

TEJIDO SOCIAL: ARTE TEXTIL Y COMPROMISO POLÍTICO

CURADURÍA JOSEFINA DE LA MAZA



TEJIDO SOCIAL: ARTE TEXTIL Y COMPROMISO POLÍTICO

CURADURÍA — JOSEFINA DE LA MAZA

La noción de “tejido social” ha sido comúnmente utilizada para dar cuenta de las variadas interacciones que se producen en una comunidad. Esta metáfora supone que cada individuo es un hilo y que las relaciones y cruces entre ellos generan una trama cuya resistencia depende de la participación de sus miembros en la sociedad. Esta exposición recoge esa idea para presentar un conjunto de obras textiles de la Colección del MSSA y de colecciones privadas, locales e internacionales, cuyos horizontes de exhibición y circulación están asociados al compromiso social y la solidaridad.

Las obras que forman parte de esta muestra fueron realizadas con distintas técnicas y materialidades y dan cuenta de las diversas manifestaciones del arte textil moderno y contemporáneo. El arco temporal en el que ellas se inscriben permite observar las sutiles transformaciones del medio entre la década del cincuenta y la del ochenta. Junto a la atención prestada a la especificidad material y técnica de las obras aquí reunidas, la exposición está organizada a partir de dos ejes: la circulación y la escala de las obras. Ambos ejes funcionan como puertas de entrada a constelaciones de viajes y desplazamientos físicos y simbólicos, y también revelan historias de desaparición y destrucción. Asimismo, permiten atender a la escala material y simbólica de las obras en relación con su visibilidad y presencia en el espacio público. A partir de este conjunto, se hace necesario pensar cómo se escribe la historia y cómo la perspectiva que da el tiempo permite, literalmente, escalar la importancia de ciertos eventos y episodios y privilegiar ciertas historias sobre otras.

Esta exposición cuenta historias de resiliencia, de manos que hacen, que sienten y piensan táctilmente. Manos que, atentas a su contexto, apuestan por tejer, y también remendar, el tejido social.



SOCIAL FABRIC: TEXTILE ART AND POLITICAL COMMITMENT

CURATED BY JOSEFINA DE LA MAZA

The notion of “social fabric” has been commonly used to represent the varied interactions that take place in a community. This metaphor implies that every individual is a thread, and that relations and crosses between and among them produce a weft whose resistance depends on the participation of their members in society. This show uses that concept in order to present a set of textile works from the MSSA collection as well as local and international private collections, whose exhibition and circulation horizons are associated to social commitment and solidarity.

The works in this exhibition were created using different techniques and materials, and they account for the diverse manifestations of modern and contemporary textile art. The temporal narrative in which they are inscribed allows us to examine the subtle transformations of the medium between the 1950s and the 1980s. In addition to the attention given to their material and technical specificity, the show is organized around two axes: the circulation and the scale of the works. They both act as entry points to constellations of physical and symbolic travels and displacements, and they also reveal stories of disappearance and destruction. Likewise, they allow us to perceive the material and symbolic scale of the works in relation to their visibility and presence in public spaces. Following this set of issues, it becomes necessary to think about how history is written and how the perspective of time allows us to “scale” the importance of certain events and episodes, and to privilege certain stories above others.

This exhibition tells the stories of resilience, of hands that create, that feel and think in a tactile manner. Hands that, paying attention to their context, commit themselves to weaving and mending the social fabric.

NGÜREN PU CHE: FÜW ÑIMIN KA KÜZAW POLÍTICO JOSEFINA DE LA MAZA

Tañ rakizuam tati “ngürekan pu che” pünengeki tufa chi küzaw pengelal fillke chem ngütramkaken ka chumken engün pu lof mew tañ llewün ka zungu piam. Tufa chi pu ñimin kom füw kake che reke piam, ka kom trawki tati pu reñma kizutu engün Kañmawkingün wuwalu tizoy newengelu fey müleki tati pu reñma lofmew. Tufa chi pengeluwün az künoy tati trawülwün fillke ñimin tufa chi antümew. MSSA ka kake che ñimintun, tufamew ka kakeñple, wallonple tañ pengelgeal ka Trawül ke che ngünenelu ka tati pu wülkelu.

Kom tati trawülu tufa chi küzawmew fillke küzaw pengelaingün ka fillke füw pengelay tufa chi antü ngealu k atufa chi pue we pu che ngealu ka kuyfiem. Tati pu kintulalu tufa chi pu kuzaw peay chumngechi tañ küme az niel engün. Ka chumngechi weluntuyngün kuifi ke küzaw ti kechumari ka pura mari tripantu mew. Zema küme kuizangei kom tañ pünengel ka trawngi tufa chi pu kuazaw, tufa chi küzaw epuñpleleay: trünkankleay ka fillke zungu entoy. Mür ti pu kuzawti epuñplelelu konkingü wuallontumew mu ka tañ fillple miaulneal ti pünen ka papilmew, ka miaulay tan ngütram ñi monge ka chumngechi tañ ñamllekümen engün Femngechi, kellungeay tañ kümelngeal kom tañ pu pünen pengelngeal rangi pu che. Tufamu ula zumllengi tañ rakizuam chunggechi wiringi tufa chi ngütram ka chumngechi peniy upachi antümew ka rakizumngi.

Ta zoy falilngifillke eventumew ka chumngechi üneltünongi tufa chi ngütramngen ka wünekony tufa chi küzaw pengelüy fillke ngütram che, zewmael küwü mew, chem nien ka rakizüam. Küme küwü ngüreney femngechi küme peay tati pu kintulmelu tufa.

MAPUDUNGÚN

TEJIDO SOCIAL: ARTE TEXTIL Y COMPROMISO POLÍTICO CURADURÍA DE JOSEFINA DE LA MAZA

Nosyon ‘tejido social’ te kreye nan lide pou explike varyete ki gen nan entèraksyon kap pwodui nan yon kominote. Metafò sa sipoze ke chak endividi se yon egwi, kote relasyon yo kwaze e fòme yon nas rezistan tou depan de patisipasyon manb yo andan sosyete a. Expozisyon sa se nan lide pou prezante yon rasanbleman atizanal ak twal nan koleksyon MSSA ak koleksyon prive, lokal ak entènasyonal, nan orizon egzibisyon ak sikilasyon ki asosye ak angajman sosyal ak solidarite.

Zèv ki soti nan demonstrasyon an arive realize avèk diferan teknik ak materiel e pèmèt nou wè varyete manifstasyon atizanal textil modèn ak kontanporen. Nan ark tanporèl kote ke nou ka enskri e pèmèt nou obsève sibtilite transfòmasyon medyan ant dekadans lane 50 ak lane 80. Anplis ke atansyon ke nou pran nan espès materyèl ak teknik ke nou anplwaye nan zèv ke nou met ansanm, ekspozisyon an òganize apati de 2 aks: Sikilasyon ak elevasyon zèv yo. Toude aks sa yo fonksione tankou pòt antre nan konstelasyon vwayaj ak depasman fizik ak senbolik, ak reveye Istwa ki disparèt eki detwi. Se konsa, yo pèmèt elevasyon materyèl e senbolik de zèv yon an relasyon de vizibilite l’ ak prezans nan espas piblik. Apati de asanbleman sa li nesèsè poun panse kòman poun ekri istwa e kòman manevre tan ak posibilite poun eleve enpòtans de sèten evenman ak privilèj sèten Istwa ak lòt.

Expozisyon sa rakonte Istwa rezistans, de men kap travay, ki resanti e ki panse ak zèv tekstil. Men ki toujou prè nan kontèks, ki prè pou koud e ki pou relanse kouti sosyal.

CREOL



John Dugger (Estados Unidos, 1948)
Nunca te entregues ni te apartes del camino, 1978
Listones cosidos de tela
352 x 510 cm
Colección MSSA

Por Carla Macchiavello

En marzo de 1978 se realizó en Londres una exposición titulada '*We Want People to Know the Truth' Patchwork Pictures from Chile* [*Queremos que las personas conozcan la verdad' Arpilleras de Chile*]. Haciendo eco al llamado de la muestra, el artista John Dugger creó un estandarte de gran escala para la exposición en la AIR Gallery. Dugger había sido parte de *Artists for Democracy* con Cecilia Vicuña y Guy Brett en 1974 y continuaba trabajando en la creación de banners políticos para distintas luchas de liberación anticoloniales, como las de los países africanos. En esta obra, el artista combinó su propio lenguaje con los diseños litúrgicos de Henri Matisse; asimismo, las formas gruesas recortadas cosidas sobre bandas verticales de tela que componen sus estandartes también tienen reminiscencias a la pintura budista. Vinculando estas referencias artísticas y culturales con las arpilleras, reprodujo una de ellas, *Nunca te entregues*, para la exposición. El estandarte actuó como telón de fondo para una serie de charlas con exiliados chilenos del mundo del teatro y la cultura (incluyendo la Mapuche) y actividades que se organizaron en la galería, entre ellas, una exhibición de obras de orfebrería hechas por prisioneros chilenos, un documental y la película *Chile, The Most Painful Hour* dirigida por David Elstein y realizada para la televisión inglesa. Londres fue una de las nueve paradas que hizo la exposición de arpilleras en Inglaterra, la que estuvo compuesta por 52 ejemplares (prestados para su exhibición por diversas fuentes) mostrados junto a fotografías documentales y textos explicativos. En el caso de Londres, el promotor principal de la muestra fue el crítico de arte Guy Brett.

Como medida de conservación preventiva, la exhibición de esta obra en la fachada del museo se realizó el 30 de Marzo y el 11 de Septiembre de 2019.

John Dugger (USA, 1948)
Never Give Up nor Leave the Trail, 1978
Stitched fabric strips,
352 x 510 cm
MSSA Collection

By Carla Macchiavello

In March 1978, an exhibition entitled *We Want People to Know the Truth' Patchwork Pictures from Chile* was held in London. It was for that exhibition at the AIR Gallery that artist John Dugger created a large-scale banner. He had been part of *Artists for Democracy* with Cecilia Vicuña and Guy Brett in 1974, and was continuing to work on the creation of political banners for various anti-colonial liberation struggles, such as those in African countries. In this work, the artist combined his own language with the liturgical designs of Henri Matisse. The thick shapes sewn on vertical bands of fabric that make up his banners are also reminiscent of Buddhist painting. Linking these artistic and cultural references with the arpilleras, he reproduced one of them, *Never Give Up*, for the exhibition. The banner was also the backdrop for a series of talks with Chilean exiles from the world of theater and culture (including the Mapuche) and other activities that were organized in the gallery, including an exhibition of precious metal works made by Chilean prisoners, a documentary and the movie *Chile, The Most Painful Hour*, directed by David Elstein for English television. London was one of nine stops in England for the arpilleras exhibition, which was composed of 52 works (lent by various sources), documentary photographs and explanatory texts. The main promoter of the London exhibition was art critic Guy Brett.

As a preventive conservation measure, the exhibition of this work on the facade of the museum only took place on March 30th and September 11th 2019.

HALL / SALA 1
PISO 1



Una selección de arpilleras de la colección MSSA se exhibe en esta sala junto a un tapiz de Ana María Rojas realizado en Polonia. Las arpilleras son los textiles más conocidos del período de la dictadura y, desde muy temprano, estas piezas de pequeño formato viajaron al extranjero de modo clandestino gracias a redes solidarias, nacionales e internacionales, transformándose rápidamente en símbolos de resistencia. Por su lado, el tapiz de Ana María Rojas, ligado a la experiencia de su autora en el exilio, introduce modos distintos de pensar tanto la circulación como la escala simbólica y material de una obra a partir de sus citas y referencias al campo cultural y artístico de su época.

Los documentos presentados en este espacio permiten trazar distintas rutas de circulación de personas, obras e ideas asociadas al textil desde la década del 50 hasta los últimos años de la dictadura chilena. Ellos visibilizan las redes de apoyo y solidaridad artística, cultural y política que permitieron la exhibición, el cuidado y el reconocimiento de las obras que forman parte de esta exposición. También, actúan como puertas de entrada a constelaciones de obras y episodios de la historia reciente, aún por conocer e investigar en profundidad.

A selection of *arpilleras* of the MSSA collection is displayed in this room along with a tapestry made in Poland by Ana María Rojas. *Arpilleras* are the best known textiles of the dictatorship period. From its very beginnings, these small format pieces travelled abroad in clandestine ways through national and international solidarity networks, thus quickly becoming symbols of resistance. On the other hand, the tapestry of Ana María Rojas –which links to the experience of its author in exile– introduces different ways of reflecting on both, the circulation as well as the symbolic and material scale of an artwork, from its quotes and references to cultural and artistic fields of its time.

The documents exhibited in this room allow the tracing of different routes concerning movements of people, works, and ideas associated with textile art spanning from the 1950s to the last years of the Chilean dictatorship. These records visualize artistic, cultural, and political support and solidarity networks which allowed the exhibition, care and recognition of the textiles that are part of this exhibition. Also, they perform as doorways to constellations of works and episodes of recent history, still to be known and thoroughly researched.



TEJIDO
SOCIAL:
ARTE TEXTIL Y
COMPROMISO
POLITICO



Artistas no identificadas
Arpilleras, producidas entre 1973 y 1985
Retazos de telas cosidas
Medidas variables
Colección MSSA

Por Josefina de la Maza

Los textiles más representativos del periodo de dictadura corresponden a las arpilleras. Ampliamente conocidas en el país y en el extranjero, estas piezas de pequeño formato se convirtieron, desde muy temprano, en símbolos de la resistencia. Producidas por grupos de mujeres chilenas agrupadas bajo distintas organizaciones, siendo una de ellas y tal vez la más reconocida, la Vicaría de la Solidaridad, las arpilleras son textiles de bajo costo de producción, realizados con retazos de tela cosidos con una fuerte intención figurativa. Las imágenes creadas por las arpilleristas visualizaban la pobreza, el hambre, la violencia y las violaciones a los derechos humanos, pero también registraban la solidaridad y la resiliencia de familias y comunidades de distintas zonas de la ciudad de Santiago y de diversas regiones del país.

El origen y desarrollo de esta práctica textil está asociado, entre varios aspectos, a una necesidad de subsistencia económica y a estimular el trabajo manual como un medio terapéutico que responde a la importancia de compartir historias y de tratar de dar forma a un tejido social quebrado mientras se cosen y bordan experiencias difíciles. Una parte de la producción de las arpilleras se sacó del país de modo clandestino y se vendió en el extranjero a través de organizaciones que apoyaban la lucha en contra de la dictadura y la defensa de los derechos humanos. Sus pequeñas dimensiones y la maleabilidad intrínseca del textil facilitaban la circulación, exposición y venta de estas piezas en el extranjero. Asimismo, la presencia y visibilidad internacional convirtió a estos pequeños textiles en uno de los conjuntos de imágenes más significativos asociados a la lucha contra la dictadura. Reconociendo este tránsito internacional, las arpilleras presentadas en esta exposición destacan, a través de las donaciones llegadas al MSSA tras la vuelta a la democracia, la circulación de estas piezas en el extranjero.

Unidentified Women Artists
Arpilleras, produced between 1973 and 1985
Sewn pieces of fabric
Variable measures
MSSA Collection

By Josefina de la Maza

The most representative textiles of the dictatorship period are the arpilleras. Widely known in Chile and abroad, these small format pieces very early became symbols of resistance. Produced by Chilean women grouped under different organizations, perhaps the most recognized being the Vicaría de la Solidaridad, the arpilleras are low-cost textile productions made with pieces of cloth sewn with a strong figurative intention. The images created by the arpilleristas represented poverty, hunger, violence and human rights violations, as well as the solidarity and resilience of families and communities from different areas of Santiago and different regions of the country.

The origin and development of this textile practice is associated, among several aspects, to a need for economic subsistence and to stimulate manual work as a therapeutic mean that responds to the importance of sharing stories and trying to shape a broken social fabric. Part of the production of arpilleras was exported clandestinely and sold abroad through organizations that supported the fight against dictatorship and the defense of human rights. Their small dimensions and the intrinsic malleability of the textile made it easier to transport, exhibit and sell them abroad. Also, their international presence made these small textiles one of the most significant sets of images associated with the fight against dictatorship. Recognizing this international transit, the arpilleras presented in this exhibition highlight, through donations that arrived at the MSSA after Chile's return to democracy, the circulation of these pieces abroad.



SALA
SALVADOR ALLENDE

Small informational plaque on the wall to the right of the central artwork.



Ana María Rojas (Chile, 1948)

Sin título, 1979-80

Tapicería

151,5 x 131 cm

Colección de la artista

Por Josefina de la Maza

Esta obra, tejida en un bastidor de muro, fue realizada por Ana María Rojas como parte de su memoria de título para cerrar su ciclo de estudios en arte en la Universidad de Varsovia, Polonia, país en donde ella y su marido se exiliaron en 1974. Durante tres meses y con jornadas de trabajo diarias de ocho horas, Rojas tejió lo que a primera vista parece ser un motivo decorativo abstracto de color negro sobre un fondo rojo, estableciendo un guiño con la cultura europea a través de una reflexión sobre el marco ornamental barroco. Sin embargo, una vez que la pieza se observa en detalle, se distingue una serie de figuras que marchan y portan una bandera chilena. Rojas se apropió de una serigrafía de José Balmes que circuló por esos años como el anverso de una tarjeta de año nuevo (1979), en donde se agradecía la “fraterna solidaridad” con la Unidad Popular de Chile en Polonia. A modo de homenaje a Balmes, Rojas la reprodujo. A pesar del mensaje de lucha que transmite la serigrafía, y si bien utiliza el rojo y el negro característicos del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria), la artista optó por representar un recorrido que, encerrado en sí mismo, parece no tener futuro. Este movimiento circular evoca también la idea del exilio como el de una continua espera. A esta idea se suma un elemento adicional que remite al mismo universo marcado por la espera: la urgencia del tema representado no se condice con los tiempos lentos del tejido.

La imagen de Balmes, reproducida en el tapiz de Rojas, se transformó en ese proceso: de una tarjeta a un tapiz, de una imagen pensada para circular ampliamente a una obra de arte única. Al mismo tiempo y sin saberlo la artista, esa misma imagen también circuló –un par de años antes– en otro contexto, más mediático aún: como la portada del disco de 1977, *Le Marche et le drapeau, anthologie de chansons inédites* de Quilapayún.

Ana María Rojas (Chile, 1948)

Untitled, 1979-80

Tapestry

151,5 x 131 cm

Artist's Collection

By Josefina de la Maza

This work, woven in a wall frame, was made by Ana María Rojas to close her art studies at the University of Warsaw, Poland, where she and her husband went into exile in 1974. Working eight hours per day during three months, Rojas wove what at first sight seems to be a black abstract decorative motif on a red background, a nod to European culture through a reflection on the ornamental baroque framework. However, once the work is observed in detail, a series of figures that march and carry a Chilean flag can be distinguished. Rojas appropriated a screenprint by José Balmes that circulated in those years as the front of a 1979 New Year's card, thanking the “fraternal solidarity” with the Unidad Popular of Chile in Poland. As a tribute to Balmes, Rojas reproduced it. Despite the message of struggle conveyed by the screenprint, and although it uses the combination of red and black that was characteristic of the MIR (Revolutionary Left Movement), the artist chose to represent a journey that, locked in itself, seems to have no future. This circular movement also evokes the idea of exile as that of a continuous wait. There is also an additional element that refers to the same universe of waiting: the urgency of the represented theme does not match with the slowness of the weaving.

The image of Balmes, reproduced in the Rojas' tapestry, was transformed in that process: from a card to a tapestry, from an image intended to circulate widely to a unique work of art. At the same time, and unbeknownst to the artist, the same image also circulated a couple of years prior in another context, even more widespread: it was the cover of the 1977 album *Le Marche et le drapeau, anthologie de chansons inédites* by Quilapayún.



Una selección de fotografías de la colección de la Fundación de Arte y Cultura de la Universidad de la Habana. Las fotografías son las creadas por los artistas de la colección de la Fundación de Arte y Cultura de la Universidad de la Habana. Las fotografías son las creadas por los artistas de la colección de la Fundación de Arte y Cultura de la Universidad de la Habana. Las fotografías son las creadas por los artistas de la colección de la Fundación de Arte y Cultura de la Universidad de la Habana.

Una selección de fotografías de la colección de la Fundación de Arte y Cultura de la Universidad de la Habana. Las fotografías son las creadas por los artistas de la colección de la Fundación de Arte y Cultura de la Universidad de la Habana. Las fotografías son las creadas por los artistas de la colección de la Fundación de Arte y Cultura de la Universidad de la Habana. Las fotografías son las creadas por los artistas de la colección de la Fundación de Arte y Cultura de la Universidad de la Habana.



TEJIDO SOCIAL:
ARTE TEXTIL Y
COMPROMISO
POLÍTICO

FUNDACIÓN DE ARTE Y CULTURA DE LA HABANA



1. Portada catálogo Exposición Jean Lurçat, Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Santiago, 1955. Gentileza Archivo MAC, Facultad de Artes, Universidad de Chile. [VER](#)

2. Portada catálogo Las Bordadoras de Isla Negra, Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), Santiago, 1969. Gentileza Biblioteca y Cedoc, MNBA. [VER](#)

3. Invitación exposición Piezas artesanales de Violeta Parra, Galería Latinoamericana, Casa de las Américas, La Habana, 1971. Gentileza Archivo Casa de las Américas. [VER](#)

4. Catálogo COCEMA Galería Artesanal, Ministerio de Educación, Santiago, 1972. Gentileza Archivo Paulina Brugnoli Bailoni. [VER](#)

5. Cartel COCEMA, Galería Artesanal para UNCTAD III, Santiago, 1972. Autores: Waldo González y Mario Quiroz. Gentileza Archivo Waldo González. [VER](#)

6. Tarjetón exposición Murales Textiles, MNBA, Santiago, 1973. Gentileza Archivo Paulina Brugnoli Bailoni. [VER](#)

7. Vista general de la inauguración Violeta regresa a casa, arpilleras bordadas de Violeta Parra, Casa de las Américas, La Habana, 1976. Gentileza Archivo Casa de las Américas. [VER](#)

8. Invitación exposición Violeta regresa a casa, arpilleras bordadas de Violeta Parra, Casa de las Américas, La Habana, 1976. Gentileza Archivo Casa de las Américas. [VER](#)

9. Noticiero ICAIC N° 798. “Arpillería Chilena: Exposición en Casa de las Américas de arpilleras confeccionadas por mujeres chilenas”, La Habana, 1977. Director: Santiago Álvarez. Gentileza Archivo ICAIC.

10. Invitación exposición Las bordadoras de la vida y de la muerte, Casa de las Américas, La Habana, 1977. Gentileza Archivo Casa de las Américas. [VER](#)

11. Invitación al Festival por la Democracia en Chile. En la imagen aparece el estandarte de John Dugger, *Chile Vencerá*, montado en Trafalgar Square durante una manifestación en Londres, 1974. Gentileza Artists for Democracy. [VER](#)

12. Registro fotográfico del banner de John Dugger, Nunca te entregues ni te apartes del camino, incorporado en la peña realizada en el marco de la exposición Art and Resistance, Air Gallery, Londres, 1978. Gentileza Archivo Casa de las Américas. [VER](#)

13. Invitación Chilikskie Arpilleras (Arpilleras Chilenas), Club Internacional de Prensa, Cracovia, 1979. Gentileza Archivo Casa de las Américas. [VER](#)

14. Recorte de prensa, “Chile Vive en la Resistencia”, Revista Triunfo, Madrid, 1977. Archivo MSSA. [VER](#)

15. Mariela Ferreira, carátula Por Chile. Suecia, 1978. Sello: YTF. [VER](#)

16. Varios autores, carátula Chant pour les enfants du Chili. Francia, 1977. Sello: Secours Populaire Français. [VER](#)

17. Quilapayún, carátula Le marche et le drapeau. Francia, 1977. Sello: Dicap. [VER](#)

18. Tarjeta de fin de año enviada por el Comité de la Unidad Popular de Varsovia a los chilenos exiliados residentes en Polonia, 1979. Gentileza Ana María Rojas. [VER](#)



Tejido colectivo es una instalación en proceso, que suma tejidos producidos por grupos de estudiantes y organizaciones sociales que visitan la exposición a través de las actividades de mediación, impulsadas por el área de Programas Públicos del MSSA. A partir de la metáfora que supone a cada persona como una hebra de un tejido social colectivo, las tramas aquí expuestas son una representación de diversas reflexiones tejidas en diálogo durante un ejercicio de mediación, con cordones de algodón crudo retorcido, yute embarrilado y lana.

Collective Weave is an installation in process which is constructed progressively adding weaves and knits produced by groups of students and members of social organizations after touring the exhibition, in the activities of Public Programs of MSSA. From the metaphor that assumes each person as a thread of a collective social fabric, the wefts exhibited here represent various reflections woven in dialogue during a mediation exercise, made with twisted raw cotton laces, racked jute and wool.

SALA 2
PISO 1



El bordado y la tapicería son dos prácticas textiles de larga data que tienen distintas tradiciones y tecnologías asociadas a su hacer. En esta sala, se presentan dos piezas bordadas por las mujeres de Isla Negra y un tapiz de Jean Lurçat. En estas obras aparece, por un lado, el espacio doméstico y femenino, las puntadas simples, pero expresivas y la visión particular y subjetiva de cada bordadora. Por otra, a partir de la tradición de la cual proviene Lurçat podemos invocar el espacio del taller, la visión de un maestro y la jerarquía del trabajo manual supervisado.

El tapiz de Lurçat tiene la particularidad de haber sido la primera obra textil que recibió el museo. Es, también, el único textil del periodo de Solidaridad. La obra fue enviada a Chile por su viuda para apoyar el gobierno de Salvador Allende. Los vínculos de Lurçat con Chile eran antiguos: en la década del cincuenta expuso en el MAC y en el MNBA y era conocida su admiración por Pablo Neruda, a quien probablemente conoció por las redes compartidas de intelectuales y artistas de izquierda de la posguerra europea.

Los bordados también visibilizan esas redes, ellos comenzaron a producirse en 1966 gracias al encuentro entre Leonor Sobrino, vecina y veraneante de la zona, y las mujeres del pueblo. El bordado fue introducido para estimular la actividad económica de las mujeres. Gracias a las redes del mismo Neruda y de artistas como Nemesio Antúnez, el trabajo de las bordadoras tuvo un alcance mayor que rápidamente excedió los espacios del arte popular y artesanal, exhibiéndose en museos y bienales.

Embroidery and tapestry are two longstanding textile practices that have different traditions and technologies associated with them. This room holds two pieces embroidered by the women of Isla Negra and a tapestry by Jean Lurçat. In them we can see, on the one hand, the individual imprint of the feminine textile emerging from the subjectivity and expressiveness of the embroidered images. On the other, we can see the workshop space and the hierarchy of supervised manual labor emerging from the tradition from which Lurçat comes.

Lurçat's tapestry was the first textile work received by the Museum, back in 1972. This work was sent to Chile by his widow to support the government of Salvador Allende. Lurçat's connections with Chile were longstanding: in the 1950's he held an exhibition at the Museum of Contemporary Art and his admiration for Pablo Neruda was well known. He probably met him through the shared networks of intellectuals and left-wing artists of the post-European war.

The embroideries also shed a light on these networks: they began forming in 1966 due to the meeting of Leonor Sobrino, a neighbor and summer visitor of Isla Negra, with the women of the town. Embroidery was introduced in order to stimulate women's economic activity. Thanks to the networks of Neruda himself and artists like Nemesio Antúnez, the work of these embroiderers increased their reach beyond the spaces of folk art, exhibiting in museums and biennials.



Jean Lurçat (Francia, 1892 – 1966)

Janus, 1964

Tapicería

148 x 100 cm

Colección MSSA

Por Josefina de la Maza

Jean Lurçat es un artista francés asociado al surrealismo, que después de la Primera Guerra Mundial incursionó en la elaboración de cartones para la fabricación de tapices, convirtiéndose en una de las figuras más destacadas de la 'tapicería pictórica' francesa. La obra fue enviada a Chile por su viuda para apoyar el gobierno de Salvador Allende. Los vínculos de Lurçat con Chile eran antiguos: a fines de la década del 50 expuso en el Museo de Arte Contemporáneo y era conocida su admiración por Pablo Neruda.

Janus forma parte de una tradición de larga data en la que el tejedor se concentra en la trama, es decir, en el hilo transversal del tejido y no en la urdimbre, la serie de hilos longitudinales que se tensan en un marco o telar. A partir de un diseño previo, los tejedores reproducen la imagen previamente creada por el o la artista. A diferencia de otras técnicas, el tapiz tiene un derecho y un revés (por el reverso los saltos de los hilos quedan a la vista), aspecto que refuerza la comprensión de estos textiles como obras bidimensionales. La pieza, de formato vertical, representa a un gallo, animal que aparece recurrentemente en el repertorio iconográfico del artista. Su cabeza sorprende: el rostro, antropomorfo, enfrenta al espectador. La cabeza se completa con dos perfiles adicionales que parecen dibujarse a cada lado de la cara humana del animal. En el mundo romano, Janus era el dios de las puertas, de los pasajes, del tiempo, de los principios y los términos, del pasado y del presente, y se lo representaba con dos caras: una mirando hacia el pasado y la otra hacia el futuro. El gallo no era el animal tutelar de Janus, pero en siglos posteriores el dios romano fue asociado a San Pedro, quien tiene las llaves de las puertas del cielo –el gallo acompañaba a San Pedro y su canto anunciaba la resurrección de Cristo. El gallo era, también, en el contexto de la Francia revolucionaria, el símbolo de la libertad. La obra de Lurçat visualiza de modo contemporáneo los diálogos iconográficos entre el mundo clásico y el medieval. Asimismo, la materialidad de la obra refuerza, desde un punto de vista técnico y enraizado en la recuperación de la tradición de la tapicería francesa, la utilización del repertorio iconográfico del artista.

Jean Lurçat (France, 1892 – 1966)

Janus, 1964

Tapestry

148 x 100 cm

MSSA Collection

By Josefina de la Maza

Jean Lurçat is a French artist associated with surrealism, who after World War I ventured into the elaboration of tapestries, becoming one of the most prominent figures of the French 'pictorial tapestry'. This work was sent to Chile by his widow to support the government of Salvador Allende. Lurçat's had a longstanding connection with Chile: at the end of the 1950's he held an exhibition at the Museo de Arte Contemporáneo and his admiration for Pablo Neruda was well known.

Janus is part of a longstanding tradition in which the weaver concentrates on the weft, that is, on the transverse thread of the fabric and not on the warp, the series of longitudinal threads that are tensioned in a frame or loom. Based on a previous design, the weavers reproduce the image already created by an artist. Unlike other techniques, the tapestry has a front and a back (on the back, the ends of the threads are visible), an aspect that reinforces the understanding of these textiles as two-dimensional works. This vertical work represents a rooster, an animal that appears repeatedly in the iconographic repertoire of the artist. Its head is surprising: the anthropomorphic face stares at the viewer. The head is completed with two additional profiles that seem to be drawn on each side of the animal's human face. In the Roman world, Janus was the god of doors, of passages, of time, of beginnings and ends, of the past and the present, and he was represented with two faces: one looking to the past and the other to the future. The rooster was not Janus' tutelary animal, but in later centuries the Roman god was associated with St. Peter, who holds the keys to the gates of heaven. The rooster accompanied St. Peter and its song announced the resurrection of Christ. The rooster was also, in the context of revolutionary France, the symbol of freedom. Lurçat's work is a contemporary view of iconographic dialogues between the classical and medieval worlds. Likewise, the materiality of the work reinforces, from a technical point of view and rooted in the recovery of the French tapestry tradition, the use of the artist's iconographic repertoire.



P.P. (Bordadora de Isla Negra)
Sin título, circa 1969-70
Bordado en lana
62,7 x 60 cm
Colección Fundación Félix Maruenda

P.P. (Embroiderer from Isla Negra)
Untitled, c. 1969-70
Wool embroidery
62.7 x 60 cm
Fundación Félix Maruenda Collection





R.S.A. (Rosa Santander, Bordadora de Isla Negra)

La casa del poeta, circa 1972-73

Bordado en lana

67 x 83 cm

Colección Luz Mendez Pereira

R.S.A. (Rosa Santander, Embroiderer from Isla Negra)

The Poet's House, c. 1972-73

Wool embroidery

67 x 83 cm

Luz Mendez Pereira Collection



Por Josefina de la Maza

La historia oral de Isla Negra cuenta que los bordados de la zona, conocidos por su colorido expresionista y la representación de los trabajos del mar, del campo y de las costumbres del pueblo, comenzaron a producirse en 1966 gracias al encuentro entre Leonor Sobrino, vecina y veraneante del litoral, y las mujeres del pueblo. El bordado fue introducido para estimular la actividad económica de las mujeres, permitiendo la existencia de ingresos que ayudaran a la economía familiar. La vitalidad de las imágenes representadas, la simpleza de sus formas y la riqueza de las gamas de colores utilizadas por las artesanas, incidieron rápidamente en el éxito temprano de estas piezas. Uno de los promotores de estos bordados fue un vecino ilustre de Isla Negra: Pablo Neruda. Gracias a sus redes culturales y artísticas, el trabajo de las bordadoras tuvo un alcance mayor que rápidamente excedió los espacios del arte popular y artesanal. Los bordados fueron exhibidos en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago (1969), en el Institute of Contemporary Arts de Londres (1972), en la Galerie du Passeur y L'Espace Cardin en París (1972) y en la Bienal de São Paulo, Brasil (1973). Junto a estas exposiciones, en donde las artesanas participaron de modo individual con sus bordados, es necesario destacar un proyecto colaborativo, en el que hicieron a un lado sus diferencias e individualidades. Este proyecto fue un bordado de grandes dimensiones realizado en un periodo de tres meses para acompañar, desde el arte, al edificio de la UNCTAD III. Esa obra es un recordatorio de la fuerza que puede alcanzar el tejido social de una época.

Los bordados presentes en esta sala dan cuenta de las redes privadas y públicas en las cuales estas piezas se insertaron y ambas pertenecen a colecciones privadas. Uno de ellos fue un regalo amoroso y familiar que forma parte de la vida de los artistas Graciela Córdova y Félix Maruenda, y el otro fue expuesto en la Bienal de São Paulo de 1973 y pertenece, hasta el día de hoy, a la familia de quien fue la comisaria de esa exposición, Luz Pereira.

By Josefina de la Maza

The oral history of Isla Negra tells that the embroidery of the area -known for its colorful expressionism and the representation of sea and countryside labors, as well as the customs of the town- began to appear in 1966 after a meeting between Leonor Sobrino (neighbor and summer visitor) and the women of the town. Embroidery was introduced to stimulate women's economic activity, providing income that would help the family economy. The vitality of the images represented, the simplicity of their forms and the richness of the color ranges used by the crafters quickly influenced the early success of these pieces. One of the promoters of these embroideries was an illustrious neighbor of Isla Negra: Pablo Neruda. Thanks to his cultural and artistic networks, the work of the embroiderers had a greater reach that quickly exceeded the spaces of folk art. The embroideries were exhibited at the Museo Nacional de Bellas Artes in Santiago (1969), at the Institute of Contemporary Arts in London (1972), at the Galerie du Passeur and L'Espace Cardin in Paris (1972) and at the São Paulo Biennale in Brazil (1973). Together with these exhibitions, where artisans participated individually with their embroideries, there was a remarkable collaborative project for which they set aside their differences and individualities. This project was a large embroidery made over a period of three months for the building where the UNCTAD III was held. That work is a reminder of the strength that the social fabric of an era is able to reach.

The embroideries in this room belong to private collections and give an account of the private and public networks in which these pieces were inserted. One of them was a loving gift that is part of the life of the artists Graciela Córdova and Félix Maruenda, and the other was exposed in the São Paulo Biennale of 1973 and belongs to the family of the curator of that exhibition, Luz Pereira.

SALA 3
PISO 1



Gracia Barrios, Roser Bru y Paulina Brugnoli comparten una historia de compromiso político y, también, de desaparición y pérdida. Las tres artistas realizaron obras para el edificio de la UNCTAD III, uno de los símbolos del gobierno de Salvador Allende, inaugurado en 1972. Barrios y Bru, pintoras mayores que Brugnoli, cosieron grandes piezas figurativas que representaban la imagen del pueblo y la familia, respectivamente. Brugnoli, la única de las tres formada en el taller textil de la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, realizó un tapiz abstracto.

A estas obras se les perdió el rastro tras el golpe de Estado: fueron destruidas, olvidadas o invisibilizadas durante la dictadura, a pesar de sus grandes dimensiones y del impacto que ellas causaron al momento de su exhibición. Las obras de Barrios y Bru aparecieron hace algunos años, al igual que otra obra textil del mismo conjunto descubierta recientemente, un bordado de grandes dimensiones realizado de modo colectivo por las mujeres de Isla Negra. El tapiz de Brugnoli lamentablemente sigue desaparecido.

En esta sala se exhiben por primera vez desde la Unidad Popular los textiles de Barrios y Bru juntos. Ellos van acompañados por fotografías del edificio de la UNCTAD y los bocetos de la obra perdida de Brugnoli. De esta última artista se incluye, además, un tapiz de la misma época de la colección del Museo de Arte Contemporáneo.

Gracia Barrios, Roser Bru and Paulina Brugnoli share a history of political commitment and, also, of disappearance and loss. The three artists made works for the UNCTAD III building, one of the symbols of the Salvador Allende government, opened in 1972. Barrios and Bru, both painters and both older than Brugnoli, sewed large figurative pieces that represented the image of the people and the family. Brugnoli, the only one of the three who was educated in the textile workshop of the School of Applied Arts of Universidad de Chile, made an abstract tapestry.

These works were lost after the coup d'état: they were destroyed, forgotten or hidden during the dictatorship, despite their large dimensions and the impact they caused at the time of their exhibition. The works of Barrios and Bru resurfaced some years ago just as another textile work of the same group found recently, a large embroidery made collectively by the women of Isla Negra. Brugnoli's tapestry unfortunately is still missing.

In this room, the textile works by Barrios and Bru are exhibited together for the first time since 1973. They are accompanied by photographs of the UNCTAD building and sketches of the lost work of Brugnoli. One of her tapestries from the same period, belonging to the collection of the Museo de Arte Contemporáneo, is also included in this room.







Gracia Barrios (Chile, 1927)

Multitud III, 1972

Retazos de telas cosidas

300 x 800 cm

Colección MSSA

Por Caroll Yasky

Esta obra fue creada por Gracia Barrios para ser instalada en el edificio donde se realizó la Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo en el Tercer Mundo de 1972, más conocida como UNCTAD III, en Santiago de Chile. El tamaño, la factura, la materialidad y la temática de la obra fueron pensados expresamente por la artista, considerando su futura ubicación: el vestíbulo de acceso por donde ingresarían mandatarios e invitados internacionales. La mujer, el campesino y trabajadores agrupados en masa llevando la bandera nacional constituyen el 'pueblo de Chile', una imagen representativa de la sociedad ideal activa y afectiva que enarbolaba la Unidad Popular. Fue aquel cuerpo social el que por votación popular llevó al gobierno, por primera vez en la historia mundial, a un presidente socialista, Salvador Allende. *Multitud III*, como otras obras de ese periodo de la artista, consagra a los protagonistas de ese logro democrático.

La construcción del edificio de la UNCTAD III se realizó en un tiempo extraordinario gracias a la voluntad de los trabajadores que hicieron turnos diurnos y nocturnos para lograr esta empresa, entre ellos artistas como Barrios, a quienes se invitó a producir obras especialmente para el proyecto, recibiendo por ello la misma remuneración entregada a los obreros.

Gracia Barrios (Chile, 1927)

Crowd III, 1972

Sewn pieces of fabric

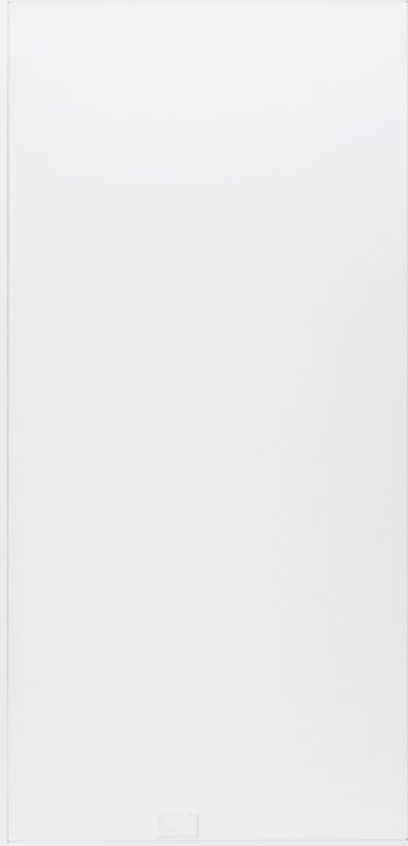
300 x 800 cm

MSSA Collection

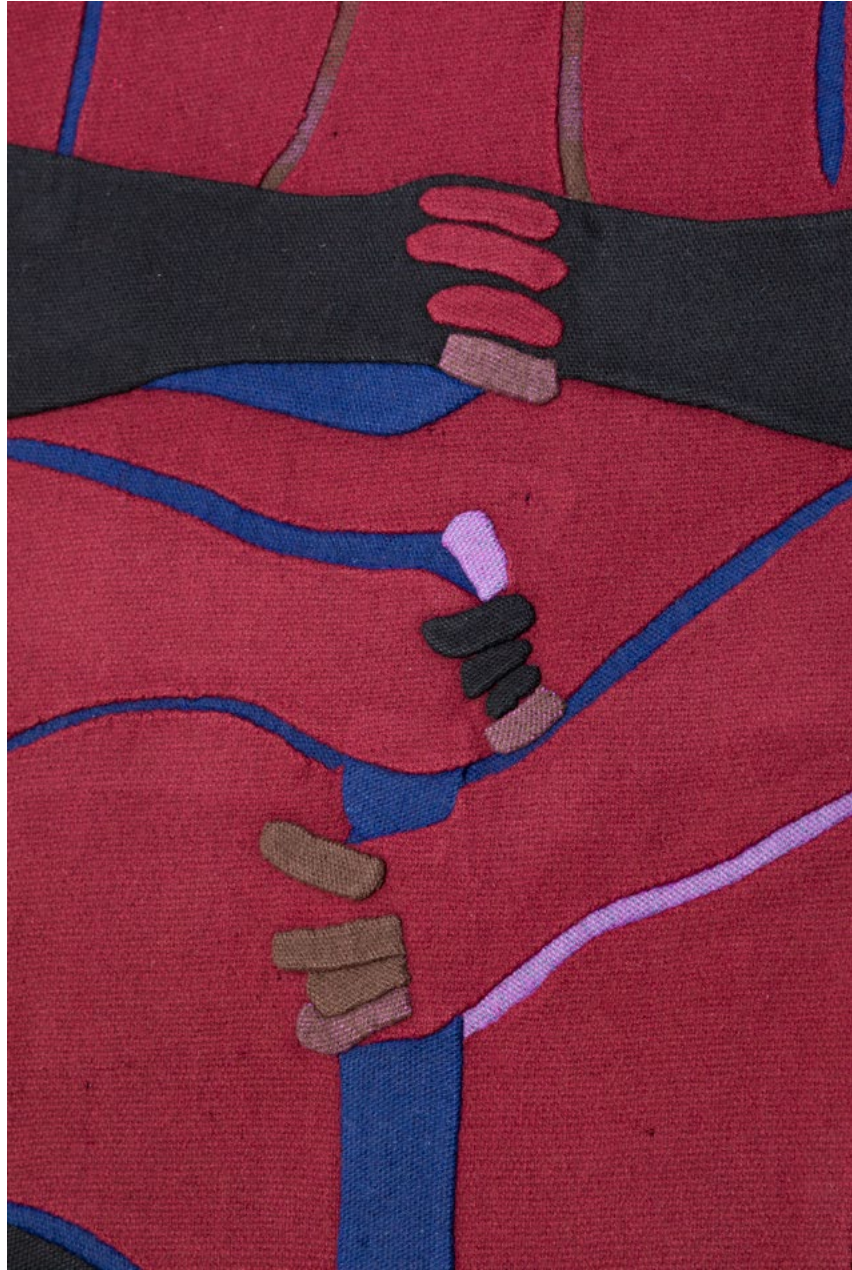
By Caroll Yasky

This work was created by Gracia Barrios to be installed in the building where the United Nations Conference on Trade and Development in the Third World of 1972, better known as UNCTAD III, was held in Santiago, Chile. The size, the materiality and the theme of the work were expressly thought by the artist considering its future location: the entrance hall that would receive international leaders and guests. The woman, the peasant and workers grouped together carrying the national flag constitute the 'people of Chile', a representative image of the active and affective ideal society traced by the Unidad Popular. It was that social body that decided, by popular vote and for the first time in world history, that the government should go to a socialist president: Salvador Allende. *Crowd III*, like other works from that period of the artist, enshrines the protagonists of that democratic achievement.

The construction of the UNCTAD III building was completed in very little time thanks to the will of the workers who took day and night shifts. They included artists (such as Barrios) who were invited to produce works especially for the project, receiving the same remuneration given to the workers.







Roser Bru (España, 1923)

El hombre, La mujer, La familia, 1972

Retazos de telas cosidas

254 x 126 cm, 257 x 124 cm, 260 x 260 cm

Custodio temporal, Eduardo Armijo

Por Josefina de la Maza

Este conjunto fue realizado de modo especial para el edificio de la UNCTAD III, al igual que la pieza de Gracia Barrios que también se puede observar en esta sala. Los textiles representan a hombres, mujeres y niños a través de la unidad básica de la sociedad, la familia. El textil de mayores dimensiones está dedicado a la familia y cada una de las piezas individuales introduce a uno de sus integrantes. Los colores de las telas son vivos y las siluetas diseñadas por la artista son simples y redondeadas. Ambos aspectos dialogan con los requerimientos de una obra proyectada para ser instalada en el espacio público. Si bien el conjunto de textiles está pensado para ser visto a la distancia, cada pieza contiene detalles delicados que contribuyen a reforzar el mensaje de la artista. Por ejemplo, los cuerpos del hombre y de la mujer, representados en los dos textiles individuales, tienen dos pares de brazos: los propios y un par adicional, que simboliza a la comunidad. La idea es clara: solo a través de la comunidad y del trabajo colectivo y solidario se puede reforzar el tejido social.

Después del golpe, estas piezas corrieron la misma suerte que la mayoría de las obras que se instalaron en el edificio de la UNCTAD: desaparecieron de la esfera pública y por décadas se creyó que habían sido destruidas. De los cuatro textiles que formaban el políptico de Bru, tres de ellos fueron recuperados a mediados de los 2000 por el coleccionista Eduardo Armijo, quien hasta el día de hoy es su custodio temporal, mientras se espera que las obras vuelvan a formar parte del patrimonio del Estado de Chile. Como una de las piezas se encuentra hoy perdida, la exposición de este políptico conserva el espacio del textil desaparecido, con el objetivo de generar conciencia sobre esta y otras obras del periodo, realizadas por artistas afines a la Unidad Popular, a las que se les ha perdido el rastro.

Roser Bru (Spain, 1923)

The man, The Woman, The Family, 1972

Sewn pieces of fabrics

254 x 126 cm, 257 x 124 cm, 260 x 260 cm

Temporary Custodian, Eduardo Armijo

By Josefina de la Maza

This set was made especially for the UNCTAD III building, like the work by Gracia Barrios also in this room. The textiles represent men, women and children through the basic unit of society: the family. The largest textile is dedicated to the family and each of the individual pieces introduces one of its members. The colors of the fabrics are vivid and the silhouettes designed by the artist are simple and rounded. Both aspects establish a dialogue with the requirements of a work designed to be installed in a public space. Although the textile set is intended to be seen from a distance, each piece contains subtle details that contribute to reinforcing the artist's message. For example, the bodies of men and women, represented in each of the two individual textiles, have two pairs of arms: their own and an additional pair, which symbolizes the community. The idea is clear: it is only through the community and the collective work that the social fabric can be reinforced.

After the coup, these pieces suffered the same fate as most of the works that were installed in the UNCTAD building: they disappeared from the public sphere and for decades were believed to have been destroyed. Three of the four textiles that composed Bru's polyptych were recovered in the mid-2000's by collector Eduardo Armijo, who is currently the work's temporary custodian while they await to become part of the heritage of the State of Chile. The exhibition of this polyptych retains the space of the missing textile, raising awareness about the fact that this and other works of the period, made by artists related to the Unidad Popular, remain unfound.



Small informational label on the left wall.

Each element of the composition, whether it be a color or a shape, is chosen with care and intention. The artist's goal is to create a visual language that is both expressive and balanced. The use of primary colors and geometric forms is a key element of the work. The overall effect is one of harmony and unity.



Small label or marker on the wall near the floor.



Paulina Brugnoli (Chile, 1940)

Sin título, 1968

Tapicería

203 x 103,5 cm

Colección Museo de Arte Contemporáneo, MAC, Facultad de Artes, Universidad de Chile

Por Josefina de la Maza

Los tapices realizados por Paulina Brugnoli a fines de la década del 60 dan cuenta de la experticia adquirida por la artista tras su paso por los talleres de gobelino y telar de la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, espacio en el que se formó después de haber estudiado danza en el Conservatorio y pintura en la Escuela de Bellas Artes de la misma universidad. Los tapices de estos años fueron tejidos en telar de lizos y son una demostración de cómo Brugnoli integró conocimientos de distintas fuentes. Por ejemplo, los que aprendió con pintoras como Gracia Barrios y Matilde Pérez y, en textil, con su maestra y mentora Margarita Johow, quien, de hecho, le regaló el telar en el cual fue tejida la obra aquí expuesta.

Uno de los desafíos enfrentados por Brugnoli en esta época fue desarrollar tejidos que tuvieran un diseño y una ejecución clara y planificada. Su aproximación a la abstracción y a la geometría tiene que ver con la necesidad de establecer puentes directos entre la preparación de la obra y su posterior producción que, en ocasiones, era asistida por una tejedora. La serie en la cual se inserta el tapiz aquí presentado se vincula al deseo de sentir la tierra y la vida. Más allá de si sus piezas son consideradas obras de arte u objetos funcionales enraizados en la tradición de las artes aplicadas, los tapices de Brugnoli son, desde su conceptualización, cuerpos que abren sus brazos al sol.

Paulina Brugnoli (Chile, 1940)

Untitled, 1968

Tapestry

203 x 103,5 cm

Collection of the Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Facultad de Artes, Universidad de Chile

By Josefina de la Maza

The tapestries made by Paulina Brugnoli at the end of the 1960's show the expertise acquired by the artist in the workshops of the School of Applied Arts of Universidad de Chile, after having studied dance at the Conservatory and painting at the School of Fine Arts of the same university. The tapestries of this period were made in a hedge loom and are a demonstration of how Brugnoli integrated knowledge from different sources. For example, what she learned from painters such as Gracia Barrios and Matilde Pérez, and from her textile teacher and mentor Margarita Johow, who, in fact, gave her the loom on which this work was woven.

One of the challenges Brugnoli had to face then was to develop textiles with a clear and planned design and execution. Her approach to abstraction and geometry has to do with the need to establish direct bridges between the preparation of the work and its subsequent production that, on occasion, was assisted by a weaver. The series to which the tapestry presented here belongs is linked to the desire to feel the earth and life. Regardless of her pieces being considered works of art or functional objects rooted in the tradition of applied arts, Brugnoli's tapestries are, from their conceptualization, bodies opening their arms to the sun.



1. Dibujos preparatorios de la obra textil de Paulina Brugnoli expuesta en la UNCTAD III y desaparecida después del golpe de Estado. Gentileza Archivo Paulina Brugnoli Bailoni. [VER](#)

2. Carlos Tapia, registro fotográfico de Roser Bru cosiendo su obra para la UNCTAD III, publicado en “También una obra de arte”, revista Hechos Mundiales, Santiago, 1972. Gentileza Hemeroteca, Biblioteca Nacional. [VER](#)

3. Armindo Cardoso, fotografías de obras de Gracia Barrios, Roser Bru y las Bordadoras de Isla Negra, edificio UNCTAD III, Santiago, 1972. Gentileza Archivo Fotográfico, Biblioteca Nacional. [VER](#)

4. Inti-Illimani 2, carátula *La nueva canción chilena*. Italia, 1974. Sello discográfico: Vedette Records. [VER](#)

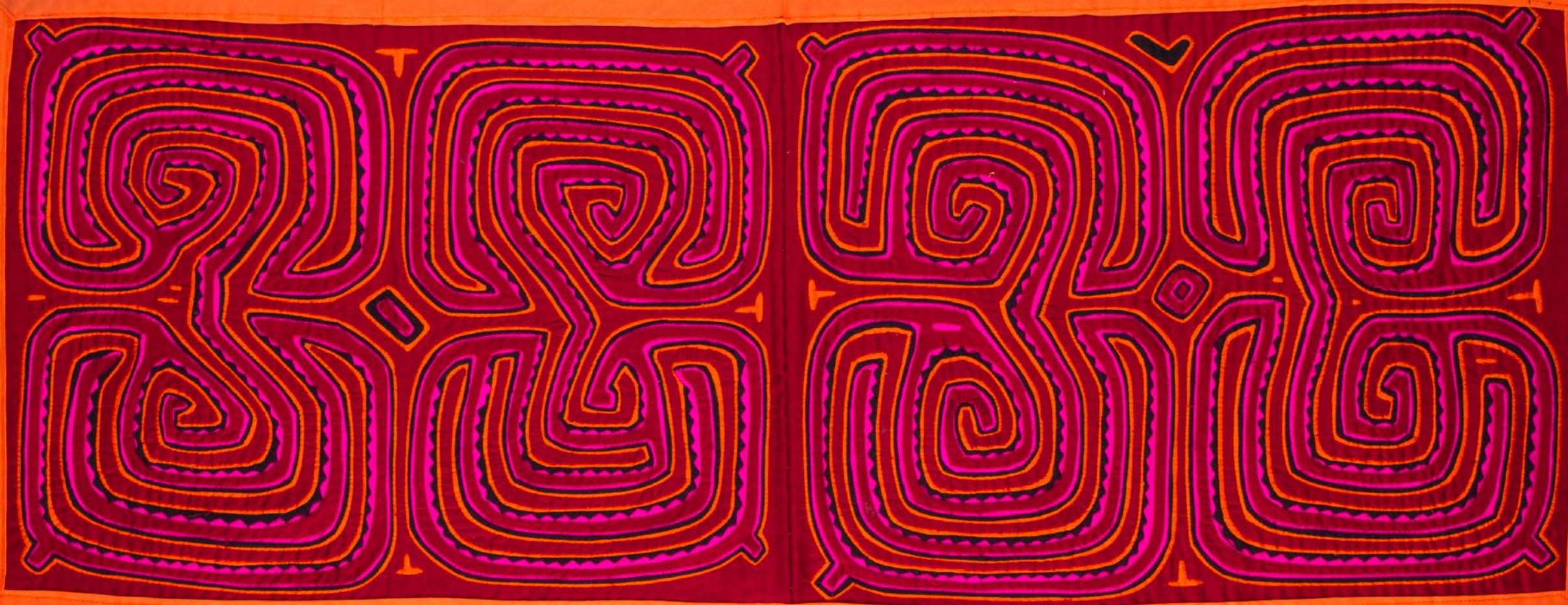
Esta selección de documentos contextualiza la producción y el montaje de algunas de las obras textiles que participaron en la inauguración del edificio de la UNCTAD en 1972 y que se exhiben en esta sala. Se presentan registros que el fotógrafo portugués Armindo Cardoso (Porto, 1943) tomó de las obras de Barrios y Bru, junto a la gran pieza textil comunitaria realizada por las bordadoras de Isla Negra. Las fotografías, al igual que las obras mencionadas, estuvieron ocultas durante años y su recuperación, desde las primeras décadas del 2000, forma parte de los esfuerzos individuales e institucionales de reconstrucción de la memoria histórica de la Unidad Popular. A pesar de la gran cantidad de fotografías tomadas por Cardoso, su lente no registró el tejido a telar realizado por Paulina Brugnoli, hoy desaparecido, del cual exhibimos sus bocetos de preparación.

Este conjunto se completa con la portada de un disco del grupo musical chileno Inti Illimani, producido desde su exilio en Italia en 1974, que evoca los rostros que Gracia Barrios diseñó y cosió en su tapiz, dando cuenta del sentido colectivo del tejido social.

This selection of documents brings context to the production and assembly of some of the textile works that participated in the inauguration of the UNCTAD building in 1972 which are exhibited in this room. Visual records taken by Portuguese photographer Armindo Cardoso (Porto, 1943) show the works of Barrios and Bru, alongside the large community textile piece made by the Isla Negra embroiders. These photographs –like the works mentioned– were hidden for years, and their recovery since the first decades of the XXI century is part of individual and institutional efforts to rebuild the historical memory of the Unidad Popular [Popular Unity]. Unfortunately, and despite the large number of photographs taken by Cardoso, his lens did not record the handloom woven tapestry made by Paulina Brugnoli, a piece which is missing to this day, of which the exhibit shows its preparation sketches.

This set of works is completed with a record cover by Chilean musical group Inti Illimani, produced in 1974 during their exile in Italy. It evokes the faces that Gracia Barrios designed and sewed on her tapestry, stressing the collective will of the social fabric.





Mujeres de la etnia Guna, Panamá
Molas, circa 1970-1976
Superposición de telas cortadas y cosidas
Medidas variables
Colección MSSA

Por Caroll Yasky

La primera donación que recibió el Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende (MIRSA) en 1976 fue un conjunto de molas panameñas. Ellas fueron adquiridas gracias a la campaña “Una mola por Chile”, una semana cultural solidaria realizada bajo el alero de la Universidad de Panamá. Entre las iniciativas de la campaña, se mencionó a “un notable pintor que recogió ‘molas’ entre la minoría nacional Guna, que fueron entregadas al Museo como expresión de apoyo a los mapuches chilenos”.

Las molas son un tipo particular de textiles tradicionales que transmiten, a través de formas abstractas y figurativas, la cosmovisión del pueblo Guna. Es posible pensar que la razón por la cual Panamá donó piezas textiles indígenas y no obras de arte, está asociado a su origen. El pueblo Guna forjó su propia revolución en 1925, en defensa de su independencia cultural y territorial. Gracias a ello fueron reconocidos por la legislación panameña en 1938 y desde entonces han conseguido varios logros en defensa de sus derechos, costumbres y tradiciones originarias. Son un pueblo que sabe de resistencia y este hecho ha marcado su identidad. Las mujeres Guna son centrales para la preservación y transmisión de esta herencia cultural. Ellas son quienes producen las molas y enseñan a las menores no sólo la compleja técnica de su confección –la superposición de varias telas de colores cosidas entre sí– y su función en la indumentaria femenina, sino también su valor simbólico y primordial. Cada vez que una mola es creada se renueva el sentido colectivo, se afirma y expresa la identidad social de la comunidad y se activa la tradición mítica y ritual de este pueblo. En este sentido, su producción es también un ejercicio político. En ello radica la importancia de su legado al Museo.

Guna Women, Panama
Molas, c. 1970-1976
Layers of cut and sewn fabrics
Variable measures
MSSA Collection

By Caroll Yasky

The first donation received by the International Museum of the Resistance Salvador Allende (MIRSA) in 1976 was a set of Panamanian molas. They were acquired through the “A Mola for Chile” campaign, a solidarity cultural week held by the Universidad de Panamá. Among the initiatives of the campaign, “a notable painter who collected ‘molas’ among the national minority Guna, which were handed over to the Museum as an expression of support for the Chilean Mapuche” was mentioned.

Molas are a particular type of traditional textiles that transmit, through abstract and figurative forms, the worldview of the Guna people. It is feasible that the reason behind Panama’s donation of indigenous textile pieces instead of works of art is associated with their origin. The Guna people forged their own revolution in 1925, in defense of their cultural and territorial independence. As a result, they were recognized by Panamanian legislation in 1938 and since then they have managed to protect their rights, customs and original traditions. They are people who know about resistance, which has shaped their identity. The Guna women are fundamental to the preservation and transmission of this cultural heritage. They are the ones who produce the molas and teach the girls not only the complex technique behind their confection (the superposition of several colored fabrics sewn together) and their role in women’s clothing, but also their symbolic and primordial value. Each time a mola is created, the collective sense is renewed, the social identity of the community is affirmed and expressed, and the mythical and ritual tradition of this people is activated. In this sense, its production is also a political exercise. That is where the importance of their legacy to the Museum lies.



1. Invitación a la semana cultural *Una Mola por Chile*, Universidad de Panamá, Ciudad de Panamá, 1976. Archivo MSSA. [VER](#)

2. Catálogo *Imagen para luchar por Chile*, exhibida en el contexto de *Una Mola por Chile*, Paraninfo Universitario de la Universidad de Panamá, Ciudad de Panamá, 1976. Archivo MSSA. [VER](#)

3. Catálogo *Chiljskie Arpilleras I Molasy Z Panamy*, Galería TPSP Stara Kordegarda, Varsovia, 1980. Archivo MSSA. [VER](#)

Las molas que hoy forman parte de la colección del MSSA comenzaron su itinerario de exhibiciones en Ciudad de Panamá en 1976, cuando fueron reunidas para apoyar un evento de solidaridad con Chile. Tiempo después viajaron a La Habana, Cuba, y se sumaron a un conjunto de arpilleras que había sido retirado clandestinamente de Chile. Ambos grupos de textiles fueron enviados a Europa y exhibidos en una muestra del Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende realizada en Varsovia, Polonia, en 1980. A pesar de sus evidentes diferencias formales, de origen y significado, molas y arpilleras compartían tanto su condición de embajadoras de la resistencia chilena, como su materialidad y formato. Su maleabilidad y pequeñas dimensiones permitían su fácil traslado en una maleta.

A través de documentos y de la exhibición del reverso de una de las molas, se destaca la circulación que tuvo este conjunto y se visibiliza especialmente el desgaste del textil, que da cuenta de la intensa vida social de estas obras durante el periodo de Resistencia. Por otro lado, una detenida mirada al reverso de la mola permite comprender el delicado y paciente trabajo manual realizado por las mujeres Guna en la elaboración de estas piezas, y nos invita a no perder de vista la escala individual del quehacer artístico, artesanal y tradicional.

The *molas* that are now part of the MSSA collection began their itinerary of exhibitions in Panama City in 1976, when gathered to support a solidarity event for Chile. Sometime later these travelled to Havana, Cuba, and joined a group of *arpilleras* that had been secretly dispatched from Chile. Both textile groups were sent to Europe and shown in an exhibition of the Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende held in Warsaw, Poland, in 1980. Despite their obvious formal differences of origin and meaning, *molas* and *arpilleras* shared both their condition of Chilean resistance ambassadors and their materiality and format. Their malleability and small dimensions allowed their easy transfer in a suitcase.

The circulation of this group of works is highlighted through the display of documents and the back of one of these *molas*: the wear of the textile is especially visible, which accounts for the intense social life of these textiles during the Resistance period. On the other hand, a careful look at the back of the *mola* allows us to understand the delicate and patient manual work done by the Guna women in the elaboration of these pieces and invites us to keep an attentive eye on the individual scale of this artistic, handmade and traditional work.

ZÓCALO
PISO -1



Las obras reunidas en esta sala fueron donadas al Museo durante la dictadura, en el llamado período de Resistencia (1975-1990). El centro de operaciones del Museo se encontraba entonces en La Habana, en Casa de las Américas, y su principal figura fue Miria Contreras, quien se dedicó a gestionar donaciones en distintos países que recordaran y actualizaran la solidaridad con el pueblo de Chile. Las piezas textiles –desde las molas panameñas que se encuentran en el vano de la escalera, a las obras de Olga de Amaral, Josep Grau-Garriga, Marta Palau y María Asunción Raventós– fueron incluidas en donaciones organizadas por país: Colombia, España, México y Panamá. Después de ser exhibidas en sus países de origen, las obras fueron guardadas en depósitos esperando la vuelta a la democracia en Chile, con la excepción de las molas que tuvieron una circulación particular por Europa junto a un grupo de arpilleras. Así, parte de la historia de estos textiles está vinculada a su condición de ‘objetos en espera’, el que estaba asociado a un futuro incierto pero deseado, que dependía del término de la dictadura.

De modo particular, estas obras están relacionadas al desarrollo y la actualización de la tapicería contemporánea. Amaral es una de las artistas más relevantes del arte textil contemporáneo latinoamericano. Por otra parte, Grau-Garriga fue uno de los principales actores de la renovación de la tapicería catalana y cumple una función de bisagra con otros artistas que forman parte de esta muestra. En sus años de formación, fue cercano a Jean Lurçat y, con posterioridad, Raventós y Palau estudiaron con él.

The works in this room were donated to the Museum during the dictatorship, in the so-called Resistance Period (1975-1990). The Museum’s operation center was then in Havana, in Casa de las Américas, and its main figure was Miria Contreras, who managed donations from different countries that would remember and renew their solidarity with the people of Chile. The textile pieces – from the Panamanian molas found in the stairwell, to the works of Olga de Amaral, Josep Grau-Garriga, Marta Palau and María Asunción Raventós– were included in donations organized by country: Colombia, Mexico, Panama and Spain. After being exhibited in their original countries, these works were stored in warehouses waiting for Chile’s return to democracy, with the exception of the molas, which traveled through Europe with a group of arpilleras. Thus, part of the history of these textiles is linked to their status as ‘waiting objects’, associated with an uncertain but desired future, that depended on the end of the dictatorship.

In particular, these works are related to the development and renewal of contemporary tapestry. Amaral is one of the most relevant artists of contemporary Latin American textile art. On the other hand, Grau-Garriga was one of the main actors in the renovation of Catalan tapestry and serves as a hinge with other artists who are part of this exhibition. In his formative years, he was close to Jean Lurçat and, subsequently, Raventós and Palau studied with him.





Josep Grau-Garriga (España, 1929 – Francia, 2011)

A Xile [A Chile], 1977

Tejido a telar y tela, fibras vegetales y sintéticas

190 x 150 x 25,5 cm

Colección MSSA

Por Josefina de la Maza

Grau-Garriga es un artista clave para comprender la tapicería española del siglo XX. Formado en pintura, su carrera tuvo un giro temprano hacia la producción de tapices y alfombras cuando asumió en 1955 la dirección creativa de Casa Aymat (una importante fábrica de tapices en Cataluña). Tras su iniciación en el mundo del diseño de tapicería, varios encuentros posteriores con Jean Lurçat le permitieron explorar las características y posibilidades del arte textil. Estos encuentros con el tapicero francés y, de modo especial, una cuidada atención al informalismo, derivaron en un temprano interés por trabajar con fibras naturales, de revelar en sus obras el reverso de los tapices y de explorar las posibilidades escultóricas de las estructuras tejidas. Asimismo, en ese proceso el artista dejó gradualmente de diseñar los cartones de sus tapices, optando por sentarse él mismo frente al telar a tejer sus piezas.

Con un fuerte compromiso político de izquierda, Grau Garriga fue contactado en 1976 por Miria Contreras, quien en esos años conducía el proyecto del MIRSA. En su comunicación con Contreras, el artista apoyaba la iniciativa del MIRSA y comentaba “a ver si conseguimos eliminar el aspecto que tiene actualmente el arte como producto comercial dirigido a unas élites que son las que menos lo necesitan”. Con este espíritu, Grau-Garriga realizó *A Xile*, una obra pensada especialmente para el Museo. Esta, al igual que varias otras obras de fines de los 60 y principios de los 70, combina el color crudo de las fibras naturales con el rojo. En este caso, un tejido grueso envuelve un bulto, dándole forma y peso a los cuerpos de cientos de desaparecidos.

Josep Grau-Garriga (Spain, 1929 – France, 2011)

To Chile, 1977

Loom weave and fabric, vegetable and synthetic fibers

190 x 150 x 25,5 cm

MSSA Collection

By Josefina de la Maza

Grau-Garriga is a key artist for the understanding of the Spanish tapestry of the twentieth century. Trained in painting, his career had an early turn towards the production of tapestries and carpets when he assumed, in 1955, the creative direction of Casa Aymat, an important tapestry factory in Catalonia. After his introduction to the world of tapestry design, several subsequent meetings with Jean Lurçat allowed him to explore the characteristics and possibilities of textile art. These meetings with the French artist and a close attention to informalism resulted in an early interest in working with natural fibers, in revealing the reverse of tapestries and exploring the sculptural possibilities of woven structures. In that process, the artist gradually stopped designing the tapestry cartons, preferring instead to just sit in front of the loom to weave his pieces.

With a strong political commitment with the left, Grau-Garriga was contacted by Miria Contreras in 1976, when she was leading the MIRSA project. In his communication with Contreras, the artist expressed his support for the initiative of the MIRSA and commented “let’s see if we can eliminate the aspect that art currently has, as a commercial product aimed at some elites who need it the least”. It was with this spirit that Grau-Garriga made *To Chile*, a work intended especially for the Museum. This piece, like several others from the late 1960’s and early 1970’s, combines the raw color of natural fibers with red. In this case, a thick textile surrounds a bulge, giving shape and weight to the bodies of hundreds of missing persons.



Marta Palau (España, 1934)

Macramóvil, 1975

Macramé

126 x 61 x 45 cm

Colección MSSA

Por Josefina de la Maza

La obra de Marta Palau ingresó a la colección del MIRSAs en 1977, cuando un grupo de artistas mexicanos concretó su apoyo a la resistencia chilena a través de una donación colectiva compuesta de 95 obras gestionada por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) de México. Las obras fueron expuestas entre junio y julio de ese mismo año en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México. Al cierre de la exposición, las obras quedaron en custodia del INBA hasta su traspaso al Estado chileno tras la vuelta a la democracia.

La obra de Palau fue el único textil de esta donación. Este volumen tejido con vellón a macramé o, en otras palabras, a través de nudos, es representativo del trabajo que la artista venía realizando en esos años, experimentando entre el textil, la escultura, la pintura y la creación de ambientes. Siguiendo la línea de trabajo de su maestro, Josep Grau-Garriga, a Palau le interesaba ir más allá de la superficie bidimensional de la tapicería tradicional. Como ha comentado la crítica e historiadora del arte Raquel Tibol, la obra de Palau “rompe con las tradiciones del gobelino y el sarape, e introduce nuevas maneras de anudados, cosidos, trenzados, ovillados, armados, rellenos” ese es “el humus propicio para plantar allí conjuntos de formas orgánicas de fuerza primitiva, los cuales frecuentemente sugieren –no representan– aparatos reproductores de machos y hembras” (*Proceso*, 1978).

Marta Palau (Spain, 1934)

Macramobile, 1975

Macramé

126 x 61 x 45 cm

MSSA Collection

By Josefina de la Maza

Marta Palau’s work arrived to the MIRSAs collection in 1977, when a group of Mexican artists expressed their support for the Chilean resistance through a collective donation composed of 95 works, managed by the Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) of Mexico. The works were exhibited between June and July of 1977 at the Museum of Modern Art in Mexico City. After the end of the exhibition, the works remained in the custody of the INBA until they could be transferred to the Chilean State once it returned to democracy.

Palau’s work was the only textile of this donation. This volume woven with macramé fleece or, in other words, through knots, is representative of the artist’s work in those years, experimenting with textile, sculpture, painting and the creation of environments. Following the line of work of his teacher, Josep Grau-Garriga, Palau was interested in going beyond the two-dimensional surface of traditional tapestry. As the critic and art historian Raquel Tibol said, Palau’s work “breaks with the traditions of the gobelin and serape and introduces new ways to knot, sew, braid, curl, stuff,” which is “the auspicious humus to plant sets of organic forms of primitive force, which frequently suggest –and do not represent– male and female reproductive systems” (*Proceso*, 1978).



María Asunción Raventós (España, 1930)

El día roto, 1979

Tapicería con aplicaciones

191 x 210 cm

Colección MSSA

Por Josefina de la Maza

Raventós se formó en la Escuela de Bellas Artes Sant Jordi en Barcelona y posteriormente estudió tapicería con Josep Grau Garriga en la Escuela Catalana de Tapiz de Sant Cugat convirtiéndose, al igual que su maestro, en una de las figuras fundamentales de la escena del arte textil español de mediados del siglo XX. *El día roto* es una obra que da cuenta de la trayectoria y experticia de Raventós. Combinando distintas técnicas y materialidades, la pieza –de gran peso y formato– forma una cruz que parece indicar la presencia de un cuerpo.

A diferencia de otras obras de la colección textil del MSSA, la historia de la obra de Raventós tiene menos documentación asociada a su donación y, por lo mismo, es difícil reconstruir su itinerario. Se sabe que fue incluida a último minuto en la donación española al MIRSA en 1991. Como todas las piezas de ese conjunto, participó en la exposición *Selección de Fondos para el Museo de la Solidaridad Salvador Allende* en la ciudad de Valencia y habría llegado a Chile a mediados de ese año. La pieza de Raventós también es compleja desde otro punto de vista. Registros fotográficos de exposiciones anteriores muestran que la obra ha sido montada de diversas maneras en las últimas décadas, modificando parcialmente su estructura. El proceso de restauración de la obra para esta exposición ha revelado esas transformaciones, y una de las tareas del MSSA ha sido registrar y restituir a *El día roto* el sistema de montaje original que proyectó para ella la artista.

María Asunción Raventós (Spain, 1930)

The Broken Day, 1979

Tapestry with applications

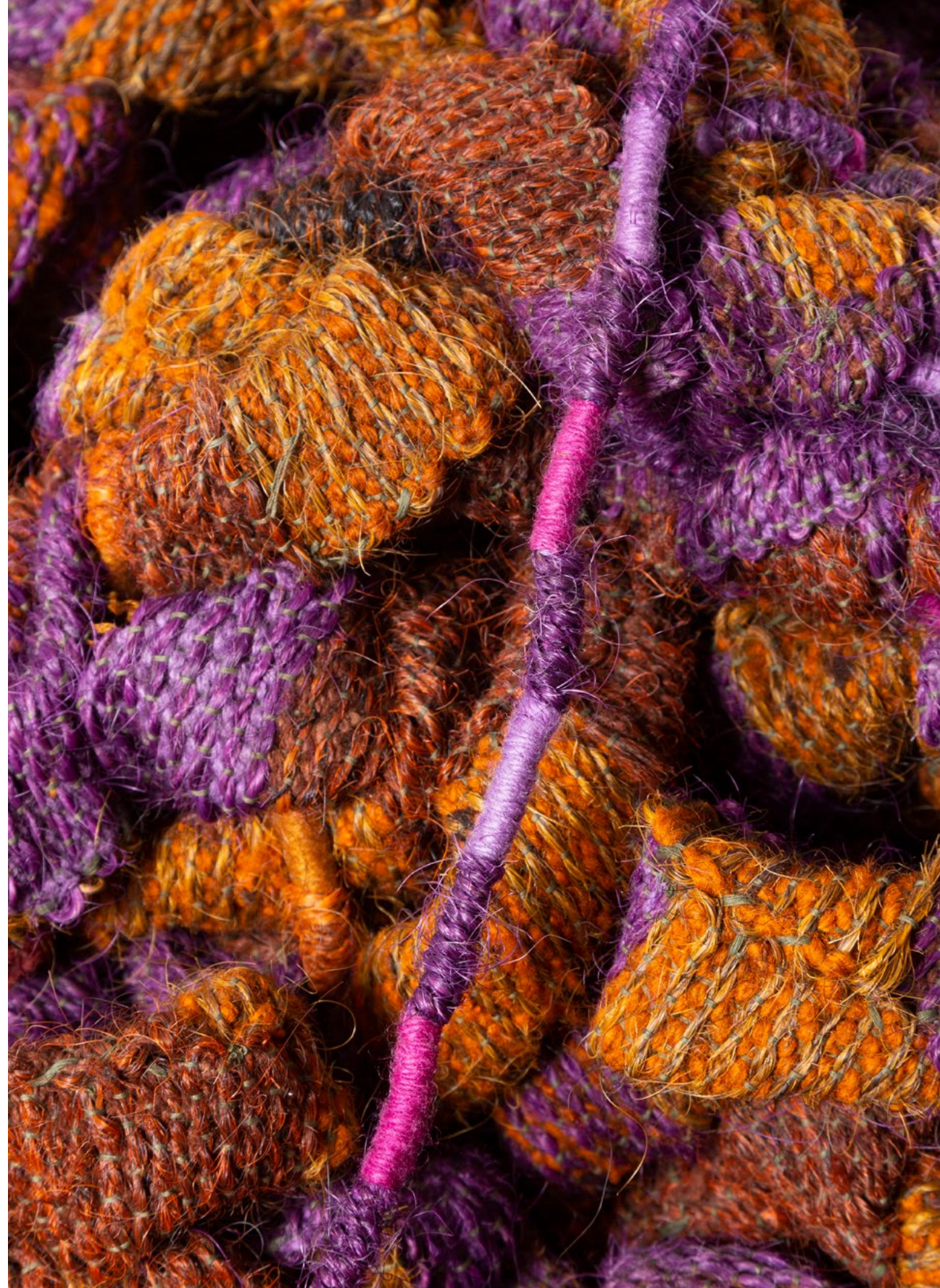
191 x 210 cm

MSSA Collection

By Josefina de la Maza

Raventós studied at the Sant Jordi School of Fine Arts in Barcelona and later specialized in tapestry with Josep Grau-Garriga at the Catalan Tapestry School of Sant Cugat, becoming, like her teacher, one of the fundamental figures of the Spanish textile art scene from the mid-twentieth century. *The Broken Day* is a work that reflects Raventós' trajectory and expertise. Combining different techniques and materialities, the piece-of great weight and dimensions-forms a cross that seems to indicate the presence of a body.

Unlike other textile works from the collection of the MSSA, there is less documentation associated with its donation; therefore, it is difficult to reconstruct the itinerary of Raventós' piece. We do know that it was included at the last minute in the Spanish donation to the MIRSA in 1991. Like all the pieces of that set, it was part of the exhibition *Selection of Funds for Museo de la Solidaridad Salvador Allende* in Valencia and it arrived in Chile in mid-1991. There is also another layer of complexity to Raventós' piece. Photographic records of previous exhibitions show that the work has been exhibited in various ways in recent decades, partially modifying its structure. These transformations have been revealed through the restoration process for this exhibition, and one of the tasks of the MSSA has been to register, restore and present *The Broken Day*, just as the artist conceived it.



Olga de Amaral (Colombia, 1932)

Primer paso, 1974

Listones entrelazados tejidos a telar

66 x 59 x 30 cm

Colección MSSA

Por Josefina de la Maza

En 1976 un grupo de artistas colombianos, entre los que se encontraba Olga de Amaral, donó un conjunto de obras al MIRSA. La donación se concretó con una exposición en el Museo de Arte Moderno de Bogotá en los meses de octubre y noviembre de ese año, en el que Marta Traba escribió un pequeño y elocuente texto sobre la importancia de apoyar, desde el arte, a la resistencia chilena. El objetivo de la exposición fue visibilizar el apoyo colombiano, denunciar el quiebre democrático y las violaciones de derechos humanos ocurridos en la dictadura y, también, gestionar la venta de algunas piezas para apoyar a la resistencia. Tras el cierre de la muestra, la donación se mantuvo en depósito en la ciudad de Bogotá, esperando la vuelta a la democracia en Chile. Sin embargo, en 1984 las obras fueron trasladadas a Cuba y quedaron bajo la tutela de Casa de las Américas, espacio cultural que fue un apoyo fundamental para las gestiones del MIRSA.

La pieza donada por Olga de Amaral es una estructura volumétrica tejida en telar con hilo, lana y diversas fibras vegetales. Las obras de Amaral de fines de los 60 y principios de los 70 se caracterizan por la creación de volúmenes complejos, creados a partir de la separación de grupos de urdimbres en el proceso de tejido, las que se vuelven estructuras independientes que luego se pueden trenzar o anudar. En este periodo, la artista estaba particularmente interesada en crear obras que, a partir de la tridimensionalidad, impulsaran una reflexión acerca de lo táctil. Obras como *Primer paso* todavía mantienen un tamaño pequeño, casi íntimo, en contraste con la envergadura de sus trabajos posteriores. Al momento de la donación, Amaral ya era una artista reconocida en Colombia. En 1971 obtuvo el primer premio del XXII Salón Nacional, el año siguiente ganó el primer premio de la Tercera Bienal de Coltejer, y hacia 1974 se encontraba disfrutando el segundo año de una beca de creación otorgada por la Guggenheim Foundation.

Olga de Amaral (Colombia, 1932)

First Step, 1974

Interlocked woven strips

66 x 59 x 30 cm

MSSA Collection

By Josefina de la Maza

In 1976, a group of Colombian artists, one of which was Olga de Amaral, donated a set of works to the MIRSA. The donation was completed with an exhibition at the Museum of Modern Art in Bogota in October and November of that year, for which Marta Traba wrote a small and eloquent text about the importance of supporting, from the arts, the Chilean resistance. The objective of the exhibition was to bring visibility to the Colombian support, to denounce the democratic breakdown and human rights violations that occurred in the dictatorship and also to sell some pieces to support the resistance. After the exhibition ended, the donation remained in a warehouse in Bogota, waiting for Chile's return to democracy. However, in 1984 the works were transferred to Cuba and remained under the tutelage of Casa de las Américas, a cultural institution that was a fundamental support for the MIRSA.

The piece donated by Olga de Amaral is a volumetric structure woven in loom with thread, wool and various vegetable fibers. Amaral's works from the late 1960's and early 1970's are characterized by the creation of complex volumes from the separation of warp groups in the weaving process, which become independent structures that can then be braided or knotted. In this period, the artist was particularly interested in creating works that promoted reflections on the sense of touch, from their three-dimensionality. Works like *First step* still maintain a small, almost intimate size, in contrast to the size of her later works. At the time of the donation, Amaral was already a recognized artist in Colombia. In 1971 she won the first prize of the XXII Salón Nacional; the following year, she won the first prize of the Third Biennial of Coltejer; and by 1974 she was on the second year of a creation grant awarded by the Guggenheim Foundation.

JOSEFINA DE LA MAZA

Josefina de la Maza es historiadora del arte. Actualmente es investigadora del Centro de Investigación en Artes y Humanidades (CIAH) de la Universidad Mayor (Santiago, Chile). Sus intereses académicos tienen que ver con el desarrollo del arte de los siglos XIX y XX en Chile y Latinoamérica. En particular, ha estudiado la fundación de academias de bellas artes y museos, los diálogos entre distintos géneros pictóricos, los vínculos entre arte y artesanía y el arte textil. Ha sido becaria de la fundación Coimbra, la Social Sciences Research Council, la Fundación Fulbright, FONDART y CONICYT. Entre sus publicaciones destaca *De obras maestras y mamarrachos: notas para una historia del arte del siglo XIX* (Metales Pesados, 2014).

Josefina de la Maza is an art historian and researcher of the Centro de Investigación en Artes y Humanidades (CIAH) of Universidad Mayor (Santiago, Chile). Her academic interests revolve around the development of Chilean and Latin American art of the 19th and 20th centuries, the emergence of fine-art academies and museums, the links between crafts and fine arts, and textile art. She has been a fellow of the Coimbra Foundation, the Social Sciences Research Council, the Fulbright Foundation, FONDART and CONICYT. Her latest book is *De obras maestras y mamarrachos: notas para una historia del arte del siglo XIX chileno* (Metales Pesados, 2014).

MUSEO DE LA SOLIDARIDAD SALVADOR ALLENDE

DIRECTORA

Claudia Zaldívar

COLECCIÓN

Caroll Yasky, coordinadora

Natalia Keller, registro

Camila Rodríguez, conservadora

Elisa Díaz, conservadora adjunta

ARCHIVO

María José Lemaitre, coordinadora

Isabel Cáceres, archivera

Sebastián Valenzuela, encargado de acceso y difusión

PROGRAMACIÓN

Daniela Berger, coordinadora

María Victoria Martínez, productora

Isabel Lecaros, diseño de museografía

PROGRAMAS PÚBLICOS

Soledad García, coordinadora

Ignacia Biskupovic, encargada de vinculación con el territorio

Jessica Figueroa, encargada de mediación

COMUNICACIONES

María José Vilches, coordinadora

Aurora Radich, encargada de prensa

Valentina Peña, asistente comunicaciones

Daniela Parra, diseño

Magdalena Recher, pasante diseño

ADMINISTRACIÓN

Marcela Duarte, coordinadora

Pedro Jara, asistente administrativo

Ramón Meza, montaje y mantención

Marianela Soto, **Pablo Albarrán**, recepción

Carolina Díaz, **Fabián Hernández**, **Emmanuel Mogollón**, asistente sala

Héctor Marcoleta, **Fabián Sanchez**, seguridad

Yannet Jara, aseo

EXPOSICIÓN **TEJIDO SOCIAL: ARTE TEXTIL Y COMPROMISO POLÍTICO**

Curaduría Josefina de la Maza

Coordinación Caroll Yasky

Coordinación montaje Daniela Berger, Caroll Yasky

Documentación y Archivos Isabel Cáceres, María José Lemaitre,

Ignacio Ramos

Museografía Isabel Lecaros

Productora Victoria Martínez

Conservadora Camila Rodríguez

Restauradoras textil Verónica Menares, Ana María Rojas

Equipo de conservación, montaje molas Mabel Canales,

Isidora Cruz, Camila Csillag, Ana Estay, Verónica Menares,

Camila Rodríguez, Benjamín Rojas, Leslie Silva

Apoyo montaje molas Isabel Cáceres, Paula Castillo, Jessica Figueroa,

Natalia Keller, María José Lemaitre, Sebastián Valenzuela

Pasantes Ana Estay (conservación), Florencia del Fierro (diseño)

Montaje obras Benjamín Rojas, Claudio Muñoz, Victor Flores

Preparación de salas Ramón Meza, David Soto

CATÁLOGO

Textos Josefina de la Maza, Carla Macchiavello, Caroll Yasky

Edición Caroll Yasky

Coordinación María José Vilches

Traducción José Miguel Neira

Diseño Daniela Parra

Fotografía Benjamín Matte, Lorna Remmele (páginas 8-9), Diego Casajuana (registro curadora)

EQUIPO EDITORIAL

Daniela Berger, María José Vilches, Claudia Zaldívar

Agradecimientos especiales a Eduardo Armijo, Luz Méndez Pereira, Ana María Rojas, Fundación Félix Maruenda y MAC Universidad de Chile, por el generoso préstamo de sus obras.

Fotografía portada: GRACIA BARRIOS, *Multitud III*, 1972 (detalle)

© Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Todos los derechos reservados. Prohibida su reproducción total o parcial. © Fotografía: sus autores. © Textos: sus autores.

© Obras: sus autores.



MUSEO DE LA
SOLIDARIDAD
SALVADOR ALLENDE

FUNDACIÓN
ARTE Y
SOLIDARIDAD



Ministerio de
Educación

Gobierno de Chile



Ministerio de
las Culturas,
las Artes y
el Patrimonio

Gobierno de Chile

FSA FUNDACIÓN
SALVADOR
ALLENDE

Media partners:



BIO BIO
LA RADIO



ARTISHOCK

— REVISTA DE ARTE CONTEMPORÁNEO —

Esta exposición cuenta con la colaboración de:



UNIVERSIDAD
MAYOR

Vicerrectoría de Investigación
CENTRO DE INVESTIGACIÓN
EN ARTES Y HUMANIDADES



FELIX MARUENDA.
Fundación Cultural Félix Maruenda Valencia



MUSEO DE
ARTE CONTEMPORÁNEO
FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD DE CHILE