ANTIFRÁGIL
MARGARET WHYTE

La Biennale di Venezia

61. Esposizione Internazionale d'Arte

Partecipazioni Nazionali

MARGARET
WHYTE

ANTIFRÁGIL

Bienal de Venecia	61.ª Exposición Internacional de Arte	Participación Nacional	Pabellón de Uruguay
Venice Biennale	61st International Art Exhibition	Participation National	Uruguay Pavilion
La Biennale di Venezia	61. Esposizione Internazionale d'Arte	Partecipazoni Nazionali	Padiglione Uruguay

Créditos Institucionales

Presidencia de la República Oriental del Uruguay

Presidente
Yamandú Orsi

Vicepresidenta
Carolina Cosse

Ministerio de Relaciones Exteriores

Ministro de Relaciones Exteriores
Mario Lubetkin

Subsecretaria de Relaciones Exteriores
Valeria Csukasi

Director General de Secretaría
Andrés Peláez

Director General para Asuntos Culturales
Fernando Lugris

Jefe de Misión de la República Oriental del Uruguay ante la República Italiana
Alfredo Bogliaccini

Cónsul Honorario del Uruguay en Venecia
Claudio Scarpa

Ministerio de Educación y Cultura

Ministro de Educación y Cultura
José Carlos Mahía

Subsecretaria de Educación y Cultura
Gabriela Verde

Director General de Secretaría
Carlos Varela

Dirección Nacional de Cultura

Directora Nacional de Cultura
Maru Vidal

Instituto Nacional de Artes Visuales

Coordinador
Martín Craciun

Equipo de Gestión
Esteban Arboleda
Nadia Cheirasco
Eduardo Mateo
Lucia Napoli

Departamento de Relaciones Internacionales y Cooperación

Coordinadora
Alicia Cano

Equipo de Gestión
Luciana Belascoain
María Laura Prigue

Comisión Nacional de Artes Visuales

Alejandro Cesarco
Hugo Achugar
Catalina Bunge
Luis Camnitzer
Pau Delgado Iglesias
María de los Ángeles Martínez
Inés de Torres

Organizan: Ministerio de Educación y Cultura /
Dirección Nacional de Cultura / INAV
Ministerio de Relaciones Exteriores /
Embajada de Uruguay en Italia
CND - Corporación Nacional para el Desarrollo
Fundación Uruguay Cultura

Auspician: Fundación 3F
Fundación Ama Amoedo
Fundación Cervieri Monsuarez
Fundación Itaú
Galería Sur
Magma Futura
Piero Atchugarry Gallery
Posada Ayana

Colaboran: Claudia Piazza Cidonio con
Benedetta y Francesco Cidonio
Gustavo Bardavid
Leandro Erlich

Media partner: Universes in universe

ANTIFRÁGIL
61.ª Exposición
Internacional de
Arte Bienal de Venecia.
www.margaretwhyte.com

Artista
Margaret Whyte

Curadora
Patricia Bentancur

Comisario
Martin Craciun

Producción ejecutiva
Silvana Bergson

Diseño
Atolón de Mororoa
Antonio Carrau
Diego Prestes

Montaje
Filippo Brassesco
Niklaus Strobel
Walter Donato

Catalogación
Yanina Olivera Whyte

Textos
Enrique Aguerre
Natalia Jinchuk
Patricia Bentancur
Virginia Villaplana

Traducción al inglés
Florencia Salvetto
Gonzalo Peralta
Tattu Traducciones

Traducción al italiano
Riccardo Boglione

Corrección de estilo
Laura Zavala

Fotografía (UY)
José Risso
Sabrina Srur

Fotografía (IT)
Marta Buso
Ugo Carmeni

Impresión y encuadernación
Impreso en Italia
Agenzia NFC Edizioni
Mayo de 2026
www.nfcedizioni.com

Todos los derechos reservados
© NFC Edizoni

ISBN: 9788867265466

HACIA UNA CULTURA ANTIFRÁGIL: LA FUERZA DE LO SUTIL

Prof. José Carlos Mahía
Ministro de Educación y Cultura

Es un honor para Uruguay presentar su participación en la 61.ª Exposición Internacional de Arte de la Bienal de Venecia, un escenario donde nuestro país ha sostenido, históricamente, un diálogo ininterrumpido con el mundo. Esta edición de 2026, nos convoca una consigna conmovedora y profunda: “In Minor Keys” (En claves menores). La temática, legada por la curadora Koyo Kouoh, nos invita a alejarnos del estruendo y la espectacularidad para afinar la escucha hacia lo sutil, lo íntimo y lo que, desde los márgenes, construye la verdadera resistencia cultural.

Uruguay responde a este llamado con Antifrágil, un proyecto que destaca la figura de Margaret Whyte bajo la curaduría de Patricia Bentancur. Esta propuesta dialoga de forma orgánica con la consigna de la bienal: nos demuestra que la antifragilidad es, en esencia, la capacidad de encontrar potencia en lo que parece vulnerable. No se trata de una resistencia rígida, sino de una inteligencia sensible que permite a las comunidades y a los creadores no solo soportar la incertidumbre, sino transformarse y evolucionar gracias a ella.

La elección de Margaret Whyte para esta representación nacional es un reconocimiento a una trayectoria coherente y audaz. Su obra es testimonio de cómo la memoria y la materia pueden resignificarse para crear nuevos sentidos. En un mundo que a menudo descarta lo frágil, su mirada nos enseña que allí reside una fortaleza inmensa. Confiamos en que esta propuesta aportará a la escena internacional una perspectiva madura y necesaria desde el sur, reivindicando el valor de lo que perdura a través del cambio.

Como Ministro de Educación y Cultura, creo firmemente que la cultura es eso: un tejido vivo que une generaciones, que cicatriza y que nos permite imaginar futuros posibles. Invitamos al público internacional a adentrarse en el Pabellón de Uruguay y descubrir esta experiencia. Que esta obra sirva como testimonio de un país que sigue apostando al arte como herramienta para pensar, sanar y, sobre todo, para seguir construyendo una humanidad más empática y diversa.

TOWARD AN ANTIFRAGILE CULTURE: THE STRENGTH OF THE SUBTLE

Professor José Carlos Mahía
Minister of Education and Culture

It is an honor for Uruguay to present its participation in the 61st International Art Exhibition of the Venice Biennale, a stage where our country has historically maintained an uninterrupted dialogue with the world. The 2026 edition calls us to a moving and deep theme: En claves menores [In Minor Keys]. This concept, entrusted by curator Koyo Kouoh, invites us to move away from noise and spectacle and to fine tune our listening toward the subtle, the intimate, and that which, from the margins, builds true cultural resistance.

Uruguay responds to this call with *Antifrágil* [Anti-fragile] by Margaret Whyte under the curatorship of Patricia Bentancur. This proposal engages organically with the Biennale's theme: it shows us that anti-fragility is, in essence, the capacity to find strength in what appears vulnerable. It is not a rigid form of resistance, but a sensitive intelligence that allows communities and creators not only to endure uncertainty, but to transform and evolve through it.

The choice of Margaret Whyte for this national representation recognizes a coherent, bold trajectory. Her work bears witness to how memory and material can be re-signified to create new meanings. In a world that often discards the fragile, her perspective teaches us that immense strength resides there. We are confident that this proposal will bring to the international scene a mature and necessary perspective from the Global South, reclaiming the value of what endures through change.

As Minister of Education and Culture, I firmly believe culture is precisely that: a living fabric that unites generations, heals, and allows us to imagine possible futures. We invite international audiences to enter the Pavilion of Uruguay and discover this experience. May this work serve as testimony to a country that continues to invest in art as a tool to think, to heal, and above all, to keep building a more empathetic and diverse humanity.

MATERIA, TIEMPO Y EXPERIENCIA

Maru Vidal
Directora Nacional de Cultura

La representación de Uruguay en la 61.ª Exposición Internacional de Arte de la Bienal de Venecia es el resultado de un proceso público y abierto de selección, evaluado por la Comisión Nacional de Artes Visuales, organismo colegiado independiente. En este marco se presenta Antifrágil, obra de Margaret Whyte, con curaduría de Patricia Bentancur.

A punto de cumplir nueve décadas de vida, Whyte continúa produciendo desde una relación atenta y persistente con los materiales y sus memorias. Su trabajo se construye a partir de la acumulación, el ensamblaje y la transformación, proponiendo un hacer artístico donde la fragilidad no es una condición a superar, sino un lenguaje, y donde la experiencia se vuelve materia.

En un contexto artístico que revisa críticamente sus propias jerarquías, la obra de Whyte dialoga con debates contemporáneos desde una escala sensible y no espectacular. Gestos, técnicas y saberes largamente relegados adquieren aquí una densidad poética particular, afirmando una temporalidad que no se mide por la novedad, sino por la persistencia y la continuidad.

Desde 2005, ninguna artista mujer había representado de forma individual a Uruguay en Venecia. La coincidencia de una artista y una curadora mujeres en esta edición permite inscribir esta participación como un ejercicio de equifonía. Lejos de operar como excepción, reactiva una continuidad histórica.

La 61.ª Exposición Internacional de Arte de la Bienal de Venecia ofrece hoy un marco propicio para que la obra de Whyte dialogue con públicos globales diversos. Esta presencia afirma el lugar de prácticas artísticas desarrolladas fuera de los centros tradicionales de legitimación, sosteniendo otros modos de hacer y de mirar.

MATTER, TIME, AND EXPERIENCE

Maru Vidal
National Director of Culture

Uruguay's representation at the 61st International Art Exhibition of the Venice Biennale is the result of a public open selection process, carried out by the National Commission of Visual Arts, an independent collegiate body. In this context, *Antifrágil* [Anti-fragile], by Margaret Whyte curated by Patricia Bentancur, is presented.

Approaching her ninth decade of life, Whyte continues to create from an attentive and persistent relationship with materials and their memories. Her work is built through accumulation, assemblage, and transformation, proposing an artistic practice in which fragility is not a condition to overcome, but a language, and where experience becomes matter.

In an artistic context that critically revisits its own hierarchies, Whyte's work engages with contemporary debates from a sensitive rather than spectacular scale. Gestures, techniques, and forms of knowledge long relegated acquire here a particular poetic density, affirming a temporality measured not by novelty, but by persistence and continuity.

Since 2005, no female artist had individually represented Uruguay in Venice. The convergence of a woman artist and a woman curator in this edition allows this participation to be inscribed as an exercise in equiphony. Far from operating as an exception, it reactivates a historical continuity.

The 61st International Art Exhibition of the Venice Biennale now offers a favorable framework for Whyte's work to engage with diverse global audiences. This presence affirms the place of artistic practices developed outside traditional centers of legitimation, sustaining other ways of making and seeing.

URUGUAY EN VENECIA

Martín Craciun
Comisario
Coordinador Instituto Nacional de Artes Visuales

1. El ministro de Educación y Cultura, José Carlos Mahía, designó la nueva integración de la Comisión Nacional de Artes Visuales (Resolución N.º 0560/025) en mayo de 2025, integrada por: Alejandro Cesarco (presidente), Catalina Bunge, Hugo Achugar, Inés de Torres, Luis Camnitzer, María de los Ángeles Martínez y Pau Delgado Iglesias.

La presencia oficial de Uruguay en la 61.ª Exposición Internacional de Arte de *La Biennale di Venezia* celebra un nuevo hito de una política sostenida desde el retorno a la democracia en nuestro país. Si bien Uruguay participaba de la bienal desde 1960, la dictadura civil-militar suspendió su presencia entre 1972 y 1985, pero, con el retorno de la democracia, el compromiso de los sucesivos gobiernos se ha sostenido hasta hoy, lo que ha mejorado de manera sustancial las condiciones de nuestros envíos transformándolos en la acción artística fuera de Uruguay de mayor importancia y relevancia artístico-cultural. Esta convicción ha logrado transformaciones históricas como el destino de recursos económicos ministeriales y la designación del envío por medio de un concurso público y abierto a proyectos curatoriales que se aplica desde la 58.ª edición en 2019. Este mecanismo no solo estimula la creación, sino que abre la posibilidad a nuevos intercambios profesionales, colaboraciones e interacciones artísticas que de otra manera no serían posibles. Es que la Bienal de Venecia despierta el interés de buena parte de la comunidad artística nacional por su relevancia internacional. Uruguay busca ser representado por proyectos de alta calidad artística como forma de promover la presencia internacional, la inserción profesional y cultural de nuestros y nuestras artistas en un mundo cada vez más global, fragmentado y desafiante. De igual manera, la Bienal de Arte de Venecia no es solo una exposición: es un diálogo abierto entre culturas en el que el arte se convierte en una suerte de lenguaje universal de expresión en constante evolución. Sus sucesivas ediciones nos han invitado a ver el mundo a través de diferentes perspectivas, desafiando percepciones y generando nuevas ideas sobre la experiencia humana, la creatividad y el pulso de nuestro tiempo.

Margaret Whyte y Patricia Bentancur fueron seleccionadas en sus respectivos roles de artista y de curadora por un jurado conformado por los integrantes de la Comisión Nacional de Artes Visuales; destacados artistas, académicos y profesionales del medio artístico cultural uruguayo. La elección resulta significativa para el medio local y redunda en un nuevo reconocimiento a una artista de larga trayectoria cuya práctica ha sido premiada con dos de los mayores reconocimientos que el estado uruguayo otorga: el Premio Figari a la trayectoria artística en 2014 y el homenaje en el 59.º Premio Nacional de Artes Visuales de 2020, edición que llevó su nombre.

El Instituto Nacional de Artes Visuales asume el papel de comisionar, organizar y producir el envío que buscará estar, una vez más, a la altura de las circunstancias. Antifrágil establece las condiciones de manera favorable para que Uruguay forme parte del diálogo internacional que la bienal plantea con un proyecto desafiante, audaz y significativo que amplía los horizontes y enaltece nuestro pabellón.

URUGUAY AT THE VENICE BIENNALE

Martín Craciun
Commissioner
Coordinator at the National Institute of Visual Arts

1. The Ministry of Education and Culture, José Carlos Mahía, appointed the new members of the National Commission of Visual Arts by Resolution No. 0560/025 in May 2025: Alejandro Cesarco (chair), Catalina Bunge, Hugo Achugar, Inés de Torres, Luis Camnitzer, María de los Ángeles Martínez, and Pau Delgado Iglesias.

Uruguay's official presence at the 61st International Art Exhibition of La Biennale di Venezia marks a new milestone in a sustained policy in place since the return to democracy in our country. Although Uruguay had participated in the Biennale since 1960, the last civil-military dictatorship suspended its presence between 1972 and 1985. With the return to democracy, however, the commitment of all successive governments has continued to this day, substantially improving the conditions for our participation and turning it into the most artistically and culturally relevant artistic action carried out outside Uruguay.

This conviction has led to historic transformations, such as the allocation of ministerial funds and the designation of the national representation through a public and open call for curatorial projects, implemented since the 58th edition in 2019. This mechanism not only fosters creation, but also opens up possibilities for new professional exchanges, collaborations, and artistic interactions that would otherwise not be possible. The Venice Biennale sparks the interest of a large part of the national artistic community due to its international relevance. Uruguay seeks to be represented by projects of high artistic quality as a way of promoting international presence and the professional and cultural integration of our artists in an increasingly global, fragmented, challenging world.

Likewise, the Venice Art Biennale is not merely an exhibition: it is an open dialogue between cultures where art becomes a common language of expression in constant evolution. Its successive editions have invited us to see the world through different perspectives, challenging perceptions and generating new ideas about the human experience, creativity, and the pulse of our time.

Margaret Whyte and Patricia Bentancur were selected as artist and curator respectively by a jury of members of the National Commission of Visual Arts: distinguished artists, academics, and professionals from Uruguay's artistic and cultural sphere. The selection is significant for the local field and represents renewed recognition for an artist with a long career whose practice has been honoured with two of the highest distinctions awarded by the Uruguayan state: the Figari Prize for lifetime achievement in 2014 and the tribute at the 59th National Visual Arts Prize in 2020, an edition that bore her name.

The National Institute of Visual Arts assumes the role of commissioning, organizing, and producing this participation, which will once again seek to rise to the occasion. Antifrágil [Anti-fragile] establishes favorable conditions for Uruguay to take part in the international dialogue proposed by the Biennale through a challenging, bold, and meaningful project that broadens horizons and elevates our national flag.

Agradecimientos

A Eduardo Baldizán, Pablo Bielli y José Risso que compartieron con generosidad sus archivos, a Manuel Carballa y Nico Branca.
A los patrocinadores y colaboradores, a Stella Elizaga y Agustina Morel, Martín Castillo, Gustavo Bardavid, Aline Hernstadt, Eliane Litwin, Claudia Piazza y Piero Atchugarry.
A Clara Engelman Ost y a los coleccionistas y amigos que acompañan a Margaret Whyte a lo largo de su carrera.
A Walter Donato y Filippo Brassesco y un especial agradecimiento a Yanina Olivera Whyte.

Índice

32. **El poder de la vulnerabilidad**
Patricia Bentancur

82. **De detritus y dendritas**
Enrique Aguerre

92. **Materia utópica y memoria decolonial en el arte de Margaret Whyte**
Virginia Villaplana Ruiz

120. **La persona antifrágil: una entrevista a Margaret Whyte**
Natalia Jinchuk

138. Biografía

146. Equipo

172. Traducción al italiano

EL PODER DE LA VULNERABILIDAD

THE POWER OF VULNERABILITY

Patricia Bentancur

0.

Margaret Whyte ha construido un cuerpo de trabajo pionero tanto en sus estrategias conceptualistas como en las decisiones que orientan su formalización. Su práctica se ha articulado de manera sostenida en torno a problemáticas sociales y de género, activadas desde una mirada interpelante que, lejos de operar desde el juicio, se abre a zonas de complejidad y ambivalencia.

Su extensa producción resiste cualquier intento de constricción o simplificación y se inscribe como un capítulo imprescindible para repensar la historia del arte desde América del Sur. En este desplazamiento, su obra contribuye a imaginar una genealogía de las prácticas artísticas más inclusiva y situada, capaz de desbordar los marcos comparativos tradicionales para atender a configuraciones materiales, afectivas y políticas específicas.

El trabajo de Whyte propone un modelo epistemológico alternativo que reconoce que la resistencia cultural no se juega en la preservación estática de formas heredadas, sino en la activación de prácticas que asumen la transformación como condición constitutiva. Antes que fijar identidades formales estables, su obra se inscribe en una lógica de variación continua, donde la materia, la memoria y el contexto se rearticulan de manera dinámica.

1.

Desde finales del siglo pasado, diversas exposiciones de investigación, tanto dentro como fuera del ámbito académico, han buscado articular un relato más plural del campo visual contemporáneo. Este proceso hizo evidente la necesidad de descentralizar las narrativas dominantes y de pensar las prácticas artísticas como una constelación de historias interdependientes, capaces de integrar campos de interpretación situados antes que meramente comparativos.

En este marco, y para ubicar esta discusión en la Bienal de Venecia, resulta pertinente recordar que las últimas ediciones —no exentas de conflicto— han consolidado un giro en las voces curatoriales, ampliando los horizontes de legitimación hacia contextos y epistemologías previamente marginados.

En la edición de 2022, *The Milk of Dreams*,[1] Cecilia Alemani propuso un proyecto en el que la gran mayoría de las y los artistas seleccionados fueron mujeres o personas no binarias. La curaduría otorgó centralidad a lenguajes históricamente relegados —como el textil, el bordado o el tejido comunitario y al mismo tiempo, propuso pensar el presente a partir de procesos de metamorfosis del cuerpo, transformaciones tecnológicas y nuevas relaciones entre especies. Puso en primer plano el trabajo de artistas de generaciones nacidas entre las décadas de 1930 y 1960, entre ellas Cecilia Vicuña[2] (León de Oro a la Trayectoria), Sonia Boyce[3] (León de Oro) y Simone Leigh,[4] cuyas prácticas movilizan archivos de memoria material y saberes ancestrales.

El propio título de la muestra remite al libro infantil de Leonora Carrington, *The Milk of Dreams*,[5] donde los cuerpos de los personajes se transforman, se hibridan y desestabilizan taxonomías fijas. Recuperar hoy la figura de Carrington no constituye un gesto meramente histórico, sino que señala la vigencia contemporánea de una imaginación radical capaz de desordenar jerarquías entre lo humano, lo real y lo onírico. Desde esta perspectiva, la bienal de Alemani puede leerse como la actualización de una sensibilidad que encuentra en determinadas prácticas un terreno privilegiado para repensar memoria, corporalidad y desplazamientos, y modos de conocimiento desde proposiciones históricamente marginalizadas.

La edición siguiente, dirigida por primera vez por un curador sudamericano, Adriano Pedrosa,[6] se articuló en torno a un eje conceptual que tomaba como punto de partida algunas

1. La 59.ª Exposición Internacional de Arte de La Biennale di Venezia, titulada *The Milk of Dreams*, fue curada por Cecilia Alemani y se presentó en Venecia entre abril y noviembre de 2022. El proyecto tomó su título del libro homónimo de Leonora Carrington.
2. La artista y poeta chilena Cecilia Vicuña recibió el León de Oro a la Trayectoria en la Bienal de Venecia 2022. Su práctica articula poesía, performance, instalación y activismo ecológico, y se ha consolidado como una de las referencias centrales del pensamiento artístico latinoamericano contemporáneo.
3. La artista británica Sonia Boyce obtuvo el León de Oro a la Mejor Participación Nacional por el pabellón del Reino Unido en la Bienal de Venecia 2022 con la instalación *Feeling Her Way*, una obra multicanal que explora genealogías de la música negra británica a través de la improvisación vocal y la colaboración.
4. La escultora estadounidense Simone Leigh representó a los Estados Unidos en la Bienal de Venecia 2022 y recibió el León de Oro a la Mejor Participación en la Exposición Internacional por un conjunto de esculturas que abordan la historia material y simbólica de las mujeres negras.
5. *The Milk of Dreams*, libro infantil escrito e ilustrado por Leonora Carrington en la década de 1950 y publicado póstumamente (Nueva York: Dorothy, Publishing Project, 2017), reúne relatos e imágenes en los que cuerpos, animales y objetos se transforman continuamente. Este universo de metamorfosis y desplazamientos imaginarios funcionó como matriz conceptual para la exposición curada por Alemani.
6. El curador brasileño Adriano Pedrosa fue responsable de la 60.ª Exposición Internacional de Arte de La Biennale di Venezia (2024). Director del Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), Pedrosa ha desarrollado proyectos curatoriales centrados en narrativas del sur global, prácticas *queer* y revisiones críticas del canon artístico.
7. La Bienal de Venecia 2024, titulada *Foreigners Everywhere*, tomó su nombre de una serie de obras del colectivo Claire Fontaine que retoma un lema utilizado por el grupo activista italiano Stranieri Ovunque. El proyecto abordó la condición contemporánea de extranjería y desplazamiento en un mundo atravesado por migraciones, conflictos y redefiniciones identitarias.

0.

Margaret Whyte has constructed a body of work that is pioneering both in its conceptualist strategies and in the decisions that guide its formalisation. Her practice has been consistently articulated around social and gender-related issues, activated through an interrogative gaze that, rather than operating from judgment, opens onto zones of complexity and ambiguity.

Her extensive production resists any attempt at constriction or simplification and stands as an essential chapter in rethinking the history of art from South America. Within this shift, her work contributes to imagining a more inclusive and situated genealogy of artistic practices, capable of moving beyond traditional comparative frameworks in order to address specific material, affective, and political configurations.

Whyte's work proposes an alternative epistemological model that recognizes that cultural resistance is not at stake in the static preservation of inherited forms, but in the activation of practices that assume transformation as a constitutive condition. Rather than fixing stable formal identities, her work is situated within a logic of continuous variation, where matter, memory, and context are dynamically rearticulated.

1.

Since the end of the last century, various research-based exhibitions, both within and beyond academia, have sought to articulate a more plural account of the contemporary visual field. This process made evident the need to decentralize dominant narratives and to think of artistic practices as a constellation of interdependent histories, capable of integrating situated fields of interpretation rather than merely comparative ones.

Within this framework, and in order to situate this discussion within the Venice Biennale, it is pertinent to recall that recent editions—by no means free of conflict—have consolidated a shift in curatorial voices, expanding horizons of legitimation toward previously marginalised contexts and epistemologies.

In the 2022 edition, *The Milk of Dreams*, [1] Cecilia Alemani proposed a project in which the vast majority of selected artists were women or non-binary individuals. The curatorial approach foregrounded historically neglected forms—such as textile, embroidery, or communal weaving—and at the same time proposed conceiving the present through processes of bodily metamorphosis, technological transformations, and new interspecies relations. It brought to the forefront the work of artists from generations born between the 1930s and 1960s, including Cecilia Vicuña[2] (Golden Lion for Lifetime Achievement), Sonia Boyce[3] (Golden Lion) and Simone Leigh,[4] whose practices activate archives of material memory and ancestral knowledge.

The very title of the exhibition refers to the children's book by Leonora Carrington, *The Milk of Dreams*,[5] in which the bodies of the characters transform, hybridize, and destabilize fixed taxonomies. Revisiting Carrington today is not simply a historical gesture; rather, it points to the contemporary relevance of a radical imagination capable of unsettling hierarchies between the human, the real, and the oneiric. From this perspective, Alemani's Biennale can be read as the updating of a sensibility that finds in certain practices a privileged ground for rethinking memory, body, and transformation, as well as modes of knowledge from historically sidelined propositions.

The following edition, directed for the first time by a South American curator, Adriano Pedrosa,[6] was articulated around a conceptual axis that took as its starting point some of the most urgent tensions of the present. *Foreigners Everywhere*[7] proposed a curatorial framework aimed at decentring the canon, granting visibility to practices from the Global South and to heterogeneous cultural configurations.

1. The 59th International Art Exhibition of La Biennale di Venezia, titled *The Milk of Dreams*, was curated by Cecilia Alemani and held in Venice between April and November 2022. The project took its title from the children's book of the same name by Leonora Carrington.
2. Chilean artist and poet Cecilia Vicuña received the Golden Lion for Lifetime Achievement at the 2022 Venice Biennale. Her practice articulates poetry, performance, installation, and ecological activism, and has become one of the central references of contemporary Latin American artistic thought.
3. British artist Sonia Boyce received the Golden Lion for Best National Participation for the United Kingdom Pavilion at the 2022 Venice Biennale with the installation *Feeling Her Way*, a multichannel work that explores genealogies of Black British music through vocal improvisation and collaboration.
4. American sculptor Simone Leigh represented the United States at the 2022 Venice Biennale and received the Golden Lion for Best Participation in the International Exhibition for a group of sculptures addressing the material and symbolic history of Black women.
5. *The Milk of Dreams*, a children's book written and illustrated by Leonora Carrington in the 1950s and published posthumously (New York: Dorothy, Publishing Project, 2017), brings together stories and images in which bodies, animals, and objects are in constant transformation. This universe of metamorphosis and imaginary transformations served as a conceptual matrix for Alemani's exhibition.
6. Brazilian curator Adriano Pedrosa was responsible for the 60th International Art Exhibition of La Biennale di Venezia (2024). Director of the Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), Pedrosa has developed curatorial projects centred on Global South narratives, queer practices, and reassessments of the artistic canon.
7. The 2024 Venice Biennale, titled *Foreigners Everywhere*, took its name from a series of works by the collective Claire Fontaine, which in turn references a slogan used by the Italian activist group Stranieri Omunique. The project addressed the contemporary condition of foreignness and displacement in a world shaped by migration, conflict, and shifting identities.



de las tensiones más urgentes del presente. *Foreigners Everywhere*[7] propuso un marco curatorial orientado a descentrar el canon, otorgando visibilidad a prácticas del Sur Global y a configuraciones culturales heterogéneas.

Más que tematizar la alteridad de manera ilustrativa, el proyecto examinó las condiciones que producen la extranjería —migraciones forzadas, desplazamientos, regímenes de pertenencia y exclusión— para interrogar cómo se configura la figura del "otro" en los sistemas contemporáneos de circulación, identidad y poder.

Koyo Kouoh[8] se convierte en la primera curadora africana en asumir la dirección general, inscribiendo su propuesta en un deliberado desplazamiento de escala y sensibilidad. Su marco de acción privilegia lo menor, lo íntimo y lo no monumental como vectores críticos desde los cuales reconsiderar las jerarquías de visibilidad en el arte contemporáneo. Bajo el título *In Minor Keys*,[9] la curadora camerunesa construye un marco teórico que desplaza la atención desde lo excepcional hacia registros de baja intensidad: lo adjetivo, lo lateral, aquello que históricamente ha quedado fuera de foco.

Desde una perspectiva internacional atravesada por posiciones feministas y panafricanas, Kouoh concibe la práctica curatorial como una forma de resistencia cultural capaz de reconfigurar los modos de producción, circulación y legitimación de los relatos artísticos.

En sintonía con el horizonte teórico trazado por Kouoh, la práctica de Margaret Whyte se vuelve especialmente legible como una poética concreta de baja intensidad, atenta a aquello que persiste fuera de los relatos dominantes. Su trabajo activa un campo donde lo íntimo, lo residual y lo lateral adquieren espesor crítico, activando una política de la atención en diálogo con el descentramiento de lo monumental y la reorientación de la mirada hacia registros históricamente subestimados.

8. La curadora camerunesa-suiza Koyo Kouoh fue nombrada directora artística de la 61.ª Exposición Internacional de Arte de La Biennale di Venezia (2026). Kouoh dirigió el Zeitz Museum of Contemporary Art Africa en Ciudad del Cabo y ha desarrollado una trayectoria centrada en epistemologías africanas contemporáneas y narrativas poscoloniales.
9. El proyecto curatorial de Koyo Kouoh para la Bienal de Venecia 2026 lleva por título In Minor Keys. La noción de "clave menor" funciona aquí como una metáfora conceptual que remite tanto al registro musical como a una sensibilidad crítica orientada hacia historias subalternas, afectos frágiles y modos de existencia que se sitúan fuera de los relatos dominantes. Tras su fallecimiento en 2025, ocurrido durante el desarrollo del proyecto, el equipo curatorial ha continuado su implementación respetando los lineamientos establecidos por Kouoh.

Rather than thematizing alterity in an illustrative way, the project examined the conditions that produce foreignness—forced migrations, displacements, regimes of belonging and exclusion—in order to interrogate how the figure of the "other" is configured within contemporary systems of circulation, identity, and power.

Koyo Kouoh[8] becomes the first African curator to assume general direction, situating her proposal within a deliberate shift of scale and sensibility. Her framework privileges the minor, the intimate, and the non-monumental as key vectors through which to reconsider hierarchies of visibility in contemporary art. Under the title *In Minor Keys*,[9] she constructs a theoretical structure that shifts attention away from the exceptional toward low-intensity registers: the incidental, the lateral, that which has historically remained out of focus.

From an international perspective traversed by feminist and Pan-African positions, Kouoh conceives curatorial practice as a form of cultural resistance capable of reconfiguring the modes of production, circulation, and legitimation of artistic narratives.

In resonance with the theoretical horizon outlined by Kouoh, Margaret Whyte's practice becomes particularly legible as a concrete poetics of low intensity, attentive to what persists outside dominant narratives. Her work activates a field in which the intimate, the remnant, and the lateral acquire interpretative resonance, fostering a politics of attention that engages with the de-centring of the monumental and the reorientation of the gaze towards historically underexposed domains. That which withdraws from heroic narratives becomes a mode of listening and an organizing principle of the world. The minor key does not imply a reduction in intensity; rather, it proposes a shift of the point of attention and a politics of perception that moves away from emphatic gestures to focus on processes and non-spectacular temporalities.

8. Cameroonian-Swiss curator Koyo Kouoh was appointed artistic director of the 61st International Art Exhibition of La Biennale di Venezia (2026). Kouoh directed the Zeitz Museum of Contemporary Art Africa in Cape Town and has developed a career centred on contemporary African epistemologies and postcolonial narratives.
9. Koyo Kouoh's curatorial project for the 2026 Venice Biennale is titled *In Minor Keys*. The notion of "minor key" functions here as a conceptual metaphor that refers both to musical register and to a critical sensibility oriented toward subaltern histories, fragile affects, and modes of existence situated outside dominant narratives. Following her death in 2025, during the development of the project, the curatorial team has continued its implementation in accordance with Kouoh's guidelines.



Aquello que se sustrae a las narrativas heroicas se convierte así en un modo de escucha y en un principio organizador del mundo. La clave menor no alude a una reducción de intensidad; propone, más bien, un desplazamiento del punto de atención y una política de la percepción que se aparta de los gestos enfáticos para concentrarse en procesos y temporalidades no espectaculares.

Whyte funciona en ese registro. Su archivo no consolida una versión estable de la historia ni aspira a fijar una memoria oficial; en otros términos, introduce interrupciones y desvíos que permiten reconsiderar aquello que suele quedar relegado. La escala en la que trabaja no busca imponerse sobre el espacio, sino activar una relación próxima con los objetos y con las historias que estos portan. En esa modulación, la política de la memoria se desplaza hacia la continuidad de lo cotidiano, entendiendo que es allí donde se configuran las formas de pertenencia y de transmisión.

La frecuencia baja, entonces, no es una metáfora ornamental, sino un método que supone atender a lo que no se impone como centro y reconocer que allí se producen articulaciones críticas capaces de reorganizar lo visible y lo decible.

Desde este primer encuadre, conviene recordar que uno de los apoyos conceptuales del guion de Kouoh se articula a partir de dos libros donde lo espectral funciona como una vía para reinscribir traumas históricos en el presente: *Beloved* de Toni Morrison[10] y *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez.[11] Sin trasladar mecánicamente esos modelos al campo visual, puede decirse que Whyte produce una operación afín que no ilustra el pasado, sino que lo mantiene en estado de latencia sensible, permitiendo que aquello previamente descartado continúe ejerciendo presión sobre el presente.

Cada fragmento textil, cada casco o piedra, marcados por el uso y el desgaste, se activa como un cuerpo mínimo donde la memoria se adhiere a la superficie. En este punto, su obra entra en resonancia con la figura del fantasma tal como aparece en la escritura de Toni Morrison, particularmente en *Beloved*, donde lo espectral no remite a una aparición sobrenatural, sino a la persistencia de aquello que no ha sido elaborado históricamente. Morrison introduce la noción de "rememory" [12] para describir una memoria que no permanece contenida en el sujeto, sino que habita los lugares, las casas y los cuerpos; una memoria que se experimenta como presencia activa antes que como recuerdo distante o romántico.

En ese sentido, el fantasma no retorna por nostalgia, sino porque la ausencia no logra constituirse plenamente como pasado. Permanece como insistencia, como huella que altera el presente y lo vuelve inestable. De manera análoga, la obra no se limita a representar lo perdido, sino que activa esa zona de no resolución donde la historia continúa manifestándose. Lo que se produce no es una reconstrucción, sino una convivencia con lo irresuelto: una inquietud que reorganiza el espacio y desplaza cualquier ilusión de clausura.

Si en García Márquez la repetición genealógica produce una temporalidad en espiral, en Whyte la reiteración de gestos —recolectar, clasificar, recomponer— crea una lógica similar de retorno. No hay progreso lineal en su archivo; hay acumulación, sedimentación y reactivación constante. En este sentido, su práctica genera una forma de posmemoria encarnada donde el pasado no está representado, sino literalmente incorporado.

Desde esta perspectiva, la colección de elementos que atesora Whyte puede leerse como un archivo espectral en clave menor. Al igual que en Beloved y Cien años de soledad, lo que emerge es una temporalidad porosa donde el pasado insiste en el presente a través de lo que queda. Pero mientras Morrison encarna el trauma en el cuerpo y García Márquez lo despliega en la genealogía narrativa, Whyte lo fija y, al mismo tiempo, lo mantiene móvil en la superficie de sus obras, donde lo colectivo permanece en estado de latencia activa. En sintonía con Kouoh, no busca representar la historia, sino crear condiciones para que sus espectros continúen circulando. En suma, lo no resuelto retorna, la memoria es siempre comunitaria y el presente se organiza, en clave menor, a partir de restos que se niegan a desaparecer.

2.

Si entendemos la Bienal de Venecia como un dispositivo de poder —en tanto estructura que organiza visibilidades, jerarquías y legitimaciones, pero también como espacio de in-

10. *Beloved* de Toni Morrison (Nueva York: Alfred A. Knopf, 1987) constituye una de las referencias literarias que Kouoh ha señalado durante el desarrollo conceptual de *In Minor Keys*. La novela explora la persistencia traumática de la esclavitud en la memoria afroamericana y recibió el Premio Pulitzer de Ficción en 1988.
11. *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1967) articula historia, mito y memoria colectiva en una estructura narrativa donde diferentes temporalidades conviven simultáneamente, una dimensión que dialoga con las reflexiones curatoriales de Kouoh sobre memoria, espectralidad y coexistencia de mundos.
12. En *Beloved*, Morrison introduce el concepto de "rememory", término que describe una forma de memoria que excede la interioridad del sujeto y permanece inscrita en los espacios y en la experiencia colectiva, reapareciendo como presencia activa del pasado en el presente.
13. La poética de la relación formulada por Édouard Glissant propone comprender la identidad no como una esencia estable sino como el resultado de una red dinámica de contactos, fricciones y transformaciones culturales. Véase: *Poetics of Relation* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997).

Whyte situates her practice within this register. The work neither consolidates a stable version of history nor seeks to fix an official memory; rather, it introduces interruptions and deviations that allow reconsideration of what is usually relegated. The scale at which she works does not seek to impose itself upon space, but to activate a proximate relationship with materials and the histories they carry. Within this modulation, the politics of memory shifts toward the continuity of the everyday, understanding that it is there that forms of belonging and transmission come into being.

Low frequency, then, is not an ornamental metaphor but a method that entails attending to what does not impose itself as a centre and recognizing that it is there that critical articulations are produced—capable of reorganizing the visible and the sayable.

From this initial framing, it is worth recalling that one of the conceptual supports of Kouoh's curatorial script is articulated through two books in which the spectral functions as a means of reinscribing historical trauma in the present: *Beloved* by Toni Morrison[10] and *One Hundred Years of Solitude* by Gabriel García Márquez. [11] Without mechanically transferring these models to the visual field, it may be said that Whyte produces a related operation that does not illustrate the past but maintains it in a state of affective latency, allowing what was previously discarded to continue exerting pressure on the present.

Each textile fragment, each helmet or stone marked by use and wear, is activated as a minimal body in which memory adheres to the surface. At this point, her work resonates with the figure of the ghost as it appears in Toni Morrison's writing, particularly in *Beloved*, where the spectral does not refer to a supernatural apparition but to the persistence of what has not been historically worked through. Morrison introduces the notion of "rememory" [12] to describe a memory that does not remain contained within the subject but inhabits places, houses, and bodies—a memory experienced as active 4 rather than distant or romantic recollection.

In this sense, the ghost does not return out of nostalgia, but because absence fails to fully constitute itself as past. It persists as insistence, as a trace that alters the present and renders it unstable. Similarly, the work does not merely represent what has been lost but activates that zone of unresolvedness in which history continues to manifest. What is produced is not a reconstruction but a coexistence with the unresolved—a disquiet that reorganizes space and displaces any illusion of closure.

If in García Márquez genealogical repetition produces a spiral temporality, in Whyte the reiteration of gestures—collecting, classifying, recomposing—creates a similar logic of return. There is no linear progress in her archive; there is accumulation, sedimentation, and constant reactivation. In this sense, her practice generates a form of embodied postmemory in which the past is not represented but literally incorporated.

From this perspective, the collection of elements that Whyte gathers can be read as a spectral archive in a minor key. As in Beloved and One Hundred Years of Solitude, what emerges is a porous temporality in which the past insists within the present through what remains. Yet while Morrison embodies trauma in the body and García Márquez unfolds it through narrative genealogy, Whyte fixes it and at the same time keeps it mobile on the surface of her works, where the collective remains in a state of active latency. In tune with Kouoh, she does not seek to represent history but to create conditions for its spectres to continue circulating. In sum, the unresolved returns, memory is always communal, and the present is organised—in a minor key—through remnants that refuse to disappear.

2.

If we view the Venice Biennale as a mechanism of power—insofar as it is an institution that organizes visibility, hierarchies and legitimations, but also as a space for questioning and dissent—it becomes apparent that the succession of curatorial voices in its most recent editions has helped to add complexity to the interpretation of visual practices. Through the incorporation of approaches grounded in discourses, theories, and critical studies emerging from diverse contexts and specific conjunctures, the field of enunciation is expanded beyond its traditional frameworks. This shift enables the recovery of non-Western narratives and episte-

10. *Beloved* by Toni Morrison (New York: Alfred A. Knopf, 1987) is one of the literary references Kouoh has cited during the conceptual development of In Minor Keys. The novel explores the traumatic persistence of slavery in African American memory and received the Pulitzer Prize for Fiction in 1988.
11. *One Hundred Years of Solitude* by Gabriel García Márquez (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1967) articulates history, myth, and collective memory within a narrative structure where different temporalities coexist simultaneously—an aspect that resonates with Kouoh's curatorial reflections on memory, spectrality, and the coexistence of worlds.
12. In *Beloved*, Morrison introduces the concept of "rememory," a term describing a form of memory that exceeds the subject's interiority and remains situated in spaces and collective experience, reappearing as an active presence of the past in the present.
13. The poetics of relation formulated by Édouard Glissant proposes understanding identity not as a stable essence but as the result of a dynamic network of contacts, frictions, and cultural transformations. See: *Poetics of Relation* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997).

terrogación y disenso— es posible advertir que la sucesión de voces curatoriales en sus últimas ediciones ha contribuido a complejizar la lectura de las prácticas visuales. A través de la incorporación de enfoques sustentados en discursos, teorías y estudios críticos provenientes de contextos diversos y coyunturas específicas, se amplía el campo de enunciación más allá de sus marcos tradicionales. Este desplazamiento permite recuperar narrativas y epistemologías no occidentales, no como anexos o correcciones, sino como instancias capaces de coproducir identidad y sentido, en consonancia con la noción de relación formulada por Édouard Glissant.[13]

Para Glissant, la identidad no se constituye como esencia fija ni como origen único, sino como el resultado de una red de contactos, fricciones y transformaciones recíprocas. Su poética de la relación propone pensar las culturas no desde la pureza o la filiación lineal, sino desde el entrecruzamiento y la opacidad compartida, donde ninguna tradición agota el sentido por sí misma. Desde América Latina, esta intuición encuentra resonancias tempranas en la noción de antropofagia cultural formulada por Oswald de Andrade,[14] quien proponía pensar la identidad no como preservación de una esencia originaria, sino como la capacidad de metabolizar aquello que proviene de afuera, transformándolo en una nueva forma de producción cultural. En ambos casos, la identidad deja de concebirse como una propiedad estable para entenderse como un proceso relacional.

En un plano distinto, pero no del todo ajeno, algo de esta lógica puede reconocerse también en la materialidad con la que trabaja Margaret Whyte. Los restos que integran sus instalaciones no se presentan como signos universales ni como emblemas de un origen fijo. Funcionan más bien como fragmentos portadores de trayectorias diversas que, al reunirse en el espacio expositivo, producen nuevas relaciones sin borrar las marcas de su procedencia, la obra no busca sintetizar esas historias en un relato único, sino sostener su coexistencia.

Desde perspectivas contemporáneas del pensamiento crítico latinoamericano, esta dimensión relacional ha sido retomada también por autoras como Suely Rolnik,[15] quien propone comprender las prácticas culturales como espacios donde se activan memorias sensibles y formas de experiencia que no siempre encuentran traducción inmediata

14. La noción de antropofagia cultural fue formulada por Oswald de Andrade en el *Manifesto Antropófago*, publicado en 1928 en la *Revista de Antropofagia* en São Paulo. El manifiesto propone la "devoración" simbólica de las influencias europeas como estrategia para producir formas culturales propias.
15. La filósofa y psicoanalista brasileña Suely Rolnik ha retomado esta dimensión relacional en sus análisis sobre los procesos contemporáneos de subjetivación y resistencia cultural. Véase: *Esferas da Insurreição* (São Paulo: n-1 edições, 2018).

mologies, not as appendices or corrections, but as instances capable of co-producing identity and meaning, in line with the notion of relation formulated by Édouard Glissant. [13]

For Glissant, identity is not constituted as a fixed essence or a single origin, but as the result of a network of contacts, frictions, and reciprocal transformations. His poetics of relation proposes thinking of cultures not in terms of purity or linear filiation, but through interweaving and shared opacity, where no tradition exhausts meaning on its own. From Latin America, this intuition finds early resonance in the notion of cultural anthropophagy formulated by Oswald de Andrade, [14] who proposed thinking of identity not as the preservation of an original essence but as the capacity to metabolize what comes from outside, transforming it into a new form of cultural production. In both cases, identity ceases to be conceived as a stable property and is instead understood as a relational process.

On a different plane, though not entirely unrelated, something of this logic can also be recognised in the materiality with which Margaret Whyte works. The remnants that make up her installations are not presented as universal signs or as emblems of a fixed origin. Rather, they function as fragments bearing diverse trajectories that, when brought together in the exhibition space, produce new relations without erasing the marks of their provenance; the work does not seek to synthesize these histories into a single narrative but to sustain their coexistence.

From contemporary perspectives in Latin American critical thought, this relational dimension has also been taken up by authors such as Suely Rolnik,[15] who proposes understanding cultural practices as spaces where sensitive memories and forms of experience are activated—forms that do not always find immediate translation within dominant discourses. Far from constituting a closed system, these approaches suggest that knowledge emerges precisely in crossings, in zones of contact between different modes of producing meaning.

These shifts not only transform the artistic repertoire and modes of institutional production but also expand the interpretive frameworks of audiences and the horizon from which visual practices can be understood as analytical tools for interrogating the present.

14. The notion of cultural anthropophagy was formulated by Oswald de Andrade in the *Anthropophagist Manifesto*, published in 1928 in the *Revista de Antropofagia* in São Paulo. The manifesto proposes the symbolic "devouring" of European influences as a strategy for producing autonomous cultural forms.
15. Brazilian philosopher and psychoanalyst Suely Rolnik has revisited this relational dimension in her analyses of contemporary processes of subjectivation and cultural resistance. See: *Esferas da Insurreição* (São Paulo: n-1 edições, 2018).

en los discursos dominantes. Lejos de constituir un sistema cerrado, estas aproximaciones sugieren que el conocimiento emerge precisamente en los cruces, en las zonas de contacto entre distintos modos de producir sentido.

Estos desplazamientos no solo transforman el repertorio artístico y los modos de producción institucional, sino que también expanden los marcos interpretativos de las audiencias y el horizonte desde el cual las prácticas visuales pueden comprenderse como herramientas críticas para interrogar el presente.

3.

El trabajo de Margaret Whyte no se deja leer desde un único marco conceptual; requiere herramientas capaces de habitar la inestabilidad. Sus objetos parecen estar simultáneamente cayendo y recomponiéndose. Esa tensión —entre el colapso y la reconfiguración, entre lo que se descarta y lo que persiste— constituye un punto de partida para acercarnos a su trabajo y podríamos hacerlo desde el concepto de antifragilidad, que entiendo es el que articula de manera más directa esa lectura.

4.

El concepto de antifragilidad fue creado por Nassim Taleb [16] que, entre otras cosas, desde el 2008 es profesor de Ingeniería del Riesgo en la Universidad de Nueva York (NYU). De origen franco-libanés, estudió en la Universidad de París y se doctoró en Ciencias de la Gestión.

Nada en Taleb es previsible, es demasiado filósofo para ser economista, demasiado matemático para ser filósofo y demasiado irreverente para cualquier academia. Trabajo en Wall Street apostando contra las certezas ajenas. Con el tiempo se convertiría en un pensador que sacudió al mundo intelectual con una idea tan simple como incómoda: los eventos más raros e impredecibles —a los que llamó cisnes negros,[17] en alusión a aquello que nadie espera—, son en realidad, los que más profundamente moldean la historia, los mercados y la vida. La pregunta que lo obsesionó desde entonces no fue cómo predecir esos eventos, sino cómo habitar un mundo donde ocurren.

5.

Para Whyte, la incertidumbre funciona como método. No busca estabilidad formal ni cierre conceptual, sino que se manifiesta para exponer la precariedad de lo físico y la apertura a la contingencia. En este desplazamiento, la antifragilidad se convierte en una clave de lectura particularmente fértil: el conflicto y la falla no aparecen como accidentes a corregir, sino como condiciones productivas de un proceso deliberadamente abierto.

Este sistema adaptativo demuestra una notable capacidad para responder a condiciones sociales, ecológicas y políticas cambiantes. El valor de la obra deja de residir en la permanencia o en la pureza formal y se desplaza hacia su aptitud para absorber perturbaciones sin neutralizarlas. La antifragilidad opera aquí como categoría analítica que permite articular prácticas materiales con economías críticas, especialmente cuando se trabaja con elementos transitorios y alejados de cualquier aspiración de grandilocuencia.

En este marco se vuelve visible un corrimiento sostenido en su trabajo: las formas abandonan la dureza de sus componentes y la verticalidad históricamente asociada a la tradición clásica en favor de configuraciones flexibles, blandas y maleables. No se trata únicamente de una decisión técnica, sino de una transformación conceptual que incide en la ontología misma de sus propuestas.

En 2012 Taleb publicó *Antifragile: Things That Gain from Disorder.* En sus primeras páginas confiesa que este concepto nació de una incomodidad casi lingüística, al no encontrar un término que se acercara a definir su idea. Si lo frágil es aquello que se rompe ante el caos, y lo robusto es aquello que simplemente lo resiste sin inmutarse, entonces debía existir una tercera categoría para aquello que ante la adversidad, no solo sobrevive sino que mejora. A eso lo llamó antifrágil, y argumentó que la obsesión moderna por eliminar la incertidumbre era, paradójicamente, lo más peligroso que podíamos hacer: porque al blindar los sistemas del desorden los volvemos más vulnerables. Pocas ideas resultan tan iluminadoras para leer ciertas trayectorias artísticas: aquellas donde el quiebre no interrumpe la obra, sino que la funda.

Años después, en 2018, Taleb publicó *Skin in the Game*,[18] que podría traducirse como “tener algo en juego”, po-

16. El concepto de antifragilidad fue desarrollado por Nassim Nicholas Taleb para describir sistemas que se fortalecen cuando son expuestos al desorden y la incertidumbre. Véase: *Antifragile: Things That Gain from Disorder* (Nueva York: Random House, 2012).
17. La noción de “cisne negro”, introducida por Taleb, describe acontecimientos improbables con efectos desproporcionados que solo parecen explicables retrospectivamente. Véase: *The Black Swan* (Nueva York: Random House, 2007).
18. En *Skin in the Game* (Nueva York: Random House, 2018), Taleb sostiene que quienes toman decisiones deben asumir también los riesgos de sus consecuencias, estableciendo una relación ética entre acción y responsabilidad.
19. Taleb denomina “fragilistas” a aquellos expertos o tecnócratas que, al intentar controlar sistemas complejos mediante modelos abstractos, terminan incrementando la fragilidad de dichos sistemas.
20. *Incerto* es el proyecto ensayístico desarrollado por Taleb que reúne sus reflexiones sobre incertidumbre, riesgo y complejidad en una serie de libros interrelacionados.

3.

Margaret Whyte’s work cannot be read through a single conceptual framework; it requires tools capable of inhabiting instability. Her assemblages seem to be simultaneously falling and recomposing themselves. This tension—between collapse and reconfiguration, between what is discarded and what persists—constitutes a starting point for approaching her work, and we might do so through the concept of antifragility, which I understand to be the one that most directly articulates this reading.

4.

The concept of antifragility was created by Nassim Nicholas Taleb,[16] who, among other things, has been a professor of Risk Engineering at New York University (NYU) since 2008. Of Franco-Lebanese origin, he studied at the University of Paris and earned a doctorate in Management Science.

Nothing about Taleb is predictable: he is too much of a philosopher to be an economist, too much of a mathematician to be a philosopher, and too irreverent for any academy. He worked on Wall Street betting against others’ certainties. Over time, he would become a thinker who shook the intellectual world with an idea as simple as it is uncomfortable: the rarest and most unpredictable events—those he called “black swans”, [17] in reference to what no one expects—are, in fact, those that most profoundly shape history, markets, and life. The question that has obsessed him ever since is not how to predict such events, but how to inhabit a world in which they occur.

5.

For Whyte, uncertainty functions as a method. She does not seek formal stability or conceptual closure; rather, her work manifests in order to expose the precariousness of the physical and an openness to contingency. Within this shift, antifragility becomes a particularly fertile interpretive lens: conflict and failure do not appear as accidents to be corrected, but as productive conditions of a deliberately open process.

This adaptive system demonstrates a remarkable capacity to respond to changing social, ecological, and political conditions. The value of the work no longer lies in permanence or formal purity but shifts toward its ability to absorb disturbances without neutralizing them. Antifragility operates here as an analytical category that makes it possible to articulate material practices with alternative economies, especially when working with transient elements far removed from any aspiration to monumentality.

Within this framework, a sustained shift becomes visible in her work: forms relinquish the hardness of their components and the verticality historically associated with classical tradition in favour of flexible, soft, and malleable configurations. This is not merely a technical decision, but a conceptual transformation that affects the very ontology of her work.

In 2012, Nassim Nicholas Taleb published *Antifragile: Things That Gain from Disorder.* In its opening pages, he confesses that the concept arose from an almost linguistic discomfort, from the absence of a term capable of defining his idea. If the fragile is that which breaks under chaos, and the robust is that which simply resists it without change, then there must exist a third category for that which, in the face of adversity, not only survives but improves. This he called antifragile, arguing that the modern obsession with eliminating uncertainty is, paradoxically, the most dangerous thing we can do: by shielding systems from disorder, we make them more vulnerable. Few ideas prove as illuminating when reading certain artistic trajectories—those in which rupture does not interrupt the work but founds it.

Years later, in 2018, Taleb published *Skin in the Game*, [18] which could be translated as “having something at stake,” putting one’s own skin into action. The central idea is as old as it is provocative: only those who bear the real consequences of their opinions or decisions should opine, decide, or advise. Taleb observes that the modern world has produced an entire class of people—consultants, analysts, experts, technocrats—who opine without risk, decide without consequences, and err without personal cost; he

16. The concept of antifragility was developed by Nassim Nicholas Taleb to describe systems that become stronger when exposed to disorder and uncertainty. See: *Antifragile: Things That Gain from Disorder* (New York: Random House, 2012).
17. The notion of the “black swan,” introduced by Taleb, describes improbable events with disproportionate effects that only seem explainable in retrospect. See: *The Black Swan* (New York: Random House, 2007).
18. In *Skin in the Game* (New York: Random House, 2018), Taleb argues that those who make decisions must also assume the risks of their consequences, establishing an ethical relation between action and responsibility.
19. Taleb refers to fragilists as those experts or technocrats who, in attempting to control complex systems through abstract models, ultimately increase their fragility.
20. *Incerto* is the essayistic project developed by Taleb that brings together his reflections on uncertainty, risk, and complexity in a series of interrelated books.

ner la piel en la acción. La idea central es tan antigua como provocadora: solo debería opinar, decidir o aconsejar quien carga con las consecuencias reales de esa opinión o esa decisión. Taleb observa que el mundo moderno ha construido una clase entera de personas —consultores, analistas, expertos, tecnócratas— que opinan sin riesgo, deciden sin consecuencias y se equivocan sin costo personal, el los llama los *fragilistas*:[19] aquellos que transfieren el daño a otros mientras se quedan con los beneficios. Para Taleb se trata de un problema estructural, sin esa autoexposición al riesgo real, el pensamiento se vuelve abstracto, irresponsable y, en última instancia, peligroso.

Estos libros que estamos citando no son obras aisladas, sino partes de un proyecto mayor al que Taleb llamó *Incerto*:[20] una exploración sostenida, y deliberadamente inacabada, sobre cómo pensar y vivir honestamente en un mundo que no podemos predecir ni controlar. No es una teoría de la incertidumbre, sino una invitación a habitarla sin ilusiones y a considerar que la solidez de las cosas es siempre, en alguna medida, una ficción.

6.

Hay otras herramientas que permiten afinar la lectura del trabajo de Whyte y dar cuenta de cómo esa lógica se materializa espacial y perceptivamente.

En este sentido, la teoría del campo expandido de Rosalind Krauss[21] resulta especialmente esclarecedora. Desde el momento en que la escultura pierde el pedestal —no como anécdota formal, sino como mutación constitutiva— la obra deja de presentarse como entidad autosuficiente y pasa a existir como situación compartida con el espectador. Las piezas de Whyte se apoyan, se desplazan, negocian su configuración con la gravedad y con los cuerpos que recorren el espacio. La lectura de Krauss permite comprender que esta condición no implica pérdida de forma, sino una redefinición de su estatuto.

Su intervención no consistió simplemente en identificar una nueva tendencia formal, sino en señalar una modificación más profunda en la manera de concebir la obra tridimensional. Durante buena parte de la tradición moderna, la escultura se había definido como un objeto autónomo, separado del mundo por el pedestal que lo sostenía y lo distinguía del espacio ordinario. Ese dispositivo no era únicamente un soporte físico: funcionaba como el elemento que garantizaba la distancia simbólica entre la obra y el entorno.

Cuando las prácticas artísticas de la segunda mitad del siglo XX comienzan a abandonar esa estructura, la escultura pierde el punto estable desde el cual afirmaba su identidad disciplinar. El objeto ya no se presenta necesariamente como una forma autosuficiente elevada sobre un basamento, sino como una intervención que comparte el mismo espacio que el espectador.

Para Krauss, esta transformación implica que la escultura deja de definirse positivamente —por su materialidad o por su forma— y pasa a entenderse dentro de un sistema de relaciones donde entran en juego el paisaje, la arquitectura y el propio sitio de exhibición. La obra ya no ocupa un centro estable; se configura como una situación.

En el caso de Margaret Whyte, esta condición se manifiesta con particular claridad. Sus piezas no se elevan ni se separan del entorno, sino que se apoyan, se inclinan, se sostienen precariamente o se expanden sobre el suelo. Los elementos parecen negociar su equilibrio con las tensiones internas del ensamblaje y el espacio es una dimensión constitutiva de la obra.

Desde esta perspectiva, la instalación no se presenta como un objeto que pueda observarse a distancia, sino como un campo en el que el cuerpo del público queda inevitablemente implicado. La experiencia estética se produce en esa copresencia, en el desplazamiento físico y perceptivo que exige recorrer las relaciones entre los distintos elementos.

En ese desajuste deliberado entre forma, espacio y significado reside buena parte de la potencia crítica de su trabajo. La obra no se presenta como una totalidad concluida, sino como un campo de relaciones que se reorganiza continuamente en función del lugar que la contiene y de quienes lo habitan.

7.

Whyte cuestiona la noción de permanencia que estructuró gran parte de la escultura occidental. Este mo-

21. La teoría del campo expandido fue formulada por Rosalind Krauss en el ensayo *Sculpture in the Expanded Field*, publicado en la revista *October* en 1979, donde propone pensar la escultura contemporánea más allá de sus categorías tradicionales.
22. La historiadora del arte Griselda Pollock ha propuesto revisar las narrativas canónicas del arte moderno atendiendo a prácticas y subjetividades históricamente marginalizadas. Véase: *Differencing the Canon* (Londres: Routledge, 1999).
23. La historiadora del arte argentina Andrea Giunta ha contribuido a reconfigurar la historia del arte latinoamericano mediante investigaciones sobre redes transnacionales, política cultural y feminismo. Véase: *Feminismo y arte latinoamericano* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2018).

calls them *fragilists*,[19] those who transfer harm to others while retaining the benefits. For Taleb, this is a structural problem: without exposure to real risk, thought becomes abstract, irresponsible, and ultimately dangerous.

The books cited here are not isolated works, but parts of a broader project Taleb called *Incerto*, [20] a sustained and deliberately unfinished exploration of how to think and live honestly in a world we cannot predict or control. It is not a theory of uncertainty, but an invitation to inhabit it without illusions and to consider that the solidity of things is always, to some extent, a fiction.

6.

There are other tools that help refine our reading of Whyte's work and account for how this logic materializes spatially and perceptually.

In this regard, the theory of the expanded field by Rosalind Krauss[21] is particularly illuminating. From the moment sculpture loses the pedestal—not as a formal anecdote, but as a constitutive mutation—the work ceases to present itself as a self-sufficient entity and instead comes to exist as a situation shared with the viewer. Whyte's pieces lean, shift, and negotiate their configuration in relation to gravity and with the bodies that move through space. Krauss's reading allows us to understand that this condition does not imply a loss of form, but a redefinition of its status.

Her intervention did not simply consist in identifying a new formal tendency, but in pointing to a deeper transformation in the way three-dimensional work is conceived. For much of the modern tradition, sculpture had been defined as an autonomous object, separated from the world by the pedestal that supported it and distinguished it from ordinary space. This device was not merely a physical support: it functioned as the element that guaranteed the symbolic distance between the work and its environment.

When the artistic practices of the second half of the twentieth century began to abandon this format, sculpture lost the stable point from which it asserted its disciplinary identity. The object no longer necessarily appears as a self-sufficient form elevated on a base, but as an intervention that shares the same space as the viewer.

For Krauss, this transformation implies that sculpture ceases to be defined in positive terms—by its materiality or form—and instead comes to be understood within a system of relations involving landscape, architecture, and the site of exhibition itself. The work no longer occupies a fixed centre; instead, it takes the form of a situation.

In Margaret Whyte's case, this condition manifests with particular clarity. Her pieces do not rise above or separate themselves from their surroundings; rather, they rest, lean, precariously support themselves, or spread across the floor. The elements appear to negotiate their balance through the internal tensions of the assemblage, and space becomes a constitutive dimension of the work.

From this perspective, the installation is not presented as an object to be observed from a distance, but as a field in which the viewer's body is inevitably implicated. The aesthetic experience is produced in this co-presence, in the physical and perceptual movement required to traverse the relations among the different elements.

In this deliberate misalignment between form, space, and meaning lies much of the critical power of her work. The work does not present itself as a finished totality, but as a field of relations that continuously reorganizes itself according to the place that contains it and those who inhabit it.

7.

Whyte challenges the notion of permanence that has long been a defining feature of Western sculpture. This shift is part—in a coherent, though not explicit, way—of a broader framework of social and gender concerns that runs throughout her life's work.

As both international feminist historiography—particularly the analyses of Griselda Pollock[22]—and interpretive approaches developed in Latin America—among them those of Andrea Giunta[23] —have pointed out, the reappearance of textiles, soft assemblages, and materialities associated with the domestic cannot be read merely as a

21. The theory of the expanded field was formulated by Rosalind Krauss in the essay "Sculpture in the Expanded Field," published in the journal *October* in 1979, where she proposes thinking contemporary sculpture beyond its traditional categories.
22. Art historian Griselda Pollock has proposed revising canonical narratives of modern art by attending to historically marginalised practices and subjectivities. See: *Differencing the Canon* (London: Routledge, 1999).
23. Argentine art historian Andrea Giunta has contributed to reconfiguring the history of Latin American art through research on transnational networks, cultural politics, and feminism. See: *Feminismo y arte latinoamericano* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2018)

vimiento se inscribe, de manera consistente aunque no declarativa, en un campo de preocupaciones sociales y de género que atraviesa su trayectoria.

Como han señalado tanto la historiografía feminista internacional —particularmente los análisis de Griselda Pollock[22]— como las lecturas críticas desarrolladas en América Latina —entre ellas las de Andrea Giunta[23]— la reaparición de textiles, ensamblajes blandos y materialidades asociadas a lo doméstico no puede leerse únicamente como ampliación técnica del repertorio artístico. Lo que allí se pone en juego es una redistribución de jerarquías sensibles que históricamente relegaron ciertos haceres al campo de lo menor.

En la obra de Whyte, la incorporación de estos materiales no funciona como ilustración temática ni como gesto de confrontación frontal. Más bien introduce una torsión interna en el campo escultórico: desplaza la geometría rígida del minimalismo y tensiona su imaginario industrial, serial y masculinizado mediante la aparición de otros ritmos y otras temporalidades de uso.

En ese sentido, la dimensión de género en su práctica actúa a nivel estructural antes que enunciativo. Sus decisiones no buscan negar la tradición heredada, sino procesarla críticamente, integrando sus sedimentaciones en una lectura situada del presente. La revisión del canon monumental no se plantea como ruptura absoluta, sino como desplazamiento sostenido que permite pensar las persistencias de la desigualdad, tanto en lo social como en el propio sistema artístico.

Al integrar textiles usados, restos tecnológicos y ensamblajes inestables en el espacio expositivo, Whyte no reivindica la costura como identidad, sino que dirige la atención hacia las estructuras históricas que han condicionado la visibilidad de ciertos cuerpos, saberes y materialidades. En este punto, su trabajo dialoga indirectamente con los recientes giros curatoriales internacionales —incluidos los observados en la Bienal de Venecia— que han ampliado los marcos de representación sin que ello implique la desaparición de las asimetrías persistentes.

8.

Uno de los procedimientos que Margaret Whyte desarrolla con mayor persistencia consiste en trabajar con materiales que provienen de circuitos de descarte: restos textiles, escombros, cascos industriales o fragmentos tecnológicos

24. La teoría de la basura fue desarrollada por Michael Thompson en *Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value* (Oxford: Oxford University Press, 1979), donde analiza cómo los objetos circulan entre diferentes regímenes sociales de valor.

technical expansion of the artistic repertoire. What is at stake is a redistribution of perceptual hierarchies that historically relegated certain forms of making to the realm of the minor.

In Whyte's work, the incorporation of these materials does not function as thematic illustration or as a gesture of frontal confrontation. Rather, it introduces an internal tension within the sculptural field: it displaces the rigid geometry of minimalism and complicates its industrial, serial, and masculinised imaginary through the emergence of other rhythms and other temporalities of use.

In this sense, the gender dimension in her practice functions at a structural rather than an enunciative level. Her decisions do not seek to deny inherited tradition, but to process it critically, integrating its sedimentations into a situated reading of the present. The revision of the monumental canon is not framed as an absolute rupture, but as a sustained reconfiguration that allows us to think about the persistence of inequality, both socially and within the artistic system itself.

By integrating used textiles, technological remnants, and unstable assemblages into the exhibition space, Whyte does not reclaim sewing as identity but directs attention to the historical mechanisms that have conditioned the visibility of certain bodies, forms of knowledge, and materialities. At this point, her work indirectly dialogues with recent international curatorial shifts—including those observed in the Venice Biennale—that have expanded frameworks of representation without implying the disappearance of persistent asymmetries.

8.

One of the procedures Margaret Whyte develops most persistently consists of working with materials drawn from circuits of disposal: textile remnants, rubble, industrial helmets, or technological fragments that have lost their original function. By incorporating them into her installations, these elements do not appear as mere waste or as nostalgic signs of obsolescence, but as a reconfiguration of meaning: what had been excluded from systems of value re-enters a new perceptual and symbolic economy.

This gesture allows us to think of the work as a space where different regimes of signification intersect. In terms close to the "rubbish theory" formulated by Michael Thompson,[24] objects do not possess a stable value; they

24. Rubbish theory was developed by Michael Thompson in Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value (Oxford: Oxford University Press, 1979), where he analyses how objects circulate between different social regimes of value.

que han perdido su función original. Al incorporarlos en sus instalaciones, estos elementos no aparecen como meros residuos ni como signos nostálgicos de lo obsoleto, sino como una reconfiguración de sentido: aquello que había sido excluido de los sistemas de valor vuelve a ingresar en una nueva economía perceptiva y simbólica.

Este gesto permite pensar la obra como un espacio donde se atraviesan los distintos regímenes de significación. En términos cercanos a la "Teoría de la basura" formulada por Michael Thompson, los objetos no poseen un valor estable; circulan entre estados cambiantes que pueden llevarlos desde el uso cotidiano hacia el descarte, y desde allí, eventualmente, hacia nuevas formas de permanencia cultural. Lo que la práctica de Whyte activa es precisamente ese momento de tránsito, cuando los materiales aún conservan las huellas de su vida anterior, pero comienzan a participar en otra constelación de relaciones.

Así, los restos dejan de ser evidencia de una pérdida para convertirse en operadores de memoria. Algo similar había advertido Walter Benjamin al pensar los fragmentos de la modernidad como puntos de condensación histórica: en los objetos aparentemente marginales se acumulan capas de tiempo que solo se vuelven legibles cuando entran en nuevas asociaciones. La obra no organiza esos elementos según una narrativa lineal, sino que los aproxima de modo que sus resonancias latentes puedan emerger. En Antifrágil, cada elemento mantiene una relación provisional con los demás, no existe un orden jerárquico que determine una lectura única; la obra propone un campo de asociaciones, que implica una forma particular de atención. El visitante no se enfrenta a un objeto autosuficiente, sino a un entorno para establecer conexiones.

9.

Los textiles ocupan un lugar central en el trabajo de Margaret Whyte. Más que un simple recurso material, introducen en sus ensamblajes una dimensión inmediata de proximidad con el cuerpo humano. Desde su función primigenia —proteger, cubrir, envolver— las telas remiten a gestos de cuidado y de supervivencia que preceden a cualquier formalización artística.

Cada fragmento textil conserva además las huellas de su propia trayectoria. Estas superficies llegan al espacio de la obra cargadas de historias de uso y circulación. No aparecen como materia neutra, sino como portadoras de memorias inscritas en su textura.

Desde la década de 1960, reverberando en movimientos activistas numerosas prácticas artísticas comenzaron a explorar el potencial crítico de los textiles, cuestionando las jerarquías que históricamente habían separado las artes consideradas "mayores" de aquellas asociadas a lo artesanal o a lo doméstico. En el caso de Whyte, sin embargo, las telas no constituyen un medio exclusivo ni una reivindicación disciplinar específica. Funcionan más bien como uno de los componentes de un repertorio material amplio en el que distintos registros conviven y se afectan mutuamente.

Aunque la artista no se define como artista textil en sentido estricto, su trabajo reconoce que estas materialidades incorporan inevitablemente una dimensión política. Las telas arrastran consigo una historia compleja de trabajo, género y domesticidad que no puede separarse completamente de su presencia en el espacio expositivo.

A partir de estas condiciones, el uso del textil en su práctica puede pensarse a través de tres vectores que se entrecruzan: una ecología de recursos, una memoria material del cuidado y la metáfora del entrelazado. Cada uno de ellos permite comprender de qué modo estos elementos participan en la construcción de relaciones más amplias entre cuerpos, objetos y sistemas sociales.

En primer lugar, la reutilización de telas descartadas introduce una lógica de circulación material que cuestiona los regímenes productivos que definen qué objetos deben permanecer y cuáles pueden ser desechados. En segundo lugar, su proximidad con el cuerpo evoca prácticas históricamente invisibilizadas de reparación, mantenimiento y sostén cotidiano. Finalmente, la propia estructura del tejido —basada en la intersección de hilos que se sostienen mutuamente— ofrece una imagen potente para pensar formas de relación que no dependen de jerarquías rígidas ni de centros organizadores. Es precisamente esta última dimensión, la del entrelazado como forma de relación, la que permite ampliar la lectura del trabajo de Whyte hacia un campo más amplio de reflexiones sobre interdependencia, ecología y sistemas sociales.

En Antifrágil emergen vínculos que conectan los desechos de la sociedad contemporánea con las dinámicas

25. El concepto de meshwork fue desarrollado por el antropólogo Tim Ingold para describir redes de relaciones formadas por líneas de vida, movimiento y experiencia. Véase: *Being Alive* (Londres: Routledge, 2011).

circulate through shifting states that may take them from everyday use to discard, and from there, eventually, to new forms of cultural permanence. What Whyte's practice activates is precisely that moment of transition, when materials still retain traces of their previous life but begin to participate in another constellation of relations.

Therefore, remnants cease to be evidence of loss and become operators of memory. Something similar had already been noted by Walter Benjamin when he thought of the fragments of modernity as points of historical condensation: in seemingly marginal things, layers of time accumulate that become legible only when they enter into new associations. The work does not organize these elements according to a linear narrative but instead brings them into proximity so that their latent resonances may emerge. In Antifrágil [Antifragile], each element maintains a provisional relation with the others; there is no hierarchical order that determines a single reading. The work proposes a field of associations that entails a particular form of attention. The viewer does not confront a self-sufficient object, but an environment in which to establish connections.

9.

Textiles occupy a central place in Margaret Whyte's work. More than a simple material resource, they introduce into her assemblages an immediate sense of proximity to the human body. From their primordial function—to protect, cover, wrap—fabrics evoke gestures of care and survival that precede any artistic formalisation.

Each textile fragment also preserves traces of its own trajectory. These surfaces enter the space of the work laden with histories of use and circulation. They do not appear as neutral matter, but as carriers of memories inscribed in their texture.

Since the 1960s, in resonance with activist movements, numerous artistic practices have explored the political potential of textiles, questioning the hierarchies that historically separated the so-called "major" arts from those associated with craft or the domestic sphere. In Whyte's case, however, textiles do not constitute an exclusive medium or a specific disciplinary claim. Rather, they function as one component within a broad material repertoire in which different modes coexist and affect one another.

Although the artist does not define herself strictly as a textile artist, her work acknowledges that these materialities inevitably incorporate a political dimension. Fabrics carry with them a complex history of labour, gender, and domesticity that cannot be entirely separated from their presence in the exhibition space.

From these conditions, the use of textiles in her practice can be understood through three intersecting vectors: an ecology of resources, a material memory of care, and the metaphor of interweaving. Each of these allows us to understand how these elements participate in the construction of broader relations between bodies, materials, and social systems.

First, the reuse of discarded fabrics introduces a logic of material circulation that questions the productive regimes defining which things should remain and which may be discarded. Second, their proximity to the body evokes historically invisibilised practices of repair, maintenance, and everyday care. Finally, the very architecture of the weave—based on the intersection of threads that mutually sustain one another—offers a powerful image for thinking forms of relation that do not depend on rigid hierarchies or organizing centres. It is precisely this last dimension—interlacing as a form of interconnection—that allows the reading of Whyte's work to expand toward a broader field of reflections on interdependence, ecology, and social systems.

In Antifrágil, connections emerge linking the waste of contemporary society with the consumption dynamics that characterize current economic systems. The consequences of these hyper-capitalist behaviours are not limited to the human sphere: they extend to interwoven ecosystems involving other organisms, territories, and forms of life. A related notion appears in the concept of *meshwork* developed by anthropologist Tim Ingold.[25] Unlike the classical notion of a network—composed of nodes connected to one another—the *meshwork* describes an entanglement of lines in continuous becoming, a dynamic field of trajectories that intersect, affect, and transform one another. The works function as environments in which different material and symbolic lines remain in constant negotiation.

25. The concept of meshwork was developed by anthropologist Tim Ingold to describe networks of relations formed by lines of life, movement, and experience. See: *Being Alive* (London: Routledge, 2011).

de consumo que caracterizan a los sistemas económicos actuales. Las consecuencias de estas conductas ultracapitalistas no se limitan al ámbito humano: se extienden a ecosistemas entrelazados en los que intervienen otros organismos, territorios y formas de vida. Una noción cercana a esta idea aparece en el concepto de *meshwork* desarrollado por el antropólogo Tim Ingold.[25] A diferencia de la noción clásica de red —compuesta por nodos conectados entre sí— el *meshwork* describe un entramado de líneas en continuo devenir, un campo dinámico de trayectorias que se cruzan, se afectan y se transforman mutuamente. Las obras funcionan como entornos donde distintas líneas materiales y simbólicas permanecen en constante negociación.

10.

Whyte abre un campo interpretativo profundo que cruza nociones de protección, riesgo, muerte y metamorfosis material cuando incorpora en esta instalación los cascos de motocicletas. Estas piezas aparecen como objetos liminales, como fragmentos de una cultura de la velocidad, del consumo y la movilidad urbana. Los cascos son modificados por ella con textiles, cables, restos tecnológicos y minerales y actúan como una superficie de inscripción donde se reconfigura su dureza inicial para construirse en una forma porosa, híbrida, que permite el tránsito entre corporalidades y significados. Esta interferencia estética altera la gramática de esos objetos industriales, subvirtiendo esa finalidad primaria, para situarlos en un régimen poético-crítico donde surge, también, una nueva forma para pensar la belleza.

Los cascos como un sistema en tensión son incorporados a las masas informes de escombros y, de esta manera, se convierten en un testimonio tangible de la vulnerabilidad que caracteriza a la vida contemporánea. Y estas obras también se activan dentro de una ontología relacional, donde esas entidades físicas poseen agencia. Los cascos y los residuos tecnológicos no son simples soportes simbólicos, sino entidades que afectan y son afectadas dentro de un sistema en transformación donde la vulnerabilidad no se opone a la agencia, sino que la constituye.

Dicho esto, podemos entender que los objetos no se agotan en sus funciones, significados o usos, sino que conservan siempre un excedente, una opacidad que resiste ser traducida por completo al lenguaje de la interpretación humana. Desde la teoría de la agencia material, puede afirmarse que estos fragmentos conservan una capacidad de acción que afecta el espacio, la percepción y las relaciones que los rodean. Esta idea ilumina el modo en que Whyte dispone esa multiplicidad de recursos, sin subordinarlos a una alegoría unívoca, la tela no "representa" únicamente memoria o género; el escombro no "significa" solamente destrucción. Cada componente insiste como cosa, con una densidad propia que no se deja clausurar en relato. En ese plano, la obra desplaza el centro desde lo que el objeto "dice" hacia lo que el objeto "hace", cómo pesa, roza, se deshilacha, se incrusta, contamina o seduce; cómo establece relaciones contingentes con otros elementos en un campo donde la jerarquía entre lo precioso y lo residual se vuelve inestable.

11.

Podemos sumar otra capa de lectura de su trabajo, en clave de archivo entendido como una tecnología sensible para organizar el presente, en continuidad con la lógica de su trabajo desplaza la noción tradicional de memoria hacia un territorio donde la acumulación se inscribe como un sistema vivo de inscripción.

Whyte recolecta. Pero la recolección, en su caso, no responde a una lógica taxonómica cerrada ni a la voluntad de restaurar una totalidad perdida, sino de activar un archivo afectivo donde el desecho deja de ser aquello expulsado por la economía productiva. El desafío principal consiste en reorganizar esos elementos sin borrar su historicidad ni neutralizarla en el pasado; por el contrario, sostienen la heterogeneidad y la fricción entre tiempos, un modo contemporáneo de pensar el archivo como campo más cercano al montaje que al inventario, donde la clasificación es provisional. De esta manera funciona como un gran palimpsesto de recursos, el pasado continúa filtrándose en el presente para habitar el tiempo antes que para clausurarlo.

12.

Dentro de una genealogía del arte que ha pensado la ruina, no como residuo pasivo, sino como sustancia cargada de sentido histórico, político y afectivo, el escombro no es aquí un

26. Walter Benjamin interpretó la ruina como una figura crítica que revela el reverso del relato triunfal del progreso histórico. Véase: The Origin of German Tragic Drama (1928).

10.

Whyte opens up a profound interpretive field that intersects notions of protection, risk, death, and material metamorphosis when she incorporates motorcycle helmets into this installation. These pieces appear as liminal objects, fragments of a culture of speed, consumption, and urban mobility. The helmets are modified by her with textiles, cables, technological remains, and minerals, and function as surfaces of inscription where their initial hardness is reconfigured into a porous, hybrid form that allows passage between bodies and meanings. This aesthetic interference alters the grammar of these industrial objects, subverting their primary function and situating them within a poetic and conceptual framework where a new way of thinking about beauty also emerges.

Helmets, as a system in tension, are incorporated into amorphous masses of rubble and become tangible testimony to the vulnerability that characterizes contemporary life. These works are also activated within a relational ontology, in which physical entities possess agency. Helmets and technological debris are not mere symbolic supports, but entities that affect and are affected within a transforming system, where vulnerability does not oppose agency but constitutes it.

That said, we may understand that objects are not exhausted by their functions, meanings, or uses; they always retain a surplus—an opacity that resists complete translation into the language of human interpretation. From the perspective of material agency theory, it can be argued that these fragments preserve a capacity for action that affects space, perception, and the relations surrounding them. This idea illuminates the way Whyte arranges this multiplicity of resources without subordinating them to a univocal allegory: fabric does not simply "represent" memory or gender; rubble does not merely "signify" destruction. Each component insists as a thing, with its own density, resisting closure within narrative. At this level, the work shifts the focus from what the object "says" to what it "does": how it weighs, rubs, frays, embeds itself, contaminates, or seduces; how it establishes contingent relations with other elements in a field where the hierarchy between the precious and the residual becomes unstable.

11.

We can add another layer of reading to her work, in terms of the archive understood as an affective technology for organizing the present. In continuity with the logic of her practice, it displaces the traditional notion of memory toward a field in which accumulation is situated as a living system of inscription.

Whyte collects. But in her case, collection does not respond to a closed taxonomic logic or to the will to restore a lost totality; rather, it activates an affective archive in which waste ceases to be that which is expelled by the productive economy. The main challenge lies in reorganizing these elements without erasing their historicity or neutralizing it in the past; on the contrary, they sustain heterogeneity and friction between temporalities. This constitutes a contemporary way of thinking about the archive as a field closer to montage than to inventory, where classification is provisional. In this way, it functions as a vast palimpsest of resources: the past continues to seep into the present in order to inhabit time rather than to close it.

12.

Within a genealogy of art that has considered ruin not as passive residue but as a substance charged with historical, political, and affective meaning, rubble here is not a mere byproduct of demolition but a physical manifestation of violence, of failed processes of modernisation, of progress understood as erasure, and of the fragility of the structures that organize collective life—systems that embody a disjointed temporality.

26. Walter Benjamin interpreted ruin as a critical figure that reveals the reverse side of the triumphant narrative of historical progress. See: *The Origin of German Tragic Drama* (1928).

simple subproducto de la demolición, sino una presencia física de la violencia, de los procesos de modernización fallida, del progreso entendido como borramiento y de la fragilidad de las estructuras que organizan la vida colectiva y que encarnan una temporalidad dislocada.

Son fragmentos que pertenecen simultáneamente al pasado —lo que fue construido— y al presente —lo que persiste como ruina—, pero que también se proyectan hacia un futuro incierto. En este sentido dialogan con una tradición crítica que, desde el pensamiento de Walter Benjamin,[26] ha leído la ruina como el reverso del relato triunfal del progreso: aquello que queda fuera de la historia oficial, pero que insiste desde su espesor material.

Esta idea parte de una sospecha fundamental, que la historia oficial que se narra como avance continuo, acumulación de logros y superación de etapas, se sostiene sobre una operación de borramiento. Benjamin desplaza la mirada desde el monumento hacia el resto, desde la obra concluida hacia su descomposición. La ruina no es para él un simple vestigio arqueológico, sino una figura crítica que interrumpe la ilusión de continuidad histórica, su presencia recuerda que toda construcción contiene en sí misma la posibilidad de su caída. Estos restos remiten a formas de ordenamiento del espacio, del trabajo y de los cuerpos, ahora en su estado fragmentario exponen la inestabilidad de esos mismos sistemas, o dicho de otra manera, señalan también la erosión de los marcos simbólicos y políticos que esas arquitecturas sostenían.

Nos permite pensar a la exposición no como símbolos del fracaso, sino como superficies donde se inscribe la complejidad de nuestro tiempo.

En cualquier caso, su obra no busca restaurar lo destruido, sino pensar, desde esa acumulación de restos, las condiciones de posibilidad de lo que aún puede emerger, de lo que puede ser otra forma de conocimiento. La obra no resuelve esa tensión, la mantiene abierta, exponiendo la imposibilidad de poder cerrar del todo los procesos de pérdida.

El concepto de “falta” ha sido profundamente explorado en el psicoanálisis[27] y se lo entiende como una carencia fundante constitutiva del ser humano, no como una simple carencia material. Pero ese vacío ineliminable actúa al mismo tiempo como motor del deseo, impulsando a la búsqueda constante, aun entendiendo que nunca se lograra la completud total.

Si pudiéramos pensar las prácticas artísticas a partir del sentido que Lacan le otorga al concepto de “falta”,[28] podríamos preguntarnos si no es precisamente, en esa incompletud persistente, donde habita el arte. De qué manera asumir que el arte puede ser capaz de promover el deseo, para insistir en la necesidad de formularnos mejores preguntas y hacerlo asumiendo que existe esa falta y que vamos a seguir pensando desde la incerteza que habitamos. En esa zona de indeterminación, el proyecto de Margaret Whyte nos propone reconsiderar qué entendemos por estabilidad, por valor y por futuro.

Quizás sea allí, en ese territorio incompleto del arte donde se encuentre una de las formas más persistentes de antifragilidad, habitando esa falta para sostenerla como espacio de interrogación compartida, y donde las obras se prolonguen como dispositivos que interpelan a quienes las atraviesan, convocando formas de atención, de responsabilidad y de imaginación crítica.

Si el arte puede aspirar a alguna forma de agencia, quizás no resida en resolver las tensiones del mundo, sino en ofrecer herramientas para pensarlas juntos, manteniendo activa esa zona de incerteza y de falta, desde la cual todavía es posible imaginar otros modos de estar en él.

27. El concepto de falta ha sido ampliamente explorado en el psicoanálisis como una condición estructural del deseo humano, entendido como efecto de una ausencia constitutiva.
28. En la obra de Jacques Lacan, la falta ocupa un lugar central en la teoría del deseo: el sujeto se constituye en relación con una carencia estructural que organiza su vínculo con el lenguaje, el otro y el mundo. Véase: *Écrits* (París: Éditions du Seuil, 1966).

These are fragments that belong simultaneously to the past—what was built—and to the present—what persists as ruin—while also projecting toward an uncertain future. In this sense, they dialogue with a critical tradition that, from the thought of Walter Benjamin,[26] has read ruin as the reverse side of the triumphant narrative of progress: that which remains outside official history but persists through its material density.

This idea begins from a fundamental suspicion: that official history, narrated as continuous advancement, accumulation of achievements, and overcoming of stages, is sustained by an operation of erasure. Benjamin shifts attention from the monument to the remainder, from the completed work to its decomposition. For him, ruin is not a simple archaeological vestige, but a critical figure that interrupts the illusion of historical continuity; its presence reminds us that every construction contains within itself the possibility of its fall. These remnants refer to forms of organizing space, labour, and bodies, and now, in their fragmentary state, expose the instability of those same systems—or, in other words, they also signal the erosion of the symbolic and political frameworks those architectures sustained.

This allows us to think of the exhibition not as a set of symbols of failure, but as surfaces upon which the complexity of our time is inscribed.

In any case, her work does not seek to restore what has been destroyed, but to think—through this accumulation of remnants—the conditions of possibility for what may still emerge, for what may constitute another form of knowledge. The work does not resolve this tension; it keeps it open, exposing the impossibility of ever fully closing processes of loss.

The concept of “lack” has been deeply explored in psychoanalysis and is understood as a foundational absence constitutive of the human being, not merely as a material deficiency. Yet this irreducible void simultaneously acts as the engine of desire, driving an ongoing search, even while recognizing that total completeness can never be achieved.

If we think about artistic practices through the sense Jacques Lacan gives to the concept of “lack,” we might ask whether it is not precisely in this persistent incompleteness that art resides. In what way might art be capable of fostering desire, insisting on the need to formulate better questions—while acknowledging that this lack exists and that we will continue thinking from within the uncertainty we inhabit? In this zone of indeterminacy, Margaret Whyte’s project invites us to reconsider what we understand by stability, value, and future.

Perhaps it is there, in this incomplete territory of art, that one of the most persistent forms of antifragility can be found: inhabiting lack in order to sustain it as a space of shared inquiry, where works extend as dispositifs that challenge those who traverse them, calling forth forms of attention, responsibility, and critical imagination.

If art can aspire to any form of agency, perhaps it does not lie in resolving the tensions of the world, but in offering tools for thinking them together, keeping active that zone of uncertainty and lack from which it is still possible to imagine other ways of being within it.

27. The concept of lack has been widely explored in psychoanalysis as a structural condition of human desire, understood as the effect of a constitutive absence.
28. In the work of Jacques Lacan, lack occupies a central place in the theory of desire: the subject is constituted in relation to a structural absence that organizes its relation to language, the Other, and the world. See: *Écrits* (Paris: Éditions du Seuil, 1966).


ANTIFRÁGIL
MARGARET
WHYTE















DE DETRITUS Y DENDRITAS

OF DETRITUS AND DENDRITES

Enrique Aguerre

La vitalidad de Margaret Whyte siempre la lleva a aceptar desafíos nuevos en su hacer como artista, a estar alerta, a encontrar soluciones formales y conceptuales que surgen de esa insistencia en el hacer chocar entre sí soportes y lenguajes. El detritus resultante de estas acciones será el material privilegiado para dar forma a singulares visiones.

Este desacomodo respecto a lo que ya sabe como artista la ha llevado a seguir siempre hacia adelante: "con errores y aciertos sigo adelante" ha manifestado la artista. Y ese avanzar se manifiesta de una forma más radical y temprana, en su prolífica trayectoria, al abandonar la pintura bidimensional para trabajar en el espacio.

¿Puede un quebranto de salud redireccionar la carrera de una artista? En el caso de Margaret así fue — contado por ella en varias entrevistas— a partir de un malestar físico debido al continuado uso del óleo y de los diferentes materiales tóxicos que acompañan el acto de pintar, tuvo que desistir a seguir "pintando". Abandonar una práctica que la artista desarrolló casi exclusivamente desde los años 70 hasta fines de los años 90. Me refiero a la pintura tradicional, a la manufactura de cuadros. La pintura seguirá presente de otra forma, expandida y a la vez integrada en diferentes materiales, objetos cotidianos y otros reciclados por la artista, al igual que en sus textiles y esculturas blandas.

La transición que va del dibujo y la pintura en el plano a la instalación comienza con *Las cosas mismas* (1995) en el Espacio Rafael Barradas del Museo Blanes con objetos cotidianos intervenidos con pintura acrílica negra, envueltos —entre los cuales destaca una inquietante figura que remite a un cuerpo humano atado con tela blanca, sobre listones de madera, rodeado de tierra negra— acompañados de imágenes seriadas. Es un tiempo detenido que alberga la memoria afectiva de la artista.

Profundiza en su trabajo en el espacio con la instalación *Hasta que duela* (2001) en el Museo Cabildo con esculturas en pequeño formato realizadas en gel y silicona, que cuestionan el concepto de belleza hegemónico y ponen de relieve el cuerpo como campo de batalla.

Le sigue *Cuerpos atávicos* (2003) en la Colección Engelman-Ost donde los textiles de mediano y gran formato —realizados con telas, hilos, fibras y pieles a modo de bajorrelieves— son los protagonistas, portantes de lo específico de la pintura en tanto color y forma, configurando el núcleo duro de la propuesta. En este conjunto de piezas se erige una gran escultura (blanda) vertical que a modo de umbral presagia otras búsquedas que se concretarán más adelante.

En la muestra *Pliegues* (2007) en el Subte Municipal, Margaret mantiene los mismos materiales empleados anteriormente y sus textiles de gran formato, pero es de destacar la irrupción de la figura humana como motivo central al igual

Margaret Whyte's vitality continually drives her to take on new artistic challenges, to remain alert, and to find formal and conceptual solutions that emerge from her insistence on making supports and languages collide. The detritus produced by these collisions becomes the privileged material with which she shapes singular visions.

This productive dislocation from what she already knows as an artist has sustained her trajectory: "With my rights and wrongs, I keep moving forward," she says. That trajectory took a more radical and early turn in her prolific career, when she abandoned two-dimensional painting to work in space.

Could a health issue change the direction of an artist's career? That was the case for Margaret, as she has recalled in several interviews: after experiencing physical discomfort caused by the prolonged use of oil paint and other toxic materials, she had to give up "painting." This meant giving up a practice to which she had devoted herself almost exclusively from the 1970s to the late 1990s, that is, the traditional manufacture of paintings. Painting would remain present in other ways, expanded and, at the same time, integrated in different materials, common objects and other items recycled by the artist, just like in her textile pieces and soft sculptures.

The transition from bidimensional drawing and painting to installation began with *Las cosas mismas* [Things Themselves] (1995) in the Rafael Barradas room at Museo Blanes, composed of everyday objects coated in black acrylic paint and accompanied by serial images. Among them, a puzzling human figure apparently tied with white fabric over wood strips and surrounded by black soil evoked a suspended time harnessing the artist's affective memory.

She deepened this exploration with the installation *Hasta que duela* [Until it Hurts] (2001) at Museo Cabildo, with small-format sculptures made of gel and silicone, questioning the hegemonic concept of beauty and emphasising the body as a battlefield.

With the following installation, *Cuerpos atávicos* [Atavistic Bodies] (2003), a part of the Engelman-Ost Collection, medium-and-large-format textile pieces—made of fabric, thread, fiber and fur as bas-relief—became central to the proposal, carrying colour and form—the core elements of painting. From this set of pieces emerged a large (soft) vertical sculpture, a threshold that anticipated future explorations that would eventually materialise.

In the exhibition *Pliegues* [Creases] (2007) at Subte Municipal, Margaret continued to use the same materials and large-format textiles, but the irruption of the human figure as a central theme was notorious, as well as the use of attire in her sculptures. Figures that stood upright in a challenging attitude, wearing motorbike helmets like medieval knights

que el uso de la indumentaria en sus esculturas. A veces las figuras están erguidas y desafiantes con sendos cascos de moto como caballeros medievales de estética que se origina en el deshecho, al igual que ciertas criaturas del averno y algunas otras que forman parte de un amasijo amorfo de inquietantes presencias junto a telas anudadas e hiladas como restos que testimonian antiguos y olvidados esplendores. Una carpa intervenida por la artista es refugio y a la vez umbral, que remite a la premonitoria gran escultura de la exposición en la Colección Engelman-Ost.

La exposición *Belleza Compulsiva* (2009) en el Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) reunirá una docena de textiles de gran formato instalados en grandes paneles que en su reverso comparten una superficie de absoluto color negro que implica al espectador rodearlos para descubrir formas y cromatismos complejos, muchas veces mediados por veladuras de nylon, hilos y fibras. Estas obras tienen la particularidad de atraernos a la vez que nos alejan, de escenificar de manera expresionista el resquebrajamiento definitivo de lo "bello".

Existe por lo tanto un continuum en la exposición *Lo que queda* (2012) en el Espacio de Arte Contemporáneo (EAC), en cuanto formatos y características de las piezas exhibidas, es la intención de Margaret la que ahonda para entrever deterioros, roturas y decadencia en nuestro entorno vital que puede trasladarse a lo mental y emocional en cada uno de nosotros.

Ya en *La parte oscura del presente* (2021) realizada en el Espacio de Arte Contemporáneo (EAC) la artista decide avanzar (nuevamente) para enfrentarnos a una etapa más dramática aún: el derrumbe del mundo tal como lo conocíamos. Y para ello recurre a cubrir con escombros, restos de tecnología piezas manufacturadas por Margaret —que incluso en algún momento integraron algunas de sus propuestas expositivas— e indiferenciados objetos que yacen bajo los hierros retorcidos y las piedras.

Otra faceta que es digna de ser destacada son las intervenciones realizadas en lugares públicos que dotan a los mismos de un sentido diferente al que se pensó originalmente: *Kanga* (2008) en el ascensor del Centro Cultural de España (CCE), *Madama Butterfly* (2009) en los barandales de las escaleras interiores del Teatro Solís, *Mujeres con fibra* (2013) en el atrio de la Intendencia de Montevideo (im) y *Bibliotecas profanas* (2016) en el Museo de Artes Decorativas.

La exposición *Tiempo de escuchar* (2024) realizada en la Sala 1 del Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) sintetiza las principales inquietudes de Margaret Whyte en sus cincuenta años de trayectoria como artista visual. Expone individualmente por segunda vez en el museo pero sin volver la mirada hacia atrás, insiste en tomar riesgos, en transitar el camino más difícil. Podría descansarse en lo ya hecho y sin embargo comienza este proyecto —junto a Patricia Bentancur como curadora, con quien ya había trabajado anteriormente— sin saber que resultado obtendrá.

Telas y objetos que consigue o le regalan colegas y amigos serán transformados, a modo de dendritas, sin un punto de partida preestablecido ya que se trata de escuchar los sonidos de un mundo que implosiona y que le demanda toda su atención.

Precisemos que este impacto que produce la situación del mundo actual en la artista, que la angustia profundamente, la lleva inmediatamente a la acción. Reformulándose como creadora para ajustar el lugar desde donde habla y afinando lo que tiene para decir. Escuchando, dándose el tiempo para escuchar, y desde allí actuar.

Margaret Whyte es una referencia ineludible en el arte producido en el Uruguay y su proyección comienza a permear fronteras. Ahora es el turno de la Bienal de Venecia. ¡Enhorabuena!

fashioned from refuse, as if they were underworld creatures. Others, made of a shapeless combination of knitted and threaded fabric, resulting in puzzling presences as leftovers that witnessed ancient and forgotten golden ages. A tent intervened by the artist worked both as a refuge and a threshold that recalled the large premonitory sculpture from the Engelman-Ost Collection exhibition.

The exhibition *Belleza Compulsiva* [Compulsive Beauty] (2009) at Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) gathered a dozen large-format textile pieces installed in panels upon a black surface, requiring viewers to walk around them in order to discover complex shapes and chromatic tones, often mediated by nylon, thread and fiber covers. These singular pieces have the ability of both attracting and repelling viewers, staging, in expressionist terms, the definitive fracture of "beauty."

The exhibition *Lo que queda* [What is Left] (2012) at Espacio de Arte Contemporáneo (EAC) showed a continuum regarding the formats and characteristics of the exhibited pieces. Margaret pushed further, suggesting how our lived environment may erode, fracture, and decay, thus affecting our mental and emotional state.

In *La parte oscura del presente* [The Dark Side of the Present] (2021) at EAC, the artist decided to take a deeper step by making viewers face an ever more dramatic stage: the collapse of the world as we know it. To that end, she repurposed some of her own earlier works—some of them from previous exhibitions—and buried them among debris and technological waste.

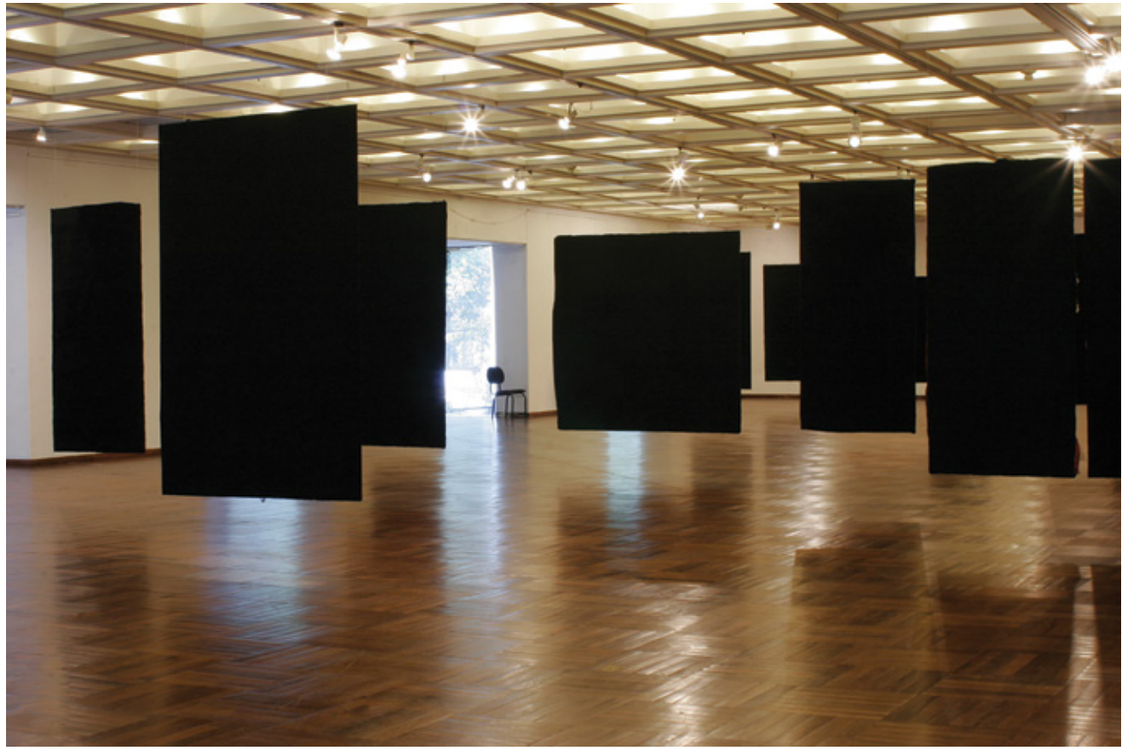
Another significant facet of her practice is her intervention in public spaces, which she redefined in works such as: *Kanga* (2008) in the elevator of Centro Cultural de España, *Madama Butterfly* (2009) in the handrails of the interior staircase of Teatro Solís, *Mujeres con fibra* [Women with Fiber] (2013) in the atrium of Intendencia de Montevideo, and *Bibliotecas profanas* [Profane Libraries] (2016) at Museo de Artes Decorativas.

The exhibition *Tiempo de escuchar* [A Time for Listening] (2024) at MNAV, synthesised the central concerns of Margaret's fifty-year career as a visual artist. For the second time in the museum, and far from looking to the past, she once again embraced risk, choosing the more demanding path: without relying on the work already done, Margaret started a new project—together with curator Patricia Betancur, with whom she had already worked in the past—without knowing what the outcome would be. In this exhibition, different fabrics and objects gathered by her or by colleagues and friends branched outward like dendrites, with no preestablished starting point, urging us to listen to the sounds of an imploding world that requires our full attention.

The current state of the world deeply unsettles her and compels her to act. She redefines her position as an artist, adjusting her vantage point and refining what she has to say. Listening, allowing herself time to listen, and then take action.

Margaret Whyte is an essential figure in Uruguayan art and her work is starting to project beyond borders. Now comes the Venice Biennale. Congratulations!





Belleza compulsiva, 2009.

MATERIA UTÓPICA Y MEMORIA DECOLONIAL EN EL ARTE DE MARGARET WHYTE

UTOPIAN MATTER AND DECOLONIAL MEMORY IN THE ART OF MARGARET WHYTE

Virginia Villaplana Ruiz

Una imagen que aparece recurrente en mi memoria cuando retorno al tiempo vivido en Montevideo es *Isla de Flores*. Un archivo es una isla. Una isla es un archivo. La isla y el archivo se tocan en un territorio inexplotable de la memoria. Mi atención se detiene en los márgenes de la costa uruguaya, la obra de Margaret Whyte y en ciertos territorios que oteé en la lejanía.

Hacia *Isla Rasa, Isla Encantada* donde las gentes cuentan que unas palomas guardan un tesoro escondido e *Isla del Marco* cuya vegetación la forman líquenes milenarios adheridos a las rocas que acogen la crianza de las hembras de lobo de mar. *Isla Rasa*, *Isla Encantada* e *Isla del Marco* son un conjunto de islas unidas por aquello que las separa la luz de faro que arroja Isla de Flores. A la distancia de veintiún kilómetros al sudeste de Punta Carretas, estas islas dibujan un archipiélago impreciso. Un lugar fuera del tiempo pleno de incertidumbre, brillo y excepcionalidad como la obra artística de Margaret Whyte.

Esta imagen se superpone al pensar en la instalación *Antifrágil* que Margaret Whyte presenta en la 61.ª Bienal de Venecia. Escucho la imagen. Pienso a Margaret Whyte y el gesto radical que atraviesa su obra. La dimensión política de la práctica artística, la metáfora de la memoria se entrelaza con lo cotidiano. Emerge a una ecología de materiales del hacer de la vida, que se instala en la reescritura de la historia del arte del sur global frente al canon europeo y estadounidense.

El vínculo entre emoción, sentido y materia utópica que abarca la trayectoria de Margaret Whyte a través del tiempo de la historia social y la historia del arte en Uruguay va cruzando su obra del período de la dictadura cívico-militar (1973-1985), a la transición a la democracia y las derivas del capitalismo neoliberal del presente global.

En un ensayo de 1986 titulado *La teoría de la bolsa de la ficción*, Ursula K. Le Guin[1] cita el libro de Elizabeth Fisher, *La creación de las mujeres*[2] para narrarnos que contrariamente a la forma patriarcal y dominante de pensar sobre las sociedades humanas primitivas, no fue la lanza fálica el primer "dispositivo cultural", sino más bien un recipiente, un atado y una especie de honda para transportarlo. A lo que Le Guin se refiere es a una bolsa que transportaba la recolección de semillas de mostaza, ficciones ancestrales y culturales. Esta idea desafía la visión dominante de que la historia humana comienza y actúa a través de lo que Le Guin describe como "esa cosa maravillosa, grande, larga y dura", el hueso o la lanza.

1. Le Guin, Úrsula. *La teoría de la bolsa de transporte de la ficción*. Buenos Aires, Rara Avis Editorial, 2022.
2. Fisher, Elisabeth. *Woman's creation: Sexual evolution and the shaping of society*. MacGraw-Hill, 1979.

A recurrent image that returns to me when I think back to my time in Montevideo is Isla de Flores. An archive is an island. An island is an archive. The island and the archive meet in memory's unexploitable territory. My attention lingers on the margins of the Uruguayan coast, on Margaret Whyte's work, and on certain territories I once glimpsed in the distance.

I look toward Isla Rasa, Isla Encantada—where locals say pigeons guard a hidden treasure—and Isla del Marco. On the latter, ancient lichens cling to the rocks, sheltering female sea lions about to give birth. Isla Rasa, Isla Encantada and Isla del Marco are a set of islands united by the very force that separates them: the beam from Isla de Flores's lighthouse. Located 21 kilometers southeast of Punta Carretas, these islands sketch an imprecise archipelago. A place out of time, filled with uncertainty, luminosity, and singularity—just like Margaret Whyte's work.

This image overlays my thoughts of Whyte's installation Antifragile at the 61st Venice Biennale. I listen to the image. I think about the radical gesture that runs through her work. In her practice, the political dimension and the metaphor of memory intertwine with the everyday. An ecology of materials emerges from lived practices and inscribes itself in the rewriting of art history in the Global South, challenging European and U.S. canons.

The link between emotion, meaning, and utopian matter runs throughout Whyte's trajectory in Uruguayan social and art history. Her work moves from the civic–military dictatorship (1973–1985), through the democratic transition, to the neoliberal drifts of the global present.

In her 1986 essay The Carrier Bag Theory of Fiction, Ursula K. Le Guin[1] quotes Elizabeth Fisher's *Women's Creation*[2] to point out that, contrary to the patriarchal and dominant way of conceiving primitive human societies, the first "cultural device" was not the phallic spear, but a recipient, a bundle and a kind of transportation sling. Le Guin refers to a bag used to carry mustard seeds and ancient fictions. This idea challenges the dominant perspective that human history begins and acts through what the author describes as "that wonderful, big, long, hard thing," the bone or the spear. Le Guin asks us to consider what we have not been told about: the thing that holds things, the container that carries them. That is a whole new story. The bundle matters because without it there is no gathering, no collecting, no transporting

1. Le Guin, Úrsula. *La teoría de la bolsa de transporte de la ficción.* Buenos Aires, Rara Avis Editorial, 2022.
2. Fisher, Elisabeth. *Woman's creation: Sexual evolution and the shaping of society.* MacGraw-Hill, 1979.




godox
DP400III

Pag 98. Lo que queda, Colección Engelman Ost
Pag 100. Pliegues, 2004
Pag 103. La balsa, 2004



Le Guin nos hace reflexionar sobre lo que no hemos oído hablar: la cosa para poner las cosas dentro y el contenedor para lo contenido. Esa es una historia nueva. El atado como contenedor y recipiente es importante porque sin la bolsa no hay forma de reunir, recolectar, ni transportar nada necesario: comida, criaturas, alimentos o agua. La obra de Margaret Whyte apunta como lo hace *la bolsa de la ficción*, de Ursula K. Le Guin, a la sostenibilidad de la vida.

Le Guin toma la idea antropológica de Fisher en *La creación de las mujeres* y la aplica a la ficción. Mientras que a menudo se considera que la ficción trata principalmente sobre el conflicto y que la forma adecuada de la narrativa es la de la flecha o la lanza, Le Guin propone que la forma natural, adecuada y apropiada de la narrativa es, en cambio, la de la bolsa como recipiente y la recolección. En este sentido, la obra artística de Margaret Whyte contiene instalaciones escultóricas que son materia utópica y memoria decolonial. De igual manera, las palabras contienen cosas. Contienen significados... reducir la narrativa al conflicto es absurdo, nos narra Le Guin. Lo que es cierto para la ficción, también lo es para la autonomía del arte, la imaginación poética y política en la obra de Whyte.

La obra de Margaret Whyte deshace las fronteras de la imagen escultórica cosiéndola a una dimensión política del arte textil, ya que sus instalaciones son acciones de proceso que se hibridan con el encuentro de objetos, telas, fibras e hilos en términos de archivo encarnado de la vida cotidiana. La materia escultórica de Whyte no solo representa una utopía, sino que la encarna como contra-archivo en el sentido que Ann Cvetkovich[3] propone: los objetos afectivos cotidianos preservan historias subalternas que no caben en los archivos oficiales. La obra de Whyte es una de las obras más complejas, luminosas y representativas del arte latinoamericano. La dimensión política de la instalación escultórica se comprende como materia y lenguaje. Puesto que una tela resulta de urdir, de entrelazar un hilo para construir una estructura estable y sólida, y construye lenguajes que en conjuntos coherentes constituyen estructuras de significación. La obra de Whyte colecciona y atesora la vida como materia de acontecimientos cotidianos en un mestizaje que acumula capas de memoria e historia resplandecientes como en sus instalaciones *Las Cosas Mismas* (1995), *De ausencias y sombras, cosas que nada son* (2009) y *Bibliotecas profanas* (2016).

Las esculturas blandas de Whyte (*soft sculpture*) cosidas con texturas comparten un origen etimológico común, el vocablo latín *texere* que significa 'tejer, entrelazar', al igual que las palabras textura y contexto; por tanto, sus significados están igualmente entrelazados. Asimismo, el concepto de trama en un tejido son los hilos que dan sujeción a una tela (los hilos horizontales que, junto a la urdimbre, los verticales, se encuentran y cruzan surgiendo así la tela) como en nuestro vocabulario, la trama es también el argumento de una ficción urdida como que la de Ursula K. Le Guin nos propone. La trama es incluso la pauta que facilita en la obra de Whyte el límite de una narración del caos u origen de una materia distópica expandida compuestas por capas de telas coloridas o pintadas, tules y piezas de vestimenta que son atadas con hilos creando esculturas colgantes y cuerpos incipientes. Como vemos, estas ideas están íntimamente relacionadas con lo que nuestro lenguaje cotidiano también desvela, pues está cubierto de términos y frases provenientes del ámbito textil, teñido de metáforas: "el lenguaje teje nociones y conceptos", nos referimos al "hilo conductor de la vida o de la historia", hablamos de "estar urdiendo algo". Las relaciones que la obra de Margaret Whyte utiliza son relaciones que además se sostienen en el acto de cohesionar con telas e hilos una metáfora real. La conexión entre tejido, materia, memoria e historia decolonial.

En este sentido, las aportaciones de Silvia Rivera Cusicanqui, *bell hooks*, Gayatri Spivak y Verónica Gago[4] constituyen instrumentos teóricos fundamentales en los estudios feministas decoloniales y sobre ecología crítica. Estos planteamientos críticos abordan, desde diferentes contextos y herencias culturales, las condiciones del colonialismo histórico y sus continuidades, que hoy se despliegan bajo el llamado neoliberalismo y capitalismo globalizado.

A pesar de las críticas que se han sucedido sobre la propia definición del feminismo decolonial, estas siguen ofreciendo una tierra fértil, ya sea para revisar la modernidad y sus formas de explotación, caos, desorden y violencia colonial, como para interpretar las nuevas modalidades de las prácticas neocolonialistas, dictatoriales, fascistas y extractivistas. A partir de las primeras obras pictóricas que Margaret Whyte crea durante la dictadura uruguaya: *Atlántico Sur*, *Ventana simulada*, *La red* y *Sin título* (1975-1983) observamos como el recorte se transforma en reencuadre del cuerpo y la mirada: obstáculo, hueco, desecho y bulto. La metáfora del recorte entrelazado hila la materialidad de la memoria con la ausencia alumbrando el origen de las *esculturas blandas* (*soft sculpture*) que Margaret Whyte inicia a partir de 1979 con la experimentación de textiles y objetos de desecho. Estas estrategias espaciales de la materia se hacen presentes en la obra *Cuerpos atávicos* (2003) y se afianzan en los procesos espaciales de instalación escultórica abandonando la pintura.

3. Cvetkovich, Ann. *Archive of feelings*. Vol. 2008. Durham, NC: Duke University Press, 2003.

4. Herrero, Yayo y Gago, Verónica. *Ecofeminismos: La sostenibilidad de la vida*. Icaria, Barcelona, 2023.

what sustains life—food, creatures, water. Like Ursula K. Le Guin's carrier bag of fiction, Whyte's work points to the sustainability of life.

Le Guin takes Fisher's anthropological idea from Women's Creation and applies it to fiction. While it is often considered that fiction is mainly about the conflict and the standard structure of storytelling is represented by an arrow or a spear, Le Guin suggests the most suitable and appropriate structure of narrative is the bag as a recipient and the action of collecting. Thus, Whyte's sculptural installations embody both utopian matter and decolonial memory. Likewise, words contain things. They contain meanings... Reducing storytelling to conflict is absurd, Le Guin says. What is true for fiction is also true for art's autonomy, for poetic and political imagination in Whyte's work.

Whyte's artwork dissolves the borders of sculptural image by knitting it to a political dimension of textile art. Her installations are procedural actions which turn hybrid in each encounter with objects, fabrics, fibers and threads that work as an incarnated archive of daily life. Not only Whyte's sculptural matter represents utopia, but incarnates it as a counter-archive as proposed by Ann Cvetkovich: the regular objects affected preserve subaltern stories that don't fit in the official archives. Whyte's is one of the most complex, bright and representative works of Latin American art. The political dimension of the sculptural installation is understood as matter and language. A fabric results from warping, from intertwining threads to achieve a solid and stable structure, the same as building coherent sets of languages that constitute signification structures. Whyte's artwork collects and treasures life as the matter of daily happenings, a mixture that accumulates glowing layers of memory and history, as in her installations Las Cosas Mismas [Things Themselves] (1995), De ausencias y sombras, cosas que nada son [Of Absences and Shadows, Things that Nothing Are] (2009), and Bibliotecas profanas [Profane Libraries] (2016).

Whyte's soft sculptures, woven with textures, share a common etymological origin in the Latin word texere, meaning to weave or interlace, as do the words texture and context. Therefore, their meanings are intertwined. Likewise, the concept of trama in a fabric refers to the threads that give a cloth its cohesion (the horizontal threads that, together with the vertical ones, meet and cross, making up the fabric), just as in Spanish trama is also the plot of a woven fiction, such as the one Ursula K. Le Guin proposes. In Whyte's work, trama becomes the thread that sets a threshold for narrating chaos and gives form to an expanded dystopian matter made of layers of colourful or painted fabric, tulle, and pieces of clothing that are tied up with threads, creating hanging sculptures and incipient bodies. As we can see, these ideas are closely related to what our everyday language also reveals, for it is covered with terms and phrases from the textile field, dyed with metaphors, such as saying that language "weaves" notions and concepts or explaining how an author "weaves" a narrative with different plot "threads". The relationships Whyte's work constructs are sustained by binding fabrics and threads into a living metaphor—the connection between weaving, matter, memory, and decolonial history.

In this sense, the contributions of Silvia Rivera Cusicanqui, bell hooks, Gayatri Spivak, and Verónica Gago are key theoretical instruments in decolonial feminist studies and critical ecology. These critical approaches address, from different contexts and cultural backgrounds, the conditions of historical colonialism and its continuities, which today unfold under what is called neoliberalism and globalised capitalism.

Despite the criticisms arisen regarding the very definition of decolonial feminism, these critiques continue to offer fertile ground, either to revisit modernity and its forms of exploitation, chaos, disorder, and colonial violence, or to interpret new modalities of neocolonialist, dictatorial, fascist, and extractivist practices. Beginning with the first pictorial works by Whyte during the Uruguayan dictatorship, Atlántico Sur [South Atlantic], Ventana simulada [Simulated Window], La red [The Net] and Sin título [Untitled] (1975–1983), we observe how cut outs are transformed into reframing of the body and the look: obstacle, hollow, waste, and bump. The metaphor of the interlaced cut connects the materiality of memory with absence, paving the way for the soft sculptures Whyte began making in 1979 through experimentation with textiles and waste material. These spatial strategies of matter become present in the work Cuerpos Atávicos [Atavistic Bodies] (2003) and are consolidated in the spatial processes of sculptural installation, leaving painting behind. In Whyte's own words: "The exhibition Cuerpos Atávicos [Atavistic Bodies] was the first I did with fabrics. I made those works during a very sad period [...]. This coincided with the fact that I'd been painting nonstop for many years, and I went to see a doctor because of some respiratory problems. He told me the paint fumes were irritating my trachea and recommended that I should stop. I was desperate. I didn't know what to do... until I picked up fabrics. I'd never touched a needle before! Because when my grandmother used to tell me 'come here, girl, I'm going to teach you,' I'd run away, terrified... So my textile works lack the delicacy of the seamstress, that perfection.

3. Cvetkovich, Ann. *Archive of feelings*. Vol. 2008. Durham, NC: Duke University Press, 2003.

4. HERRERO, Yayo and GAGO, Verónica. *Ecofeminismos: La sostenibilidad de la vida*, Icaria, Barcelona, 2023.

En palabra de la propia Margaret Whyte: “La exposición *Cuerpos Atávicos* fue la primera que hice con telas. Hice esas obras durante una etapa muy triste [...]. Esto se juntó con que yo venía pintando sin parar, desde hacía muchos años, y consulté con un médico porque tenía problemas respiratorios. Me dijo que la pintura me estaba irritando la tráquea y recomendó que la dejara. Yo estaba desesperada. No sabía qué hacer hasta que empecé con las telas. ¡Nunca había agarrado una aguja! Porque cuando mi abuela me decía ‘vení nena que te voy a enseñar’ yo salía corriendo, despavorida... Así que mis obras textiles no tienen la delicadeza de la costurera, de buscar lo perfecto. Todo lo contrario: son grandes puntarrajos. Y bueno, los amigos me empezaron a donar telas y me puse a trabajar. Me empezaron a inspirar los materiales que tenía a mano o en el suelo, tirados por ahí. Desde entonces trabajo así: los voy trabajando mientras veo cómo los enfoco al concepto”.[5] El proceso creativo de la obra de Whyte remite a la exploración de la historia de vida. A modo de autoetnografía experimental para recomponer y transformar fibras, telas, hilos, prendas de vestir, acrílicos y objetos pertenecientes a su mundo afectivo. La materia utópica es afectiva y vibra en el ahora, no es un sueño sino una necesidad. La escultura se hace tacto, por su cercanía al tejido y a lo íntimo en la obra de Whyte que se convierte en un vínculo privilegiado para una dimensión afectiva de lo utópico. Un vínculo que desde el proceso de creación de la artista muestra la intersección entre emoción, sentido y materia utópica. Restos, huellas y fragmentos que perduran en la obra como un testigo presencial ante los espectadores —siguiendo a Nelly Richard[6]— reactivando lo no resuelto, como un residuo que insiste narrar frente al silencio. Defiende Margaret Whyte con sus palabras el borrado emocional: “Mi proceso de trabajo involucra todo lo que voy absorbiendo durante la construcción de la idea, pero cuando llega el momento de plasmar la tela, todo lo que aprendí se borra, es como empezar de cero. Siento que mis procesos no son fáciles y atravieso muchos sentimientos duros, de dolor, tristeza, pero también de alegría. Me es difícil dejar terminada la obra”.[7]

5. *Entrevista a Margaret Whyte* realizada por el colectivo Arte y Educación (María José Ambrois y María Valdés) https://arteyeducacion.org/artistas/whyte-margaret
6. Richard, Nelly. *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición. Editorial Cuarto Propio, 1998.*
7. Ibidem. *Entrevista a Margaret Whyte* realizada por el colectivo Arte y Educación.

Quite the opposite: they are big, rough stitches. So, friends began to give me fabric scraps and I got down to work. I got inspired by the materials I had at hand or on the floor, lying around. Since then, I work like this: I work with them while I sort out how they align with the concept.” [5] The creative process of Whyte’s work refers to the exploration of life history. As a form of experimental autoethnography to recompose and transform fibers, fabrics, threads, garments, acrylics, and objects from her affective world. Utopian matter is affective and vibrates in the present; it is not a dream but a necessity. Sculpture becomes touch, given its closeness to weaving and to intimacy in Whyte’s work, which becomes a tight bond for an affective dimension of the utopian. A bond that, from the artist’s process of creation, shows the intersection between emotion, meaning, and utopian matter. Remains, traces, and fragments endure in the work as witnesses before the viewer, according to Nelly Richard,[6] reactivating the unresolved, like waste insisting on narrating in the face of silence. Whyte defends emotional erasure in her own words: “My working process involves everything I absorb during the construction of the idea, but when the moment comes to lay down the fabric, everything I’ve learned vanishes; it’s like starting from scratch. I feel my processes are not easy and I go through hard feelings, pain, sadness, but also joy. It’s difficult for me to finish the work.”[7]

Whyte’s work moves from painting to large-scale, site-specific sculptural installation, creating environments marked by a visceral, dystopian aesthetic and a strong command of spatiality. The viewer’s sense of presence emerges through her object-based and textile installations, conceived specifically to interact with a particular space, situation, or context, as in her installations Lo que queda [What Remains] (2012), Zona de Riesgo [Risk Zone] (2020), and La Parte Oscura del Presente [The Dark Part of the Present] (2021).

The practices of oppositional and ruptural visuality over the socio-sexual imaginary that run through Whyte’s work, with Tabaré y su flor [Tabaré and His Flower], Acoso [Harassment] (1992), or Cuerpos Atávicos [Atavistic Bodies] (2003), also make reference to the colonial bias of

5. *Interview with Margaret Whyte* by Arte y Educación Group (María José Ambrois and María Valdés) https://arteyeducacion.org/artistas/whyte-margaret
6. RICHARD, Nelly. *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*, Cuarto Propio, 1998.
7. Ibid. *Interview with Margaret Whyte* by Arte y Educación Group (María José Ambrois and María Valdés) https://arteyeducacion.org/artistas/whyte-margaret/







Pag 108: El consorte, (detalle).
Pag 111: De la serie Cuerpos atávicos, 2003

La obra de Margaret Whyte transita de la pintura a la instalación escultórica *site-specific* de grandes dimensiones creando ambientaciones que están marcadas por una estética visceral, distópica y que alberga un gran dominio de la espacialidad. La presencialidad del espectador/a se construye a partir de sus obras de instalación objetual y textil, creadas específicamente para interactuar con un espacio, una situación o un contexto determinados, como ocurre en sus instalaciones *Lo que queda* (2012), *Zona de Riesgo* (2020) y *La Parte Oscura del Presente* (2021).

Las prácticas de visualidad de oposición y ruptura sobre el imaginario socio-sexual que recorren la obra de Margaret Whyte con *Tabaré y su flor*, *Acoso* (1992) o *Cuerpos atávicos* (2003) remiten al igual sobre la colonialidad de la mirada que nos llevan a considerar la singularidad única que la obra de Margaret Whyte abre en el terreno de la historia del arte uruguayo. Ya que su propuesta siempre ha estado vinculada a la esfera de la producción cultural, a su difusión en centros de arte nacionales, museos públicos e intervenciones internacionales en las últimas cuatro décadas como en Museo Nacional de Artes Visuales de Uruguay, Fairfield University, Fundación de Arte Contemporáneo, Museo Blanes, Colección Engelman-Ost, Centro Cultural de España (CCE), Museo Figari o el Espacio de Arte Contemporáneo, entre otros.

La obra de Margaret Whyte se vincula a la utopía situada como proceso de *worlding,*[8] de hacer mundo en común. La utopía táctil de la escultura y la dimensión política del textil es performativa no en su destino sino como una tecnología del arte que produce una reflexión sobre la condición humana en el presente. Del mismo modo que la práctica artística de autoras como Cecilia Vicuña, Lacy Duarte, Teresa Margolles, Lygia Clark, Lilina Porter, Teresa Vila o Ana Tiscornia se manifiesta en un ecosistema relacional de tiempo, materia e historia. Margaret Whyte da sentido con su obra al arte latinoamericano y, en concreto, a la instalación escultórica *site-specific* a lo largo de su historia proponiéndose como un dispositivo que performa futuros posibles desde la textura misma de su hacer y narrar.

La propuesta poética de Margaret Whyte nos remite a que la materia no es un objeto aislado, sino una red de relaciones afectivas. La materialidad de su obra funciona como contra-archivo y herramienta decolonial y al mismo tiempo es puntada, nudo y sutura que articula materia utópica y memoria decolonial, corporalidad y territorio, estableciendo vínculos entre la experiencia estética y la experiencia de un mundo frente al caos, la destrucción y el desastre que habita en el presente con esperanza. Es materia vibrante.

A partir de la obra de Margaret Whyte, se revela un modo de pensar la materia que excede el marco tradicional de la escultura o la instalación y se sitúa en un territorio donde el textil —esa superficie históricamente relegada al ámbito de lo cotidiano, lo doméstico y lo femenino— afirma su capacidad crítica, su poder de archivo y su potencial ecológico. La obra de Margaret Whyte defiende la instalación escultórica como *site-specific*. La visualidad y acumulación de telas, hilos, retazos, prendas en desuso y objetos del cuerpo colectivo va permitiendo que cada fragmento funcione como una partícula de tiempo sedimentado, como un resto cargado de afectos, funciones y economías circulares que se ponen en escena en el espacio expositivo. No es casual que en las instalaciones *Hasta que duela* (2001), *Kanga* (2008), *Lo que queda* (2012) y *Belleza compulsiva* (2009) el tejido aparezca como un organismo que crece, se expande, se enreda y enmaraña colonizando: paredes y rincones. Ocupando los espacios arquitectónicos como si la obra de arte restituyera una memoria que había permanecido comprimida en los cajones, en las bolsas de ropa desechada o en los rituales de limpieza cotidianos. Así, la obra de Margaret Whyte introduce un criterio de ecología no ligado a la representación del paisaje ni a la metáfora naturalista, sino a la materialidad del consumo, la colonialidad y de la domesticidad: una ecología de lo urbano, de la intimidad y lo público, de la piel y del residuo.

Whyte activa lo que podríamos llamar una ecología íntima. La tela, al ser rescatada de su destino de desecho, no solo rebasa su función utilitaria, sino que recupera la historia de los cuerpos y los objetos cotidianos. Si el capitalismo de consumo se produce con la ideología sobre la naturaleza del progreso, el poder de la tecnología o la naturaleza humana como temporalidad dominante, Whyte invierte la dirección: retorna lo viejo, lo usado, lo gastado, lo obsoleto y lo desclasado. En ese retorno lo que emerge no es nostalgia sino una forma de crítica material donde el residuo habla y donde lo textil expone la fragilidad de los cuerpos que protege. La materia adquiere agencia cuando se articula en el espacio como trama y como denuncia en las instalaciones escultóricas de Margaret White. No hay aquí un gesto de reciclaje ingenuo: lo que se activa es la memoria ecológica del consumo, una ecología de la acumulación y del exceso. La obra de White desplaza así la idea de naturaleza para situar el problema ecológico en la cadena textil, en los circuitos de consumo y los ritmos acelerados del deseo cancelando la noción de apariencia.

8. HARAWAY, Donna J., *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, 2016.

the interpretation, making us consider the uniqueness of Whyte's work in Uruguayan art history. Her work has always been linked to cultural production and showcased in national art centers, public museums, and international interventions over the last four decades, including the National Museum of Visual Arts of Uruguay, Fairfield University, the Contemporary Art Foundation, the Blanes Museum, the Engelman-Ost Collection, the Spanish Cultural Center (CCE), the Figari Museum, or the Contemporary Art Space.

Whyte's work is linked to utopia seen as a process of worlding, of building a common world. The tactile utopia of sculpture and the political dimension of textiles are performative not in their goal but as art technology mirroring human nature in the present. Like the work of other authors such as Cecilia Vicuña, Lacy Duarte, Teresa Margolles, Lygia Clark, Liliana Porter, Teresa Vila, or Ana Tiscornia, it happens in a relational ecosystem of time, matter, and history. Through her work, Whyte makes sense of Latin American art and, specifically, of site-specific sculptural installation throughout its history, unfolding as a device as possible futures from the very texture of its making and narrating.

Whyte's poetic proposal reminds us that matter is not an isolated object, but a network of affective relations. The materiality of her work functions as a counter-archive and a decolonial tool and at the same time is stitch, knot, and suture articulating utopian matter and decolonial memory, corporeality and territory, establishing links between aesthetic experience and the experience of a world facing chaos, destruction, and disaster, inhabiting the present with hope. It is vibrant matter.

From Whyte's work, a way of thinking about matter is revealed that exceeds the traditional framework of sculpture or installation and is situated in a territory where the textile—this surface historically relegated to the realm of everyday, domestic, and feminine life—affirms its critical capacity, its archival power, and its ecological potential. Whyte's work defends sculptural installation as site-specific. The visuality and accumulation of fabrics, threads, scraps, discarded garments, and objects of the collective body allow each fragment to function as a particle of sedimented time, as a remainder loaded with affection, functions, and circular economies staged in the exhibition space. It is no coincidence that in the installations Hasta que duela [Until It Hurts] (2001), Kanga (2008), Lo que queda [What Remains] (2012), and Belleza compulsiva [Compulsive Beauty] (2009), weaving appears as an organism that grows, expands, tangles, and entangles, colonizing walls and corners. Occupying architectural spaces as if restoring a memory compressed in drawers, bags of discarded clothing, or in everyday cleaning rituals. Thus, Whyte's work introduces a criterion of ecology not linked to the representation of landscape nor to naturalistic metaphor, but to the materiality of consumption, coloniality, and domesticity: an ecology of the urban, of intimacy and the public, of skin and waste.

Whyte activates what we might call an intimate ecology. Fabric, when rescued from its fate as waste, not only goes beyond its utilitarian function, but also brings back the history of bodies and everyday objects. If consumer capitalism is produced with an ideology about the nature of progress, the power of technology, or human nature as a dominant temporality, Whyte reverses its direction: she brings back the old, the used, the worn, the obsolete, and the declassed. In this return, what emerges is not nostalgia but a form of material critique in which waste speaks up and textiles expose the fragility of the bodies they once protected. Matter acquires agency when, in her installations, it is articulated spatially as trama and as critique. There is no naive gesture of recycling here: what is activated is the ecological memory of consumption, an ecology of accumulation and excess. Whyte's work thus displaces the idea of nature to situate the ecological problem in the textile chain, in circuits of consumption, and in accelerated rhythms of desire, canceling the notion of appearance.

In this sense, the sculptural installations worked by Whyte can be seen as virtual bodies and material specters: bodies that are no longer there and whose presence is registered by their absence. This phenomenon allows us to link Whyte's work with contemporary genealogies where matter operates as witness. The paradigmatic case is Magdalena Abakanowicz, whose Abakans of the 1960s and 1970s introduced fiber as a monumental sculptural language, displacing hierarchies between art and craft, between form and body. Abakanowicz's monumentality turned weaving into organism, bodily mass, faceless community. Whyte takes up this lesson from another register: her pieces do not aspire to subtract themselves from the world of use but to put it into crisis. While the historic Abakans by Abakanowicz build a sensory ecosystem charged with biology and trauma, Whyte reconstructs a global ecosystem from the sculptural gesture to narrate the utopian matter from which fiction's tactile dimension emerges.

8. Haraway, Donna J. *Staying with the trouble: Making kin in the Chthulucene*. Duke University Press, 2016.

En esta clave, las instalaciones escultóricas trabajadas por Whyte pueden ser pensadas como cuerpos virtuales y espectros materiales: cuerpos que ya no están y cuya presencia se registra en la ausencia. Este fenómeno permite vincular la obra de Whyte con genealogías contemporáneas donde la materia opera como testigo. El caso paradigmático es el de Magdalena Abakanowicz, cuyos *Abakans* de los años sesenta y setenta introdujeron la fibra como lenguaje escultórico monumental, desplazando las jerarquías entre arte y artesanía, entre forma y cuerpo. La monumentalidad de Abakanowicz convertía el tejido en organismo, en masa corporal, en comunidad sin rostro. Whyte recoge esta lección desde otro registro: sus piezas no aspiran a sustraerse del mundo del uso sino a ponerlo en crisis. Mientras los históricos *Abakans* de Magdalena Abakanowicz construyen un ecosistema sensorial cargado de biología y trauma, Margaret Whyte reconstruye un ecosistema global desde el gesto escultórico para narrarnos la materia utópica de la que están hecho el tacto de la ficción.

Las instalaciones escultóricas de Margaret White nos permiten vincular su labor artística con la obra de Doris Salcedo, donde muebles intervenidos, zapatos, fibras cosidas y superficies selladas con cemento registran la violencia del cuerpo ausente. Las suturas de Salcedo hablan de luto, de duelo y de desaparición. Pero si la artista colombiana trabaja la muerte como trauma político, Whyte trabaja la muerte del objeto como síntoma de la mercancía: la camisa que ya no se usa, la blusa que perdió su estación y guarda su afecto, el mantel que dejó de servir para proteger la superficie de la mesa. Lo que en la obra de Doris Salcedo es violencia del Estado, en Whyte es violencia global. El cuerpo desaparecido en un caso, el cuerpo disciplinado en el otro. Ambas instalan la materia utópica como índice de una historia no dicha en el arte latinoamericano. En este punto, Whyte se vincula con la dimensión histórica de la ecocrítica, que no concibe la historia como línea progresiva sino como red de temporalidades que se cruzan, se interrumpen y se sedimentan. La materia utópica y las heterotopías aparecen en la obra de Whyte como acumulación, como pliegue, como capa. Las instalaciones escultóricas de Whyte cuestionan el espacio social, creando una sensación de extrañamiento o ambigüedad espacial que cuestiona el presente y el futuro como dos tiempos del deseo. El desecho convive con el recuerdo. Esta simultaneidad se inscribe en la estética del fragmento que también atraviesa las prácticas artísticas como las de Annette Messager, Louise Bourgeois o Doris Salcedo, pero adquiere en Whyte un matiz ecológico: los fragmentos son residuos, no solo símbolos.

La constelación de artistas con las que puede leerse a Margaret Whyte ilumina un contexto donde la materia utópica ha sido un recurso persistente para pensar el cuerpo y la historia. Pero en casi todas ellas el énfasis se desplaza: Abakanowicz hacia el trauma, Salcedo hacia el duelo político, Marta Rosler hacia la ideología del hogar, Annette Messager hacia la identidad fragmentada, Louise Bourgeois hacia la memoria psíquica, Eva Hesse hacia la degradación del material, Sheila Hicks hacia la autonomía formal de la fibra, Olga Ceballos de Amaral hacia el territorio geológico, Lenore Tawney hacia la espiritualidad del hilo, Annie Albers hacia la modernidad estructural del tejido. Whyte aparece entonces como el punto donde convergen varios vectores marginales del siglo XX —lo doméstico, lo textil, lo femenino, lo blando— con un problema del siglo XXI: la ecología del consumo, la velocidad del desecho y la destrucción. Si la modernidad textil buscó emanciparse del hogar para ser arte, Whyte regresa a una poética crítica global de lo cotidiano para politizarlo. La relación con Annette Messager también ilumina el lugar del fragmento en Whyte. Annette Messager colecciona, clasifica y dispone materiales vinculados al cuerpo femenino — cabellos, ropas, muñecos, fotografías— para construir un relato de identidades fragmentadas. Margaret Whyte, en cambio, no clasifica: acumula. Mientras Messager denuncia, Whyte narra. El gesto de Annette Messager es taxonómico; el de Margaret Whyte es tectónico. Ambas comparten, sin embargo, la certeza de que la autonomía del arte no se expresa en el mármol ni en la línea dura, sino en la vulnerabilidad de la emoción.

La genealogía escultórica de la blandura alcanza un momento crítico con Louise Bourgeois y Eva Hesse. En Bourgeois, textiles y prendas familiares se convierten en esculturas que condensan traumas afectivos, maternidades tensas y sexualidades. Hesse, por su parte, incorpora materiales industriales blandos —látex, fibra de vidrio, cuerda— para explorar la vulnerabilidad de la forma y la degradación del tiempo. Whyte recoge ambas corrientes desde una perspectiva ecológica: mientras Louise Bourgeois y Eva Hesse articulan blandura y psique, dureza y proceso, Margaret Whyte introduce blandura poética, materia utópica, vulnerabilidad y crítica al capitalismo de consumo.

La historia del arte occidental alojó durante siglos la noción de que el textil pertenecía al ámbito de la decoración o de la artesanía, categorías degradadas por oposición al gran arte. El triunfo del modernismo consolidó ese gesto al privilegiar abstracción, racionalidad y estructuras duras, mientras la blandura quedaba relegada a la cama, la cocina, el armario o el taller de costura doméstico. Una lectura ecocrítica permite ver cómo estas jerarquías no eran solo estéticas, sino también ecológicas y políticas: marcaban un reparto de funciones entre géneros, mundos materiales y formas de producción.

Whyte's sculptural installations allow us to link her artistic labour with the work of Colombian artist Doris Salcedo, in which intervened furniture, shoes, sewn fibers, and surfaces sealed with cement register the violence of the absent body. Salcedo's sutures speak of mourning, grief, and disappearance. But while Salcedo sees death as political trauma, Whyte treats the death of the object as a symptom of commodification: a shirt no longer worn, a blouse out of season that still carries its emotional charge, a tablecloth that ceased to protect the table. What in Doris Salcedo's work is violence of the State, in Whyte is global violence. The disappeared body in one case, the disciplined body in the other. Both install utopian matter as an index of an unspoken history in Latin American art. At this point, Whyte is linked to the historical dimension of ecocriticism, which does not conceive history as a progressive line but as a network of temporalities that cross, interrupt, and sediment. Utopian matter and heterotopias appear in Whyte's work as accumulation, folds, layers. Whyte's sculptural installations question social space, creating a sense of estrangement or spatial ambiguity that questions the present and the future as two times of desire. Waste coexists with memory. This simultaneity is inscribed in the aesthetics of the fragment that also runs through artistic practices such as those of Annette Messager, Louise Bourgeois, or Doris Salcedo, but acquires in Whyte an ecological nuance: the fragments are waste, not only symbols.

The constellation of artists alongside whom Whyte can be read illuminates a context in which utopian matter has persistently shaped reflections on the body and history. In each case, however, the emphasis shifts: Abakanowicz toward trauma, Salcedo toward political mourning, Martha Rosler toward the ideology of the home, Annette Messager toward a fragmented identity, Louise Bourgeois toward psychic memory, Eva Hesse toward material degradation, Sheila Hicks toward the formal autonomy of fiber, Olga de Amaral toward geological territory, Lenore Tawney toward the spirituality of thread, Anni Albers toward the structural modernity of weaving. Whyte emerges at the intersection where several marginal twentieth-century vectors—domesticity, textiles, the feminine, softness—converge with a twenty-first-century problem: the ecology of consumption, the acceleration of waste, and destruction. If textile modernity sought to leave the home in order to become art, Whyte returns to a global critical poetics of everyday life and politicises it. The relationship with Annette Messager also illuminates the place of the scraps in Whyte. Messager collects, classifies, and arranges materials related to the female body—hair, clothing, dolls, photographs—to construct a narrative from fragmented identities. Whyte, on the other hand, does not classify: she accumulates. While Messager denounces, Whyte narrates. Messager's gesture is taxonomic; Whyte's is tectonic. Both share, however, the certainty that the autonomy of art is not expressed in marble or hard lines, but in the vulnerability of emotion.

The sculptural genealogy of softness reaches a critical moment with Louise Bourgeois and Eva Hesse. In Bourgeois, textiles and family garments become sculptures that condense affective trauma, fraught maternities, and sexuality. Hesse, however, incorporates soft industrial materials such as latex, fiberglass, and rope to explore the vulnerability of form and the degradation of time. Whyte takes up both currents from an ecological perspective. Where Bourgeois and Hesse articulate softness and psyche, hardness and process, Whyte foregrounds poetic softness, utopian matter, and a critique of consumer capitalism.

For centuries, Western art history maintained the notion that textiles belonged to the realm of decoration or craft—categories considered inferior to the fine arts. Modernism consolidated this hierarchy by privileging abstraction, rationality, and hard structures. Softness, by contrast, was relegated to the bed, the kitchen, the closet, or the domestic sewing workshop. An ecocritical reading reveals that these hierarchies were not only aesthetic but also ecological and political: they marked a distribution of functions among genders, material worlds, and forms of production. Whyte's work emerges at a moment when that distribution no longer holds—when textile commodities accelerate their cycles and the saturation of clothing in the home becomes a symptom of a disturbed ecosystem. Consumer capitalism reconfigures the temporality of life: you do not use until exhaustion, you use until boredom; you do not mend, you throw away; you do not sew, you buy. Whyte introduces this accelerated time into the museum so that the viewer feels the fatigue of matter, the pressure of consumption, and the anxiety of obsolescence. At this point, her work differs from Louise Bourgeois's sculptural turn and from Eva Hesse's industrial organicity: there sculpture was a metaphor; here sculpture and textile materiality are symptoms of an absent metaphor.

The ecological dimension does not manifest in Whyte as landscape but as circuit. The question is not how we represent nature, but how we represent the life of the things around us, how long they last, which bodies they pass through, who makes them, who wears them, who discards them, and at what speed. Within this eco-material inquiry, affinities emerge with practices such as those of Sheila Hicks, Lenore Tawney, and Anni Albers—but only to clarify the difference.



La obra de Margaret Whyte emerge cuando ese reparto ya no funciona, cuando la mercancía textil acelera sus ciclos y cuando la saturación de ropa en la casa se convierte en síntoma de un ecosistema trastocado. El capitalismo de consumo reconfigura la temporalidad de la vida: no se usa hasta agotar, se usa hasta aburrir; no se repara, se descarta; no se cose, se compra. Whyte introduce ese tiempo acelerado dentro del museo para que el espectador sienta el cansancio de la materia, la presión del consumo y la ansiedad de la obsolescencia. En este punto, su trabajo se diferencia del giro escultórico de Louise Bourgeois y de la organicidad industrial de Eva Hesse: allí la escultura era metáfora; aquí la escultura y la materialidad textil son síntomas de una metáfora ausente.

La dimensión ecológica no se manifiesta en Whyte como paisaje sino como circuito. La pregunta no es cómo representamos la naturaleza, sino cómo representamos la vida de las cosas que nos rodean, cuánto duran, qué cuerpos atraviesan, quién las hace, quién las usa, quién las desecha y con qué velocidad. En esa pregunta eco-materialista aparecen afinidades con prácticas como las de Sheila Hicks, Lenore Tawney o Anni Albers, pero únicamente para mostrar la diferencia. Albers inscribió la dimensión política del textil en la modernidad articulando telar y arquitectura; Tawney suspendió las fibras para generar verticalidades espirituales; Hicks expandió la fibra hacia el espacio público mediante color, gesto y monumentalidad. Whyte, en cambio, no busca afirmar la autonomía del textil, sino su heteronomía: la autonomía del arte: su dependencia del cuerpo que lo usa, del mercado que lo produce y del lugar donde se acumula. Allí la ecología se vuelve crítica de la circulación. Las instalaciones escultóricas de Whyte y sus montajes espaciales no proponen soluciones: constata una materialidad utópica que ya no puede esconderse. La acumulación de prendas convoca cuerpos que ya no están presentes; cada pieza ausente resuena. Whyte confisca, rescata y transforma la percepción. La instalación escultórica deja de ser miniatura para hacerse muro, para hacerse ambiente, para hacerse clima.

Si la ecocrítica desplaza la historia del arte desde el paisaje hacia el circuito, desde la naturaleza hacia la circulación material, la obra de Whyte permite pensar esa transición con nitidez. En lugar de paisajes naturales, lo que se exhibe es el paisaje del poscapital. En lugar de árboles, hay volúmenes; en lugar de flores, hay patrones; en lugar de horizontes, hay acumulaciones. Esta ecología de la metáfora utópica no es banal: confronta al espectador/a con la cadena productiva que conecta algodón, petróleo, violencia, tintes, logística, publicidad, desigualdades sociales, deseo y residuo. La instalación escultórica no ilustra una idea ecológica; se manifiesta como evidencia ecológica. El residuo, al entrar en el museo, se convierte en documento. La instalación es así una forma de archivo expandido donde el espectador reconstruye, aunque sea mínimamente, las trayectorias del objeto. La experiencia estética se vuelve arqueológica: cada fragmento sugiere una procedencia, una temporalidad, un cuerpo, un contexto.

La mirada decolonial se cruza con las teorías sobre la globalización, la transnacionalidad y el cosmopolitismo sobre tres fenómenos contemporáneos que cuestionan la pertenencia identitaria: la ciudadanía, la regulación de las fronteras y la democracia que se visibilizan con una enorme gravedad en la esfera del arte y la crítica cultural. En la misma dirección, el debate decolonial impulsado desde Latinoamérica por pensadoras y activista como Silvia Rivera Cusicanqui[9] y María Galindo[10] proponen la decolonización del “saber y del ser”, promoviendo relatos alternativos a los generados desde Occidente (hegemónicos, racistas y patriarcales), narrados por aquellas protagonistas de la historia que durante tanto tiempo resistieron silenciadas. Discursos en los que el sujeto decolonial se enuncia a sí mismo, visibilizando sus particularidades culturales, sexuales, religiosas, raciales, territoriales y, en definitiva, su verdadera subjetividad sin restricciones. La labor que sostiene la obra de Margaret Whyte no solo remite al descubierto de las heridas coloniales históricas, sino que también las transforma en lugares de resistencia poética y feminista. La visión de la barbarie, la matriz de la instalación escultórica como narrativa espacial, la naturaleza y su destrucción extractivista son parte de esa misma revelación. El arte no salva; revela.

9. Rivera Cusicanqui, Silvia. Sociología de la imagen. *Sociología de la imagen Miradas ch’ixi desde la historia andina.* Tinta Limó&Nociones Comunes, Buenos Aires, 2015.
10. Galindo, María. *¡A despatriarcar! Feminismo urgente*, Mujeres Creando, La Paz, 2014.

Albers inscribed the political dimension of textiles in modernity by articulating loom and architecture; Tawney suspended fibers to generate spiritual verticalities; Hicks expanded fiber into public space through colour, gesture, and monumentality. Whyte, by contrast, does not affirm the autonomy of textiles but their heteronomy—the autonomy of art understood as dependence on the body that wears it, the market that produces it, and the place where it accumulates. There, ecology becomes a critique of circulation. Whyte’s sculptural installations and spatial assemblages do not bring solutions: they register a utopian materiality that can no longer be hidden. The accumulation of garments suggests bodies that are no longer present; each absent piece resonates. Whyte confiscates, rescues, and transforms perception. Sculptural installation ceases to be miniature to become wall, environment, climate.

If ecocriticism displaces art history from landscape to circuit, from nature to material circulation, Whyte’s work allows us to think about that transition with clarity. Instead of natural landscapes, what is exhibited is the post-capitalist landscape. Instead of trees, there are volumes; instead of flowers, there are patterns; instead of horizon, there is accumulation. This ecology of utopian metaphor is not superficial: it confronts the viewer with the productive chain that connects cotton, oil, violence, dye, logistics, advertising, social inequalities, desire, and waste. Sculptural installation does not illustrate an ecological idea; it manifests as ecological evidence. Waste, upon entering the museum, becomes document. Installation thus becomes an expanded archive in which the viewer reconstructs—even if only minimally—the object’s trajectories. The aesthetic experience becomes archaeological: each fragment suggests a provenance, a temporality, a body, a context.

The decolonial perspective intersects with theories of globalisation, transnationality, and cosmopolitanism. It engages three contemporary phenomena that challenge identity—citizenship, border regulation, and democracy—each with profound implications for art and cultural criticism. In the same direction, the decolonial debate driven from Latin America by thinkers and activists such as Silvia Rivera Cusicanqui[9] and María Galindo[10] proposes the decolonisation of “knowledge and being,” promoting alternative narratives to those generated from the West (hegemonic, racist, and patriarchal), narrated by those protagonists of history who for so long resisted in silence. These are discourses in which the decolonial subject speaks in their own voice, illuminating their cultural, sexual, religious, racial, and territorial particularities—and, ultimately, affirming an unrestricted subjectivity. The labour sustaining Whyte’s work not only uncovers historical colonial wounds but transforms them into sites of poetic and feminist resistance. The vision of barbarism, the matrix of sculptural installation as spatial narrative, nature and its extractivist destruction are part of that same revelation. Art does not save; it reveals.

9. Rivera Cusicanqui, Silvia. Sociología de la imagen. *Sociología de la imagen Miradas ch’ixi desde la historia andina*. Tinta Limó&Nociones Comunes, Buenos Aires, 2015.
10. Galindo, María. *¡A despatriarcar! Feminismo urgente*, Mujeres Creando, La Paz, 2014.

LA PERSONA ANTIFRÁGIL: UNA ENTREVISTA A MARGARET WHYTE

THE ANTIFRAGILE PERSON: AN INTERVIEW WITH MARGARET WHYTE

Por Natalia Jinchuk



NJ ¿Cómo empieza el proceso artístico? ¿Parte de los materiales o de un concepto previo?

MW Mis procesos artísticos son largos, muy distintos unos de otros según la idea a desarrollar. No tengo un esquema específico, solamente un hilo conductor inicial. Trabajo con libertad, aunque me planteo muchos cuestionamientos hasta metaforizar y plasmar la idea. Esta va tomando forma, variando y transitando caminos inesperados e impredecibles con elementos dispares. Muchas veces encuentro así creando un testimonio propio.

NJ ¿Cómo llegan esos materiales a ti? Y una vez que están, ¿cuáles son las técnicas que utilizas?

MW Los materiales llegan por diversos medios: amigos, familiares, colegas o por mi propia búsqueda. Son materiales obsoletos que resignifico: objetos encontrados, telas o tesoros de la calle que tienen significación para mí. Así voy incluyendo en la obra objetos y elementos dispares que se complementan y a veces sorprenden. Utilizo alambre, piolas, hilos dorados o de colores y voy evaluando el uso adecuado que concuerde con la pieza

NJ ¿Qué rol tiene la belleza en tus construcciones?

MW La belleza no necesita ser un componente de la obra; su contenido es lo importante. También la provocación y la autenticidad. Quizás la belleza está en forma implícita. Y es subjetivo lo que pueda experimentar el espectador con respecto a la obra: cuentan sus emociones y sentimientos. Se establece una relación entre el creador, la obra y el observador.

NJ ¿Cómo manejas los colores?

MW Los colores son importantes. Los utilizo según la obra a realizar. En mi caso no son decorativos, sino conceptuales. Los tonos grises, apagados y austeros no seducen, dialogan con los materiales y con las sensaciones que quieran expresar, a veces sugieren. Sin embargo, un color casi incómodo es en muchos casos necesario para provocar un efecto o dar un toque especial. Por el contrario, si la obra es de otro tenor, cambiaré a tonos brillantes, optimistas, que sugieran la sensación adecuada.

NJ How does your artistic process begin? Does it start with materials or with a prior concept?

MW My artistic processes are long and vary greatly depending on the idea I'm developing. I don't follow a fixed structure—only an initial guiding thread. I work freely, although I question myself constantly until I can translate the idea into metaphor and give it form. It gradually takes shape, changing and moving through unexpected and unpredictable paths, bringing together disparate elements. Often, in this way, I find myself creating a kind of personal testimony.

NJ How do those materials come to you? And once you have them, what techniques do you use?

MW The materials come to me in different ways: through friends, family, colleagues or through my own searches. They're obsolete materials that I repurpose and re-signify, found objects, fabrics or "treasures" from the street that carry meaning for me. I incorporate these disparate objects and materials into the work, where they complement one another and sometimes surprise. I use wire, twine, golden or coloured threads, and I evaluate what feels most appropriate so that it resonates with the piece.

NJ What role does beauty play in your constructions?

MW Beauty doesn't need to be a component of the work; what matters is its content. Provocation and authenticity matter too. Perhaps beauty is there in an implicit way. What the viewer experiences in relation to the work is subjective, their emotions and feelings come into play. A relationship is established between the creator, the work and the observer.

NJ How do you approach colour?

MW Colour is important. I use it according to the work I'm creating. In my case it isn't decorative but conceptual. Grey, muted, and austere tones don't seduce; they enter into dialogue with the materials and with the sensations they want to express, sometimes they simply suggest. However, an almost uncomfortable colour is often necessary to create a specific effect or give a special touch. On the other hand, if the work calls for it, I'll turn to bright, optimistic tones that suggest the right feeling.

NJ ¿Cuál es tu vínculo con lo textil? ¿Profundizas en las fibras textiles, en las técnicas?

MW El arte textil es un medio para expresarme, no un fin en sí mismo, ni parte de un patrón predeterminado. Para comenzar el trabajo solamente necesito un hilo conductor para fijar la idea e iniciar un proceso riesgoso, quizás cometiendo errores y modificando el camino. Me gustan los contrastes. Las técnicas son intuitivas, sin ningún camino preestablecido; solamente la experiencia de trabajar mucho. No tengo un conocimiento previo de técnicas específicas.

NJ Te interesa la actualidad, el presente. ¿Cómo te informas de lo que pasa en el mundo?

MW Vivo en el presente y en la actualidad que me rodea. Somos un reflejo del momento en que vivimos. Yo lo expreso en el arte, no con la información detallada de lo que ocurre puntualmente; son los grandes temas que me golpean, me sensibilizan, con los que uno se enfrenta cuando lee un diario, un libro o recorre las redes. La falta de comunicación, la digitalización, la banalidad, el aislamiento, las guerras y matanzas. Vivimos de una forma deshumanizada. Todo es efímero. Analizar las causas y los porqué de todo esto me sirve para conceptualizar mis obras. El artista debe de estar vigente y al tanto de las innovaciones que ocurren en el arte.

NJ El proyecto de la Bienal es el gran reconocimiento de tu trayectoria. ¿Te hubiese gustado que llegara antes o crees que es el momento justo?

MW Estoy muy feliz con la elección del jurado, quizás inesperada, pero bienvenida. Creo que ha sido el momento justo después de mi trabajo durante tantos años. Para mí este galardón es un gran estímulo, no como final de mi carrera, sino para seguir adelante con nuevas ideas y proyectos. Sí, ha sido el momento justo.

NJ ¿Qué significa antifrágil? ¿Y cómo se vincula con el postulado de Minor Keys de esta Bienal?

MW Minor Keys implica el silencio, la pausa, dejar fluir las emociones, los afectos, la empatía. Es un concepto que se complementa muy bien con la antifragilidad, que se fortalece con la incertidumbre, el caos, el error; se aprende a enfrentar más eficientemente las vicisitudes. Es un ejercicio de aprendizaje para sobrellevar nuestras dificultades. A mi entender, la persona antifrágil tiene más capacidad de comprensión y aptitud para practicar lo que propone Koyo Kouoh.

NJ What's your relationship with textiles? Do you explore textile fibers or techniques?

MW Textile art is a means of expression for me, not an end in itself, nor part of a predetermined pattern. To begin, I only need a guiding thread to anchor the idea and set the process in motion, maybe making mistakes and changing direction along the way. I like contrasts. My techniques are intuitive; there's no preestablished path, just the experience of working extensively. I don't have prior knowledge of specific techniques.

NJ You're interested in the present moment. How do you stay informed about what's happening in the world?

MW I live in the present and in the reality that surrounds me. We reflect the time we live in. I express this through art, rather than through detailed information about specific events: issues that strike and move me, those we find when we read a newspaper, a book or scroll through social media. The lack of communication, digitalisation, banality, isolation, wars and massacres. We live in a dehumanised way. Everything is ephemeral. Analyzing the causes and the reasons behind all this helps me conceptualise my works. An artist must remain attentive to the transformations taking place in art.

NJ The Biennale project is a major recognition of your trajectory. Would you have liked it to come earlier, or do you think this is the right moment?

MW I'm very happy with the jury's choice, maybe unexpected but welcome. I believe it has come at the right moment, after so many years of work. This award is deeply encouraging for me, not as the end of my career but as a motivation to move forward with new ideas and projects. Yes, it has come at the right time.

NJ What does antifragile mean and how does it connect with the Minor Keys proposition of this Biennale?

MW Minor Keys suggests silence, pause, and allowing emotions, affection, and empathy to flow. It's a concept that complements antifragility very well, which is strengthened by uncertainty, chaos and error. You learn to face adversity more efficiently. It's an exercise in learning how to navigate our difficulties. In my view, the antifragile person has a greater capacity for understanding and an ability to put into practice what Koyo Kouoh proposes.

NJ ¿Te consideras una activista por las causas que abrazas? ¿Y cuáles son?

MW Mi activismo está en el arte. Es una forma de activismo individual. A través de mis obras, denuncio o protesto contra aquello que me duele, me afecta, me agobia o me atemoriza. Reivindico muchas cosas a través de mi trabajo. Pero no es un activismo militante: denuncio o expongo las realidades, la deshumanización; el camino incierto que transita el ser humano que va perdiendo cualidades y capacidades, como la de tener un pensamiento crítico o la de escucharse a sí mismo o de escuchar al otro.

NJ ¿Cómo ves el sistema del arte hoy?

MW Creo que funciona un poco por inercia, todo debe ser rápido, útil, medible. Se empobrece lo esencial, el tiempo para pensar, para sentir, para escuchar. La tecnología avanza cada vez más rápido, pero esto no es el problema, ni tampoco la inteligencia artificial, sino el uso que se hace de esto. El ser humano queda reducido a rendimiento. Además, se vive como si las consecuencias siempre fueran a ocurrirle a otras personas. Creo que estamos en un momento de ruptura, o quizás estamos viviendo tiempos previos a cambios radicales.

NJ ¿Te interesa reivindicar el ser mujer-artista?

MW Sí, por supuesto que me interesa Los movimientos feministas están trabajando activamente para igualar los derechos de la mujer. Los avances han sido claros, pero hay mucho camino por recorrer. En mi caso particular no lo impongo en mis obras; simplemente pienso que estoy reivindicando a la mujer con el solo hecho de realizar y exponer la obra.

NJ Do you consider yourself an activist for the causes you embrace? What can you say about these causes?

MW My activism lies in art. It's a form of individual activism. Through my works I denounce or protest against what hurts, affects, overwhelms or frightens me. There are many things I assert through my work. But it isn't militant activism: I denounce or expose realities, dehumanisation, the uncertain path humanity is traveling as it loses qualities and capacities, such as critical thinking, or the ability to listen to oneself and to others.

NJ How do you see the art system today?

MW I think it functions somewhat by inertia. Everything has to be fast, useful, measurable. What's essential gets impoverished: time to think, to feel, to listen. Technology advances faster and faster, but that isn't the problem, nor is artificial intelligence; it's how these tools are used. Human beings are reduced to productivity and performance. People live as if the consequences of their actions will always happen to someone else. I think we're at a breaking point, or perhaps we are living in the time just before radical change.

NJ Are you interested in reclaiming the identity of being a woman artist?

MW Yes, of course. Feminist movements are actively working to secure equal rights for women. There has been clear progress, but there's still a long way to go. In my particular case, I don't impose it in my work; I simply think that by creating and exhibiting my work, I'm already reclaiming the place of women.

NJ Con casi 90 años, has sido testigo prácticamente de todo un siglo. ¿Qué sientes como avances y qué como retrocesos?

MW Hay una devastación, contaminación y extinción grave de las especies y una ruptura espiritual con el entorno. La idea del dominio reemplazó a la convivencia; y el poder económico se concentra en pocas manos. Las decisiones que afectan a millones de seres son impersonales y el individuo siente apatía y miedo, solamente sobrevive. La saturación y el ruido, el exceso de información, la vorágine de imágenes y estímulos, nos quita tiempo para el silencio, la reflexión y la empatía. Todo es urgente, pero casi nada realmente importante, el tiempo nos consume... Sabemos más que nunca pero también destruimos más que nunca. Avanzamos enormemente en todo lo externo, pero retrocedimos en lo interno.

NJ At nearly 90, you've witnessed almost an entire century. What advances and setbacks do you perceive over this span of time?

MW There's been serious devastation, pollution and species extinction, and a spiritual rupture with our environment. The idea of domination replaced coexistence, and economic power is concentrated in very few hands. Decisions that affect millions of beings are impersonal, and individuals feel apathy and fear; they simply survive. Saturation and noise, the excess of information, the vortex of images and stimuli, take away our time for silence, reflection and empathy. Everything's urgent, yet almost nothing is truly important. Time consumes us. We know more than ever before, but we also destroy more than ever before. We have advanced enormously in external matters, yet we have regressed internally.









Margaret Whyte

Vive y trabaja en Montevideo, Uruguay. Integra desde sus inicios la Fundación de Arte Contemporáneo/FAC. Ha recibido numerosos premios y distinciones e incursionado en distintos lenguajes y múltiples soportes: pintura, instalaciones, intervenciones y esculturas blandas donde utiliza objetos encontrados y materiales diversos. Ha realizado exposiciones individuales y colectivas, en Uruguay, Argentina, México, España, Holanda, Suiza y Bélgica.

Comenzó su actividad artística en 1972 en el Círculo de Bellas Artes de Montevideo. Estudió con Clarel Neme, Jorge Damiani, Amalia Nieto, Rimer Cardillo, Hugo Longa y Fernando López Lage. Integra desde sus inicios la Fundación de Arte Contemporáneo FAC.Su obra comprende pinturas, esculturas blandas, instalaciones e intervenciones en sitios específicos, Whyte evoca la memoria de los materiales que utiliza, fragmentos de vestidos, manteles y colchas brindan un intenso colorido a sus obras textiles en las que cuestiona los ideales de belleza y sus rituales, como forma de revalorizar lo estético independientemente de lo bello.

Sus ensamblajes son acumulaciones y capas de cortes y rasgados, envueltos, atados y cosidos, que proponen una reflexión sobre la situación de la mujer, la belleza, la moda y su lógica mercantil. Whyte declara trabajar con todo aquello que la conmueve, con la naturaleza de las cosas, persiguiendo una necesidad de encontrarlas, unirlas y compararlas.

En 2014 recibió el Premio Figari a la trayectoria, otorgado por el Ministerio de Educación y Cultura y el Banco Central del Uruguay y en 2021 el 59 Premio Nacional de Artes Visuales recibió su nombre, como reconocimiento a su carrera.

2024 — Tiempo de escuchar, MNAV/Museo Nacional de Artes Visuales.
2022 — Margaret Whyte (muestra homenaje) Zoco, Punta del Este.
2020 — 59° Premio Nacional de Artes Visuales Margaret Whyte.
2012 — Lo que queda, EAC/Espacio de Arte Contemporáneo.
2009 — Belleza compulsiva, MNAV/Museo Nacional de Artes Visuales.
2009 — Madame Butterfly, intervención Teatro Solís, Montevideo.
2008 — Kanga, Programa de intervención en espacios no convencionales, CCE/Montevideo.
2007 — Pliegues, Centro de exposiciones Subte.
2003 — Cuerpos atávicos, Colección Engelman-Ost.
2003 — Hasta que duela, Cabildo de Montevideo.
2001 — Espacios medios, Molino de Pérez, Montevideo.
1999 — Cajas de Petri, Sala Vaz Ferreira, Montevideo.
1996 — Misterios y ritos, Museo del Gaucho y la Moneda, Montevideo.
1995 — Las cosas mismas, Museo Juan Manuel Blanes, Montevideo.
1992 — Pinturas, Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Montevideo.

2014 — Premio Figari a la trayectoria, MEC-BCU.
1998 — Premio Bienal de Primavera, Salto.
1997 — Premio Especial y Adquisición, Salón de Pintura Centenario del Banco República.
1996 — Premio Ministerio de Turismo, VI Bienal de Primavera, Salto.
1975 — Premio Adquisición, 39º Salón Nacional de Artes Plásticas y Visuales.

Margaret Whyte

Lives and works in Montevideo, Uruguay. She has been a member of the FAC/Contemporary Art Foundation from the beginning. Whyte has received numerous awards and distinctions. In her work, she experiments with different languages and supports to create site-specific installations. She constructs spaces where different anthologies coexist, drawn from waste of contemporary ultra capitalist culture. She uses remnants of various textiles, embroidery, paintings, throw-outs from obsolete technologies, construction debris and rubble, among other materials. She has held solo and group exhibitions in Uruguay, Argentina, Mexico, Spain, the Netherlands, Switzerland and Belgium.

She began her artistic career in 1972 at the Círculo de Bellas Artes (Fine Arts Circle) in Montevideo. She studied with Clarel Neme, Jorge Damiani, Amalia Nieto, Rimer Cardillo, Hugo Longa, and Fernando López Lage. She has been a member of the Contemporary Art Foundation (FAC) since its inception. Her work includes paintings, soft sculptures, installations, and site-specific interventions. Whyte evokes the memory of the materials she uses; fragments of dresses, tablecloths, and bedspreads give intense color to her textile works, in which she questions ideals of beauty and their rituals, as a way of revaluing the aesthetic independently of the beautiful. Her assemblages accumulate layers of cuts and tears, wrapped, tied, and sewn: a reflection on the situation of women, beauty, fashion, and its mercantile logic. Whyte states that she works with everything that moves her, with the nature of things and a need to find them, unite them, and compare them.

In 2014, she received the Figari Lifetime Achievement Award, granted by the Ministry of Education and Culture and the Central Bank of Uruguay. In 2021, the 59th National Visual Arts Award was named after her in recognition of her career.

2024 — Tiempo de escuchar (Time to listen), MNAV/National Museum of Visual Arts.
2022 — Margaret Whyte (tribute exhibition), Zoco, Punta del Este.
2020 — 59° National Award of Visual Arts Margaret Whyte.
2012 — Lo que queda (What remains), Contemporary Art Space/EAC.
2009 — Belleza compulsiva (Compulsive beauty), MNAV/ National Museum of Visual Arts.
2009 — Madame Butterfly, intervention at the Solís Theatre, Montevideo
2008 — Kanga, Intervention Program in Unconventional Spaces, Spanish Cultural Center/CCE, Mvd.
2007 — Pliegues (Folds), Municipal Subway Exhibition Centre.
2003 — Cuerpos atávicos (Atavistic bodies), Engelman-Ost Collection.
2003 — Hasta que duela (Till it hurts), Old Town Hall of Montevideo.
2001 — Espacios medios (Middle spaces), Molino de Pérez, Montevideo.
1999 — Cajas de Petri (Petri dishes), National Library/Vaz Ferreira Room, Montevideo.
1996 — Misterios y ritos (Mysteries and rituals), Gaucho and Currency Museum, Montevideo.
1995 — Las cosas mismas (The things themselves), Juan Manuel Blanes Museum, Montevideo.
1992 — Paintings, Museum of Contemporary Art (MAC), Montevideo.

2014 — Figari Lifetime Achievement Award (Central Bank of Uruguay)
1998 — Spring Biennial Award, Salto.
1997 — Special Prize and Acquisition Award, Centennial Painting Salon of the Banco República.
1996 — Ministry of Tourism Award, VI Spring Biennial, Salto.
1975 — Acquisition Award, 39th National Salon of Visual and Plastic Arts.














EMAILY
godox
DP400III

Patricia Bentancur

Patricia Bentancur es curadora e investigadora independiente especializada en arte iberoamericano en su contexto, con un enfoque destinado a ampliar y promover lecturas que cuestionen la noción de una genealogía única. Fue Directora de Exposiciones y Nuevos Medios en el Centro Cultural de España en Montevideo (CCE), donde impulso programas de investigación y teoría contemporánea, así como laboratorios de estudios curatoriales y críticos. Curadora de la Bienal de Venecia y de la Bienal de Montevideo, además de numerosos proyectos de investigación. Cuenta con una amplia experiencia en el ámbito de las artes visuales y los proyectos editoriales, y trabaja como curadora independiente y asesora de museos e instituciones culturales en Uruguay y en el exterior.

Silvana Bergson

Magíster en Gestión Cultural por la Universidad Internacional de Catalunya y Licenciada en Comunicación Social por la UCUDAL. Fue la primera directora del Instituto Nacional de Artes Visuales del Ministerio de Educación y Cultura entre 2021 y 2023 y comisaria del proyecto Persona de Gerardo Goldwasser, envío oficial de Uruguay en la 59 Bienal Internacional de Venecia. Es productora ejecutiva para proyectos culturales y bienales de arte. Desde 2005 dirige Metroveinte, estudio de gestión cultural que desarrolla proyectos para instituciones, marcas y artistas.

Virginia Villaplana Ruiz

Escritora, Artista, investigadora y comisaria. Doctora en Bellas Artes. Estudios de Doctorado en Teoría del discurso y Estudios de género por la Universitat de Valencia. En la actualidad es profesora titular de la Universidad de Murcia en Comunicación. Es autora de los libros de narrativa y ensayo: Softfiction. Políticas visuales de la emocionalidad, la memoria y el deseo, El instante de la memoria, #NetNarcocultura, Zonas de intensidades, Cine Infinito, Relatos culturales sobre la violencia y 24 contratiempos. Entre las exposiciones que ha comisariado se encuentran: “Talking Back. Memorias transfeministas”, “Imaginarios en tránsito: Ensayos, resistencias poéticas y lugares comunes sobre una postransición a la democracia”, “Working Documents” (Centro de La Imagen, Barcelona) o “Narrar la memoria” (Museo Nacional Reina Sofía).

Enrique Aguerre

Artista visual y curador. Director del Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) en el período 2010-2025. Integró la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación de 2016 a 2020 y la Comisión Nacional de Artes Visuales de 2011 a 2021.Miembro del Consejo Internacional de Museos (ICOM). Actualmente forma parte del equipo del Instituto Nacional de Artes Visuales (INAV) del Ministerio de Educación y Cultura (2025-2026). Como artista visual desarrolló sus actividades en el campo del cine experimental, videoarte, instalaciones y entornos digitales de 1983 a 2010. Publica artículos periodísticos y ensayos sobre arte en catálogos especializados en medios nacionales y extranjeros.

Natalia Jinchuk

Es licenciada y posgraduada en Comunicación Social. Ha trabajado como periodista y editora para diversos medios, especializándose en moda, cultura y estilo de vida. Investigadora y divulgadora de tendencias macrosociales e historia de la moda; ha sido docente, ha realizado curaduría de arte e impulsa un Club de Libros. En 2021 publicó En flor (Grijalbo Ilustrado), un libro sobre el universo de flores de corte en Uruguay. Desde 2010 co-dirige Estudio Couture, una agencia boutique con expertise en moda y estilo de vida que conecta marcas destacadas con sus públicos a través de la comunicación a medida.

Niklaus Strobel

Nacido en Suiza y reside desde hace varios años en Uruguay. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Ginebra. Trabajó como diseñador gráfico en proyectos editoriales. Diseñó libros, revistas y catálogos, para instituciones culturales como el Museo Blanes, el Museo del Azulejo, el Instituto Italiano de Cultura, la Comisión del Patrimonio y los Puntos de Cultura del MEC. Se desempeña tanto en la construcción como en el montaje de exposiciones.

Atolón de Mororoa

Atolón de Mororoa es un estudio de diseño gráfico con oficinas en Montevideo y Punta del Este fundado en el año 2010. Produce ilustraciones, libros, tipografías, afiches, discos y empaques así como proyectos de identidad y comunicación visual de todo tipo para sus clientes. Nombrado “Estudio del Año” por el Festival Latinoamericano de Diseño, el trabajo de Atolón puede verse constantemente en blogs y publicaciones de diseño de todo el mundo y desde el 5/5/10, sus piezas han participado de muestras colectivas y bienales en Montevideo, Lima, París, Nueva York, Helsinki, y Madrid.

Patricia Bentancur

Patricia Bentancur is an independent curator and researcher specializing in Ibero-American art within its broader context, with a focus on expanding and fostering interpretations that challenge the notion of a singular genealogy. She is the former Director of Exhibitions and New Media at the Spanish Cultural Center in Montevideo (CCE), where she developed programs in contemporary research and theory, as well as curatorial and critical studies. She has curated the Venice Biennale, the Montevideo Biennial, and numerous exhibitions and monographs projects. She has extensive experience in the visual arts and editorial projects, and works as an indie curator and advisor to museums and cultural institutions in Uruguay and abroad.

Silvana Bergson

Master's degree in Cultural Management from the International University of Catalunya and Bachelor's degree in Social Communication from UCUDAL. She was the first director of the National Institute of Visual Arts of the Ministry of Education and Culture between 2021 and 2023 and curator of the project Persona by Gerardo Goldwasser, Uruguay's official entry at the 59th Venice International Biennale. She´s executive producer for cultural projects and international biennials. Since 2005, she has directed Metroveinte, a cultural management studio that develops projects for institutions, brands, and artists.

Virginia Villaplana Ruiz

Writer, Artist, researcher, and curator. Ph.D. in Fine Arts. Doctoral studies in Discourse Theory and Gender Studies at the University of Valencia. She is currently a tenured professor of Communication at the University of Murcia. She is the author of the following books of fiction and essays: Softfiction. Visual Politics of Emotionality, Memory, and Desire, The Instant of Memory, #NetNarcoculture, Zones of Intensities, Infinite Cinema, Cultural Narratives on Violence, and 24 Setbacks. Among the exhibitions she has curated are: "Talking Back. Transfeminist Memories," "Imaginaries in Transit: Essays, Poetic Resistances, and Commonplaces on a Post-Transition to Democracy," "Working Documents" (Centro de La Imagen, Barcelona), and "Narrating Memory" (Museo Nacional Reina Sofía).

Enrique Aguerre

Visual artist and curator. Director of the National Museum of Visual Arts (MNAV) from 2010 to 2025. He served on the National Cultural Heritage Commission from 2016 to 2020 and the National Commission for the Visual Arts from 2011 to 2021. Member of the International Council of Museums (ICOM). He is currently a member of the team at the National Institute of Visual Arts (INAV) of the Ministry of Education and Culture (2025–2026). As a visual artist, he worked in the fields of experimental film, video art, installations, and digital environments from 1983 to 2010. He publishes journalistic articles and essays on art in specialized catalogs in national and international media.

Natalia Jinchuk

She holds a bachelor's and master's degree in Social Communication. She has worked as a journalist and editor for various media outlets, specializing in fashion, culture, and lifestyle. A researcher and promoter of macrosocial trends and fashion history, she has taught, curated art exhibitions, and founded a book club. In 2021, she published *En flor* (Grijalbo Ilustrado), a book about the world of cut flowers in Uruguay. Since 2010, she has co-directed Estudio Couture, a boutique agency with expertise in fashion and lifestyle that connects leading brands with their audiences through tailored communication.

Niklaus Strobel

Born in Switzerland, he has lived in Uruguay for several years. He studied at the Geneva School of Fine Arts. He worked as a graphic designer on publishing projects. He designed books, magazines, and catalogs for cultural institutions such as the Blanes Museum, the Tile Museum, the Italian Cultural Institute, the Heritage Commission, and the MEC's Culture Points. He is involved in both the construction and the installation of exhibitions.

Atolón de Mororoa

A graphic design studio with offices in Montevideo and Punta del Este, Uruguay founded in 2010. It produces illustrations, books, typefaces, posters, album covers, and packaging, as well as brand identity and visual communication projects of all kinds for its clients. Named "Studio of the Year" by the Latin American Design Festival, Atolón's work can be seen regularly in design blogs and publications around the world, and since May 5, 2010, its pieces have been featured in group exhibitions and biennials in Montevideo, Lima, Paris, New York, Helsinki, and Madrid.

Créditos fotográficos

Ugo Carmeni	Pag. 36, 39, 42, 45, 63, 64, 66, 68, 70, 73, 74, 77, 78, 80.
Marta Buso	Pag. 142, 144,146, 148, 149, 150,151,153, 156, 168.
Sabrina Srur	Pag. 98, 100, 103, 110, 111, 116,132,134,136, 158, 165.
Fotografías gentileza Museo Nacional de Artes Visuales	Pag. 90 y 91.
Fotografías gentileza José Risso	Pag. 124 y 129.
Fotografía archivo de la artista	Pag. 108.





El equipo del proyecto Antifrágil, le agradece a Margaret Whyte la oportunidad de trabajar con ella, por su humor inteligente, por el intercambio sostenido a lo largo de este proceso y por el aprendizaje que este supuso, transversalmente, para cada uno de nosotros.

The Antifrágil project team would like to thank Margaret Whyte for the opportunity to work with her, for the intelligent humor she brought to the project, for the ongoing dialogue throughout this process, and for the learning experience it provided for each and every one of us.



IL POTERE DELLA VULNERABILITÀ

Prof. José Carlos Mahía
Ministro di Educación y Cultura

È un onore per l'Uruguay presentare la sua partecipazione alla 61ª Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia, un palcoscenico su cui il nostro paese ha storicamente intrattenuto un dialogo ininterrotto con il mondo. Questa edizione del 2026 ci interpella con un tema commovente e profondo: "In Minor Keys" [In tonalità minori]. Il tema, proposto dalla curatrice Koyo Kouoh, ci invita ad allontanarci dal clamore e dalla spettacolarità per affinare l'ascolto verso ciò che è sottile, intimo e che, dai margini, costruisce la vera resistenza culturale.

L'Uruguay risponde a questo appello con *Antifrágil* [Antifragile], un progetto che mette in risalto la figura di Margaret Whyte, con la curatela di Patricia Bentancur. Questa proposta dialoga in modo organico con il tema della biennale: ci dimostra che l'antifragilità è, essenzialmente, la capacità di trovare potenza in ciò che sembra vulnerabile. Non si tratta di una resistenza rigida, ma di un'intelligenza sensibile che permette alle comunità e ai creatori non solo di sopportare l'incertezza, ma anche di trasformarsi ed evolversi grazie ad essa.

La scelta di Margaret Whyte a rappresentare il paese è un riconoscimento alla sua carriera, coerente e audace. Il suo lavoro dimostra come la memoria e la materia possano essere ridefinite per creare nuovi significati. In un mondo che spesso scarta ciò che è fragile, il suo sguardo ci insegna che proprio lì risiede una forza immensa. Siamo sicuri che questa proposta porterà sulla scena internazionale una prospettiva matura e necessaria dal sud, rivendicando il valore di ciò che permane attraverso il cambiamento.

In qualità di Ministro di Educación y Cultura, credo fermamente che la cultura sia proprio questo: un tessuto vivo che unisce le generazioni, che risana e che ci permette di immaginare futuri possibili. Invitiamo il pubblico internazionale a entrare nel Padiglione dell'Uruguay e a scoprire questa esperienza. Che quest'opera sia la testimonianza di un paese che continua a scommettere sull'arte come strumento per pensare, guarire e, soprattutto, per continuare a costruire un'umanità più empatica e diversificata.

MATERIA, TEMPO ED ESPERIENZA

Maru Vidal
Direttrice Nazionale di Cultura

La proposta dell'Uruguay alla 61ª Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia è il risultato di un processo di selezione pubblico e aperto, valutato dalla Comisión Nacional de Artes Visuales, un organismo collegiale indipendente. In questo contesto, viene presentata l'opera di Margaret Whyte, *Antifrágil* [Antifragile], con la curatela di Patricia Bentancur.

Avvicinandosi al suo nono decennio di vita, Whyte continua a produrre arte grazie a un rapporto vigile e persistente con i materiali e la memoria. Il suo lavoro si basa sull'accumulazione, l'assemblaggio e la trasformazione, proponendo una pratica artistica in cui la fragilità non è una condizione da superare, ma un linguaggio, e dove l'esperienza diviene materia.

In un contesto artistico che esamina criticamente le proprie gerarchie, l'opera di Whyte si inserisce nei dibattiti contemporanei su un piano sensibile, piuttosto che spettacolare. Gesti, tecniche e conoscenze a lungo trascurate acquisiscono qui una particolare densità poetica, affermando una temporalità che non si misura in base alla novità, ma alla persistenza e alla continuità.

Dal 2005, nessuna artista donna aveva rappresentato individualmente l'Uruguay a Venezia. La coincidenza di un'artista e di una curatrice in questa edizione ci permette di definire questa partecipazione come un esercizio di "equifonia". Lungi dall'essere un'eccezione, essa riattiva una continuità storica.

La 61.ª Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia offre un contesto favorevole affinché l'opera di Whyte possa interagire con un pubblico globale eterogeneo. Questa presenza afferma il ruolo delle pratiche artistiche sviluppate al di fuori dei tradizionali centri di legittimazione, sostenendo altri modi di creare e vedere.

L'URUGUAY A VENEZIA

Martín Craciun
Commissario - Coordinatore
Istituto Nazionale di Arti Visive

1. Il Ministro dell'Educación y Cultura, José Carlos Mahía, ha nominato nel maggio 2025 la nuova conformazione della Comisión Nacional de Artes Visuales (Risoluzione n. 0560/025), composta da: Alejandro Cesarco (presidente), Catalina Bunge, Hugo Achugar, Inés de Torres, Luis Camnitzer, María de los Ángeles Martínez e Pau Delgado Iglesias.

La presenza ufficiale dell'Uruguay alla 61ª Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia celebra un nuovo traguardo di una politica sostenuta sin dal ritorno della democrazia nel nostro Paese. Sebbene l'Uruguay abbia partecipato alla biennale fin dal 1960, la dittatura civile-militare ne sospese lo svolgimento tra il 1972 e il 1985. Tuttavia, con il ritorno della democrazia, l'impegno dei governi successivi è stato mantenuto fino ad oggi, il che ha migliorato sostanzialmente le condizioni delle nostre proposte, trasformandole nell'attività artistica più importante e culturalmente più rilevante al di fuori dell'Uruguay. Questa convinzione ha portato a trasformazioni storiche come l'assegnazione di risorse economiche ministeriali all'evento e la designazione della proposta attraverso un concorso pubblico aperto a progetti curatoriali, applicato a partire dalla 58ª edizione del 2019.

Questo meccanismo non solo stimola la creazione, ma apre anche le porte a scambi professionali nuovi, collaborazioni e interazioni artistiche altrimenti impossibili. La Biennale di Venezia suscita, naturalmente, l'interesse di gran parte della comunità artistica nazionale grazie alla sua rilevanza internazionale. L'Uruguay cerca di essere rappresentato da progetti artistici di alta qualità come mezzo per promuovere la presenza internazionale e l'integrazione professionale e culturale dei nostri artisti in un mondo sempre più globale, frammentato e stimolante. Allo stesso modo, la Biennale d'Arte di Venezia non è solo una mostra: è un dialogo aperto tra culture in cui l'arte diventa una sorta di linguaggio espressivo universale in continua evoluzione. Le sue varie edizioni ci hanno invitato a guardare il mondo attraverso prospettive diverse, sfidando le percezioni e generando nuove idee sull'esperienza umana, la creatività e il ritmo del nostro tempo.

Margaret Whyte e Patricia Bentancur sono state selezionate, nei rispettivi ruoli di artista e curatrice, da una giuria composta dai membri della Commissione Nazionale delle Arti Visive: artisti, accademici e professionisti di spicco del panorama artistico e culturale uruguaiano. Questa selezione è significativa per la comunità artistica locale e rappresenta un ulteriore riconoscimento per un'artista dalla lunga e illustre carriera, il cui lavoro è stato insignito di due dei più alti riconoscimenti conferiti dallo Stato uruguaiano: il Premio Figari per il merito artistico nel 2014 e un tributo al 59° Premio Nacional de las Artes Visuales nel 2020, edizione a lei intitolata.

L'Instituto Nacional de Artes Visuales si è assunto la responsabilità di commissionare, organizzare e produrre il progetto, che ancora una volta si impegnerà a essere all'altezza della situazione. *Antifrágil* [Antifragile] crea le condizioni favorevoli affinché l'Uruguay possa partecipare al dialogo internazionale promosso dalla biennale con un progetto stimolante, audace e significativo che amplia gli orizzonti e valorizza il nostro padiglione.

ANTIFRAGILE
LA MANCANZA
COME TERRITORIO
DELL’ARTE

Patricia Bentancur

0.

Margaret Whyte ha costruito un corpus di opere pionieristico sia nelle sue strategie concettuali che nelle decisioni che ne orientano la formalizzazione. La sua pratica si è articolata in modo costante attorno a problematiche sociali e di genere, attivate da uno sguardo interrogativo che, lungi dall'operare a partire dal giudizio, si apre a zone di complessità e ambivalenza.

La sua vasta produzione resiste a qualsiasi tentativo di costrizione o semplificazione e si inscrive come un capitolo imprescindibile per ripensare la storia dell'arte dal Sudamerica. In questo dislocamento, la sua opera contribuisce a immaginare una genealogia delle pratiche artistiche più inclusiva e situata, in grado di superare i tradizionali schemi comparativi per rispondere a configurazioni materiali, affettive e politiche specifiche.

Il lavoro di Whyte propone un modello epistemologico alternativo che riconosce che la resistenza culturale non si gioca nella conservazione statica di forme ereditate, ma nell'attivazione di pratiche che assumono la trasformazione come condizione costitutiva. Piuttosto che fissare identità formali stabili, la sua opera si inscrive in una logica di variazione continua, dove la materia, la memoria e il contesto si riorganizzano in modo dinamico.

1.

Dalla fine del secolo scorso, diverse ricerche, sia all'interno che al di fuori dell'ambito accademico, hanno cercato di articolare una narrazione pluralista del campo visivo contemporaneo. Questo processo ha reso evidente la necessità di decentralizzare le narrazioni dominanti e di concepire le pratiche artistiche come una costellazione di storie interdipendenti, capaci di integrare campi di interpretazione situati piuttosto che meramente comparativi.

In questo contesto, e per collocare questa discussione all'interno della Biennale di Venezia, è opportuno ricordare che le ultime edizioni – non prive di conflitti – hanno consolidato una svolta nelle voci curatoriali, ampliando gli orizzonti di legittimazione verso contesti ed epistemologie precedentemente emarginati.

Nell'edizione del 2022, *The Milk of Dreams*,[1] [Il latte dei sogni] Cecilia Alemani ha proposto un progetto in cui la stragrande maggioranza degli artisti e delle artiste selezionati erano donne o persone non binarie. La curatela ha dato centralità a linguaggi storicamente relegati – come il tessile, il ricamo o il lavoro a maglia comunitario – e, allo stesso tempo, ha proposto di pensare il presente partendo dai processi di metamorfosi del corpo, dalle trasformazioni tecnologiche e dalle nuove relazioni tra le diverse specie. Ha messo in primo piano il lavoro di artiste delle generazioni nate tra gli anni trenta e sessanta, tra cui Cecilia Vicuña [2] (Leone d'Oro alla Carriera), Sonia Boyce [3] (Leone d'Oro) e Simone Leigh, [4] le cui pratiche attivano archivi di memoria materiale e conoscenze ancestrali.

Il titolo stesso della mostra rimanda al libro per bambini di Leonora Carrington, *The Milk of Dreams*,[5] in cui i corpi dei personaggi si trasformano, si ibridano e destabilizzano tassonomie fisse. Recuperare oggi la figura di Carrington non costituisce un gesto meramente storico, ma segnala la tenuta contemporanea di un'immaginazione radicale capace di sconvolgere le gerarchie tra l'umano, il reale e l'onirico. Da questa prospettiva, la biennale di Alemani può essere letta come l'attualizzazione di una sensibilità che trova in determinate pratiche un terreno privilegiato per ripensare la memoria, la corporeità e le dislocazioni, oltre ai modi di conoscenza a partire da proposte storicamente discriminate.

L'edizione successiva, diretta per la prima volta da un curatore sudamericano, Adriano Pedrosa,[6] si articolava attorno a una linea concettuale che prendeva come punto di partenza alcune delle tensioni più urgenti del presente. *Foreigners Everywhere*[7] [Stranieri in ogni luogo] proponeva un quadro curatoriale orientato a decentrare il canone, dando visibilità alle pratiche del Sud globale e a configurazioni culturali eterogenee. Più che tematizzare l'alterità in modo illustrativo, il progetto ha esaminato le condizioni che producono l'estraneità – migrazioni forzate, dislocazioni, regimi di appartenenza ed esclusione – per interrogarsi su come si configura la figura dell'"altro" nei sistemi contemporanei di circolazione, identità e potere.

Koyo Kouoh[8] è la prima curatrice africana ad assumere la direzione generale della Biennale, inserendo la sua proposta in un deliberato spostamento di scala e sensibilità. Il suo spazio d'azione privilegia ciò che è minore, l'intimità e la non monumentalità come vettori critici da cui riconsiderare le gerarchie di visibilità nell'arte contemporanea. Con il titolo *In Minor Keys*[9] [In tonalità minori], la curatrice camerunese costruisce un quadro teorico che sposta l'attenzione dall'eccezionale a registri di bassa intensità: l'aggettivo, ciò che è laterale, ciò che storicamente è rimasto fuori fuoco.

Da una prospettiva internazionale attraversata da posizioni femministe e panafricane, Kouoh concepisce la pratica curatoriale come una forma di resistenza culturale in grado di riconfigurare i modi di produzione, circolazione e legittimazione dei racconti artistici.

In sintonia con l'orizzonte teorico tracciato da Kouoh, la pratica di Margaret Whyte si rivela giustamente leggibile come una poetica concreta di bassa intensità, attenta a ciò che persiste al di fuori delle narrazioni dominanti. Il suo lavoro attiva un campo in cui l'intimità, il residuale e ciò che è laterale acquisiscono spessore critico, attivando una politica dell'attenzione in dialogo con il decentramento del monumentale e il riorientamento dello sguardo verso registri storicamente sottovalutati.

Ciò che sfugge alle narrazioni eroiche diventa così un modo di ascoltare e un principio organizzatore del mondo. La chiave minore non allude a una riduzione di intensità; propone, piuttosto, uno spostamento del punto di attenzione e una politica della percezione che si allontana dai gesti enfatici per concentrarsi su processi e temporalità non spettacolari.

Whyte si colloca in questo registro. Il suo archivio non consolida una versione stabile della storia né aspira a fissare una memoria ufficiale; in altri termini, introduce interruzioni e deviazioni che consentono di riconsiderare ciò che solitamente viene relegato. La scala su cui opera non cerca di imporsi sullo spazio, ma di attivare una relazione ravvicinata con gli oggetti e con le storie che questi portano con sé. In questa modulazione, la politica della memoria si sposta verso la continuità del quotidiano, nella consapevolezza che è lì che si configurano le forme di appartenenza e di trasmissione.

La bassa frequenza, quindi, non è una metafora ornamentale, ma un metodo che presuppone prestare attenzione a ciò che non si impone come centro e riconoscere che lì si producono articolazioni critiche capaci di riorganizzare il visibile e il dicibile.

Fin da questa prima inquadratura, è opportuno ricordare che uno dei punti di riferimento concettuali della porposta di Kouoh si articola attorno a due libri in cui il soprannaturale funge da veicolo per reinscrivere i traumi storici nel presente: *Beloved* [Amatissima] di Toni Morrison[10] e *Cien años de soledad* [Cent'anni di solitudine] di Gabriel García Márquez.[11] Senza trasferire meccanicamente questi modelli al campo visivo, si può dire che Whyte produca un'operazione affine che non illustra il passato, ma lo mantiene in uno stato di latenza sensibile, permettendo a ciò che era stato precedentemente scartato di continuare a esercitare pressione sul presente.

Ogni frammento tessile, ogni coccio o pietra, segnati dall'uso e dal logorio, si attiva come un corpo minimo dove la memoria aderisce alla superficie. A quel punto la sua opera entra in risonanza con la figura del fantasma così come appare nella scrittura di Toni Morrison, in particolare in Beloved, dove lo spettrale non rimanda a un'apparizione soprannaturale, ma alla persistenza di ciò che non è stato elaborato storicamente. Morrison introduce la nozione di "rememory" [ri-memoria o ri-ricordo][12] per descrivere una memoria che non rimane contenuta nel soggetto, ma che abita i luoghi, le case e i corpi; una memoria che si sperimenta come presenza attiva piuttosto che come ricordo distante o romantico.

In questo senso, il fantasma non ritorna per nostalgia, ma perché l'assenza non riesce a costituirsi pienamente come passato. Rimane come insistenza, come impronta che altera

1. La 59ª Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia, intitolata *The Milk of Dreams*, è stata curata da Cecilia Alemani e si è tenuta a Venezia tra aprile e novembre 2022. Il progetto prende il titolo dall'omonimo libro di Leonora Carrington.
2. L'artista e poetessa cilena Cecilia Vicuña ha ricevuto il Leone d'Oro alla Carriera alla Biennale di Venezia 2022. La sua pratica articola poesia, performance, installazione e attivismo ecologico, e si è affermata come uno dei punti di riferimento centrali del pensiero artistico latinoamericano contemporaneo.
3. L'artista britannica Sonia Boyce ha ottenuto il Leone d'Oro per la Migliore Partecipazione Nazionale per il padiglione del Regno Unito alla Biennale di Venezia 2022 con l'installazione *Feeling Her Way* [Sentire come lei] un'opera multicanale che esplora le genealogie della musica nera britannica attraverso l'improvvisazione vocale e la collaborazione.
4. La scultrice statunitense Simone Leigh ha rappresentato gli Stati Uniti alla Biennale di Venezia 2022 e ha ricevuto il Leone d'Oro per la Migliore Partecipazione alla Mostra Internazionale per un insieme di sculture che affrontano la storia materiale e simbolica delle donne nere.
5. *The Milk of Dreams*, libro per bambini scritto e illustrato da Leon ora Carrington negli anni '50 e pubblicato postumo (New York: New York Review Children's Collection, 2017) [Trad. it.: *Il latte dei sogni*. Milano: Adelphi, 2018], raccoglie racconti e immagini in cui corpi, animali e oggetti si trasformano continuamente. Questo universo di metamorfosi e spostamenti immaginari ha funzionato come matrice concettuale per la mostra curata da Alemani.
6. Il curatore brasiliano Adriano Pedrosa è stato responsabile della 60ª Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia (2024). Direttore del Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), Pedrosa ha sviluppato progetti curatoriali incentrati sulle narrazioni del Sud del mondo, sulle pratiche *queer* e sulle revisioni critiche del canone artistico.
7. La Biennale di Venezia 2024, intitolata *"Foreigners Everywhere"*, ha preso il nome da una serie di opere del collettivo Claire Fontaine che riprende uno slogan utilizzato dal gruppo attivista italiano Stranieri Ovunque. Il progetto ha affrontato la condizione contemporanea di estraneità e sradicamento in un mondo attraversato da migrazioni, conflitti e ridefinizioni identitarie.
8. La curatrice camerunese-svizzera Koyo Kouoh è stata nominata direttrice artistica della 61ª Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia (2026). Kouoh ha diretto lo Zeitz Museum of Contemporary Art Africa a Città del Capo e ha sviluppato una carriera incentrata sulle epistemologie africane contemporanee e sulle narrazioni postcoloniali.
9. Il progetto curatoriale di Koyo Kouoh per la Biennale di Venezia 2026 si intitola *In Minor Keys*. La nozione di "tonalità minore" funziona qui come una metafora concettuale che rimanda sia al registro musicale sia a una sensibilità critica orientata verso storie subalterne, affetti fragili e modi di esistenza che si collocano al di fuori delle narrazioni dominanti. Dopo la sua morte nel 2025, avvenuta durante lo sviluppo del progetto, il team curatoriale ne ha proseguito la realizzazione rispettando le linee guida stabilite da Kouoh.
10. *Beloved* di Toni Morrison (New York: Alfred A. Knopf, 1987) [Trad. it: *Amatissima*, Milano: Frassinelli, 1988] costituisce uno dei riferimenti letterari che Kouoh ha indicato durante lo sviluppo concettuale di *In Minor Keys*. Il romanzo esplora la persistenza traumatica della schiavitù nella memoria afroamericana e ha ricevuto il Premio Pulitzer per la narrativa nel 1988.
11. *Cien años de soledad* di Gabriel García Márquez (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1967) [Trad. it: *Cent'anni di solitudine*, Milano: Feltrinelli, 1968] articola storia, mito e memoria collettiva in una struttura narrativa in cui diverse temporalità convivono simultaneamente, una dimensione che dialoga con le riflessioni curatoriali di Kouoh su memoria, spettralità e coesistenza di mondi.
12. In *Beloved*, Morrison introduce il concetto di "rememory", termine che descrive una forma di memoria che eccede l'interiorità del soggetto e rimane inscritta negli spazi e nell'esperienza collettiva, riapparendo come presenza attiva del passato nel presente.

il presente e lo rende instabile. Analogamente, l'opera non si limita a rappresentare ciò che è perduto, ma attiva quella zona di non risoluzione dove la storia continua a manifestarsi. Ciò che si produce non è una ricostruzione, ma una convivenza con l'irrisolto: un'inquietudine che riorganizza lo spazio e rimuove ogni illusione di chiusura.

Se in García Márquez la ripetizione genealogica produce una temporalità a spirale, in Whyte la reiterazione di gesti – raccogliere, classificare, ricomporre – crea una logica simile di ritorno. Non c'è progresso lineare nel suo archivio; c'è accumulo, sedimentazione e costante riattivazione. In questo senso, la sua pratica genera una forma di post-memoria incarnata in cui il passato non è rappresentato, ma letteralmente incorporato.

Da questa prospettiva, la collezione di elementi che Whyte custodisce può essere letta come un archivio spettrale in chiave minore. Come in Beloved e Cien años de soledad, ciò che emerge è una temporalità porosa in cui il passato insiste nel presente attraverso ciò che rimane. Ma mentre Morrison incarna il trauma nel corpo e García Márquez lo dispiega nella genealogia narrativa, Whyte lo fissa e, allo stesso tempo, lo mantiene in movimento sulla superficie delle sue opere, dove ciò che è collettivo rimane in uno stato di latenza attiva. In sintonia con Kouoh, non cerca di rappresentare la storia, ma di creare le condizioni affinché i suoi spettri continuino a circolare. In sintesi, l'irrisolto ritorna, la memoria è sempre comunitaria e il presente si organizza, in chiave minore, a partire da resti che si rifiutano di scomparire.

2.

Se consideriamo la Biennale di Venezia come un dispositivo di potere – intesa sia come struttura che organizza visibilità, gerarchie e legittimazioni, sia come spazio di interrogazione e dissenso – è possibile notare che il susseguirsi delle voci curatoriali nelle sue ultime edizioni ha contribuito a rendere più complessa la lettura delle pratiche visive. Attraverso l'incorporazione di approcci sostenuti da discorsi, teorie e studi critici provenienti da contesti diversi e congiunture specifiche, il campo di enunciazione si amplia oltre i suoi abituali confini. Questa dislocazione permette di recuperare narrazioni ed epistemologie non occidentali, non come annessi o correzioni, ma come istanze capaci di coprodurre identità e senso, in sintonia con la nozione di relazione formulata da Édouard Glissant.[13]

Per Glissant l'identità non si costituisce come essenza fissa né come origine unica, ma come risultato di una rete di contatti, frizioni e trasformazioni reciproche. La sua poetica della relazione propone di pensare le culture non a partire dalla purezza o dalla filiazione lineare, ma dall'intreccio e dall'opacità condivisa, dove nessuna tradizione esaurisce il senso da sola. In America Latina, questa intuizione trova risonanze precoci nella nozione di antropofagia culturale formulata da Oswald de Andrade, [14] il quale proponeva di pensare l'identità non come conservazione di un'essenza originaria, ma come capacità di metabolizzare ciò che proviene dall'esterno, trasformandolo in una nuova forma di produzione culturale. In entrambi i casi, l'identità smette di essere concepita come una proprietà stabile per essere intesa come un processo relazionale.

Su un piano diverso, ma non del tutto estraneo, qualcosa di questa logica si può riconoscere anche nella materialità con cui lavora Margaret Whyte. I resti che compongono le sue installazioni non si presentano come segni universali né come emblemi di un'origine fissa. Funzionano piuttosto come frammenti portatori di traiettorie diverse che, riunendosi nello spazio espositivo, producono nuove relazioni senza cancellare i segni della loro provenienza; l'opera non cerca di sintetizzare quelle storie in un unico racconto, ma di sostenerne la coesistenza.

Da una prospettiva contemporanea del pensiero critico latinoamericano, questa dimensione relazionale è stata ripresa anche da autrici come Suely Rolnik [15] che propone di comprendere le pratiche culturali come spazi in cui si attivano memorie sensibili e forme di esperienza che non sempre trovano una traduzione immediata nei discorsi dominanti. Lungi dal costituire un sistema chiuso, questi approcci suggeriscono che la conoscenza emerge proprio negli incroci, nelle zone di contatto tra diversi modi di produrre senso.

Queste dislocazioni trasformano il repertorio artistico e i modi di produzione istituzionale mentre espandono i quadri interpretativi del pubblico e l'orizzonte da cui le pratiche visive possono essere comprese come strumenti critici per interrogare il presente.

13. La poetica della relazione formulata da Édouard Glissant propone di intendere l'identità non come un'essenza stabile, ma come il risultato di una rete dinamica di contatti, frizioni e trasformazioni culturali. Si veda: *Poétique de la Relation (Poétique III)* (París: Gallimard, 1990) [Trad. it: *Poetica della relazione, poetica III*, Macerata: Quodlibet, 2007].

14. Il concetto di antropofagia culturale è stato formulato da Oswald de Andrade nel *Manifesto Antropofago*, pubblicato nel 1928 sulla rivista *Revista de Antropofagia* a San Paolo. Il manifesto propone il "divoramento" simbolico delle influenze europee come strategia per produrre forme culturali proprie.
15. La filosofa e psicoanalista brasiliana Suely Rolnik ha ripreso questa dimensione relazionale nelle sue analisi sui processi contemporanei di soggettivazione e resistenza culturale. Si veda: *Esferas da Insurreição* (San Paolo: n-1 edições, 2018).

3.

L'opera di Margaret Whyte non si presta a essere interpretata da un unico quadro concettuale; richiede strumenti in grado di convivere con l'instabilità. I suoi oggetti sembrano contemporaneamente cadere e ricomporsi. Quella tensione – tra il collasso e la riconfigurazione, tra ciò che viene scartato e ciò che perdura – costituisce un punto di partenza per avvicinarci al suo lavoro e potremmo farlo partendo dal concetto di antifragilità, che a mio avviso è quello che articola in modo più diretto questa lettura.

4.

Il concetto di antifragilità è stato creato da Nassim Taleb[16] che, tra le altre cose, dal 2008 è professore di Ingegneria del Rischio alla New York University (NYU). Di origini franco-libanesi, ha studiato all'Università di Parigi e ha conseguito un dottorato in Scienze della Gestione.

Nulla in Taleb è prevedibile, è troppo filosofo per essere un economista, troppo matematico per essere un filosofo e troppo irriverente per qualsiasi accademia. Lavora a Wall Street scommettendo contro le certezze altrui. Col tempo è diventato un pensatore che ha scosso il mondo intellettuale con un'idea tanto semplice quanto scomoda: gli eventi più rari e imprevedibili – che ha chiamato cigni neri,[17] in riferimento a ciò che nessuno si aspetta – sono in realtà quelli che plasmano più profondamente la storia, i mercati e la vita. La domanda che da allora lo ha ossessionato non è come prevedere quegli eventi, ma come vivere in un mondo in cui essi si verificano.

5.

Per Whyte l'incertezza funziona come metodo. Non cerca stabilità formale né chiusura concettuale, ma si manifesta per esporre la precarietà del fisico e l'apertura alla contingenza. In questo spostamento, l'antifragilità diventa una chiave di lettura particolarmente fertile: il conflitto e il fallimento non appaiono come incidenti da correggere, ma come condizioni produttive di un processo deliberatamente aperto.

Questo sistema adattivo dimostra una notevole capacità di rispondere a condizioni sociali, ecologiche e politiche mutevoli. Il valore dell'opera smette di risiedere nella permanenza o nella purezza formale e si sposta verso la sua attitudine ad assorbire le perturbazioni senza neutralizzarle. L'antifragilità opera qui come categoria analitica che permette di articolare pratiche materiali con economie critiche, specialmente quando si lavora con elementi transitori e lontani da qualsiasi aspirazione di grandiosità.

In questo contesto diventa visibile uno spostamento sostenuto nel suo lavoro: le forme abbandonano la durezza dei loro componenti e la verticalità storicamente associata alla tradizione classica a favore di configurazioni flessibili, morbide e malleabili. Non si tratta solo di una decisione tecnica, ma di una trasformazione concettuale che incide sull'ontologia stessa delle sue proposte.

Nel 2012 Taleb ha pubblicato *Antifragile: Things That Gain from Disorder* [Antifragile: cose che crescono dal disordine]. Nelle prime pagine ammette che questo concetto è nato da un disagio quasi linguistico, non riuscendo a trovare un termine che si avvicinasse alla definizione della sua idea. Se ciò che è fragile è ciò che si rompe di fronte al caos, e ciò che è robusto è ciò che semplicemente resiste senza mutare, allora doveva esserci una terza categoria per ciò che, di fronte alle avversità, non solo sopravvive ma migliora. A questo ha dato il nome di antifragile e ha sostenuto che l'ossessione moderna di eliminare l'incertezza fosse, paradossalmente, la cosa più pericolosa che potessimo coltivare: perché blindando i sistemi dal disordine li rendiamo più vulnerabili. Poche idee risultano così illuminanti per leggere certi percorsi artistici: quelli in cui la rottura non interrompe l'opera, ma la fonda.

Anni dopo, nel 2018, Taleb ha pubblicato *Skin in the Game*[18] che potrebbe tradursi come "mettere qualcosa in gioco", mettere la pelle in gioco. L'idea centrale è tanto antica quanto provocatoria: dovrebbe esprimere un'opinione, decidere o consigliare solo chi si assume le conseguenze reali di quell'opinione o di quella decisione. Taleb osserva che il mondo moderno ha creato un'intera classe di persone – consulenti, analisti, esperti, tecnocrati – che esprimono opinioni senza correre rischi, decidono senza conseguenze e sbagliano senza alcun costo personale; li chiama i *«fragilisti»*: [19] coloro che trasferiscono il danno agli altri mentre si tengono i benefici. Per Taleb si tratta di un problema strutturale: senza quell'autoesposizione al rischio reale, il pensiero diventa astratto, irresponsabile e, in ultima analisi, pericoloso.

16. Il concetto di antifragilità è stato sviluppato da Nassim Nicholas Taleb per descrivere sistemi che si rafforzano quando esposti al disordine e all'incertezza. Si veda: *Antifragile: Things That Gain from Disorder* (New York: Random House, 2012). [Trad. it.: *Antifragile. Come prosperare nel disordine*. Milano: Il Saggiatore, 2013].
17. La nozione di "cigno nero", introdotta da Taleb, descrive eventi improbabili con effetti sproporzionati che sembrano spiegabili solo a posteriori. Si veda: *The Black Swan* (New York: Random House, 2007) [Trad. it.: Il cigno nero, Milano: Il Saggiatore, 2008].

18. In *Skin in the Game* (New York: Random House, 2018) [Trad. it.: Rischiare grosso, Milano: Il Saggiatore, 2018] Taleb sostiene che chi prende decisioni deve assumersi anche i rischi delle loro conseguenze, stabilendo un rapporto etico tra azione e responsabilità.
19. Taleb definisce "fragilisti" quegli esperti o tecnocrati che, nel tentativo di controllare sistemi complessi attraverso modelli astratti, finiscono per accrescerne la fragilità.
20. *Incerto* è il progetto saggistico sviluppato da Taleb che raccoglie le sue riflessioni su incertezza, rischio e complessità in una serie di libri interconnessi.

Questi libri che stiamo citando non sono opere isolate, ma parti di un progetto più ampio che Taleb ha chiamato *Incerto*:[20] un'esplorazione sostenuta, e deliberatamente incompiuta, su come pensare e vivere onestamente in un mondo che non possiamo prevedere né controllare. Non è una teoria dell'incertezza, ma un invito a viverla senza illusioni e a considerare che la solidità delle cose è sempre, in una certa misura, una finzione.

6.

Ci sono altri strumenti che consentono di affinare la lettura dell'opera di Whyte e di rendere conto di come tale logica si materializzi spazialmente e percettivamente.

In questo senso la teoria del «campo espanso» di Rosalind Krauss[21] risulta particolarmente illuminante. Dal momento in cui la scultura perde il piedistallo – non come aneddoto formale, ma come mutazione costitutiva – l'opera smette di presentarsi come entità autosufficiente e inizia a esistere come situazione condivisa con lo spettatore. Le opere di Whyte si appoggiano, si spostano, negoziano la loro configurazione con la gravità e con i corpi che percorrono lo spazio. La lettura di Krauss permette di comprendere che questa condizione non implica una perdita di forma ma una ridefinizione del suo status.

Il suo intervento non consiste semplicemente nell'identificare una nuova tendenza formale, ma nel segnalare una modifica più profonda nel modo di concepire l'opera tridimensionale. Per gran parte della tradizione moderna, la scultura si era definita come un oggetto autonomo, separato dal mondo attraverso un piedistallo che lo sosteneva e lo distingueva dallo spazio ordinario. Quel dispositivo non era solo un supporto fisico: funzionava come l'elemento che garantiva la distanza simbolica tra l'opera e l'ambiente circostante.

Quando le pratiche artistiche della seconda metà del XX secolo iniziano ad abbandonare quella struttura, la scultura perde il punto stabile da cui affermava la propria identità disciplinare. L'oggetto non si presenta più necessariamente come una forma autosufficiente elevata su un basamento, ma come un intervento che condivide lo stesso spazio dello spettatore.

Per Krauss questa trasformazione implica che la scultura smetta di definirsi positivamente – per la sua materialità o per la sua forma – e passi ad essere intesa all'interno di un sistema di relazioni in cui entrano in gioco il paesaggio, l'architettura e il luogo stesso di esposizione. L'opera non occupa più un centro stabile; si configura come una situazione.

Nel caso di Margaret Whyte, questa condizione si manifesta con particolare chiarezza. I suoi pezzi non si elevano né si separano dall'ambiente circostante, ma si appoggiano, si inclinano, si sostengono precariamente o si espandono sul pavimento. Gli elementi sembrano negoziare il loro equilibrio con le tensioni interne dell'assemblaggio e lo spazio è una dimensione costitutiva dell'opera.

Da questa prospettiva, l'installazione non si presenta come un oggetto che può essere osservato a distanza, ma come un campo in cui il corpo del pubblico rimane inevitabilmente coinvolto. L'esperienza estetica si produce in quella copresenza, nella dislocazione fisica e percettiva che esige di percorrere le relazioni tra i diversi elementi.

In questo deliberato squilibrio tra forma, spazio e significato risiede gran parte della potenza critica del suo lavoro. L'opera non si presenta come una totalità conclusa, ma come un campo di relazioni che si riorganizza continuamente in funzione del luogo che la contiene e di coloro che lo abitano.

7.

Whyte mette in discussione la nozione di permanenza che ha strutturato gran parte della scultura occidentale. Questo movimento si inscrive, in modo coerente sebbene non assertivo, in un campo di preoccupazioni sociali e di genere che attraversa la sua carriera.

Come hanno sottolineato sia la storiografia femminista internazionale – in particolare le analisi di Griselda Pollock [22] – sia le letture critiche sviluppate in America Latina – tra cui quelle di Andrea Giunta [23] – la ricomparsa del tessile, degli assemblaggi morbidi e della materialità associate alla sfera domestica non può essere interpretata esclusivamente come un ampliamento tecnico del repertorio artistico. Ciò che qui è in gioco è una ridistribuzione di quelle gerarchie sensibili che storicamente hanno relegato certe attività al campo del "minore".

Nell'opera di Whyte, l'incorporazione di questi materiali non funziona né come illustrazione tematica né come gesto di confronto diretto. Piuttosto introduce una torsione interna nel campo scultoreo: disloca la geometria rigida del minimalismo e mette in tensione il suo immaginario industriale, seriale e mascolinizzato attraverso l'apparizione di altri ritmi e altre temporalità d'uso.

In questo senso, la dimensione di genere nella sua pratica agisce a livello strutturale piuttosto che enunciativo. Le sue scelte non mirano a negare la tradizione ereditata, ma a elaborarla criticamente, integrandone i sedimenti in una lettura situata del presente. La revisione del canone monumentale non si pone come rottura assoluta, ma come spostamento sostenuto che permette di pensare le persistenze della disuguaglianza, sia nel sociale che nel sistema artistico stesso.

Integrando tessuti usati, resti tecnologici e assemblaggi instabili nello spazio espositivo, Whyte non rivendica il cucito come identità, bensì dirige l'attenzione verso le strutture storiche che hanno condizionato la visibilità di certi corpi, saperi e materialità. In questo punto il suo lavoro dialoga indirettamente con le recenti svolte curatoriali internazionali – comprese quelle osservate alla Biennale di Venezia – che hanno ampliato i limiti della rappresentazione senza che ciò implichi la scomparsa delle asimmetrie persistenti.

8.

Uno dei procedimenti che Margaret Whyte impiega con maggiore insistenza consiste nel lavorare con materiali provenienti dai circuiti dello scarto: resti tessili, detriti, scarti industriali o frammenti tecnologici che hanno perso la loro funzione originaria. Quando li introduce nelle sue installazioni, questi elementi non appaiono come semplici rifiuti né come segni nostalgici dell'obsoleto, ma come una riconfigurazione di senso: ciò che era stato escluso dai sistemi di valore rientra in una nuova economia percettiva e simbolica.

Questo gesto permette di concepire l'opera come uno spazio in cui si intrecciano diversi regimi di significazione. In termini vicini alla "Teoria dei rifiuti" formulata da Michael Thompson,[24] gli oggetti non possiedono un valore stabile; circolano tra stati mutevoli che possono condurli dall'uso quotidiano allo scarto e, da lì, eventualmente, verso nuove forme di permanenza culturale. Ciò che la pratica di Whyte attiva è proprio quel momento di transito, quando i materiali conservano ancora le tracce della loro vita precedente ma iniziano a far parte di un'altra costellazione di relazioni.

Così, i resti smettono di essere la prova di una perdita per diventare operatori di memoria. Qualcosa di simile era stato intuito da Walter Benjaminnel considerare i frammenti della modernità come punti di condensazione storica: negli oggetti apparentemente marginali si accumulano strati di tempo che diventano leggibili solo quando entrano in nuove associazioni. L'opera non organizza questi elementi secondo una narrazione lineare, ma li avvicina in modo che le loro risonanze latenti possano emergere. In *Antifrágil*, ogni elemento mantiene una relazione provvisoria con gli altri, non esiste un ordine gerarchico che determini un'unica lettura; l'opera propone un campo di associazioni, che implica una forma particolare di attenzione. Il visitatore non si trova di fronte a un oggetto autosufficiente, ma a un ambiente in cui stabilire connessioni.

9.

I tessuti occupano un posto centrale nel lavoro di Margaret Whyte. Più che una semplice risorsa materiale, introducono nei suoi assemblaggi una dimensione immediata di vicinanza al corpo umano. A partire dalla loro funzione originaria – proteggere, coprire, avvolgere – i tessuti rimandano a gesti di cura e di sopravvivenza che precedono qualsiasi formalizzazione artistica.

Ogni frammento tessile conserva inoltre le tracce del proprio percorso. Queste superfici giungono nello spazio dell'opera cariche di storie di uso e circolazione. Non appaiono come materia neutra, ma come portatrici di memorie inscritte nella loro trama.

A partire dagli anni '60, facendo eco ai movimenti attivisti, numerose pratiche artistiche hanno iniziato a esplorare il potenziale critico dei tessuti, mettendo in discussione le gerarchie che storicamente avevano separato le arti considerate "maggiori" da quelle associate all'artigianato o alla sfera domestica. Nel caso di Whyte, tuttavia, i tessuti non costituiscono un mezzo esclusivo né una rivendicazione disciplinare specifica. Funzionano piuttosto come una delle componenti di un ampio repertorio materico in cui diversi registri convivono e si influenzano a vicenda.

Sebbene l'artista non si definisca un'artista tessile in senso stretto, il suo lavoro dichiara che queste materialità possiedono inevitabilmente una dimensione politica. Le tele portano con sé una complessa storia di lavoro, genere e domesticità che non può essere completamente separata dalla loro presenza nello spazio espositivo.

Partendo da queste condizioni, l'uso del tessile nella sua pratica può essere concepito attraverso tre vettori

21. La teoria del campo espanso è stata formulata da Rosalind Krauss nel saggio "Sculpture in the Expanded Field", pubblicato sulla rivista *October* nel 1979, in cui propone di pensare la scultura contemporanea al di là delle sue categorie tradizionali.

22. La storica dell'arte Griselda Pollock ha proposto di rivedere le narrazioni canoniche dell'arte moderna prestando attenzione alle pratiche e alle soggettività storicamente emarginate. Si veda: *Differencing the Canon* (Londra: Routledge, 1999).

23. La storica dell'arte argentina Andrea Giunta ha contribuito a riconfigurare la storia dell'arte latinoamericana attraverso ricerche sulle reti transnazionali, la politica culturale e il femminismo. Si veda: *Feminismo y arte latinoamericano* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2018).

24. La teoria dei rifiuti è stata sviluppata da Michael Thompson in *Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value* (Oxford: Oxford University Press, 1979), dove analizza come gli oggetti circolano tra diversi regimi sociali di valore.

che si intrecciano: un'ecologia delle risorse, una memoria materiale della cura e la metafora dell'intreccio. Ciascuno di essi permette di comprendere in che modo questi elementi partecipano alla costruzione di relazioni più ampie tra corpi, oggetti e sistemi sociali.

In primo luogo, il riutilizzo di tessuti scartati introduce una logica di circolazione materiale che mette in discussione i regimi produttivi che definiscono quali oggetti debbano permanere e quali possano essere scartati. In secondo luogo, la sua vicinanza al corpo evoca pratiche storicamente invisibilizzate di riparazione, conservazione e sostegno quotidiano. Per ultimo, la struttura stessa del tessuto – basata sull'intersezione di fili che si sostengono a vicenda – offre un'immagine potente per pensare forme di relazione che non dipendono da gerarchie rigide né da centri organizzatori. È proprio quest'ultima dimensione, quella dell'intreccio come forma di relazione, che permette di ampliare la lettura del lavoro di Whyte verso un campo più ampio di riflessioni su interdipendenza, ecologia e sistemi sociali.

In *Antifrágil* emergono legami che collegano i rifiuti della società contemporanea alle dinamiche di consumo che caratterizzano gli attuali sistemi economici. Le conseguenze di questi comportamenti ultra-capitalisti non si limitano all'ambito umano: si estendono a ecosistemi interconnessi in cui intervengono altri organismi, territori e forme di vita. Una nozione vicina a questa idea appare nel concetto di meshwork sviluppato dall'antropologo Tim Ingold.[25] A differenza della nozione classica di rete – composta da nodi collegati tra loro – il meshwork descrive un intreccio di linee in continuo divenire, un campo dinamico di traiettorie che si incrociano, si influenzano e si trasformano a vicenda. Le opere funzionano come ambienti in cui diverse linee materiali e simboliche sono in costante negoziazione.

10.

Whyte apre un ampio campo interpretativo che attraversa i concetti di protezione, rischio, morte e metamorfosi materiale quando inserisce in questa installazione i caschi da motociclista. Questi elementi appaiono come oggetti liminali, come frammenti di una cultura della velocità, del consumo e della mobilità urbana. I caschi vengono da lei modificati con tessuti, cavi, resti tecnologici e minerali e fungono da superficie di iscrizione dove la loro durezza iniziale viene riconfigurata per assumere una forma porosa, ibrida, che permette il passaggio tra corporeità e significati. Questa interferenza estetica altera la grammatica di questi oggetti industriali, sovvertendone la finalità primaria, per collocarli in un regime poetico-critico in cui emerge, inoltre, una nuova forma di concepire la bellezza.

I caschi, come sistema in tensione, vengono incorporati nelle masse informi di detriti e, in questo modo, diventano una testimonianza tangibile della vulnerabilità che caratterizza la vita contemporanea. E queste opere si attivano anche all'interno di un'ontologia relazionale, dove tali entità fisiche possiedono agentività. I caschi e i residui tecnologici non sono semplici supporti simbolici, ma entità che influenzano e sono influenzate all'interno di un sistema in trasformazione dove la vulnerabilità non si oppone all'agentività, ma la costituisce.

Detto questo, possiamo comprendere che gli oggetti non si esauriscono nelle loro funzioni, significati o usi, ma conservano sempre un surplus, un'opacità che resiste alla traduzione completa nel linguaggio dell'interpretazione umana. Partendo dalla teoria dell'agentività materiale, si può affermare che questi frammenti conservano una capacità di azione che influenza lo spazio, la percezione e le relazioni che li circondano. Questa idea illumina il modo in cui Whyte dispone quella molteplicità di risorse, senza subordinarle a un'allegoria univoca: la tela non "rappresenta" solo memoria o genere; le macerie non "significano" solo distruzione. Ogni componente esiste e insiste come cosa, con una densità propria che non si lascia racchiudere in una narrazione. In questo piano, l'opera disloca il centro da ciò che l'oggetto "dice" a ciò che l'oggetto "fa", come pesa, sfiora, si sfilaccia, si incastra, contamina o seduce; come stabilisce relazioni contingenti con altri elementi in un campo in cui la gerarchia tra ciò che è prezioso e il residuale diventa instabile.

11.

Possiamo aggiungere un altro livello di lettura del suo lavoro, in chiave di archivio inteso come una tecnologia sensibile per organizzare il presente; in continuità con la logica del suo lavoro, Whyte sposta la nozione tradizionale di memoria verso un territorio in cui l'accumulo si inscrive come un sistema vivo di registrazione.

25. Il concetto di *meshwork* è stato sviluppato dall'antropologo Tim Ingold per descrivere reti di relazioni formate da linee di vita, movimento ed esperienza. Si veda: *Being Alive* (Londra: Routledge, 2011).

Whyte raccoglie. Ma la raccolta, nel suo caso, non risponde a una logica tassonomica chiusa né alla volontà di ricostituire una totalità perduta, bensì di attivare un archivio affettivo in cui il rifiuto smette di essere ciò che viene espulso dall'economia produttiva. La sfida principale consiste nel riorganizzare questi elementi senza cancellarne la storicità né neutralizzarla nel passato; al contrario, essi sostengono l'eterogeneità e l'attrito tra i tempi, un modo contemporaneo di concepire l'archivio come un campo più vicino al montaggio che all'inventario, dove la classificazione è provvisoria. In questo modo funziona come un grande palinsesto di risorse, il passato continua a filtrare nel presente per abitare il tempo piuttosto che per chiuderlo.

12.

All'interno di una genealogia dell'arte che ha concepito la rovina non come residuo passivo, ma come sostanza carica di significato storico, politico e affettivo, le macerie non sono qui un semplice sottoprodotto della demolizione, ma una presenza fisica della violenza, dei processi di modernizzazione fallita, del progresso inteso come cancellazione e della fragilità delle strutture che organizzano la vita collettiva e che incarnano una temporalità dislocata.

Sono frammenti che appartengono simultaneamente al passato – ciò che è stato costruito – e al presente – ciò che persiste come rovina –, ma che si proiettano anche verso un futuro incerto. In questo senso dialogano con una tradizione critica che, a partire dal pensiero di Walter Benjamin,[26] ha letto la rovina come il rovescio del racconto trionfale del progresso: ciò che resta fuori dalla storia ufficiale, ma che insiste dalla sua densità materiale.

Questa idea parte da un sospetto fondamentale, ovvero che la storia ufficiale, narrata come un avanzamento continuo, un accumulo di conquiste e un superamento di tappe, si regga su un'operazione di cancellazione. Benjamin sposta lo sguardo dal monumento verso ciò che resta, dall'opera conclusa verso la sua decomposizione. La rovina non è per lui un semplice vestigio archeologico, ma una figura critica che interrompe l'illusione della continuità storica; la sua presenza ricorda che ogni costruzione contiene in sé la possibilità della propria caduta. Questi resti rimandano a forme di ordinamento dello spazio, del lavoro e dei corpi; ora, nel loro stato frammentario, espongono l'instabilità di quegli stessi sistemi o, in altre parole, segnalano anche l'erosione dei contesti simbolici e politici che quelle architetture sostenevano.

Ciò ci permette di pensare all'esposizione non come a una mostra di simboli del fallimento, ma come a superfici su cui si inscrive la complessità del nostro tempo.

In ogni caso, la sua opera non mira a ricostruire ciò che è stato distrutto, bensì a riflettere, partendo da quell'accumulo di resti, sulle condizioni di possibilità di ciò che può ancora emergere, di ciò che può costituire un'altra forma di conoscenza. L'opera non risolve tale tensione, ma la mantiene aperta, mettendo in luce l'impossibilità di chiudere del tutto i processi di perdita.

Il concetto di "mancanza" è stato profondamente esplorato nella psicoanalisi ed è inteso come una carenza fondante e costitutiva dell'essere umano, non come una semplice carenza materiale. Ma quel vuoto ineliminabile agisce allo stesso tempo come motore del desiderio, spingendo alla ricerca costante, pur comprendendo che non si raggiungerà mai la completezza assoluta.

Se potessimo pensare le pratiche artistiche a partire dal significato che Lacan attribuisce al concetto di "mancanza",[27] potremmo chiederci se non sia proprio in quella persistente incompletezza che risiede l'arte. In che modo possiamo supporre che l'arte sia in grado di promuovere il desiderio, per insistere sulla necessità di porci domande migliori e farlo partendo dal presupposto che quella mancanza esiste e che continueremo a pensare a partire dall'incertezza in cui viviamo. In quella zona di indeterminazione, il progetto di Margaret Whyte ci propone di riconsiderare cosa intendiamo per stabilità, per valore e per futuro.

Forse è lì, in quel territorio incompleto dell'arte, che si trova una delle forme più persistenti di antifragilità, abitando quella mancanza per sostenerla come spazio di interrogazione condivisa, e dove le opere si protraggono come dispositivi che interpellano chi le attraversa, convocando forme di attenzione, di responsabilità e di immaginazione critica.

Se l'arte può aspirare a una qualche forma di agentività, forse questa non risiede nel risolvere le tensioni del mondo, ma nell'offrire strumenti per pensarle insieme, mantenendo attiva quella zona di incertezza e di mancanza, da cui è ancora possibile immaginare altri modi di stare al mondo.

26. Si veda: Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Berlino: Rowohlt Verlag, 1928) [Trad. it.: *Il dramma barocco tedesco*. Torino: Einaudi, 1971; Il dramma barocco tedesco. Torino: Einaudi, 1998 (nuova trad.); *Origine del dramma barocco tedesco*. Roma: Carocci, 2018 (nuova trad.)].

27. Nell'opera di Jacques Lacan, la mancanza occupa un posto centrale nella teoria del desiderio: il soggetto si costituisce in relazione a una carenza strutturale che organizza il suo legame con il linguaggio, l'altro e il mondo. Si veda: *Écrits* (Parigi: Éditions du Seuil, 1966) [Trad. it.: Scritti. Torino: Einaudi, 1974].

DI DETRITI
E DENDRITI

Enrique Aguerre

La vitalità di Margaret Whyte la porta sempre ad accettare nuove sfide nel suo lavoro d'artista, a essere vigile, a trovare soluzioni formali e concettuali che nascono da questa insistenza nel far scontrare tra loro mezzi e linguaggi. I detriti risultanti da queste azioni saranno il materiale privilegiato per dare forma a visioni singolari.

Questo disagio rispetto a ciò che, come artista, già conosce l'ha portata a muoversi sempre in avanti: "fra errori e successi, vado avanti", ha affermato l'artista. E questo avanzare si manifesta in maniera radicale e precoce, nel corso della sua prolifica carriera, quando abbandona la pittura bidimensionale per lavorare nello spazio.

Una crisi di salute può reindirizzare la parabola di un'artista? Nel caso di Margaret ciò è avvenuto – come ha raccontato in diverse interviste – a causa del disagio fisico derivante dall'uso prolungato di colori a olio e dei vari materiali tossici utilizzati in pittura: ha dovuto smettere di "dipingere". Ha abbandonato una pratica che aveva portato avanti, quasi esclusivamente, dagli anni Settanta fino alla fine degli anni Novanta. Mi riferisco alla pittura tradizionale, alla creazione di dipinti. La pittura continuerà a essere presente in altro modo, espansa e simultaneamente integrata a materiali diversi, oggetti d'uso quotidiano e altri riciclati dall'artista, così come nei suoi tessuti e nelle sue sculture morbide.

Il passaggio dal disegno e dalla pittura bidimensionali all'installazione inizia con *Las cosas mismas* [Le cose stesse] (1995), presso lo Spazio Rafael Barradas del Museo Blanes, che presenta oggetti di uso quotidiano – tra cui una figura inquietante che ricorda un corpo umano fasciato in un panno bianco, adagiato su doghe di legno e circondato da terra nera – trattati con vernice acrilica nera e avvolti, accompagnati da immagini serializzate. È un tempo sospeso che custodisce la memoria affettiva dell'artista.

Whyte approfondisce il suo lavoro nello spazio con l'installazione *Hasta que duela* [Fino a far male] (2001) nel Museo del Cabildo, con sculture di piccolo formato realizzate in gel e silicone che polemizzano con il concetto egemonico di bellezza e mettono in luce il corpo come campo di battaglia.

Segue *Cuerpos atávicos* [Corpi atavici] (2003) nella Collezione Engelman-Ost, dove le tele di medio e grande formato – realizzate con stoffe, fili, fibre e pelli sotto forma di bassorilievi – occupano il centro della scena, incarnando le caratteristiche specifiche della pittura come colore e forma e costituendo il centro assoluto della proposta. Nel mezzo di questo gruppo di opere si erge una grande scultura verticale (morbida) che, come una soglia, prefigura altre esplorazioni che si materializzeranno in seguito.

Nella mostra *Pliegues* [Pieghe] (2007), nel Subte Municipal, Margaret mantiene gli stessi materiali utilizzati in precedenza e le sue tele di grande formato, ma emergono elementi nuovi e rilevanti: la figura umana come motivo centrale e l'uso di abiti nelle sue sculture. A volte le figure sono erette e provocatorie, con caschi da motociclista come cavalieri medievali dall'estetica che ha origine nei rifiuti, così come certe creature dell'inferno e alcune altre che formano parte di un ammasso amorfo di presenze inquietanti, accanto a tessuti annodati e filati come resti che testimoniano antichi e dimenticati splendori. Una tenda, modificata dall'artista, funge sia da rifugio che da soglia, alludendo alla grande scultura premonitrice dell'esposizione alla Engelman-Ost.

La mostra *Belleza Compulsiva* [Bellezza compulsiva] (2009) nel Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) riunirà una dozzina di tele di grande formato installate su imponenti pannelli che sul retro condividono una superficie di colore nero assoluto: ciò implica che lo spettatore gli giri attorno, per scoprire forme e cromatismi complessi, spesso mediati da velature di nylon, fili e fibre. Queste opere hanno la particolarità di attrarci e allo stesso tempo allontanarci, di mettere in scena in modo espressionista la definitiva incrinatura del "bello".

Esiste quindi un continuum nella mostra *Lo que queda* [Ciò che rimane] (2012), presso l'Espacio de Arte Contemporáneo (EAC), in termine di formati e caratteristiche delle opere esposte: è intenzione di Margaret quella di approfondire questa ricerca per scorgere il deterioramento, la rottura e il decadimento nel nostro ambiente vitale che può trasferirsi nella sfera mentale ed emotiva di ciascuno di noi.

Ne *La parte oscura del presente* [La parte buia del presente] (2021), allestita presso l'EAC, l'artista decide di avanzare (di nuovo) per metterci di fronte a uno scenario ancora più drammatico: la caduta del mondo come lo conoscevamo. E, a tal fine, ricorre alla copertura con macerie, resti tecnologici e oggetti indifferenziati che giacciono sotto ferro e pietre contorte, di diverse opere prodotte da lei stessa e che in passato avevano fatto parte di alcune delle sue esposizioni.

Un altro aspetto degno di nota del lavoro di Whyte sono i suoi interventi negli spazi pubblici, che li permeano di un significato diverso da quello originale: *Kanga* (2008) nell'ascensore del Centro Cultural de España (CCE); *Madama Butterfly* (2009) sulle ringhiere delle scale interne del Teatro Solís; *Mujeres con fibra* [Donne con fibra] (2013) nell'atrio della Intendencia di Montevideo (IM) e *Bibliotecas profanas* [Biblioteche profane] (2016) nel Museo de Artes Decorativas.

La mostra *Tiempo de escuchar* [Tempo d'ascoltare] (2024), nella Sala 1 del MNAV, sintetizza le principali preoccupazioni di Margaret Whyte nei suoi cinquant'anni di carriera come artista visiva. Espone individualmente per la seconda volta nel museo, ma senza guardare indietro, insistendo nel correre dei rischi, nel percorrere la strada più difficile. Potrebbe riposarsi sugli allori e invece inizia questo progetto – insieme a Patricia Bentancur come curatrice, con cui aveva già lavorato in precedenza – senza sapere quale risultato otterrà.

I tessuti e gli oggetti che trova o che le vengono regalati da colleghi e amici sono trasformati, come dendriti, senza un punto di partenza prestabilito, poiché si tratta di ascoltare i suoni di un mondo che implode e che richiede tutta la sua attenzione.

È chiaro che l'impatto dell'attuale situazione mondiale sull'artista, che la angoscia profondamente, la spinge immediatamente all'azione. Si ridefinisce come creatrice, modificando la prospettiva da cui parla e affinando ciò che ha da dire. Ascoltando e concedendosi il tempo di ascoltare, per poi agire.

Margaret Whyte è un punto di riferimento imprescindibile nell'arte prodotta in Uruguay e la sua proiezione inizia a valicare confini. Ora è il turno della Biennale di Venezia. Congratulazioni!

MATERIA UTOPICA E MEMORIA DECOLONIALE NELL’ARTE DI MARGARET WHYTE

Virginia Villaplana Ruiz

Un'immagine che mi torna spesso in mente quando ripenso al periodo trascorso a Montevideo è di *Isla de Flores.* Un archivio è un'isola. Un'isola è un archivio. L'isola e l'archivio si incontrano in un territorio non utilizzabile della memoria. La mia attenzione si sofferma sui margini della costa uruguaiana, sull'opera di Margaret Whyte e su certi territori che scruto in lontananza.

Su *Isla Rasa, Isla Encantada*, dove la gente racconta che alcuni piccioni custodiscono un tesoro nascosto, e *Isla del Marco*, la cui vegetazione è costituita da licheni millenari aderenti alle rocce che ospitano l'allevamento delle femmine di leone marino. *Isla Rasa, Isla Encantada* e *Isla del Marco* sono un insieme di isole unite da ciò che le separa: la luce del faro che proietta Isla de Flores. A ventuno chilometri di distanza da Punta Carretas, a sud-est, queste isole disegnano un arcipelago impreciso. Un luogo fuori dal tempo, pieno di incertezza, splendore ed eccezionalità, come l'opera artistica di Margaret Whyte.

Questa immagine si sovrappone al pensiero dell'installazione *Antifrágil* [Antifragile] che Margaret Whyte presenta alla 61ª Biennale di Venezia. Ascolto l'immagine. Penso a Margaret Whyte e al gesto radicale che attraversa la sua opera. La dimensione politica della pratica artistica, la metafora della memoria si intreccia con la quotidianità. Emerge un'ecologia dei materiali del fare della vita, che si insedia nella riscrittura della storia dell'arte del sud del mondo, di fronte al canone europeo e statunitense.

Il legame tra emozione, significato e materia utopica che abbraccia la traiettoria di Margaret Whyte attraverso il tempo della storia sociale e della storia dell'arte in Uruguay attraversa la sua opera dal periodo della dittatura civile-militare (1973-1985), alla transizione alla democrazia e alle derive del capitalismo neoliberista del presente globale.

In un saggio del 1986 intitolato *La teoria della borsa* della fiction, Ursula K. Le Guin[1] cita il libro di Elizabeth Fisher, *La creazione delle donne*[2] per raccontarci che, contrariamente al modo patriarcale e dominante di pensare alle società umane primitive, il primo "dispositivo culturale" non fu la lancia fallica, ma piuttosto un recipiente, un fagotto e una sorta di fionda per trasportarlo. Le Guin si riferisce a una borsa che trasportava la raccolta dei semi di senape, *fiction* ancestrali e culturali. Questa idea sfida la visione dominante secondo cui la storia umana inizia e opera attraverso ciò che Le Guin descrive come "quella cosa meravigliosa, grande, lunga e dura", l'osso o la lancia. Le Guin ci fa riflettere su ciò di cui non abbiamo sentito parlare: la cosa in cui mettere le cose e il contenitore per il contenuto. Questa è una storia nuova. Il fagotto come contenitore e recipiente è importante perché senza la borsa non c'è modo di raccogliere, conservare o trasportare nulla di ciò che è necessario: cibo, bambini, provviste o acqua. L'opera di Margaret Whyte, come *la borsa della fiction* di Ursula K. Le Guin, punta alla sostenibilità della vita.

Le Guin prende l'idea antropologica di Fisher in *La creazione delle donne* e la applica alla *fiction*. Mentre spesso si ritiene che la *fiction* tratti principalmente del conflitto e che la forma adeguata della narrazione sia quella della freccia o della lancia, Le Guin propone che la forma naturale, adeguata e appropriata della narrazione sia invece quella della borsa come contenitore, della raccolta. In questo senso, l'opera artistica di Margaret Whyte include installazioni scultoree che sono materia utopica e memoria decoloniale. Allo stesso modo, le parole contengono cose. Contengono significati... ridurre la narrativa al conflitto è assurdo, ci racconta Le Guin. Ciò che è vero per la narrativa, lo è anche per l'autonomia dell'arte, l'immaginazione poetica e politica nell'opera di Whyte.

L'opera di Margaret Whyte dissolve i confini dell'immagine scultorea cucendola a una dimensione politica dell'arte tessile, poiché le sue installazioni sono azioni di processo che si ibridano con l'incontro di oggetti, tessuti, fibre e fili in termini di archivio incarnato della vita quotidiana. La materia scultorea di Whyte non solo rappresenta un'utopia, ma la incarna come contro-archivio nel senso proposto da Ann Cvetkovich:[3] gli oggetti affettivi quotidiani conservano storie subalterne che non trovano posto negli archivi ufficiali. L'opera di Whyte è una delle più complesse, luminose e rappresentative dell'arte latinoamericana. La dimensione politica dell'installazione scultorea è intesa come materia e linguaggio. Visto che un tessuto è il risultato dell'ordito, dell'intreccio di un filo per costruire una struttura stabile e solida, e costruisce linguaggi che, in insiemi coerenti, istituiscono strutture di significato. L'opera di Whyte raccoglie e custodisce la vita come materia di eventi quotidiani in un meticciato che accumula strati di memoria e storia splendenti come nelle sue installazioni *Las Cosas Mismas* [Le cose stesse] (1995), *De ausencias y sombras, cosas que nada son* [Di assenza e ombre, cose che nulla sono] (2009) e *Bibliotecas profanas* [Biblioteche profane] (2016).

Le sculture morbide di Whyte *(soft sculpture)* cucite con testure condividono un'origine etimologica comune, il termine latino texere che significa "tessere, intrecciare", proprio come le parole trama e contesto; pertanto, i loro significati sono ugualmente intrecciati. Allo stesso modo, il concetto di trama in un tessuto sono i fili che danno sostegno a una tela (i fili orizzontali che, insieme all'ordito, quelli verticali, si incontrano e si incrociano dando origine al tessuto) come nel nostro vocabolario, la trama è anche l'argomento di una finzione ordita come quella che ci propone Ursula K. Le Guin. La trama è anche il modello che facilita, nell'opera di Whyte, il limite di una narrazione del caos o l'origine di una materia distopica espansa, composta da strati di tessuti colorati o dipinti, tulle e capi d'abbigliamento che sono legati con fili, creando sculture sospese e corpi incipienti. Come vediamo, queste idee sono intimamente legate a ciò che rivela anche il nostro linguaggio quotidiano, poiché è ricco di termini e frasi provenienti dal mondo tessile, intriso di metafore: "il linguaggio tesse nozioni e concetti", ci riferiamo al "filo conduttore della vita o della storia", parliamo di "tessere qualcosa". Le relazioni che l'opera di Margaret Whyte utilizza sono relazioni che si sostengono anche nell'atto di compattare, con tessuti e fili, una metafora reale. La connessione tra tessuto, materia, memoria e storia decoloniale.

In questo senso, i contributi di Silvia Rivera Cusicanqui, bell hooks, Gayatri Spivak e Verónica Gago[4] costituiscono strumenti teorici fondamentali negli studi femministi decoloniali e sull'ecologia critica. Questi approcci critici affrontano, da diversi contesti e patrimoni culturali, le condizioni del colonialismo storico e le sue continuità, che oggi si dispiegano sotto il nome di neoliberismo e capitalismo globalizzato.

Nonostante le critiche che sono state mosse alla definizione stessa di femminismo decoloniale, questo continua a offrire un terreno fertile sia per rileggere la modernità e le sue forme di sfruttamento, caos, disordine e violenza coloniale, sia per interpretare le nuove modalità delle pratiche neocolonialiste, dittatoriali, fasciste ed estrattiviste. A partire dalle prime opere pittoriche che Margaret Whyte crea durante la dittatura uruguaiana – *Atlántico Sur* [Atlantico Sud], *Ventana simulada* [Finestra simulata], *La red* [La rete] e *Senza titolo* (1975-1983) – osserviamo come il ritaglio si trasforma in un ricontestualizzazione del corpo e dello sguardo: ostacolo, vuoto, scarto e ingombro. La metafora del ritaglio intrecciato intesse la materialità della memoria con l'assenza, illuminando *l'origine delle sculture morbide (soft sculpture)* che Margaret Whyte inizia nel 1979 con la sperimentazione su tessuti e oggetti di scarto. Queste strategie spaziali della materia sono presenti nell'opera *Cuerpos atávicos* [Corpi atavici] (2003) e si consolidano nei processi spaziali dell'installazione scultorea, abbandonando la pittura. Nelle parole della stessa Margaret Whyte: "La mostra *Cuerpos Atávicos* è stata la prima che ho realizzato con i tessuti. Ho creato queste opere durante un periodo molto triste [...]. A questo si aggiungeva il fatto che dipingevo senza sosta da molti anni e ho consultato un medico perché avevo problemi respiratori. Mi ha detto che la pittura mi stava irritando la trachea e mi ha consigliato di smettere. Ero disperata. Non sapevo cosa fare finché non ho iniziato con i tessuti. Non avevo mai preso in mano un ago! Perché quando mia nonna mi diceva 'vieni qui, piccina, che ti insegno', io scappavo via spaventata... Quindi le mie opere tessili non hanno la delicatezza della sarta, la ricerca della perfezione. Al contrario: sono punti mal fatti. E quindi gli amici hanno iniziato a donarmi tele e mi sono messa al lavoro. Ho cominciato a trarre ispirazione dai materiali che avevo a portata di mano o per terra, sparsi qua e là. Da allora lavoro così: ci lavoro e via via vedo come posso adattarli al concetto"[5]. Il processo creativo dell'opera di Whyte rimanda all'esplorazione della storia della vita. Come fosse un'autoetnografia sperimentale che ricompone e trasforma fibre, tessuti, fili, indumenti, acrilici e oggetti appartenenti al suo mondo affettivo. La materia utopica è affettiva e vibra nel presente, non è un sogno ma una necessità. La scultura diventa tatto, per la sua vicinanza al tessuto e all'intimità nell'opera di Whyte, che si trasforma in un legame privilegiato per una dimensione affettiva dell'utopico. Un legame che, fin dal processo creativo dell'artista, mostra l'intersezione tra emozione, senso e materia utopica. Resti, tracce e frammenti che permangono nell'opera come un testimone oculare davanti agli spettatori – secondo Nelly Richard –[6] riattivando ciò che è irrisolto, come un residuo che insiste nel narrare di fronte al silenzio. Margaret Whyte difende con le sue parole la cancellazione emotiva: «Il mio processo di lavoro coinvolge tutto ciò che assorbo durante la costruzione dell'idea, ma quando arriva il momento di plasmare la tela, tutto ciò che ho imparato viene cancellato, è come ricominciare da zero. Sento che i miei processi non

1. Le Guin, Ursula. *Carrier Bag Theory of Fiction*. Londra, Cosmogenesis, 2020.
2. Fisher, Elisabeth. *Woman's Creation: Sexual Evolution and the Shaping of Society*. New York, MacGraw-Hill, 1979.
3. Cvetkovich, Ann. *Archive of feelings.* Vol. 2008. Durham, NC, Duke University Press, 2003.
4. Herrero, Yayo e Gago, Verónica. *Ecofeminismos: la sostenibilidad de la vida.* Barcellona, Icaria, 2023.
5. *Entrevista a Margaret Whyte* realizzata dal collettivo Arte y Educación (María José Ambrois e María Valdés) https://arteyeducacion.org/artistas/whyte-margaret
6. Richard, Nelly. *Residuos y metáforas: ensayo de crítica cultural sobre el Chile de la transición.* Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1998.
7. Ibidem. Intervista a Margaret Whyte realizzata dal collettivo Arte y Educación.

sono facili e attraverso diversi sentimenti difficili, di dolore, tristezza, ma anche di gioia. Trovo complicato considerare l'opera finita».[7]

Il lavoro di Margaret Whyte spazia dalla pittura alle installazioni scultoree *site-specific* di grandi dimensioni, creando ambientazioni caratterizzate da un'estetica viscerale e distopica e che rivelano una grande padronanza della spazialità. La presenza dello spettatore si costruisce a partire dalle sue opere di installazione oggettuale e tessile, create appositamente per interagire con uno spazio, una situazione o un contesto determinati, come nelle sue installazioni *Lo que queda* [Ciò che resta] (2012), *Zona de Riesgo* [Zona a rischio] (2020) e *La Parte Oscura del Presente* [La parte buia del presente] (2021).

Le pratiche di visualità di opposizione e rottura rispetto all'immaginario socio-sessuale che attraversano l'opera di Margaret Whyte con *Tabaré y su flor, Acoso* [Tabaré e il suo fiore, Molestia] (1992) o *Cuerpos atávicos* (2003) rimandano allo stesso modo alla colonialità dello sguardo che ci porta a considerare l'unicità che l'opera di Margaret Whyte apre nel campo della storia dell'arte uruguaiana. La sua proposta è sempre stata connessa alla sfera della produzione culturale, alla sua diffusione nei centri d'arte nazionali, nei musei pubblici e negli interventi internazionali degli ultimi quattro decenni, come nel Museo Nacional de Artes Visuales dell'Uruguay, alla Fairfield University, nella Fundación de Arte Contemporáneo, nel Museo Blanes, nella Colección Engelman-Ost, nel Centro Cultural de España (CCE), nel Museo Figari o nell'Espacio de Arte Contemporáneo, tra gli altri.

L'opera di Margaret Whyte è legata all'utopia intesa come processo di *worlding*[8] di creazione di un mondo comune. L'utopia tattile della scultura e la dimensione politica del tessile sono performative non nella loro destinazione, ma come tecnologia dell'arte che produce una riflessione sulla condizione umana nel presente. Nello stesso modo che nella pratica artistica di autrici come Cecilia Vicuña, Lacy Duarte, Teresa Margolles, Lygia Clark, Lilina Porter, Teresa Vila o Ana Tiscornia si manifesta in un ecosistema relazionale di tempo, materia e storia. Margaret Whyte dà senso con la sua opera all'arte latinoamericana e, concretamente, all'installazione scultorea site-specific nel corso della sua storia, proponendosi come un dispositivo che "agisce" futuri possibili dalla trama stessa del suo fare e narrare.

La proposta poetica di Margaret Whyte ci ricorda che la materia non è un oggetto isolato, ma una rete di relazioni affettive. La materialità della sua opera funziona come contro-archivio e strumento decoloniale e allo stesso tempo è punto, nodo e sutura che articola materia utopica e memoria decoloniale, corporeità e territorio, stabilendo legami tra l'esperienza estetica e l'esperienza di un mondo di fronte al caos, alla distruzione e al disastro che abita il presente con speranza. È materia vibrante.

A partire dall'opera di Margaret Whyte, ci si rivela un modo di concepire la materia che supera la cornice tradizionale della scultura o dell'installazione e si colloca in un territorio in cui il tessile – quella superficie storicamente relegata all'ambito del quotidiano, del domestico e del femminile – afferma la sua capacità critica, il suo potere di archivio e il suo potenziale ecologico. L'opera di Margaret Whyte difende l'installazione scultorea come *site-specific*. La visualità e l'accumulo di tessuti, fili, ritagli, indumenti in disuso e oggetti del corpo collettivo permette a ogni frammento di funzionare come una particella di tempo sedimentato, come un residuo carico di affetti, funzioni ed economie circolari che vengono messe in scena nello spazio espositivo. Non è un caso che nelle installazioni *Hasta que duela* [Fino a far male] (2001), *Kanga* (2008), *Lo que queda* [Ciò che resta] (2012) e *Belleza compulsiva* [Bellezza compulsiva] (2009) il tessuto appaia come un organismo che cresce, si espande, si intreccia e si aggroviglia colonizzando pareti e angoli. Occupando gli spazi architettonici come se l'opera d'arte restituisse una memoria che era rimasta compressa nei cassetti, nei sacchi di vestiti scartati o nei rituali quotidiani di pulizia. Così, l'opera di Margaret Whyte introduce un criterio di ecologia non legato alla rappresentazione del paesaggio né alla metafora naturalistica, ma alla materialità del consumo, della colonialità e della domesticità: un'ecologia dell'urbano, dell'intimità e del pubblico, della pelle e dello scarto.

Whyte attiva quella che potremmo chiamare un'ecologia intima. La tela, essendo stata salvata dal suo destino di scarto, non solo supera la sua funzione utilitaria, ma recupera la storia dei corpi e degli oggetti quotidiani. Se il capitalismo consumistico si produce con l'ideologia sulla natura del progresso, il potere della tecnologia o la natura umana come temporalità dominante, Whyte inverte la direzione: restituisce il vecchio, l'usato, il logoro, l'obsoleto e il declassato. In questo ritorno emerge non già la nostalgia, ma una forma di critica materiale in cui i residui parlano e il tessuto espone la fragilità dei corpi che protegge. La materia acquisisce agentività quando si articola nello spazio come trama e come denuncia nelle installazioni scultoree di Margaret White. Non si tratta di un gesto ingenuo di riciclaggio: ciò che si attiva è la memoria ecologica del consumo, un'ecologia dell'accumulo e dell'eccesso. L'opera di White smuove così l'idea di natura per collocare il problema ecologico nella catena tessile, nei circuiti di consumo e nei ritmi accelerati del desiderio, cancellando la nozione di apparenza.

In questa chiave, le installazioni scultoree elaborate da Whyte possono essere pensate come corpi virtuali e spettri materiali: corpi che non ci sono più e la cui presenza si registra nell'assenza. Questo fenomeno permette di collegare il lavoro di Whyte con genealogie contemporanee in cui la materia opera come testimone. Il caso paradigmatico è quello di Magdalena Abakanowicz, i cui *Abakan* degli anni Sessanta e Settanta hanno introdotto la fibra come linguaggio scultoreo monumentale, cambiando le gerarchie tra arte e artigianato, tra forma e corpo. La monumentalità di Abakanowicz trasformava il tessuto in organismo, in massa corporea, in comunità senza volto. Whyte riscatta questa lezione da un altro registro: le sue opere non aspirano a sottrarsi al mondo dell'uso, ma a metterlo in crisi. Mentre gli storici *Abakan* di Magdalena Abakanowicz costruiscono un ecosistema sensoriale carico di biologia e trauma, Margaret Whyte ricostruisce un ecosistema globale dal gesto scultoreo per raccontarci la materia utopica di cui è fatto il tatto della *fiction*.

Le installazioni scultoree di Margaret White ci consentono di collegare il suo lavoro artistico a quello di Doris Salcedo, dove mobili modificati, scarpe, fibre cucite e superfici sigillate con cemento registrano la violenza del corpo assente. Le suture di Salcedo parlano di lutto, dolore e scomparsa. Ma se l'artista colombiana lavora sulla morte come trauma politico, Whyte lavora sulla morte dell'oggetto come sintomo della merce: la camicia che non si usa più, la blusa che ha perso la sua stagionalità e conserva il suo affetto, la tovaglia che ha smesso di servire a proteggere la superficie del tavolo. Ciò che nell'opera di Doris Salcedo è violenza di Stato, in Whyte è violenza globale. Il corpo fatto scomparire, in un caso, il corpo disciplinato nell'altro. Entrambe installano la materia utopica come indice di una storia non raccontata dell'arte latinoamericana. A questo punto, Whyte si collega alla dimensione storica dell'ecocritica, che non concepisce la storia come una linea progressiva ma come una rete di temporalità che si incrociano, si interrompono e si sedimentano. La materia utopica e le eterotopie appaiono nell'opera di Whyte come accumulo, come piega, come strato. Le installazioni scultoree di Whyte questionano lo spazio sociale, creando una sensazione di estraneità o ambiguità spaziale che mette in discussione il presente e il futuro come due tempi del desiderio. I rifiuti convivono con i ricordi. Questa simultaneità si inscrive nell'estetica del frammento che attraversa anche le pratiche artistiche di Annette Messager, Louise Bourgeois o Doris Salcedo, ma acquista in Whyte una sfumatura ecologica: i frammenti sono rifiuti, non solo simboli.

La costellazione di artiste attraverso cui si può leggere Margaret Whyte illumina un contesto in cui la materia utopica è stata una risorsa persistente per pensare il corpo e la storia. Ma in quasi tutte queste artiste l'enfasi si sposta: Abakanowicz verso il trauma, Salcedo verso il lutto politico, Marta Rosler verso l'ideologia del focolare, Annette Messager verso l'identità frammentata, Louise Bourgeois verso la memoria psichica, Eva Hesse verso il degrado del materiale, Sheila Hicks verso l'autonomia formale della fibra, Olga Ceballos de Amaral verso il territorio geologico, Lenore Tawney verso la spiritualità del filo, Annie Albers verso la modernità strutturale del tessuto. Whyte appare quindi come il punto in cui convergono diversi vettori marginali del XX secolo – la domesticità, il tessile, il femminile, la morbidezza – con un problema del XXI secolo: l'ecologia del consumo, la velocità dello scarto e della distruzione. Se la modernità tessile ha cercato di emanciparsi dalla casa per diventare arte, Whyte ritorna a una poetica critica globale del quotidiano per politicizzarlo. Il rapporto con Annette Messager chiarisce anche il posto del frammento in Whyte. Annette Messager colleziona, classifica e dispone materiali legati al corpo femminile – capelli, vestiti, bambole, fotografie – per costruire un racconto di identità frammentate. Margaret Whyte, invece, non classifica: accumula. Mentre Messager denuncia, Whyte narra. Il gesto di Annette Messager è tassonomico; quello di Margaret Whyte è tettonico. Ambedue condividono, tuttavia, la certezza che l'autonomia dell'arte non si esprima nel marmo o nella linea dura, ma nella vulnerabilità dell'emozione.

La genealogia scultorea della morbidezza raggiunge un momento critico con Louise Bourgeois ed Eva Hesse. In Bourgeois, tessuti e indumenti familiari si trasformano in sculture che condensano traumi affettivi, maternità problematiche e sessualità. Hesse, dal canto suo, incorpora materiali industriali morbidi — lattice, fibra di vetro, corda

8. Haraway, Donna J. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene.* Durham, NC, Duke University Press, 2016 [Trad. it.: Haraway, Donna J. Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto. Roma, Nero Editions, 2019].

— per esplorare la vulnerabilità della forma e il degrado del tempo. Whyte recupera entrambe le correnti da una prospettiva ecologica: mentre Louise Bourgeois ed Eva Hesse articolano morbidezza e psiche, durezza e processo, Margaret Whyte introduce morbidezza poetica, materia utopica, vulnerabilità e critica al capitalismo consumistico.

Per secoli, la storia dell'arte occidentale ha sostenuto l'idea che i tessuti appartenessero al campo della decorazione o dell'artigianato, categorie considerate inferiori rispetto alla grande arte. Il trionfo del modernismo ha consolidato questa visione privilegiando l'astrazione, la razionalità e le strutture rigide, mentre la morbidezza veniva relegata al letto, alla cucina, all'armadio o all'ambito del cucito domestico. Una lettura ecocritica permette di vedere come queste gerarchie non fossero solo estetiche, ma anche ecologiche e politiche: segnavano una ripartizione dei ruoli tra generi, mondi materiali e forme di produzione. L'opera di Margaret Whyte emerge quando questa ripartizione non funziona più, quando la merce tessile accelera i suoi cicli e quando la saturazione di capi d'abbigliamento nelle case diventa sintomo di un ecosistema scompensato. Il capitalismo consumistico riconfigura la temporalità della vita: non si usa fino al suo esaurimento, si usa fino a quando sopraggiunge la noia; non si ripara, si scarta; non si cuce, si compra. Whyte introduce questo tempo accelerato all'interno del museo affinché lo spettatore percepisca la stanchezza della materia, la pressione del consumo e l'ansia dell'obsolescenza. A questo punto, il suo lavoro si differenzia dalla svolta scultorea di Louise Bourgeois e dall'organicità industriale di Eva Hesse: lì la scultura era una metafora; qui la scultura e la materialità tessile sono sintomi di una metafora assente.

La dimensione ecologica non si manifesta in Whyte come paesaggio ma come circuito. La domanda non è come rappresentiamo la natura, ma come rappresentiamo la vita delle cose che ci circondano, quanto durano, quali corpi attraversano, chi le produce, chi le usa, chi le getta via e a quale velocità. In questa domanda eco-materialista emergono affinità con pratiche come quelle di Sheila Hicks, Lenore Tawney o Anni Albers, ma solo per mostrare la differenza. Albers ha inscritto la dimensione politica del tessile nella modernità articolando telaio e architettura; Tawney ha sospeso le fibre per generare verticalità spirituali; Hicks ha espanso la fibra nello spazio pubblico attraverso il colore, il gesto e la monumentalità. Whyte, invece, non cerca di affermare l'autonomia del tessuto, ma la sua eteronomia: l'autonomia dell'arte, la sua dipendenza dal corpo che la usa, dal mercato che la produce e dal luogo in cui si accumula. Qui l'ecologia diventa critica della circolazione. Le installazioni scultoree di Whyte e i suoi allestimenti spaziali non propongono soluzioni: constatano una materialità utopica che non può più nascondersi. L'accumulo di indumenti richiama corpi che non sono più presenti; ogni pezzo mancante risuona. Whyte confisca, recupera e trasforma la percezione. L'installazione scultorea smette di essere miniatura per diventare muro, per diventare ambiente, per diventare clima.

Se l'ecocritica sposta la storia dell'arte dal paesaggio al circuito, dalla natura alla circolazione materiale, l'opera di Whyte permette di pensare questa transizione con chiarezza. Al posto dei paesaggi naturali, ciò che viene esposto è il paesaggio del post-capitalismo. Al posto degli alberi, ci sono volumi; al posto dei fiori, ci sono modelli; al posto degli orizzonti, ci sono accumuli. Questa ecologia della metafora utopica non è banale: mette il pubblico di fronte alla catena produttiva che collega cotone, petrolio, violenza, coloranti, logistica, pubblicità, disuguaglianze sociali, desiderio e residui. L'installazione scultorea non illustra un'idea ecologica, ma si manifesta come prova ecologica. Il residuo, entrando nel museo, diviene documento. L'installazione è quindi una forma di archivio ampliato in cui lo spettatore ricostruisce, anche se in minima parte, i movimenti dell'oggetto. L'esperienza estetica diventa archeologica: ogni frammento suggerisce una provenienza, una temporalità, un corpo, un contesto.

Lo sguardo decoloniale si incrocia con le teorie sulla globalizzazione, la transnazionalità e il cosmopolitismo, su tre fenomeni contemporanei che mettono in discussione l'appartenenza identitaria: la cittadinanza, la regolamentazione delle frontiere e la democrazia, che assumono enorme rilevanza nella sfera dell'arte e della critica culturale. Nella stessa direzione, il dibattito decoloniale promosso in America Latina da pensatrici e attiviste come Silvia Rivera Cusicanqui[9] e María Galindo[10] propone la decolonizzazione del "sapere e dell'essere", promuovendo narrazioni alternative a quelle generate dall'Occidente (egemoniche, razziste e patriarcali), raccontate dalle protagoniste della storia che per tanto tempo hanno resistito in silenzio. Discorsi in cui il soggetto decoloniale si enuncia, rendendo visibili le sue particolarità culturali, sessuali, religiose, razziali, territoriali e, in definitiva, la sua vera soggettività, senza restrizioni. Il lavoro che sostiene l'opera di Margaret Whyte non solo rimanda alla scoperta delle ferite coloniali storiche, ma le trasforma anche in luoghi di resistenza poetica e femminista. La visione della barbarie, la matrice dell'installazione scultorea come narrazione spaziale, la natura e la sua distruzione estrattivista fanno parte di questa stessa rivelazione. L'arte non salva, ma rivela.

9. Rivera Cusicanqui, Silvia. *Sociología de la imagen. Sociología de la imagen Miradas ch'ixi desde la historia andina.* Buenos Aires, Tinta Limó & Nociones Comunes, 2015.
10. Galindo, María. *¡A despatriarcar! Feminismo urgente,* La Paz, Mujeres Creando, 2014.

LA PERSONA ANTIFRAGILE: UN’INTERVISTA A MARGARET WHYTE

Natalia Jinchuk

NJ Come inizia il processo artistico? Parti dai materiali o da un concetto precostituito?

MW I miei processi artistici sono lunghi e variano notevolmente a seconda dell'idea che sto sviluppando. Non ho una struttura specifica, solo un filo conduttore iniziale. Lavoro liberamente, anche se mi pongo molte domande fino a quando "metaforizzo" e plasmo l'idea. Questa prende forma, evolvendosi e percorrendo sentieri inaspettati e imprevedibili con elementi disparati. Spesso, in questo modo, trovo, creando una testimonianza personale.

NJ Come ti arrivano questi materiali? E una volta lì, quali tecniche usi?

MW I materiali arrivano attraverso vari canali: amici, familiari, colleghi o attraverso le mie ricerche. Sono materiali obsoleti a cui do un nuovo significato: oggetti trovati, tessuti o tesori della strada che per me hanno un significato speciale. In questo modo incorporo oggetti ed elementi dissimili nell'opera, che si completano a vicenda e a volte sorprendono. Utilizzo fil di ferro, spago, fili dorati o colorati e ne valuto l'uso più appropriato per l'opera che sto creando.

NJ Che ruolo gioca la bellezza nelle tue costruzioni?

MW La bellezza non deve essere necessariamente una componente dell'opera; ciò che conta è il suo contenuto. Anche la provocazione e l'autenticità sono fondamentali. Forse la bellezza è presente in maniera implicita. E ciò che l'osservatore sperimenta con l'opera è soggettivo: contano le sue emozioni e i suoi sentimenti. Si instaura una relazione tra il creatore, l'opera e l'osservatore.

NJ Come gestisci i colori?

MW I colori sono importanti. Li uso in base all'opera che sto creando. Nel mio caso non sono decorativi, ma concettuali. I toni grigi, tenui e austeri non seducono; interagiscono con i materiali e le sensazioni che vogliono esprimere, a volte evocano. Tuttavia, un colore quasi disagevole è spesso necessario per creare un effetto o aggiungere un tocco speciale. Però, se l'opera è di natura diversa passo a toni vivaci e ottimistici che suggeriscono la sensazione appropriata.

NJ Qual è il tuo legame con il tessile? Ti immergi nelle fibre tessili, nelle tecniche?

MW L'arte tessile è un mezzo di espressione personale, non un fine in sé, né parte di uno schema prestabilito. Per iniziare un progetto ho solo bisogno di un filo conduttore che consolidi l'idea e dia inizio a un processo rischioso, magari commettendo errori e modificando via via l'approccio. Mi piacciono i contrasti. Le tecniche sono intuitive, senza un percorso prefissato; solo esperienza accumulata con molto lavoro. Non ho conoscenze pregresse di tecniche specifiche.

NJ Ti interessa l'attualità, il presente. Come ti tieni informata su ciò che accade nel mondo?

MW Vivo nel presente e con gli eventi che mi circondano. Siamo un riflesso del momento in cui viviamo. Esprimo questo con la mia arte, non con informazioni dettagliate su fatti specifici; sono i grandi temi che mi toccano, che mi sensibilizzano, quelli in cui ci imbattiamo leggendo un giornale, un libro o usando i social media. La mancanza di comunicazione, la digitalizzazione, la banalità, l'isolamento, le guerre e i massacri. Viviamo in modo disumanizzato. Tutto è effimero. Analizzare le cause e le ragioni di tutto questo mi aiuta a concettualizzare il mio lavoro. L'artista deve vivere l'attualità ed essere consapevole delle innovazioni che avvengono nell'arte.

NJ Il progetto della Biennale è il più grande riconoscimento della tua carriera. Avresti preferito che arrivasse prima o pensi che sia il momento giusto?

MW Sono molto contenta della scelta della giuria, forse inaspettata, ma gradita. Credo che sia il momento giusto dopo tanti anni di lavoro. Per me questo riconoscimento è un grande incentivo, non come fine della mia carriera, ma per continuare ad andare avanti con nuove idee e progetti. Sì, è il momento giusto.

NJ Cosa significa antifragile? E come si collega al tema "Minor Keys" di questa Biennale?

MW "Minor Keys" implica silenzio, pausa, lasciar fluire emozioni, sentimenti ed empatia. È un concetto che si integra molto bene con l'antifragilità, che si rafforza con l'incertezza, il caos e l'errore; si tratta di imparare ad affrontare le avversità nel modo più efficace. È un esercizio di apprendimento per affrontare le nostre difficoltà. A mio avviso, la persona antifragile ha una maggiore capacità di comprensione e una predisposizione a mettere in pratica ciò che Koyo Kouoh propone.

NJ Ti consideri un attivista per le cause che promuovi? E quali sono?

MW Il mio attivismo passa attraverso l'arte. È una forma di attivismo individuale. Con il mio lavoro denuncio o protesto contro ciò che mi ferisce, mi impressiona, mi opprime o mi spaventa. Mi batto per molte cose attraverso il mio lavoro. Ma non è attivismo militante: denuncio o smaschero realtà, disumanizzazione; il cammino incerto che gli esseri umani percorrono, perdendo qualità e capacità, come quella di pensare criticamente o di ascoltare se stessi o l'altro.

NJ Come vedi il sistema dell'arte oggi?

MW Penso che funzioni un po' per inerzia: tutto deve essere veloce, utile, misurabile. L'essenziale si impoverisce, cioè il tempo per pensare, per sentire, per ascoltare. La tecnologia avanza sempre più velocemente, ma il problema non è questo, né l'intelligenza artificiale in sé, bensì il modo in cui viene utilizzata. Gli esseri umani sono ridotti a mera produttività. Inoltre, viviamo come se le conseguenze di tutto ciò dovessero sempre ricadere sugli altri. Credo che siamo a un punto di rottura, o forse stiamo vivendo il momento appena precedente a cambiamenti radicali.

NJ Sei interessata a rivendicare la tua identità di artista donna?

MW Sì, certo che lo sono. I movimenti femministi stanno lavorando attivamente per garantire l'uguaglianza dei diritti delle donne. I progressi sono stati evidenti, ma c'è ancora molta strada da fare. Nel mio caso specifico, non lo impongo nel mio lavoro; credo semplicemente di rivendicare l'identità femminile creando ed esponendo la mia arte.

NJ A quasi 90 anni, praticamente sei stata testimone di un intero secolo. Cosa percepisci come progresso e cosa come passi indietro?

MW Ci sono devastazione, inquinamento e gravi estinzioni di specie, insieme a una disconnessione spirituale dall'ambiente. L'idea di dominio ha sostituito la coesistenza e il potere economico è concentrato nelle mani di pochi. Le decisioni che riguardano milioni di persone sono impersonali e gli individui provano apatia e paura, limitandosi a sopravvivere. La saturazione e il rumore, il sovraccarico di informazioni, il turbine di immagini e stimoli ci privano del tempo per il silenzio, la riflessione e l'empatia. Tutto è urgente, ma quasi nulla è veramente importante; il tempo ci consuma. Sappiamo più cose che mai, ma distruggiamo anche più che mai. Abbiamo fatto enormi progressi in tutto ciò che è esteriore, ma siamo regrediti interiormente.