

Tránsitos cosidos

PINTURA - INSTALACIÓN



NURY GONZÁLEZ

Galería Gabriela Mistral

Departamento de Programas Culturales / División de Cultura / Ministerio de Educación

La Galería Gabriela Mistral es un espacio de estímulo a los valores emergentes de la plástica nacional. Su proyecto incluye las exposiciones de arte que allí se realizan, y una propuesta curatorial compartida

entre la directora y el equipo que la concibió, más los artistas participantes en cada muestra.

En este espíritu, los catálogos de las exposiciones, ofrecen la posibilidad de mostrar las obras de sus creadores, y permiten a los teóricos de arte, críticos y escritores elegidos por los artistas, expresar sus opiniones a través de textos que NO NECESARIAMENTE reflejan los criterios curatoriales del proyecto Galería Gabriela Mistral.

Galería Gabriela Mistral

Departamento de Programas Culturales / División de Cultura

MINISTERIO DE EDUCACIÓN.

1996

Tránsitos cosidos

PINTURA - INSTALACIÓN



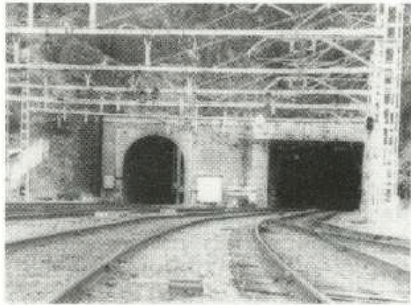
NURY GONZÁLEZ

20 DE AGOSTO AL 6 DE SEPTIEMBRE 1996
SANTIAGO DE CHILE

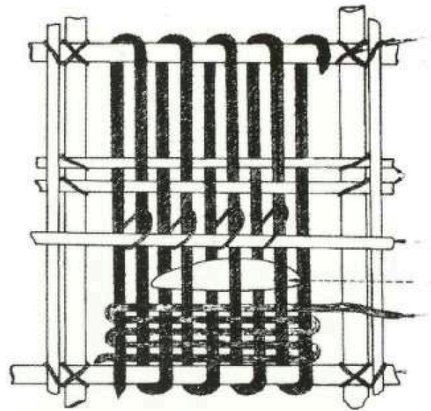
Galería Gabriela Mistral

Departamento de Programas Culturales / División de Cultura / Ministerio de Educación

a Gonzalo Díaz



ESTA ES LA TELA DE MI ABUELA



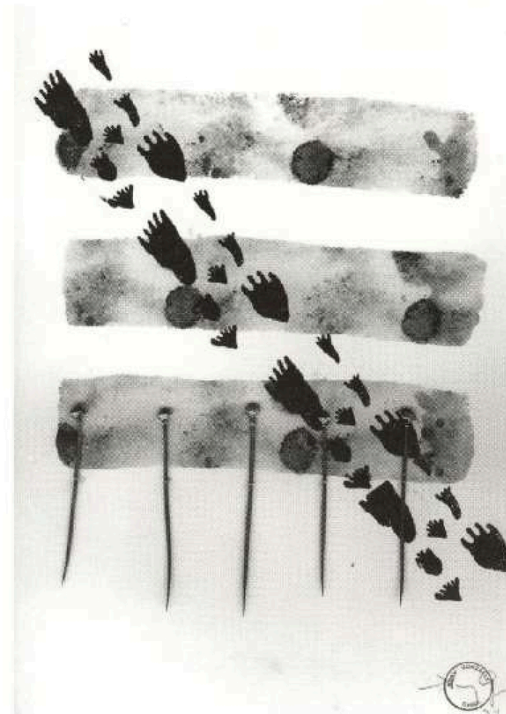
ESTA ES LA HISTORIA DE MI ABUELA

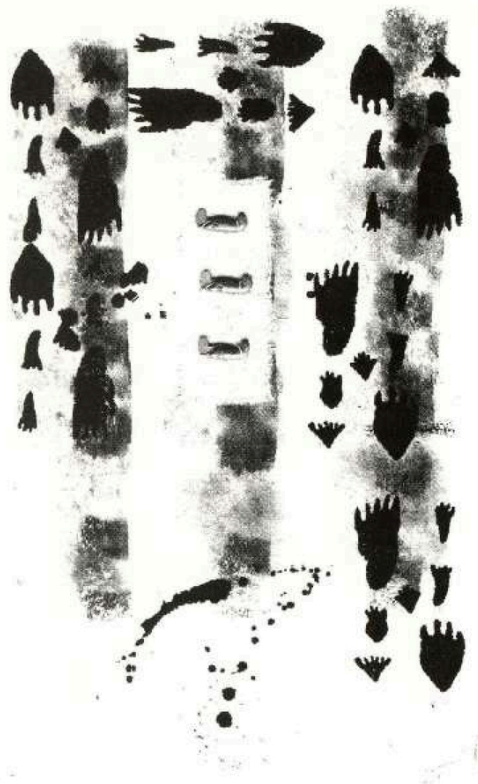
LAS COSTURAS INDICIALES DE NURY GONZALEZ

Justo Pastor Mellado

Resulta común en algunos medios de la crítica chilena el establecimiento de una cierta cantidad de condiciones para poder referirse a las obras, de tal manera que todos los comienzos de aproximación se detienen en un límite declarado a título de profecía autocumplida, sobre la imposibilidad de abordar unos problemas en relación a los cuales la defensa y la preservación subjetiva habilitan textos convencionales de buena crianza analítica. En este caso, no hay convención posible. Lo que está en juego en la obra de Nury González es la diagramaticidad política de una estructura scriptovisual específica, producida bajo las condiciones de una polémica artística (formal) de la que ha sido, en algunos casos *testigo*, en otros casos, *agente activa*.

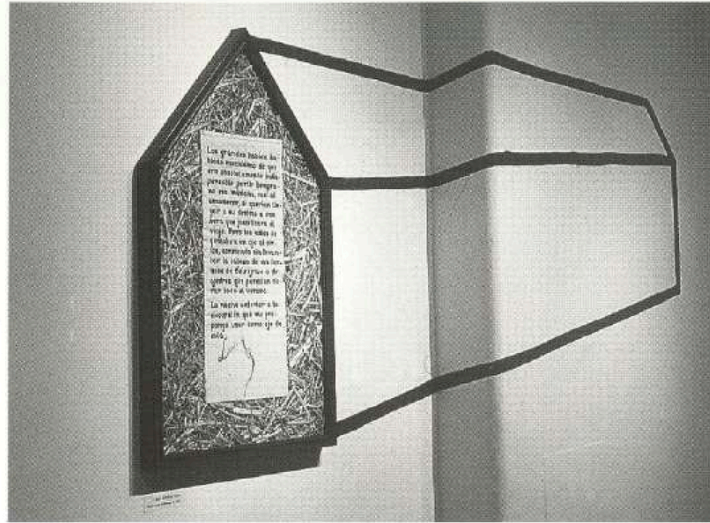
Testigo, lo ha sido como productora y asistente de las más importantes realizaciones de la obra de Gonzalo Díaz; agente activa, lo ha sido como una pertinaz combatiente de su autonomía formal. Se podrá señalar que el carácter del testigo es el de ser un agente activo de la memoria. Eso es efectivo, solo a condición de entender que el testimonio productivo de Nury González ha sido fundamental en la concepción de su propio modelo de trabajo, en las diversas coyunturas plásticas chilenas de este último período. No es gratuito afirmar que mientras preparaba su trabajo para *Provincia Señalada* (1983) había sido la exigida asistente de *Historia sentimental de la pintura chilena*, de Gonzalo Díaz (1982).





Esto implica definir los términos de unos inicios en la producción de obra, teniendo como eco la asistencia formal de otra producción de Gonzalo Díaz: *El KM 104*, en 1985. Sin la producción serigráfica ni la exactitud procesual de Nury González, dicha obra no hubiera sido posible. En este sentido, el paralelismo entre trabajo de asistente productiva y consolidación de obra autónoma, es un fenómeno que debiera representar un cierto tipo de ejemplaridad en la escena plástica chilena. Los asistentes suelen ser devorados por la saturnalidad de los maestros. No es este el caso. La autonomía de trabajo de Nury González, con los altos y bajos de un proceso complejo, ha sido una conquista sobre el exceso de cercanía. Es decir, ha tenido que producir el dispositivo más adecuado para poner a distancia lo que creía seguro, como condición de su propia afirmación material. Un dispositivo que, en suma, no le permitiera discriminar en función de una estética de lo sublime, sino de una actividad para-gramática. Es lo que, efectivamente, pone en funcionamiento entre 1985 y 1987, fechas de dos de sus participaciones nacionales colectivas más importantes antes de la jurisdicción democrática. Me refiero a 1985: *Seis +*, y a 1987: *Hegemonía y Visualidad*. En este proceso, Nury González atraviesa desde sus historias sombrías hacia el universo de la claridad recolectora. Ya se verá de qué modo. Por el momento, me remito a una distinción que se refiere a las condiciones de especificación de las condiciones de su trabajo, en momentos diferenciados de una misma coyuntura. No hay que olvidar que en 1985, cuando el imperialismo analítico de la reproductibilidad mecánica de la imagen se precipita, las piezas iniciales de Nury González remiten su gesto a recuperar historias de origen, rescatadas de materiales arqueológicos que son homologados a la euforia retórica de las fotografías familiares encontradas en ferias de compra y venta de revistas. Lo que trata Nury González es la modalidad de intercambio de estas mismas imágenes en la compra-venta de los insumos para la indus-

*Casa de campo, 1994.
Bordado sobre esterilla.
70 x 120cm.*



tria de las ciencias humanas, en la era de la financiación global. Este es un punto que la crítica no ha considerado. A saber: los vestigios de otros, tratados como memoria intercambiable de la alteridad, para habilitar discursos multiculturalistas de uso en la musealidad corriente de este fin de siglo.

Por ejemplo, para relocalizar en la globalización de lo local de su obra, es preciso advertir que no es lo mismo exponer en una sala del Instituto Lipschutz en 1987, que haberlo hecho en la galería Sur en 1983, bajo la curatoría de Díaz/Leppe, en *Provincia Señalada*. No es lo mismo porque en este último caso, la productividad puesta en juego por el colectivo de artistas expresaban un deseo de autonomía relativa, por lo menos respecto de dos academias inmediatas: el para-conceptualismo y el neo-expresionismo. Incluso hoy, lo que llamo para-conceptualismo, arrinconaba y ponía obstáculos, en ese momento, a la instalación de la obra de Gonzalo Díaz. Es curioso que los textos victoriosos de hoy no hagan mención a las dificultades de inscripción de un cierto número de

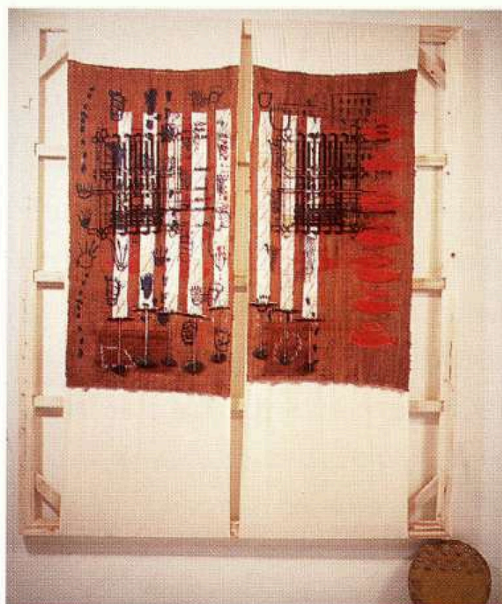


Detalle



*De pies y manos, 1993.
Galería Gabriela Mistral.*

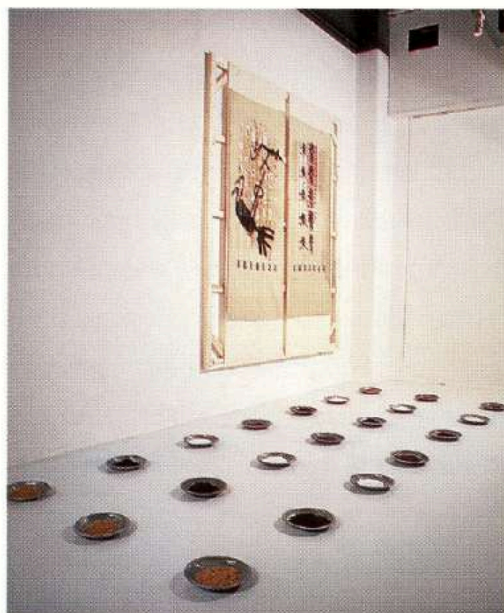
obras, que debieron soportar lo más duro de la exclusión curatorial de los años ochenta. La obra de Nury González puede ser periodizada en virtud del malestar de esos años: por ejemplo, una etapa persecutoria por Provincia Señalada. Desde una mirada comunista reductiva se califica a estos jóvenes de hedonistas, mirada que desea ver agentes de la dictadura en todo artista que no se subordinara a los discursos denotativos de entonces. Al respecto, exponer en el Instituto Lipschutz, en 1987, significaba hacer estado de la situación de crisis del discurso de aquella subcultura política que los había perseguido y con retraso instalaba sus propios referentes discursivos, en una nueva escena de disputa por la hegemonía de la visualidad. Es decir, respecto de esta distinción, habrá que preguntarle a los críticos livianos de hoy y a sus proveedores de insumos, de qué visualidad se está hablando, tanto en uno como en otro caso. Pero más que nada, les preguntaría cual era el lugar que ocupaban en dicha polémica. En suma, de qué hegemonía en disputa las



*De pies y manos, 1993.
Oleo, serigrafía, bordado, objeto sobre textil chilote.
240 x 200 cm.*

*Abajo
De pies y manos, 1993.
Oleo, serigrafía, bordado, objeto sobre textil aymara.
Platos de plomo y pigmentos.*

visualidades en curso se reivindicaban. Sobre todo, a tres años del inicio empírico de la transición democrática, que por cierto, abrió otra polémica, esta vez sobre las especulaciones inmobiliarias que las nuevas funciones públicas garantizaban.



La sala Gabriela Mistral del Ministerio de Educación, donde Nury González realiza su primera exposición individual es un síntoma de este nuevo diagrama de excepciones, en el seno de una estructura que mejora la calidad de la educación en Chile, interviniendo gravemente la reproductibilidad del saber artístico a nivel de enseñanza básica y media. La obra de Nury González adquiere, localmente, el carácter de una resistencia pedagógica, fraguada a nivel de la materialidad de las clasificaciones y distribuciones de efectos y de afectos plásticos específicos. Todo su trabajo se ordena como una gran biblioteca de aula, en función de las variables que desmontan la jerarquía establecida de los objetos emblemáticos de la socialidad. Es aquí que reside el alcance enciclopédico de su propósito, diseñado y programado para operar como modelos de designación del mundo circundante; es decir, del mundo cercano, orgánicamente definido por las estrategias de la producción y del consumo. Es decir, como producción y circulación de las cantidades de representación imaginales en una sociedad determinada, en un momento específico de su cohesión productiva.



IV Bienal de la Habana, 1991.

Pintura-instalación, óleo, serigrafía, y objetos sobre tela, maderas y tierra.

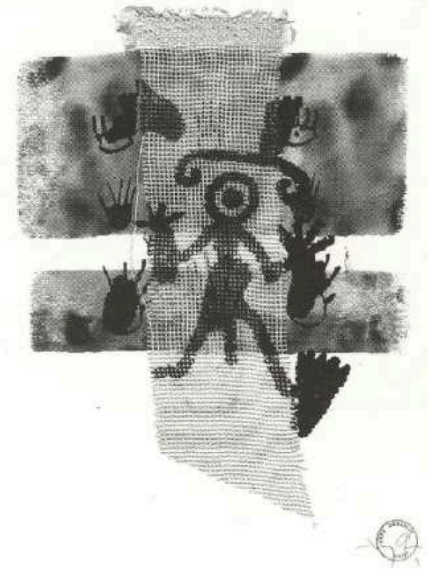
200 x 900 x 400 cm.

Para ésta, primera exposición individual de Nury González, me ha parecido necesario presentar el itinerario de una obra de quince años, a partir de tres enunciados que denominaré:

- 1.- El enunciado de las manos,
- 2.- El enunciado de los objetos industriales residuales, y
- 3.- El enunciado del hilván.

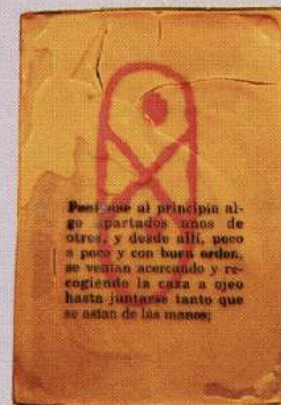
El primero cubre el período 1982 a 1985, y está dominado por una variable *indicial*; el segundo abarca entre 1986 y 1989, articulado por una variable *clasificatoria*; el tercero se extiende de 1990 a 1995, ordenado según una variable *gráfica*. Cada variable ejerce su dominio sobre otras variables que, en cada período, se manifiestan como subordinadas, pero que no por ello poseen efectos constructivos específicos. Es así cómo la *indicialidad*, la *clasificación* y la *pulsión gráfica* son elementos constantes en la obra de Nury González, pero que sin embargo operan de manera discontinua según

sea la instancia articuladora de cada período. Por ejemplo, en relación al primero, si la indicialidad domina, los desplazamientos del soporte y la aparición de las costuras como efecto gráfico ya están presentes y concurren de manera decisiva en el diseño y montaje de cada pieza. En particular, pienso en el reemplazo de la tela de lino imprimado por cuero de vacuno, pero sobre todo en la costura que asegura la consistencia del soporte. Respecto de esto, las obras de 1994 mantienen la operación de desplazamiento, pero reemplazando el cuero de vacuno por una pieza de casimir. Al respecto, si pienso en el significante vestimentario, básico para comprender la última fase de su trabajo, debo establecer condiciones de conectividad para el cuero y el casimir, como dos momentos específicos de la historia tecnológica del vestuario. Solo en esta medida ha sido posible hacer trabajar los tres enunciados previamente señalados. Me explico: por un lado, los tres enunciados configuran una plataforma de asentamiento de procedimientos formales; por otro, los tres materiales vestimentarios (cuero, lino y casimir) determinan el asentamiento de un soporte declinante. Ciertamente, la palabra asentamiento es clave en este terreno, ya que Nury González realiza una escala graduada para medir el avance del proceso de designación del territorio armando la ficción de un rito de paso entre la tecnología del cuero y la tecnología textil que produce el casimir. Es en este sentido que el enunciado de las manos se las juega a ser reconocido como primera inversión pictórica del territorio; quedando, el bordado de la palabra como una estrategia de figuración de la designación que ha situado al campo de la poesía en la preeminencia que posee, en relación de subordinación respecto de la discursividad del campo político directo. Como ya lo he sostenido en otro lugar, el poeta es en Chile el garante de la utopía social. Más bien, mandadero simbólico de las clases en ascenso.





Las fieras mataban con
flechas y otras armas
arrojadizas, y también
los animales monteses que
cogían para comer y apro-
vechárselas de sus pieles y
lanús; y asimismo les ar-
maban lazos y trampas.



Desde que al principio al-
go apartados unos de
otros, y desde allí, poco
a poco y con buen orden,
se fueron acercando y re-
cogiendo la caza a ojo
hasta juntarse tanto que
se usaban de las manos;

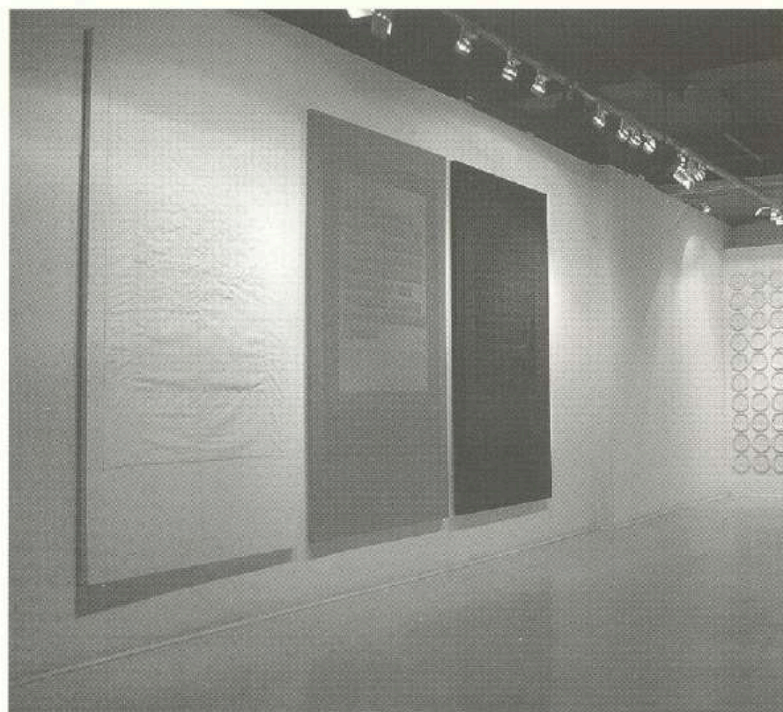


*Fragmentos de obra para acumular, 1996.
Pintura y serigrafía sobre cera virgen, bandejas
de metal y lanzadera.
Módulos de 60 x 45 cm.*

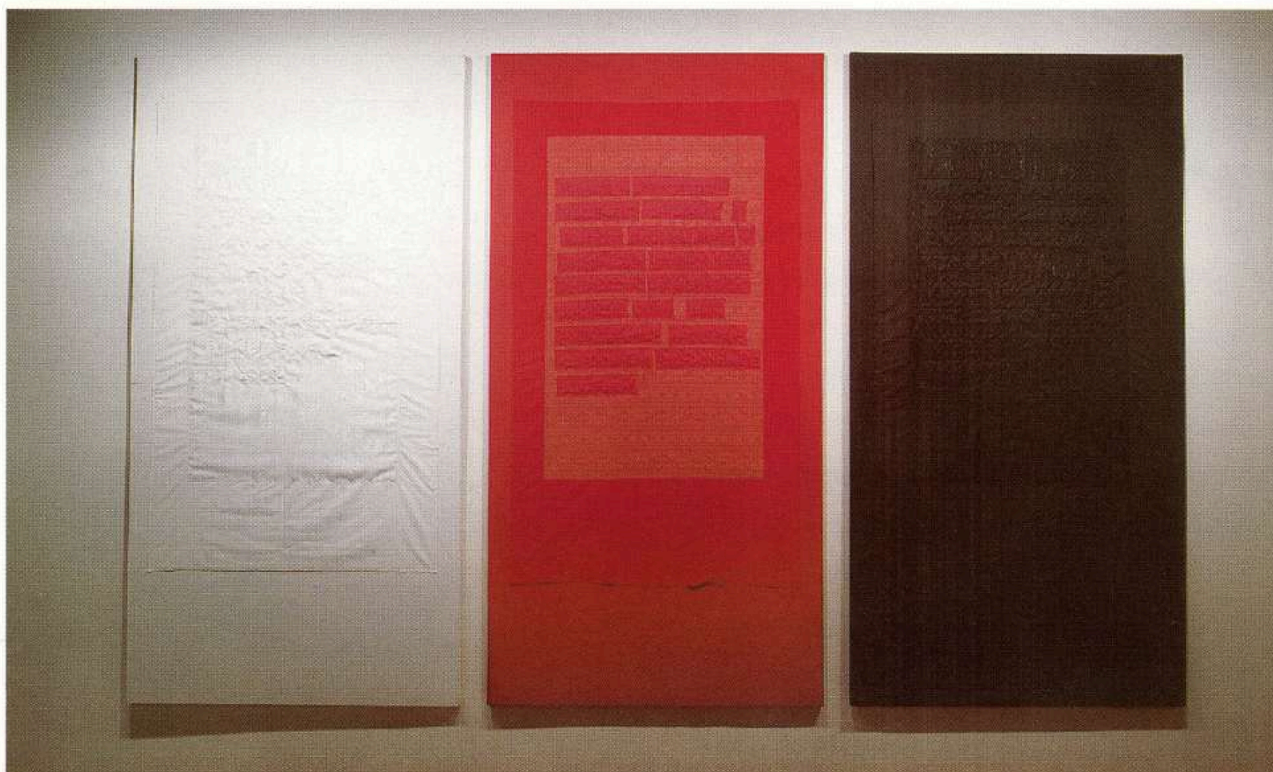


Respecto de esto, Nury González trabaja las huellas de manos de Río Pedregoso (República Argentina) como una instancia de marcaje anterior a la noción de Estado republicano, con el propósito de declarar a las prácticas visuales en una ficción de anterioridad al lenguaje escrito de los códigos y partidas. Ese es su mito de origen. Después vendrá la primera escena de marcación, que consistirá en la escritura de *La Araucana*, de Alonso de Ercilla. En Chile estamos demasiado acostumbrados a aceptar la premisa según la cual el Verbo de Ercilla funda la *noción de paisaje*. En esta operación, el paisaje ya sería un efecto de ordenación política de la mirada del evangelista. Me refiero, en este punto, a la conexión que se debe hacer entre Ercilla y Alonso de Ovalle. Este último evangeliza la mirada fundante del primero, describiendo la escena del paisaje pagano para cuya regulación celeste escribirá un texto que, en términos forzados, se puede declarar *primera guía turística* de Chile.

La indicialidad de la obra primera de Nury González revierte esta situación, exhibiendo la inscripción de las manos como el primer acto de posesión del territorio. Acto de artista que debe recoger esta información, propia del campo de la arqueología, para trasladarla al campo plástico, con el objeto de servir a propósitos para nada académicos. Digo, en el sentido que lo académico ha pasado a tener en Chile, después de la embestida de desmantelamiento formal que sufren las estructuras de reproducción del saber de la Nación. Es decir, del saber de lo nacional. Momento de reversión del campo plástico y manifestación de su refractabilidad en relación a las ensoñaciones que la clase política sostiene acerca de su gobernabilidad. Digo, de la gobernabilidad del campo plástico como reserva ética.



*Nudos nocionales, 1996.
Texto bordado sobre tela,
sobre brocato, sobre tela.
260 x 420 cm.*



Blanco

¡Qué suerte! ¡ya! ayer lo urdí,
 hoy lo hice. Hoy urdí y lo hice
 enseguida. Si nuestro Dios
 quiere, lo tejo más ligero
 todavía. Te pido, Fücha Chao
 te ofrezco hilitos. Hilitos
 blanquitos de tus ovejitas.

(Rezo Araucano a la tejedora)

Rojo

Dispongo los nudos nocionales para tejer una
 interpretación.
 El tejido es una actividad de ligazón, de relación. El tejido,
 porque entrecruza una trama y una cadena, metaforiza
 toda relación intensa entre dos individuos, entre dos
 imágenes, entre dos palabras, entre dos recuerdos, entre
 dos obras.

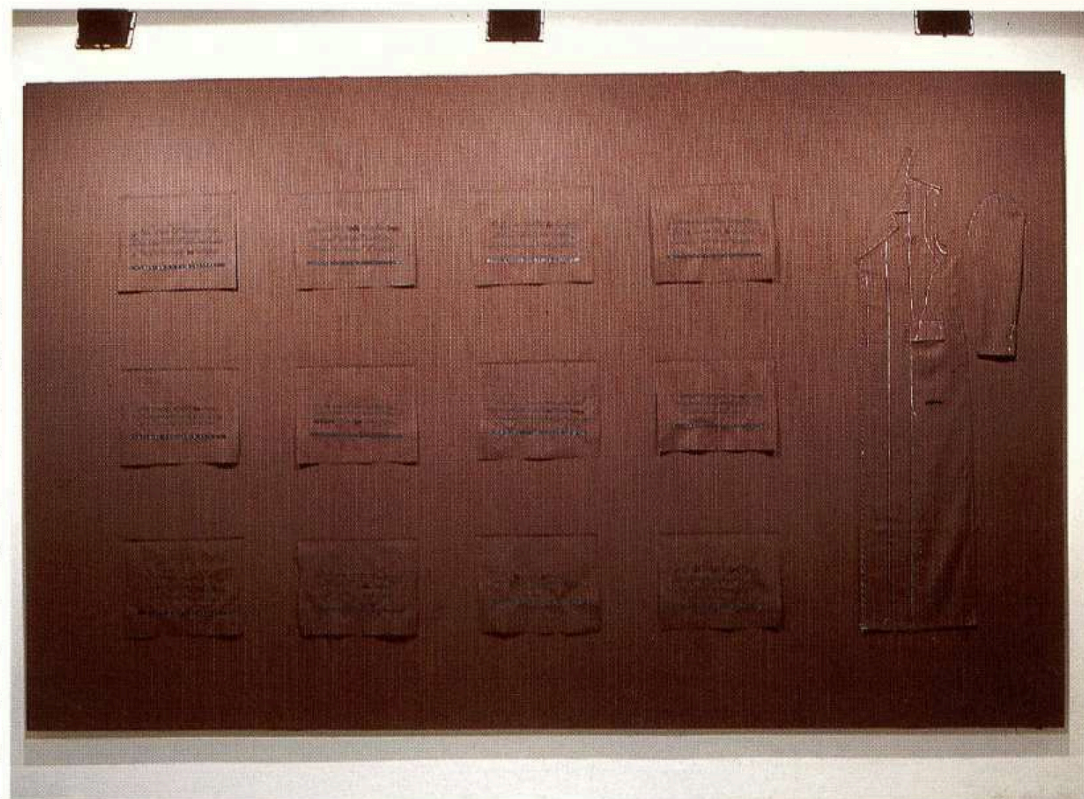
Justo Pastor Mellado (Catálogo: Banco -Marco de Pruebas,
 Gonzalo Díaz, 1988)

Negro

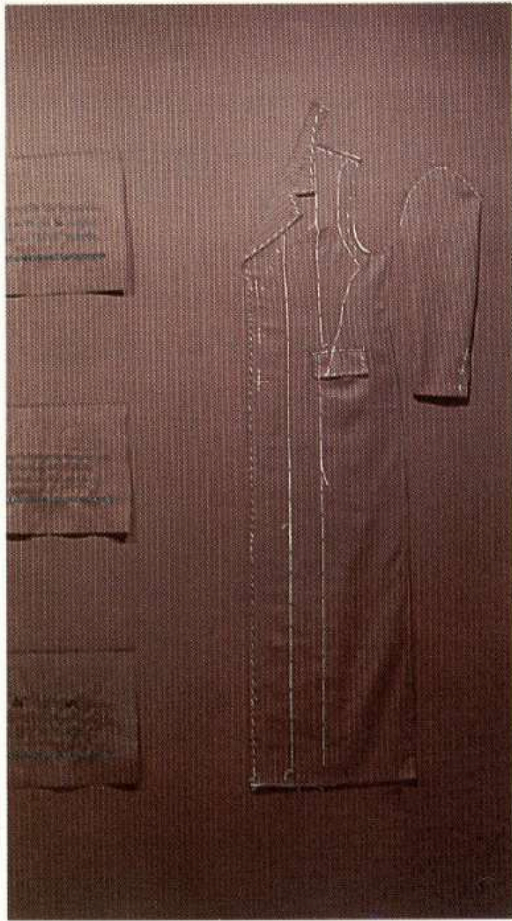
Los atributos más relevantes, aparte del patrón de
 construcción, son la dirección de todos los hilados (S-Z)
 Un hilado en sentido contrario al del reloj, o sea, hacia la
 izquierda (S), en contraste con la torsión normal hacia la
 derecha (Z) -el lloque- que corresponde siempre al hilado
 (S) del hilo.

Gisbert, 1987

En cuanto a la clasificación y ordenación objetual, correspondiente al segundo período asignado, debo señalar la diversa filiación que la objetualidad de Nury González sostiene con el objeto surrealista. Sin embargo es probable que esta filiación no pueda renunciar a un referente que puede parecer cercano. Se trata de dos especies de objetos cuyas nociones el surrealismo produjo con bastante fortuna: el *poema-objeto* (combinación de textos y de objetos encontrados-interpretados) y los *objetos de funcionamiento simbólico* (en sentido freudiano). Los objetos de Nury González se sitúan más bien en la filiación levi-straussiana del pensamiento objetualizado, en el sentido de constituir diagramas de procesualidad artística. Esto se verifica, en particular, en obras de 1985, donde combina dos sistemas de *contención*: bandejas sobre las que dispondrá objetos fijados en resina y vasijas de terracota sobre las cuales expondrá una pequeña operación pictórica. Los objetos en cuestión serán de dos tipos: por un lado, herramientas; por otro lado, objetos naturales. En el caso de las herramientas, estas serán de diversa procedencia: algunas, extraídas del fondo de herramientas en desuso de la industria del calzado; otras, sacadas del fondo de utillaje tecnológico básico de actividades cazadoras-recolectoras de indígenas de la zona norte del país. Este dato importa: se trata de la misma zona de la que Nury González extraerá imágenes desde petroglifos que reproducen escenas de caza. Recuperación de recuperaciones, a través de una actividad meta-recolectora.



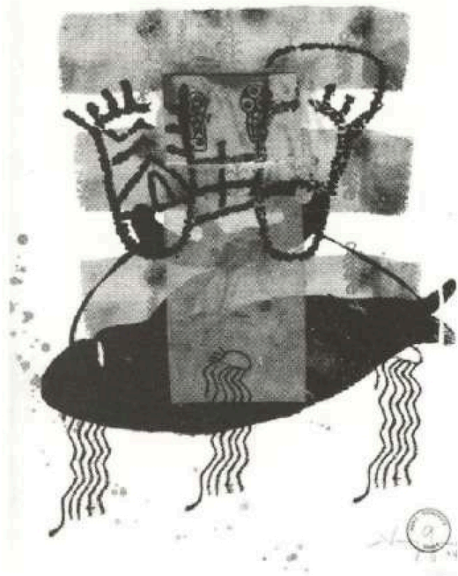
*Recado a Gabriela Mistral, 1995,
Bordado sobre casimir.
265 x 428 cm.*



Recado a Gabriela Mistral, detalle

Las bandejas serán ocupadas como formato de archivo de ambos tipos de objetos, los que sufrirán una operación de *congelamiento* preservativo, mediante el cual será posible conectarlos simbólicamente con las imágenes pintadas en la pared externa de las vasijas. No deja de ser curioso que la vasija es a la vez un utensilio doméstico que participa de los ritos de enterramiento. Su poder conectivo se acelera junto a la distribución de las bandejas en estanterías hechizas que remiten a la clasificación fundamental de la infancia, adquirida luego de las obligadas visitas al almacén de la esquina. Mediante este procedimiento Nury González monta una ficción enciclopédica elemental, que se distancia de la tradición del objeto encontrado duchampiano. No hay *objet trouvé*, sino *objet retenu*; es decir, objetos retardados, retenidos en su devenir discriminatorio de las zonas deprimidas de la industria. Las herramientas industriales pasan a adquirir un valor nuevo, en el Sistema de Arte, a condición de haber sido excluidas del espacio industrial. Ya lo he afirmado en otro lugar: los objetos industriales jubilan en el espacio artístico. Los efectos estéticos están al día, modificando la noción que se puede tener de la productividad artística. Sobre todo, a partir de la puesta en operación de las nociones de *desvío* y de *ensamble*.

Por *desvío* se entenderá todo resultado de una actividad humana que habrá apartado un objeto de su situación original para conducirlo a una situación nueva, en la cual podrá cumplir inmediatamente una función que no hubiese cumplido fuera de estas condiciones de traslado; o bien, podrá entrar en relación con otros objetos, preparados o no para este efecto, con el fin de satisfacer una función determinada. Sentarse sobre una roca no es producir un asiento, sino encontrar uno; pero empujar una piedra y moverla para sentarse es producir un banco.

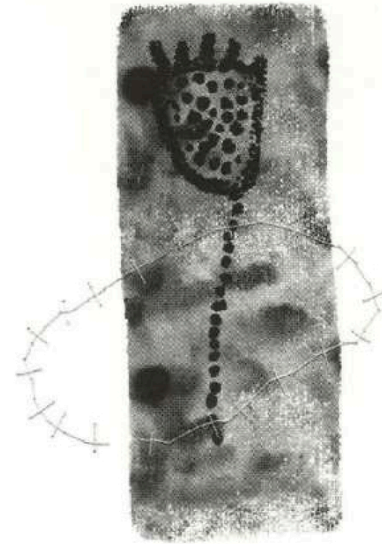


En el caso del ensamble, se trata de un proceso de producción por adición de elementos, que si bien son *heterogéneos*, también son *complementarios*. Por su oposición y su complementareidad en relación a las técnicas de desvío, que despegan la materia de su medio propio, las actividades de ensamble (superposición, encajamiento, enclave, colado, etc) la remiten a otros elementos que afirman la novedad y estabilidad del objeto producido. En definitiva, operaciones tales como tallar, coser, extraer y "montar" -es decir, desligar y religar- configuran el esquema básico de toda producción. Más aún, de toda producción de sentido en una práctica visual como la sostenida por Nury González.

Como ya lo he señalado, el tercer enunciado de la obra de Nury González corresponde a la *pulsión gráfica*. Esta se autoriza mediante la pragmática del *corte* y *confección*. Es aquí que se ingresa nuevamente en las distinciones que previamente he realizado entre cuero, lino y casimir. En este caso, el ensamble va a verificarse como trabajo de adición y de reforzamiento de los trozos que forman parte de un discurso; es decir, de una prenda como discurso vestimentario. El hilván -*política de línea fragmentada*- como primera operación que anticipa la costura final, señala un camino estratégico para la prenda. El tercer enunciado de Nury González apela a un cuarto -el *texto bordado*- que solo ha podido ser introducido una vez que las estrategias de corte y confección han realizado su trabajo de reforzamiento de la consistencia de la conectividad. Ya se sabe: la tela de casimir ha reemplazado en las obras de 1995, a la tela de lino de la pintura clásica. Pero la tela de lino ha sido reintroducida como fragmento retenido de una herencia familiar: Nury González emplea en sus trabajos la tela de lino que heredara de su abuela, la que a su vez la había obtenido de su madre como un elemento del trousseau: escena nupcial de la visualidad. La tela de lino es blanca y evoca el respeto de la ley y la rigidez moral que otrora se asociaba con las mujeres enclaustradas.

Aquí es preciso hacer una mención a la curatoría que Cathy de Seghers realizara hace unos años en Bélgica, a propósito del estatuto de la *béguine*, que era una mujer que hacía votos y se pasaba la vida bordando. Es decir, el bordado era el vehículo para adquirir un estatuto de autonomía para la mujer en la sociedad flamenca del siglo XVII. Lo interesante de la posición de Cathy de Seghers consistía en el humor con que instalaba la declinación del título, jugando con la homofonía de las palabras *béguine* y *the beginning*. En el comienzo de toda obra de Nury González, *trabaja* esta pieza de lino que amarra su filialidad a las empresas de demarcación de las primeras obras pictográficas que sedimentan la noción de territorio. Es así como el enunciado indicial se conecta con el enunciado del texto bordado. Esto da origen, en su últimos trabajos, a la *juntura* entre textiles aymaras -máxima distancia respecto del lino- con impresos de iconografía proveniente de petroglifos y de pinturas parietales (bordados, zurcidos, parchados, hilvanes, etc) y telas tejidas mediante tecnologías industriales con textos bordados provenientes de obras de Gabriela Mistral y José Donoso. En esta determinabilidad de las telas, el lino y el casimir están situados de manera polar. En el uno, la abuela borda su monograma; en el otro, Nury González hace bordar el fragmento de un texto público. Con el primero, se afirma la nupcialidad; con el segundo, se declina la diseminación de las lenguas. Pero hay una situación material más específica aún: la *palabra bordada* se excede recogiendo la tela como lo haría un ojal; mostrando y protegiendo la abertura. Habrá que preguntarse por la hendidura que la letra bordada recrimina delimitando su expansión.

He aquí, pues, los cuatro enunciados propuestos para indagar la procesualidad de la obra de Nury González. De alguna manera, delimitan las operaciones de desvío y de ensamble que la han configuran y localizado como una de las propuestas más significativas de la plástica emergente.



*Dibujos páginas 3,4, 9, 16 y 17, de la serie
Manto de arena, técnica mixta, 1994*

Nury González, 1960
Vive y trabaja en
Santiago de Chile



ESTUDIOS

Licenciatura en Arte con Mención en Grabado
Universidad de Chile.

Pintura / Dibujo / Serigrafía.

Instituto de Arte Contemporáneo.

Taller de Arte Postal / Prof. Eugenio Dittborn.

Perfeccionamiento Serigráfico / Taller Seminario.

EXPOSICIONES

- 1982 • *Concurso El Arbol en la Pintura Chilena*
Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.
- 1983 • *Provincia Señalada*, Colectiva, Galería SUR, Santiago.
• *Ahora Chile*, Colectiva, Galería SUR, Santiago.
- 1984 • *Colectiva Taller de Grabado, Universidad de Chile.*
Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.
• *Pequeño Formato*, Colectiva, Galería SUR, Santiago.
- 1985 • *526 Huerfanos*, Colectiva, Galería Bucci, Santiago.
• *Seis +*, Galería SUR, Santiago.
- 1986 • *Colectivo Local*, Colectiva, Galería Carmen Waugh, Santiago.
• *Diaporama Pintura Joven*, Festival Adelaida, Australia.
- 1987 • *Mujer, Arte & Periferia*, Women in Focus, Vancouver, Canadá.
• *Incontri Nuovi*, Comunicazione Culturale, Roma, Italia.
• *I Bienal Pintura sobre Papel*, Palais de Glace, B.s Aires
• *Hegemonía & Visualidad*, Simposio Internacional Gramsci
Instituto de Ciencias Alejandro Lipschutz, Santiago.

- 1988 • *Artistas por el NO*, Galería Carmen Waugh, Santiago.
- 1989 • *Primera Muestra de Pintura*, MAM, Chiloé.
• *Artistas por la Democracia*, Galería Carmen Waugh, Santiago.
• *Konzepte Zeitgenössischer Kunst Chile 1980-1989*, Colectiva,
N.G.B.K., Staatlichen Kunsthalle, Berlín, Alemania.
- 1990 • *Il Bienal Internacional de Pintura de Cuenca*
Museo Nacional de Cuenca, Ecuador.
• *Enart 90*, Encuentro de Arte y Cultura.
Estación Mapocho, Santiago.
• *Mujer el Decada de los 90*, C. Extensión U. Católica, Santiago.
- 1991 • *Iconos / Tierras / Paisajes*, Colectiva,
Galería Posada del Corregidor, Santiago.
• *IV Bienal Internacional de La Habana*
Museo Nacional, La Habana, Cuba.
- 1992 • *X Muestra Internacional de Grabado.*
Museo da Gravura, Curitiba, Brazil.
- 1993 • *Il Bienal de Pintura, Premio Gunther*, Mención Honrosa.
Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.
• *Iº Concurso de Pintura Ibici*, Galería Arte Actual.
• *De pies y manos*, Pintura/Instalación.
Galería Gabriela Mistral, Santiago.
• *Ventosul, Il Muestra de Artes Visuales, Integración Cono Sur.*
Cascavel / Brasilia / Rio de Janeiro / Sao Paulo / Curitiba /
- 1994 • *Chile Artes Visuales Hoy*, Colectiva Itinerante.
Buenos Aires / Ginebra / Oslo / La Haya / Estocolmo
• *XI Bienal Internacional de Valparaiso.*
• *Imágenes Donosianas*, Colectiva, Galería Gabriela Mistral.
- 1995 • *Il Bienal de Pintura, Premio Gunther.*
Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.
• *Sobre Arboles y Madres*, Colectiva, Galería Gabriela Mistral.

- 1996 • *Pintura sobre Papel*, Colectiva, Galería Artespacio, Santiago.
 • *Nury González / Rosa Velasco*, La Morada, Santiago.
 • *Visiones de mar*, Colectiva, Biblioteca Nacional, Santiago.
 • *ZONA FANTASMA*, Colectiva, Galería Gabriela Mistral, Stgo.
 • *II Encuentro de Arte Regional* (Septiembre 96)
 Museo Juan Blanes, Montevideo, Uruguay.
 • *10 Años de Plástica Joven Chilena 1986-1996*, (Diciembre 96)
 Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

BECAS Y PREMIOS

- 1992 • FONDART, Ministerio de Educación -
 • Premio Mejor vestuario (teatro) *El Duelo*, Dir:Rodrigo Perez.
 Festival Nuevas Tendencias, U. de Chile.
 1993 • Mención Honrosa, *II Bienal de Pintura, Premio Gunther*.
 Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.
 • 1º Premio, *Concurso de Pintura Ibici*, Gal. Arte Actual.
 1994 • FONDART, Ministerio de Educación.
 • Mención Honrosa, *XI Bienal Internacional de Valparaiso*.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- 1987 Nelly Richard, Márgenes e Instituciones,
 1988 Justo Pastor Mellado, Textos Residuales.
 1987 Justo Pastor Mellado, Hegemonía & Visibilidad.
 1993 Eugenio Dittborn, Gruta de Arena para Acumular
 1993 Berta Sichel, El Nuevo Pasado.
 1993 Nelly Richard, Masculino Femenino: práctica de la
 diferencia y cultura democrática.
 1995 Dan Cameron, The Age of Inocence / Postmedia,
 1995 Justo Pastor Mellado, La novela chilena del grabado,
 1995 Justo Pastor Mellado, El sistema de la moda,
 1995 Nury González, El colapso de un origen, Texto.
 Taxonomías, textos de artistas, Ediciones Jemmy Button Inc.

- 1996 Justo Pastor Mellado, El fantasma de lo hogar;
 1996 Justo Pastor Mellado De la zona fantasma a los fantasmas de zona.
 1996 Gonzalo Arqueros, Zona Fantasma.El cuerpo, la noche, la mano
 izquierda.
 1996 Claudia Donoso, Mapas de origen.

VESTUARIO , ESCENOGRAFIA

- 1989 • *El mal de la Muerte*, Danza, Coreografía Magaly Rivano.
 Vestuario y Escenografía, Teatro U. de Chile.
 • *Primeras Jornadas de Arte Contemporaneo*,
 Coorganizadora. Anfiteatro Escuela Arquitectura, U. de Chile.
 1991 • *Solo*, Danza, Coreografía Paulina Mellado. Vestuario.
 Concurso Coreográfico, Teatro U. Católica. 1º Premio.
 • *Segundas Jornadas de Arte Contemporaneo*,
 Coorganizadora. Anfiteatro Escuela de Arte U. Católica.
 1992 • *El Cuerpo que Mancha*, Danza, Coreografía Paulina
 Mellado, Vestuario y Escenografía, Teatro Sala Nuval.
 • *El Duelo*, Teatro, Director Rodrigo Perez.
 Vestuario y Escenografía, Teatro Sala Nuval, Santiago.
 Festival Nuevas Tendencias, U. de Chile.
 1993 • *Cien Golpes*, Danza, Coreografía Paulina Mellado.
 Vestuario y Escenografía, Museo de Arte
 Contemporaneo. Stgo.
 • *El vicio absurdo*, Teatro, Director Rodrigo Perez.
 Escenografía. Teatro Sala Cuatro, Santiago.
 1994 • *Cuerpos Febriles*, Danza, Coreografía Paulina Mellado.
 Vestuario y Escenografía. Fest. Nuevas Tendencias U de Chile.
 • *El Malentendido*, Teatro, Director Rodrigo Perez.
 Escenografía. Teatro Sala Cuatro. Santiago.
 1996 • *El Neceser*, Director Ricardo Balic.
 Escenografía, Festival CH. Norteamericano.

AGRADECIMIENTOS

A Teresa Andreu y Josefina González por su cuidada colaboración en la producción de la obra.

A Manuel Antonio Aguirre de Cromagnon Serigrafías quien siempre ha apoyado este trabajo.

A la siguientes personas

Carolina Agüero, Pedro Aguirre, Patricia Israel,
Pablo Nuñez,
Rosa Velasco, Rodrigo Vega,
Alfredo González, Juana Díaz

FOTOGRAFIA

Jorge Brantmayer
Fernando Gómez
Rodrigo Merino
Rosa Velasco

DISEÑO

Josefina Santa Cruz
Magenta & Cyan

Director (S) División de Cultura
Ricardo Moreno González

Jefa Departamento de Programas Culturales
y Directora Galería Gabriela Mistral
Luisa Ulibarri Lorenzini

Galería Gabriela Mistral
Alameda del Libertador Bernardo O'Higgins 1381
Teléfono 698 3351, anexo 1119, Fax 696 3252

Galería Gabriela Mistral

Departamento de Programas Culturales / División de Cultura / Ministerio de Educación