

# NURY GONZÁLEZ

## *Hebra Perdida*

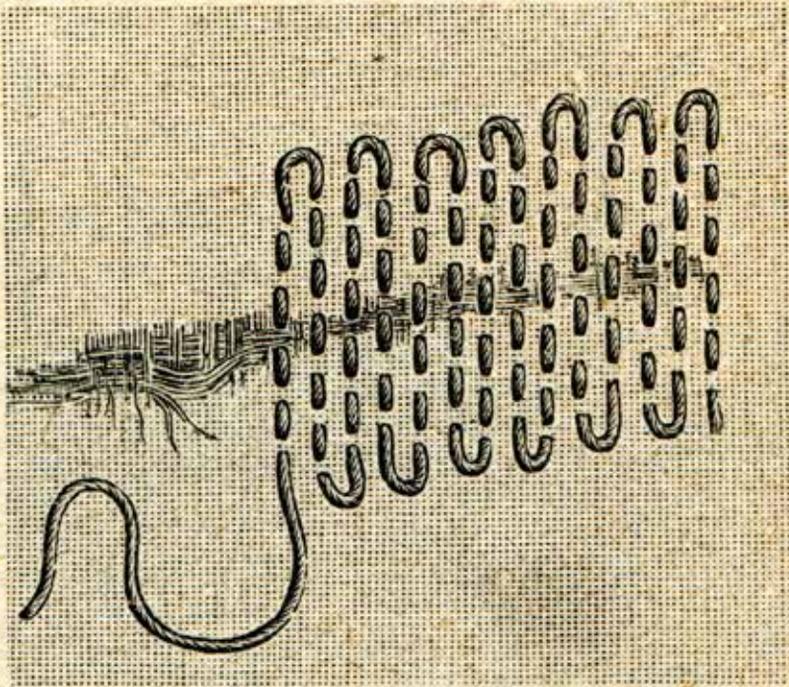


Fig. 64. Reprise perdue.



IMAGEN TAPA:  
Dillmont, Thérèse  
de *Encyclopédie des  
Ouvrages de Dames*, 1886  
Detalle

## **NURY GONZÁLEZ**

Hebra Perdida

El lunes 16 de septiembre de 2024 a las 02:20 a. m. se inicia el apagado del alto horno de la Siderúrgica Huachipato.

## Varinia Brodsky Zimmerman

DIRECTORA MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

---

Nury González es, sin duda, una de las artistas referentes de fines de los 80 y 90 en Chile, quien sin embargo, encuentra sus bases en las prácticas artísticas de la década anterior. Es parte de una generación que asumió la crisis política social de años marcados por la transición hacia la democracia, volcando en su obra una trama procedimental que ha nutrido de un imaginario que revela un entramado de reflexiones que atraviesan décadas, donde conceptos como la memoria, el éxodo, el desarraigo, el cuerpo y el territorio emergen.

Dando el merecido reconocimiento a una trayectoria indiscutible, el Museo Nacional de Bellas Artes presenta la exposición *Hebra perdida*, la primera muestra individual de Nury González en el Museo, lo que viene a nutrir y fortalecer una programación 2024 que busca dar énfasis a la obra y prácticas de producción de mujeres artistas en Chile, reuniendo 35 años de trabajo sostenido que además se ha conjugado con la labor académica en la Universidad de Chile y la gestión cultural.

La complejidad de la obra de Nury González, tanto a nivel discursivo como formal, ha motivado la presente selección de piezas que, bajo la curaduría de los historiadores del arte Macarena Murúa y Diego Parra, se enfoca en los procesos artísticos y reflexivos por los que ha transitado a lo largo de su carrera. En este recorrido, gestos como la escritura, el bordado, la construcción de tramas y trazados, el uso de telas rasgadas y la palabra, nos transportan hacia un espacio con una fuerte carga simbólica, histórico-política y biográfica.

La contundente selección de obras da cuenta de momentos claves de su recorrido como creadora y que se encuentran en los relatos del arte local, como es la obra *Terremoto de Chile* expuesta en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de Quinta Normal el año 2009 en el contexto de la Trienal de Chile, así como otras que por primera vez serán expuestas localmente, permitiendo que los diversos públicos puedan reconocerse en un entramado de lo íntimo a través de la materialidad, en algunos casos obsoleta, y un oficio dedicado que permite recordar y recuperar lo probablemente olvidado.

Es importante también mencionar que esta exposición forma parte de un proceso más profundo de recapitular décadas de trabajo artístico que se ven reflejadas en la reciente consolidación del archivo de su obra, que ha servido de fuente para esta exhibición.

Por todo ello, nos complace presentar una muestra que estamos seguras aportará significativamente a las nuevas generaciones que visitan diariamente el MNBA, lo que nos permite enriquecer su conocimiento y profundizar en las prácticas y lenguajes del arte contemporáneo, así como en las reflexiones y problemáticas que aborda.

## Enhebrar lo vivido

DIEGO PARRA DONOSO

Curador

Hay algo de mezquino en toda exposición retrospectiva, ya que siempre queda la sensación de que algo más podría haber sido incorporado, que aún queda una pieza que podría completar mejor la narrativa de toda la muestra, o que en algún espacio pequeño del museo todavía podría ingresar una última obra. Esta presión y auto exigencia es generada por saberse en posesión del pasado —de la historia—, y no ser capaz de *hacerle justicia*. Este proyecto tiene mucho de esa ansiedad, ya que proviene de la investigación de archivo realizada por Macarena Murúa y Paloma Molina durante el año 2022 y 2023, donde se logró documentar y fichar casi la totalidad de la obra de Nury González, quien con casi 40 años de trayectoria ha acumulado un cuerpo de trabajo inmenso y casi inabarcable. ¿Cómo definimos qué queda *dentro* y qué queda *afuera*? ¿Bajo qué criterios le asignamos un valor canónico a determinadas piezas por sobre otras? ¿Qué debe ingresar al museo?

Para **Hebra Perdida** hemos decidido organizar la exposición teniendo en cuenta dos cuestiones: primero, la temática o 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 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, a otras donde la técnica es el eje central de la reflexión sobre el pasado y sus modos de figuración en el presente. Es decir, esta

curaduría es ante todo la constatación de una forma de producción que opera desde el *tránsito* permanente, donde el *pasado* es probablemente el asunto más trabajado, pero justamente, en tanto que operación contemporánea, busca *referir* a un presente tramado por aquellas temporalidades truncadas o fracturadas que forman tanto la biografía de la artista, así como también 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 es la memoria (el pasado) y la condición identitaria en movimiento (la migración), lo que más intensamente es 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 hermenéutica. Nada está enteramente dicho o escrito, siempre hay 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 en tanto que historia de la representación. En este sentido, las obras dependen en 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 poseemos en tanto que 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 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.

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

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 (*Historias de ceniza*, 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). 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 pasado al ser 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: *Historias 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 huaipé 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 devueltos. 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 huaipé 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 propio a ese tipo de trabajos. Y 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.

En *Historias de ceniza*, 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 huaipes que 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 huaipé para limpiar. Además, nos recuerda al interés por lo textil que desarrolla prácticamente la totalidad de la obra de González, donde las 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 deviene 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 (pañños, toallas, sábanas, cojines, frazadas, manteles, etcétera). La artista consideró que las cenizas eran también un elemento que unía su experiencia con la de 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); y 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

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

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. 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 la de generar retratos velados de los sujetos, confiando en la intimidad que se genera entre el velador y su dueño. González afirmó 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 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 *Historias de Ceniza* 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>4</sup>, sino que más 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 Port Bou<sup>5</sup>, ahora los objetos son declaradamente el dispositivo de mediación entre el recuerdo personal y el de los demás.

<sup>3</sup> Si bien es una referencia religiosa usada por los anglicanos y originada en el 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 generis, formulada a partir de escrituras presentes en el Génesis (“*Polvo eres y en polvo te convertirás*”) y el Libro de Ezequiel.

<sup>4</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.

<sup>5</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 re imaginada 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).

## La herramienta como medio, la herramienta como fin

Finalmente, algo que la exposición busca dejar 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 s.XIX nos llevan a tiempos en que el hacer era distinto, en el que la vida doméstica transcurría con otra temporalidad. Una época donde los 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 el remontaje de algunas piezas de esta exposición implique 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.

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 re inscribió en un régimen vital (el de la artista, como pueden ver en las fichas que elaboró Murúa y Molina), tampoco son documentos o cosas sin propósito, son la vida vivida de quien las hizo y de quienes las vimos.

Finalmente, 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.



## Ejercicio de Archivo

MACARENA MURÚA RAWLINS

Curadora

A partir del trabajo de archivo —comenzado en 2022— en torno a la obra de Nury González, cuyo enfoque interdisciplinario permitió abrir el campo de la historia del arte hacia la antropología y principalmente a la etnografía, compartimos una aproximación biográfica de su trabajo, revelando aspectos poco difundidos o desconocidos, que vienen a complementar el acercamiento a cada una de las obras que aquí se despliegan.

Cada una de ellas está constituida por capas de objetos y de historias, superpuestas como una estratigrafía que nos permite profundizar en las estrategias creativas de la artista, en sus reflexiones pausadas y en el imaginario conformado por elementos portadores de un relato que hoy buscamos develar.

Alejándose de una mirada retrospectiva, esta exposición se despliega como un gran mapa de relaciones que nos conectan con conceptos claves presentes en la obra de la artista, como territorio y cuerpo, donde el ejercicio de memoria actúa como el eje central y transversal que articula todas sus narrativas.

El paso del tiempo transcurrido entre el momento creativo inicial de cada obra y esta exposición, le pasa, crudamente la cuenta a la artista, evidenciando las modificaciones culturales y económicas que ha experimentado el país en los últimos veinticinco años. Esto ha provocado el cierre de fábricas, el reemplazo de productos y técnicas como también la desaparición de oficios. Es así como lanzaderas de madera, fardos de huaípe, telas y bastidores, entre otros, nos permiten acercarnos, no sin un dejo de nostalgia, a una escena ya desaparecida.

## 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.

Nº REGISTRO NG-O-066

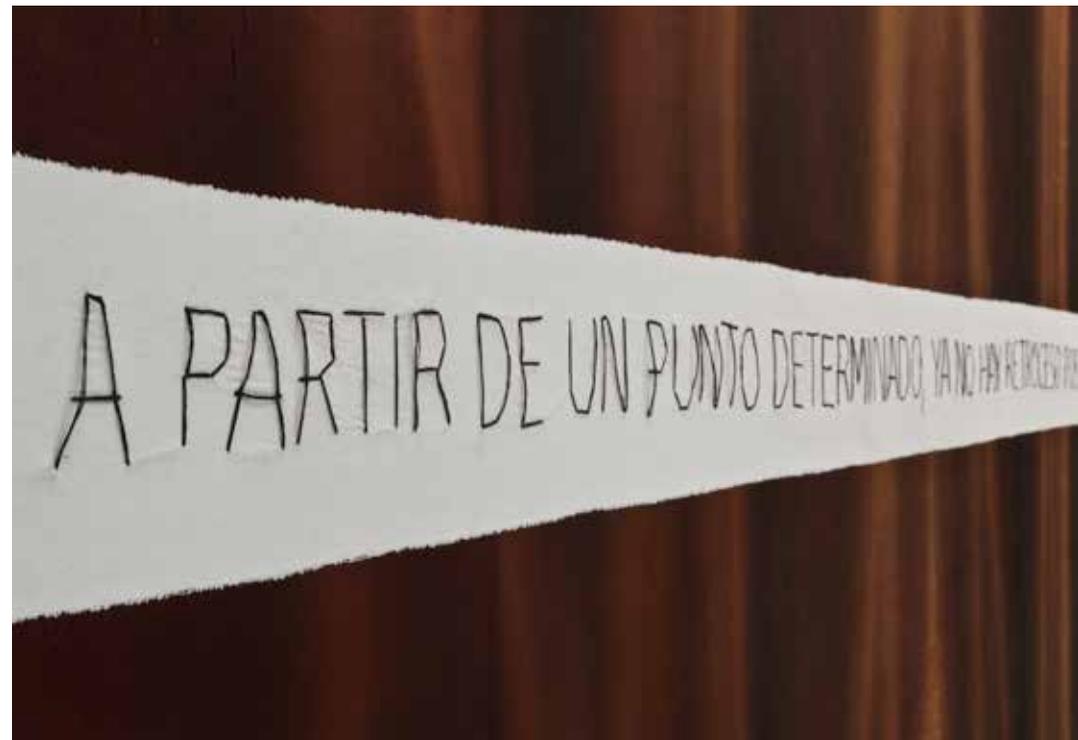
Colección de la artista

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 Ritz de Beirut, en el Líbano, donde por años estuvieron sometidas a las inclemencias del sol y a un contexto de violencia y guerras. La artista libanesa Marwa Arsanios, en el marco de una curaduría de Natalia Arcos, 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. La artista, a su vez, las lleva hasta el lago Riñihue. En este otro paisaje, también marcado por la tragedia 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, 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.*

N.G., 2009

Para esta obra Nury utiliza el forro de la cortina que se ha desteñido en sus pliegues y deteriorado por el quemado del sol. La tela, en su paso del tiempo, contiene la memoria de los desastres y a su vez se transforma en un gran paisaje.



## Paisaje chileno, 2004

Bordado con hilo cola de ratón sobre planchas de cholguán perforado.

Nº REGISTRO NG-O-043

Colección de la artista

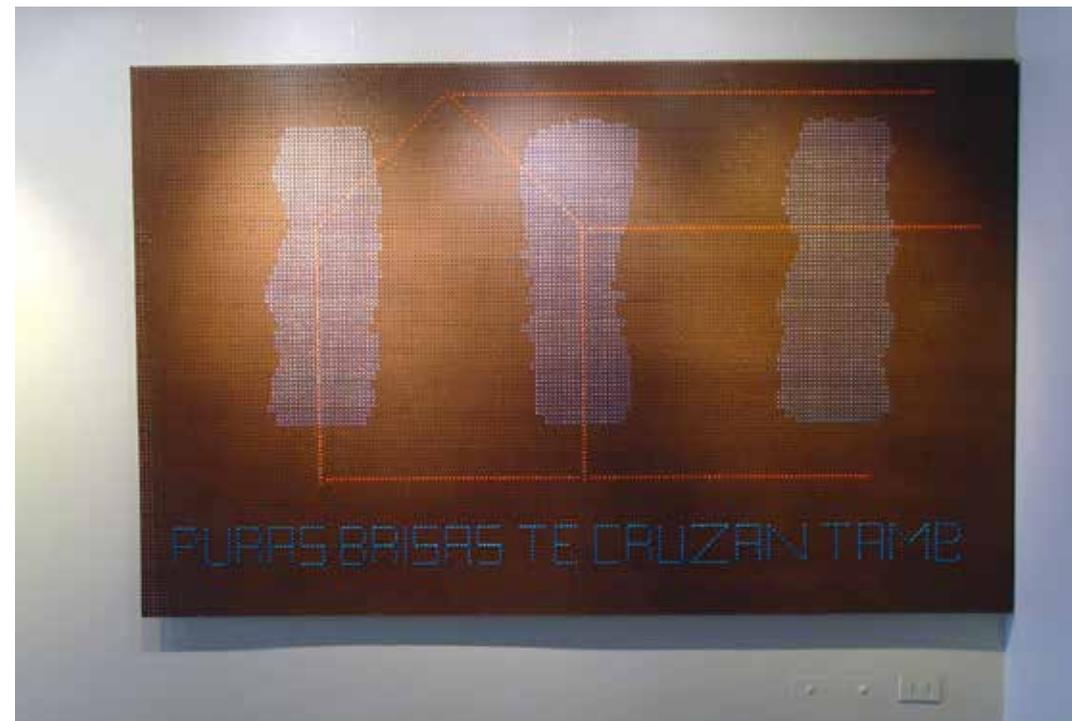
Esta obra está realizada sobre planchas de cholguán perforadas (madera prensada de pino), utilizadas comúnmente para colgar herramientas. Estos tableros eran fabricados en la localidad de Cholguán en la región de Ñuble. Hoy este material ya no se fabrica y es imposible encontrarlo a la venta.

*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 lo fuimos bordando. No tengo fotos de ese proceso, pero era bien total porque era como un confesionario.*

N.G., 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 lógica de economía de guerra que se extendió durante su vida en Chile.

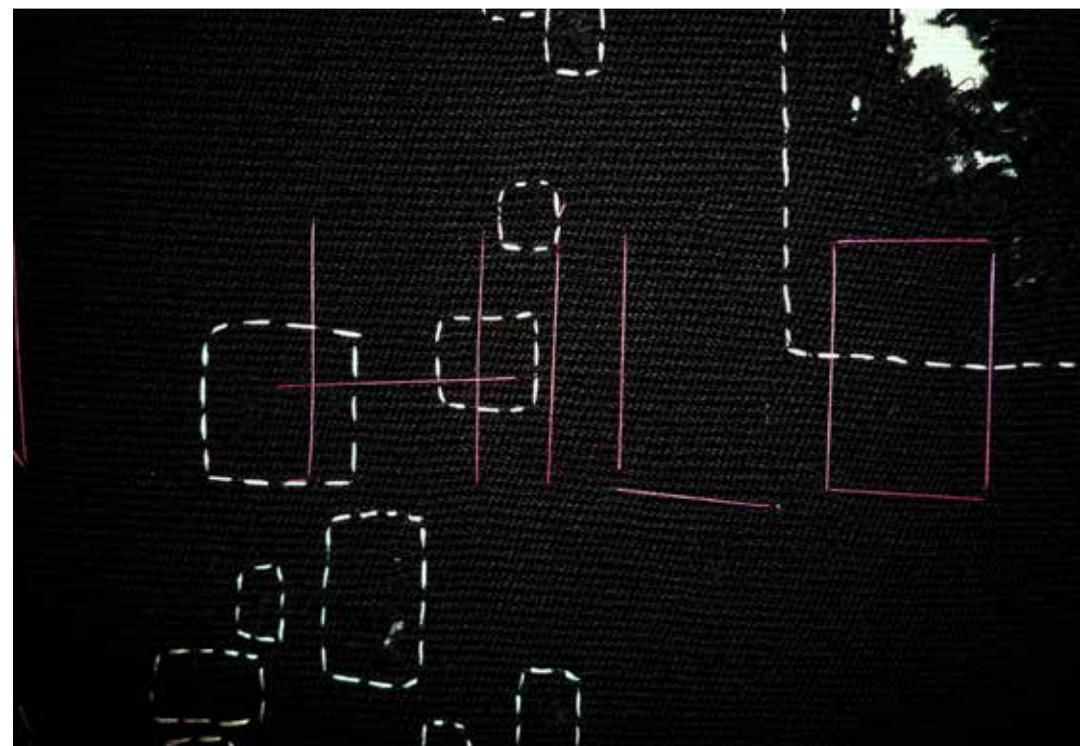
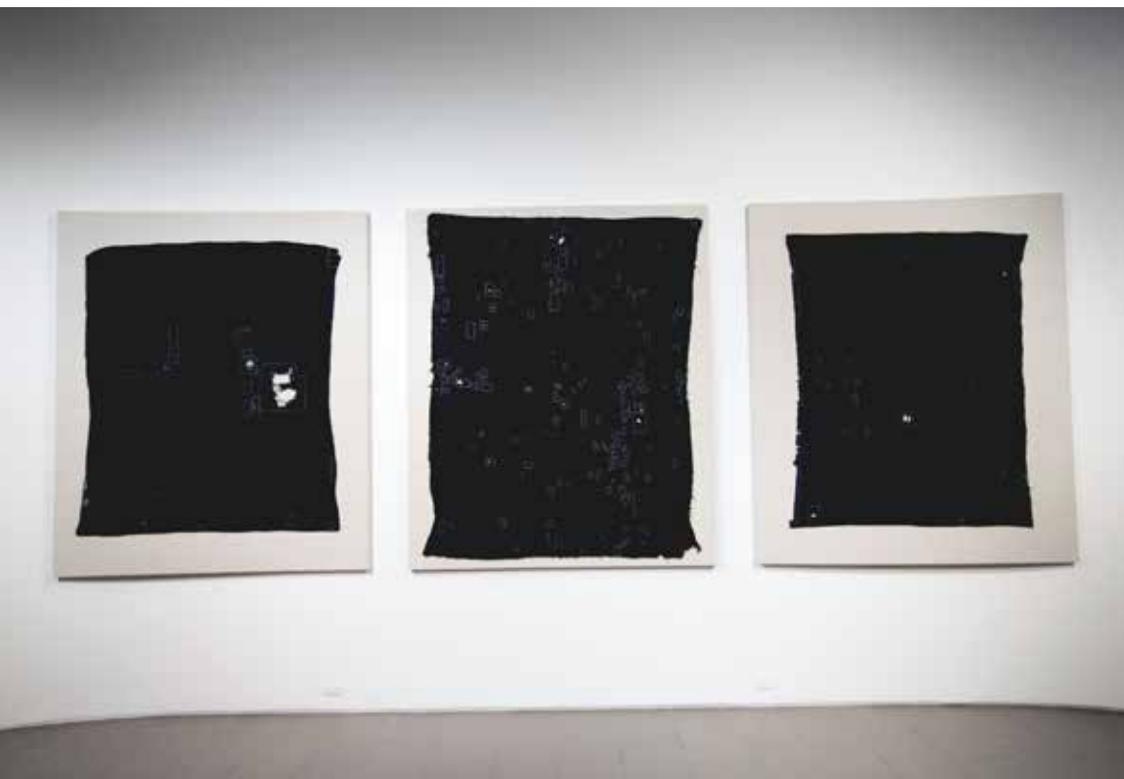


## Sobre la historia natural de la destrucción, 2011

Mantas mapuche color añil de fines del siglo XIX, bordadas a mano.  
N° 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. 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 el año 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 (...).*  
N.G., 2023



## La tela de mi abuela, 1996

Serigrafía y bordado a máquina sobre tela de algodón preparada y sabana de cáñamo sobre algodón, en bastidor a la vista.

Nº REGISTRO NG-O-014

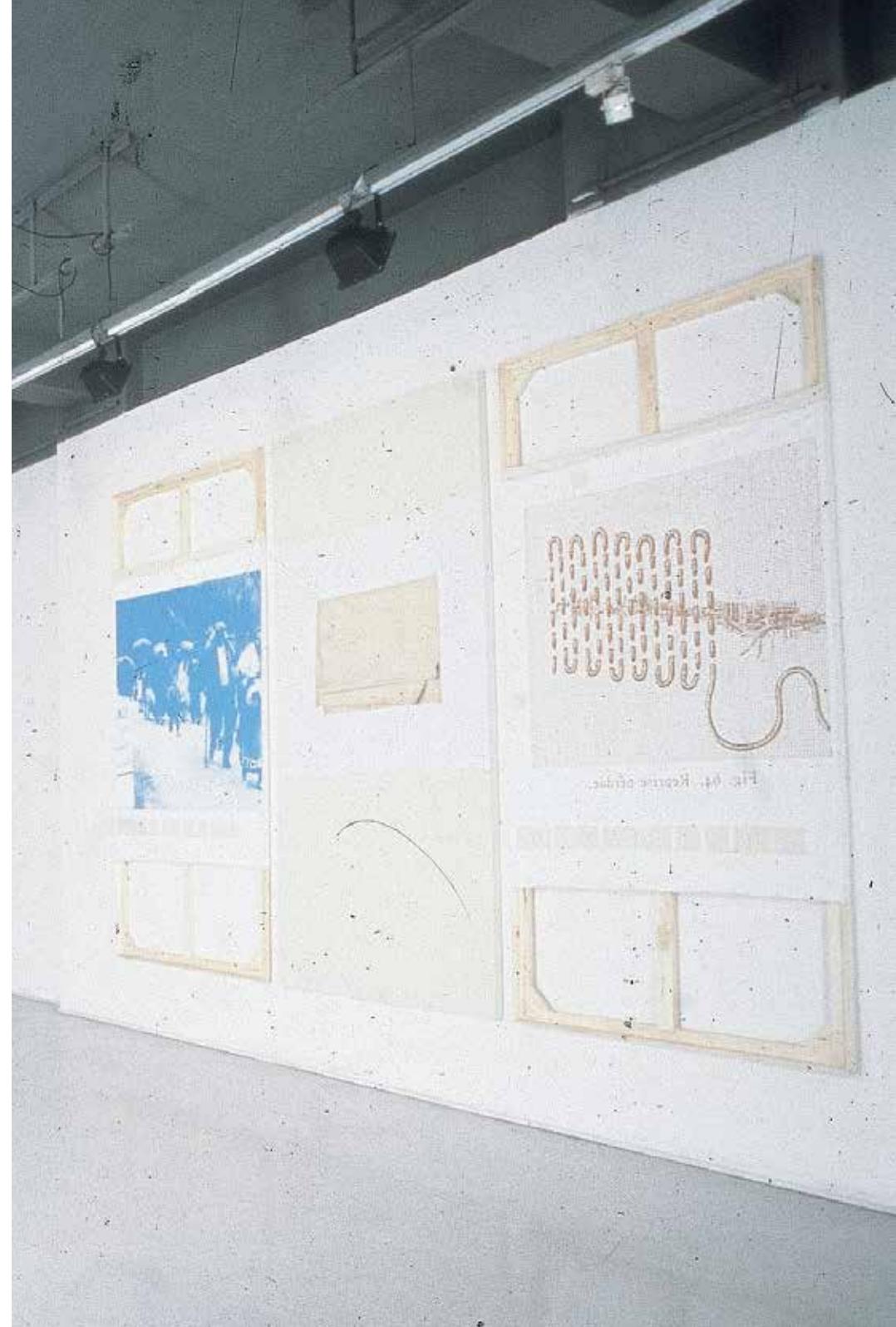
Colección de la artista

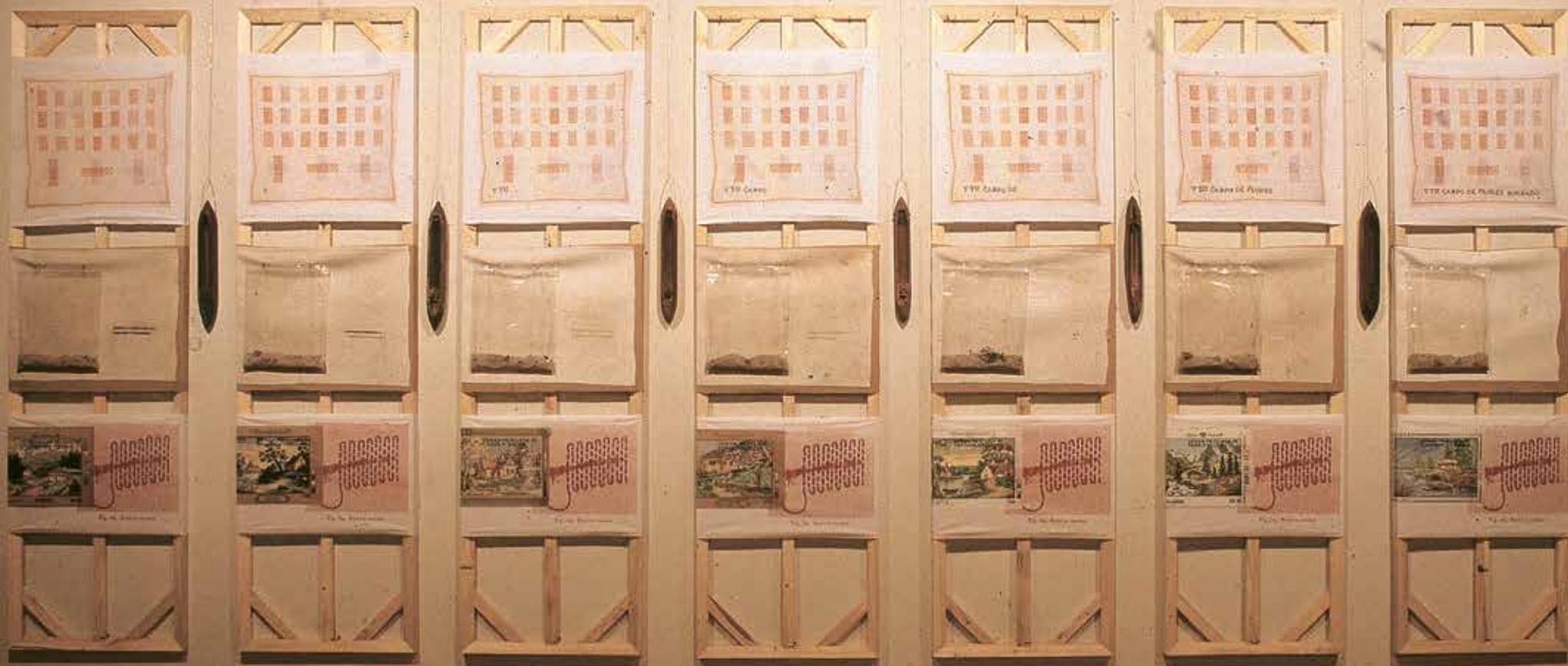
(...) encontré en la casa de mi abuela telas que habían sido fabricadas originalmente para sábanas, a partir de cáñamo plantado, cosechado, hilado y tejido en el pueblo donde vivía en España y que habían cruzado muchas fronteras hasta llegar a Chile. (...) En ese entonces cayó en mis manos un pequeño 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 (...).

N.G., 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. Toulouse es el lugar donde ha comprado sistemáticamente telas antiguas cargadas de historias, pensando que alguna de ellas pudo haber pertenecido a su madre.





Paisaje chileno, 1997

## 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.

Nº 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 no estaban en bastidor y se exhibieron separadamente catorce paños correspondientes a las dos filas superiores.

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 por la artista en ferias de antigüedades y también en un viaje a Montevideo, Uruguay. Por otra parte, los cañamazos de origen francés —impresos con imágenes para ser bordadas— que solían venderse en una tienda especializada en Providencia llamada “Labores”, que ya no existe, hoy son prácticamente imposibles de encontrar.

Como testimonios silenciosos de la historia familiar aparecen las cenizas de la casa en Las Cruces, incendiada en agosto de 1992 y los cables de cobre que sostienen las lanzaderas que provienen de rollos utilizados por su abuelo en trabajos de reparaciones de motores y otras faenas.

## Sueño velado, 2009-2024

Veladores, lámparas de mesa y objetos variados.  
Site specific  
Nº 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 rescataable 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 un a 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.*

N.G., 2009



## Correspondencia de mayo, 2001

(Fragmento)

Agujas sobre cachemira, bordado a máquina sobre tela de algodón, sillas fiscales y latas oxidadas con agua en su interior.

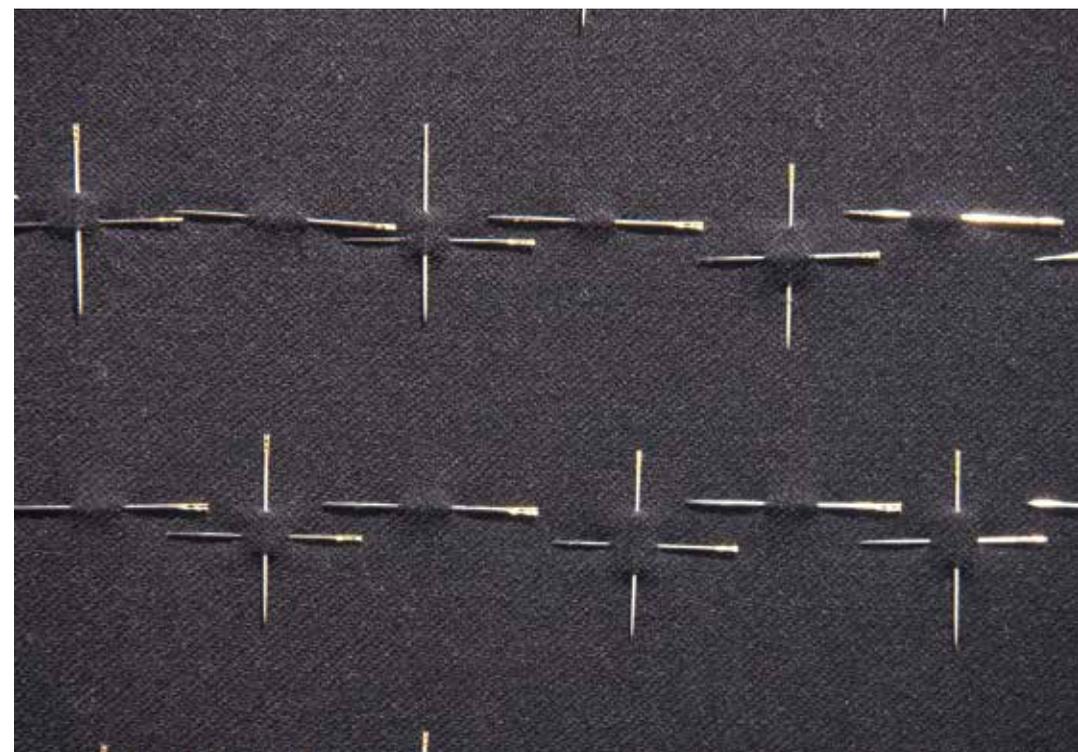
Nº REGISTRO NG-O-034

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 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. (...) 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. N.G., 2015*

En esta obra se utilizaron cientos y miles de agujas que la artista compraba en un local de la calle Rozas, 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 donde 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.





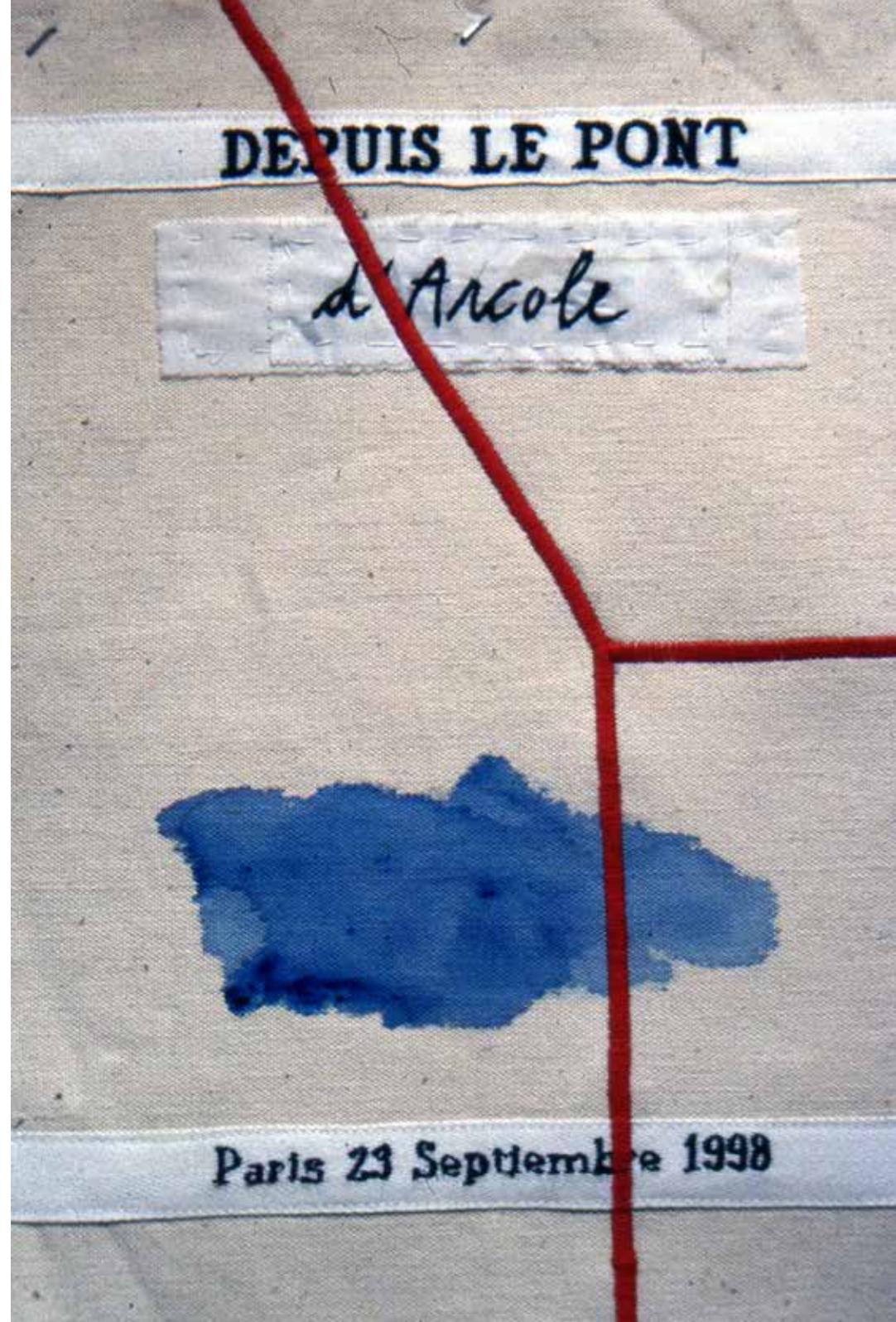
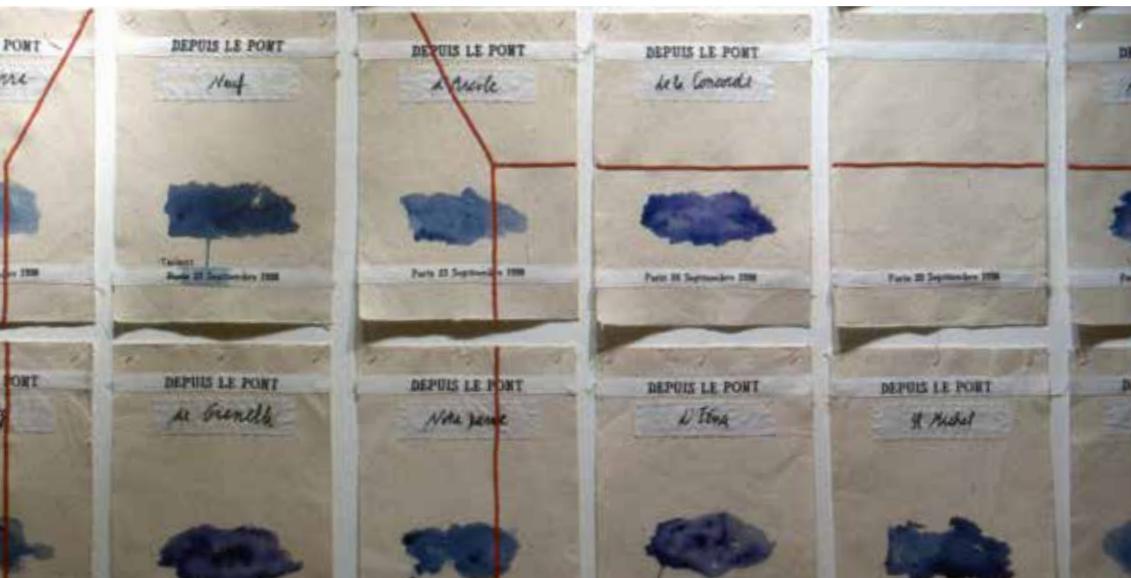
## Apuntes de viaje, 1998

Veinticinco telas de lona intervenidas con cintas bordadas a máquina, pintura al óleo y bordado a mano. Sábana de lino doblada al muro.

N° REGISTRO NG-O-028  
Colección de la artista

Esta obra fue realizada en París durante una residencia artística en el marco de un intercambio cultural Chile—Francia organizado por la DIRAC. Luego de dos meses de trabajo, la obra fue finalizada y exhibida en una muestra colectiva titulada *Le Genie de la Bastille*. En esa oportunidad la sábana, que hoy se encuentra plegada, fue extendida en el muro y sobre ésta se dispusieron las veinticinco telas que fueron intervenidas por la artista mediante el esquema de la casa proyectado a través de hilo rojo tensado, al igual que en un sitio arqueológico, con pequeños clavos que funcionaban como estacas. La versión que aquí se presenta, corresponde al ajuste realizado para la exposición *En otro Lugar. Notas al margen*<sup>4</sup>, en Balmaceda 1215, 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 que los puentes eran super 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 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. 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 compre en Toulouse 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.*  
N.G., 2023



## Exilios, 2012

Fieltro de vellón de oveja teñido rojo y natural.  
Nº REGISTRO NG-O-067

Vídeo registro de acción Exilios en el lago Riñihue.  
Nº REGISTRO NG-O-068  
Colección de la artista

Estos fieltros fueron realizados por la artista en su taller a orillas del lago Riñihue. La técnica artesanal fue aprendida por Nury como oyente en las clases de fieltro que se impartían en el Museo de Arte Popular Americano mientras ella era su directora. Por medio de un proceso muy lento, creó estos fieltros de gran formato, sobre los cuales prensa 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 registra con su cámara fotográfica, donde los fieltros se desplazaban, un poco a la deriva, guiados por la corriente del agua y el viento hasta llegar a la orilla.



## Historia de cenizas, 1999-2024

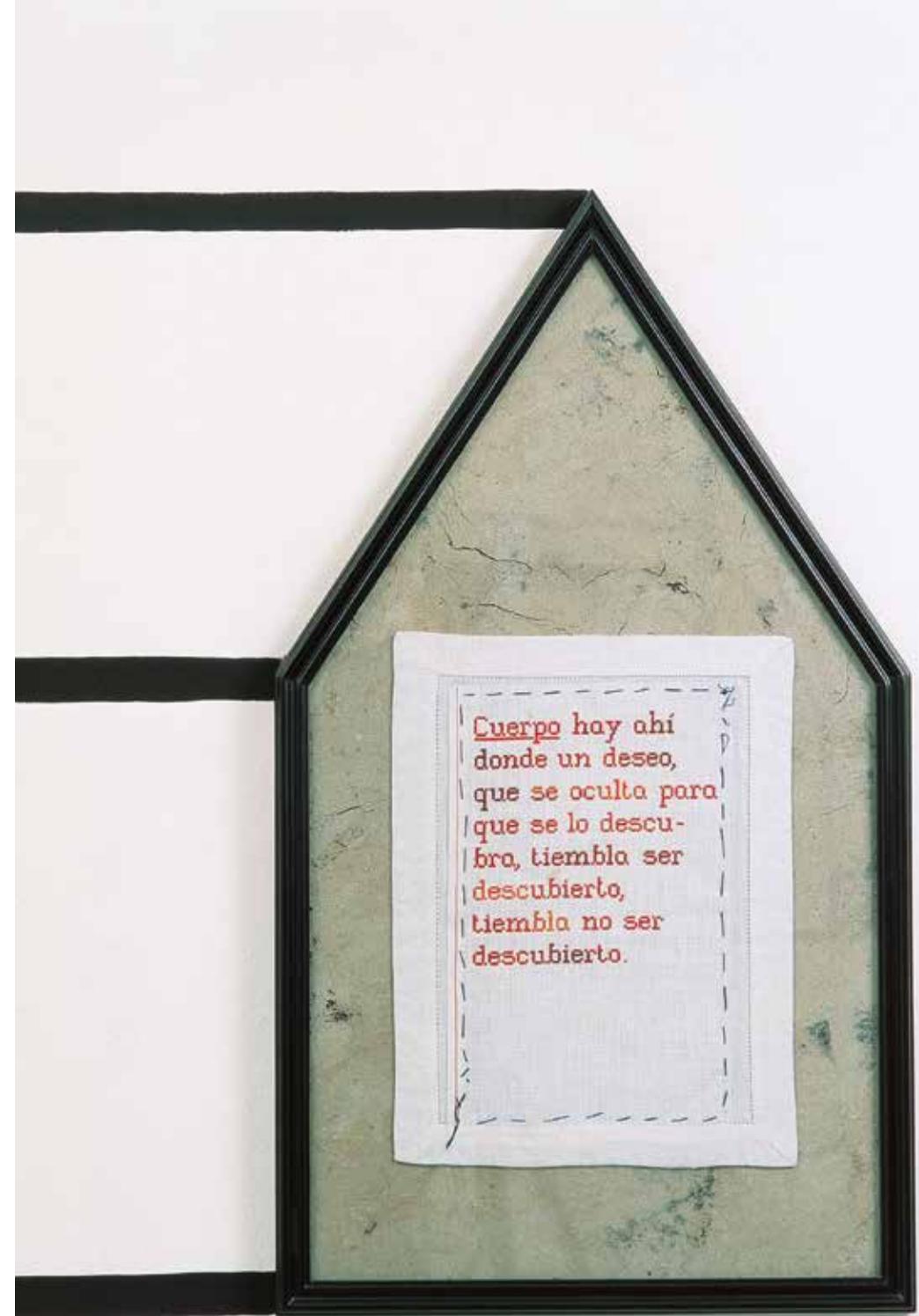
77 fardos de huaípe, textos sobre vidrio. Textos bordados sobre esterillas, marcos de madera rellenos con ceniza, dibujo lineal al muro. Texto a punto cruz bordado a muro. N° REGISTRO NG-O-030 Colección de la artista

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 de 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 veinticinco 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 en la galería Gabriela Mistral, la instalación consideró un total de 117 fardos de huaípe, 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 González logró ingresar al edificio original de esa fábrica de huaípe, 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 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 huaípe, que son los que se encuentran actualmente en el mercado, con los que nuevamente dio forma a esta obra.





### Sic Transit, 2006

Veintinueve fotografías, 4 documentos, autorretrato bordado a punto cruz sobre carnidor de acero y texto bordado a punto cruz sobre el muro.

Nº 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 9 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 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 Levinas, 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.

N.G., 2023



## El mercado negro del jabón, 1999

Siete barras de 17 kg de jabón sobre mesón de madera, diez 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.

Nº REGISTRO NG-O-031  
Colección Il Posto

Esta obra fue creada en el contexto de la segunda etapa del intercambio Chile—Francia, organizado por la DIRAC, donde se recibieron a los artistas franceses que a su vez habían recibido a los artistas chilenos durante la residencia en Francia y se organizó una exposición colectiva en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile.

En esta oportunidad, la artista recoge la historia de su abuela y su madre ficcionando un cruce de caminos con el filósofo alemán Walter Benjamin en la ciudad española de Port Bou, 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 relacionados 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 Port Bou; 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 Port Bou, 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.*

N.G., 2021



### Retrato de familia I, 2018

Velador de madera con zapatos, fotografía, sábana de cáñamo bordada en punto cruz.

Nº 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.

Nº REGISTRO NG-O-08

Colección de la artista

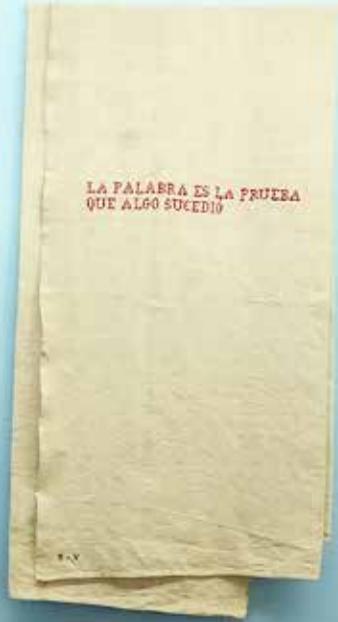
Ambas obras están formadas por un velador que perteneció a Nury González y que la artista compró, hace décadas, en el persa Biobío. Los zapatos que se encuentran sobre la superficie del velador, mismo modelo, unos de color negro y los otros de color rojo, de marca Ferragamo, pertenecieron a su madre.

Las sábanas de cáñamo sobre la pared, fabricadas a fines del 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 creó 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 "Identidad en Tránsito" que dirigía Escobar.





LA PALABRA ES LA PRUEBA  
QUE ALGO SUCEDIÓ



EL QUE SUEÑA PUEDE MÁS  
QUE EL QUE NO SUEÑA



**CRÉDITOS EXHIBICIÓN****TÍTULO DE LA EXPOSICIÓN:**

Nury González  
*Hebra Perdida*

**CURATORÍA**

Macarena Murúa  
Diego Parra

**DISEÑO MUSEOGRÁFICO**

Nury González

**ASISTENTES DE TALLER**

Daniela Hinrichsen  
Andrea Berríos

**COORDINACIÓN Y PRODUCCIÓN**

Nury González  
María de los Ángeles Marchant

**DISEÑO**

Lorena Musa

**ILUMINACIÓN**

Jona Galaz

**MONTAJE**

Andrea Berríos  
Daniela Hinrichsen  
Adrián Gutiérrez  
Marcelo Céspedes  
Jonathan Echegaray  
Gonzalo Espinoza  
Mario Silva  
Stephan Aravena

**GESTIÓN PATRIMONIAL**

Carolina Ossa  
Eloísa Ide

**AGRADECIMIENTOS**

A Gonzalo Díaz, Macarena Murúa, Diego Parra, Daniela Hinrichsen, Andrea Berríos, Josefina González, Jorge Cabieses-Valdés, Constanza Urrutia Wegmann, 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 4 meses.

**CRÉDITOS CATÁLOGO****PRESENTACIÓN**

Varinia Brodsky

**TEXTOS**

COPYRIGHT ©  
Macarena Murúa  
Diego Parra

**DISEÑO INTERIOR Y TAPAS**

Lorena Musa

**FOTOGRAFÍAS**

©Nury González  
©Jorge Brantmayer págs. 32-33,  
35-37 y 40-41

**EQUIPO MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES****DIRECTORA MNBA**

Varinia Brodsky Zimmermann

**ASISTENTE DIRECCIÓN**

Valentina Ruiz Rodríguez

**CURADORAS**

Gloria Cortés Aliaga  
Paula Honorato Crespo

**EXHIBICIONES TEMPORALES**

María de los Ángeles Marchant  
Lannefranque  
Pamela Fuentes Miranda

**COMUNICACIONES**

Cecilia Chellew Cros  
Paula Fiamma Terrazas  
Paula Celis Díaz

**INNOVACIÓN Y TECNOLOGÍA****PROYECTO LAB MNBA**

Romina Díaz Navarrete

**DISEÑO GRÁFICO**

Lorena Musa Castillo  
Wladimir Marinkovic Ehrenfeld

**MEDIACIÓN Y EDUCACIÓN**

Graciela Echiburú Belletti  
Matías Cornejo González  
Constanza Nilo Ruiz  
Mariana Vadell Weiss

**GESTIÓN PATRIMONIAL**

Carolina Ossa Izquierdo  
María José Escudero Maturana  
Eloísa Ide Pizarro

Carolina Correa Orozco

Eva Cancino Fuentes

Manuel Alvarado Cornejo

Jaime Cuevas Pérez

Florencia San Martín Guillén

Hugo Núñez Marcos

Pedro Fuentealba Campos

**ARQUITECTURA**

Magdalena Vergara Vildósola

**ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS**

Manuel Arenas Bustos  
Ignacio Gallegos Cerda  
Marcela Krumm Gili

Daniela Necul Escobar

Elizabeth Ronda Valdés

Hugo Sepúlveda Cabas

Paola Santibáñez Palomera

Claudia Chamorro Pizani

Roxana Vargas Navarro

Jona Galaz Irrarázabal

**AUTORIZACIÓN SALIDA E****INTERNACIÓN OBRAS DE ARTE**

Sebastián Vera Vivanco

Daniela Cornejo Cornejo

**MUSEOGRAFÍA**

Adrián Gutiérrez Villanueva

Marcelo Céspedes Márquez

Jonathan Echegaray Olivos

Gonzalo Espinoza Leiva

Mario Silva Urrutia

Stephan Aravena Manterola

**BIBLIOTECA Y CENTRO DE DOCUMENTACIÓN**

Alejandra Wolff Rojas

Carlos Alarcón Cárdenas

Susana Arias Arévalo

Juan Pablo Muñoz Rojas

Gonzalo Ramírez Cruz

**SEGURIDAD**

Sergio Ibarra Poillot

David Contreras Espinoza

Alejandro Contreras Gutiérrez

Mauricio Cruz Arellano

Vicente Lizana Matamala

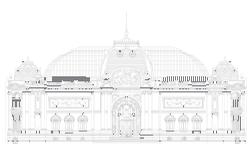
Sergio Muñoz Sepulveda

Marco Narvaez Castro

Eduardo Vargas Jara

Pablo Véliz Díaz

Natalia Oyarzún Bilbao



Este catálogo fue impreso con motivo de la exposición *HEBRA PERDIDA* de Nury González. Presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, desde el 24 de octubre de 2024 hasta el 2 de marzo de 2025. Impreso en ANDROS IMPRESORES, con un tiraje de 500 ejemplares, en papel couché 130 grs.

Reservados todos los derechos de esta edición.  
© Museo Nacional de Bellas Artes.

---

**DISTRIBUCIÓN GRATUITA**

