go ser amarrados a rieles cuyo peso los sumergiera para siempre en una profundidad insondable. La atrocidad de esta operación de desaparición forzada de los cuerpos que menciona fotográficamente la instalación de N. González en el muro, lleva como correlato artístico la realización de un gesto extremo de su parte: el gesto que pretende vencer la adversidad de ese muro, haciendo que el bordado pase de la habitual blandura de la tela a la dureza máxima de una superficie de yeso en la que escribe, con punto cruz, aquel verso del himno nacional que reza —con cruel ironía— “Y ese mar que tranquilo te baña / te promete un futuro esplendor”. La obra deja inconclusa la última palabra con el hilo colgando de la aguja, como si la mano de la artista se declarara incapaz (por una cuestión ética) de terminar la frase, sabiendo que ponerle un punto final sería traicionar el duelo inacabado de una tragedia nacional de cuerpos desaparecidos y fantasmas errantes. En varias otras obras aparecen las cenizas: las que permanecen después de un incendio (el del bombardeo de La Moneda el 11 de septiembre de 1973) y, también, aquellas que persisten como residuo gris de los seres queridos (las de su abuelo republicano Modesto Andreu, cuya urna mortuoria Nury fue a devolver a España) o aquellas de la casa quemada de Las Cruces en cuyo recinto familiar transcurrió su infancia. Por medio de las cenizas como huella casi inmaterial de una memoria enlutada, se mezcla la historia nacional del Chile políticamente herido con la memoria biográfica de los duelos familiares que ensombrecen el recuerdo. Nury González es capaz de trasladarse desde la Historia en mayúscula, en la cual los relatos de violencia y destrucción tienen de protagonista a una comunidad o una nación entera, hacia las pequeñas narrativas de los sucesos cotidianos que graban los temores inconfesos de la pérdida, el abandono o el descarte. Lo mayor y lo menor, lo público y lo privado, lo exterior y lo interior, intercambian sus señas en el tránsito entre lo *político* y lo *poético*, recurriendo a lo *fe-menino* que tuvo que aprender desde siempre a desplegar maniobras oblicuas para cruzar los territorios enemigos.<sup>7</sup>

#### 5. Destrucción, rasgaduras

Incluso cuando se refiere a la historia de otros países y naciones, N. González se vale de algún retazo de la memoria (un fragmento cuya *parte* da cuenta del *todo* por la vía metonímica del desplazamiento y la sustitución) para deslizarse suavemente entre lo particular y lo general, lo individual y lo colectivo. Así ocurre en *Sobre la historia natural de la destrucción* (2011). Una de las partes de la obra contiene imágenes en video de N. González remojando, en las aguas del lago Riñihue, las cortinas que le envió la artista libanesa Marwa Arsanios: unas cortinas que provenían del hotel Carlton de Beirut y que, además de haber sido desteñidas por el sol, guardan en sus hoyos la memoria de una ciudad bombardeada que la artista libanesa decidió retener

<sup>7</sup> “El desplazamiento de lo que llamo ‘doméstico’ al campo del arte, para mí, es una cuestión política”. Cariceo, A., 2009. Preposiciones entre arte y política, una conversación con Nury González. *Papel Máquina*, 3.

como prueba del desastre que afectó a su país.<sup>8</sup> No es indiferente que el montaje de la obra de N. González se haga cargo de los ataques de la guerra por medio de la materialidad dañada de esas cortinas —quemadas, desteñidas— que le fueron traspasadas a ella de parte de otra artista mujer, como depósito objetual y matérico de una memoria *en femenino* que debe ser resguardada para generar conciencia en torno a la agresión, la pérdida, el deterioro. El envío de esas cortinas que atravesaron el océano apostó a la vocación de cuidado con la que N. González tomó bajo su protección esas telas siniestradas sin que dejara de cotejar, en la obra, el recuerdo de su antiguo y suntuoso drapeado (al pie de su instalación) con el paisaje geométrico de heridas y cicatrices que cuelga del muro. No solo la intervención artística de Nury se dedicó a resarcir el daño, cumpliendo para tal objetivo con coser las hilachas de los forros de las cortinas y sujetarlos a una tela nueva que le devolvió una compostura a lo que estaba hecho ruina. Además, Nury respunteó aquellas zonas donde las telas exhiben mayor deterioro realizando un complejo trabajo de señalamiento manual y gráfico que, *al acusar el daño y reparar el perjuicio*, alerta doblemente a la mirada del espectador sobre cómo lo estropeado por las inclemencias de la guerra y del tiempo deberá convertirse en señal activa para que el recuerdo siga vigente.

Lo mismo ocurre en otra obra (*Mapa de la destrucción*, 2019) confeccionada a partir de tres telares mapuche de comienzos del siglo XX, enteramente desgastados, que fueron comprados en el mercado de Temuco. Al subrayar y enmarcar con hilo las zonas de mayor afectación de la tela, N. González exhibe tanto el desgaste como la resistencia del arte crítico a que se omitan la vulneración de la materia y el arruinamiento de su valor. Al igual que en el resto de su trabajo artístico, N. González se remite a distintos estados de la tela para hablarnos de roturas, desarmes y rearmes de una tela, un cuerpo o una existencia que perdieron su integridad antes de volver a

<sup>8</sup> “A través de la curadora chilena Natalia Arcos, la artista libanesa Marwa Arsanios me envía cuatro cortinas del Hotel Carlton de Beirut, con el encargo inespecífico de intervenirlas. Este envío, que ya había pasado por las manos de un artista ateniense, fue recibido por mí en un inicio como presente griego. Venía acompañado de un relato escrito y un video que registra el momento en que Marwa Arsanios descuelga estas cortinas, acto de recolección y apropiación que para ella significa una reparación —según relato— de la historia de su propia niñez en Beirut, intervenida ferozmente por 15 años de guerra civil. En el video se ven, además, imágenes del mar Mediterráneo golpeando con sus olas un contrafuerte en las cercanías del otrora lujoso hotel, construido en los años 50 y que fungió como signo de cierta modernización frustrada de la ciudad a la que la alta burguesía llegó a denominar el París del Medio Oriente. Este hotel, lugar común de la ‘arquitectura moderna’, fue clausurado no sólo por la guerra civil sino principalmente por un asesinato pasional entre homosexuales.

De todas esas historias, difíciles de imaginar y entender, que acompañan estos objetos textiles llegados desde otro planeta (...) me quedo a solas con las cortinas que acarrear, quiero suponer, todas esas historias, y con esas imágenes de las olas del Mediterráneo. Todo lo demás es irreductible, incluyendo el traslado kilométrico de este envío —Beirut, Atenas, Santiago—, traslado que yo misma prolongo hasta el lago Riñihue, al sur de Chile. Al borde de ese lago paradisíaco que esconde otra tragedia vinculada con el terremoto del año 60 en Chile, saqué de la caja donde venían, una a una, las cuatro cortinas y las hundí —a excepción de la ya intervenida en Atenas por Michail Theodosiadis— atrapadas



Dripping, 2001



Nature morte, 2006

recobrarla parcialmente. Pero la artista es capaz de ir aún más lejos cuando se trata de aludir a ciclos de la historia colectiva o de las vidas personales que se encuentran enredados en madejas de tensiones y conflictos: sin lineamientos conductores hacia algún trazado reconocible. Ella pone entonces en escena lo *informe* y lo *deforme* de la materia que, en los fardos de huaipé (*Dripping*, 2001; *Nature morte*, 2006), vuelven inextricable la imagen de una totalidad como conjunto organizado: sea el de una tela manufacturada, sea el de un pueblo integrado a un marco de ciudadanía, sea el de un organismo suficientemente firme para sostener o contener una humanidad hecha pedazos. Además del huaipé, aparecen las fibras enmarañadas del fieltro cuya falta de urdimbre nos sugiere que la frase “Perder el hilo”, trazada en una de las obras de la serie *Al hilo del hilo* (2012), adquiere el potencial metafórico del haberse extraviado en la falta de certezas, en algún laberinto mental o magma de desquiciamiento social, sin encontrar salida a la confusión o el extravío de sus horizontes de sentido.

## 6. Conmociones

Son múltiples los recursos mediante los cuales N. González se refiere al transcurso de los eventos y sucesos que introducen el modo de lo intempestivo en la duración continua del tiempo programado, generando saltos e interferencias que accidentan el curso de lo regular. La temporalidad que recorre la obra de N. González está siempre

con piedras en el agua dulce que las golpeaba suave y acompasadamente. Quedaron ahí en remojo durante 3 días, para que soltaran, por decirlo así, las historias que traían entretramadas. En el transcurso de este proceso, que fue registrado en video, y al que quise otorgarle el carácter de un ritual, reparé en que cada una de estas cortinas tenía por detrás un forro, un ‘falso’, totalmente destruido por el paso del tiempo. Las saqué del agua y las extendí al sol. Las doblé una a una. Me propuse recuperar esas telas quemadas por el sol de Beirut fijando su estado de deterioro como si se tratara de tejidos arqueológicos, planchándolos y cosiendo sus bordes fractales desmembrados a una tela de sábana blanca, transformándose esos desechos en grandes mapas casi invisibles de una región ignota”. González, N., 2009b. Proyecto Beirut. Texto de la artista. Archivo Nury González Andreu. <https://www.nurygonzalez.cl/obra/historias-de-guerra-2/>



amenazada, pero no únicamente en la dimensión (histórico-nacional) de aquellas catástrofes que van de las guerras civiles a los golpes de Estado militares. Hay también una dimensión cotidiana de los días y las noches cuya sucesión de momentos puede estallar en cualquier momento, debido a un sobresalto de incalculable magnitud que nos dejará “con el alma en un hilo”. En una obra (*Sueño velado*, 2009) que formó parte originalmente de una serie de exposiciones basadas en el guion curatorial de la imagen del terremoto,<sup>9</sup> N. González elabora una alucinante poética objetual que da cuenta no del acontecimiento en sí (el sismo), sino del frágil “antes de” cuya rutina va a verse trastocada, sin previo aviso, por la brusquedad de una sacudida. Su instalación reúne 45 veladores con sus lámparas, las que, en medio de la oscuridad de la sala, iluminan los objetos íntimos habitualmente depositados en estos muebles de dormitorio que se encuentran cerca de la cama de quienes, de noche, duermen o bien se desvelan sin adivinar que, repentinamente, algo imprevisto va a descontrolar el tiempo y el espacio. La suma de objetos personales reunida en un velador es testigo privilegiado de cómo, antes de apagar la luz, el cuerpo tendido en la cama realiza algún gesto sin poder adivinar que ese gesto habitual podría ser el último. Si bien la figura del “terremoto” se asocia al sentido geográfico de los desastres naturales que aquejan el territorio de Chile, la obra de N. González se valió de esta figura para irradiar —en su instalación— el efecto casi onírico de una perturbación-transgresión de la frontera entre lo privado (el refugio de lo íntimo) y lo público (la exhibición de lo oculto a la vista de todos). El sueño “velado” en la

<sup>9</sup> “El guion curatorial de Fernando (Castro Flores para la Trienal de Chile (2009)) estaba basado en el texto ‘El terremoto de Chile’ del escritor romántico alemán (Heinrich) von Kleist [...]”

La obra *Sueño velado* consiste en el emplazamiento en damero de 45 veladores singulares —nuevos, viejos, finos, comunes, buscados entre los amigos y los amigos de los amigos, son todos prestados— todos ellos provenientes de la ciudad de Santiago y sus alrededores. Cada uno de ellos con los objetos propios. Sobre cada uno de estos muebles, pertenecientes al ámbito más privado del alhajamiento del hogar, está la lámpara de noche con su ampollita encendida. Estos 45 diferentes muebles de dormitorio, que han velado el sueño de sus propietarios, estaban dispuestos en un espacio en el que la iluminación provenía exclusivamente de sus lámparas de noche. [...]



obra de los 45 veladores de N. González puede ser el sueño de quien pasa la noche, asistido por una guardia de turno, en su condición de enfermo o incluso de difunto. Puede ser también aquel sueño enigmático —bajo veladuras— que emerge de lo nocturno, sin lograr traspasar el umbral de la conciencia. O incluso la suave ensoñación de quien no tiene cómo suponer que está al borde de toparse con el espanto que lo despertará de golpe. Temblor, sueño y veladura: es la conmoción de lo imprevisible la que sacude aquellas biografías que experimentan su fragilidad máxima en la unión desacoplada del cuerpo con los fulgores o terrores de la noche.

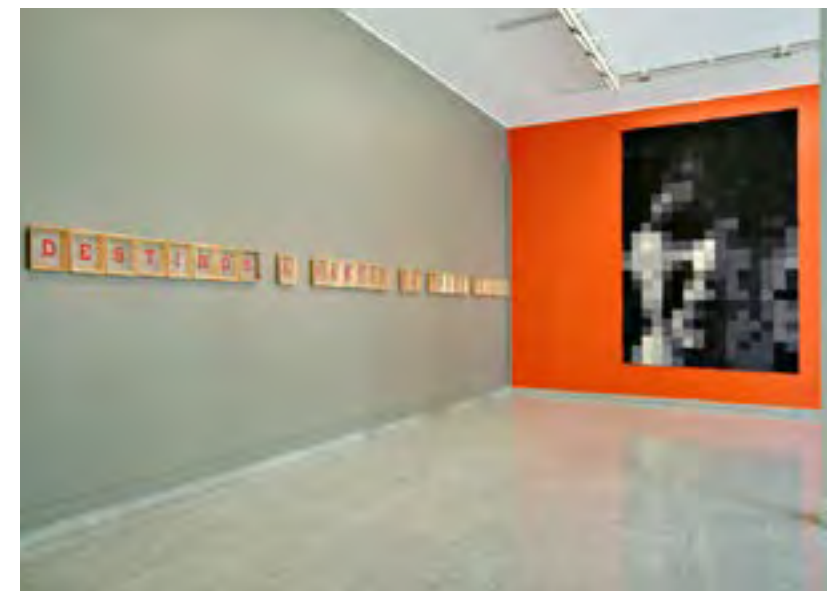
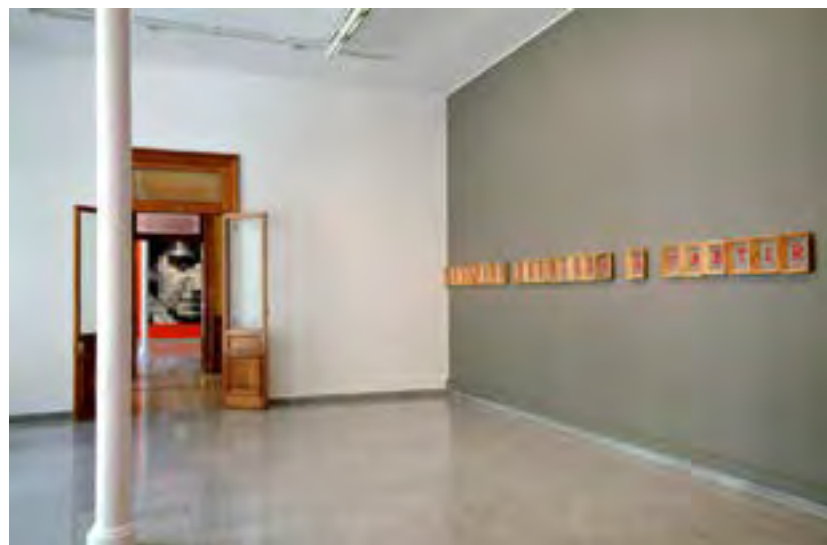
## 7. Reconversiones y desfases

Las reiteradas tentativas de excavación de los fragmentos sumergidos de su propia biografía familiar y de rescate de las memorias olvidadas o tachadas de una historia político-nacional violentada le significaron a N. González recolectar indicios y vestigios de una temporalidad que se percibe continuamente bajo peligro. Sedimentados en capas de distinto espesor, estos indicios y vestigios forman un archivo de la experiencia individual y colectiva que, al ser removido por las inquietudes de un presente que se siente disconforme con lo que lo espera como futuro, convierte el acto de recordar en el instrumento de una conciencia crítica en torno a lo que el paso del tiempo deja inexorablemente atrás por razones de abandono, supresión o borradura de las huellas. Las marcas de los accidentes temporales se producen en la obra de N. González casi siempre a ras de texturas y superficies, ya que son los materiales (objetos, telas, vestimentas) los que testimonian de cómo estos resisten a la suma de inconvenientes que tuvieron que padecer o bien, al contrario, de cómo sucumben irremediablemente a la caducidad, la obsolescencia. En el relato que arma Nury sobre su obra, el paso del tiempo concierne a las herramientas en desuso, las tiendas a las que siempre acudía para abastecerse de materiales y utensilios que dejaron de existir, las antiguas maquinarias que debieron ser reemplazadas por otras, las fábricas de tela abandonadas y las industrias clausuradas, etcétera.<sup>10</sup> La narrativa en la que Nury envuelve su obra evoca los paisajes urbanos y rurales que vieron cómo lo artesanal y su tradición de los oficios debieron ceder frente

Después del terremoto, de cualquier terremoto, los de tierra, los políticos, los familiares, los amorosos, lo que siempre queda visible o rescatable en la habitación, es el velador —la mesa de luz— que logra contener, en el tiempo posterior a la partida de los cuerpos, pistas de la última conversación, de la última espera, del último soplo. Pareciera ser un objeto que convoca las claves de reparación y reconstrucción —de tanto mirarlo y usarlo—, de los secretos más velados o de las historias más renuentes del recuerdo”. González, N., 2012, pp. 173, 178-179.

<sup>10</sup> “Es en el puerto de San Antonio, en una pequeña tienda centenaria donde me proveo de agujas de hueso, usadas originalmente para coser redes. [...] En Santiago, en los mercados persas de Franklin y Balmaceda, he comprado distintas herramientas en desuso, relacionadas con antiguos oficios del cuero y el calzado. En las ferreterías y tiendas de abastos del sector de Estación Central, consigo plomos de pesca, cuero, suela, cera virgen y diferentes clases de rejillas”. González, N., 1995. El colapso de un origen. En Varios autores, *Taxonomías. (Textos de Artista)*, pp. 51-60. Santiago de Chile: Jemmy Button Inc. La cita es de las pp. 56-57.

Ficción de un origen, 2006



al progreso industrial y, también, cómo los circuitos globalizados de lo hiperindustrial sacrificaron lo local, anulando tanto las fuentes de desarrollo regional como las capacidades de empleo de sus empresas. Estos desplazamientos y reconversiones postindustriales dan cuenta del avance irreversible de una temporalidad empujada por la velocidad del mercado capitalista cuyos ritmos exigen renovar incesantemente las ofertas promocionadas por el sistema de la moda, según las reglas productivistas del continuo reciclaje de los gustos y estilos que deben sucederse y reemplazarse frívolamente unos a otros. Las tecnologías visuales padecen, ellas también, este mismo régimen de desuso y renovación que llevan a los modos de producción y reproducción de la imagen a reformularse vertiginosamente para satisfacer la voracidad de la mirada que se desplaza superficialmente de vitrinas en pantallas. La reflexión estética de N. González le ha permitido meditar sobre estos procesos de aceleramiento y precipitación de los cambios entre lo viejo y lo nuevo y, también, confiar en el arte para desobedecer la recta del progreso que imprime la obligatoriedad de un avance hacia adelante, sin vuelta atrás. La artísticidad de la obra de N. González consta del ir y venir de una temporalidad que superpone y entrecruza historias y memorias, pasando de los antiguos oficios y tradiciones (por ejemplo, el telar o el bordado) a las tecnologías digitales (la fotografía, el video) pero sin nunca olvidarse de lo restante o sobrante de los materiales y objetos que ya no calzan con el tipo de vida útil premiada por el economicismo neoliberal. Esta es su forma de seguir honrando las leyendas de renuncia y sacrificio atadas a la existencia de todo aquello que dura y perdura: que se obstina en no cumplir con el inmediatez de un presente que trata de eliminar todo residuo de historicidad social para que la opacidad de ninguna sombra le quite luminosidad (artificial) a las sociedades de la mercancía y del espectáculo. Nury ha sabido resistirse al vencimiento de los objetos y materiales gracias a una de las dimensiones del tiempo que pone cuidadosamente en escena: la lentitud y la demora de un proceso de trabajo cuya sabiduría —ancestral, femenina— entiende que la temporalidad

no es lisa sino estratificada, es decir, llena de pliegues que no deben ser alisados porque guardan saberes y experiencias que se acumulan, desde cientos de años, a fuerza de paciencia y tenacidad. La lentitud y la demora, la pausa, le otorgan a la obra de Nury el estatuto de un arte crítico que trabaja con la suspensión y la dilación de los tiempos y modos, poniendo en duda el supuesto —demasiado simple— de un presente enteramente coincidente con la actualidad de sus medios.

Nury González nos transmite que tanto el presente como la identidad deben saberse expuestos al *descalce*. En dos de sus obras del 2006 (*Sic transit* y *Ficción de un origen*),<sup>11</sup> Nury se propone desestabilizar la metafísica de la identidad en tanto identidad plena y unitaria. Esto ocurre con motivo de la realización del trámite que le concederá —por filiación— la nacionalidad española: un trámite administrativo que ella decide asumir como arte al convertirlo en proceso de obra. Nury efectúa un doble retrato fotográfico (el mismo formato, la misma pose) tomado justo antes y después de aquel trámite realizado en el Consulado de España en Chile: un doble retrato que hace vacilar la mirada sobre la imagen de alguien cuya identidad ha sido atravesada por la cuestión de la nacionalidad, ofreciéndonos como

<sup>11</sup> “*Sic transit* (2006) y *Ficción de un origen* (2006) se construyen 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 solo hecho de ser hija de una niña española que tuvo que abandonar su país a los nueve años a causa de la guerra civil. El registro fotográfico del rostro devela, en un sutil cambio, dos estados de identidad, antes y después.

La frase bordada al muro en un caso y en cernidores en otro: ¿PERO NO TRAZAMOS TODOS LA ESCRITURA DE NUESTROS DESTINOS A PARTIR DE TALES DATOS? del poeta Paul Celan —poeta nacido rumano y judío, de lengua alemana y nacionalizado francés— fija ese sentido”. González, N., 2012, pp. 171-172.



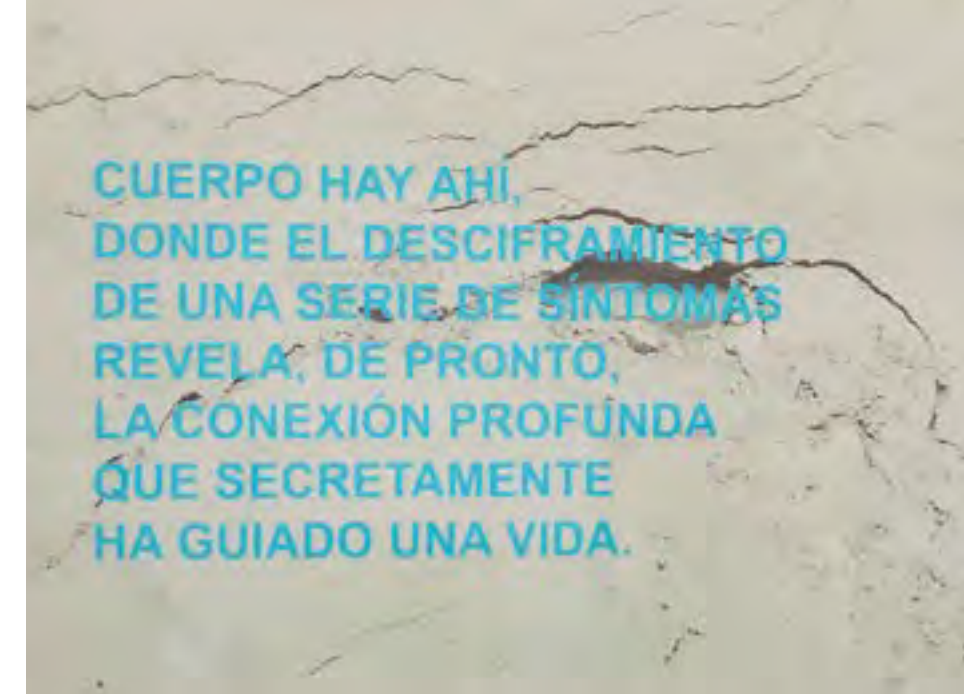
Recado a Gabriela Mistral, 1995

enigma el sutil juego de la semejanza y desemejanza que acerca o separa un autorretrato de otro. La obra *Sic transit* incluye estos dos autorretratos fotográficos, además de la documentación oficial del trámite consular, un texto de Paul Celan: “Pero ¿no trazamos todos la escritura de nuestros destinos a partir de tales datas?”. La obra deja en suspenso la relación entre “datas” (dato, registro o coordenada: algo así como la objetivación fotográfica del retrato que certifica una ficha de identificación) y su contrario: la evocación simbólica e imaginaria de una identidad cuya subjetividad es incierta y vacilante. Ahí el descalce opera como una fisura virtual en la comparecencia fotográfica del yo que invita al espectador de la obra a apreciar el modo en que la relación entre identidad y diferencia hace tambalear la mecánica de la reproducción. En la segunda obra titulada *Ficción de un origen*, N. González expone frente a frente en dos grandes paneles murales sus dos mismos autorretratos, solo que esta vez los 832 píxeles de la imagen digital se convirtieron en 832 cuadrados de lana tejida con distintas graduaciones de grises que, de lejos, simulan el efecto en blanco y negro de una ampliación fotográfica.<sup>12</sup> No solo la identidad del sujeto fotografiado se desdobra sino que la versión tejida de la imagen digital la fragmenta en mil recuadros que descomponen la unidad visual del retrato. Cada uno de los recuadros lleva la marca artesanal —pretecnológica— del tejido y la costura, haciendo retroceder el tiempo hacia el pasado dejado atrás por el avance de aquellas tecnologías que, mediante la reproducción, sustituyeron el original por la serialidad de las copias. Esta es una de las tantas formas en las que la obra de N. González atraviesa las fronteras de la identidad

<sup>12</sup> “El rostro como sede de la identidad. [...] Tejer pequeños cuadrados de 15 x 15 cm, con lana de oveja, cardada, hilada y tejida a mano, para después teñirlos en escala de grises y 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 se resuelve materialmente en su distancia, el desenfoque enfocado de una historia”. González, N., 2012, pp. 170, 172.



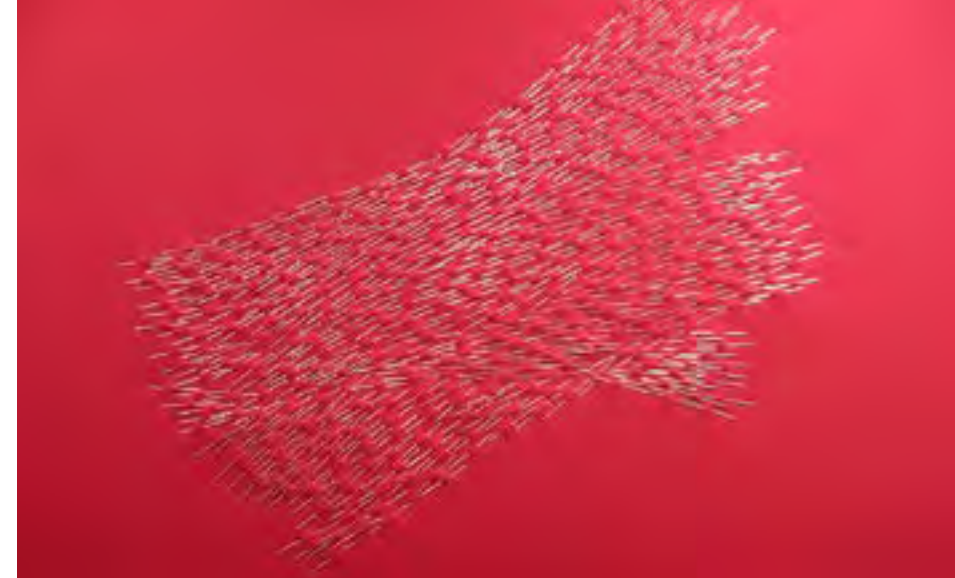
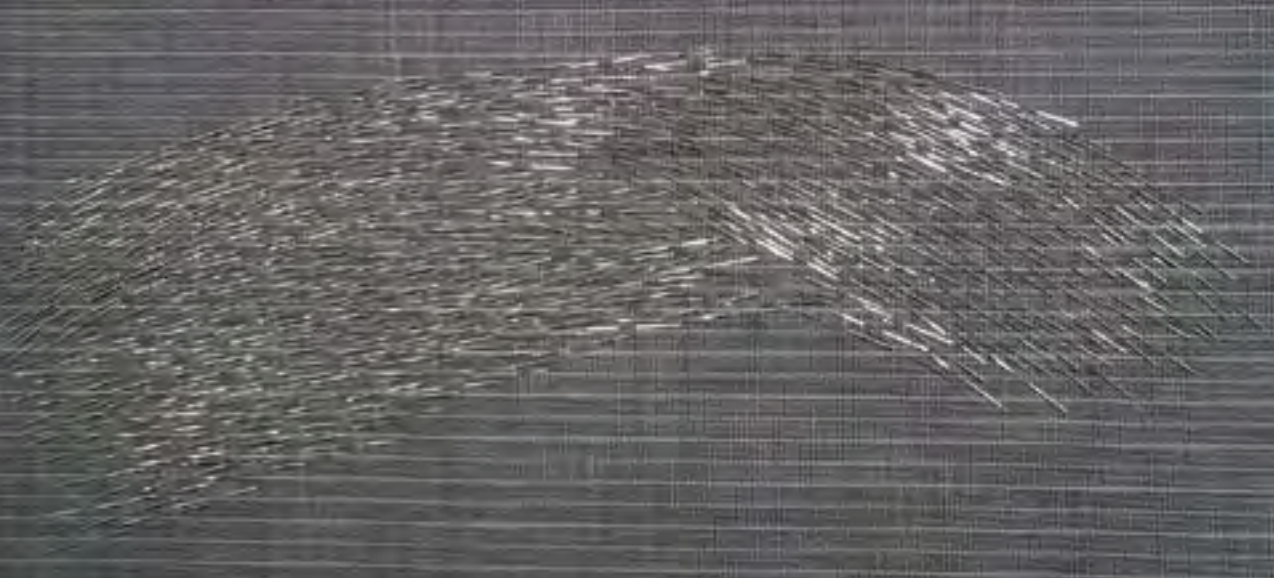
Ruidos y temblores, ceniza, 2018



(mismidad-otredad) y los umbrales del tiempo (pasado-presente-futuro), usando el poder de recombinación del arte para que desfases y anacronías logren estremecer la sincronidad de la imagen plana.

## 8. Lo femenino como estratagema

El cuerpo humano es evocado en toda la obra de N. González por medio de los objetos que lo rodean y, sobre todo, de las telas que lo cubren. Están las frazadas que lo envuelven (las que se llevan al hombro los deportados y exiliados para abrigarse en medio de las inclemencias del tiempo) y las sábanas que cubren o tapan el cuerpo en secreta proximidad con la piel. Está el casimir rayado como soporte de una obra (*Recado a Gabriela Mistral*, 1995) que deconstruye la chaqueta de un traje que podría haber sido confeccionado para la maestra y poeta por un antiguo sastre de profesión, con sus costuras a la vista para graficar la relación, a medio delinear, entre cuerpo y vestimenta. Están los nombres de distintas prendas de vestir, impresos en los fardos de huaiques de la obra *Historia de cenizas*, que desglosan lo que podría amontonarse en una casa, un dormitorio o un closet. Pero también, y sobre todo, están las reiteradas citas del filósofo chileno Patricio Marchant: “Cuerpo hay ahí donde el desciframiento de una serie de síntomas revela, de pronto, la conexión profunda que secretamente ha guiado una vida” (*Ruidos y temblores, ceniza*, 2018) o bien “Cuerpo hay ahí donde un deseo, que se oculta para que lo descubra, tiembla ser descubierto, tiembla no ser descubierto” (*Historia de cenizas*, 1999). El cuerpo es, entonces, el nudo somático y pulsional a la vez que el soporte biográfico (materialidad física, depósito vivencial, proyección imaginaria, sustrato afectivo) en donde se graban percepciones y emociones en cuyas trazas queda depositado el recuerdo de lo que, a lo largo de una existencia, se vive como placer o sufrimiento, desolación o consuelo, goce o desamparo. Toda una historia de inscripciones y fijaciones de lo que, sin el rescate del arte, se desvanecería sin dejar huella.



*Palabra escrita, 2006 (detalles)*

Pero el cuerpo es también el conjunto de simbolizaciones culturales que es intervenido por el eje masculino-femenino de la diferencia sexual en el reparto de las funciones, las propiedades, los valores y los atributos que la cultura le asigna prescriptivamente a cada género. La narrativa de la experiencia que relata la obra de N. González surge del universo femenino de lo privado y lo doméstico: ella misma aprendió de su abuela y su madre los oficios reservados a las mujeres para que se iniciara en las tareas de “una empresa informal de alfabetización”<sup>13</sup> basada en la costura, el bordado y el tejido. De esa tradición heredó el arte y la técnica de las manualidades que le permitirán componer en la tela letras y frases, motivos y formas, con toda la destreza y el refinamiento de un arte “menor” (sin el rango artístico que ostentan la pintura o el dibujo en la tradición de las Bellas Artes), pero cuyas variaciones ornamentales compiten en rigor conceptual con el dominio masculino, aunque sin nunca pretender alcanzar su escala heroica de lo grandioso o lo monumental. Siendo hija de la escasez, Nury ha aprendido de las economías de guerra a hacer converger la austeridad y la disciplina en un sentido práctico de la organización. De ahí extrae su gusto por el método:<sup>14</sup> recolectar y clasificar; archivar, inventariar y catalogar; ordenar y distribuir conjuntos para repartirlos en subunidades que integrarán distintas series según las combinatorias de recursos que dividen y multiplican. Ha aprendido desde siempre a sacarle provecho a lo escaso, a lo mínimo y lo ínfimo, siguiendo el arte —femenino— de hacer magia con poco y nada.

Cuando sintió que se le había agotado la técnica del bordado (como si se le “acabara el hilo”), N. González se acordó de las agujas,<sup>15</sup>

<sup>13</sup> González, N., 1995, p. 55.

<sup>14</sup> “Al igual que mi abuelo, yo recolecto y clasifico objetos. Recojo piedras planas, semillas, conchas, ramas, trapos, clavos oxidados, espinas, herramientas en desuso. Separo lo orgánico de lo sintético, lo blando de lo duro, lo grande de lo pequeño, lo liso de lo áspero, lo manual de lo industrial, lo brillante de lo opaco, lo útil de lo inútil”. González, N., 1995, p. 56.

<sup>15</sup> “Después de un tiempo ya no quería usar hilo y sólo me quedaban las agujas. Me obsesioné con ellas, las compré por cientos, las clasifiqué y descubrí que había para ciegos, para sastres, con punta, sin punta, una variedad infinita. Me pareció que eran rotundos trazos de grafito y les atribuí el mismo sistema de categorización que los lápices de dibujo: HB, 2B, 6B, etc.”. González, N., 2009a, p. 69.

para ensayar con ellas una nueva forma de escritura sobre paños de tela que simulan las páginas de un cuaderno de matemática o de composición. Resultó de este ejercicio de N. González con las miles de agujas de distintos tamaños y grosores (*Palabra escrita*, 2006), una escritura dual cuyos brillos y sombras juegan, al igual que lo femenino, con la belleza y perversión de la seducción: lo acerado del metal ofrece un anverso que, además de brillante, es liso y suave mientras que el reverso se vuelve punzante haciendo que la aplicación de la mano, engañada por las apariencias, sufra una herida en lugar de recibir una caricia al pasar, inadvertidamente, de la lisura a la aspereza.

La *Enciclopedia de labores de señora* fue la guía familiar de educación manual (transmitida de abuela a madre y de madre a hija) que instruyó a Nury en el mundo del bordado. Pero la verdad es que, en paralelo a su obra, N. González escribe textos (referidos a su práctica artística) y que su escritura es, en sí misma, un bordado o un encaje, un entredós. En cada ejercicio de textualidad, N. González sujeta la trama de su narrativa conceptual manejando el hilo del relato con una precisión y concisión verbales que aprietan los nudos de reflexividad que vinculan el saber con el hacer y el decir. Le aplica a la prosa creativa el mismo rigor geométrico con el que, de chica, aprendió a bordar el punto cruz marcando sus iniciales en pañuelos y otras prendas. Pero Nury se atreve, también, a romper la cadena semántica de la frase que tomó aplomo en la palabra justa para formar un pequeño arabesco que decora el párrafo con su inusitada cuota de belleza. No habría que separar la obra de N. González de sus textos escritos, por cómo ella incrusta en esos textos el sentido del bordado y el bordado como sentido. Este es su modo de reforzar la definición “pensativa” de una obra que reflexiona sobre cada vuelta y rodeo del hilo de la narración (a veces regular y a veces descentrada) para que la memoria y la experiencia, el sentimiento y el pensamiento, se dejen apreciar mediante la compresión o dilatación de las fibras que tejen la sutileza de su arte crítico.

## DE LAS CONEXIONES LACUSTRES: NURY GONZÁLEZ, EL TACTO Y EL PARAGUAY

LIA COLOMBINO  
Directora Museo de Arte Indígena  
del CAV/Museo del Barro,  
Asunción, Paraguay

Me encuentro en Areguá.<sup>1</sup> En la casa en la que habitó mi padre<sup>2</sup> durante sus últimos 12 años de vida. Es una casa en el medio de un gran jardín en una altura. Desde ella se ve un lago, muy al fondo.

Imagino que hay una conexión extraña entre esta casa y otra lejana, en el lago Riñihue, en Chile, desde la cual otro lago irrumpe en la memoria. Allí, una mujer pasa sus manos una y otra vez por encima de vellones de lana, conoce texturas a través de las yemas de sus dedos. De las texturas extrae sentidos.

¿Cuántas veces Nury González visitó esta casa, caminó por entre sus senderos? ¿Cuántas veces, en algún almuerzo, pasó esas mismas manos reiteradamente sobre un mantel de *ao po'i*?<sup>3</sup> ¿Cuántas veces mirando el lago Riñihue no estaba mirando este otro lago, el Ypacaraí?

Un viaje al Paraguay hace ya 24 años inicia esa conexión; ese viaje se relacionaba con una muestra colectiva en el Museo del Barro. Una seguidilla de idas y venidas que solo se interrumpen con la pandemia inicia también una forma de intercambio que se entremezcla con el afecto, eso que el Museo del Barro cultiva, que es la base de la construcción de su sentido. En ese intercambio llegan a Santiago de Chile textiles y ejércitos en miniatura de tallas en madera que luego irán a engrosar la colección del Museo de Arte Popular Americano (MAPA). A Asunción llegan muestras de maleta que Nury imagina y que tejen una red afectiva propia de quienes entienden el valor de los encuentros.

No ha habido viaje en el que Nury no haya descubierto la belleza de algún dispositivo cuyo uso estuviera a punto de desaparecer o la de un trapo realizado en algodón puro pero usado para la limpieza de los pisos. El asombro ante el uso de las veredas o ante el sabor de alguna comida.

<sup>1</sup> Areguá es una ciudad pequeña cercana a Asunción, en el Paraguay, que se encuentra a orillas del lago Ypacaraí.

<sup>2</sup> Carlos Colombino (Concepción, 1937-Asunción, 2013), artista paraguayo y fundador del Centro de Artes Visuales/Museo del Barro junto con Osvaldo Salerno y Ticio Escobar.

<sup>3</sup> Tela de algodón de origen indígena, antes realizada en telar de cintura y ya en su versión criolla se realiza en telar horizontal. El término proviene del guaraní y quiere decir 'tela angosta', debido al ancho máximo que puede medir. Los manteles almidonados a los que se les agrega también bordados en color crudo son el lujo de las casas en el Paraguay.



De la serie *Cruz & Grama*, 2012



De la serie *Cruz & Grama*, 2012



### El encuentro con la obra de Nury González

Miro largamente las obras de Nury desde que me encontré con una de ellas en el Museo del Barro hace más de veinte años, se trataba de *El mercado negro del jabón*, en una muestra colectiva llamada *El lugar sin límites*.<sup>4</sup> Había en esa obra mucho de ficcionalización y, para mí, que vengo de la escritura, me parecía esa operación una estrategia cercana a la autoficción en literatura. Mucho de su narrativa proviene de la memoria, pero hay, además, mucha contribución de un “como si” o un “qué hubiera pasado si”. En esa obra se encuentran elementos provenientes de relatos familiares y la coincidencia de tiempo y lugar de la trágica historia de Walter Benjamin. Luego, al conocer de a poco los gestos encerrados en la obra de Nury, pude ver de qué forma todo —desde la elección de los materiales, pasando por los gestos y conformando un sentido— tenía vinculación directa con una historia personal que lanzaba también preguntas, que imponía una interrogante en quien se acercaba.

<sup>4</sup> Curada por Justo Pastor Mellado y organizada por la DIRAC. La muestra recorrió las siguientes instituciones, además del Museo del Barro en Asunción: Museo de las Artes, Guadalajara; Galería Teorética, San José; MALI, Lima; Museo J. M. Blanes, Montevideo.



*El rostro habla*, 2000

### De los recorridos por el Museo del Barro y una pregunta

Nury encuentra una conexión y un desafío en su recorrido —sus recorridos, en plural— por el Museo del Barro. Un día, después de uno de ellos, volvíamos a la casa de Telmo Aquino, su casa en sus estadias en Asunción, y ella, con nostalgia, me dijo: “después de ver todo eso, ¿qué puede hacer una como artista? ¿Queda algo por hacer/decir?”. Esa pregunta, de algún modo, era lo mismo que decir que el arte indígena y popular pone en jaque el llamado arte contemporáneo. Esa pregunta de Nury me ha acompañado desde ese día.

Esa mirada inquieta y honda sobre las cosas da pie a una toma de posición: ¿qué decir ante la abrumadora realidad de una imagen y una estética creadas para dar sentido a la vida? Entonces, no se trata de no poder poner en imagen ya nada desde su propio lugar de artista, se trata de hacerlo a pesar de esa pregunta y sabiendo manejar la contingencia que supone.

### Los pasos como agujas

En 2000, Nury González gana la beca Rockefeller del Centro de Artes Visuales (CAV)/Museo del Barro. Esta beca, parte del programa Identidades en tránsito dirigido por Ticio Escobar, la lleva a quedarse en Asunción por un mes entero. En ese entonces nuestro contacto no era muy cercano, pero a partir de sus caminatas por la ciudad, ella de alguna forma teje una red de espacios. Va marcando en la ciudad el rastro de sus pasos y encuentra en ellos esa red.

Me cruzaba con ella, a veces, en el centro del calor agobiante. Después entendí que esa forma de trabajo, el exponer el propio cuerpo a algo, tendría que ver con un tipo de investigación de campo que encontraría sobre todo en otra artista cuyos gestos se parecen; hablo de Mónica Millán, artista argentina ligada también al textil y el bordado, cuyo trabajo se encuentra atravesado por prácticas y sensibilidades del Paraguay.



Ese caminar por Asunción, tantas veces, tantas siestas, en ese calor, quizá le hizo comprender a Nury muchas cosas. Fue después, ya en otros viajes, que desarrolló el asombro por texturas, esa palabra que viene del textil para luego terminar en algo que nos une: lo textual, parte fundamental de su obra.

A partir de esas largas caminatas, Nury desarrolla la obra que conformará la exposición *Cruz & Grama*, inaugurada en 2002 en el CAV/Museo del Barro. En esta muestra, Nury despliega todos sus expedientes: el textil, el mobiliario, las agujas de coser, tierra, los bordados a máquina; se presentan, además, mapas, planos, objetos, citas que en su contigüidad conforman un sentido. El encuentro con el *ao po'i*, textil de raíz indígena que luego atraviesa la cultura popular, se da en el Almacén del Museo,<sup>5</sup> junto con doña Estela,<sup>6</sup> quien guardaba aquellos textiles que a Nury le gustarían. Son estos textiles —y otros de cachemira— los que trabaja tensados en bastidores, ellos son atravesados por agujas que conforman mapas: de Paraguay y de Chile, estos tienen sus correlatos en planos de Asunción o en mapas también de ambos países, los típicos usados en las escuelas para las clases de geografía. Muchas de las obras de Nury —también posteriores a esta exposición— guardan relación con la educación por medio de sus materialidades o la reminiscencia de ciertas formas, como las hojas a rayas, las cuadriculadas, la tinta.

La casa, el típico dibujo que se hace de ella con palotes, recorre toda la muestra. Con esa exposición quizá Nury decide que Asunción

<sup>5</sup> También en los almuerzos y las cenas en casa de Ticio Escobar o Carlos Colombino.

<sup>6</sup> Estela Bareiro de Morel fue durante años la persona encargada del Almacén del Museo y del contacto con las artesanas y los artesanos populares para el programa de ventas de arte popular. Hoy el Almacén lleva su nombre. Falleció en 2021.

*Historia de desplazamiento*, 2006



también es su casa, que el haber cosido la ciudad con sus pasos le daba ese derecho.

Así, cuatro años después, en 2006, hace uso de ese derecho y toma un espacio en construcción para ocuparlo con objetos que ella misma trae consigo. Esta intervención se dio en llamar *Historia de desplazamiento*<sup>7</sup> y en ella la casa de palotes ya no está dibujada, la casa es este sitio que se reforma para convertirse en un espacio expositivo y que, a la vez, como dice el texto bordado en el muro, también es el lugar que guarda lo inconfesable. Nury emplaza ese sitio a partir de la ubicación de sus objetos, “objetos intensos”, diría Ticio Escobar en su texto de presentación. Allí, por primera vez en su obra, aparecen los zapatos de su madre sobre una silla, en el medio de este espacio que está en el límite de lo construido y lo derruido.

### Todo empieza en la yema de los dedos

En sus estancias en Asunción pude acompañarla algunas veces a buscar materiales. Las mismas manos que artesanalmente conforman su obra, las agujas dispuestas sobre un tejido de una manera específica o en el proceso de la realización del fieltro, son las mismas manos que buscan texturas en los puestos del Mercado 4 en Asunción, en tiendas de venta de telas industriales o artesanales de algodón puro. Hay un asombro en sus manos al tocar esas cosas, el mismo asombro que sucede al encontrar algún adminículo que está al borde de la obsolescencia.<sup>8</sup> La yema de los dedos<sup>9</sup> es la que inicia

<sup>7</sup> Ese año también expone en la sala Josefina Plá del Museo, *Cuaderno de apuntes*.

<sup>8</sup> Aquí es cuando encuentra unos cedazos cuadrangulares que luego reproduce y utiliza en la obra *Ficción de un origen* (2006).

<sup>9</sup> Los dedos también servirán para contar: Nury hace sus cuentas en francés, suma, resta en esa lengua y acompaña la cuenta con los dedos, el índice apoyado en el dedo gordo, al que se le suma luego el dedo medio y el anular. Una danza de cuentas y dedos



Exilios, en *El sueño de una noche de verano*

el pensamiento, un pensamiento que desanda un camino hacia atrás para proponer el gesto que irá a tramar obra.

Diego Parra, en su texto sobre la obra de Nury, habla de algunos ejes: la lentitud y la manualidad.<sup>10</sup> Ambas relacionadas de algún modo con la manera del paso del tiempo. Los tiempos de la manualidad son tiempos viejos, igual que cualquier cosa que requiere lentitud. En este punto vuelvo a relacionar el proceso de la obra de Nury González con el proceso de Mónica Millán. En su obra *Situación de estudio: El vértigo de lo lento*, Mónica va a Yataity del Guairá, en el Paraguay, para trabajar con las tejedoras y bordadoras de *ao po'i*. Mónica, al interactuar con ellas, las observa detenidamente y el tiempo entra en una especie de embudo, se ralentiza y es allí donde siente, y cuenta con voz también cadenciosa, “el vértigo de lo lento”. Nury, aunque no haya usado esas mismas palabras, entiende ese tiempo retrotraído de sí.

Historias familiares aparecen, y hay en ellas un signo doble. Aquello familiar envuelto en ternura y aquello que roza lo siniestro por encontrarse demasiado cerca, quizá.

Paraguay para Nury se volvió un territorio casi familiar. Un lugar que más que un lugar podría ser un espaciamento, algo que pone las cosas en otro tiempo, que hace que este se dilate. Que parte el tiempo en dos, quizá, para que algo suceda.

junto con números dichos en francés enfrente a una tela, la cuenta se realiza para saber cuántos metros deberá comprar.

<sup>10</sup> Parra, D., 2023. *Obra lenta / Hacer tiempo*. Archivo Nury González Andreu. <https://www.nurygonzalez.cl/investigacion/aproximacion-teorica/>

## El agua

Decía de las conexiones lacustres. Allá en Chile, el Riñihue es parte de la aparición de obras que conformarán la muestra *El sueño de una noche de verano*. Curada por Ticio Escobar, la exposición tomó dos salas del Museo del Barro y desplegó diferentes obras que han trabajado con materialidades diferentes, además del audiovisual.

Si bien las obras se habían realizado en diferentes momentos, hay algo que se entrelaza. Existe una insistencia en la idea del hilo como continuidad y de la memoria como algo que se puede tejer y, quizá por ello, también destejer.

Hay también el gesto de la realización del fieltro, que requiere del apelmazamiento constante de vellones de lana. En esos fieltros se leen frases o palabras. Esos fieltros se ven también registrados en videos: los pliegos de fieltro en los que se leen las letras de la palabra “Exilios” son puestos a la deriva en el lago. Ese exilio, con todas sus implicancias históricas, quizá se comparte con ese otro lago en la memoria, en territorios distantes.

## De la misión de un yacaré<sup>11</sup>

Nury no solo iba al Museo del Barro para visitar sus salas. También iba a visitarnos, también iba a visitar a Estela, encargada del Almacén del Museo, donde se vende cerámica, textil, tallas indígenas, plumaria y otras tantas joyas. Ella era, se dijo ya, quien le guardaba las mejores telas.

Un día, estando en ese almacén que hace las veces de café, esperando la inauguración de *Cruz & Grama*, vemos a mi padre llegando desde Areguá con una chipa<sup>12</sup> en forma de yacaré. Él había inventado un homenaje para aquellas personas que de alguna manera u otra habían estado cerca del Museo, de ese otro Paraguay que el Museo busca ser. Esa chipa en forma de yacaré se había constituido en una orden: la Orden del Yacaré. Ese animal que gusta estar en ambientes lacustres quizá fortalece esa conexión entre esos dos lagos en la memoria.



Orden del Yacaré, 2002

<sup>11</sup> El yacaré es una especie de caimán.

<sup>12</sup> La chipa es un pan realizado con harina de maíz y queso. Es típico de Paraguay y se extiende también en algunas regiones de Brasil, Argentina y Bolivia.

## EXPOSICIÓN

Nury González. *Hebra perdida*  
Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA)  
24 de octubre de 2024 al 6 de abril de 2025

## CURADURÍA

Nury González  
Macarena Murúa  
Diego Parra

## DISEÑO MUSEOGRÁFICO

Nury González

## ASISTENTES DE TALLER

Daniela Hinrichsen  
Andrea Berríos

## COORDINACIÓN Y PRODUCCIÓN

Nury González

## COORDINACIÓN MNBA

María de los Ángeles Marchant

## DISEÑO

Lorena Musa

## ILUMINACIÓN

Jona Galaz

## MONTAJE

Stephan Aravena  
Andrea Berríos  
Marcelos Céspedes  
Jonathan Echegaray  
Gonzalo Espinoza  
Adrian Gutiérrez  
Daniela Hinrichsen  
Mario Silva

## GESTIÓN PATRIMONIAL

Carolina Ossa  
Eloisa Ide  
Pedro Fuentealba

## AGRADECIMIENTOS

A Gonzalo Díaz, Macarena Murúa, Diego Parra, Daniela Hinrichsen, Andrea Berríos, Josefina González, Isabel del Río, Jorge Cabieses Valdés, Constanza Urrutia Wagemann, Daniela Díaz Tapia, Pablo Ferrer, Pablo Rivera, Jaime San Martín, Ingrid Figueroa, Ignacio Ruano, Joaquín Hidalgo y don José Luengo.

Agradecimientos especiales a Il Posto y a las 35 personas que me prestaron sus veladores personales durante cinco meses.





**Nury González**, 1960, vive y trabaja en Santiago de Chile.

Artista visual. Licenciada en Artes Visuales, Universidad de Chile, donde hoy es profesora titular del Departamento de Artes Visuales y coordinadora del Magíster en Artes Visuales. De 2008 hasta 2013 fue directora del Museo de Arte Popular Americano (MAPA).

Becada por la Fundación J. S. Guggenheim en 1999 y la Fundación Rockefeller, Beca Senior, en 2001 en el proyecto Paraguay: Identidades en tránsito dirigido por Ticio Escobar.

Ha obtenido en seis oportunidades un Fondart como ejecutora principal. En 2013 recibe el Premio Altazor, categoría grabado; en 2014, el Premio Municipal a la Trayectoria en Artes Visuales de la Municipalidad de Santiago y en 2023, la Condecoración al Mérito Amanda Labarca de la Universidad de Chile.

Expone su obra desde el año 1985, donde destacan: Bienal del Mercosur, Porto Alegre, Brasil (2020 y 2001); Bienal de La Paz, Bolivia (2018 y 2016); Bienal de Curitiba, Brasil (2017); Bienal de Santa Cruz, Bolivia (2016); Bienal de La Habana, Cuba (2012 y 1991); Bienal de Valencia, España (2007); Bienal de Pontevedra, España (2006); Bienal de Shanghái, China (2003); Bienal de Cuenca, Ecuador (1990).

También ha participado en exposiciones colectivas itinerantes por Latinoamérica y Europa.

En Chile expone en las galerías D21, Il Posto, Gabriela Mistral, Balmaceda 1215, Murosur Artes Visuales, Posada del Corregidor, ArtEspacio, Centro de Extensión UC, CCPLM, Matucana100, Museo de Artes Visuales (MAVI), Museo de Arte Contemporáneo (MAC) y Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). Sus obras se encuentran en colecciones públicas y privadas.

**NURY GONZÁLEZ** (born 1960), lives and works in Santiago, Chile.

A visual artist, she holds an undergraduate degree in Visual Arts from Universidad de Chile, where she is now Professor in the Department of Visual Arts and Coordinator of the Master's Degree in Visual Arts. From 2008 to 2013 she was Director of the Museo de Arte Popular Americano (MAPA).

In 1999 she was the recipient of a fellowship from the J.S. Guggenheim Foundation, and in 2001 the Rockefeller Foundation awarded her a Senior Scholarship for the project Paraguay Identities in Transit, which was directed by Ticio Escobar.

On six occasions she has been awarded Fondart grants from the Chilean government, as main executor. In 2013 she received the Altazor Award, printmaking category. In 2014, she received the Municipal Award for Lifetime Achievement in Visual Arts from the Municipality of Santiago, and in 2023 she received the Amanda Labarca Award of Merit from the Universidad de Chile.

Since 1985 she has exhibited her work at events such as the Mercosur Biennial in Porto Alegre, Brazil (2001 and 2020); the La Paz Biennial, in Bolivia (2018 and 2016); the Curitiba Biennial, in Brazil (2017); the Santa Cruz Biennial, in Bolivia (2016); the Havana Biennial, in Cuba (1991 and 2012); the Valencia Biennial, in Spain (2007); the Pontevedra Biennial, in Spain (2006); the Shanghai Biennial, in China (2003); the Cuenca Biennial, in Ecuador. She has also exhibited extensively in traveling group exhibitions in Latin America and Europe.

In Chile her work has been exhibited at Galería D21, Il Posto, Galería Gabriela Mistral, Balmaceda 1215, Murosur Artes Visuales, Posada del Corregidor, ArtEspacio, Centro de Extensión UC, CCPLM, Matucana100, Museo de Artes Visuales (MAVI), Museo de Arte Contemporáneo (MAC) and Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). Her works are also found in many public and private collections.



"My works question certain stories, whether historical or fictional, that speak of an autobiographical tradition of uprooting, major tragedies such as war and exile and what I think of as 'historical instability'. With this, and with the inner visual world that arises from it, I try to forge a connection to artistic procedures, particularly with the materialities of the supports and the translational use of practices, generally feminine, from the domestic sphere.

My references come from the search, rescue and capture of stories that are barely audible, of obsolete domestic arts and crafts practices, of stories both heroic and private that forged a moment in the imagination and whose nature is to be forgotten, of some archival documents, of famous 'found phrases' that, to me, suggest a plausible sense of the personal dimension. The photographs, documents and objects treasured by my ancestors and transported across borders until they arrived, by chance, in Chile, allow me to interweave a memory and reconstruct or construct a possible history and the possibility of having a history".

NURY GONZÁLEZ, FICCIÓN DE UN ORIGEN  
(FICTION OF AN ORIGIN), 2006

## Introductory words *Hebra perdida*, the result of a living archive

Macarena Murúa Rawlins  
ART HISTORIAN AND MUSEOLOGIST

This publication is the culmination of a significant process of research into the work of the Chilean artist Nury González and the construction of her archive. It seeks, primarily, to bring to light *Hebra Perdida* (Lost thread), an individual exhibition of the artist's work held at the Museo Nacional de Bellas Artes in Santiago, between 24 October 2024 and 06 April 2025. This show allowed us to bring her artistic trajectory to a broad audience and generate a space for reflecting on her contribution to Chilean art, which is materialized in this catalogue, which brings together a small group of distinguished scholars in the visual arts, from Chile and elsewhere in Latin America. In their pieces they speak of Nury's work and offer new perspectives on a creative journey that has unfolded, without interruption, over the course of more than forty years.

This initiative also incorporates elements that will make Nury's work more accessible to many people. The creation of a digital version of the publication makes it possible for all those interested, no matter where they may be, to access the material. The project also opens a door for the blind and visually disabled so that they may appreciate the art in both this catalogue and the exhibition. Audio descriptions —of the works, the documentation behind the exhibition and the texts published in this volume— make it possible to access the artist's proposal and understand it multidimensionally through appropriate, familiar language.

### A research project brought to life

*Hebra perdida* (Lost Thread) is, to a large degree, the outgrowth of an archival project carried out with the anthropologist Paloma Molina between 2021 and 2023. Among other things this project made it possible to highlight and organize an intangible legacy that lies beneath the oeuvre of Nury González, and that was explored through an exercise of memory. At this disciplinary crossroads where art history and ethnography came together, interviews and the artist's voice became critical factors that helped us achieve a documentary review of her work.

One of the main goals of the research project was to decipher the biography of the works as a space for the transference of experiences and information that would allow the team to identify, exhaustively, the primordial meaning of the artist's creations. This connection between the history of the work and the biography of the artist was critical to unlocking new readings of her work, and to reaching a deeper understanding of the strategies, reflections and actions that have guided her trajectory.

It is in this spirit and mode that the Archivo Nury González Andreu came together as an exercise in the conservation and dissemination of a living artistic heritage that subsists and exists outside institutional margins, thanks to the generosity and vision of the artist, who accepted the challenge of working on the systematization of her memories.

Part of the material gathered during the archival process was incorporated into the extended descriptions provided in the gallery space and into this catalogue, allowing the reader to approach the works from a vantage point that is not typical in the contemporary art circuit. The first-person narrative transports observation, in most cases, to the moment of creation.

The exhibit includes fourteen works, created from the 1990s onwards. Though this might seem to be a very small number, the selection references

almost the entirety of Nury González's visual trajectory, defining the interpretative keys present in her work, and they act as a thread, articulating the viewer's journey.

In this light it is possible to see *Hebra perdida* as a great map of relationships, in which the works displayed propose connections between them, and with other works that are not physically present in the gallery space,<sup>1</sup> but are part of the Archive. This widens the scope of the journey considerably.

The curatorial proposition, developed with the critic and art historian Diego Parra and Nury González, deemed it essential to revive two seminal works in the artist's oeuvre: *Historia de cenizas* (Story of ashes) (1999), originally exhibited at the Galería Gabriela Mistral, and *Sueño velado* (Veiled sleep) (2009), shown at the Triennial of Chile. The present exhibition at the Bellas Artes museum was a unique opportunity to reconnect with two works whose narrative and formal potential deserved to be shared anew with the public, this time larger and more diverse because Bellas Artes is a national museum.

The spatial arrangement of these works at both ends of the south wing of the museum comes together as two flourishes at the end of the visitor's journey.<sup>2</sup> In both pieces, the time that passed between the first process of creation and exhibition and the moment when Nury faced the challenge of recreating them, obliged her to engage in a new system of production in the case of the *huaipe* bales, exhibiting the material obsolescence that always seems to catch up with the artist, who for decades has fed her creative work with crafts and materials that have disappeared over the years. The installation of the bedside tables becomes a very revealing x-ray of their respective owners' psyches, but it also evidences the changes in our bedtime customs and the transformation of our needs, in the space of just 15 years.

Both proposals also allow us to understand the life of the archive and the biography of the work as a space of constant growth and transformation, since these are the stories that complement and broaden the field of the work in the present moment and allow us to envision future relations as well.

Without having defined, a priori, a museographical exercise that sought to establish a strictly visual relationship through specific connectors linking individual artworks, the spatial distribution was a group effort that Nury adjusted with a few final definitive, strategic movements inside the gallery space. This process, perhaps unconsciously, established links between works, leading certain some pieces to emerge as key aspects of the viewer's journey and the overall narrative. In this new operation, the house appears, either as a graphic diagram of a latency of inhabitability, as a need for rootedness in some place and time. Is it happenstance that the viewer begins the journey with *Paisaje chileno* (Chilean landscape) (2015), whose embroidery in mousetail thread on a piece of compressed wood offers us a first diagram of the house and, a few steps away, as we enter one of the rotundas we are presented with another diagram?<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Such is the case of the work *Ficción de un origen* (2006), which is closely related to *Sic transit* (2006). Both revolve around the artist's experience of obtaining Spanish citizenship, and used Nury's face as the space where this new status would be officialized. Interestingly, the two works will be on display simultaneously, one at the Museo de Bellas Artes in Santiago and the other at the Bodegón Cultural Los Vilos in the Coquimbo Region, in the exhibition *Historias del cuerpo*.

<sup>2</sup> The symmetry of the space in the south wing of the museum allowed us to work with the idea of a mirrored narrative, in which certain events occur simultaneously, but from different points of view. Therefore, while at one end we connect with the intimacy of the body and its relationship with the house, at the other side we are confronted with the intimacy of a nightstand and the latency of an existence.

<sup>3</sup> Nury herself asked me this question as we walked through the exhibition, with the distance of having finalized the setup a few days earlier, discovering with amazement the happy coincidences that had unfolded between the works.

If we advance a bit, the scheme takes the shape of a painting, the inside of which holds the ashes of the destroyed family house at Las Cruces and, displayed in the center of the room, we find the words of all those textile objects with which we live inside our homes. And the body appears. The body inhabited by one or many stories, which takes shape in the words of Patricio Marchant, in the reflection of the visitor's face on the painting-house full of ashes and in the words that list those objects to which the body relates.<sup>4</sup>

The arrangement of the works *Exilios* (Exiles) (2012) and *Apuntes de viaje* (Travel notes) (1998) in the eastern rotunda, and *Sic transit* (2006) and *El mercado negro del jabón* (1999) in the western rotunda, made it possible to adjust—even architecturally—the narrative of the exhibition. They were established, thus, as the critical pivots of a story that can be told and understood on one side or the other, as a kind of spatial palindrome, where the works are transformed into vowels and consonants of a new unifying meaning.

For Nury, an exhibition is always an opportunity to rethink the narrative possibilities of her work, to seek diverse relationships and readings. And this exercise, so characteristic of her way of doing in general, is something that we also experience when we explore her archive, where we may verify that her works are the articulation of a great whole. In the archive they appear, they overlap, they intertwine and connect around memory, word, body and territory, offering new connections and multiple readings, all at the service of a meta-narrative that invites us to immerse ourselves in the depth of their feelings.

This connects on between exhibition and archive, between work and biography, also unfolds in one final strategy that crowns the experience of the visit in two spaces: one, with the interviews conducted with the artist during the construction of the archive, in which the four cardinal points present in her creations are explored and discussed. And another space comprised of two glass cases displaying, on one side, a set of family documents that Nury inherited and conserved, and in another a visual world composed of objects displaying a combination of materialities and provenances, all connected to the works that Nury has created throughout the course of her career.

SANTIAGO, DECEMBER 2024

<sup>4</sup> Both the scheme of the house and the narrative presence of the body are found throughout the exhibition in one way or another. It is possible to carry out the same exercise with the word, which is present in her entire body of work, and in almost all the works in the exhibition.

## A life's thread

Diego Parra Donoso  
ART CRITIC AND CURATOR



5000 meters of Chilean painting, 1985

It is a tall order to conceive and stage an exhibition that wishes to present a general, perhaps retrospective vision, especially when the oeuvre of the artist in question stretches across 40 years. In this case it is additionally daunting to try to construct a narrative that is both historical and biographical, since the works are objects that are at once autonomous and dependent on both genealogy and context. The exercise we undertook for this exhibition, thus, placed us at a crossroads: on the one hand we wanted to do justice to the past, knowing that we possess its material legacy; but we also wanted to be able to account for a plurality of issues and methodological approaches in a single journey. Like suturing a ripped fabric, the various selected works were stitched together in such a way to, hopefully, reflect a trajectory marked by personal challenges and interests connected to their respective historical moments; a specific relationship with materials that is very much a hallmark of Nury González's work; and the distinct periods during which she developed her work.

For *Hebra Perdida* (Lost Thread) we have decided to organize the exhibition with two points as guiding considerations: first, the referential field or theme of the works, which constitutes a first interpretative layer of González's oeuvre<sup>1</sup>; and second, a narrative that unfolds in linear time, in response to the notion of "retrospective", which always implies a historical review. The word exhaustive cannot be used to describe the final selection of works, since we left out a number of pieces that would undoubtedly have shed even more light onto the complexity of González's formal and production systems, not a minor issue when it comes to placing her work in its true historical dimension. However, we wanted to outline a "script" of sorts that could effectively guide the viewer through González's transition from two-dimensional works to installations. At the same time, we wanted to craft a story that could effectively show the journey from works in which technique is deployed as an artistic skill (in the field of the medium), to works in which technique is the central axis of reflection on the past and its modes of figuration in the present (in the sense of technique as the "way of thinking" about the relationship between time, past, experience and memory). In other words, the curatorial work here, most importantly, seeks to evidence a form of artistic production that operates from a place of permanent *transit*, where the *past* is probably the artist's most salient subject. Yet precisely, as a contemporary operation, it seeks to *refer* to a present woven by those truncated or fractured temporalities that come together to comprise the personal history of the artist as well as that of Chile.

As I indicated before, an important concern for this exhibition was to unify the works from a thematic and referential perspective, since Nury González's body of work has explored a range of themes at different stages. And while we do acknowledge that memory (the past) and the identity condition in transit (migration) are the topics that González has most intensely developed and reflected upon, we also wish to underline that our curatorial selection is simply one way of interpreting and "creating a community" of artworks; it is by no means the only way of thinking about González's work. If there is one thing that characterizes contemporary works, it is precisely

<sup>1</sup> Issues such as uprooting, not belonging, exile, migration, "domestic work", cultural heritage, among others.

their permanent hermeneutical availability. Nothing is entirely said or written, there will always be something more to add.

### The memory of people / the memory of things

When undertaking a review of Nury González's work, one particularly relevant aspect emerges, from the very earliest pieces: her focus on the past. This may express itself through the idea of a "primordial image" that triggers feverish iconographic explorations, as in *5000 metros de pintura chilena* (5000 meters of Chilean painting), 1985; *Memoria recolectora* (Collecting memory), 1987; *Tierra y territorio* (Land and Territory), 1991; *De la serie de pies y manos* (Of the series of feet and hands), 1993; and *Ceras con lanzaderas* (Wax paintings with shuttles, 1996). But it also reveals itself in her use of documentary and photographic archives that very literally manifest the notion of using the past, as in *La tela de mi abuela* (My grandmother's fabric), 1996; *Paisaje chileno* (Chilean landscape), 1997; *Mal de archivo* (Archival ills), 1997; *Historias de hilo* (Stories of threads), 1997; *La copia feliz* (The happy copy), 1997; *El mercado negro del jabón* (The black market of soap), 1999). For these modes of production, the past is a zone of exploration that is accessible through the image, a larger issue that is taken up by the accumulated experience of the history of art itself as a history of representation. In this sense, most of the works rely on a visuality still anchored in the two-dimensional device that has traditionally functioned as the image's support, whether a leaf, a canvas, a stretcher, a book, a wall, a rock, among others. This makes them works that are there to be read, decoded from the categories that we already possess as reading subjects. This visual anchoring is probably related to two important factors in González's work, namely, painting as a guiding discipline and graphics as an everyday practice. A large part of the works we see in the central room of the south wing of the museum offer intense dialogues between these two elements, reaching a turning point in *La tela de mi abuela* (1996), where we are confronted by a canvas that does not meet the stretcher, a situation in which it would seem that painting is simply unable to fully account for the living memory and lived experience of Nury and her family.

Then, we see objects that appear by themselves, works in which the artist reinforces their accumulative or archonic character (is it a coincidence that the iconography of the house also appears in González's work, recalling the arkheion, home of the archon?). Rather than exhausting the link with the past through the direct inclusion of objects, the artist transforms it by connecting to the experience associated with each of these materials, as in *Historia de cenizas* (Story of ashes) 1999; *El objeto y su par* (The object and its pair), 2000; *Correspondencia de mayo* (May correspondence), 2001; *Paisaje chileno* (Chilean landscape, 2002; *Correspondencia de junio* (June correspondence), 2002; *Nature Morte*, 2006; *Sueño velado* (Veiled sleep), 2009; *Sobre la historia natural de la destrucción* (On the natural history of destruction), 2011; *Paisaje y memoria* (Landscape and memory), 2012; *Retrato familiar* (Family portrait), 2018; and *Las parcas*, 2018. Here it is possible to claim that the object has a memory of its own use, which tends to emerge from González's biography, but also manages to move towards common areas of experience through constant references to the technique with which each material is associated (almost uniformly, hand-guided tools and practices that have become obsolete). This relationship between the object and the technique through which it is used is perhaps one of the most interesting ways González explores the lived past, since her reflections allude to ways of life that are either endangered or extinct, through tools and their



Collecting memory I, 1987



Archival ills, 1997

respective techniques. When we see a type of sewing that is no longer in use, or a tool that has been "replaced" by another tool that fulfills the same function but better, what we are also witnessing is the decline of a specific kind of relationship between the subject and the world. Since technology is what allows us to make the world (or make the world an inhabitable place), when a form of technology is replaced by another, somehow, a way of existing disappears. González develops a poetic vision of disappearance through such elements, since her own family's history of migration seems to be encoded in each of the tools and utensils that they brought to Chile after leaving France. The idea of "walking around with weight of the world on your shoulders", which so aptly describes the relationship between exile and history, is both literal and symbolic, since people generally flee with all the material objects that are accessible to them in their immediate surroundings, but they also flee with memories, dreams, frustrations, feelings, recipes, and so many other things that most intimately constitute the way we relate to the world. And for me, what immediately comes to mind in this sense is the most powerful icon of this relationship between past, migration and technique: the Sephardic keys, which for the members of the Sephardic community represent their only link with their lost land (and everything this implies), and which symbolically operate as a form of historical continuity that will one day be repaired. When the day comes for that reparation, these keys will presumably reopen the doors that their owners left behind in the past. In the end such a simple object is that entire disappeared world, just as a simple slip of paper can be the complete memory of an entire family, or of a people.

In this segment of work, the installation emerges as the construction of an experience that is more complex and enigmatic in terms of the ways it presents itself to the viewer. In the case of the installation, the viewer must try to abandon the traditional relationship to artworks, in which representation is expected to solve any interpretative problem, because the installation object is something that can certainly symbolize different things, but it does not operate iconographically with a program, as we traditionally find with paintings (which ultimately are something like "books for the illiterate", as the early Christians said about religious icons).

But to revisit the previous point, the past as a collective and individual space forces us to develop dynamics that ebb, flow, and oscillate, and perhaps this veil of mystery is what allows movement to occur from the artist to the public without the need for the piece to be a narrative illustration of González's autobiography, nor a set of clichés pedagogically arranged for the "full understanding" of the spectator. An object that holds secrets is always available for scrutiny, and this is what projects it into the present in unexpected ways: what yesterday was a shuttle, today becomes a symbol for something else.

### Ashes and Dreams

For this occasion, the two side wings of the museum are the chosen locations for the re-staging of two installations whose ephemeral conditions precluded them from ever being seen after their original exhibition. They are *Historia de cenizas* (Story of ashes) (1999) and *Sueño velado* (Veiled sleep) (2010). For very relevant reasons, both works disappeared from existence following the closure of their respective exhibitions: in the case of *Historia de cenizas*, the bales of *huaipe* —waste cotton— had been leased and therefore had to be returned; and in the case of *Sueño velado*, all of the bedside tables that comprised the installation had real owners, and the agreements with them stipulated that following the end of the exhibition, they would be

returned. The first project used a special technique with the cotton material, and for reasons of space it was simply unfeasible to keep so many bales in storage anywhere aside from an auto shop and or engraving workshop (or rather, several of them). With *Sueño velado*, the installation took the exposure of the intimate to such an extreme that, to a certain extent, it would have become intolerable for the owners of the bedside tables to keep their furniture on indefinite loan.

Each work has an undeniable presence, an effect that turns the space into a minefield, where every centimeter of the floor (and the walls, and the ceiling) is, in some way, part of the work. Viewers not only see the work, they experience it spatially as one might perceive a building, and any attempt to stand still or seek only a “view” is made impossible by the very objects that demand our attention in totally unexpected ways. The orthogonal organization of the huaipes bales would appear to be a reference to minimalism, while their soft and minor materiality (each strand is insignificant in itself—only when they are pressed together do they acquire body and density) resists the monumentality that is typical of this type of work. And without realizing it, we are also wrapped in the ashes of what has already been, of the private realm, of the artist’s family home in Las Cruces that burned to the ground in 1991. The house as a symbol is what is contained in this material that is tragic and -again- insignificant on its own, but full of meaning for the one who produced the work.

Originally made for the space of the Galería Gabriela Mistral in October 1999<sup>2</sup>, *Historia de cenizas* holds a key to this exhibition, since it articulates in a clearer way the movement discussed earlier, from the wall to the space. The *huaipes* that are reminiscent of the graphic workshops where Nury González 1992 spent long hours printing her works and those of other artists; they are materials with which one has a relationship that is at once intimate and not at all intimate, since their status is always that of waste material. Yet, for some reason, we always seem to have a piece of *huaipe* on hand for cleaning. The work also recalls the interest in textiles that is palpable in almost all of González’s oeuvre, showing how the various modalities of fabrics coexist and function under her gaze. These lumps of thread are the last stop on the consumption train of textile goods, since they are usually made out of old, fraying clothes (e.g., that have decomposed to their most basic element: the thread) and end up being used for cleaning. The glass plates that cover them name fabric objects that had been in the Las Cruces house that was consumed by fire in 1991. And so they link the textile that once existed with the waste that it became, having not been destroyed by the fire.

And on the walls the ash is also the rest of everything, the remains of what was. This waste constituted at one time a house, a set of experiences and objects (kitchen rags, towels, sheets, cushions, blankets, tablecloths, etc.) that allowed it to exist. For the artist, ashes were also an element that connected her experience to that of the history of Chile, since the dictatorship began precisely when La Moneda was reduced to ashes, as were all things that represented opposition to the new regime (books, houses, personal objects, people). Some time later, the artist would carry the ashes of her grandfather Modesto Andreu from Chile to Spain, where he had been born, and only a year later, she would be forced to confront the ashes of the

<sup>2</sup> It was also reassembled with changes (without ashes in only two, rather than four corners) at Matucana 100 between April and June 2013.

<sup>3</sup> A religious reference used by Anglicans and found in the Book of Common Prayer (“Earth to earth, ashes to ashes, dust to dust”), it is not a Biblical quotation, but rather a *sui generis* allocution, formulated from scriptures present in Genesis (“Dust you are and to dust you shall return”) and the Book of Ezekiel.



May correspondence, 2001



The object and its pair, 2000

house on the beach. Everything, in the end, is reduced to ashes, reminding us of the Anglican burial prayer “Ashes to ashes, dust to dust”<sup>3</sup> recited to denote the end of all living things.

The diagram of the house—a figure that appears repeatedly in Nury González’s work—can be linked in this specific case to the house that disappeared, but it is also, on a general level, an allegory of the division between the public and the private—recalling the classic expression in Spanish that tells us “dirty laundry is washed at home”, in reference to the need to keep certain things within the domestic space. The thick line of González’s houses clearly delineates the boundaries encircling the world of familiar things—memories, objects of sentimental value, etc.—and those of the difficult outside world. In other words, that line defines the “public space” where all the individualities that unfold inside the house end up converging.

In *Sueño Velado*, a work originally made for the Chilean Triennial in 2009, the artist created a large installation that asked 45 contributors to lend her their bedside tables for two months. The purpose of this enterprise was to generate *veiled portraits* of the lenders, believing in the intimacy that is generated between the bedside table and its owner. González stated that in each of these pieces of furniture one could perceive a specific moment (the moment before sleeping), reflected in the different objects present on each table: medicine, glasses of water, half-read books, tissues, clocks, etc. All these things leave a sign of life, a mark that is something between an archaeological artifact and a surrealist work (like the fortuitous encounter between a sewing machine and an umbrella on a dissecting table, formulated by the Comte de Lautréamont). This piece connects to the rest of the exhibition by posing identity in its collective and community dimension (just as *Historia de cenizas* was the collectivization of a loss), through the many operations with the object that occurred in the past. From this perspective, the strongly identity-based character of current contemporary art (of the last 10 years), has in some way an unofficial antecedent in works like this one, which operate not from the *affirmative*<sup>4</sup> but rather from the intersubjective, since they seek to produce an effect of recognition of the other. Objects with their historical weight (the memory of use) are a means of connection, since we all establish material links to mark our experiences, by turning those experiences into something concrete that may trigger a memory.

In *El mercado negro del jabón* (1999) the artist mixed her own family’s story with that of Walter Benjamin—a stranger to them who was at the same time, oddly close, given that they both passed through the village of Port Bou<sup>5</sup>. But now the objects are very expressly the mediating device between personal memories and those of others.

Of the entire exhibition *Hebra perdida*, the work that has generated the most attention is *Sueño velado*, for the atmosphere it generates in the room seems to evoke an intimate relationship with the viewers, who grow intrigued and seek to decode the owner of each bedside table. This voyeuristic

<sup>4</sup> I want to say here that current identity matters develop their operations from the validation and self-acceptance of those practices that configure the subject, producing a kind of self-absorption that insists on autobiography as the sole area of interest.

<sup>5</sup> The artist realized, through her relatives’ stories, that while her mother was crossing into France from Spain, a desperate Benjamin was crossing into Spain from France. This coincidence is reimagined as a fortuitous encounter that never happened, but could have, and that in the long run accounts for the shared experience of migration and the search for refuge. While her family survived by selling soap, Benjamin decided to take his own life because he felt there was no future in sight, a fact that takes on a mythical character since it expresses a truth that hovers beyond documented facts: one can theorize about catastrophe and hope separated by hours or meters of distance between Benjamin and the Andreu family.

situation is allowed and encouraged by the work, which stealthily arranges familiar elements that allow us to build an imagined psyche of the other: if the owner of the bedside table uses certain medicines at night it must be in such a way, if he likes to read perhaps he suffers from insomnia, if she has nothing it is because she does not spend much time at home, or if he has family photos, he is likely to be older, and on and on. The mystery that this scene builds inexorably draws people in, and with it, cultivates a community of (indiscreet) readers, which becomes part of a spectacle of individualities that selectively undresses some –but not all– aspects of their being, because that is the nature of mysteries: not everything can be fully revealed.

### The tool as a means, the tool as an end

One last thing the exhibition seeks to place on center stage is the mysterious presence of tools. These objects, which Nury collects with obsession and effort, are the expression of ancient (and extinct) trades. She is especially interested in textile trades that, since the Industrial Revolution, have regularly been relegated to obsolescence along with many of the technologies that were critical to their birth. If we think that fabrics and their manufacturing process have accompanied us as a species from the moment we were able to satisfy our need to dress, we can conclude that this is perhaps the technology that has most intimately constituted us as human beings. One of the mysteries of human culture lies in clothing, which has never been “only a coat”, but symbolism, whimsy, and so much more.

Nury González, with her shuttles and embroidery books from the nineteenth century, takes us back to moments in history when the act of doing was different, when domestic life unfolded according to a very different notion of time. A time when objects could always be patched up, extending their lives a bit, and with it, their ability to accumulate experiences. As a result of this obsession with old modes of production, some pieces in this exhibition have required the invention of reconstruction tactics, since the technologies of twenty and thirty years ago no longer exist. The obsolescence of the contemporary productive system has forced us to discard what lasts too long, leaving us with short-lived tools: on the one hand, they are extremely short-lived, materially speaking; and on the other, they do not permit the accumulation of usage time—in other words, life.

Artistic practice is capable of turning many of these object-testimonies into true anti-monuments, since they attest to a lived past. However, they do this not in the way history has traditionally been envisioned, as a succession of events and names. The artist creates anti-monuments from more “minor” practices whose utilitarian nature relegated them to a secondary status. González vindicates a history that is smaller but not less relevant, and in some way knows how to sustain our individual relationships with the past. This last point becomes especially compelling when we think about the “great” statues or “great” stories that have publicly enabled a certain way of narrating past events, which has always undermined the lived past, experience itself, where no monument can ever satisfy such a personal and intimate demand. As this is an alternative way of understanding the relationship between subject and past, the museum acts as a guarantor that a needle, an embroidery diagram or even a spool of thread can now be understood not only as a fragment of history (in the manner of an archaeologist who excavates), but as history itself.



Las parcas, 2018

This last idea makes it abundantly clear that the museum is the best place for the unfolding of a work that reflects on time. In the museum, the past is renewed and transformed into a experience, an event, in the present moment. It is very significant that this exhibition is being held after the construction of the artist’s archive: contrary to typical fashion, the cataloging of the artist’s works does not turn them into “objects of the past”, but rather reinscribes them in a living system—that of the artist herself, as is evident in the notes prepared by Murúa and Molina. Nor are they documents or things without purpose, they are the *lived life* of the person who created them and those of us who saw them. The works presented here represent not only the cliché of “the artist’s gaze”, but in a materialistic way, they represent hours of work, accumulated experience, protected knowledge. To use Déotie’s term, they are apparatuses.

In the end, the threads of time –the same threads to which Nury González has returned so many times over throughout her life’s work– have once again been threaded and woven to meet again in this exhibition, after voyaging through the many vicissitudes that life presented them.





**Paisaje chileno (Chilean landscape), 2004**

Sheets of perforated plywood embroidered with silk cord.  
152 x 750 cm  
Catalogue N°: NG-O-058  
Artist's collection.

This piece was done on sheets of perforated plywood (pressed pine wood), commonly used to hang up tools. These sheets were fabricated in the Cholguán village of the region of Ñuble. These days this material is no longer made, and it is impossible to find for sale. Each of the sheets is used as a large mat onto which the artist has embroidered with "mouse tail" silk cord.

The sheet was marked, and my assistant was standing behind it, with me in front, and we embroidered it together. I haven't got any photos of this process, but it was pretty incredible because it worked a bit like a confessional.

NURY GONZÁLEZ, 2023.

On this occasion the work was presented once it was mended by the artist, transforming the deterioration, typical of the passage of time and the vicissitudes of long storage, into a constituent part of the work. In this gesture one sees again the family logic expressed materially in the repeated mending of her grandmother's apron, a woman who always extended the useful life of things under a war-economy logic that stayed with her during her time in Chile.



**Paisaje chileno (Chilean landscape), 1997**

Poplar wood-beveled frame,  
silkscreen printing, embroidery,  
needlepoint canvas, canvas, ashes  
in bag on cotton cloth (tea towel)  
on linen and wooden shuttles with copper wire.  
170 x 600 cm  
Catalogue N°: NG-O-026  
Artist's collection.

The only time this piece has been exhibited in its entirety was when it was included in the *Arte Joven en Chile (1986-1996) / Campos de Hielo* (Young Art in Chile, 1986-1996 / Icefields) exhibition curated by Guillermo Machuca at the Museo Nacional de Bellas Artes. In 2015 Nury González exhibited it again in *El sueño de una noche de verano* (Midsummer Night's Dream), an individual exhibition in the Museo del Barro de Asunción, Paraguay. On that occasion there was no frame and the fourteen sheets of the top two layers were exhibited separately.

This work includes elements that the artist has collected and used over the years. The wooden and metal flying shuttles that hang from the sides of the frame, used to weave cloth mechanically, were bought by the artist in antique fairs as well as on a trip to Montevideo, Uruguay. Also the woven hemp cloths, originally French—printed with images to be embroidered—used to be sold in a specialist shop in Providencia called "Labores" (Works) that closed down, and are almost impossible to find anymore. The ashes from the house in Las Cruces, which burned down in August 1991, are the silent witnesses of a family history, as are the copper wires that hold up the shuttles and come from rolls of copper used by her grandfather in his work repairing car engines and other jobs.



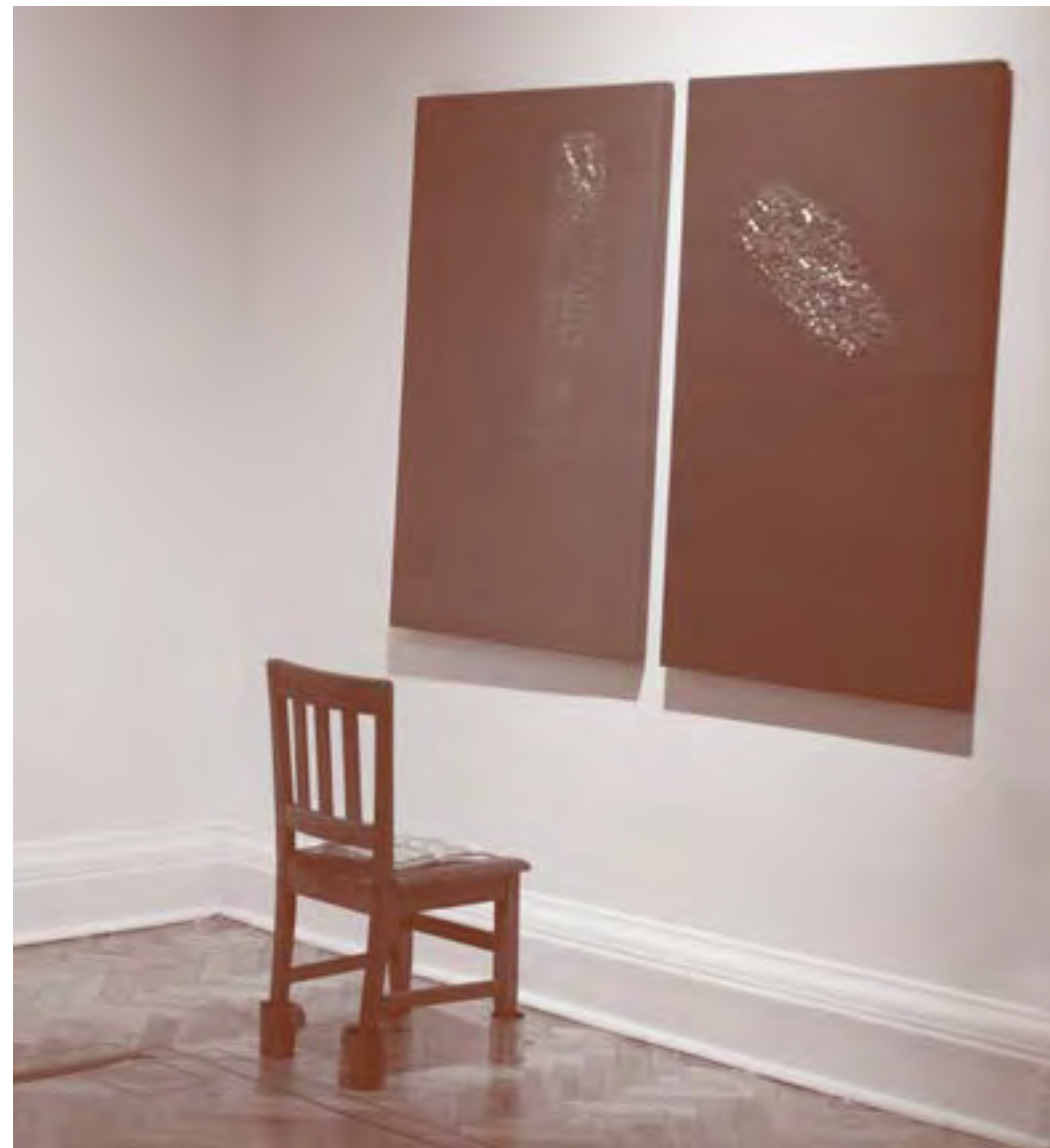
**Correspondencia de mayo (May correspondence), 2001  
(Fragment I)**

800 and 500 needles on cashmere, machine embroidery on cotton fabric, legal chair,  
and rusty cans with water inside.  
Diptych: 130 x 80 cm each  
Catalogue N°: NG-O-034  
Artist's collection.

Later, I started to work with threads, with cotton waste, left-over material, cast-offs that can't be woven. After a while I didn't want to use thread anymore and all that was left were needles. I became obsessed with them, buying them by the hundreds and classifying them, and I discovered that there were needles for the blind, for tailors, with tips, without tips, an infinite variety. I thought they were resounding graphite strokes and I used with them the same categorization system that is used for classifying drawing pencils: HB, 2B, 6B, etc (...) I used the needles to draw on the material as though it was pages of a schoolbook. Others were "white pages" on which I wrote with needles, with an illegible writing that no one would be able to decipher, reminding myself that in Chile nobody reads, and nobody sees.

NURY GONZÁLEZ. 2009

In this work the artist used hundreds and thousands of needles that she bought in a shop on Rosas Street, a shop called Halabi, always the same shop, where the person who attended her was called Marcela. Here, as though it were a specialized pencil and oils shop, she could buy the tapes and threads in any color and width, needles and all the sewing materials she needed for creating her works. At that time this area of Santiago was known for specializing in materials for sewing, tailoring and similar activities. A few streets away, on Catedral, the artist found the Bellavista Tomé cashmere cloths in the shop Oliverí, which was famous for its classical, high-quality products. This material, with its thin horizontal and vertical lines, resembled the sheets of a writing or mathematics schoolbook.



**Correspondencia de mayo (May correspondence), 2001  
(Fragment II)**

1500 and 500 needles on cashmere, machine embroidery on cotton fabric, legal chair,  
and rusty cans with water inside.  
Diptych: 130 x 80 cm each  
Catalogue N°: NG-O-034  
Artist's collection.



**Exilios (Exiles), 2012. Felt pieces**

Red and natural dyed sheep fleece felt.  
150 x 550 cm  
Catalogue N°: NG-O-067  
Artist's collection.

**Exilios (Exiles), 2012. Video**

Video recording of the performance Exiles on the Riñihue Lake.  
Variable mesure  
Catalogue N°: NG-O-068  
Artist's collection.

These felts were elaborated by the artist in her workshop by the Riñihue Lake. She learned the craft technique during felt-making classes in her time as an unregistered student at the Museo de Arte Popular while she was director of the museum. Through a long process, she made these large-scale felts onto which she pressed in red-dyed wool each of the letters that form the word EXILES. Once she'd finished, she undertook a performance with the material in the lake, recording it with her camera. The performance consisted of the sheets of felt floating at the mercy of the currents and the wind, until they reached the edge of the lake.



**Apuntes de viaje (Travel notes), 1998**

Twenty-five canvas fabrics intervened with machine embroidered ribbons, oil painting and hand embroidery.  
Linen sheet folded to the wall.  
120 x 350 cm  
Catalogue N°: NG-O-028  
Artist's collection.

This piece was made by the artist in Paris during an artist's residency organized by the DIRAC as part of a Franco-Chilean cultural exchange. After two months working in Paris, the work was finished and exhibited in a collective exhibition called *La Génie de la bastille* (The Spirit of the Bastille). At that point the sheet, which is now folded, was stretched onto a wall and onto it twenty-five cloths were arranged and altered by the artist through an outline of a house projected through taut red threads, reminiscent of an archaeological dig, with small pins that functioned as stakes. The version of the piece that is presented here is the version adjusted for the exhibition *En otro Lugar. Notas al margen4* (In Another Place. Notes in the Margin4) in Balmaceda 1215. In this version Nury embroidered the diagram of the house permanently onto the cloth with machine embroidery.

What I did was to say, let's see, what work can I do there? So I decided that from the day I arrived to the day of the opening every day I'd embroider the name of one place. Then I realized that the bridges are very important in Paris. So from Chile I brought a number of these cloths, like little calendars, that have a machine embroidered strip that said "from the bridge" and the date, and then I went to that bridge with the cloth and on the bridge I embroidered the name of the bridge. I put the cloths into order and stained them with water marks that went from the darkest to lighter, as though it were the Seine. There's a cloth that doesn't have the name of a bridge, or a stain on it, and that was a day I didn't go, because I wasn't in Paris... So everyone asked what happened that day. Then I put them all together and machine embroidered the outline of the house. The sheet that's hung to the left of the work is a bedsheet that I bought in Toulouse (the day that I didn't go to the bridge) in a secondhand shop, with the dream that perhaps this was the bedsheet that my mother slept on during the years she lived in France.

NURY GONZÁLEZ, 2023.



**Historia de cenizas (Story of ashes), 1999-2024**

91 bundles of huaipe (cotton scraps), texts on glass.  
Embroidered texts on mats, ash-filled wooden frames,  
linear drawing on the wall.  
Cross-stitch text embroidered on the wall.  
Installation, variable measure  
Catalogue N°: NG-O-030  
Artist's collection.

In a presentation in Matucana 100, Nury González warned that "I can't stop thinking of that phrase Marx wrote in his book, *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*, that history repeats itself 'the first time as tragedy, the second time as farce'. I feel something like that as I exhibit this piece again". Taking these words as an omen, *Historia de Cenizas* (History of Ashes) is exhibited again after twenty-five years, showing how the passage of time is on many occasions not compatible with the productive mechanisms of her works.

The first and only time this piece was exhibited was at the Galería Gabriela Mistral, and the installation consisted of 117 bundles of cotton waste which she'd rented from a factory in the Franklin neighborhood. Over twenty years later, because of the lack of demand for the product and because of difficulties maintaining national production, many of the factories had closed, including this one.

A few months ago, when Nury González managed to get into the original building of this cotton waste factory it was practically abandoned but she found one of the machine operators who remembered the odd and very craftsman like way that each bundle had been made for the exhibition. Using a machine made by the operators themselves, the cotton waste pieces were compacted under pressure into a sort of vertical mold which, with cardboard sides and plastic tape, gave the shape of the bundles.

It is now no longer possible to obtain these bundles, so the artist had to invent a new system for compacting and joining the small volumes of cotton waste that she could find on the market, with which she made this piece.



**Sobre la historia natural de la destrucción (On the natural history of destruction), 2011**

Indigo colored Mapuche cloaks from the end of the  
19th century, hand embroidered.  
200 x 530 cm  
Catalogue N°: NG-O-058  
Artist's collection.

These fabrics, bought by the artist in the Temuco market in 2008, are Mapuche cloaks that are at least one hundred years old. They were hand-woven on a spindle and dyed with indigo. Each of the tears and holes in the cloth is identified by Nury with a backstitch in white cotton thread. She undertook this gesture in 2011 in the context of the intense student and social protest movements that challenged Chile's education and financial systems.

Like archaeologists when they use stakes and canvases to mark the area of an excavation, I use white thread to highlight each of the "wounds" of these cloths, transforming them into a map or a journey of destruction (...).

NURY GONZÁLEZ, 2011



**Paisaje y memoria (Landscape and memory), 2012**

Sun-bleached satin on cotton fabric.  
 Hand embroidered text, three digital screens with black and white images.  
 270 x 550 cm, 7" screens  
 Catalogue N°: NG-O-066  
 Artist's collection.

The curtains that give shape and meaning to this work had to undergo a long pilgrimage that began its shelf life in the Carlton Hotel in Beirut, Lebanon, where for years they were subjected to the harsh sun and an environment of violence and war. The Lebanese artist Marwa Arsanios, in the frame of an action curated by Natalia Arcos, took down the curtains in a gesture of reparation of the history of Lebanon and sent them to Nury González in Santiago. The artist then took them to the Riñihue Lake. In this new landscape, also alluding to the tragedy of 1960, the curtains are washed by lake water and finally submitted to the delicate process of reconstructing the traces of the passage of time.

I took them out of the water, spread them out in the sun, and folded them one by one. And I set out to recondition those fabrics burned by the Beirut sun by repairing their state of deterioration and treating them like archaeological fabrics, ironing them and sewing their dismembered fractal edges onto a white sheet, transforming this waste into large, almost invisible maps of an unknown region.

NURY GONZÁLEZ, APRIL 2009.

For this piece Nury used the lining of the curtains that were faded in their folds and deteriorated through exposure to the sun. The material, over time, contains the memory of the disaster, and also becomes a immense landscape.



**La tela de mi abuela (My grandmother's fabric), 1996**

Screen printing and machine embroidery on  
 prepared cotton fabric and hemp sheet  
 on cotton, on a visible stretcher frame.  
 265 x 428 cm  
 Catalogue N°: NG-O-014  
 Artist's collection.

In my grandmother's house I found material that had originally been made for bedsheets; [they were made] of hemp that had been planted, harvested, spun, and woven in the Spanish village where she had lived; they had crossed many borders before arriving in Chile. (...) Around that time, I found a short book, also belonging to my grandmother, called Women's Works, edited in France in the 18th century. The book detailed, using sketches, all kinds of stitches. (...) The domestic economy that my Spanish grandmother passed on to me during our long summer and winter holidays in Las Cruces, our house by the seaside, was always an exercise in war economy, using disciplined patching, sewing, embroidering, mending –tasks that also helped to get through the afternoon boredom which was the father of all bad habits. In that house my grandmother taught us all the traditional techniques of embroidery –the stem stitch, the slipper stitch, the thorn stitch– of weaving and sewing (...).

NURY GONZÁLEZ, 2011.

Today this piece is again being presented as one of the many sheets that the artist has kept in her house, the result of her many trips to France. Toulouse and its surroundings is the place where she has systematically bought antique cloths full of history, thinking that perhaps one of them might have belonged to her mother.



**El mercado negro del jabón (The black market of soap), 1999**

Seven 17 kg bars of soap on a wooden counter, ten framed photographs and documents, wicker trunk, leather bag, cloth bag with objects inside and cross-stitch text drawn on the wall.

Instalation, variable mesure

Catalogue N°: NG-O-031

Il Posto collection.

This piece was created by the artist in the second phase of the Franco-Chilean cultural exchange organized by the DIRAC, in which the French artists who had received the Chilean artists during the residency in France, were now in turn hosted in Chile. A collective exhibition was organized in the Museo de Arte Contemporáneo of the Universidad de Chile.

On this occasion the artist took up the story of her grandmother and mother; fictionalizing an encounter with the German philosopher Walter Benjamin in the Spanish port city of Port Bou, on the frontier with France, a stop on the way for the exiles who were travelling from one country to the other. Benjamin died, but the artist's family reached Toulouse, where her grandmother worked secretly making bars of soap on the roof of the refugee house they were living in. Nury uses a series of documents, photographs and objects related to the exodus of these two stories to stage this non-encounter.

In 1940 my mother, Teresa Andreu, her brother Delfín and my grandmother Josefa Berenguer, clandestinely crossed the Spanish border into France through Port Bou and they came to live with my grandfather, who had left earlier, in Toulouse, France. Walter Benjamin also crossed the same French-Spanish border at Port Bou illegally and committed suicide in the small Spanish town.

Two frontier crossings, in opposite direction, one unhappy and the other fatal. (...) In 1999 these events allowed me to create a work from the remains of the ashes of this story.

NURY GONZÁLEZ, 2012



**Sic Transit, 2006**

Twenty-nine photographs, four documents, one self-portrait embroidered in cross-stitch on a steel sieve and text embroidered in cross-stitch on the wall.

Instalation, variable mesure

Catalogue N°: NG-O-047

Artist's collection.

Sic Transit marks the moment in which the artist symbolically rooted herself in Spain, her mother and her grandparents' country of birth, as she processed her dual nationality in the Spanish consulate in Chile. The artist had the right to Spanish nationality because she is the daughter of a woman who arrived in Chile in 1949 and who had had to leave Spain in exile at the age of 9 crossing on foot the frontier between Spain and France. This piece was created especially for the Pontevedra Biennale, whose curatorial line was "The imaginaries of emigration".

(...) There they gave you nationality, double nationality. It's strange that I'll go into an office as a Chilean and come out as a Spaniard. How can I set down this moment? The consulate was on the corner of the Mardoqueo Fernández Street with Nueva Providencia, and in Lyon is where I took the passport photos. I was obsessed with the face at the time and was working with Levinas; he writes that "the face is the seat of identity", and "the face is there for the time of death", so I thought ok, the face. The face is what will set down the change. So I went and took the passport photo before going to the consulate and then another photo when I came out. They're the same photos that I use in Fiction of an Origin, and I took them on this occasion, and as it's small (the wooden frame and the mesh), I embroidered with a Spanish stitch.

NURY GONZÁLEZ, 2023



**Sueño velado (Veiled sleep), 2009-2024**

Bedside tables, table lamps and various objects.

Site specific, variable mesure

Catalogue N°: NG-O-056

Private Collections.

After the earthquake, after any earthquake —whether actually emanating from the earth, politics, family life, love affairs— what always remains visible or recognizable in the room, is the bedside table — [in Spanish, also called] the table of light— that manages to contain, after the bodies have left, clues of that last conversation, that last wait, that last breath. It would seem to be an object that can conjure —because it is so often looked at and used— the key to repairing and rebuilding the most veiled of secrets or the most reluctant stories of memory. (...) Bedside tables are the least curated pieces of furniture in a house. Every piece of furniture or object that we place in the bathroom, the living room, the kitchen, or the dining room, is there for someone else to look at and imagine a thousand stories — the objects, colors and textures reveal an interior, mental world. They are placed in the public space of the private. We make sure we present them/ourselves according to a certain esthetic that constitutes us culturally and ideologically. But the bedside table is the piece of furniture / object that receives all the most intimate gestures of our body; it's not there for someone else, it's only ours and it has only our objects. Like the bedside table of my late mother that gave me for a moment a breath of her life, what she read, and ate, and wrote.

NURY GONZÁLEZ, 2009



**Retrato de familia I (Family portrait I), 2018**

Wooden bedside table with shoes, photograph, hemp sheet embroidered with cross stitch.

Instalation, variable mesure

Catalogue N°: NG-O-086

Artist's collection.

**Retrato de familia II (Family portrait II), 2018**

Wooden bedside table with shoes, photograph, hemp sheet embroidered with cross stitch.

Instalation, variable mesure

Catalogue N°: NG-O-08

Artist's collection.

Both pieces consist of a bedside table belonging to Nury González which she bought decades ago in the Biobio market. The shoes that are on the table are of the same label (Ferragamo), one pair in black and the other in red, that belonged to her mother. The hemp sheets on the wall, fabricated at the end of the 19th century, were bought during one of the artist's visits to France, specifically to the outskirts of Toulouse. Onto each sheet is embroidered with cross stitches the phrases "The word is the proof / that something happened" and "A person who dreams can achieve more than a person who doesn't dream". These texts were inspired by indigenous Paraguayan thought and the artist created the pieces after reading in the library of the Paraguayan critic and theorist Ticio Escobar during her time in Asunción, where she went with a Rockefeller scholarship for a residency that was part of the "Identities in Transit" seminar directed by Escobar.

## 1 Threading the biography

Nury González is a woman, a woman artist: a woman artist who works with fabrics (textiles) and from gender: the feminine as a cultural resignification of a set of sexed representations that are translated into roles and behaviors. Her work adheres to a biographical substratum formed by layers of feelings, memories and thoughts that outline a life story, blending continuous lines and ellipses in her diagram. But how does she model the first person “I”, whose vector of enunciation guides an existential journey and an artistic process of becoming? What is the narrative that gives shape and substance to the itinerary of that “I” that edits her memory (and memories) of history? In the case of N. González, it is a narrative whose function is to fill the void of lost memories by drawing attention to the seams of the recomposed past, so that the modality of the discontinuous becomes a procedure for its critical reflection. To use a textile metaphor that emerges throughout N. González’s body of work, we ask: how does one weave the fabric of a subjectivity into a work that, in the case of this Chilean artist, is elaborated according to the slow rhythm of temporal retrospection and subjective introspection?

It seems to me that these questions find exemplary answers in the written, photographic and audiovisual documentation on Nury González’s web site<sup>1</sup>. The exhaustive, detailed research behind the record of each of the artist’s works and exhibitions is supported by four video interviews conducted by Macarena Murúa and Paloma Molina. This audiovisual collection is an exceptional body of investigative work that helps to explain exactly how the biographical and artistic “plot” of N. González’s oeuvre is knotted together. Amid concepts and words, this material evinces the creative journey of someone who has woven together a life story from scraps, assembled without ever seeking to hide their exposed seams. On the contrary, her work seeks to reveal these seams as a zone of constant tension between the destructive power of history’s cruelest moments and the reconstructive value of slowly sewing back together memory (and memories) in extinction, through the restorative –transfiguring– power of an art that is conjugated in the feminine form to receive and protect the fragile and the tenuous from the most frayed shores of a knowledge of the precarious<sup>2</sup>.

I first got to know N. González in 1980 when she, quite young, would accompany Gonzalo Díaz to gatherings at my place in La Florida, and when I would visit the workshop they shared on Santa Filomena. Nury’s company was generally rather silent, but just by looking at her you could see the intense concentration with which she listened to the various debates on art and politics that always unfolded, involving the most relevant critical figures of the experimental scene of those years. It was as if she, so prudent, had

<sup>1</sup> This web site is the result of the project “Nury González 1985-2020 / Research, cataloguing and valorization of the artist’s work” (FONDART 2022) which benefitted from the participation of the historiographic and ethnographic research team of Macarena Murúa, Paloma Molina and Nury González; the theoretical research of Diego Parra; and the audiovisual and web team of Elena González, Sebastián Fuenzalida, Jaime San Martín, Emilia Pinto, Elizabeth Lazcano and Isabel del Río.

<sup>2</sup> “My works question certain narratives, whether historical or fictional, that are inscribed within an autobiographical tradition of being uprooted: major tragedies such as war and exile and what one might call “historical instability”. What I have tried to do with that, and the whole mental world that goes along with it, is establish a correlation with artistic procedures, above all with the materialities of the supports and with a translative use of the

## Memories of touch

Nelly Richard  
CULTURAL THEORIST AND AUTHOR



Discussion table, 2001

already sensed that those real-life scenes were going to become critical learning material for her work at some unknown moment in the future and that, for the same reason, she had to start choosing her loose threads so that she might begin practicing her own artistic compositions<sup>3</sup>. In the video interviews on her web site, in Nury’s face with those furrowed brows, I see the same scrutinizing power that emanated from her in those days. It is the same seriousness in her face and the same mental gravity that leads her, before the camera, to assess the weight of each question the interviewer asks her, and then, with neither haste or carelessness, answer these questions by taking charge, meditatively, of how the memories of a life and a work are divided between events, processes, body and archive.

## 2 The texture of meaning

The narrative that N. González deploys in her work, as we find on the artist’s web site, is a *narrative of experience*. The word “experience”, however, is to be mistrusted because it might lead this category, particularly when it seeks to naturalize the feminine, to become confused with that more primal universe of intuitions, perceptions and sensations, that tends to occupy a lower status in comparison to the (masculine) regime of knowledge, whose universal superiority comes, purportedly, from its mastery in dominating the sphere of reason. Just listening to N. González in her video interviews, one perceives the reflexivity of the back-and-forth between words and things throughout the conversations, revealing how she makes signification emerge as an event. The artist confirms that “experience” does not consist of rescuing lived events as a pre-discursive stratum. It is language that, when verbalized in words or graphed in images, ties together incidents and happenings in different bonds of meaning that endow lived experiences with a mesh of intelligibility. This process of moving back and forth between significations is played out, in the artist’s voice, between the impression of having allowed herself to be affected by a given circumstance and the corresponding search for sensitive figures that may interpret the marks of that experience according to rules of conceptual or metaphorical affinity. N. González’s biographical narrative builds relays and transferences between everyday experiences and the networks of symbolization that lend expressive power to what, without its passage through language, would be

practices, generally feminine, of the domestic sphere. My references come from the search, rescue and capture of stories that are barely audible, of obsolete domestic arts and crafts practices, of stories both heroic and private that forged a moment in the imagination and whose nature is to be forgotten, of some archival documents, of famous “found phrases” that, to me, suggest a plausible sense of the personal dimension. My work aims to establish thematic, procedural and technical encounters between the practices that define the feminine and particularized space of the private and those discourses and practices that are determined as paradigms of the political and historical space of the public. I try to resolve this transit of meanings by bringing the prestige of art to the domestic crafts and the collecting and classifying activities that the customs and uses of the domestic economy have traditionally reserved for women. Of these crafts and activities the one I most prefer is “the instance of weaving and embroidery” and its metaphors which may be material and textual. The photographs, documents and objects treasured by my ancestors and transported across borders until they arrived, by chance, in Chile, allow me to interweave a memory and reconstruct or construct a possible history and the possibility of having a history.” González, N., 2012. “Acontecimientos que marcan una vida: Cada trabajo una pequeña historia.” *Seminario América* 2941, 1: 163-179.

<sup>3</sup> “At first my work was quite conceptual, but I gradually abandoned that form for biographical reasons. I wanted to use texts but photocomposition graphics at that time were very much the territory of Díaz and Dittborn; manual and gestural work were Balmes’s areas. In the search for media, my option was to explore graphic work through the stitch. And after all, since I was young, I didn’t want to stitch without thread... (as an old Chilean saying goes). My first writing on an artwork was a cross stitch with blue thread.” González, N., 2009a. “Trajectory. Mano de obra, entrevista con Nury González.” In *Mano de obra. Publicación sobre artes y oficios*, P. Moreno & B. Palomino, eds., pp. 65-70. Santiago, Chile: Departament of Visual Arts, Universidad de Chile. The quote is from p. 68 and the italics are mine.

relegated to muteness, oblivion or insignificance. Not for nothing does the work *Retrato familiar* (Family portrait) (2018) contain the phrase: “The word is evidence that something happened”. This phrase can be understood in at least two ways: on the one hand, it is the mediation of language that allows experience to be formulated and transmitted and, on the other hand, it is the discovery of the word that serves as testimony of the effect caused by a small or large event that will find its meaning (even if theoretical) through an equivalence in form or content<sup>4</sup>.

The textual quotations in N. González’s work speak of the author’s connection to the world of books. These are not quotations that she adds as the bibliographic touch-ups of an enlightened knowledge that seeks to complement her images in an erudite way. In its artistic dynamic, reading – as an intimate experience with meaning– operates as something previous to the unfolding of the work. Nury uses phrases sprung from novels, poems or essays, things she finds at random as she meanders through books (by José Donoso, Gabriela Mistral, Patricio Marchant, Paul Celán, Jacques Derrida, Emmanuel Lévinas, Franz Kafka, etc.). They come together when the text, in an unexpected wrinkle of life, enters her head and comes to function like a breath of inspiration, a magnetic field, an allegorical resonance, an associative flow, a drift of the imagination. But there is more: when she transfers them to her work, the textual fragments undergo the intervention of a feminine craft (embroidery) that gives them a relief so that they may become palpable on a surface that is less abstract than the white page of a book, since they can be touched by an outstretched hand. N. González’s narrative of the experience is that of tact (delicacy) and contact (touch). It is this double narrative of tact-contact whose delicacy of touch takes the written word to the tangible space of an encounter that is made physical as well as visual, thanks to the letters that make up a quote, which invites the viewer to get involved in the texture of meaning and its warps of embroidered words.

### 3 Belongings and journeys

The narrative of experience that runs through N. González’s body of work is, above all, a situated narrative: one that is located and positioned in contexts that lend specificity to each of her creative resources and procedures by the way they respond to the artist’s personal involvement with the site that hosts her works. Of course, Chile occupies a privileged place in her biographical and artistic design—it is a referential anchor, historic construction, geographical universe, community link, symbolic and cultural repertoire, memorial backdrop of disasters and catastrophes. Works such as *Paisaje chileno* (Chilean landscape) (2015), *Mar de llanto* (Sea of tears) (2006), *Mesa de diálogo* (Discussion table) (2001), *La copia feliz* (The happy copy) (1997), etc., attest to this. But the catalogue of N. González’s international exhibitions makes it clear that each of her artistic works destined to be exhibited outside Chile expresses a dialogic relationship with the environment that that will receive the work. This dialogic relationship between artwork and territory is manifested in different ways: walking through the city and locating special places (for example: bridges) that punctuate her route; visiting antique fairs or craft markets; studying maps to understand



Sea of tears, 2006



Dripping, 2001

how the physical area of a nation is distributed: researching the archives of a specific conformation of citizenship: gathering encyclopedias that illustrate the first organizations of knowledge of exotic cultures, etc. N. González’s works always have to do with a kind of situationality because they are works that travel and, as such, intersect biographical motifs, artistic-cultural institutions and local communities, involving their recipients in a shared reflection on the question of borders. They are works that multiply the intersections between what belongs to the individual (what each subject carries as history and memory) and the *otherness of the unknown*: an otherness that may be real or imagined, since it welcomes the multiple incursions-excursions that the body and mind embark on to escape the reiterative on the path towards *bewilderment*.

Inevitably, territoriality emerges as the main motif in the work of someone who, in her biographical *recreation*, tells us about the multiple exoduses, migrations and exiles suffered by her own (Republican) family when they left Spain behind, and settled first in France and then in Chile<sup>5</sup>. The images and words that populate N. González’s works evoke forced displacements, the experience of being uprooted, the interrupted lives that had to leave their memories behind and fill their suitcases with whatever they could carry –things that would later be distributed as the inheritance of a kinship. *Maletas* (Suitcases) (2012) is the name of a series of silkscreen prints attached to fabric cutouts that show historical images of border crossings that, on different occasions, refugees and immigrants have been forced to cross on their voyage towards an uncertain future– the kind of voyage that forces one to select the most valuable of one’s belongings that will one day become personal treasures. One of her most emblematic works, *El mercado negro del jabón* (The black market of soap) (1999), is an installation that incorporates, among other archival pieces, a trunk with a leather bag that belonged to her grandfather and bars of soap like those that her mother and grandmother made in Toulouse, which they exchanged for food as a clandestine survival strategy during the Second World War. This work acknowledges a double border crossing that has Port Bou as its reference since it passes through, in the opposite direction of an opening and a closing, the memory of N. González’s family’s forced exile from their homeland of Spain into France in the very same year, 1940, that the Jewish-German philosopher Walter Benjamin decided that his illegal trip from France to Spain would end with a suicide that finally terminate a life of multiple exiles. As in *El mercado negro del jabón* (1999) and *Retrato de familia* (Family portrait) (2018), many works by N. González include old photos from family albums, postcards, personal letters and official records that document the passage of those who had to abandon the shelter of their existence in a relatively safe place, and embark on wanderings and passages across land and sea. N. Gonzalez speaks of an “orphanhood of the imagined”, which is her way of expressing the need to fill the voids of a childhood that lacked a knowledge of its origins<sup>6</sup>: a childhood with patched memories, full of long, empty spaces, the memory of which continues to exhibit holes and empty spaces in the accidents of fabric that disfigure and reconfigure the plots of the past. The gaps and perforations in her fabrics are the memorial evidence of the rips and snags of each loss, caused by the forced imposition of distance. The unbridled letters of the word “exile”, each printed on seven separate

<sup>4</sup> “Pure technical research from which new conceptual crossovers and surely theoretical impertinences emerged, which do not matter much to me because I only use theory when it lights up something in my imagination. In those tests I discovered an infinite number of supports by chance. Art is full of coincidences... as long as there is experimentation, which is the only way to discover them and transform them into findings; otherwise you are not able to be dazzled by anything.” N. González, 2009a, p. 67.

<sup>5</sup> “My grandfather, Modesto Andreu, left his homeland for France in the great exodus of 1939, for political reasons—in other words, because he was on the side that was clearly losing the war. A year later, my mother Teresa Andreu, her brother Delfin and my grandmother Josefa Berenguer made the journey from Spain into France on foot – secretly – passing through the border crossing at Port Bou, on their way to be reunited with my grandfather in Toulouse, France.” González, N., 2012, pp. 165-166.

pieces of felt that float off in the waters of Lake Riñihue as they appear in the video-footage of *Exilios* (Exiles) (2012), detach from one other to tell us about the severed feeling of non-belonging when family biographies suffer the inclemencies of separation. As a counterpoint to these forced wanderings, over and over in González's work we find the figure of a house (materially: her childhood home in the beach town of Las Cruces before it burned down), and it operates as a phantasmatic knot of the family shelter that serves as an affective anchor, in contrast to the many travels and detours through different geographies of alienation and nostalgia.

#### 4 Incomplete grieving

In addition to including the biographical matter of family memories that, dismantled, must be recomposed upon a foundation of objects and documents from an incomplete past, N. González's work also allows collective history to emerge, over and over again, as the gloomy backdrop of a humanity threatened by destruction. First, we see the broken history of Chile: a history split in two by the military coup of 1973 that unleashed its violence against the activist tradition of the Popular Unity party, whose socialist revolution embodied its dreams of social justice, and against the emotional structures of a left that was affectively mobilized by solidarity on an epic scale. The sinister remembrances of the civic-military dictatorship are palpable in works such as *Mar de llanto* (2006), a series of nine images of the Chilean coast whose photographic shots focus on the ocean as an abyss, where suddenly we see the front page of the newspaper *La Nación* showing a helicopter in mid-flight over the sea, with the headline: "400 bodies thrown into the sea". This press clipping confirms that the military dictatorship threw bodies to the bottom of the ocean by first turning them into bundles and then tying them to rails whose weight would plunge them forever to unfathomable depths. The atrocity of this operation of forcibly disappearing bodies that N. González's wall installation mentions photographically, has as its artistic correlate the realization of an extreme gesture on her part: the gesture that aims to overcome the adversity of that wall, taking the embroidery from the usual softness of fabric to the maximum hardness of a plaster surface on which she writes, with cross stitch, that verse of the national anthem that reads –with cruel irony– "And that sea that so calmly bathes you / promises you future splendor". The work leaves the last word unfinished with the thread dangling from the needle, as if the artist's hand declared itself incapable (for ethical reasons) of finishing the sentence, knowing that to end it would be a betrayal of the unfinished mourning of a national tragedy of disappeared bodies and errant ghosts. And this is not the only work in which we find ashes: there are those that remain after a fire (specifically, those that remained after the bombing of La Moneda on September 11, 1973) and then there are those that live on as the gray residue of loved ones (specifically, those of her republican grandfather, Modesto Andreu, whose funeral urn the artist returned to Spain), and then there are the ashes of the family home at Las Cruces where she spent her childhood. By using ashes as the almost immaterial trace of a memory in mourning, the artist intertwines the national history of a politically wounded Chile with a biographical history of family mourning that casts a long shadow on its memories. N. González is able to move back and forth between History with



Nature morte, 2006

<sup>6</sup> "I decided to take ownership of what I have always thought about regarding the history of histories, of Latin America, of its marks, of displacement, also of the American dream for some expatriates. In the tragedy of migrations, the first to be born in a new territory – like me – suffer the fatality of living in what I call the orphanhood of an imaginary world. I discovered that a few years ago: that there is something that does not belong to us and invariably we are putting together a history with little scraps from here and there. We have to discover how much is from here and how much is from there. Not having gone through the journey to the other side of the world on a boat leaves us adrift.", González, N., 2012, p. 163.



On the edge of the edge, 2012



a capital "H", in which entire communities and nations are the protagonists of stories of destruction and violence, to the smaller narratives of everyday occurrences that confirm unconfessed fears of loss, abandonment or disposal. Large and small, public and private, exterior and interior, exchange their signs in the transfer between the *political* and the *poetic*, relying on the *feminine realm* that the artist had to learn, from a young age always, in order to deploy oblique maneuvers to pass through enemy territory<sup>7</sup>.

#### 5 Destruction, scratches.

Even when she makes references to the history of other countries and nations, N. González always uses some scrap of memory (a fragment whose part explains the whole through the metonymic path of displacement and substitution) to glide smoothly between the specific and the general, the individual and the collective. This, for example, is what we find in *Sobre la historia natural de la destrucción* (On the natural history of destruction) (2011). One part of the work contains video images of N. González soaking, in the waters of Chile's Lake Riñihue, curtains sent to her by the Lebanese artist Marwa Arsanio: curtains from the Carlton hotel in Beirut, faded by the sun, full of holes. It was those holes, which held the memory of a bombed city, that prompted the Lebanese artist to save the curtains as evidence of the calamity her country endured<sup>8</sup>. It is no coincidence that N. González's staging of her work confronts the ravages of war through the damaged materiality of those curtains –burned, faded– that were sent to her by another woman artist, as an objectual and material deposit of a feminine memory that needed to be protected to generate an awareness about aggression, loss, deterioration. Arsanio's act of sending of those curtains across the ocean was a gesture that demonstrated her trust in the vocation of care with which N. González would take those damaged fabrics into her protection and use her art to contrast the memory of the curtains' formerly sumptuous drapings (right there, at the foot of her installation) with the geometric landscape of wounds and scars that hangs on the wall. Nury's artistic intervention aimed to do more than just repair the damage, which she did by sewing up the frayed edges of the curtain linings and fastening them to a new fabric that restored composure to the destroyed material. In addition to this act of repair, Nury stitched up those areas where the fabrics were most deteriorated, undertaking a complex process of manual and graphic sig-

<sup>7</sup> "The displacement of what I call 'domestic' to the field of art, for me, is a political issue." Cariceo, A., 2009. Preposiciones entre arte y política, una conversación con Nury González. *Papel Máquina*, 3.

<sup>8</sup> "Through the Chilean curator Natalia Arcos, the Lebanese artist Marwa Arsaniós sent me four curtains from the Carlton Hotel in Beirut, with the unspecific commission to do something with them. I received this package, which had already passed through the hands of an artist from Athens, at first as a present from Greece. It was accompanied by a written text and a video that explained the moment at which Marwa Arsaniós took down these curtains, an act of collection and appropriation that for her signified a reparation – as she related – of the history of her own childhood in Beirut, ferociously intervened by 15 years of civil war. In the video we also see images of the Mediterranean sea slamming into a buttress near the Carlton. This once-luxurious hotel, built in the 50s, was a sign of the somewhat frustrated modernization of the city that the haute bourgeoisie came to call the Paris of the Middle East. This hotel, a fixture of "modern architecture", had been closed down not only because of the civil war but because of a homosexual crime of passion that had occurred there. Of all those stories that accompany these textile objects from another planet, difficult to imagine and understand ... I am left alone with the curtains that carry, I want to suppose, all those stories, and with those images of the waves of the Mediterranean. Everything else is irreducible, including the kilometeric voyage of this package – Beirut, Athens, Santiago – a voyage that I myself prolong to Lake Riñihue, in southern Chile. On the edge of that idyllic lake that contains another tragedy linked to the earthquake of 1960 in Chile, I removed the four curtains from the box in which they arrived, one by one, and sank them – with the exception of the one already intervened in Athens, by Michail Theodosiadis–in the fresh water, holding them down with stones that hit them gently and rhythmically. They soaked

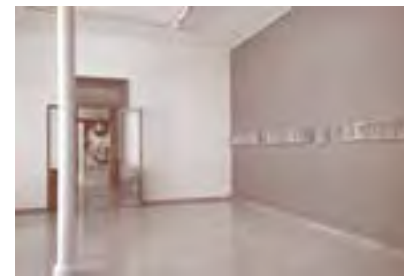
naling that, by denouncing the *harm* and repairing the *damage*, presents a double message to observers: she urges them to contemplate those things that have been spoiled by the devastation of war and time, and she also underscores the importance of transforming those things into active signals that keep the memory alive.

The same thing happens in another work, *Mapa de la destrucción* (Map of destruction) (2019), made from three very worn-out pieces of Mapuche fabric from the early twentieth century which were bought in the Temuco market. Using her thread to underline and outline the most damaged parts of the fabric, N. González underscores its wear and tear but also draws attention to critical art's refusal to allow such violations and devaluations of material to go unnoticed. As in the rest of her artistic work, N. González refers to different states of the fabric to tell us about the different kinds of tears, decompositions and recompositions that we might find in a piece of fabric, a body or an existence that lost and then, at least partially, recovered its wholeness. But the artist is capable of probing even further in her allusions to cycles of collective history or personal lives that are entangled in skeins of tensions and conflicts by not offering a guiding thread towards any recognizable path. She then stages the unformed and the deformed aspect of matter that, in the bundles of *huaipe* (*Dripping*, 2001; *Nature morte*, 2006), make the image inextricable from a totality as an organized whole: whether a manufactured cloth, or a people integrated into a framework of citizenship, or an organism firm enough to sustain or contain a humanity that has fallen to pieces. In addition to the *huaipe*, we see the tangled fibers of the felt, whose lack of a recognizable warp suggests that the phrase *perder el hilo* (to lose the thread), which the artist traced in one of the pieces in the series *Al hilo del hilo* (At the edge of the thread) (2012), takes on the metaphorical potential of getting lost in an absence of certainties, or in some mental labyrinth or magma of social derangement, unable to find a way out of the confusion and loss of any horizons of meaning.

## 6 Shock waves

N. González uses a range of resources to refer to the unfolding of events and occurrences that introduce the mode of the untimely into the continuous duration of programmed time, generating leaps and interferences that derail the regular course of things. The temporality that runs through N. González's oeuvre is always threatened, but not only in the (historical-national) dimension of catastrophes like civil wars or military coups. There is also an everyday dimension of days and nights whose succession of moments can explode at any moment, prompted by a shock of incalculable magnitude that leaves us with our souls "hanging by a thread". In the work *Sueño velado* (Veiled sleep) (2009) that was originally part of a series of exhibitions based on a curatorial script revolving around the image of the earthquake<sup>9</sup>, N. González elaborates an incredible poetic vision of objects that, more than the event itself (the earthquake), evokes the fragile "before" whose routine is about to be disrupted, without warning, by a sudden, startling jolt. In this

there for 3 days, so that they could release, so to speak, the stories they held inside of them. In the course of this process, which was recorded on video, and to which I wanted to lend a kind of ritual character, I noticed that each of these curtains had a lining on the back, a hidden lining, totally destroyed by the passage of time. I took them out of the water, spread them out in the sun, and folded them one by one. And I set out to recondition those fabrics burned by the Beirut sun by repairing their state of deterioration and treating them like archaeological fabrics, ironing them and sewing their dismembered fractal edges onto a white sheet, transforming this waste into large, almost invisible maps of an unknown region." González, N., 2009b. Proyecto Beirut. Artist's text. Nury González Andreu Archive. <https://www.nurygonzalez.cl/obra/historias-de-guerra-2/>



Fiction of an origin, 2006

installation the artist brings together 45 bedside tables whose lamps, in the midst of the darkness of the room, illuminate all the intimate objects that people typically deposit on these pieces of bedroom furniture that sit at the bedside of those who fall asleep or lie awake at night never guessing that, suddenly, something unforeseen is going to fling time and space out of control. The sum of personal belongings gathered on a table is the privileged witness of how the body lying on the bed, just before turning off the light, makes some habitual gesture, never imagining that it might be the last. Although the figure of the "earthquake" is associated with the geographical meaning of the natural disasters that have historically afflicted the Chilean territory, N. González's work used this figure to radiate—in her installation—the almost dreamlike effect of a perturbation-transgression of the border between the private (the shelter of the intimate) and the public (the exhibition of the hidden, exposed for all to see). The "veiled" sleep in N. González's installation of 45 bedside tables might easily be the sleep of someone who is perhaps sick or even dead and spends the night with a caretaker at his or her side. It might also be that enigmatic sleep state—always veiled—that emerges from the nocturnal, never quite crossing the threshold of consciousness. Or even the soft reverie of someone who has no way of knowing that he is about to face the terror that will wake him up with a jolt. Tremor, dream and vigil: these are the shock waves of the unpredictable that reverberate through those biographies that experience their maximum fragility in the decoupled union of the body with the sudden flare-ups and terrors of the night.

## 7 Reconversions and desynchronizations

The artist's habitual efforts to excavate the submerged fragments of her own family biography and to rescue the forgotten or erased memories of a violated political-national history have led her to collect signs and scraps of a temporality that is continuously perceived as being endangered. Sedimented in layers of different thicknesses, these signs and scraps form an archive of individual and collective experience that, when stirred by the concerns of a present moment that feels dissatisfied with what the future holds, turns the act of remembering into an instrument of a critical awareness about what the passage of time inexorably leaves behind by abandoning, suppressing or erasing the traces of the past. In N. González's work, the evidence of time's accidents almost always emerges at the level of textures and surfaces, since materials themselves (objects, fabrics, clothing) can say the most about their ability to resist the sum of troubles they have had to endure or their inexorable surrender to expiration, obsolescence. In Nury's own account of her work, the passage of time has implications for tools that have fallen into disuse, shops she used to haunt to stock up on

<sup>9</sup> "Fernando Castro Flores' curatorial script for the Triennial of Chile (2009) was based on the text *The Earthquake of Chile*, by the German romantic writer Von Kleist...The work *Sueño velado* consists of the placement of 45 individual bedside tables—new, old, elegant, ordinary—in a checkerboard arrangement. Solicited among friends and friends of friends, all the bedside tables are borrowed, and they are all from the city of Santiago and its surroundings. Each with its own objects. On each of these pieces of furniture, which belong to the most private sphere of home decoration, sits a lamp with its lighted bulb. These 45 different nightstands, which have kept vigil over the sleep of their owners, were arranged in a space where the only lighting came exclusively from their lamps. After the earthquake, after any earthquake—whether actually emanating from the earth, politics, family life, love affairs—what always remains visible or recognizable in the room, is the bedside table—[in Spanish, also called] the table of light—that manages to contain, after the bodies have left, clues of that last conversation, that last wait, that last breath. It would seem to be an object that can conjure—because it is so often looked at and used—the key to repairing and rebuilding the most veiled of secrets or the most reluctant stories of memory." Nury González, *Revista Arte UC Valparaíso*. González, N., 2009c. *Sueño velado*. Text by the artist. Archivo Nury González Andreu. <https://www.nurygonzalez.cl/obra/la-vida-es-sueno-2/>.

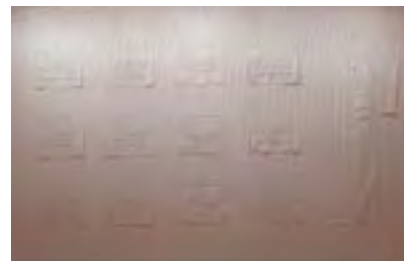
materials and instruments that no longer exist, old pieces of machinery that were replaced by others, abandoned fabric factories and shuttered industries, and so on<sup>10</sup>. The narrative in which Nury envelops her work evokes the urban and rural landscapes that witnessed how the traditional world of crafts and trades was forced to surrender to industrial progress. It also reveals how the globalized circuits of the hyper-industrial have sacrificed the local, destroying sources of regional development as well as the employment capacities of local companies. These post-industrial displacements and reconversions are evidence of the irreversible advance of a temporality propelled by the speed of the capitalist market, whose rhythms require the constant upgrading of goods offered and promoted by the system of fashion, according to the productivist rules that require the incessant and successive recycling of tastes and styles that continuously and frivolously replace one another. Visual technologies also suffer from this same regime of abandonment and upgrading that leads modes of image production and reproduction to reformulate themselves at breakneck pace to satisfy the voracity of a gaze that moves superficially from shop windows to screens of all kinds. N. González's aesthetic reflection has allowed her to meditate on these processes of acceleration and precipitation of changes between old and new and, also, to trust art to disobey the straight line of progress that imprints itself in people's minds the idea of an obligatory, forward-moving process of advancement that allows no turning back. The artisticity of N. González's work consists of a temporality with an ebb and flow, that superimposes and intertwines stories and memories, moving from ancient trades and traditions (for example, the loom, embroidery) to digital technologies (photography, video) but never forgetting the remainders, the remnants, those materials and objects that no longer satisfy the type of shelf life rewarded by neoliberal economism. This is her way of continuing to honor the legacy of renunciation and sacrifice that is linked to the existence of everything that lasts and endures, that stubbornly refuses to comply with the immediatism of a present that seeks to eliminate all residue of social historicity so that the shadows are prohibited from casting their opacity upon the (artificial) luminosity of our contemporary societies of commodity and spectacle. Nury has been able to resist the expiration of objects and materials thanks to one of the dimensions of time that she carefully stages: the slowness and protraction of a work process whose wisdom – ancestral, feminine – understands that temporality is not smooth but stratified, that is, full of folds that should not be smoothed because they hold knowledge and experiences that have accumulated over hundreds of years, by dint of patience and tenacity. The slowness and protraction, the pause, give Nury's work the status of a critical art that works with the suspension and dilation of times and modes, calling into question the assumption – too simple – of a present entirely coinciding with the actuality of its means.

N. González tells us that both present and identity must know themselves to be exposed to mismatch. In two of her 2006 works, *Sic Transit* and *Ficción de un origen* (Fiction of an origin),<sup>11</sup> Nury set out to destabilize the metaphysics of identity as a full and unitary concept. For this she used the occasion of the completion of the procedure that would grant her Spanish nationality,

<sup>10</sup> "It is in the port of San Antonio, in a small century-old shop where I stock up on bone needles, originally used to sew nets.... In Santiago, in the Franklin and Balmaceda flea markets, I have bought different tools related to the old leather and footwear trades, that are no longer in use. In the hardware stores and grocery stores in the Estación Central district, I get fishing hooks, leather, soles, virgin wax and different kinds of grates." González, N., 1995. *El colapso de un origen*. In *Varios autores, Taxonomías*. (Textos de Artista), pp. 51-60. Santiago, Chile: Jemmy Button Inc. The quote is from pp. 56-57.



Fiction of an origin, 2006 (details)



Message for Gabriela Mistral, 1995



through her ancestral ties. It was an administrative procedure that she decided to turn into a process of artwork. Just before and just after the procedure carried out at the Spanish Consulate in Chile, she made a double photographic portrait –same format, same pose– that invites the gaze to linger on the image of someone whose identity has been bisected by the question of nationality, offering us an enigma through the subtle game of resemblance and dissimilarity that brings together or separates one self-portrait from another. The work *Sic Transit* includes these two photographic self-portraits, as well as the official documentation of the consular process and a text by Paul Celán: "But do we not all trace the writing of our destinies from such data?" The work leaves in suspense the relationship between "data" (data, records or coordinates: something like the photographic objectification of the portrait that is certified by an identification card) and the opposite: the symbolic and imaginary evocation of an identity whose subjectivity is uncertain and unfixed. There, the notion of mismatch operates as a virtual fissure in the photographic appearance of the self that invites the viewer of the work to appreciate how the relationship between identity and difference disrupts the mechanics of reproduction. In the second work, *Ficción de un origen*, N. González exhibits on two large wall panels those same two self-portraits facing each other, with one difference: this time the 832 pixels of the digital image has become 832 squares of wool woven with different shadings of gray that, from afar, simulate the black and white effect of a photographic<sup>12</sup> enlargement. Not only is the identity of the photographed subject unraveled, but the woven version of the digital image fragments it into a thousand squares that decompose the visual unity of the portrait. Each one of those little squares bears the artisanal (pre-technological) mark of weaving and sewing, turning back the clock to a past that was left behind by the advancement of those technologies whose techniques of reproduction replaced the original with the serialization of the copy. This is one of the many ways in which N. González's work crosses the borders of identity (sameness-otherness) and the thresholds of time (past-present-future), using the power of artistic recombination so that mismatches and anachronisms can destabilize the synchronicity of the flat image.

## 8 The feminine as a stratagem

The human body is evoked in all of N. González's work through the objects that surround it and, above all, the fabrics that cover it. There are the blankets that wrap around it (those that deportees and exiles wrap around their shoulders to keep warm in unforgiving weather) and the sheets that cloak or shroud the body in secret proximity to the skin. There is the striped cashmere as a support for a work *Recado a Gabriela Mistral* (Message for Gabriela Mistral, 1995) that deconstructs the jacket of a suit that

<sup>11</sup> *Sic Transit* (2006) and *Ficción de un origen* (2009) are built on the basis of a specific event; this is the moment when I am granted Spanish nationality. That moment is recorded by two photographic self-portraits taken before and after a specific date: November 10, 2005. The date corresponds to the day on which the Spanish Government, through its Consul in Chile, conferred Spanish nationality upon me for the sole fact that I was the daughter of a Spanish girl who had to leave her country at the age of nine because of the civil war. The photographic record of the face reveals, in a subtle change, two states of identity, before and after. The phrase embroidered on the wall in one case and in sieves in the other, says, "BUT DO WE NOT ALL TRACE THE WRITING OF OUR DESTINIES FROM SUCH DATA?". This text, by the poet Paul Celán –a Jewish, Romanian-born poet, who spoke German and was naturalized French– establishes that meaning." González, N., 2012, pp. 171-172.

<sup>12</sup> "The face as the seat of identity: Weaving small squares of 15 x 15 cm, with sheep's wool, carded, spun and woven by hand and then dyeing them in grayscale and sewing them one by one to reconstruct my face is also a way of returning to the starting point: Spain, is to unveil an imaginary world that is pending. The staging of the work is materially resolved in its distance, the focused blurring of a story." González, N., 2012, pp. 170, 172.

could have been made for the Chilean teacher and poet by some unknown professional tailor, with its seams exposed to illustrate the relationship, half-defined, between body and clothing. There are the names of different items of clothing, printed on the bundles of *huaipe* in the work *Historia de cenizas* that itemized what one might find piled up in a house, a bedroom or a closet. But also, and above all, there are the repeated quotes by the Chilean philosopher Patricio Marchant: “There is a body there, where the deciphering of a series of symptoms reveals, suddenly, the deep connection that has secretly guided a life” in *Ruidos y temblores, ceniza*, (Noises and tremors, ash) (2018) or “There is a body there, where a desire, which hides to be discovered, trembles to be discovered, not to be discovered” in *Historia de cenizas* (1999). The body is, then, the somatic and instinctive knot as well as the biographical support (physical materiality, experiential repository, imaginary projection, affective substrate) that registers perceptions and emotions, the traces of which remain deposited in the memory of what, throughout an existence, is experienced either as pleasure or suffering, desolation or consolation, enjoyment or helplessness. An entire history of inscriptions and attachments of what, without art to come to the rescue, would vanish without a trace<sup>13</sup>.

But the body is also the set of cultural symbolizations that is intervened by the masculine-feminine axis of sexual difference in the distribution of functions, properties, values and attributes that culture prescriptively assigns to each gender. The narrative of experience that N. González transmits through her work emanates from the feminine universe of the private and the domestic: she herself learned from her grandmother and her mother those crafts and trades reserved for women so that she could school herself in the tasks of “an informal literacy enterprise”<sup>14</sup> based on sewing, embroidery and weaving. From this tradition she inherited the art and technique of crafts that would allow her to compose letters and phrases, motifs and shapes on her fabrics with all the skill and refinement of an art form regarded as “minor”, because it lacked the artistic status granted to painting and drawing in the Fine Arts tradition. And though its ornamental variations compete in conceptual rigor with the male domain, her work never pretends or pretended to achieve a heroic scale of the grandiose or monumental. As a child of necessity, Nury learned from the economies of war how to bring austerity and discipline together in a practical spirit of organization. This is where she gets her appreciation for method<sup>15</sup>: collecting and classifying, filing, inventorying and cataloguing; organizing and distributing things in sets and then subdividing them into subunits that will integrate different series according to the combinations of resources that divide and multi-



Noises and tremors, ash, 2018



<sup>13</sup> “My references come from the search, rescue and capture of stories that are barely audible, of obsolete domestic arts and crafts practices, of stories both heroic and private that forged a moment in the imagination and whose nature is to be forgotten, of some archival documents, of famous “found phrases” that, to me, suggest a plausible sense of the personal dimension. My work aims to establish thematic, procedural and technical encounters between the practices that define the feminine and particularized space of the private and those discourses and practices that are determined as paradigms of the political and historical space of the public. I try to resolve this transit of meanings by bringing the prestige of art to the domestic crafts and the collecting and classifying activities that the customs and uses of the domestic economy have traditionally reserved for women. Of these crafts and activities the one I most prefer is “the instance of weaving and embroidery” and its metaphors which may be material and textual. The photographs, documents and objects treasured by my ancestors and transported across borders until they arrived, by chance, in Chile, allow me to interweave a memory and reconstruct or construct a possible history and the possibility of having a history”. Nury González, *Revista Instituto de Arte UC, Valparaíso*.



Written Word, 2006 (details)

ply. Since childhood, she has learned how to take advantage of scarcity, of what is minimal and tiny, following the —feminine— art of making magic with little or even nothing.

When he felt that she had exhausted the possibilities of the embroidery technique (almost as if she had “run out of thread”), N. González remembered needles<sup>16</sup> and began working with them to devise a new form of writing on pieces of fabric that evoked the pages of a mathematics or composition notebook. The result of this exercise, with thousands of needles of different sizes and thicknesses is *Palabra escrita* (Written Word) (2006), a kind of dual writing whose brightness and shadows play, like the feminine, with both the beauty and the perversion of seduction: the steeliness of the metal offers a front side that, in addition to being shiny, is smooth and soft while the reverse is spiky; upon touching it one is deceived by the appearance, because the hand inevitably experiences an injury instead of a caress in the inadvertent passage from smooth to rough.

The *Diccionario de labores para mujeres* (Dictionary of Crafts for Women) was the family guide for educating girls in the domestic arts, passed down from grandmother to mother and mother to daughter, that instructed Nury in the world of embroidery. But the truth is that, in parallel to her work, N. González writes (about her artistic practice) and in fact her writing is, in itself, like a piece of embroidery or lace, an *entredoux*. In each exercise of textuality, N. González maintains the plot of her conceptual narrative by handling the thread of the story with a verbal precision and conciseness that tighten the knots of reflexivity that connect knowledge with doing and saying. She applies to her creative prose the same geometric rigor with which, as a child, she learned to do cross-stitch embroidery, always putting her initials on handkerchiefs and other pieces. But Nury also dares to break the semantic chain of the sentence that asserts its presence with the perfect word, and instead add a tiny arabesque that decorates the paragraph with an unexpected, unusual flourish of beauty. It would be foolish to separate N. González’s visual work from her writing, because in her writing she embeds a sense of embroidery and embroidery as meaning. This is her way of underlining the “pensive” definition of a work that reflects on each twist and turn the thread takes through the narrative (sometimes linear and sometimes de-centered) so that memory and experience, feeling and thought, may be appreciated through the compression or dilation of the fibers that weave the subtlety of her critical art.

<sup>14</sup> González, N., 1995.

<sup>15</sup> “Like my grandfather, I collect and classify objects. I collect flat stones, seeds, shells, branches, rusty nails, thorns, obsolete tools. I separate the organic from the synthetic, the soft from the hard, the large from the small, the smooth from the rough; the manual from the industrial, the shiny from the opaque, the useful from the useless”. González, N., 1995. The quote is from p. 56.

<sup>16</sup> “After a while I didn’t want to use thread anymore and all that was left were needles. I became obsessed with them, buying them by the hundreds and classifying them, and I discovered that there were needles for the blind, for tailors, with tips, without tips, an infinite variety. I thought they were resounding graphite strokes and I used with them the same categorization system that is used for classifying drawing pencils: HB, 2B, 6B, etc.”, González, N., 2009a. The quote is from p. 69.

I'm in Areguá<sup>1</sup>. In the house my father<sup>2</sup> lived in for the last twelve years of his life. It's a house in the middle of a large garden, up on a hill. From the house you can see a lake in the distance.

I imagine that there is a strange connection between this house and another one, far away, on the Riñihue lake in Chile, from which another lake suddenly appears in my memory. There, a woman passes her hands again and again over wool fleeces; the tips of her fingers know the textures. And from the textures she extracts meaning.

How many times did Nury González visit this house? How many times did she walk its paths? How many times, perhaps over lunch, did those same hands touch an *ao po'i* tablecloth?<sup>3</sup> How many times, as she looked over Riñihue lake, was she looking at the other lake, the one in Ypacaraí?

A journey to Paraguay twenty-four years ago established this connection; the trip was for a group show at the Museo del Barro. These repeated comings-and-goings that were only interrupted by the pandemic began a kind of exchange that was tinged with emotions, the sort that the Museo del Barro cultivates, and that is fundamental to the development of its meaning. Through this exchange, textiles and miniature armies of wooden sculptures arrived in Santiago, Chile, and then taken to the Museo de Arte Popular Americano (MAPA) to add to its existing collection. And in Asunción suitcases filled with samples also arrived, that Nury has dreamed up, weaving an emotional web belonging to all who understand the value of these kinds of encounters.

There hasn't been a single trip during which Nury hasn't discovered the beauty of some tool on the verge of extinction, or some scrap of material made from pure cotton but was being used to clean the floors. A sense of wonder at how the sidewalks are used, or as she tastes the flavor of some dish.

### Encountering the work of Nury González

I have often contemplated Nury González's works since I first came face to face with one of her pieces at the Museo del Barro over twenty years ago. It was *El mercado negro del jabón* (The black market of soap) in a group exhibition titled *El lugar sin límites* (The place without limits)<sup>4</sup>. There was a lot of fictionalizing in that piece, and for me, as someone who comes from the world of writing, it seemed to approach the literary genre of autofiction. Much of the narrative comes from memories, but there is a lot that is born from "as though", or "what would have happened if...?" In this work there are elements from family tales and a coincidental connection of time and place with the tragic story of Walter Benjamin. Later, getting to know the

<sup>1</sup> Areguá is a small town near Asunción in Paraguay, on the banks of Lake Ypacaraí.

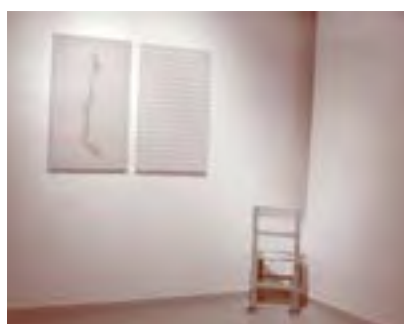
<sup>2</sup> Carlos Colombino (Concepción, 1937 – Asunción, 2013), Paraguayan artist and co-founder with Osvaldo Salerno and Ticio Escobar of the Centro de Artes Visuales / Museo del Barro.

<sup>3</sup> A cotton cloth, of indigenous origins, that used to be made on a backstrap loom and in its colonized version is made on a horizontal loom. The name comes from guaraní and means "narrow cloth" because of the maximum width it can have. The starched tablecloths, to which ecru-color embroideries are added, is a luxury in Paraguayan households.

<sup>4</sup> Curated by Justo Pastor Mellado and organized by the DIRAC. The exhibition was then received in the following institutions as well as the Museo del Barro in Asunción: Museo de las Artes, Guadalajara; Galería Teórica, San José; MALI, Lima; Museo J. M. Blanes, Montevideo.

## On lacustrine connections: Nury González, touch, and Paraguay

Lia Colombino  
DIRECTOR OF THE MUSEUM OF INDIGENOUS  
ART OF THE CAV / MUSEO DEL BARRO,  
ASUNCIÓN, PARAGUAY



Series Cruz & Grama, 2012



Series Cruz & Grama, 2012



The face speaks, 2000

gestures characteristic of Nury's work, one can see how everything—from the selection of materials to the gestures and the shaping of meaning—had a direct link to a personal story that also fired out questions that demanded the attentions of anyone who came near.

### On walking around the Museo del Barro and a question

Nury finds a connection and a challenge in her walk—walks, in plural—, around the Museo del Barro. One day, after one such walk, she returned to the house of Telmo Aquino, where she always stayed when she was in Asunción, and with an overwhelming sense of nostalgia she said to me: "After seeing all of this, what can one do as an artist? Is there anything left to do or say?" In some ways this question was the same as saying that indigenous and popular art had contemporary art in a checkmate. Nury's question has stayed with me ever since.

This restless and piercing perspective on things asks one to take a stance: what to say when faced with the overwhelming reality of an image and an aesthetic created to give meaning to life? It's not about not being able to translate into an image anything from one's position as an artist, it's about doing so despite this question, and knowing how best to manage whatever comes out of it.

### Steps as needles

In 2000, Nury González was awarded the Rockefeller Scholarship from the Centro de Artes Visuales (CAV) / Museo del Barro. This scholarship, part of the Identities in Transition program directed by Ticio Escobar, brought her to Asunción for a whole month. At the time we weren't very close, but after wandering around the streets of the city, she began to establish a network of spaces. She began marking the traces of her steps in the city, and out of that she formed her network.

I'd sometimes bump into her, in the stifling heat. I later understood that this way of working, exposing her own body to something, was a form of fieldwork that I've also seen in another artist whose gestures are similar to Nury's – Mónica Millán, the Argentinian artist who also works with textile and embroidery, and whose work is infused with the practices and sensibilities of Paraguay.

Walking around Asunción, so many times, taking so many siestas, in the heat... Maybe it helped Nury understand things. Afterwards, during other visits, she developed a fascination with textures, that word born out of textiles and ending in something that unites us: the textual, which is a fundamental part of her work.

It was on the basis of those long walks that Nury developed the piece that would comprise the exhibition *Cruz & Grama*, inaugurated in 2002 at the CAV / Museo del Barro. In this exhibition, Nury reveals her array of tools: textiles, furniture, sewing needles, earth, machine embroidery. She also exhibits maps, diagrams, objects, and quotations that as a whole give meaning. The encounter with the *ao po'i*, the textile with indigenous roots that became part of popular culture, takes place in the museum's shop<sup>5</sup>, next to doña Estela<sup>6</sup> who always set aside pieces of fabric that Nury might like. It is these textiles—and others made of cashmere—that Nury worked on,

<sup>5</sup> Also during lunches and dinners in the house of Ticio Escobar or Carlos Colombino.

<sup>6</sup> Estela Bareiro de Morel was, for years, in charge of the museum shop, and was the museum's connection to the local craftsmen and women, who were included in the museum's program for the sale of popular art. She died in 2021 and the shop now bears her name.

stretching them over taborets, piercing them with needles to make up maps of Paraguay and Chile that reflect the maps of Asunción or in the maps of both countries, the type used in school geography lessons. Many of Nury's works –including those created after this exhibition– are linked to education through their materiality or their connection to certain shapes, like lined or gridded pages, or ink.

The house, a typical stick sketch, is repeated throughout the exhibition. Maybe with this exhibition Nury decided that Asunción could also be called her home. Because she'd stitched the streets together with her steps, she'd earned that right.

So, four years later, in 2006, she exercised that right and took a space that was being built and filled it with objects that she brought. This intervention became *Historia de desplazamiento* (Story of Displacement)<sup>7</sup> and in it the stick house is no longer drawn, it occupies the site that is reconfigured to become an exhibition space and which, at the same time, as the embroidered text on the wall tells us, is also a place where the unspeakable is kept. Nury sets the space up through the positioning of her objects, "intense objects" Ticio Escobar calls them in his presentation text. There, for the first time in her work, her mother's shoes appear on a chair, in the middle of this space that is on the borderline between something built and something destroyed.

### Everything begins with the fingertips

During her trips to Asunción I accompanied Nury in her search for materials. The same hands that craft her work, the needles laid out over a cloth in a specific way or in the process of working a piece of felt, are the same hands that root out fabrics in the stalls of the Mercado 4 market in Asunción, in shops selling industrial cloths or pure handmade cottons. The hands seem to wonder as they touch these articles, the same wonder they feel when they come across some nearly obsolete gadget<sup>8</sup>. The thought is born out of the fingertips<sup>9</sup>, a thought that retraces a pathway towards the gesture that will create the work.

Diego Parra, in his text about Nury's work, talks about some of the focal points of her creative work: its slow pace and hand-made nature<sup>10</sup>. Both are somehow related to the passage of time. Craftsmanship is connected to the past, as is anything that needs to be done slowly. At this point I connect the processes of Nury González's work again to that of Mónica Millán. In her work *Situación de estudio: El vertigo de lo lento*, (Studio Situation: The vertigo of slowness), Mónica goes to Yataity del Guairá in Paraguay to work with the weavers and embroiderers of *ao po'í*. Mónica, interacting with these women, watches them closely and time seems to go into a sort of funnel, slowing down, and that's when she feels –and as she explains it her voice also falls– "the vertigo of slowness". Even though these are not the words she uses, Nury understands this sense of going back in time.



Story of Displacement, 2006



Exiles, 2012, in the exhibition Midsummer Night's Dream



Story of Displacement, 2006 (details)

Family stories appear, and there's a double meaning in them. The familiar that is wrapped in tenderness and then the familiar that feels vaguely sinister perhaps because it's just too close.

For Nury, Paraguay has become a land that is nearly familiar. A place that, more than being a place, is a time frame, a state that puts things into a different time and makes time dilate. That divides time in two, perhaps, so that something happens.

### The water

I mentioned lacustrine connections. There, in Chile, Riñihue appears in works in the exhibition *El sueño de una noche de verano* (Midsummer Night's Dream). Curated by Ticio Escobar, the exhibition occupied two rooms in the Museo del Barro and showed a variety of pieces working with different materialities, as well as audiovisual pieces.

Even though the pieces were from different moments, there is something that connects them. There is an insistence on the idea of the thread as giving continuity and of memory as something that can be woven, and perhaps because of that, unwoven.

There is also the gesture of the making of the felt cloth that requires the repeated compacting of wool fleeces. Words and phrases can be read in the felt cloths. The felt cloths are also present in the videos: the folds of a cloth in which one can read the word "exiles" are floated out onto a lake. That exile, with all its historical implications, is perhaps a shared memory with that other lake, in a far-off land.

### The mission of a yacaré<sup>11</sup>

Nury didn't only go to the Museo del Barro to visit its exhibition rooms. She also went to visit us, and Estela who ran the museum shop where ceramics, textiles, indigenous sculptures, feather artworks, and other jewels are sold. It was Estela, as I said before, who saved the best cloths for Nury.

One day, in the museum shop that's also a café, while waiting for the inauguration of the exhibition *Cruz & Grama* to open, we saw my father who had come from Areguá with a *chipa*<sup>12</sup>, a bread roll in the shape of a caiman. He'd made it in homage to all those who'd been close to the museum, to that other Paraguay that the museum seeks to be. The bread roll in the shape of a caiman became the Order of the Caiman. Perhaps this animal, that is so drawn to lacustrine places, strengthens the connections between the two lakes that exists in the memory.



Order of the Yacaré, 2002

<sup>11</sup> The *yacaré* is a type of caiman.

<sup>12</sup> A *chipa* is a bread roll made of cornflour and cheese. It is typically made in Paraguay, and is also found in some parts of Brazil, Argentina and Bolivia.

<sup>7</sup> That year she also exhibited *Cuaderno de apuntes* (Notebook) in the Josefina Plá room in the museum.

<sup>8</sup> This is where she found some four-sided strainers that she uses and reproduces in her work *Ficción de un origen* (Fiction of an Origin, 2006).

<sup>9</sup> Fingertips are also used to count: Nury counts in French, adding and subtracting in that language on her fingers, her index finger resting on the thumb, to which the middle finger is then added, and then the ring finger. It's a dance of counting and fingers with the numbers spoken in French in front of a cloth, estimating how many meters of material she needs to buy.

<sup>10</sup> Parra, D., 2023. *Obra lenta / Hacer tiempo*. Archivo Nury González Andreu. <https://www.nurygonzalez.cl/investigacion/aproximacion-teorica/>

## ÍNDICE DE IMAGENES

pp. 1-8

Detalles de dos vitrinas expuestas en la sala principal de la exposición *Hebra perdida*, una con documentos familiares y otra con diversos materiales que Nury ha reunido para utilizar en posibles obras.

p. 12

Nury González montando la obra *Palabra escrita*. Exposición *Cuaderno de apuntes*, CAV / Museo del Barro, Asunción, 2006.

p. 16

*5000 metros de pintura chilena*, 1985 (izq.) Pintura y serigrafía sobre cuero de caballo cosido con cáñamo sobre tela de algodón montada en bastidor (der.) Pintura y serigrafía sobre cuero de caballo y vaca, cosido con cáñamo sobre tela de algodón montada en bastidor.

190 x 640 cm

N.º de registro: NG-O-003

Colección de la artista

p. 16

*Memoria recolectora I*, 1987

(izq.) Fotocopia, herramientas, semillas y objetos en resina de poliéster en cajas de metal, fijadas a estructura de madera. (der.) Dibujo con pastel graso y faja tejida en lana sobre jarrón de arcilla, fijado a estructura metálica.

210 x 120 cm

N.º de registro: NG-O-005

p. 17

*Mal de archivo*, 1997

Tela, hamaca, impresión serigráfica, cañamazo, bordado a máquina, huaípe y plástico. Instalación, medidas variables

N.º de registro: NG-O-025

Colección de la artista

p. 18

*El objeto y su par*, 2000

Manta tejida a palillo, silla de madera, latas y fardo de huaípe.

220 x 140 cm

N.º de registro: NG-O-032

Colección de la artista

p. 19

*Correspondencia de mayo*, 2001

Agujas sobre cachemira montada en bastidores, bordado a máquina sobre tela de algodón, sillas fiscales y latas oxidadas con agua en su interior, bordado a punto cruz sobre el muro, maleta de cuero.

Instalación, medidas variables

N.º de registro: NG-O-034

Colección de la artista

pp. 20-21

*Las parcas*, 2018

Tela de lana de oveja sin teñir, placa de bronce con texto en sobrerrelieve, madera, piedra, alambre de cobre.

90 x 52 cm c/u

N.º de registro: NG-O-081

Colección privada

p. 119

*Mesa de diálogo*, 2001

Textos en vinilo sobre espejos y superficie de edificios en Valparaíso.

*Site specific*, medidas variables

N.º de registro: NG-O-038

pp. 120-121

*Mar de llanto*, 2006

Nueve fotografías de mar de la costa chilena, junto a una portada del diario *La Nación* y texto bordado a muro en punto cruz.

38 x 32 cm c/u

N.º de registro: NG-O-054

Colección de la artista

p. 123

*Dripping*, 2001

Fardos de huaípe de hilos de color dispuestos en estructura de damero.

450 x 175 x 25 cm

N.º de registro: NG-O-037

Colección privada

p. 123

*Nature morte*, 2006

Fardo de huaípe y vidrio con texto serigrafiado.

40 x 18 x 20 cm

N.º de registro: NG-O-053

Colección Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile

pp. 124-125

*Serie Al hilo del hilo*, 2012

Fieltro artesanal de vellón de oveja.

90 x 100 cm c/u

N.º de registro: NG-O-071

Colección de la artista

pp. 126-127

*Ficción de un origen*, 2006

Lana de oveja cardada e hilada a mano y teñida en escala de grises, bordado a punto cruz sobre cernidores de metal y madera. Instalación, medidas variables.

Retratos: 350 x 250 cm c/u; cernidores:

28 x 25 cm c/u

Colección de la artista

p. 128

*Recado a Gabriela Mistral*, 1995

Fragmentos de textos de Gabriela Mistral, bordado a máquina sobre cachemira color café con líneas blancas. Traje talla 52.

262 x 428 cm

N.º de registro: NG-O-012

Colección Museo Blanton, Universidad de Texas, Austin, EE. UU.

p. 129

*Ruidos y temblores, ceniza*, 2018

Ceniza, vinilo adhesivo, vidrio y moldura de madera.

120 x 80 cm

N.º de registro: NG-O-079.1

Colección de la artista

pp. 130-131

*Palabra escrita*, 2006 (detalles)

Agujas sobre cachemira tensada en siete bastidores y texto bordado a punto cruz sobre muro.

130 x 80 cm c/u

N.º de registro: NG-O-052

Colección CAV / Museo del Barro, Asunción, Paraguay

p. 134

De la serie *Cruz & Grama*, 2012

Telas de algodón, agujas, silla, latas y telas bordadas a máquina.

Díptico: 130 x 80 cm c/u

N.º de registro: NG-O-041.a

Colección Museo del Barro

p. 135

De la serie *Cruz & Grama*, 2012

Telas de algodón, agujas, silla, latas y telas bordadas a máquina.

Díptico: 130 x 80 cm c/u

N.º de registro: NG-O-041.b

Colección Museo del Barro

p. 135

*El rostro habla*, 2000

Impresión de rostro sobre tela, con pigmentos de lapizlázuli, cúrcuma y cardamomo.

50 x 40 cm

N.º de registro: NG-O-041.h

Colección de la artista

p. 136

De la serie *Cruz & Grama*, 2012

Mapa del Municipio de Asunción impreso sobre tela. Esquema de casa bordado a máquina con hilo rojo.

140 x 226 cm

N.º de registro: NG-O-041.e

Colección particular

p. 136

Vista de la exposición *Cruz & Grama*, CAV / Museo del Barro, Asunción, Paraguay, 2012.

p. 137

*Historia de desplazamiento*, 2006

Cuero, madera, vidrio, tela, hilo,

ampolleta, plástico.

*Site specific*, medidas variables

N.º de registro: NG-O-049

p. 141

Orden del Yacaré

Grabado sobre papel vegetal (autor Carlo Spatuzza), dedicado y firmado por Carlos Colombino.

pp. 144-145

Nury González en la orilla del lago Riñihue, Región de Los Ríos, Chile, lavando los fieltros de la obra *Exilios*, 2012.







Ministerio de  
las Culturas,  
las Artes y el  
Patrimonio

Gobierno de Chile

PROYECTO FINANCIADO POR EL  
FONDO NACIONAL DE DESARROLLO  
CULTURAL Y LAS ARTES, ÁMBITO REGIONAL  
DE FINANCIAMIENTO, CONVOCATORIA 2024