Virginia Patrone

XXIV PREMIO FIGARI

Virginia Patrone

XXIV PREMIO FIGARI

Páginas preliminares:
Petrona boceto
Carré noir sobre papel
21 x 27,9 cm
2001

Página siguiente:
Una linda nenita, alegre y feliz
Carboncillo s/papel Hahnemühle
65 x 50 cm
2015

En primer término, corresponde felicitar a la artista que nos convoca, la Sra. Virginia Patrone, por el premio obtenido, derivado de su larga trayectoria, no solo nacional sino a nivel internacional.

La realización del Premio Figari permite al Banco Central del Uruguay ser guarda de un acervo representativo del mejor arte contemporáneo, aportando, de esta forma y a través de la difusión del mismo, al desarrollo de la cultura y el arte en el país.

Es para el Banco Central del Uruguay un placer, año a año, tomar contacto con la diversidad en la expresión y contenido que cada artista va creando para enseñarnos sobre su forma de ver el mundo y así enriquecer la interpretación que cada uno de nosotros hace del mismo.

Esta tarea no sería posible sin el trabajo conjunto del Ministerio de Educación y Cultura, del Museo Figari y de las personas integrantes del jurado quienes, a través de los años, van viabilizando su realización. En esta oportunidad nos toca agradecer a Riccardo Boglione, Silvia Listur y Verónica Panella por esta importante tarea de definir la trayectoria premiada.

Alfredo Allo
Secretario General
Banco Central del Uruguay

Me complace sumarme este año a la celebración de los diez años del Museo Figari. Es ocasión también para valorar la gestión del equipo del museo, que desde el principio tomó las riendas de este desafío con gran solvencia, honrando y celebrando la trayectoria de uno de nuestros más grandes maestros, don Pedro Figari.

Asimismo, con el inestimable apoyo del Banco Central del Uruguay, el museo organiza el Premio Figari que permite galardonar cada año la trayectoria de destacados artistas en actividad, situando en lo más alto nuestra plástica tan celebrada en el mundo entero. La continuidad de este premio en el tiempo lo posiciona, además, junto con el Premio Nacional de Artes Visuales, como uno de los lauros que fortalecen el ambiente de las artes en el país.

En este 2020 de renovación y pandemia, los cuadros de Virginia Patrone, XXIV Premio Figari, quedaron flotando en el espacio del museo de la calle Juan Carlos Gómez, a medio colgar. Tuvieron la paciencia de esperar, que es una de las cosas que el arte sabe hacer. Esperar para ser valorado y admirado.

La pincelada cargada de color y energía nos llena de vitalidad y en esta ocasión especial nos brinda el mensaje de que todo continúa y que podemos seguir reflexionando a través del arte y la cultura. Transmite un optimismo que no es banal, sino pleno de mensajes profundos que nos retrotraen a muchos de los mitos más antiguos de nuestra civilización y dan cuenta de su vigencia.

Es un orgullo poder formar parte de esta tarea y presentar para el goce del público la obra de Virginia Patrone.

Mariana Wainstein
Directora Nacional de Cultura

El Museo Figari tiene el honor de abrir sus puertas a la vigésimo cuarta edición del Premio Figari que otorga el Banco Central del Uruguay.

Un calificado jurado integrado por Silvia Listur, Verónica Panella y Riccardo Boglione eligió a la artista Virginia Patrone para esta máxima distinción, en reconocimiento a su trayectoria y como estímulo a la creación nacional.

Patrone ha desarrollado su trabajo en el campo de la pintura y la docencia tendiendo líneas de contacto con otras áreas de la creación como el teatro, el video y la literatura, sobresaliendo tanto en el plano nacional como internacional. Desde hace diez años reparte su actividad entre sus talleres de Montevideo y Barcelona.

Su obra pictórica se caracteriza por una gran carga expresiva y de fuerte cromatismo —una figuración fluida, volátil—, y por abordar, con sensibilidad, las problemáticas de los roles asignados a la mujer en la sociedad contemporánea. En su obra la ciudad aparece como un cuerpo simbólico en disputa y como el escenario donde se reactualizan los dramas y los mitos que subyugan desde siempre a la imaginación de los seres humanos.

En el décimo año consecutivo que el Premio Figari se celebra en el museo, se renueva el compromiso de la institución y se estrecha el vínculo entre el gran legado de Pedro Figari y lo mejor de la producción artística contemporánea.

Pablo Thiago Rocca
Director del Museo Figari

Montevideo, 11 de octubre de 2019

En el día de la fecha, el jurado integrado por Riccardo Boglione, Silvia Listur y Verónica Panella, reunido en el Museo Figari de la ciudad de Montevideo, teniendo en consideración la relevancia de la producción de la artista hasta la fecha del fallo, el grado de interés de su obra, el valor de elaboración de un estilo y lenguaje personales, así como la incidencia de su aporte en el medio cultural, deciden otorgar el Premio Figari 2019 a Virginia Patrone.

Virginia Patrone cuenta con una larga y cuidada trayectoria, habiendo mantenido durante décadas una línea de matriz expresionista, con refinado y pulsante uso de línea y color que investigan con intensidad temas de fuerte carga emocional, pero nunca retórica. Su obra, nutrida de diversas referencias (desde Gauguin a Klimt, pasando por los planistas uruguayos y el Kabuki japonés) ofrece la oportunidad de movernos hacia los límites de lo probable y lo imposible, abordando y permitiendo el cruce de formas expresivas (teatro, poesía, grafiti, video) que se materializan en dibujos y pinturas de impecable factura y profundidad conceptual.

En ciertas series tempranas, la arquitectura es excusa expresiva y referente físico para seres ingrávidos que sobrevuelan la ciudad, en otras el paisaje se vuelve tierra y cielo o 'piringundín' del bajo, patio de casas solariegas o quintas floridas; en otras más los sueños o pesadillas traen seres mitológicos, ángeles, animales y monstruos humanos poblando habitaciones cargadas de miedo y locura. En este período su pintura se aboca en un juego personal de realidad intervenida/pervertida, a partir de la representación de interiores amenazantes y espacios públicos subordinados a una realidad alternativa y mágica. Más recientemente ha interpretado, con brillantes resultados plásticos y lecturas atrevidas y renovadoras, hitos culturales como personajes shakesperianos, mitos fundacionales en la construcción identitaria nacional y arrabales tangueros. Finalmente, en Patrone siempre está presente la atención a la sexualidad, trabajada con fuerza, en rigurosas conjugaciones de topoi eróticos-tanatológicos, actualizados dinámicamente, perfectamente contemporáneos. Su vibrante labor posiciona a Virginia Patrone como una presencia capital e incuestionada de la plástica uruguaya. En función de lo anterior el jurado otorga por unanimidad el Premio Figari XXIV a la mencionada artista.

Fallo del jurado integrado por:
Riccardo Boglione, Silvia Listur y Verónica Panella

Artificio Lunar
Acrílico sobre tela
200 x 250 cm
2000
Colección Engelman-Ost

La pintora que se volvió animal fabuloso

Morada, laberinto y ojo celeste en la obra de Virginia Patrone

Herr God, Herr Lucifer
Beware
Beware.
Out of the ash
I rise with my red hair
And I eat men like air.
Sylvia Plath. *Lady Lazarus.*

1. Intrincados juegos del tiempo sin tiempo (¿antología o laberinto?)

Intentar delimitar, encerrar incluso, una artista y su obra en dimensiones espaciales en un recorrido temporal ¿no suponen estos los ingredientes y coordenadas para una retrospectiva? ¿No está implícito acaso en el trato de "mostrar una trayectoria" la condición de invitar (someter podríamos decir) al creador al ejercicio de molienda de su propia obra, en pos de ofrendar un itinerario significativamente fragmentario al espectador de turno? Son interrogantes factibles dentro de un análisis como el presente, esperablemente enfocado sobre fines y principios de la formación personal, las posibles etapas, los temas recurrentes de quien se quiere acompañar analíticamente en un texto curatorial. Sin embargo, estas honestas y prolijas intenciones comienzan a desdibujarse al entrar en contacto con la producción visual de una artista de la talla y las particularidades de Virginia Patrone, quien por su temática y propuesta creativa se resiste a la linealidad axial de la tradicional representación histórica agustiniana. No, no es para ella el rectilíneo laberinto borgiano, no se adapta este formato a la mágica cocción a fuego lento de los temas de su personalísimo repertorio (el abordaje de arquetipos, el yo diurno y nocturno de lo femenino, el cuestionamiento de los absolutos, la ciudad como entidad viviente y conflictiva, por mencionar algunos) que inagotables y propiciatorios regresan persistentes. No reiterativos sino exigentes de retomar su voz, en un proceso que desde la perspectiva de Andreas Huyssen,[1] podría definirse como "memoria en obra" que se revisa en continuidad para alcanzar la comprensión activa de todo aquello que, por conocido, pasa anónimo ante nuestros ojos. Se prepara entonces, tanto en el recorrido conceptual por más de 50 años de trabajo de la artista, como en el visionado real en las paredes del Museo Figari una acción de "memoria en marcha" a través de una selección compositiva (la muestra en sí) que funciona como máquina de guerra,[2] disparadora de sentido, a la vez que

1. *Huyssen Andreas* (2002). *En* busca *del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización.* México: FCE.

2. Término acuñado por Georges Didi-Huberman en referencia a la exposición en tanto generadora de subversión intelectual y espacio de reflexión en un contexto de "museo activo".

entidad viviente de un viaje iniciático. Simbólica y compositivamente, esta antología, como el recorrido teórico por la producción visual de Patrone, gestan y originan un organismo a recorrer, más que la acción entomológica de fijar una colección de imágenes inertes y generadas en diversos períodos personales e históricos. Qué es hablar de retrospectiva, en este caso, sino hablar de formas de ver la temporalidad y percatarnos a la vez cuánto se aleja entonces la obra de Virginia Patrone, de un ordenamiento secuencial, en favor de una representación espiralada, que evoluciona sin perder la forma original, como las propuestas temporales de filósofos como Vico o Ibn Jaldún. Mujer que deambula por épocas críticas, no sorprende que, como los mencionados autores, indague, entre racional e intuitivamente, las zonas de alteridad en el cíclico devenir temporal. En cada uno de esos recodos se hará indistinguible la artista de la pintura y, a su vez, la representación propuesta del mito que encarna. Virginia-Dédalo, demiurga de microcosmos laberínticos, Virginia-Ícaro, en vuelo por la ciudad, avistando desde donde no se debe el misterio trágico de las verdades ocultas. Como se percibe desde la emblemática apertura de la muestra con la obra *Artificio lunar* (2000) y su posibilidad de ver, más allá de lo establecido, los espacios cotidianos que conforman el paisaje urbano devenido en lugar habitable, como lo es también el persistente gesto de pintar ese lugar: *el habitus simboliza la costumbre, pero no el hábito repetitivo y mecánico sino la relación activa y creadora de cada ser con el mundo. Esta palabra en el griego clásico es la traducción de ética o ethos, en la concepción aristotélica; es decir, el habitus entraña también un valor de lo deseablemente habitable. La palabra se desdobla desde el inicio, habitus [...] es la casa perdurable, la que constituye el espacio físico y el espacio simbólico donde se construye la personalidad primigenia del individuo y la primera percepción del afuera y los otros.*[3]

2. Una artista habitaba entre las trompetas del fin (o la tranquilizadora ficción del inicio)

Virginia Patrone es una artista que, tempranamente en su carrera, ha transitado por diversos registros, apostando al cruce de lenguajes. Sin embargo, y continuando con el concepto anterior, podemos decir que tanto ella como su corpus creativo habitan esencialmente en el ámbito de la pintura. Abordar su ingreso a esa actividad, nos conduce hasta cierto punto a traicionar la promesa de no buscar inicios en favor de la tentación de buscar tradicionales asideros para el viaje en el que nos estamos embarcando. Nos queda entonces la alternavida de permitirnos continuar por espiralidad cíclica que trazamos en el apartado anterior, atendiendo a uno de los recodos críticos del devenir de la artista. Estamos situando la escena en los dinámicos y confusos años 90, donde la fragmentación de la esfera local generó, entre varias individualidades epidérmicamente novedosas, un espacio crítico poco amigable para la pintura, a la vez que no en un proceso complementario, pero sí de justicia poética, consolidó a toda una generación de potentes pintores, entre los que se encuentra Patrone. En un ámbito cultural signado por la importación de

3. Rossana Cassigoli. *Memoria y fuentes para la casa humana.* Cuicuilco, vol. 10, núm. 27, enero-abril, 2003.

posmodernas trompetas de "muertes anunciadas" (de la historia, del arte, de las utopías) y la cancelación en la esfera local de la etapa de las "grandes esperanzas" asociadas a la transición democrática, resultado del referéndum de 1989, las artes visuales reflejan y amplifican el sentimiento de una época que parece perder algunos asideros del imaginario común de las décadas anteriores (el maestro, el enemigo). La escena se individualiza y la consigna parece enfocarse en tomar partido y lugar por un bando vinculado a los nuevos registros (performance, instalación, videoarte) que se suman (y friccionan) a renovados soportes "tradicionales". Interpelada especialmente por los discursos liquidacioncitas, la "diosa pintura" que, en términos del artista plástico argentino Luis Felipe Noé, habría iniciado su estriptís a fines del siglo XIX, pasaba ahora de la desnudez de las últimas vanguardias a un veredicto de desaparición por inadecuación a las interrogantes del presente. Más allá de estos dictámenes, existen dos aspectos que suscitan interés: en primer término, los caminos estéticos, formales y, en particular, simbólicos que definen una propuesta pictórica más intimista, que enfatiza las tensiones personales con las que los artistas reciben y metabolizan los fragmentos de una inquietante realidad. Y, por otra parte, el interés de varios de estos artistas por un cruce de lenguajes que favorece el enriquecimiento de la experiencia plástica. La obra de Patrone se enmarca en ambos márgenes, experimentando con formas neoexpresionistas (evidentes en el significativo tríptico *Búsqueda de raíces*, 1991), en un juego personal de realidad intervenida/pervertida en la representación de interiores amenazantes y espacios públicos subordinados a una realidad alternativa y mágica. En palabras de la artista, estos interiores subvierten la cotidianidad y anticipan obras como *Claustro* (1996) en referencia a las invisibles y persistentes formas de control: *Habíamos salido de la dictadura y era tal el cambio, el aire que se respiraba, que ya no teníamos ganas, tal vez incluso ya no sentíamos necesidad de protestar. Existía incluso, un cierto pudor a protestar en libertad cuando mucha gente había padecido terriblemente por protestar en dictadura. Y como forma de respetar estos sacrificios elegí no tocar estos temas directamente. Mis pinturas de mediados de los noventa eran justamente temas tomados de la pintura anterior, escenas corrientes, mujeres colgando ropa, patios de casas, ventanas abiertas a la calle, pero pintadas en lo que sería el estilo de la época, un neoexpresionismo que me permitía mostrarlas como una realidad perturbada, violentada. Algunas críticas me indicaron que supuestamente avezados opinólogos del arte no comprendieron el planteo, pero era lo más claro que me permití a mí misma referir las formas de la violencia y el encierro.*[4]

4. Las citas a la artista corresponden a una entrevista realizada en agosto de 2016, parcialmente reproducida en el artículo "Principio de incertidumbre: Algunas líneas de aproximación a la fragmentada escena de las Artes Visuales en los '90", publicado en *Cuadernos del CLAEH* Vol. 35 Nro. 104, y en parte inédita.

3. El discreto encanto de desarmar absolutos (hay mujeres que de niñas rompían los juguetes para ver cómo eran por dentro)

Existen al menos dos repertorios visuales en continuidad donde detenernos en la búsqueda de atávicas referencialidades del corpus creativo de Patrone: por un lado, el extenso ciclo de Iris y sus vínculos tanto con la microhistoria del drama personal, como con hitos dentro de la historia fundacional del país y la historia del arte, con énfasis en el planismo y las posibilidades de su alcance; y, por otro, la simbología arquetípica de la Sra. Macbeth. En relación al primer corpus, la historia de las primeras tres décadas del Uruguay da cuenta de un discurso lineal, tranquilizador y homogéneo que contribuye, desde el discurso político, al libro de lectura de la escuela, a construir una imagen unívoca de todo lo que es supuestamente bueno y seguro en un país que está tendiendo decisivas líneas fundacionales de una construcción imaginaria (la Suiza de América, el país modelo, democrático y justo, alejado de la incómoda e inestable realidad de sus hermanos latinoamericanos). En este contexto idealizante, la acción de la pintura, funciona, como en los interiores de los 90, como agente disruptor, por donde ver las fisuras de esta tacita de plata. El ciclo heroico de Iris y el gesto extremo del parricidio, entronca simbólicamente con la figura histórica de Petrona Viera y nos enfrenta a los límites de la idealización personal y doméstica de la ficción progresista, los roles predeterminados y la cancelación de los sueños propios (sirven como referencias particularmente pero no en exclusividad las obras *Mis siete rosas cortadas* y *Todas las noches es la misma noche)*. Historias de tragedias, a la vez que nos permite insertar esta tragedia particular y el gesto sacrifical de Iris en una construcción social que privilegia la máscara y repele el desorden de exponer la intimidad a un exterior que, pese a sus gestos de hipócrita ocultamiento, necesita enfrentarse a sus verdades nocturnas para alcanzar la sanación. La tragedia parte de un proceso trunco y, en este sentido, en la nocturnidad y el fracaso, se relaciona con otro de los máximos creativos de la artista con el que combate y dialoga desde la visualidad y el concepto: el ciclo de "La Señora Macbeth" y su voluntad de tensar la discusión al respecto de la construcción social de miradas y roles como ama y esclava o heroína y traidora. Si Raimunda, madre terrible del periplo de Iris, pervierte el nutricio rol ideal, la Señora Macbeth lo hace con la imagen creativa del arquetipo femenino. "La Señora Macbeth" es una historia de corrupción y fracaso, marcada por la persecución del poder desmedido, pero como señala Jeremy Roe, quien fuera curador de la muestra, la corrupción no está asociada al castigo de la mujer con poder, sino que pasa el precio a pagar por la hybris que implican la ambición y el despotismo, sea hombre o mujer quien porte esa insignia de corrupción. ¿Hay entonces un sentido y un modelo? Quizás la respuesta más cercana sea plantear que de romper esquemas se trata este diálogo improbable y, en definitiva, trunco donde todo está dicho, pero simultáneamente nada realmente se sabe en esta incomodidad incierta de un exigente e ineludible ejercicio visual que nos invita a desconfiar de los usos y abusos de las certezas que se pretenden inamovibles.

4. Dos por cuatro: esta historia de tiempos y revelaciones es también una historia de viajes

Trashumante por los temas, la artista viaja literal y metafóricamente. Viajan los personajes por espacios imposibles o por tiempos detenidos. Viajan literalmente sus telas, se pierden por el camino, como tantas mujeres perdidas de la historia. Claro, es el momento de hablar del tango, ¿pero es ese el tema? ¿O nuevamente caemos en la trampa de dejarnos llevar por la primera mirada, cuando el trasfondo es necesariamente más complejo que un mundo binario de madrecitas y papusas? El tango funciona como reafirmación del viaje, del descendimiento porque la historia que trazan las bailarinas con sus movimientos casi rituales resulta más oculta, más sórdida, porque infiere los espacios psíquicos más oscuros y profundos del dolor y la violencia. Poderosas y dolidas, seductoras y descartadas, sus zapatos de baile trazan en el piso gestos repetitivos y sagrados. Minas, minusas, milongas, grelas, papas, papusas, bataclanas, putas, franchutas. Imperiosas unas, desde sus grandes telas de poder cromático, mínimas otras, solo huellas de una existencia truncada, todas dominan con fuerza el espacio visual. Muestran, se muestran. Sus cuerpos vibrantes o sometidos reclaman al espectador una atención que hasta ahora su unívoco papel de perdidas les ha negado. Pero, ¿qué son?, ¿de dónde salen? Objetos de deseo, de odio y descontrol, el imaginario popular rioplatense las piensa nacidas de alguna forma de caída irremediable, como ruedan Evas y Liliths desde que la hembra pierde control sobre su relato y lo escriben otros. Dragones-princesas. La relación inmediata que generan recuerda al personaje de Sábato, desconcertado en su condición de salvador cuando descubre que la princesa es a la vez dragón y en la ruptura del binario no sabe qué hacer con su malogrado heroísmo.[5] La imagen da cuenta del temor al arquetipo femenino y sexuado, al que no solo no puede rescatar porque nunca estuvo en peligro, sino que, empoderada y fuera del aceptable comportamiento de la construcción social, genera la dimensión del monstruo atemorizante. Y es que una vez más, de cambiar ropajes, de transponer roles, se trata la espiralidad en la obra de Patrone. Quizás sus milongas intemporales sean frágiles muñecas del olvido y del placer, pero cualquier signo de peligrosidad fuera de esta función activa una maquinaria social validadora de su destrucción, implícita tanto en la iniciática *Un cuerpo que se vende*, 1996, como los terribles despojos de las *Embolsadas*, de la serie *"*El objeto del tango 2018/2019". Es que la desobediencia al modelo imperante a inicios del siglo XX, funciona como síntoma de locura y la mujer que hace lo que quiere con su cuerpo (o, al menos, la que hace lo que no debe) como soldado del bando contrario, ya no es un ser sensible, sino una entidad válida de ser atacada. ¿Qué queda de esta narrativa histórica en nosotros? Tal como mencionamos al referir a anteriores repertorios visuales, queda el ejercicio imprescindible de ver hacia esos espacios innominados. No es lineal la historia del control y la artista lo sabe. Busca los hilos y las tramas subyacentes interpelando la mirada absoluta y binaria, esta división sin matices entre funcionales madres de familia y peligrosos (y necesarios) objetos de deseo, para transitar, inquietante y profunda, por una posible

5. Ernesto Sábato. *Sobre Héroes y Tumbas*, capítulo 1 "El dragón y la princesa".

resignificación de la iconografía tanguera, abordando sin temor las sombras que dichas imágenes proyectan en nuestras actuales construcciones de los modelos de hombre y de mujer, en la certeza de que efectivamente en este juego de violencias hay víctimas y victimarios, pero, especialmente, que ninguno de los participantes en esta danza macabra, más allá de su papel, es libre para abandonar la infernal condena de repetir eternamente su rol. El itinerario visual propuesto por Virginia Patrone, alcanza de esta forma una dimensión pesadillesca, de realidad subvertida, que nos despierta temblorosos, pero a la vez más conscientes. En este sentido, la lectura del conjunto resulta finalmente liberadora y mientras tanto ellas, las milongas y las niñas, las heroínas frustradas y las fracasadas reinas, se entregan al peligro de existir y nos siguen mirando exigentes de sentido, esperando que nos detengamos ante su mistérica presencia, despojados de certezas y juicios, dispuestos a devolverles su propia voz.

5. Los sueños de la razón producen monstruos (y los amamos, sin remedio y sin saberlo)

"La historia comienza a ras del suelo, con los pasos. Son el número, pero un número que no forma una serie [...] Las variedades de pasos son hechuras de espacios. Tejen los lugares"[6] plantea Michel de Certeau, y sus palabras nos hacen constatar nuestro protagonismo en esta construcción imaginaria constitutiva del itinerario creado por la artista. Somos paseantes por la ciudad laberinto que supone la composición visual y en nuestro recorrido nos encontramos con una historia dentro de la historia, en el video *Odd City*. El cruce de lenguajes es una constante en la obra de Patrone y está presente aquí una vez más, como también lo está la mutación y dualidad como componente simbólico en el personal repertorio simbólico que presenta la antología: ciudad-entidad, mujer-gorgona, sirena-ausencia, eros-tánatos, porque, en definitiva, todas ellas, Virginia psicopompo y la ciudad omnipresente, la mujer de manos de seda y el animal fabuloso son varias y la misma, como anticipa la imagen de la investigadora, telón de fondo y piel efímeramente tatuada por la conjunción de "las otras". El juego llega a su fin, y el espectador, quizás ya reconocido como iniciado, recorre tanto en las huellas perdidas del caminante o de los pasos de tango como en el eterno vuelo de las fabulosas exploradoras de la arquitectura conocida e imposible: "El que sube allí arriba [...] mezcla en sí mismo toda identidad de espectador o autor". El recorrido vital por la ciudad trasciende las temporalidades (ya lo decíamos, lo reafirmamos). La obra de la artista remite, además, en diversos momentos de su producción artística, a iconografía de la espacialidad, como reflejo contextual de otras instancias conflictivas o de transición. "Al estar sobre estas aguas Ícaro puede ignorar las astucias de Dédalo en móviles laberintos sin término".[7] ¿Habrá caída después, como resultado de la infructuosa búsqueda del monstruo amado? Recordemos que el recorrido por la obra de Patrone es una instancia de aceptación casi ritual y, por tanto, de descendimiento en el laberinto, hábitat,

6. Michel De Certeau "Andar en la ciudad". En revista *Bifurcaciones* Nro. 7, julio 2008.

7. De Certeau, *ob. cit.*

morada, profundidad, de historia de narrador omnisciente que en el atávico refugio nos presta su perspectiva. "Esta ficción [...] transformaba al espectador [...] en ojo celeste. Hacía dioses".[8]

Dioses y prisioneros, entonces, la ciudad nos sigue envolviendo en el último tramo del imaginario de la artista como en el principio del recorrido temporal y antológico, porque la ciudad arquetípica, la Odd City, es parte del mórbido animal que nos devora en el recorrido antológico de estas líneas y de la obra. Aunque falten fragmentos, aunque la propia mano creadora elija cortarlos, o mejor aún, por eso mismo, por el gesto final de apropiarse de la incierta luz lunar que señalan nuestros nuevos pasos todavía inciertos. Flâneurs definitivos, como Gassman yendo al límite de la cordura y al límite geográfico de esa misma ciudad. Una vez más la temporalidad se resiste, eterno retorno, a ser forzada en representaciones gráficas. El recorrido por la trayectoria ficticia ha terminado pero el viaje a una nueva realidad recién empieza. Para nosotros, para la artista. Es posible que esta, la historia de una trayectoria vital y visual, en definitiva, sea una historia de ciudades habitadas por figuras detenidas en su vigoroso gesto congelado, eternas. Un espacio arquetípico y espiral. Laberinto urbe donde los pasos perdidos de Gassman se unen con los nuestros, encontrados, devueltos a la otra urbe, la supuestamente real. Animus y ánimas resurgidos del vientre del animal, observadores del mismo, devueltos a un cotidiano con nuevos ojos. La obra se nos revela, finalmente, como epifanía, y en esa realidad es posible que todas las palabras, también estas, probablemente sobren.

Verónica Panella*
Montevideo, abril-mayo de 2020

8. *Ibídem.*

*Investigadora, curadora independiente y docente de Historia egresada del Instituto de Profesores Artigas

Búsqueda de raíces
Acrílico sobre tela
Tríptico 130 x 390 cm
1991

...Me interesé desde entonces poco o nada en los teóricos, que pueden ser de lo más dañino para el artista, en cambio profundicé en la obra de los pintores, incluso en sus dichos.

Sobre todo, en la tarea de los tercos, los empecinados incluso, los obsesivos. Los que se aislaron de su tiempo o fueron en contra o por lo menos no se dejaron perturbar. Bonnard en los 20, los 30, los 40. Frank Auerbach, de 1950 hasta hoy.

Refiriéndose a que el lenguaje está siempre muy usado y que por lo tanto se gasta, dice Auerbach: "La pintura es siempre un lenguaje fresco porque no lo usamos para nada más. No tiene otros usos. No es persuasión de masas".

víctimas

ahora libremente
hablar de mujeres crueles
bloques de erratas cándidos
cerrados en su cielo
nunca menos ciertos los asertos
nunca más admirados los fenómenos

las fieras licuadas de lamentos
sobredosis de terciopelo en las
palabras, fucsia, púrpura, labrados
los dientes intestinos y rapaces
afloran después, antes no saben
cuándo es el número redondo
si se suelta el código o se ata
si se absuelve, aclara o muere

oscuras desde siempre y cálidas
contrastes celestes y dudosos
un laberinto tatuado
y nívea la frente de tambor
boca, candor, labios de rosa
inmanejable espesura, aspa
el camino es imposible
se fuga por reflejos
es arista axial que parte

el fondo es solo negro
los pies pequeños y en punta
blancos los brazos
claro, mórbidos con manos
duras y mecánicas
repletas de clausuras y pedidos
el pasillo termina mal
sol a raudales por ventanas de mentira
seda roja sobre la cara, sal en las heridas

el jardín será en otro lado
estará en otro sitio
el sitio cerrado cuajado de perfumes
los muros de hielo implacables
cubiertos de escritura indescifrable
cuneiformes deseos reprimidos
pobres bestias insensibles
de promesa embriagadora ausente

Claustro
Acrílico sobre papel
110 x 85 cm
1996

Manía II
Acrílico sobre papel
50 x 70 cm
2004

Aurora
Acrílico sobre papel
50 x 70 cm
2004

De cuerpos mitológicos

es la contrapartida femenina del monstruo
que se volvió invisible, él o ella se volvió invisible
sin embargo se la hace aparecer en escena
dándole un rostro, un monstruo sustituye al otro
y la danza hace desaparecer los muertos
la mano asiste y combate
a la criatura compuesta por sí misma
el incesto en la boca del coro,
la víctima en sus propias lágrimas
la daga traza, acrónica, lo repartido y lo ordenado

el vínculo es la finalidad del trazado de un fantasma
se lleva a cabo con la rotación del anillo
el levantamiento provisional del conjuro
al final del recuento de enanas blancas
aparece el discreto contacto y trémula
trépida la sacudida de la imagen estanca

Las sanadoras
Acrílico sobre tela
73 x 73 cm
2010

La mirada atenta en el cuadro incomprensible
Acrílico sobre tela
92 x 89 cm
2012

Mis siete rosas cortadas
Acrílico sobre tela
150 x 200 cm
2001
Colección Engelman-Ost

Petrona Viera

Afuera es Madrid, es noche y llueve tanto. Suena *Arbos* de Arvo Pärt. Sobre la mesa a mi izquierda está *La tierra purpúrea* de Hudson. A mi derecha, clavada a la pared, una foto del Yacht Club de Montevideo de Ann Christine Wöhrl.

Petrona Viera me mira desde su autorretrato con los ojos enormes y la boca apretada. Creo que olvidé todo lo que supe sobre ella. Todo lo investigado, lo leído, lo observado. He olvidado todo. No, no todo; recuerdo, pero no sé qué recuerdo, o por lo menos no soy capaz de separarlo de lo que no leí, ni escuché. No soy capaz de separarlo de lo que la pintura de Petrona dice. Todas las citas extranjeras a propósito de Petrona, me demuestran que nada es extranjero en realidad, que, llegados a cierto punto, la única frontera es el misterio del otro.

Pienso en Petrona e inmediatamente después en la imposibilidad de oír. Imagino el silencio absoluto y permanente y entonces la dulce música que escucho parece un milagro. Pero Petrona es imagen y con lo primero que asocio su silencio es con Munch y sus gritos mudos. También pienso en el violín de mi tía Carmelita. Veo entonces un mundo femenino y este universo que atisbo es un sitio de imposibilidad. Y Petrona se define por su imposibilidad de oír, que es la razón de su imposibilidad de comunicarse corrientemente con el mundo exterior.

Dice el protagonista tartamudo de *El pabellón de oro* de Mishima:

"¿Puede resultar extraño que un tal muchacho, mal dotado por la naturaleza y en forma irremediable, llegue a imaginarse que es un ser secretamente escogido? Yo tenía el presentimiento de que, en alguna parte de este mundo, me esperaba una importante misión acerca de la cual no tenía aún ninguna idea [...]".

¿Podrá haber sentido Petrona algo semejante? Es posible. Al menos debemos suponer que hubo de esforzarse por vivir en un estado de exclusión, separada debido a la falta de una dimensión, de un ámbito normal de relación con la realidad. Petrona tuvo necesariamente que mirar más, tuvo que intensificar la mirada. Convertir en un espejo su cara de boca muda que no devuelve palabras, devuelve miradas. Y Petrona pinta y así se vincula con el mundo, cumple una misión, y puede sentirse un ser escogido. Y como Petrona es mujer, las imposibilidades se suman, se tejen unas con otras, y seguramente su mundo se hizo pequeño. Esto es lo que veo a través de su pintura. Un ámbito doméstico y femenino. Las telas son muy blancas y tienen olor a sol. Olor a almidón planchado. Perfumes domésticos que Petrona transformó en imágenes. Ella no podía oír el roce del pincel sobre la tela. El sonido familiar que guía a mi mano cuando adquiere el ritmo adecuado, era desconocido para ella. Pero tal vez la textura de la tela tuviera más secretos para Petrona.

Antes de seguir con su pintura volveré al pequeño escenario que fabrico para imaginar allí al personaje Petrona. Vuelvo también ahora a mi tía Carmelita, entre otras cosas porque Petrona y Carmelita eran contemporáneas. Y si bien para nada conocí el verdadero escenario en el cual Petrona desarrolló su vida, sí alcancé a conocer el que rodeó a Carmelita. Y ambos ámbitos tienen mucho en común. Carmelita era la hermana mayor de mi madre y le llevaba muchos años. La suya era también una familia numerosa, como la de Petrona. Mientras la familia Viera habitaba en el barrio de la Unión, en una casa quinta, grande y rodeada de jardines, los Mocchetti –mis abuelos– estaban afincados en El Prado en una casa de similares características. Las hijas mayores de ambas familias estudiaban violín, piano y dibujo. (También son las dos hijas menores, en los dos casos, las que logran "salir" del hogar años después de la muerte del padre). El padre, en cada una de las dos familias, era un hombre inteligente, de carácter fuerte, exitoso y bien relacionado. Feliciano Viera era abogado, se dedicó a la política desde joven, tuvo una intensa actividad pública y llegó a ser presidente de la República. Mi abuelo era industrial. Ambos se reunían frecuentemente con otros personajes relevantes del Montevideo de la época, políticos, escritores, en fin, hombres importantes. Pero no creo —en el caso de la familia de mi madre estoy segura— que las mujeres participaran en estos encuentros. El mundo femenino estaba acotado, cerrado dentro del ámbito doméstico. Carmelita y Angélica, las dos hermanas mayores de mi madre, estudiaron música en el Conservatorio, hicieron arduos y rigurosos años de práctica y llegaron ambas a laurearse con altos honores. Sin embargo, aquellas bellas flores musicales, siempre primorosamente vestidas y peinadas, no asomaban sus fragantes e inteligentes cabecitas fuera de la casa. Mi abuelo no lo permitía. Seguramente era impensable para él. Mi abuelo José Ángel y el doctor Feliciano Viera, fallecieron ambos, con menos de sesenta años, en el mismo año de 1927. Las dos familias se hundieron económicamente luego de estas muertes. Yo conocí en mi infancia una casa, que no era ya aquella, la gran casa, sino otra más modesta, en la que se veían aún restos del pasado dorado, un hogar que albergaba aún a algunas hermanas solteras maceradas en historias viejas, frustración y sueños incumplidos. Y no puedo evitar pensar que el escenario que construyo en base a mis recuerdos es adecuado para situar a Petrona en él.

Era muy difícil ser mujer entonces, y esos buenos hombres, esos padres buenos, eran —tal vez a su pesar— muy difíciles también. Entonces ocurre que veo con claridad el mundo femenino, doméstico, los patios de claraboya, las cabezas inclinadas, sobre la lectura unas, sobre la costura otras. Veo el sol que entra por las ventanas, los pedacitos de hilos de colores en el suelo, los retacitos de tela, siento el olor a ropa planchada. Puedo ver a las niñas jugando en los jardines y oler las sombras frescas de las parras. Sin risas, sin palabras, sin canto de pájaros; eternamente en silencio para Petrona. Y es un mundo que, si bien llega indefectiblemente a su fin un día, mientras existe es desesperadamente estático, es un lugar carente de sucesos. Las mujeres que lo habitan, con el paso del tiempo, van limándose, raspándose y gastándose entre sí, incapaces de salir, imposibilitadas de hacer. Yo creo que Petrona pinta, pinta todo esto para exorcizarlo, porque a pesar de que seguramente la conmueve, debe

intentar salvarse. Porque si enamorarse, apasionarse o casarse, era casi imposible para aquella clase de jovencitas tan guardadas bajo llave, para una joven sorda sería imposible. Por lo menos imposible en sus propios términos.

Si el dedo de Dios no la hubiera señalado ya al inicio de su vida, dejando su severa marca en ella y donándole la adversidad como valor, ¿qué habría sido de Petrona? Enciendo las luces de mi teatro diminuto y me propongo: Petrona crece sana y completamente normal, Petrona no es sorda. Conoce un día a un caballero oriental que se prenda de sus grandes ojos. Él la corteja, ella lo ama, pasean por los mismos parques, las mismas playas que la otra Petrona. Los ojos de esta Petrona ven lo mismo que los ojos de la otra, pero su boca habla, sus manos se quedan quietas. Se casan y tienen varios hijos. Tienen buena suerte o mala suerte, pero ya sea la tristeza o bien la alegría, ocupan todo su tiempo, cumplen su propósito. Entonces yo no estaría escribiendo esto. O tal vez sí.

La pintura de Petrona es tan viva, que parece decir que fuera de la pintura para Petrona todo es imposibilidad. Cuando intenté pintar como ella[1] descubrí, en primer lugar, hasta dónde es imposible para mí separar a Petrona del planismo, de Cúneo —el Cúneo de su etapa planista— y de Laborde. Para llegar a Petrona tenía que pasar por ellos, y al llegar a ella, al meollo de su pintura, a lo que le es esencial, llegué a un lugar más vital, menos bello, logrado con más padecimiento, un lugar en el cual todavía se percibe una lucha latente debajo de las más aparentemente plácidas imágenes. En su pintura hay una dificultad de ser y una fuerza al hacer que recuerdan a Van Gogh. Cuando Eduardo Dieste dice:

"Sorprenden como revelaciones [...] las composiciones de la señorita Petrona Viera, entendidas con una simplicidad de forma y de tonos sumamente audaz, fuerte y exquisita a un tiempo, con el peligro, sin embargo, de caer en una seductora falsedad decorativa [...]",[2] se equivoca completamente al hablar del riesgo de seductora falsedad decorativa. Yo creo que Petrona nunca corre ese riesgo, mientras que en algunos de sus ilustres colegas masculinos aquella condición salta a la vista. Igualmente debo aclarar que tal seductora falsedad está presente en muchos de los grandes pintores de la historia, y todos disfrutamos de ella en grande: el Veronés, el inmenso Tintoretto, incluso Tiziano. Pero esa es otra historia que no viene al caso aquí.

Es claro que Petrona no cruzaba una pierna, cómodamente sentada en un sillón para recibir con modestia suficiente el trato de Maestra por parte de colegas y admiradores. Se ve en su postura tensa en las fotos de taller, se ve en la fuerza de su obra y en el amoroso cuidado con que ordenó y empaquetó sus cuadros cuando supo que pronto moriría, que Petrona pintó por su vida. Hay orgullo, sí. Orgullo de misión, de tarea cumplida. Pero no hay postura, en cambio hay realidad, realidad

1. Para la muestra "Diálogos" en el Museo Zorrilla, año 2001.

2. Raquel Pereda, *El planismo y Petrona Viera*, edición Galería Latina, 1987, pág. 101.

muy sentida y observada, compasivamente objetivada. Sus niñas son certidumbres, verdades, son gordas, torpes, sin gracia o ridículamente graciosas, como son las niñas vistas por las niñas.

Su pintura es verdaderamente femenina, en el sentido de vista desde lo femenino, con una mirada igual de rigurosa y entrenada que la de sus colegas masculinos, pero natural y esencialmente distinta. Teniendo una gran fuerza, carece de toda arrogancia. No hay golpes en el pecho ni falsas modestias.

Sus paisajes son sólidos, escuetos y minerales, de materia imperturbable trasladada a pedazos sobre la tela. No parece un espacio penetrable para la artista, es como un telón pétreo, sin senderos, para no ir más allá de lo que alcanza la vista. Y tienen —a la luz del sol— una melancolía mansa y desesperanzada, como si fueran vistas por un ser intangible y sutil para quien su materialidad es excesiva; y como tal la representa. Y sobre todo hay una luz que indudablemente es la luz de Montevideo, y el color en esa luz. Inútil decir más sobre esto, es algo que se ve o no se ve. Algo propio de la pintura uruguaya que se truncó un día, lamentablemente.

¿Por qué la pintura de Petrona me habla de vida inseparable de la pintura en sí?

¿Cómo separar su vida de su pintura? No es posible en su caso. ¿Es posible en algún caso? ¿No son acaso tan diferentes Rubens y Goya en su vida como en su obra? En fin, espinoso tema que no aspiro a esclarecer. Yo profeso la convicción del misterio como alimento del arte y de la vida.

Madrid, febrero de 2006

Los artificios de Urano

para Mònica, Barcelona, 2011

En este cuadro hay varias ideas en movimiento, una tiene que ver con mi admiración por Fellini y sus *clowns* (ver *I Clown* de Fellini, está en Internet). El *clown* es un personaje que es bueno tener en mente, tiene que ver con la risa en primer lugar, muy importante para la vida, y la capacidad de hacer de uno mismo un *clown*, poder reírse de uno mismo con los otros. Humildad, entrega y arte, porque no es fácil hacer reír. El arte y la vida no se diferencian, se habita otra realidad.

Tiene que ver con el circo no solo por el personaje del *clown*, sino por lo que el circo es en sí. Siempre les atrajo a los artistas (ver el circo de Alexander Calder, por ejemplo). El espectáculo, la ficción, la representación. Con pompa de mentira, un juego muy duro y que exige mucha disciplina, rigor, dedicación. Está Urano por ahí que tiene que ver con lo creativo, el caos primigenio, muchas, demasiadas cosas. Tiene que ver con un sueño que tuve hace años, la mujer huraña de Urano, una gran cabeza de piedra flotante en las inmediaciones de Urano, que los humanos orbitábamos en una nave espacial, intentando comprender su significado. Para pasar el tiempo escribíamos poemas que nos enviábamos por una intranet. Un sueño muy nítido que todavía puedo ver con claridad en el recuerdo. Me interesan la astronomía y los mitos y eso te lleva a Urano con mucha facilidad y a Urania, la diosa de la astronomía. ¡Y tú estás ahí, saltando a lomos de un gran zorro rojo! Un truco de circo imposible, ¿uraniano, tal vez? El zorro rojo es el vínculo con la magia y "Rojo Kabuki". El animal mágico de los relatos japoneses tradicionales. El kitsune, metamórfico y misterioso. ¿Y por qué te relaciono con todo esto? Es posible que sea por lo que el color significa para ti, por el lugar preponderante que le das en tu vida, en tu propia persona, algo que indica una pasión, algo que comunicar, una necesidad de dar un "salto mágico".

Los artificios de Urano
Acrílico sobre tela
155 x 200 cm
2011

Todas las noches es la misma noche
Acrílico sobre tela
200 x 150 cm
1999
Colección Engelman-Ost

Iris
Acrílico sobre tela
230 x 95 cm
2015

Lumen
Acrílico sobre tela
230 x 95 cm
2015

De chico fue un onanista empecinado
Carboncillo s/papel Hahnemühle
65 x 50 cm
2015

Yo digo la verdad,
lo que yo digo es lo justo
Carboncillo s/papel Hahnemühle,
65 x 50 cm
2015

¿Qué te parece si hiciera saltar la casa
con una bomba de dinamita?
Carboncillo s/papel Hahnemühle
65 x 50 cm
2015

Yo habría sido muy enamoradiza,
yo me conozco
Carboncillo s/papel Hahnemühle,
65 x 50 cm
2015

Se le hizo saber desde el principio
que no saldrá nunca de aquí
Carboncillo s/papel Hahnemühle
65 x 50 cm
2015

Solita con su alma
Carboncillo s/papel Hahnemühle,
65 x 50 cm
2015

Hail King that salt be
Acrílico sobre papel
100 x 70 cm
2013
Colección Engelman-Ost

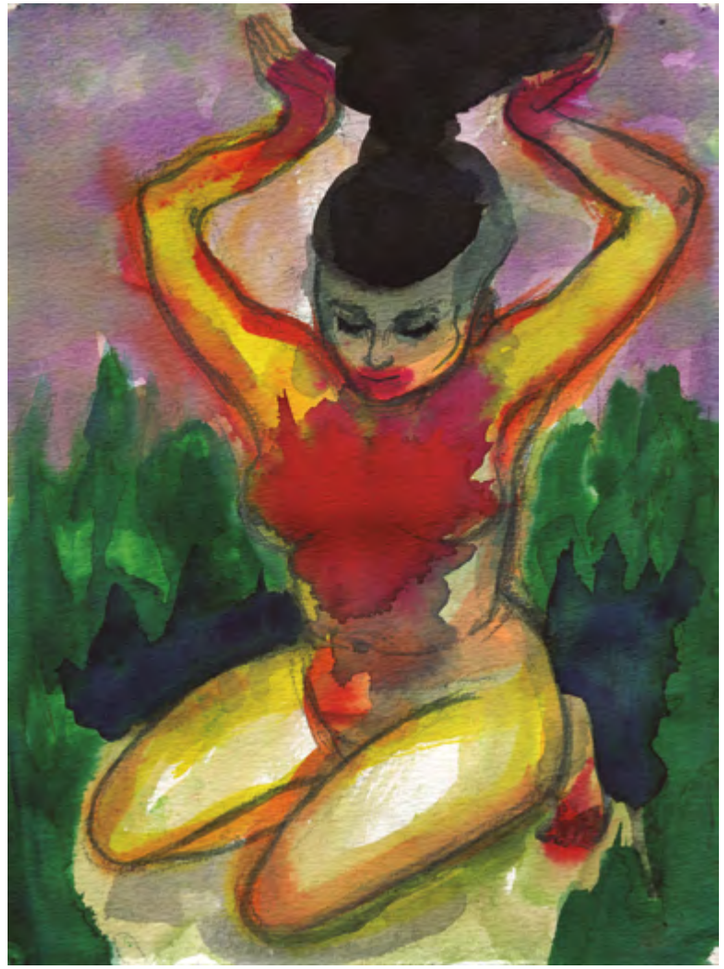
Pardon us if we are good,
pardon us if we are evil
Acrílico sobre papel
100 x 70 cm
2013

La Señora Macbeth, I want a spell that
makes me inocent again
Acrílico sobre papel
100 x 70 cm
2013
Colección Engelman-Ost

Chanquete
Carboncillo y acuarela sobre papel
67 x 50 cm
2008
Colección Engelman-Ost

Jabalí
Carboncillo y acuarela sobre papel
67 x 50 cm
2008
Colección Engelman-Ost

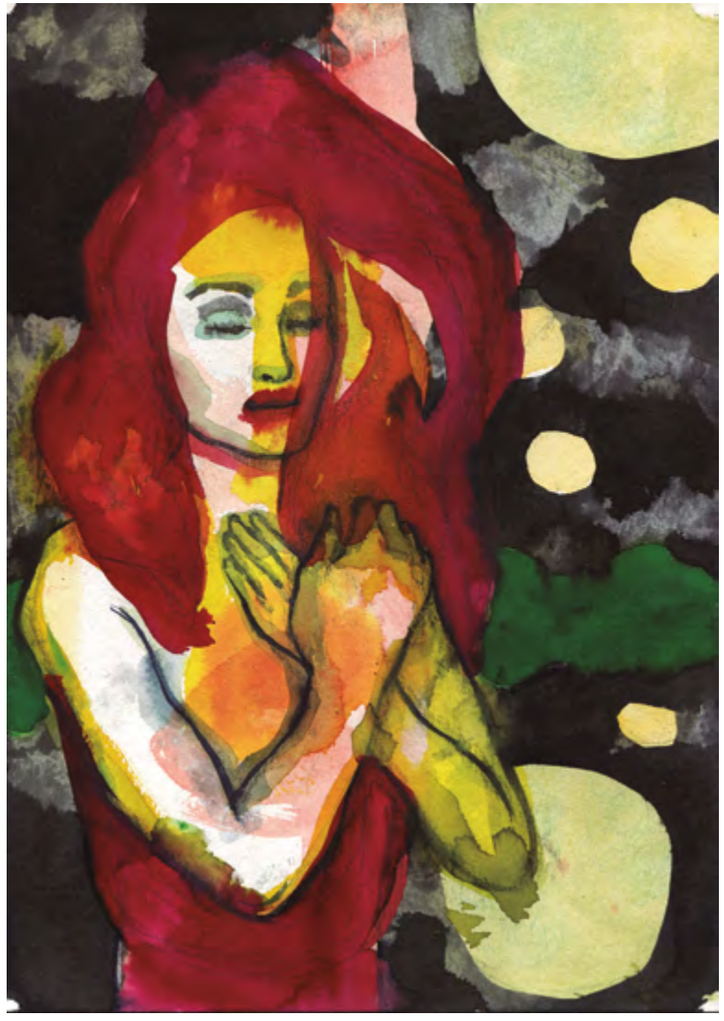
Tarea del crepúsculo:
coronarse de tinieblas
Acuarela y tintas sobre papel
28 x 21 cm
2018



Temer y confiar
Acuarela y tintas sobre papel
28 x 21 cm
2018

Quelques Ténèbres
Acuarela y tintas sobre papel
28 x 21 cm
2018

El florecimiento de la luz
Acuarela y tintas sobre papel
28 x 21 cm
2018



Inhalo soplo, inhalo soplo
Acuarela y tintas sobre papel
29,7 x 21 cm
2017

Un día, sin hablar
Acuarela y tintas sobre papel
29,7 x 21 cm
2018

Un cuerpo que se vende
Acrílico sobre papel
81 x 96 cm
1996
Colección Lilian Madfes

Loco de pasión, ciego de amor
Carré negro con aguada de cola vinílica
sobre papel Hahnemühle Bamboo 265 g
65 x 50 cm
2018

Si aquella boca mentía el amor que me ofrecía, por aquellos ojos brujos, yo habría dado siempre más
Carré negro con aguada de cola vinílica
sobre papel Hahnemühle Bamboo 265 g
40 x 30 cm
2018

La danzarina ausente
Acrílico sobre tela
148 x 107 cm
2011
Colección Carolina Oehler

Muñequita de trapo con superlunas
Acrílico sobre tela
130 x 100 cm
2018

Su boca que reía con luna roja
Acrílico sobre tela
155 x 100 cm
2019

¿Quién sos que no puedo salvarme?
Muñeca maldita, castigo de Dios
Carré negro con aguada de cola vinílica
sobre papel Hahnemühle Bamboo 265 g
65 x 50 cm
2018

Magenta Tango
Acrílico sobre tela
130 x 97 cm
2019
Colección Engelman-Ost

Su boca que reía yo no pude matar
Carré negro con aguada de cola
vinílica sobre papel Hahnemühle
Bamboo 265 g
40 x 30 cm
2018

Esa colombina puso en sus ojeras
humo de la hoguera de su corazón
Carré negro con aguada de cola
vinílica sobre papel Hahnemühle
Bamboo 265 g
65 x 50 cm
2018

Boliche
Acrílico sobre tela
100 x 80 cm
1987

La cumparsa de miserias sin fin desfila
Carré negro con aguada de cola
vinílica sobre papel Hahnemühle
Bamboo 265 g
40 x 30 cm
2018

Nro. 915
Acrílico sobre madera
170x entre 40 y 60 cm
2019

There will come a time of happy crimes
Acrílico sobre tela
148 x 107 cm
2013
Colección Engelman-Ost

Todos amamos monstruos sin saberlo en este infierno, el decorado es un recordatorio permanente

Odd City
Virginia Patrone

Actor
Bruno Spagnuolo

Guion
Rodrigo Spagnuolo y Virginia Patrone

Fotografía, edición y música
Rodrigo Spagnuolo

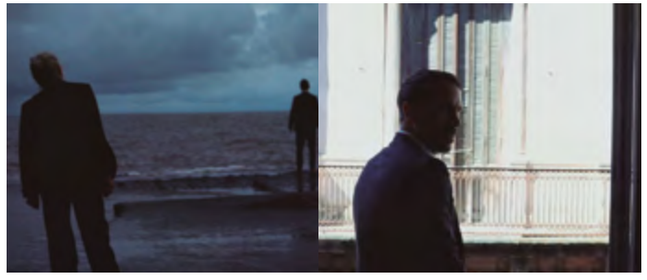
Asistente en arte:
Mónica Talamás

Agradecimientos:

Museo Figari
Pablo Thiago Rocca
Alicia Barreto
Juan Manuel Sánchez
Leticia Aceredo

Ana Apud
Laura Spagnuolo

Filmado en Montevideo, 2020



de *El Animal Fabuloso*

Tiene que ver con el viaje originario de nuestros antepasados, con lo que vino sin que lo trajeran, lo que no pudieron cargar y hubo entonces de seguirlos.

Como la sirena, monstruo encantador que siguió inocente y curiosa a los barcos que venían a América. Ella, la seductora, la que atrae para destruir, la que confunde los sentidos, fue atraída por el canto de América y nadó a través del océano durante días y noches cantando siempre, ya no peligrosa sino escoltando musical a los viajeros hasta encallar en el Río de la Plata como una pequeña ballena esplendorosa. La inspiradora, la atroz y bellísima debió revolverse sorprendida, por siempre cantante muda para los nuevos americanos que progresaban atareados y felices.

Montevideo 1997

Nro. 18
Acrílico sobre madera
170 x entre 40 y 60 cm
2019

Virgina Patrone

"Algo sagrado, eso es todo. Una palabra que se debería poder decir, pero la gente la tomaría al revés, en un sentido que no tiene. Se debería poder decir que tal pintura es como es, con su capacidad de conmovernos, porque es como si hubiera sido tocada por Dios..., es lo que más se acerca a la verdad". Pablo Picasso, citado por Norman Mailer en *Picasso. Retrato del artista joven.*

Tengo un proyecto testarudo. La creación de mi Tierra Plana, un mundo acotado de indicios. Obstinadamente trato de poner todo lo que puedo en ella. Algo de los tres aspectos del alma, por ejemplo.

Y pienso tercamente: ¿cuántas dimensiones tiene el alma?

En 1955, con cinco años, descubrí lo que luego sería una vocación: la facilidad, la felicidad, la dedicación en la pintura y el dibujo. Un año después descubrí la lectura, y el dibujo, la pintura y la literatura se sumaron. Luego el cine, el teatro, siempre sumándose, siendo lo mismo, la misma necesidad, dedicación, felicidad. A los veinte años tuve mi primer hijo, Uruguay se deslizaba hacia la que en pocos años fuera la era trágica de la dictadura militar. Tuve mis cuatro hijos y estudié Arquitectura bajo permanente temor y vecindad del horror. Pasaron otras cosas, buenas y malas. Los hijos iluminaron esos años. Trabajé en actividades diversas, vinculadas a la arquitectura algunas. Retomé la pintura y tuve maestros, formales, informales o inmateriales, Pepe Montes, Hugo Longa, Nancy Spero, Max Beckmann. Busqué, encontré, dejé de lado, volví a buscar. Trabajé en una galería, conocí artistas que serían luego mis amigos, mis compañeros de taller, o guías en el camino.

En mi búsqueda viajé, estuve en Roma y lloré, me impregnó Japón, en París tuve una regresión espontánea; otras tierras quedaron mudas. Llevo años cambiando Montevideo por Barcelona y Barcelona por Montevideo, atravesando océanos y mares, trabajando en estudios que son barcos y espacios que se llamaron infames; llevando mis obras de acá para allá por el mundo y recibiendo la mirada de los otros. Reconociéndome en la alteridad. Cuando doy clases de pintura, busco al otro y me intercambio, enseño y aprendo.

A los cinco años descubrí la pintura y su poder de transformar mi consciencia. Desde entonces somos inseparables, indistinguibles.

Breve biografía

Virginia Patrone trabaja en el cruce de formas expresivas, el teatro, la poesía, la fotografía, el video, que se materializan en dibujos y pinturas. Profunda y totalmente interesada en el pensamiento contemporáneo, Giorgio Agamben, Pascal Quignard, Jean-Luc Nancy o Georges Didi-Huberman la inspiran y alimentan hoy.

Transitó la infancia en un momento alto de la cultura montevideana, vivió la juventud bajo dictadura militar en permanente temor y resistencia, madre joven de cuatro hijos, fue pintora nocturna. Ocultó su obra y su pensamiento hasta el regreso de la democracia. Con una larga y profunda trayectoria en la plástica dejó Montevideo para instalarse en Barcelona.

Tiene estudios superiores de arquitectura, estudios de pintura en un taller montevideano con metodología torresgarciana, de grabado con maestro neoyorquino, tuvo una Beca Fullbright en Nueva York en 1988. Ha desarrollado una intensa colaboración con artistas de su generación en talleres y proyectos conjuntos, participado en muestras internacionales individuales y colectivas desde 1983 en varios países, galerías y museos, desde el Museo Metropolitano de Tokio al Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo. Nacida en Montevideo en 1950 de antepasados italianos y franceses, está radicada en Barcelona desde el 2003 y ha vivido durante cuatro años en Madrid. Actualmente mantiene talleres en Montevideo y Barcelona.

Sin título. Acuarela sobre papel, 27,9 x 21 cm. 1955

Cronología

1950 - 1960. Nacida en Montevideo en 1950 de antepasados italianos y franceses su infancia y temprana adolescencia transita en un momento fermental para la vida cultural uruguaya.

1970 - 1985. En 1971 comienza sus estudios en la Facultad de Arquitectura (Universidad de la República). En 1978 decide continuar sus estudios en pintura en el taller de Pepe Montes quien había sido discípulo directo del maestro Joaquín Torres García. Pintora pertinaz, constante y nocturna, trabaja, en oscuros años de la dictadura, dentro de su espacio más privado, entrando al circuito expositivo y colectivizando su obra y experiencia en los albores de la apertura democrática.

1986. Año bisagra en su consolidación profesional, recibe entre otros galardones el 1er Premio en el XXXIV Salón Municipal de Montevideo, el premio Revelación del Año en Pintura por AICA/Uruguay y realiza su primera muestra individual "Ventanas a la Calle", en el Instituto Cultural Anglo-uruguayo de Montevideo. Al año siguiente recibe la Beca Fullbright en Nueva York. Desde ese momento participará con regularidad en exposiciones individuales, colectivas, salones nacionales y municipales, recibiendo por su actuación múltiples distinciones.

1989. Funda el taller Buenaventura, establecido junto a los artistas Carlos Musso, Carlos Seveso, a los que luego se sumará Álvaro Pemper. La búsqueda de espacios colectivos y dimensiones de intercambio entre artistas del medio y con el exterior será una constante a lo largo de su trayectoria.

1990. En esta década consolida su presencia e intercambio con espacios y artistas internacionales. En 1990 es invitada a exponer en el Museo Metropolitano de Tokio. En 1991 representa a Uruguay en la Latin Art Gallery, en Nagoya, Japón, y en la Bienal de Pintura de Cuenca, Ecuador. En 1994 en la XI Bienal de Valparaíso, Chile. En 1996 participa en "Viento Sur", muestra itinerante por los principales museos de Brasil.

1997. En ese año participa junto con Álvaro Pemper en la pintura de los murales para la obra *Juego de Damas Crueles*, en el desaparecido espacio de la caballeriza del Museo Blanes (Espacio Barradas). Esta participación recibe el Premio Florencio en escenografía, y también significa el inicio formal del cruce creativo de la artista con el lenguaje teatral que luego repetirá en 1998 en la dirección de arte del espectáculo *Extraviada*, una tragedia montevideana de Mariana Percovich, incluyendo diseño de escenografía y vestuario.

2001. Funda el grupo de artistas plásticos Talleres del Mercado. Su obra estuvo en exposición permanente junto a la de los otros once artistas que componen el grupo en cinco locales abiertos al público en la Ciudad Vieja de Montevideo. La muestra de Talleres del Mercado, La Idea del Tango, se exhibió en Europa (Múnich, Fráncfort, Berlín, Viena, París, Madrid, Cadaqués, Barcelona) en forma itinerante desde noviembre de 2002 hasta noviembre de 2004.

2003 – 2011. Se instala en Barcelona. Entre 2005 y 2009 vive entre Madrid y Barcelona y desde esa perspectiva "interoceánica", fortalece y activa vínculos con y entre artistas del circuito español

y su país natal. En este contexto se hace cargo junto a Álvaro Pemper del Espacio Infame de Barcelona, que forma parte de sus talleres y donde se exhiben obras de artistas europeos y uruguayos, incluyendo obras de alumnos o jóvenes emergentes que realizan su primera exposición individual, como "I wish i knew how it would feel to be free", fotos de Jennifer Fox, artista anglo-española, en junio de 2010, *Amateur*, de Gonzalo Delgado, alumno de Virginia Patrone; exhibida en junio del 2011, o *La Fábrica de los Sueños*, *collages* de José Giménez, artista español radicado en París, en noviembre de 2011. Mayo de 2013 "Recuerdos que esperan ser vividos", Bienal Uruguay-Catalunya. Obras de Yamandú Canosa, Álvaro Pemper, Marcelo Isarrualde, Sergio Álvarez Frugoni y Virginia Patrone. El Espacio se mantendrá activo hasta el año 2013.

2012. Desde este año alterna su residencia entre sus talleres en Montevideo y Cataluña, manteniendo actividad docente, laboratorios y talleres en ambas orillas. En lo relativo a actividades de formación de artistas, ha dictado cursos desde el año 1991 y estuvo invitada por el Instituto de Bellas Artes, por el Museo de Arte Moderno de Nueva York y la Universidad Estatal de Nueva York (SUNY) y programas educativos en museos en Barcelona y Madrid.

Esta última década alberga también algunas de sus más destacadas muestras, en importantes espacios expositivos dentro y fuera de Uruguay, donde pueden destacarse: "Rojo Kabuki", pinturas en la Malt Cross Gallery de Nottingham, UK (marzo 2010). "Rojo Kabuki", pinturas en el Espacio Infame de Barcelona (mayo 2010). "El temor del robot", en el Museo Gurvich, pinturas y video sobre su poesía realizado por Rodrigo Spagnuolo (abril-mayo 2012). "Alma, Frontera, Algoritmo", pinturas y dibujos en el Centro Kavlin de Punta del Este, Uruguay (febrero de 2013), "Los Artificios de Urano", exposición de pinturas en IMPO, Montevideo, Uruguay (marzo de 2014). "La Señora Macbeth and the witches within", pinturas, dibujos y video. Sala de exposiciones del Teatro Solís de Montevideo (mayo 2014). "Iris la curación de un fantasma" en Museo Nacional de Artes Visuales (setiembre-noviembre 2015). "Homenaje a Remedios Varo", Torre de les Aigües del Besòs, Barcelona (setiembre 2016). "El Objeto del Tango", Galería Zielinsky de Barcelona, (abril-junio 2018). "El Objeto del Tango", Museo Blanes de Montevideo (marzo-mayo 2019).

PRESIDENCIA DE LA REPÚBLICA

Presidente
Luis Lacalle Pou

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Ministro de Educación y Cultura
Pablo da Silveira

Subsecretaria de Educación y Cultura
Ana Ribeiro

Director General de Secretaría
Pablo Landoni Couture

DIRECCIÓN NACIONAL DE CULTURA

Directora Nacional de Cultura
Mariana Wainstein

Gerenta Artística
Silvana Bergson

MUSEO FIGARI

Dirección
Pablo Thiago Rocca

Administración
Nelly Mozzo

Archivo
Lucía Draper

Conservación
Alicia Barreto

Área Educativa
Juan Manuel Sánchez
Florencia Machín Doce
Silvana Pastorini

Diseño Gráfico
Leticia Aceredo

BANCO CENTRAL DEL URUGUAY

Presidente
Diego Labat

Vicepresidente
Washington Ribeiro

Director
Ignacio Berti

Secretario General
Alfredo Allo

XXIV PREMIO FIGARI

Jurado
Riccardo Boglione
Silvia Listur
Verónica Panella

Curadora
Verónica Panella

Fotografía
Lucía Fernández

Montaje
Lucía Silva

Diseño de catálogo
Leticia Aceredo

Corrección
Laura Zavala

ISBN:
Depósito legal:
Impresión: Mastergraf

Ministerio **de Educación y Cultura**

Museo **Figari**

BANCO CENTRAL DEL URUGUAY

Agradecimientos: Asociación de Amigos del Museo Figari, Cristina Bausero, Directora del Museo Blanes, Carlos Engelman y Clara Ost, Lilian Madfes, Carolina Oehler, Verónica Panella, Oscar Prato, Bruno Spagnuolo, Rodrigo Spagnuolo y al equipo del Museo Figari.

Ministerio de Educación y Cultura

Museo Figari

BANCO CENTRAL DEL URUGUAY