



TERRITORIO INFILTRADO
ALEJANDRA GONZÁLEZ SOCA

Intendencia de Montevideo

Intendente
Daniel Martínez

Secretario General
Fernando Nopitsch

Departamento de Cultura

Directora
Mariana Percovich

División Artes y Ciencias

Director
Juan Canessa

Administración
Julio Torterolo
Soledad Sansberro

**Servicio de coordinación
de museos, salas de exposición
y espacios de divulgación**

Directora
Araceli Paleo

Municipio C

Alcalde
Rodrigo Arcamone

Museo Juan Manuel Blanes

Directora
Cristina Bausero

Asistentes de dirección
Ana Fazakas
Sofía Accone

Jefa administrativa
Estela Mieres

Administración
Ana Laureta

Docentes
Laura Ferreira
Laura Tohero

Acervo
Laura Madera

Historiadora
Elisa Pérez Buchelli

Bibliotecóloga
Érika Velázquez

Montaje, iluminación y carpintería

Juan Manuel Costigliolo
Freddy Sander
José Fernández

Coordinador de sala
Jorge Ferreira

Asistentes de sala
Verónica Alonso
Natalia Boero
Sandra Delgado
Roberto Guido
Matías Ravel
Javier Reinaldo
Marisol Rodríguez
Juan Manuel Vergara

Seguridad
Miguel De Santis
Luis Dupasus
Jorge Cerrudo

**Asociación de Amigos
del Museo Blanes**

Presidente
Mariela Blanco

Vicepresidente
Florencia Escobar

Secretaria
Jimena Silva Saprriza

Tesorera
Susana Guarnerio

Tiendita del Museo
Mauricio García
Patricia Sandes Weisbach



Textos y asesoría curatorial***Texts and curatorial advice***

Verónica Panella

Luisho Díaz

Atmósfera sonora***Sound atmosphere***

Mateo Altez

Damián Gini

Lucía González

Ezequiel Núñez

Santiago Mesa

Alejandra González Soca

Grabación***Recording***

IO Estudios,

sonido Nicolás Panzl

y Diego Rey

Edición de sonido***Sound editing***

Dany López

Fotografía***Photography***

Pablo Bielli

Diseño gráfico***Graphic design***

Alejandro Sequeira

Traducción***English translation***

Pablo Deambrosis

Corrección traducción***Translation revision***

Lindsey Cordery

Montaje***Montage***

Jimmy Escarón

Asistencia de Montaje***Montage assistants***

Andrés Falciola

Daniel Urtazu

Museo Juan Manuel Blanes

Intendencia de Montevideo

Av. Millán 4015, CP. 11700 Montevideo, Uruguay

Tel.: (598) 2236 2248

Email: museo.blanes@imm.gub.uy

www.blanes.montevideo.gub.uy

Agradecimientos

Un profundo agradecimiento a todas y todos los que han hecho posible este proyecto desde un lugar profesional y comprometido.

A las y los que participaron en la Acción *Coser/Bordar*, por jugarse a ser parte, resonar con la propuesta y dejar su impronta en la trama, con disfrute y convicción.



II Prólogo

Cristina Bausero

13 LUEGO
DEL DESTIERRO
Luislo Díaz

21 SENTIDO DE RIESGO
(O LO QUE ME CONTÓ
LA MUJER DE LOT)
Verónica Panella

47 English



59 Alejandra González Soca



TERRITORIO INFILTRADO

Cristina Bausero

Territorio infiltrado es una instalación de Alejandra González Soca que se vincula directamente con un arte femenino. Y en el coinciden muchos temas y muchos objetos con los que muchas artistas construyen su lenguaje artístico. En el caso de Alejandra, como en el de otras, aparecen las referencias femeninas en una actitud de sobreponer capas sobre capas, superficies sobre superficies, representando de alguna manera el devenir de un tiempo femenino. Por un lado los textiles, el «voile», que envuelven figuras femeninas, en este caso las esculturas decimonónicas del acervo del museo que vuelven, aunque veladamente, a reencontrarse con el público. Otros recursos que configuran esta relación de la mujer y su arte, y que aparecen como un diálogo explícito con otras artistas, son la presencia de las costuras, y no por casualidad, con hilos de color rojo; color que connota acepciones culturales y emotivas. Es así que en esta instalación la artista construye un recorrido donde, las mujeres (esculturas), veladas por el «voile» se insinúan bajo el mismo, discretamente disimuladas. Esa evanescencia es, quizás, la actitud que las mujeres tenemos en la práctica cotidiana de nuestras vidas. La artista no representa la violencia

física y directa sobre los cuerpos a la que la mujer es sometida muchas veces, sino que asume un aspecto psíquico y simbólico (que no por ello es menos violento) en que nos ubican para sentirnos crípticamente desplazadas.

El resultado de esta instalación, que integra una atmósfera sonora con una cadencia de respiraciones, nos recrea ese mundo femenino donde estamos presentes pero no somos respetadas, ese mundo donde cosemos redes y alianzas y nos significamos en múltiples referencias.

El impacto visual y sonoro es inicialmente un impulso vital para los sentidos. La percepción en una primera instancia es estéticamente bella pero si permanecemos un rato y permitimos que la obra se infiltre en nuestros territorios personales, una sensibilidad reflexiva nos recorre. Alejandra ha logrado establecer un estrecho vínculo con el espectador generándose así una particular interacción receptiva. El objetivo se ha cumplido: es imposible que el espectador pase indiferente por este espacio construido por la artista. Se trata de una instalación sobrecededora con un resultado destacable, tanto en términos conceptuales como estilísticos.



LUEGO DEL DESTIERRO

Luishó Díaz

Entre territorios fronterizos. La tercera ley de Newton enuncia que a cada acción siempre se le opone una reacción, igual pero en sentido opuesto. A toda expansión, le corresponde una contracción. Desde la Revolución Industrial el mundo del trabajo se viene diversificando, complejizando y expandiendo. Nuevas tecnologías, nuevos actores, nuevos contextos y nuevas opciones surgen año tras año. El campo del arte no es ajeno a este fenómeno, y hoy para llevar adelante una exposición es necesario el trabajo conjunto de curadores, artistas, gestores, montajistas, historiadores, iluminadores, diseñadores, fotógrafos, técnicos audiovisuales, *community managers*, monitores de sala, por nombrar solo algunos. Sin embargo, es dentro de este contexto de expansión y especificación de roles que los campos de acción también se empiezan a contraer y a solapar.

Podemos ver este solapamiento al observar a dos de los actores centrales del mundo del arte contemporáneo: el artista y el curador. Nos encontramos con una aparente división clara del trabajo, en la que los artistas producen obras que luego un curador selecciona para ser exhibidas ante un público. No obstante, hace

ya más de cien años —si tomamos como hito desencañendante de esto la incursión del arte encontrado (*objet trouvé, ready-made*) en el ámbito expositivo como objetos de arte— que las posibles diferencias entre producir arte y mostrar arte comenzaron a desaparecer, ya que, parafraseando a Boris Groys, podríamos decir que «hacer arte» es mostrar algo «como arte».

En el proyecto Territorio Infiltrado, Alejandra González Soca opera desde este espacio gris de superposición y ambigüedad. Despliega un accionar curatorial sobre el acervo escultórico del Museo Blanes al hacer una selección de piezas de su colección, pero sin dejar de lado su ser artista para el desarrollo de la obra. Es así que ella, en lugar de estar curando una exposición a partir del acervo, lo que hace es conformar una obra nueva a partir de la intercalación de obra propia y ajena. Curiosamente, la intercalación es un proceso químico reversible que se basa en incluir entre dos grupos uno ajeno. No deberíamos leer esta acción como una apropiación, sino como una suerte de préstamo curatorial, de parasitación del acervo, de simbiosis con su propia producción. En otras palabras, podemos decir que es en esta forma de trabajar —como *curartista*,

Luishó Díaz (Montevideo, 1991). Licenciado en Diseño Industrial por la Universidad ORT Uruguay y gestor cultural egresado de la Fundación Itaú. En 2016 gana el Fondo de Estímulo para la Formación y Creación Artística (Fefca, MEC) en la categoría Artes Visuales. En 2017 realiza dos residencias, Habeas Data IV en San Pablo (Brasil), como investigador en arte contemporáneo y Social Summercamp VIII en Villa Alegría (Chile), como artista visual. Ha formado parte de distintas clínicas, laboratorios y cursos vinculados a la producción y curaduría de arte contemporáneo, como el Laboratorio de entrecruzamiento de lenguajes, a cargo de Virginia Patrone (2015); *Sismo* —programa internacional para artistas—, a cargo del curador Daniel Fischer (2014-2016); curso de formación permanente de la Fundación de Arte Contemporáneo, a cargo de Fernando López Lage (2016-actualidad), y Curar en Contexto, a cargo de Verónica Cordeiro (2017). Actualmente vive en Montevideo y trabaja como artista, gestor cultural independiente y productor de exposiciones y ediciones del Centro de Fotografía de Montevideo.

quizás— que Alejandra hace sus infiltraciones tanto poéticas como políticas abriendo un campo fértil de posibilidades.

Desapaciguar el reposo. Estar pensando en una nueva figura que hibride al artista con el curador es estar frente a la aparición de una nueva narrativa de la desarticulación de los modos tradicionales de exhibición que el museo tiene. Es también estar frente a la posibilidad de una narrativa centrada en un espacio de ensayo que borra las distinciones entre obra y exposición, y nos enfrenta, confronta e *inmerge* en un territorio dialógico de intersecciones entre autoría, referencialidad, relecturas, recontextualizaciones, significantes, signos y lenguajes.

En el caso de Alejandra, dicha desarticulación opera simultáneamente en varias capas. Por una parte, desde la óptica macro mencionada previamente; por otra parte, desde la significancia específica de elegir trabajar y resituar ciertas piezas escultóricas de la colección del museo. ¿A qué se refieren las esculturas elegidas? ¿Qué operaciones realiza la artista sobre el conjunto?

Tener una colección es condición fundamental para el museo. Las colecciones se componen de un conjunto de bienes documentados, estudiados y en parte exhibidos. Estos conjuntos pueden leerse como construcciones de un relato, ordenado y estancado, de un pasado histórico-cultural. Hay cierto afán del museo como institución de suspender el paso del tiempo sobre los objetos que resguarda; es su intención volver inmortales las piezas que lo constituyen.

Al apropiarse, revisitar y reconfigurar ciertas piezas que conforman este archivo de la memoria, la artista desarticula el reposo y vuelve a activar esa memoria. En este caso, el foco está puesto en una memoria construida a partir de iconografías y modelos de ser mujer, y esta activación nos lleva a cuestionarnos y reflexionar sobre qué modelos estamos haciendo que perduren, a veces conscientemente, pero muchas más desde las penumbras del inconsciente.

Siguiendo esta línea, no debería sorprender, además, que Alejandra opte por transformar la sala de exposiciones en una instalación. En un sentido tradicional, podemos entender una exhibición como una selección de piezas que se ubican en un espacio expositivo para ser vistas por un público según un recorrido. El arte sucede frente a los ojos del espectador, su cuerpo es ajeno al arte. El espacio, administrado por el curador en nombre de los espectadores, tiene como función volver accesibles a la mirada los objetos de arte, por lo que podemos describirlo como público y neutral. En este caso, es la práctica curatorial la que le da presencia a la imagen de la obra de arte. Por otro lado, en la instalación, el artista opera privatizando simbólicamente el espacio ya que es a partir de su propia voluntad que lo transforma, de público y neutral, contenedor de objetos, a un lugar activo y experimental, en la obra de arte en sí. El hecho artístico ya no sucede frente a los ojos del espectador, el arte sucede siempre y cuando el espectador decida ingresar al espacio diseñado por la artista.

Esta instalación se presenta como una suerte de depósito. Un depósito, formal y metafórico, de gestos,



síntomas y cánones decantados. Un espacio sinestésico cargado de estímulos visuales, táctiles y auditivos. Un territorio a recorrer por los senderos trazados, pero también por los lugares a los que nuestra curiosidad pueda sentirse atraída. Alejandra nos enfrenta a un palimpsesto de lenguajes variados: las esculturas son cubiertas por *voile*, el *voile* es vestido por bordados; el sonido flota en la sala y, entre las esculturas tomadas del acervo, la artista ubica piezas ajenas a la colección, piezas producidas por ella que pueden confundirse, piezas que se infiltran en el conjunto.

Cuerpos transfigurados y desbordados. El foco está puesto en reflexionar sobre mecanismos de opresión y exclusión ejercidos, y el sofocamiento causado en los afectados. Hay una intención de trazar un territorio sensible que nos permita acceder a aquellas voces que permanecían ocultas.

Me parece pertinente, para poder adentrarnos más en el espacio que Alejandra nos plantea, sumergirnos en las posibles significaciones que carga el conjunto escultórico con el que trabajó. Este territorio encubre en su corazón una serie de figuras humanas, cuyo común denominador es tener características realistas, representaciones que siguen los lineamientos del cuerpo anatómico. Primero, hay que reconocer que el cuerpo no constituye una realidad en sí mismo, sino que es una construcción simbólica. Esto lo podemos ver si tenemos en cuenta la multiplicidad de representaciones, a veces contradictorias e incongruentes entre sí, que buscan darle un sentido. Por más evidente que el cuerpo parezca ser, me atrevería a decir que

sin embargo no hay nada más inaprehensible que él. Podemos decir que el cuerpo es el resultado de una construcción social y cultural.

El sujeto es más que su propio cuerpo. Sus fronteras desbordan sus propios límites. El hombre no funciona como una unidad indivisible, sino que se despliega más bien como un tejido de relaciones. Las fronteras del cuerpo desbordan los límites del cuerpo, incorporando a la maraña los vínculos familiares y sociales, así como bienes materiales. El sujeto es uno-en-relación. El bordado grupal que la artista propone desborda los límites de las esculturas, y no solo produce una maraña de vínculos y conexiones entre los objetos, sino también entre los sujetos que lo realizan. Es un acto social estructurado y estructurante. Cuando formamos parte de un grupo social dejamos de ser lo que somos para volvernos, por lo que dure el encuentro, lo que ese grupo desea que seamos. Como seres sociales, constantemente estamos entrando y saliendo de grupos. Algunos concéntricos, otros superpuestos, algunos otros aislados. Como ejemplos podemos encontrar a la familia, el grupo de estudio, la sociedad, nuestro barrio, los que viajan en el mismo ómnibus, el país, y la lista sigue. Cada grupo nos pauta formas de relacionarnos, patrones de comportamiento y obligaciones. Son las obligaciones que nos impone la sociedad las que generan una regularidad que le permite a esta subsistir como tal. Lo que no tenemos que perder de vista es que esas mismas obligaciones son construcciones contextuales que, como ejercicio para velar por la salud del cuerpo social, deberían ser puestas bajo evaluación constantemente. ¿Qué per-

siste y qué reclama un lugar? Estas construcciones muchas veces pueden entenderse como costumbres, y son estas la principal fuente de obediencia. La obligación responde a la costumbre, y la costumbre a la autoridad. Si la autoridad se basa en la relación que se establece entre las personas según su situación social, la obligación moral a la que responden las personas no es más que un velo impuesto por la sociedad. Este velo, que nos cubre a todos, es también un velo sobre el que todos podemos bordar y, más aún, sobre el que todos deberíamos, activa y conscientemente, estar manipulando, reubicando, tensionando y actualizando su lugar.

Parasitar la trama. Necesitamos de los otros, porque a través del reconocimiento del otro es que uno se constituye como persona y puede adquirir su identidad social. En su origen latino, la palabra *persona* significa disfraz, personaje o máscara. La identidad se construye en función de la máscara, tanto a partir de su reconocimiento como de su diferenciación.

Todo esto se puede vincular a la infiltración más evidente que Alejandra realiza: distribuir entre las piezas tomadas del acervo del museo, piezas propias. Llamativamente, estas piezas están realizadas a partir de su propio cuerpo y son reproducciones de su rostro.

Dentro del cuerpo, podemos considerar al rostro como un lugar paradójico para ser definido como factor de individuación e identidad, ya que siempre está oscilando entre los rasgos específicos del individuo y las características generales compartidas del ser humano. Se da así una oscilación entre individuo y

género, entre lo mío y lo de todos, entre lo propio y lo común. Culturalmente, estamos frente a un período de ebullición en cuanto a transformaciones en la significación del rostro. El rostro sostiene la unicidad del ser, su verdad. Es la manifestación por excelencia del sujeto. El cuerpo es una geografía de individuación, y en el rostro encuentra su punto más alto: es su parte más singular, es la marca de ser persona.

Hay un devenir individualista que hace emerger al sujeto contenido en el cuerpo, destaca su diferencia, y lo precipita todo particularmente en el rostro. Los rostros de la artista emergen como llamados de atención entre la estatua, como exhalaciones entre el sofoco.

No debemos dejar de tener presente también que el individualismo, sumado al crecimiento que la vida privada ha tenido por sobre la vida pública, se relaciona con el debilitamiento de los vínculos entre sujetos. Se percibe un interés creciente en la importancia del individuo, que lo lleva paulatinamente a dejar de ser un miembro indivisible del cuerpo social. ¿Qué destino le espera a una sociedad cuyos integrantes se encuentren cada vez más encapsulados y ensimismados?

No obstante, son estos dos factores los que también promueven el crecimiento del deseo de curiosidad por el otro. Es por esto que tendríamos que tener una mayor conciencia de que el cuerpo es el operador de todas nuestras prácticas sociales y de todos nuestros intercambios como sujetos. También es necesario que tengamos una mayor conciencia de que todas las manifestaciones y acciones de socialización están cubiertas por un velo de represión que nos limita y nos

guía. La curiosidad rasga el velo, abriendo ventanas, huecos y mirillas por las cuales adentrarnos en el territorio del otro. Podemos considerar este velo como lo que algunos antropólogos llaman *ritos de borramiento* — aquellas formas de relacionarnos que tienden a invisibilizar la presencia física de nuestros cuerpos en el cotidiano, así como estipular reglas de contacto y evitamiento —, pero que también son aquellos accionares sociales y políticos que borran, limitan, sofocan a quienes se paran por fuera de la norma o proponen otras formas de ser.

La reconquista del ser. Velo en francés se dice voile y el voile es el tipo de tela elegida por la artista para cubrir las esculturas, y sobre la cual realizar los bordados. Velar puede tener dos acepciones que nos muestran posibles caras de una misma moneda. Velar significa custodiar algo o cuidar (a un enfermo), y velar es también ocultar, disimular algo negativo. El ocultamiento puede ser entendido como una estrategia de protección, sin embargo, esta misma acción puede funcionar mucho más como un acto de violencia disimulada, sobre todo cuando se trata de esconder algo que se percibe como negativo, y eso que se percibe como negativo es un posible sujeto. El ocultamiento forzado de quienes se corren del camino de lo considerado «correcto» no es más que una forma de represión.

En psicología, la represión es un mecanismo para expulsar de la conciencia aquellos pensamientos, sentimientos o deseos que se consideran inconvenientes. En una sociedad, funcionaría como un mecanismo de desterramiento, de un exilio simbólico de toda poten-

cialidad que aquellas personas por fuera de la norma puedan alcanzar. Lo reprimido es de carácter sintomático, es algo considerado anómalo que se manifiesta con la tensión de una inminente emergencia. La paradoja es que lo reprimido no desaparece, sigue actuando desde el inconsciente, existiendo en los bordes de nocturnidad.

Si hablamos de cuerpos, la mujer es quien ha sido vinculada a las nociones de este más estrechamente, y en algunos casos reducida como esencialmente cuerpo, siempre transitando por las zonas oscuras de lo humano. Si el hombre encarna la razón, la mujer es pasional y corporal. Esto se vincula tanto con la objetualización del sujeto mujer como con la represión irradiada en sus cuerpos, volviéndolas aquello a ser controlado, subordinándolas, como diría Simone de Beauvoir, a ocupar el lugar del *segundo sexo*. El cuerpo es el territorio de cruce entre lo físico, lo material y lo simbólico; y el cuerpo de la mujer es un territorio de resistencia, ya que marca la intersección entre los discursos de poder y el producto de las relaciones sociales. Según la filósofa húngara Ágnes Héller el cuerpo ha sido lo olvidado, y por lo tanto podríamos decir que la asociación entre el cuerpo y lo femenino nos da cuenta del destierro en la sombra y de su abandono forzado en el discurso hegémónico. El cuerpo femenino está cubierto por un velo bordado con las palabras *doméstico y privado*.

Alejandra González Soca hace tiempo que en su obra viene orbitando entre territorios fronterizos y cuerpos transfigurados: entre topografías alteradas y ofelias, entre jardines y delmiras, entre germina-



dores y *natalianatalias*. Alejandra trabaja a partir de quienes fueron arrebatados de su voz y quienes no han podido más que dejarse morir. En el proyecto Territorio Infiltrado, condensa sin timidez los distintos conceptos por los que viene transitando en su cuerpo de obra. Nos enfrenta y obliga a activarnos y salir de la espectoralidad pasiva para atravesar, intervenir y ser cómplices de su instalación. Con ella vemos que tanto el cuerpo como el territorio son construcciones históricas, culturales y simbólicas, y si algo comparten es la potencia exhaladora de poder ser reconstruidas ante cada revisión.

Territorio Infiltrado es una gran alegoría al cuerpo como un área a explorar en busca de las variadas sensaciones que oculta. Es el territorio a volver a conquistar. Frente a un contexto variable, impredecible, de seguridad existencial relajada y devenires incontrolables, la única certeza que nos queda es la del cuerpo en el que estamos contenidos, el que habitamos, nuestro lugar de diferencia, nuestro lugar de ruptura, nuestro lugar de ser.

●

Montevideo, febrero de 2018.



SENTIDO DE RIESGO (O LO QUE ME CONTÓ LA MUJER DE LOT)¹

Verónica Panella

*A woman in the shape of a monster
a monster in the shape of a woman
the skies are full of them
(...)
Galaxies of women, there
doing penance for impetuosity*

ADRIENNE RICH. *Planetarium*²

Orden y progreso (recetas para convertir a mujeres en piedra). Toda historia tiene (debería tener al menos) un principio y con tal fin —el de apostar al camino de las búsquedas originarias— es que vamos a jugar aquí, premeditadamente, con la ambigüedad inherente a la polisemia de un término como historia, que admite tanto el significado de ‘narración’ o de ‘relato’, como el de ‘construcción de conocimiento de un pasado colectivo’. Con cualquiera de los dos (el cuento y la construcción académica) pasará más tarde que se pierda el rastro del origen, la noción de que existieron muchas versiones primigenias, y que tomemos por buena, por la «verdad de los hechos», una única versión inamovible: la que por diversos motivos culturales o políticos cale más fuerte; haciendo gala por otra parte de esa característica tan humana de pretender proyectar hacia el pasado y el futuro una imagen eterna e inmutable de nuestros dioses particulares. Toda historia tiene un principio, decía, y tan im-

portante como plantearse la búsqueda de ese origen resulta atender a la intervención de voces y acciones de personajes considerados erróneamente menores dentro de estos procesos y que en el análisis posterior se desdibujan o simplemente desaparecen.

De rastrear inicios y protagonistas, de revisar absolutos mansamente aceptados se trata precisamente la propuesta de Territorio Infiltrado, y por lo tanto también el hilo conductor de este análisis. Detengámonos un momento, sin ir más lejos, en los soportes elegidos por Alejandra González Soca para construir este interior, perturbador y vital: la selección escultórica que, junto a la tensión de las capas dérmicas del textil y la atmósfera sonora, estructuran un espacio a medio camino entre territorio de exploración y viaje al interior de un organismo vivo y latente.

Varias de las piezas «ascendentes», sacudidas de su reposo en el interior del depósito del Museo Blanes, están comprendidas dentro de lo que permite clasi-

Verónica Panella (Montevideo, 1974). Docente de Historia egresada del Instituto de Profesores Artigas. Ha dictado cursos de Historia e Historia del Arte en institutos de educación secundaria, formación docente e instituciones privadas. Desde 2008 publica regularmente en revista de arte La Pupila y desde 2015 en el semanario Brecha en el área de investigación y crítica de artes visuales. Ha colaborado con textos y asesoría curatorial para exposiciones y publicaciones del ámbito nacional e internacional. Fue jurado en el 57.^º Salón Nacional de Artes Visuales (2016) y de los Fondos Concursables de la Cultura (2017). Desde 2008 investiga sobre la participación femenina en la historia del arte.

ficar el eclecticismo estético local, en un imaginario simbólico y formal correspondiente al imaginario decimonónico, donde predominan las líneas académicas de influencia neoclásica y los modelos de belleza europeos, apenas alterados en algunas excepciones por algún que otro aire de modernidad.

No resulta casual que el contexto histórico en el que podemos inscribir buena parte de esta selección visual (más por su temática y estética quizás que por su datación específica) coincida con los modelos de belleza y comportamiento construidos en décadas claves para los procesos de consolidación de nociones de nación, pautas de disciplinamiento burgués y lineamientos de un modelo económico satelital del capitalismo industrial europeo de fines del siglo XIX y se proyecten en el posterior imaginario de país modélico que caracterizó las tres primeras décadas del siglo XX. Bellezas tranquilas, contundentes y funcionales a sus deberes reproductores. Niñas inocentes, semillas de las madres custodias de los valores sociales y familiares, incluso objetos de placer para un visual, y hasta cierto punto culto y elevado, deleite masculino. Las imágenes, tomadas en forma individual, dan cuenta de un relato lineal, tranquilizador e imperante en una época que contribuye, desde el discurso político hasta el libro de lectura de la escuela, a construir una imagen unívoca de todo lo que es supuestamente bueno y seguro en ese Uruguay que está tiendiendo decisivas líneas fundacionales de una construcción imaginaria (la Suiza de América, el país modelo, democrático y justo, alejado de la incómoda e inestable realidad de sus hermanos latinoamericanos) a la vez que nos per-

mite intuir los peligros que suponen los disidentes a una construcción social que, en el planteo del historiador José Pedro Barrán, consolida las bases de una intimidad ...

«...que privilegia el cultivo de las apariencias y el uso de la máscara (...) La mujer utilizaba tantas máscaras como el homosexual varón. La simulación, de creer a los numerosos hombres misóginos de la época, era parte de su naturaleza. Su conversión en objeto frívolo con una dosis de tontería y muy pocas de agudeza mental, encantaba (y daba seguridad) a los hombres (...) en aquella sociedad todo eran roles reconocibles desde lejos, definidos estrictamente e incomunicables».³

¿Qué sucedería si la madre receptora de la semilla familiar y la hembra, hecha para satisfacer las pulsiones del deseo masculino, entidades tan clara y tranquilizadora disociadas en este modelo, se fusionara en una sola y terrible figura de mujer moderna? Los temores hacia esos engranajes que amenazan modificar el juego de roles sociales no son del todo infundados. Ni bien se instala en el Uruguay del 900 esta moralidad dicotómica de la mujer con dedal burguesa en contraposición a las caídas, más allá de su estrato social, soplos de alteración (divorcio, sufragio, educación femenina secundaria) sacuden este recién conquistado orden. Aunque las reformas, sin dudas significativas, tienen, dentro del marco cronológico propuesto, un alcance limitado y en muchos aspectos epidérmicos, las reacciones a los ecos emancipatorios no se hacen esperar. Como plantea Bram Dijkstra en su lúcido ensayo, el temor a esta potencial «mujer hedo-



nista y emancipada» conduce incluso a que elementos de varias corrientes artísticas del fin de siglo (desde los simbolistas al Picasso de inicios del siglo xx) desplieguen desde diversos lugares «un ataque cultural a la figura femenina hacia 1900».⁴

Una mirada al gran abajo. De cara a esta visión modélica, cuyas sombras se proyectan aún sobre nuestra realidad actual, Alejandra González Soca elige moverse en la vereda opuesta del tan manido concepto de zona de confort. Su composición de fantasmas velados en ese interior orgánico intervenido a través del hilo rojo de la acción colectiva sacude la mirada adormecida de los espectadores, que no solo se ven interpelados en la

búsqueda de significado para este espacio de sofocamiento, sino que algunos incluso reciben la potestad de modificarlo. Este sentido de riesgo asumido por la artista se define como un escape de las acciones seguras pero paralizantes en su repetición, para adentrarse en la posibilidad creativa y a la vez intimidante de lo desconocido. El resultado son breves constelaciones de nuevas narrativas, donde, por ejemplo, alcanza con acercar la sensual complacencia de la Venus con la disruptiva imagen del perro lunar para que la mujer se empodere con la fuerza primigenia de las diosas neolíticas o se apropie del erotismo panteísta de los versos de Marosa di Giorgio. O intercalar con las piezas históricas calcos de yeso del rostro de la artista

para disparar un juego de desdibujamiento temporal vinculado al poder de la multiplicación y al tabú de la muerte y la regeneración implícito en la referencia a la máscara funeraria. Y es que en esta superposición de capas interpretativas que alientan la propuesta no nos resulta particularmente sorprendente percatarnos de la coincidencia cronológica entre esta sociedad de moral dualista y la paulatina consolidación de la psicología moderna. Más allá de la escasa cercanía que podía tener para la mayoría de sus contemporáneos esta herramienta de análisis, resulta interesante la sincronía histórica entre el paralizante modelo vigente (y su secuela de patologías vinculadas a las formas de represión del yo, como la neurosis o la histeria) y el desarrollo de piezas analíticas que propiciarán una revolución en lo que respecta a la interpretación individual, como puede ser la dimensión de inconsciente freudiano o el posterior concepto de proceso de individuación acuñado por Carl Gustav Jung. Difícil de conciliar con las ataduras sociales mencionadas, que tienden al anquilosamiento conductual, este proceso asimila las peripecias de míticos ciclos heroicos, en general protagonizadas por varones en busca de la consolidación del yo, lo que adiciona, incluso en el proceso libertario, un nuevo estereotipo.

Sin embargo, la búsqueda en la que nos sumerge González Soca nos remite desde varios lugares a los recorridos que afrontan en pos del conocimiento de sí mismas heroínas tan heterogéneas como la griega Coré/Perséfone, la activa Inanna, que baja al inframundo inevitable pero voluntariamente, o la temeraria Alicia en su caída interminable por la madriguera

del conejo. Inmersos en el singular y onírico paisaje generado por la artista, resulta tentador acompañarla en su literal y metafórico descendimiento, en el acto subversivo de recorrer, observar y traer a la luz piezas que componen la obra (o la copia de la obra) de otros artistas y que habitan, adormecidas, en las entrañas del museo. Como los muebles amortajados de la quinta familiar que otrora fuera el actual espacio institucional, como una inversión no solo del «arriba» y del «abajo», sino también de lo que es público y externo de lo que es privado e íntimo. Niñas, madres y diosas, sensuales tentadoras y sujetos de martirio, se muestran (¿se ocultan?) al espectador como espectros, presentes pero significativamente esquivos, en el work in progress que supone este ascenso al espacio diurno de la conciencia colectiva.

Las quintacolumnistas que practican el denkraum⁵ Esta interesante tensión entre las dimensiones de la autoría, así como entre las categorías de «lo propio» y «lo ajeno», pero especialmente la conjunción de elementos individuales devenidos en una unidad visual y significativamente sistémica, son posiblemente los elementos más potentes en el contexto de la propuesta y que imprimen en esta efímera territorialidad la capacidad activadora de espacio de pensamiento, que permitiría situar a la narrativa visual resultante dentro de la dimensión de exposición en tanto máquina de guerra acuñada por Georges Didi-Huberman:

«Organizar una exposición implica siempre crear un lugar dialéctico (...) El museo, la institución encargada de organizar exposiciones es un aparato de Estado que exige central-

lismo (...) Pero al mismo tiempo la exposición es una máquina de guerra, (...) que nunca tiene la última palabra porque se basa en el montaje, que es un proceso inagotable».⁶

Sin embargo, la tónica del conjunto no parecería apuntar hacia un belicismo explícito, de tribuna, sino a una revisión del concepto de infiltración y a una propuesta sobre la citada posibilidad reflexiva que abre un espacio expositivo. Acuñado durante la Guerra Civil Española para referir a la población civil que desde dentro de Madrid buscaba desestabilizar el gobierno republicano, facilitando la acción de las columnas fascistas, el concepto de quinta columna ha quedado asociado tanto a la condición de traidor y de peligro para el orden interno como también a las cortinas de humo generadas desde el poder para atacar sectores o colectivos potencialmente peligrosos para el *status quo*.⁷ El enemigo y la víctima resultan así desdibujados y el concepto de infiltración alcanza una nueva y sugerente dimensión desde la perspectiva González Soca, quien parece recoger el guante de la resignificación del término en el universo borgiano.

El homosexual, visto como un traidor supremo a la virilidad, la «marimacho», la hedonista que se niega a la maternidad, el joven burgués que se entrega a una vida «desenfrenada», todos ellos «peligros sociales» dentro los valores de su época, nos resultan, desde la perspectiva actual, víctimas potenciales de una realidad opresora que obligaba al mencionado uso de la máscara como medio de supervivencia, a la vez que traía implícita la inconclusión de cualquier posibilidad de individuación fuera del modelo establecido. En el

liberalismo imperante del siglo XX, donde la moralidad no era necesariamente la ofrenda a un dios devaluado, estas renuncias eran vistas como un deber social, ya que la adscripción al modelo de comportamiento era considerado como el eficiente conservador de la salud moral, pero también física, del sujeto y de la sociedad. Evitaban las «llagas sociales» de la época (sífilis, y tuberculosis, por citar algunos de los grandes temores) y generaba cuerpos sanos, bellos y eficaces.

Una nueva capa de significación del juego compuesto nos conduce entonces a una contemporaneidad interminable, que convoca a la reflexión sobre la dimensión de sacar a la luz los de eso no se habla que siguen dominando la existencia humana y los espacios privados de silenciamiento y violencia en múltiples dimensiones. La idea aquí pasa por abrir grietas en el claustro de los secretos vergonzantes, con la convicción de que los círculos infernales, incluso los destinados a las supuestas o reales «traidoras» a la familia, el amor o a las conductas culturalmente esperadas, tanto femeninas como masculinas, son factibles de ser quebrados. El peligro del enemigo invisible, del paria social, implica multiplicidad de estrategias de control pero también distracciones y contradicciones en los espacios de poder que funcionan como potenciales vías de escape. Sigamos estos desfajes en el camino de la posible redención a través de la acción colectiva que implica la intervención de la labor de aguja.

Que sepa coser, que sepa bordar: devenires de una trama reivindicativa. Puestos a construir narrativas,

y a buscar las raíces históricas que en ellas pueden subyacer, podemos permitirnos adicionar alguna otra línea interpretativa y detenernos en el engranaje más dinámico de Territorio Infiltrado, esto es, la puerta abierta a la interacción colectiva, habilitada para accionar literalmente por encima de las decisiones estéticas tomadas por la artista a partir de la convocatoria a intervenir a través de la costura o el bordado, las piezas de voile que cubren las esculturas. Además de potenciar la dimensión vital de la composición expositiva, tanto en su condición de organismo que cambia con cada puntada como en el potencial simbólico del uso del hilo rojo, resulta interesante el registro de las individualidades y colectivos que aceptan entrar al ruedo de esta particular forma de trabajo manual. La tradición parecería asignar a la condición femenina, al menos hasta la primera mitad del siglo XX, un lugar obligado en las formas más domésticas de la labor de aguja, que por otra parte pendulan entre la condición de tarea mandatada por el orden establecido y una válvula de escape para la secreta creatividad y el autoconocimiento (las jóvenes que bordaban su ajuar, por ejemplo, «construían» una noción de su cuerpo y de la de su novio en la confección de sus camisas nupciales, que usarían en la noche de bodas, acercándose marginal y lateralmente, de la mano de la labor, a los «misterios de la vida»). La lectura sobre estas «tareas domésticas» se escapa así de la linealidad y abre caminos múltiples a la interpretación y resignificación de roles. La instancia (o instancias) propuesta en este sentido por González Soca nos conduce, además de la revisión de los mandatos sociales, al cuestionamiento

de las autorías y la búsqueda de fisuras (las propias rasgaduras que pueden generarse en el tejido), que potencian una matrilinealidad desvanecida. El planteo de Dinah Prentice parece resumir con precisión esta condición polifacética, incluida en el liberador proceso de bordado colectivo:

«La creación de la femineidad como algo sociológicamente construido e inestable, que tiene significados diferentes según las clases, las culturas y los siglos (...) El bordado se expande para incluir tanto las actividades que disfrutan del ocio como el trabajo de las clases trabajadoras. El textil permite como pocos registros, la indagación abarcativa de los referentes personales y familiares (la materia prima de muchas artistas es el legado material de sus madres y abuelas) a la vez que actúa como facilitador de encuentros con tradiciones y herencias multiculturales (...) Es parte de su belleza pero también del desconcierto que suscita.»⁸

De máscaras, moldes y rupturas (casi conclusiones).

La ambivalencia de la representación debería haber-nos enfrentado, a esta altura del itinerario, a la imposibilidad de separar tejido y trama sin generar rupturas. Atisbar por estos resquicios, hacer preguntas, mirar atrás buscando causalidades, protagonismos y caminos desdibujados que expliquen los fantasmas del presente, de eso se trata la propuesta y obviamente, tiene un precio. La estatua de sal de quien se atrevió a mirar hacia atrás comparte junto a todas las otras, pecadoras, petrificadas bajo sospecha de quintacolumnistas, la ambivalencia y la potencialidad del sacrificio realizado en pos de saber de primera mano cómo fueron las cosas. Identificar estas piezas como rastros materiales que aportan información sobre



espacios del pasado de difícil acceso para la investigación puede resultar invaluable para la construcción del conocimiento histórico de colectivos y temas poco frecuentados, así como puede serlo la mirada particular que un artista aporta sobre zonas inquietantes de la realidad presente o pasada. Si el investigador está dispuesto a atenderlo, el abordaje sensible permite identificar vacíos que apunten hacia un territorio inexplorado y riesgoso de historias mínimas, secretos, subjetividades, actores invisibilizados, donde es menester afinar las herramientas de búsqueda, pero, antes que nada, profundizar seriamente el compromiso como espectador:

«He aquí tal vez cómo el artista (...) llega a donarnos obras que 'nos miran', más allá de toda relación objetiva, más allá de todo lo que 'nos vemos' en ellas: una doble distancia se instaura, en la cual nuestra proximidad al trabajo formal, al subjectile y a la materia deja llegar esta respiración aurática que no nos impone nada pero nos pone frente a la simple elección de mirar o no, de implicar o no la simple eficacia visual del sujeto»⁹

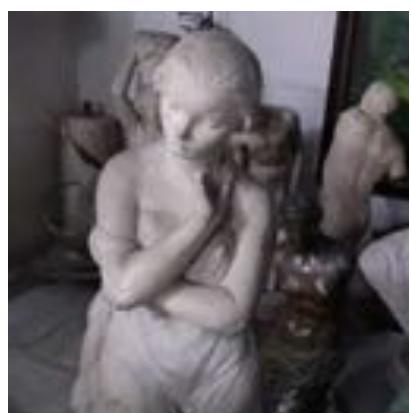
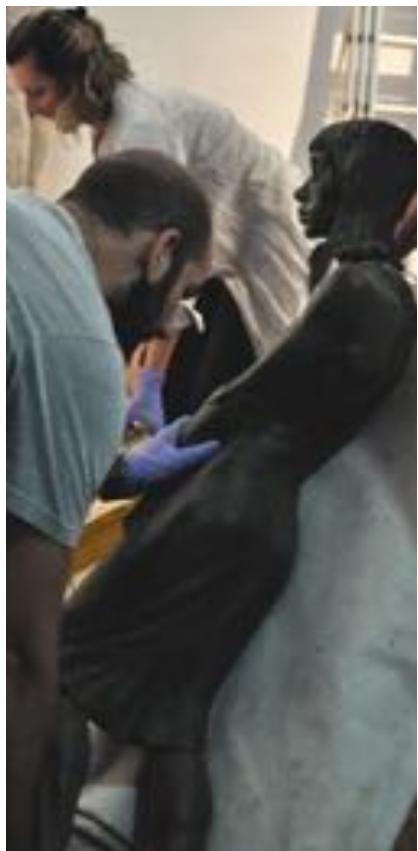
Esta zona de ambigüedad desdibuja el límite entre obra y espectador al reafirmar la temeridad que implica el recorrido por el interior de esta sirena/leviatán, que respira adormecida y muta a pesar de su falsa quietud, para recordarnos que pocos ejercicios son tan atractivos (y peligrosos) como la revisión de los discursos dominantes, vengan de donde vengan. Todo es construcción, todo puede ser puesto en entredicho, incluso, obviamente, estas palabras.



Montevideo, febrero de 2018

NOTAS

1. Siendo Lot elegido como el único justo que habita Sodoma, ángeles emisarios lo instan a dejar la ciudad junto a su mujer y sus hijas antes de que el castigo de Jehová caiga sobre los pecadores: «El sol salía sobre la tierra cuando Lot llegó a Zoar. Entonces hizo lllover Jehová sobre Sodoma y sobre Gomorra azufre y fuego de parte de Jehová desde los cielos; y destruyó las ciudades y toda aquella llanura, con todos los moradores de aquellas ciudades y el fruto de la tierra. Entonces la esposa de Lot miró atrás, a espaldas de él, y se volvió estatua de sal» (Génesis, 19: 23-26).
2. «Una mujer con forma de monstruo / un monstruo con forma de mujer / abundan en los cielos (...) Galaxias de mujeres, cumpliendo ahí / penitencia por impulsivas» (Adrienne Rich, *Planetarium*).
3. Barrán, José Pedro (2007). *Divorcio, intimidad y nueva moral en el Uruguay del 900*. Montevideo: EBO, pp. 37-38.
4. Dijkstra, Bram (1994). *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Debate.
5. Denkraum, de acuerdo al planteo de Georges Didi-Huberman significa 'espacio para el pensamiento', que es lo que una exposición ha de propiciar y en el que el espectador debe verse atraído a construir determinaciones.
6. Georges Didi-Huberman. «La exposición como máquina de guerra». Revista *Minerva*, <www.circulobellastartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=449> consultada por última vez el 10/02/2018.
7. Dentro de la ambigüedad del traidor y del quita-columna, se destaca el uso del término en EE.UU., a partir de 1941, en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, cuando inicia una persecución de la población japonesa radicada en su país, ante la sospecha de la formación de una (en realidad totalmente inexistente) quinta columna enfocada en facilitar una alianza con el Eje. El resultado de este temor llevó a miles de familias japonesas a ser recluidos en campos de concentración, en general ubicados en zonas la costa oeste de los EE.UU.
8. Prentice, Dinah (1998). «Construcciones cosidas», en Deepwell, Katy (comp.) *Nueva Crítica Feminista del Arte*. Madrid: Cátedra.
9. Didi-Huberman, Georges (2015). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.





TERRITORIO INFILTRADO (2018)

Lenguaje: instalación *site specific*

Componentes: esculturas del acervo, reproducciones en yeso del rostro de la artista, *voile*, hilos de bordar y coser en tonos de rojo, atmósfera sonora.

Dimensiones aproximadas: 11.0 m de largo x 4.0 m de ancho x 3.0 m altura.

Observación: la instalación integró las siguientes piezas del acervo escultórico del Museo Blanes: *Desnudo*, S/F, F. Pugi, mármol, colección Rossell y Rius; *Mujer con libro*, S/F, autor desconocido, mármol, colección Rossell y Rius; *Desnudo*, 1928, Bernabé Michelena, bronce, adquirida al autor por la Comisión Municipal de Cultura en 1941; *Obrera*, S/F, Rubens Fernández Tudurí, yeso, adquirida en el III Salón Municipal de Artes Plásticas (1942); *Perséfona*, S/F, Pablo Serrano, yeso, primer premio Intendencia Municipal de Montevideo en el VI Salón Nacional de Bellas Artes (1942); *Peona*, S/F, Rubens Fernández Tudurí, yeso; *El perro de la luna*, 1960, Juan C. Viera, cemento policromado, adquirido en el XII Salón Municipal de Artes Plásticas (1960); *Niña orando*, S/F, autor desconocido, mármol; *Desnudo*, 1943, Pablo Mañé, yeso; *Tórso de mujer*, 1932, Pablo Mañé, yeso; *Mujer y niña*, 1938, Pablo Mañé, yeso; *Racimos*, S/F, Luis Falcini, bronce, reproducción en bronce de un cemento realizado por el mismo artista, obra donada por Falcini; *Figura*, S/F, R. Fernández Tudurí, bronce; se incluyeron un torso en yeso y una figura en bronce cuyos datos se están indagando.

INFILTRATED TERRITORY (2018)

Technique: site-specific installation

Medium: sculptures from the Museum's collection, plaster cast of the artist's face, voile, sewing and embroidery threads in shades of red, sound atmosphere.

Dimensions (approximate): 11.0 m (length) x 4.0 m (width) x 3.0 m (height).

Note: the installation incorporates the following pieces from the Blanes Museum collection: *Nude*, undated, F. Pugi, marble, Rossell y Rius Collection; *Woman with a book*, undated, author unknown, marble, Rossell y Rius Collection; *Nude*, 1928, Bernabé Michelena, brass, purchased from the author by the Municipal Culture Committee in 1941; *Working woman*, undated, Rubens Fernández Tudurí, plaster, purchased on the occasion of the 3rd Municipal Salon of Visual Arts (1942); *Persephone*, undated, Pablo Serrano, plaster, First City Council Prize of the 6th National Salon of Fine Arts (1942); *Female farmhand*, undated, Rubens Fernández Tudurí, plaster; *The Lunar Dog*, 1960, Juan C. Viera, polychrome concrete, purchased on the occasion of the 12th Municipal Salon of Visual Arts (1960); *Praying girl*, undated, author unknown, marble; *Nude*, 1943, Pablo Mañé, plaster; *Female torso*, 1932, Pablo Mañé, plaster; *Woman and girl*, 1938, Pablo Mañé, plaster; *Bunches*, undated, Luis Falcini, brass, copy of a work in concrete by the same artist, donated by the artist; *Figure*, undated, R. Fernández Tudurí, brass; also included are a plaster torso and a brass figure whose details are currently being researched.



Una veladura se extiende sobre el acervo pasado que emerge al presente. Todo es costura y se sutura. Todo lleva mi cicatriz y otras marcas. Todo se vuelve acontecimiento en el sostén colectivo. De eso se trata el encuentro en un «Territorio Infiltrado». Así respiran las obras bajo una red de tejidos y la textura de distintos discursos. En ese espacio compartido del intervenir y dejarse intervenir. Entender que el recorrido de mis manos tiene otros recorridos, que mis sentidos cobran nuevo significados en otras manos. Saber que soy en otra y soy otra a la vez. Devolver la respiración y respirar una vez más. Solo saber que ellas siguen respirando y poder seguir respirando.

Michel Marx

Cuando me encontré en el espacio estaba el velo virgen. Pude conectarme con las esculturas desde un lugar de respeto. Casi que pidiendo permiso en cada puntada sentía como que estaban ahí presentes almas del mas allá que clamaban libertad. Estaban esperando un cambio. En cada puntada un rezo por esas almas, esclavas de diferentes estados. La respiración, el sonido de fondo afirmaba mi percepción de estados de asfixia. El velo me ayudo a poder conectarme con el alma y «no cuerpo» pudiendo dejar de lado por unos instantes la diferenciación de género.

Shirley Rojel

Desde hace tiempo trabajo con la historia, la memoria y las huellas. Pero no había tenido la experiencia de intervenir la historia, la memoria o las huellas, del modo en que la artista Alejandra González Soca nos propuso; realizar una acción colectiva que supone la «infiltración» en una instalación. Es así que un grupo de personas nos vimos conmovidas por el espacio ofrecido para ello. Ese espacio no es cualquier espacio, contiene formas e historias no contadas del museo, cubiertas por una suave tela como si esta quisiera ser la imagen difusa de la memoria. Capas sobre capas, manos sobre manos, sensaciones que se producen al tocar la historia de un modo sutil y a la vez punzante. Lo sutil fueron los hilos que parecían palabras rojas en el tiempo y las agujas fueron garantas punzantes que emergieron por un instante.

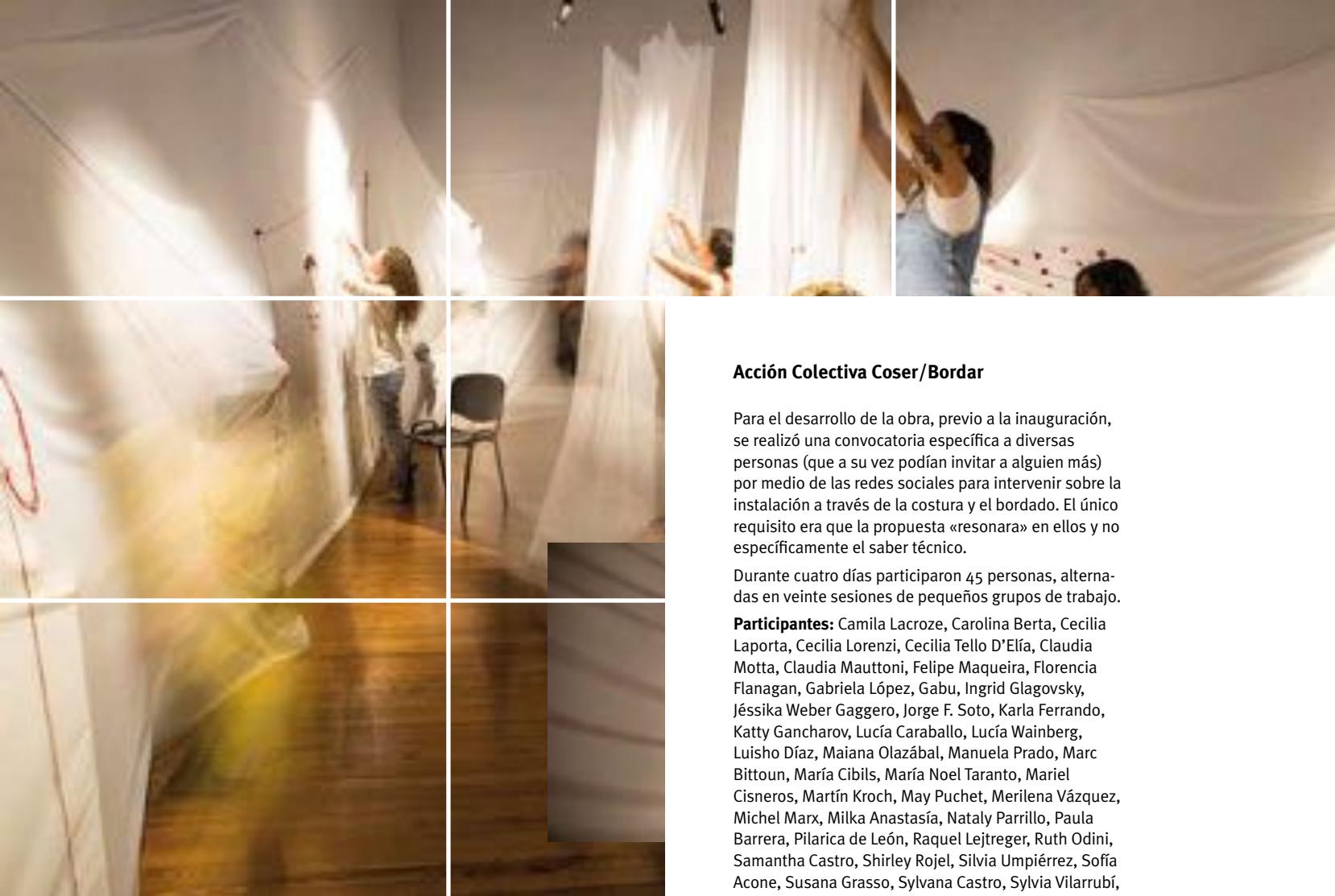
May Puchet

Alteridades, laceraciones sobre un mundo velado, capas de «sobreactuación» de uno sobre otro, activadas desde el resultado me interpelan. Autoría de un diálogo abierto hacia un mundo lúdico. Aun así refuerzan ahogos llevados por el ritmo de la conciencia hasta perderla y seguir hiriendo la nívea tela con nuestra aguja de individualidades, con el signo de una unión transitoria desde un hilo muy fino...muy fino.

Felipe Maqueira

Te escribo unas palabras que surgen de mis sensaciones al ver la instalación: sorpresa, mujeres veladas, represión, intento de liberación, conexión, arte, belleza.

Silvana Toledo



Acción Colectiva Coser/Bordar

Para el desarrollo de la obra, previo a la inauguración, se realizó una convocatoria específica a diversas personas (que a su vez podían invitar a alguien más) por medio de las redes sociales para intervenir sobre la instalación a través de la costura y el bordado. El único requisito era que la propuesta «resonara» en ellos y no específicamente el saber técnico.

Durante cuatro días participaron 45 personas, alternadas en veinte sesiones de pequeños grupos de trabajo.

Participantes: Camila Lacroze, Carolina Berta, Cecilia Laporta, Cecilia Lorenzi, Cecilia Tello D'Elía, Claudia Motta, Claudia Mauttoni, Felipe Maqueira, Florencia Flanagan, Gabriela López, Gabu, Ingrid Glagovsky, Jéssica Weber Gaggero, Jorge F. Soto, Karla Ferrando, Katty Gancharov, Lucía Caraballo, Lucía Wainberg, Luishó Díaz, Maiana Olazábal, Manuela Prado, Marc Bittoun, María Cibils, María Noel Taranto, Mariel Cisneros, Martín Kroch, May Puchet, Merilena Vázquez, Michel Marx, Milka Anastasia, Nataly Parrillo, Paula Barrera, Pilarica de León, Raquel Lejtregger, Ruth Odini, Samantha Castro, Shirley Rojel, Silvia Umpiérrez, Sofía Acone, Susana Grasso, Sylvana Castro, Sylvia Vilarrubí, Vanessa Gourgues, Verónica Panella, Viviana Guridi.

Casi inmediatamente supe cuál era mía. La música y la habitación a media luz ya me convocaban. Recorrió todas las esculturas pero estaba claro. Era esa y no otra. Me paré un rato mirándola. Eran dos en una. Casi inmediatamente llegó el sofoco. ¿Quién la había dejado tan atada? ¿Por qué todos esos hilos que le cruzaban la cara? La música respiraba como bajo el agua. Decidí seguir a la aguja en su recorrido, y parar cuando ella quisiera. Primero aparecieron las marcas de antes. Luego, la nariz y la boca que pedían aire, los ojos que pedían ver. La aguja iba y venía creando bordes, límites, que permitieran cortar sin romper. La tijera cortaba los hilos que ya no más. Todo lo que saqué quedó, hecho montoncito, sostenido en un gesto mínimo. Era mía, claramente. Antes de irme, vi que alguien se acercaba a intervenir sobre ella. Ya no era mía. Y también.

Carolina Berta

Ayer, desde la mirada el encuentro, hoy es tiempo de bordar presencia... la puntada que penetra...y duele, y en la sucesión, entrelaza, alivia, sostiene. Anónima cotidianidad, compulsiva, indecente, de cuerpo que produce VALOR, y está vedado al goce. Mujer de infinitos rostros, bordo hoy en ti, tu existencia y siento así, devolver presencia.

Sylvia Vilarrubí

Llegar allí cuando todo está ya muy intervenido, contribuir al colectivo dando un sentido, sin colonizar territorios sino integrarse a ellos. Bordar un pensamiento, una emoción cuando estás desbordada de ellos. Ser y representar (se) (nos) en lo colectivo.

Raquel Lejtregger



Collective action: Sewing and Embroidery

Prior to the opening a number of people, who could in turn invite others, were invited via social networks to intervene the installation using sewing and embroidery. The only prerequisite was that the proposal should resonate with them beyond mere technical skill. Forty-five people, organised in twenty sessions for small teams, participated during four days.



Miro el espacio, los otros, los objetos; escucho, todo respira; el todo me atrapa y elijo. Mi proceso ha comenzado, intervengo el espacio intervenido; coso, uno, rasgo, adorno, siento y doy sentido a mi acción. El tiempo interviene para interrumpir ese proceso de comunicación, de unión de objetos que ya no son objetos, es ella, son ellas, dotadas de un alma que imagino. Queda la querencia de continuar lo inacabado, de fin sin final. Proceso abierto al proceso de otros. Percibo el paso de flores a piedras, de rotura a sutura... el hilo salió, tu mano sosteniendo el hilo. Sólo el hilo; tú, mujer esculpida te quedas entre tulles; llama, alarga un hilo que se hará infinito al anudarse a otro, y otro y otro y otro... pero tú siempre quieta. De nuevo, un final existente al tiempo que so-breviene en «Territorio Infiltrado».

Claudia Motta

La instalación me generó sensaciones contradictorias. Algunas piezas me trajeron mucha tristeza, y otras, mucha ternura. Luego de ver el trabajo de «las bordadoras» y las conexiones que se creaban entre las esculturas con los hilos, me quedo con la pregunta: ¿qué es lo que nos une?

Graciela Vitarella

Entre lo que fue y es, entre un arte de representación y uno de recuperación, acción y emoción. Cuerpos del ayer y hoy y muchas capas de «entre» que se configuran y actualizan, hilo mediante. Diversos planos sociales, políticos, afectivos, individuales en este no tiempo de exhalar profundo la domesticación. Necesario.

Florencia Flanagan

Entro, inhalación, exhalación, respiro, miro, conecto, ahí voy... corto, bordo, coso, hilos que buscan la luz y deciden elevarse, subir, acompañar el entramado rojo que ya estaba, para seguir el rumbo que me pide. Se termina el tiempo, pero no antes de cumplir la misión. Y en ese instante, luego de terminar, saber que ese espacio elegido fue el que una mujer amiga, unas horas antes, había estado tejiendo a partir de un mármol de una niña rezando, moviendo un espiral y encuadrando una mirada de ojos cerrados; mirada que quise abrir con un agujero en su frente y enlazarla con un universo más arriba, lo más alto que permitiera la sala. Preguntarme: ¿qué es para mí ser mujer?, ¿qué resuena con esa pregunta? me llevó a conectar con un punto específico dentro de los muchos posibles. Una sucesión de vínculos que ni imaginaba. Constelación de

sensaciones, poderes mágicos, de bruja, de emoción, de sororidad emergían de las tensiones que allí se percibían. Los hilos comunicantes, el diálogo y la potencia de ser: mujer, hermana, madre, venus, virgen, niña, amante... todo.

Manuela Prado



ATMÓSFERA SONORA

Mateo Altez, Damián Gini, Lucía González, Ezequiel Núñez,
Santiago Mesa, Alejandra González Soca **Grabación:** IO Estudios,
sonido Nicolás Panzl y Diego Rey | **Edición de sonido:** Dany López

... inspirar, registrar el cuerpo, expirar suavemente, inspirar, moverse despacio, expirar, infiltrarse, inspirar, arriba, expirar, sincronía, inspirar, encontrar al otro, expirar, acercarse, inspirar, encajar otro cuerpo, expirar, otro, inspirar, seis cuerpos, expirar, agobiar, inspirar, urgente, expirar, oprimir, inspirar, ahogarse, expirar, imperioso, inspirar, desplazarse, expirar, necesario, inspirar, liberarse, expirar, correrse, inspirar, mirar al otro, expirar, acercarse, inspirar, conectarse, expirar, volver, inspirar, uno, expirar lo otro...

























AFTER EXILE

Luisho Díaz

Between borderline territories. Newton's Third Law states that every action is met with a reaction, equal but opposite. Every expansion is met with a contraction. Ever since the Industrial Revolution, the world of labour has become more diverse and complex, and it has expanded. Year after year, there appear new technologies, actors and contexts. The field of art is not impervious to this phenomenon. Today, in planning an exhibition it is necessary to bring together a host of workers: curators, artists, managers, gallery technicians, historians, lighting technicians, designers, photographers, audiovisual specialists, community managers and gallery attendants, to name but a few. And yet, it is in this context of expansion and ever-more-specialised roles that fields of action start to contract and overlap.

This overlap is manifest in two of the more central actors in contemporary art: the artist and the curator. Here we find an apparently clear division of labour: an artist produces work that a curator later selects, to be exhibited to the public. However, the potential differences between producing art and showing art started to blur no less than one hundred years ago—if we consider the appearance of *objets trouvés* or readymades as art objects in an exhibition environment as a founding milestone—since, paraphrasing Boris Groys, it

could be said that “to make art” is to show something “as art”.

In *Infiltrated Territory*, Alejandra González Soca works within this grey area of overlaps and ambiguity: she performs a curatorial action upon the collection of sculptures housed in the Blanes Museum by selecting pieces from it, without leaving aside her being an artist. Thus, rather than curating an exhibition based on the collection, what González Soca is doing is to create a new work by interspersing works by other artists with her own. Curiously, the Spanish word for ‘intersperse’ is *intercalar*, and intercalation is a reversible chemical process consisting of the inclusion of a foreign group between two others. This action should not be read as appropriation but as a curatorial loan of sorts, a parasitisation of the collection, a symbiosis with her own production. In other words, it might be said that it is in this way of working—as a *currtist*, perhaps—that González Soca performs her interspersing, as poetic as it is political, opening up a fertile field of possibilities.

Disappearing restfulness. To think of a new role that hybridises artist and curator is to behold the emergence of a new narrative of disarticulation of a museum's traditional exhibition modes. It also signifies having to face the possibility of a narrative centred in a trial space that erases the distinc-

Luisho Díaz (Montevideo, 1991). Luisho Díaz holds a Bachelor of Industrial Design degree from ORT University, Uruguay, and graduated as a Cultural Manager from the Itaú Foundation. In 2016 he won the Fund for the Encouragement of Artistic Studies and Creation (FEFCA, Ministry of Education and Culture) in the Visual Arts category. In 2017 he did two residencies: *Habeas Data IV* in São Paulo (Brazil) as a researcher in contemporary art, and *Social Summercamp VIII* in Villa Alegre (Chile) as a visual artist. He has participated in several programmes, laboratories and courses related to contemporary art production and curation, such as the *Intercrossing Languages Lab* with Virginia Patrone (2015); *Sismo* (an international programme for artists) with curator Daniel Fischer (2014–2016); the Contemporary Art Foundation's continuing education course with Fernando López Lage (2016–present); and *Curating in Context* with Verónica Cordeiro (2017). He currently lives in Montevideo and works as an artist and independent cultural manager. He is also Producer of Exhibitions and Publications at the Montevideo Photography Centre.

tions between work and exhibit. This confronts us with, and in-merges us into, a dialogic territory — one of intersections between authorship, referentiality, rereadings, recontextualisations, signifiers, signs and languages.

In González Soca's case, this disarticulation functions in different layers at the same time. On the one hand, from the macroscopic point of view mentioned above. On the other hand, from the specific significance of choosing to work on, and relocate, certain pieces from the Museum's sculpture collection. What do the selected sculptures refer to? What operations does the artist perform upon the whole?

To own a collection is a necessary condition for a museum to exist. Collections consist of a set of well-documented, researched and partly-exhibited objects. Such a set can be read as the construction of an ordered, stagnant narrative of a historical-cultural past. As institutions, museums endeavour to suspend the passage of time upon the objects they house, which they intend to make immortal. By appropriating, revisiting and reconfiguring certain pieces in this archive of memory, González Soca disarticulates that restfulness and reactivates this memory. In this case, the focus is on a memory constructed from iconographies and models of being a woman, and this activation leads us to question ourselves and to reflect upon what models we are perpetuating, sometimes consciously, but far more often from the half-light of the unconscious.

In the same line, it should come as no surprise that the artist chooses to transform the exhibition room into an installation. In a traditional sense, an exhibition can be understood as a selection of pieces placed in a space for the public to visit following a certain pre-established route. Art happens before the eyes of the viewer: the viewer's body is alien to art. The space, managed by the curator on behalf of the viewers, has the purpose of rendering the art objects accessible to the gaze — so we can safely say it is both public and neutral. In this case, it is the curatorial practice

which endows the work of art with a presence. Contrary to this, in an installation the artist operates by symbolically privatising the space, since it is the artist's will to transform it from public and neutral, a mere container of objects, to active and experiential, thus becoming itself the work of art. The act of art no longer occurs before the viewer's eyes: art occurs if and when the viewer decides to enter the space designed by the artist.

This installation is presented as a kind of warehouse. A formal and metaphorical warehouse of gestures, symptoms and sedimented canons. A synesthetic space charged with visual, tactile and auditory stimuli. A territory to be trodden along the paths offered, but also through the places where our curiosity may take us. González Soca confronts us with a palimpsest of diverse languages: sculptures are wrapped in *voile*, and *voile* is covered with embroideries; sound floats around the room and, among the sculptures selected from the Museum's collection, the artist inserts other pieces: pieces produced by herself which may confound themselves among the rest, in an act of infiltration.

Transfigured, overflowed bodies. The focus is on reflecting upon mechanisms of oppression and exclusion and their smothering effect on their victims. There is an intention to trace a sensitive territory that gives us access to heretofore hidden voices.

I believe it is relevant, in order to be able to enter even more deeply into the space that González Soca offers us, to immerse ourselves in the possible meanings of the selected sculptures. This territory holds in its heart a series of human figures. They are of a realist kind, following the dictates of anatomy. Firstly, it must be acknowledged that the body does not constitute a reality in itself, but that it is a symbolic construct. This can be seen in the many representations, often in contradiction with each other, that seek to make sense of it. No matter how obvious the body seems to be, there is nothing as impossible to apprehend. It can be said that the body is the result of a social and cultural construction.

The subject is greater than an individual body. The frontiers of the subject overflow its borders. Human beings do not function as indivisible entities: rather, they deploy themselves as a web of relationships. The frontiers of the body overflow the borders of the body, bringing into its mesh social and familial relationships, as well as material possessions. The subject is one-in-a-relation. The collective embroidering proposed by González Soca overflows the borders of the sculptures and produces a mesh of links and connections not only between the objects, but also among the subjects that make it. It is a social act, structured and structuring. When we are part of a social group, we stop being what we are to become, for as long as the connection lasts, what that group wants us to be. As social beings, we are constantly entering and leaving groups. Some of these groups are concentric, others overlapping, yet others isolated. A number of examples include the family, the study group, the neighbourhood, the passengers on a bus, the country, and so on. Each group establishes ways of relating to each other, behaviour patterns and duties. Society is able to exist thanks to the regularity generated by the obligations it imposes on us. But it must not be forgotten that these same obligations are contextual constructs which, for the sake of society's health, should undergo constant re-evaluation. What endures? What demands a place for itself? These constructs have often been understood as habits, the main source of obedience: obligation follows habit, and habit follows authority. If authority is based on the relationships between people according to their social station, the moral obligations people comply with are but a veil imposed by society. This veil, which covers us all, is also a veil on which all of us can embroider and, even more, a veil which we all should be handling, repositioning, making taut and relocating actively and consciously.

Parasitising the weft. We need others, because it is through the recognition of others that the self constitutes itself as a person and is able to acquire a social identity. In its Latin origin, the word 'person' means disguise, character or mask. Identity is

constructed based on the mask, both in terms of its recognition and of its differentiation.

All this can be traced back to González Soca's most evident infiltration: the scattering of pieces of her own among the pieces from the Museum's collection. Interestingly, these pieces are based on her own body and represent her face.

In a body, the face can be considered as a paradoxical place for individuation and identity, since it is constantly moving back and forth between the specific features of the individual and the general, shared characteristics of all human beings. Thus, there is an oscillation between the individual and the generic, that which is mine and that which belongs to all —between the exclusive and the shared. Culturally, we live in a period where the significance of the face is subject to constant transformations. The face supports the oneness and the truth of the self. It is the quintessential manifestation of the subject. The body is a geography of individuation, and it finds its highest point in the face: it is its most singular part, a person's mark.

There is an individualistic process by which the subject contained in the body is made to emerge, highlighting its difference, and displaying it all on the face. The faces of the artist emerge as warnings among the statues, as exhalations in the smothering.

We must not forget that individualism, together with the current prevalence of private life over public life, is associated with the weakening of relationships. A growing interest in the importance of the individual can be felt, and this gradually leads to a separation from society. What fate awaits a society whose members are ever more isolated and self-absorbed?

Nevertheless, it is these two factors which also increase a sense of curiosity towards the other. This is why we should be more aware of the fact that the body is the operator of all our social practices and all our exchanges as individuals. The same can be said about the fact that all manifestations and actions of socialisation are covered by a veil of repression limiting and guiding us. Curiosity tears the

veil, opening windows, gaps and peepholes through which we can enter the territory of others. We can consider this veil to be what some anthropologists call *rituals of erasure* —ways of relating to each other which render invisible the physical presence of our bodies in everyday life, and which dictate rules of contact and avoidance, but also social and political actions which erase, limit or smother those who lie beyond the norm or propose other ways of being.

Reconquering the self. The French word for ‘veil’ is voile, and voile is the name of the fabric chosen by González Soca to cover the sculptures and to embroider on. In Spanish, the verb velar has two meanings, which show two sides of the same issue. One meaning is to keep watch, or to watch over someone, maybe someone sick; the other is to conceal or hide something negative. Hiding can be a strategy of protection. This same action, however, can more often work as an act of concealed violence, especially when it comes to hiding something perceived as negative, and what is perceived as negative is a person. The forced hiding of those who stray from what is considered “right” is but a form of repression.

In psychology, repression is a mechanism to expel from consciousness any thoughts, feelings or desires that are considered inconvenient. In a society, repression would be a mechanism of banishment, a symbolic exile of those outside the norm from any accomplishment they could reach. What is repressed is symptomatic: it is something considered anomalous and it manifests itself with all the tension of an emergency. The paradox is that what is repressed does not disappear: it continues to act from the unconscious, lingering in the nocturnal borders of existence.

When it comes to the body, it is women who have been tied most closely to notions of it. Sometimes, women have been essentially reduced to their bodies, relegated to the darkest notions of what it is to be human. Man represents reason. Woman is passionate and bodily. This is related to the objectification of women subjects but also to the repression radiated by their bodies. Women thus become

that which must be controlled, and they are subjugated, as Simone de Beauvoir would put it, into being the second sex. The body is the territory where the physical, the material and the symbolic meet – and a woman’s body is a territory of resistance, since it indicates the intersection between discourses of power and the product of social relationships. According to Hungarian philosopher Ágnes Heller, the body is what has been forgotten. It could then be said that the connection between the body and the female hints at an exile in the shadows and a forced abandonment in the hegemonic discourse. The female body is covered by a veil embroidered with the words ‘domestic’ and ‘private’.

For a long time, Alejandra González Soca’s work has been orbiting between borderline territories and transfigured bodies: between altered topographies and Ophelias, between gardens and Delmiras, between germinators and *natalianatalias*. Her work stems from those whose voices were ripped off and who have had no choice but let themselves die. In *Infiltrated Territory*, she unflinchingly condenses the various concepts she has been navigating through her body of work. She confronts us and forces us to become active, leaving behind a passive role as viewers to go across her installation, making interventions and becoming accomplices. With her, we see that the body and the territory are historical, cultural and symbolic constructs, and they have in common the ability, as in an exhalation, to be reconstructed after each revision.

Infiltrated Territory is an encompassing allegory of the body as an area to explore in search of the various sensations it conceals. It is a territory to reconquer. In a variable, unpredictable context, where existence has no security and it is impossible to control what is to come, the only certitude we have left is the body which contains us and which we inhabit, our place of difference, our place of rupture, our place of being.



Montevideo, February 2018.

2

A SENSE OF RISK (OR WHAT LOT'S WIFE TOLDE ME)¹

Verónica Panella

*A woman in the shape of a monster
a monster in the shape of a woman
the skies are full of them
(..)
Galaxies of women, there
doing penance for impetuosity*

ADRIENNE RICH. *Planetarium*²

Order and progress (recipes to turn women into stone). Every story has a beginning (or it should have one) so, in finding a way back to the origins, we shall hereby play (with premeditation) around the ambiguity inherent to the polysemy of the Spanish term ‘*historia*’, which can mean ‘a narrative’ (‘a story’) or ‘the construction of knowledge about a collective past’ (‘history’). In both cases (be it the tale or the academic construction), after all traces of the origin are lost, the notion that various primal versions once coexisted will vanish, and we will adopt one as good, as “the truth of the facts”, a unique, fixed version – a version which, for various cultural or political reasons, makes a deeper impact, aspiring, as humans tend to do, to project into the future and back into the past an eternal and unmovable image of our own gods. Every story has a beginning, I was saying, and no less important than to endeavour to search that origin is to pay heed to the intervention of the voices and actions of characters wrongly considered minor within these processes, prone to blurring or just disappearing in ulterior analyses.

Retracing origins and protagonists and questioning heretofore meekly accepted absolutes is

precisely what the proposal of Territorio Infiltado is about. So this is also the guiding thread of this text. Let us ponder for a moment, for instance, over the materials used by Alejandra González Soca as support to build this interior, both disquieting and lively: a selection of sculptures which, alongside the tension of the dermic layers provided by textiles and the sound atmosphere, structure a space halfway between an exploration territory and a journey into the entrails of a live, throbbing organism.

Several of the “ascending” pieces, shaken out of their slumber in the warehouses of the Blanes Museum, pertain, insofar as the local aesthetic eclecticism allows this to be established, to a symbolic and formal imaginariu in step with 19th century sensitivities. Thus, academicist lines of a neoclassical tendency prevail, as do European canons of beauty, hardly and only very occasionally altered by a certain air of modernity.

It is not by chance that the historical context in which a considerable portion of this selection can be inscribed (due to its themes and aesthetic leanings rather than its actual date) matches the standards of beauty and behaviour constructed

Verónica Panella (Montevideo, 1974). Verónica Panella graduated as a History Teacher from Artigas Institute of Teacher Education. She has taught History and Art History courses in high schools, teacher education institutions and private organisations. Her research and critical work on the visual arts has been published regularly in art magazine *La Pupila* since 2008 and in the weekly *Brecha* since 2015. She has contributed texts and curatorial consulting for exhibitions and publications both locally and abroad. She was a member of the jury in the 57th National Salon of Visual Arts (2016) and in the 2017 Cultural Contestable Funds. Since 2008, she has been researching female participation in art history.

in decades which were key to the consolidation of the idea of Nation, with bourgeois disciplining and an economic model which was satellite to the European industrial capitalism of the late 1800s. It was this that was projected on the ulterior imaginarium of a model country for the first three decades of the 20th century. Beautiful, tranquil women, rotundly built for dutiful maternity. Innocent young girls, a mother's seed, keepers of social and familial values, objects of pleasure even, for the gratification of a relatively cultivated, highbrow male gaze. Each image, individually considered, is reminiscent of a linear, appeasing narrative, which dominated the period that contributed, through political discourse as well as school primers, to the construction of an univocal image of all things good and safe in a Uruguay that was laying the foundational lines of an imaginary construct (the Switzerland of the Americas, the model country, democratic and fair, set apart from the inconvenient and unstable reality of its Latin American sibling nations) — just as we can make out the dangers entailed by dissidents of a social construction which, in the words of historian José Pedro Barrán, consolidates the basis for an intimacy

(...) that gives priority to the cultivation of appearances and the use of the mask (...) Woman used as many masks as the homosexual male. Prentence, if one is to believe the many misogynistic men of the time, was part and parcel of her nature. Her conversion into a frivolous object with a dash of foolishness and lacking in mental sharpness delighted (and reassured) men (...) in that society, it was all about roles recognisable from afar, strictly defined and impossible to communicate.³

What would happen if the mother, recipient of the seed of family, and the female, made to satisfy male desire, two entities so clearly and appealingly dissociated in this model, happened to fuse into a unique and terrifying figure, that of the *modern woman*? The fear of those threats to the interplay of social roles is not entirely baseless. As soon as this dichotomic morality establishes itself in

Uruguay at the turn of the 20th century, establishing a contrast between the bourgeois *woman with a thimble* and the *fallen woman*, notwithstanding social station, the winds of change begin to blow (divorce, suffrage, women's secondary education), shaking this newly established order. Although the reforms implemented at this time, while undoubtedly significant, had a limited scope and were to a large extent superficial, the reactions to these emancipatory echoes were prompt. As Bram Dijkstra states in his insightful essay, the fear of this potentially "hedonist and emancipated woman" leads even some figures of the various schools of painting working at the turn of the century (from the Symbolists to the early-20th-century Picasso) to conduct "a cultural attack on the female figure towards 1900."⁴

Looking into the great below. Faced with this vision of the country as a model, whose shadows linger on, González Soca chooses to inhabit the opposite of that hackneyed concept, the *comfort zone*. Her composition of veiled ghosts in an organic interior receiving the intervention of the red thread of collective action challenges the sleepy gaze of viewers, who are not only interrogated and driven to search for a meaning for this space of suffocation, but are also, in certain cases, allowed to modify it. This sense of risk taken up by the artist becomes an escape from safe, but paralysing, repeated actions, leading to an immersion in the creative but intimidating possibilities of the unknown. As a result, brief constellations of new narratives emerge, where, for instance, it is enough to approximate the sensuous complacency of Venus with the disruptive image of the lunar dog for women to find themselves empowered by the primal force of Neolithic goddesses, or for them to appropriate the pantheistic eroticism of Marosa di Giorgio's poetry. And it is also enough to intersperse historical pieces with plaster casts of the artist's face to set in motion an interplay of time blurring associated with the power of multiplication and the taboo of death and re-

generation, implicit in the reference to funeral masks. For, given this superimposition of layers of interpretation breathing life into the work, it is not particularly surprising to come to see the synchronicity of that society of duplicitous morals and the gradual consolidation of modern psychology. Despite most contemporaries' lack of access to this analytical tool, the chronological coincidence of the paralysing model then in force (and its associated pathological sequels borne out of the repression of the ego, such as neurosis or hysteria) and the development of analytical methods that would spark a revolution in the interpretation of the individual, for example the Freudian notion of the unconscious or the later concept of *process of individuation* coined by Carl Gustav Jung. This process, hard to bring to terms with the social tethering mentioned above, which favours a fossilisation of behaviour, incorporates the adventures of mythical heroic cycles (whose protagonists are usually males looking to consolidate their ego), which adds a new stereotype to the very process towards freedom.

However, the quest in which González Soca immerses us reminds us in many ways of the journeys undertaken in search of self-knowledge by heroines as diverse as Greek Kore/Persephone, restless Inanna, who descended into the netherworld inevitably but voluntarily, or fearless Alice and her endless fall through the rabbit-hole. Submerged in the unique dreamscape created by the artist, it is tempting to keep her company in her literal and metaphorical descent, in the subversive act of wandering to look at, and bring into the light, pieces belonging to the works of other artists (or copies thereof) slumbering in the depths of the institutional collection, like the shrouded furniture of the museum, which once was a family villa; like an inversion of not just "above" and "below", but also of the public and external on the one hand and the private and intimate on the other. Young girls, mothers and goddesses, sensuous temptresses and martyred women show themselves unto the viewer (hide themselves?) as spectres, present

but significantly elusive, in a work in progress that presupposes this ascent into the diurnal space of collective consciousness.

Denkraum⁵-practising fifth columnists. This interesting tension between the different dimensions of authorship, as well as the categories of "one's own" and "the other's", but most especially the conjunction of individual elements become a visual unity and significantly systemic, are probably the most powerful aspects of this work, providing this ephemeral territoriality with the activating capacity of a space of thought which might inscribe the resulting visual narrative into the concept of an exhibition as a war machine coined by Georges Didi-Huberman: To put together an exhibition always means to create a dialectic place (...) A museum as an institution in charge of organising exhibitions is a state apparatus demanding centralism (...) But at the same time an exhibition is a war machine, (...) which cannot aspire to say the last word because it is based on montage, an inexhaustible process.⁶

And yet, the tone of the whole does not seem to point towards an explicit, football-stadium-like bellicosity, but towards a reconsideration of the concept of infiltration and a proposal around the opportunities for reflection offered by an exhibition space. The term *fifth column*, coined during the Spanish Civil War to refer to civilians who sought to destabilise the Republican government in Madrid from within, helping the fascists, has come to be associated with the notions of treason, an endangered internal order or the smoke screens put in place by those in power to attack sectors and collectives potentially dangerous for the *status quo*.⁷ The enemy and the victim are thus blurred and the concept of infiltration reaches a new and suggestive dimension from the perspective of González Soca, who seems to take up the challenge of term resignification from the Borgean universe.

The homosexual male, considered the ultimate traitor to virility; the tomboy; the hedonist female who rejects maternity; the bourgeois youth given

to a “reckless” life; all of them “social hazards” for the values of the period, are from our vantage point potential victims of an oppressive reality that forced them to wear masks as a means of survival, with the implicit failure of any possibility of individuation outside the limits of the established order. In the prevalent liberalism of the 20th century, morality was not necessarily an offering to a devalued god, and those resignations were seen as a social duty, since complying with a certain model of behaviour was considered an efficient way of maintaining the individual’s and the society’s moral, as well as physical, health. This helped avoid the “social lacerations” of the time (syphilis and tuberculosis, to name but a few of the great fears of the time) and created healthy, beautiful, useful bodies.

A new layer of significance of the compositional interplay then leads us to a never-ending contemporaneity that impels us to reflect upon the true importance of *bringing to light the things that should not be said* still dominating human existence and private spaces of silencing and violence in more dimensions than one. The idea is to open gaps in the cloister of shameful secrets, with the conviction that the circles of hell, even those destined for the supposed or real betrayers of family, love or culturally sanctioned behaviours, both male and female, can be ripped open. The danger of the invisible enemy, the social pariah, necessitates not only various control strategies but also distractions and contradictions in the spaces of power, which function as potential ways of escape. So, let us be followers of these misadjustments in the way towards redemption, through the collective action implicit in an intervention based on needlework.

As in the nursery rhyme, que sepa coser, que sepa bordar: let her be good at sewing, let her be good at embroidering – the various fates of a web of claims. When constructing narratives and searching for the historical roots underlying them, we can afford to add a few other interpretive lines by pondering over the most dynamic mechanism

of Infiltrated Territory, that is, its opening up the doors to collective interaction. The invitation to intervene through sewing or embroidering the *voile* wrapping the sculptures allows participants to act literally on top of the aesthetic decisions made by the artist. Besides enhancing the vital dimension of the exhibition’s composition, in its nature as an organism changing with every stitch as much as in the symbolic potential of the use of red thread, it is interesting to observe the individuals and collectives that accept to engage in this peculiar form of handwork. Tradition would seem to ascribe the more domestic forms of needlework to females, at least until the middle of the 20th century. This kind of labour fluctuates between a duty imposed by the established order and an escape for secret creativity and self-knowledge (the young women embroidering their trousseau “constructed” a notion of their own bodies, as well as of their groom’s, in making their nuptial nightgowns to be worn on their wedding night, thus approaching the “mysteries of life” marginally and from a slant). The reading of these “household chores” is then anything but linear, opening up various lines of interpretation and resignification of roles. The instance (or instances) proposed by González Soca in this respect leads us to reconsider social mandates, but also to question authorship and to search for gaps (down to the very tears that may appear in the fabric), all of which enhances a faded matrilineage. Dinah Prentice seems to sum up accurately this manifold nature of collective embroidery as a liberating process:

The creation of femininity as an unstable, sociologically constructed entity, with different meanings throughout classes, cultures and centuries (...) Embroidery expands to include leisure activities as well as working-class labour. Fabric is almost unique in allowing an all-encompassing inquiry into personal and familial referents (the raw material of many female artists is the physical legacy of their mothers and grandmothers) as well as acting as a facilitator of meetings with multicultural traditions and heritages (...) That is part of its

beauty but also implies the disconcerting reaction it creates. [Translator's note: retranslated into English from a Spanish version.]⁸

Of masks, casts and ruptures (almost conclusions).
At this point in the itinerary, the ambivalence in representation should have made us face the impossibility of separating weave from weft without creating ruptures. To peep into these cracks, to ask questions, to look back in search of cause-effect relationships, protagonisms and blurred paths to explain the ghosts of the present, that is what this work is about and, obviously, it all comes at a price. The pillar of salt which she who dared look back turned into shares, one more among the others (sinners, petrified under suspicions of fifth columnism), the ambivalence and the potential of a sacrifice borne out of the knowledge of how things were. Identifying these pieces as material traces providing information on fragments of a past difficult to reach for researchers can prove invaluable for the construction of historical knowledge about collectives and unusual subjects. The same can be said of the peculiar gaze of an artist making contributions to disquieting areas of past or present realities. For those researchers ready to take heed, a sensitive approach permits identifying voids pointing at uncharted, risky territories of minimal stories, secrets, subjectivities, actors rendered invisible, where it is necessary to sharpen the search tools but, above all else, to take one's commitment as viewer seriously:

This is, perhaps, how the artist (...) comes to bring to us works that 'look at us' beyond any objective relationship, beyond how much we 'see ourselves' in them: a double distance establishes itself in which our proximity to formal work, to subjectile and matter allows this auratic breathing to get to us, imposing nothing but confronting us with the simple decision of whether to look or not to look, whether to involve or not to involve the simple visual efficiency of the subject.⁹

This area of ambiguity blurs the limits between work and viewer by affirming the temerity implicit in traversing the interior of this mermaid/

Leviathan who breathes in her sleep and mutates despite her false stillness, to remind us that there are few exercises as attractive (and dangerous) as questioning hegemonic discourses, wherever they may come from. Everything is a construct, everything can be called into question, even, clearly, these very words.



Montevideo, February 2018

NOTES

1. Chosen as the only righteous man living in Sodom, Lot was urged by two messenger angels to leave the city with his wife and daughters before Jehovah's punishment falls on sinners: "By the time Lot reached Zoar, the sun had risen over the land. Then the Lord rained down burning sulfur on Sodom and Gomorrah—from the Lord out of the heavens. Thus he overthrew those cities and the entire plain, destroying all those living in the cities—and also the vegetation in the land. But Lot's wife looked back, and she became a pillar of salt." (Genesis, 19: 23-26). [Translator's note: New International Version.]
2. Barrán, José Pedro (2007). *Divorcio, intimidad y nueva moral en el Uruguay del 900*. Montevideo: EBO, p. 37-38.
3. Dijkstra, Bram (1994). *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Debate.
4. Denkraum, according to Georges Didi-Huberman's, means 'a space for thought', which is what an exhibition should encourage as viewers are enticed to construct determinations.
5. Georges Didi-Huberman. "La exposición como máquina de guerra". Minerva Magazine, <www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=449> Retrieved: 10 Feb 2018.
6. Within the ambiguity of traitors and fifth columnists, the use of the term is conspicuous in the US starting in 1941, when, in the context of World War II, the government orchestrated a persecution against Japanese immigrants, due to suspicions of a (in fact non-existent) fifth column trying to facilitate an alliance with the Axis. As a result of this fear, thousands of Japanese families were sent to concentration camps, mostly on the West Coast.
7. Prentice, Dinah (1998). "Construcciones cosidas", in Deepwell, Katy (Ed.) *Nueva Crítica Feminista del Arte*. Madrid: Cátedra.
8. Didi-Huberman, Georges (2015). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.



FOTO: JIMMY ESCARÓN

ALEJANDRA GONZÁLEZ SOCA

1973, Maldonado.

Contacto / Contact

email_agonzalezsoca@gmail.com
web_alejandragonalezsoca.com

ENGLISH

Artista visual, docente y psicóloga. Desarrolla su trabajo a través de diversos medios usualmente desde instalaciones e intervenciones site-specific.

Licenciada en Artes Visuales por la Universidad de la República, Instituto «Escuela Nacional de Bellas Artes», 2002. Psicóloga egresada de la Universidad Católica del Uruguay (ucu), 1995.

Ha participado en distintas clínicas y workshops vinculados a la producción y curaduría en arte contemporáneo, como: Media biografía y narrativas insurgentes. Tecnologías de la memoria para un relato colectivo, con la artista e investigadora Virginia Villaplana (España), cce, 2009; Cine Expandido con el artista Claudio Caldini (Argentina), FAC, 2010; Análisis de los contextos contemporáneos y tutoría de proyectos a cargo del artista Carlos Capelán, 2011; *Sismo* —programa internacional para artistas— con el curador Daniel Fischer (Argentina), 2014-2016; Taller de análisis de obras y seguimiento de procesos en proyectos de arte contemporáneo con el artista y curador Andrés Labaké (Argentina), Espacio de Arte Contemporáneo (EAC), 2017 y Curar en Contexto coordinado por la curadora Verónica Cordeiro, 2017.

Desde 1999, dirige el espacio CASAB, donde desarrolla la docencia y coordinación de proyectos artísticos desde la cooperación con diversas instituciones. Docente de la Licenciatura en Artes Visuales y la Licenciatura en Educación de la Universidad Católica del Uruguay.

PROYECTOS / EXHIBICIONES (SELECCIÓN)

Individuales

Territorio Infiltado. Museo Juan Manuel Blanes, Montevideo, Uruguay (Mvd-Uy), 2018.

Transfiguraciones fronterizas. Seleccionada por concurso abierto, Museo Qorikancha (Cusco, Perú), 2018.

Fragmentos de um pequeno mundo. Ruinas Romanas de S. Cucufate (Vila de Frades, Portugal), 2016.

Alejandra González Soca is a visual artist, teacher and psychologist. Her work varies in medium, with an emphasis on site-specific installations and interventions.

She holds a B.A. in Visual Arts from the National School of Fine Arts, University of the Republic, Uruguay (2002) and a degree in Psychology from the Catholic University of Uruguay (1995).

She has taken part in various workshops related to contemporary art production and curation, such as: Halved biographies and insurgent narratives: technologies of memory for a collective narrative, with artist and researcher Virginia Villaplana (Spain), cce, 2009; Expanded Cinema with artist Claudio Caldini (Argentina), FAC, 2010; Contemporary context analysis and project tutorials by artist Carlos Capelán, 2011; *Sismo* (international artists' programme) with curator Daniel Fischer (Argentina), 2014-2016; Workshop on works analysis and process tracking in contemporary art projects with artist and curator Andrés Labaké (Argentina), Contemporary Art Space (EAC), 2017 and Curating in Context, coordinated by curator Verónica Cordeiro, 2017.

Since 1999 she has been Director of the CASAB Art Space, where she teaches and coordinates art projects in collaboration with diverse institutions. She is a teacher in the Bachelor of Visual Arts and the Bachelor of Education study programmes at the Catholic University of Uruguay.

SELECTED PROJECTS AND EXHIBITIONS

Individual Works

Infiltrated Territory. Juan Manuel Blanes Museum (Montevideo, Uruguay), 2018.

Borderline transfigurations. Selected in an open contest, Qorikancha Museum (Cusco, Peru), 2018.

Fragments of a small world. S. Cucufate Roman Ruins (Vila de Frades, Portugal), 2016.

El Legado (In) visible – devenires de hypomnema. Museo Histórico Cabildo, (Mvd/Uy), 2015.

Íntima. Curaduría Clio E. Bugel. Quinta Capurro (Canelones); Kavlin Centro Cultural (Punta del Este); Centro Cultural Simón Bolívar, (Mvd/Uy), 2015.

Hilo Partido. Capilla Soca (Canelones, Uruguay), 2014.

El Sitio. Curaduría Jorge F. Soto. Kavlin Centro Cultural, (Punta del Este, Uruguay), 2013.

quieroquemeveas. Casa de la Cultura (Maldonado, Uruguay), 2008.

Impresiones. Centro Cultural Florencio Sánchez (Mvd/Uy), 2005.

Colaboraciones

Guerra contra el Paraguay: la construcción de un relato. Artista invitada junto a Jacqueline Lacasa y Teresa Puppo, Museo Histórico Cabildo, (Mvd/Uy), 2017.

Tramas Comunicantes. Proyecto de intervención textil seleccionado por convocatoria abierta, Memoria Futura – Barrio de las Artes, con la artista Adriana Rostosvky, (Mvd/Uy), 2016.

Juego de Muñecas, proyecto con: Teresa Puppo, Ana Aristimuño, Elián Stolarsky y Jacqueline Lacasa, (Hannover, Alemania) 2014 / (EAC, Montevideo) 2016.

Habré sido /No-espacio. Con la artista Ma. José Ambrois. Espacio de Arte INNOVA (Punta del Este, Uruguay), 2016.

Transitables, performance multimedia con el artista y fotógrafo Manuel Gianoni. 9º Encuentro de Escultores en Palmar (Mercedes, Uruguay), 2014.

Ficciones Artiguistas, instalación itinerante, con el artista Aldo Baroffio, curaduría Alfredo Torres. Espacios: Centro Cultural de la República el Cabildo (Asunción, Paraguay); Espacio de Arte, Universidad de Lanús (Buenos Aires, Argentina). En Uruguay: Museo Nacional de Artes Visuales, (Mvd); Casa de la Cultura (Paysandú); Bastión del Carmen (Colonia); Cuartel de Dragones, (Maldonado), 2010-2011.

Colectivas

Rendición, Habitar desplazamientos. Curaduría Andrés Labaké. Espacio de Arte Contemporáneo (Mvd/Uy), 2018

Asfixia, 48º Premio Montevideo de Artes Visuales. Centro de Exposiciones SUBTE, (Mvd/Uy), 2017.

Tránsito, VII Bienal de Arte Textil Contemporáneo. Artista invitada, curaduría Alicia Haber. Museo Nacional de Artes Visuales, (Mvd/Uy), 2017.

The (In) visible Legacy – becomings of hypomnema. Cabildo Historical Museum (Montevideo, Uruguay), 2015.

Intimate. Curated by Clio E. Bugel. Capurro Villa (Canelones); Kavlin Cultural Centre (Punta del Este); Simón Bolívar Cultural Centre (Montevideo, Uruguay), 2015.

Torn Thread. Soca Chapel (Canelones, Uruguay), 2014.

The Site. Curated by Jorge F. Soto. Kavlin Cultural Centre (Punta del Este, Uruguay), 2013.

iwantyouloseme. Casa de la Cultura (Maldonado, Uruguay), 2008.

Impressions. Florencio Sánchez Cultural Centre (Montevideo, Uruguay), 2005.

In collaboration

War against Paraguay: the construction of a narrative. Invited artist alongside Jacqueline Lacasa and Teresa Puppo, Cabildo Historical Museum (Montevideo, Uruguay), 2017.

Communicating Weaves. Textile intervention project selected in an open call, Future Memory - Barrio de las Artes, with artist Adriana Rostosvky (Montevideo, Uruguay), 2016.

Doll Game, project with Teresa Puppo, Ana Aristimuño, Elián Stolarsky and Jacqueline Lacasa, (Hannover, Germany), 2014 / EAC (Montevideo, Uruguay), 2016.

I will have been / Non-space. With artist María José Ambrois. INNOVA Art Space (Punta del Este, Uruguay), 2016.

Walkables, multimedia performance with artist and photographer Manuel Gianoni. 9th Palmar Sculptors Encounter (Mercedes, Uruguay), 2014.

Artiguista Fictions, travelling installation, with artist Aldo Baroffio. Curated by Alfredo Torres. Spaces: El Cabildo Cultural Centre (Asunción, Paraguay); Art Space, Lanús University (Buenos Aires, Argentina). In Uruguay: National Museum of Visual Arts (Montevideo, Uruguay); Casa de la Cultura (Paysandú, Uruguay); Bastión del Carmen (Colonia); Cuartel de Dragones (Maldonado), 2010-2011.

Collective Works

Surrender, Inhabiting shifts. Curated by Andrés Labaké. Contemporary Art Space (Montevideo, Uruguay), 2018

La guerra como souvenir, II Bienal Internacional de Asunción, seleccionada por convocatoria abierta. Centro Cultural de la República el Cabildo (Asunción, Paraguay), 2017.

Natalia Natalia, Panorama I del arte Uruguayo: Espectros del deseo. Centro de Exposiciones SUBTE, (Mvd/Uy), 2016.

482 *Phylum Novum*, Ghierra Intendente. Museo García Uriburu (Maldonado – Uruguay), 2016.

Si las paredes hablaran, Actos públicos-Actos privados, 30 artistas. Artista invitada, curaduría Jaqueline Lacasa. Punto de Encuentro MEC (Mvd/Uy), 2015.

Topografía Alterada II, Convivencias. Seleccionada por convocatoria abierta, Centro de Exposiciones SUBTE, (Mvd/Uy), 2015.

Imperishable legacy, Between heaven and earth. Supsokmaru, Geumgang Nature Art Center, Korea, 2015.

Viridis, seleccionada 56º Salón Nacional. Museo Nacional de Artes Visuales, (Mvd/Uy), 2015.

El Vestido, seleccionada 55º Salón Nacional de Artes Visuales. Museo Nacional de Artes Visuales, (Mvd/Uy), 2012.

Jardín de Ofelias, Arte in Situ. Curaduría Teresa Pereda. Islote Curupí (Paraná, Argentina), 2012.

In between planes, Project Globalization-Connections-Time. Curaduría Yasemin Yilmaz y Harro Schmidt. Kunsthalle Faust (Hannover, Alemania), 2012.

Afuera, seleccionada por el V Festival INCUBARTE, categoría video arte (Valencia, España), 2012.

Aerícolas, Bienal World Textil Art (WTA). Curaduría Alfredo Torres, Museo Casa del Risco (México), 2011.

Germinal, seleccionada IX Bienal de Salto. APLAS (Salto, Uruguay), 2011.

Deseo Celeste, Colectivo UY. Casa Memorial Salvador Allende (La Habana, Cuba), 2009.

Residencias

Curadora, Santa Fé, Argentina, 2017.

Centro de Estudios en Arqueología, Artes y Ciencias del Patrimonio de la Universidad de Coimbra. Artista en residencia por invitación. Portugal, 2016.

Atelier Christine Ferrer, artista en residencia por invitación. Goult, Luberon, Francia, 2016.

BomeRoom, Ciudad de las Artes, Córdoba, Argentina, 2013.

Asphyxia, 48th Montevideo Visual Arts Prize. SUBTE Exhibitions Centre (Montevideo, Uruguay), 2017.

Transit, 7th Contemporary Textile Art Biennial. Invited artist. Curated by Alicia Haber. National Museum of Visual Arts, (Montevideo, Uruguay), 2017.

War as a souvenir, 2nd International Asunción Biennial, selected in an open call. El Cabildo Cultural Centre (Asunción, Paraguay), 2017.

Natalia Natalia, First Panorama of Uruguayan Art: Spectres of Desire. SUBTE Exhibitions Centre (Montevideo, Uruguay), 2016.

482 *Phylum Novum*, Ghierra for Mayor. García Uriburu Museum (Maldonado, Uruguay), 2016.

If walls could talk, Public Functions/Private Actions, 30 artists. Invited artist. Curated by Jaqueline Lacasa. Encounter Point MEC (Montevideo, Uruguay), 2015.

Altered Topography II, Togetherness. Selected in an open call, SUBTE Exhibitions Centre (Montevideo, Uruguay), 2015.

Imperishable legacy, Between heaven and earth. Supsokmaru, Geumgang Nature Art Center, Korea, 2015.

Viridis, selected in the 56th National Salon. National Museum of Visual Arts (Montevideo, Uruguay), 2015.

The Dress, selected in the 55th National Salon of Visual Arts. National Museum of Visual Arts (Montevideo, Uruguay), 2012.

Garden of Ophelias, In-Situ Art. Curated by Teresa Pereda. Islote Curupí (Paraná, Argentina), 2012.

In between planes, Project Globalization-Connections-Time. Curated by Yasemin Yilmaz and Harro Schmidt. Kunsthalle Faust (Hannover, Germany), 2012.

Outside, selected in the 5th INCUBARTE Festival in the video art category (Valencia, Spain), 2012.

Airlings, World Textile Art Biennial (WTA). Curated by Alfredo Torres, Casa del Risco Museum (México), 2011.

Germinal, selected in the 9th Salto Biennial. APLAS (Salto, Uruguay), 2011.

Skyblue Desire, Colectivo UY. Salvador Allende Memorial House (La Habana, Cuba), 2009.

Distinciones

Beca Programa de Intercambio de Residencias Artísticas Uruguay - Argentina.
Ministerio de Educación y Cultura (MEC), 2017.
Beca para la creación Justino Zavala Muniz, Ministerio de Educación y Cultura (MEC), 2014.
Premio Fondo Concursable para la Cultura (MEC), Artes Visuales, 2014.
Premio Fondos ProCultura Maldonado Artes Visuales, 2013.
Primer premio Encuentro Internacional de Arte Urbano, Casablanca, Paysandú, 2012.
Selección Oficial para el III SCDF Festival, Centro Cultural Rojas, Buenos Aires, 2012.
Ganadora del Festival Internacional de video arte INMEDIATE-RRANEUM, Volos, Palermo, Córdoba, Montevideo, Madrid, 2011.
Premio Patrocinio Comisión Bicentenario de Uruguay, 2011.
Premio Fondo Concursable para la Cultura (MEC), Artes Visuales, 2010.

Fue jurado de los Fondos Concursables para la Cultura y los Fondos Estímulo a la Formación y Creación Artística (2017).
Jurado y curadora del Encuentro de Arte y Juventud de la Dirección Nacional de Cultura y el Instituto Nacional de la Juventud (2013 -2017).

Actualmente vive y trabaja en Montevideo.

Residencies

Curator, Santa Fe, Argentina, 2017.
Centre for Archaeological, Art and Heritage Sciences Studies of the University of Coimbra. Invited resident artist. Portugal, 2016.

Atelier Christine Ferrer, invited resident artist. Goult, Luberon, France, 2016.

BomeRoom, Ciudad de las Artes, Córdoba, Argentina, 2013.

Prizes and awards

Scholarship Art Residencies Exchange Programme, Uruguay/Argentina.
Ministry of Education and Culture (MEC), 2017.
Justino Zavala Muniz Scholarship for Artistic Creation, Ministry of Education and Culture (MEC), 2014.
Cultural Contestable Fund in Visual Arts (MEC), 2014.
ProCultura Funds Prize, Maldonado Visual Arts, 2013.
First Prize in the International Urban Art Encounter, Casablanca, Paysandú, 2012.
Official Selection for the 3rd SCDF Festival, Rojas Cultural Centre, Buenos Aires, 2012.
Winner of the International Festival of video art INMEDIATE-RRANEUM, Volos, Palermo, Córdoba, Montevideo, Madrid, 2011.
Sponsorship Prize from Uruguay's Bicentennial Committee, 2011.
Cultural Contestable Fund in Visual Arts (MEC), 2010.

She was a member of the jury in the Cultural Contestable Funds and the Fund for the Encouragement of Artistic Studies and Creation (2017). She was a member of the jury and curator in the Art and Youth Encounter of the National Culture Department and the National Youth Institute (2013-2017).

She currently lives and works in Montevideo.



Montevideo
Cultura



Museo Blanes
Museo de Arte Moderno y Contemporáneo



Museo Blanes

San Telmo de Avellaneda
Museo de Arte Moderno y Contemporáneo