



QUE TUVE PARA TI

PEDAZO DE TU VIDA,

DECI, POR CANTA,

TAMBIÉN ME DEJÓ

Y ESTÁS EN TODAS PARTES,

Y AQUELLOS DÍAS QUE FUERON MI ALEGRÍA

QUE TUVE PARA TI

QUE AÚN DENTRO DE TI ALMA

YO SIEMPRE TE RECUERDO

Y NO LOS PUEDO HALLAR

NI SIQUIERA A VISITARTE

Y AQUEL PERRITO COMPANERO

LOS BUSCO POR TODAS PARTES

CON EL CARINO SANTO

ASÍ MIRA POR LA VENTANA

DESDE EL DÍA QUE TE TUVE

NADIE QUIERE CONSOLARME

QUE NUNCA TE HE OLVIDADO

QUE BASTA HECHO DE TI PORQUE QUERÍA

YA NI EL SOL DE LA MAÑANA

SI SUPieras

5 (100%)

La madre esta buena, mitiga sus penas, sus culpas perdidas

se le va respirando el pecho

Te prometo una vida nueva de amor,

y una vida plena, llena de amor.

Entonces me voy a ir, cuando el mundo que he visto se acaba.

en forma de un sol con alas

que cuando desamparados

que hasta se fue hasta que se fue, se fue, se fue, se fue

La que el habia de ir, el mundo lleno de sus cosas.

Gracias la vida de la vida de la vida

III

La comedia

Asomando la cabeza

En las sombras

y la vida de la vida

que hasta se fue, se fue, se fue, se fue

cuando me da la vida

que con todo me he ido

hasta se fue, se fue, se fue, se fue

que hasta se fue, se fue, se fue, se fue

que hasta se fue, se fue, se fue, se fue

que hasta se fue, se fue, se fue, se fue

que hasta se fue, se fue, se fue, se fue



## El objeto del tango

La exposición de Virginia Patrone en el Museo Blanes nos presenta una de sus muchas investigaciones sobre el "pincel femenino" representando a la mujer en una cultura colmada de pinceles masculinos que se han expresado en pintura, dibujo o escultura.

Con una cantidad importante de obras, la artista se introduce en el mundo creado por la letra del tango la Cumparsita de Gerardo Matos Rodriguez que, como tantos otros tangos, coloca a las mujeres en dos casilleros antagónicos: la arrabalera sensual y lujuriosa en uno y la madre santa y la novia virgen hasta el casamiento en otro. Es quizás un encasillamiento de fines del siglo XIX y principios del XX en una cultura rioplatense machista y patriarcal que, pese a los muchos avances, integraciones de género, etc., sigue implícito en el modelo de belleza con el que nuestra sociedad continúa presionando a la mujer.

La artista explora profundamente esta dicotomía femenina que la Cumparsita expresa a través del hombre que abandona a su santa madre para ir detrás de la pérfida seductora, una mujer con la cual bajo ningún motivo podría casarse y que proviene, como en tantos otros tangos, de los sectores pobres de la sociedad. Se trata de niñas que nacen en las clases bajas o son traídas de otros países donde sus únicas opciones son coser, cocinar o limpiar para otros o ingresar en el mundo sórdido de la prostitución, un mundo en el cual la ilusión pasa por vestirse guapas o atractivas.

En la obra de Virginia Patrone podemos recorrer distintas situaciones o escenas, es una obra que explora el espacio en planos distorsionados, donde verticales y horizontales se mueven de forma de generar un correlato de inestabilidad al observador. La perspectiva se ve alterada, atraída por el análisis de la estructura del espacio, no lo representa tal cual es sino que lo modifica para crear este carácter mutable.

En el desarrollo de su investigación con la letra de la Cumparsita de Matos Rodriguez, desglosada en sus versos, la artista recurre a las frases que le permiten re-crear imágenes intemporales del punto de vista de una mujer explícita en esas líneas, representada en distintas posiciones, vestidas o desnudas, a las cuales la artista les suma en los resquicios de espacios del plano, objetos, ojos, que una mirada más atenta reconoce como inquisidores de lo que se está viendo.

Virginia Patrone nos cuenta que cada imagen es compleja, que está teñida de un concepto de denuncia, pero que en la sencillez de la imagen el espectador u observador se puede reencontrar y observar la escena más allá de estas complejidades. El espacio ya no se representa tal como es sino que genera una síntesis conceptual que la artista le impone a su obra. Virginia Patrone construye ese mundo inspirado en la letra de la Cumparsita, en el que existen re lecturas de un mundo sobrepoblado de los otros personajes que le añaden a la obra esa complejidad buscada por ella y que aparece en los versos de Matos Rodriguez. Peces camuflados como hojas de los cuales se ven sus ojos, lunas que se repiten una y otra vez las cuales nos miran, perros y pájaros, círculos y flores, símbolos que enriquecen la escena.

La muestra, una propuesta que causa una fuerte impresión plástica, incluye además de estas pinturas, figuras de mujeres realizadas sobre soporte rígido, recortadas, con los ojos abiertos que nos observan desde dentro de una bolsa con una etiqueta identificatoria "prontas para morir". Un video que reflexiona rítmicamente sobre la figura femenina y una caja donde un pelo largo flota en una agua rojiza, complementan esta obra y su reflexión sobre la las líneas que inspiraron a la artista.

Cristina Bausero.



## **CONTENIDOS**

---

### **Presentación**

Cristina Bausero

### **Bailan mujeres con zapatos rojos**

Verónica Panella

### **EROS / HECHIZO / ABISMO**

#### **Su boca que era mía**

Mónica Talamás

### **TANGO / DADA**

Virginia Patrone

### **EVIDENCIA INSOLUBLE / SER EN EL ESPEJO / PERSISTENCIA DE LA IMAGEN**

#### **La sirena del Mississippi**

Virginia Patrone

### **EL OBJETO DEL TANGO / LA PELÍCULA / ATTENTI AL BUFFONE**

### **LAS PERDIDAS / IMÁGENES SUPERVIVIENTES**

### **FINAL / PRINCIPIO / MEMORIA**

#### **2018, El Objeto del Tango en Galería Zielinsky**

Ricardo Zielinsky

**BAILAN  
MUJERES  
CON  
ZAPATOS  
ROJOS  
UNA  
HISTORIA  
DE  
TERROR  
METAFÍSICO**

- ¡Vaya! ¡Qué hermosos zapatos de baile! -exclamó el soldado  
(¡qué roja era su barba, ¡qué maligna su sonrisa!)-  
Procura que no se te suelten cuando dances. - agregó,  
y al decir eso tocó las suelas de la niña con la mano  
y ella entró a la iglesia, distraída, del brazo de la anciana.

Hans Christian Andersen. Las Zapatillas Rojas.

### **Aviso: toda fémina estará bajo sospecha.**

Activas, seductoras, dolidas, poderosas, frágiles, algunas con zapatos rojos, otras con zapatos negros, que trazan en el piso gestos repetitivos y sagrados. Minas, minusas, grelas, papas, papusas, bataclanas, putas, franchutas. Desde sus grandes telas, imperiosas de poder cromático, o apenas esbozadas como huellas mínimas, desechos incluso de una existencia truncada, todas ellas, las milongas, dominan el espacio visual. Muestran, se muestran; sus cuerpos vibrantes o sometidos reclaman demandan al espectador una atención profunda, un detenimiento que, hasta ahora los unívocos papeles de perdidas, de tentadoras les habían negado, Pero ¿qué son? ¿de dónde salen? De breves vestidos, desnudas incluso, objetos de deseo, de odio, de descontrol en el imaginario popular rioplantense que les da origen en forma de letras de tango, parecerían nacer (¿pero nacen realmente? ¿hay voluntad en ese gesto?) de alguna forma de caída irremediable, como ruedan las Evas y las Liliths en diversas narrativas, desde que la hembra pierde control sobre sus relatos y son escritos por otros. Sus historias fundacionales, sin embargo, distan de ser nuevas y aunque la moral consolidada entre fines del siglo XIX e inicios del siglo XX pueda presentar un empuje de rigidez atendible, las advertencias subyacentes en el imaginario del piringundín acerca de la virginal jovencita del suburbio que se deja deslumbrar por la luz "del centro", no deja de abreviar en viejas narrativas misóginas impregnadas de valores judeocristianos característicos en la cultura occidental. Es así que, ajenas y lejanas, otras miradas habitualmente androcéntricas se ocuparon antes de nutrir el imaginario colectivo con historias irremediamente trágicas de todas aquellas que se alejaron del buen camino, y oh pecado mayor, intentaron arrastrar en su destino fatal a una contraparte masculina. Innominadas princesas condenadas a ser expulsadas del tropo liberador del espacio de festejo para acatar la normativamente decente función matrimonial del cuento de los hermanos Grimm "Las doce princesas bailarinas" o la desafortunada e inconsciente protagonista del cuento de Andersen, "Las zapatillas rojas", culpable del pecado de querer resaltar en un mundo monocromáticamente puritano, y condenándose por esto a elegir entre el castigo de bailar hasta la muerte o sacrificar brutalmente sus pies. Hay sin embargo otras formas de ver, otras historias, más secretas, menos difundidas, casi mistericas e invisibles, en las que la animalidad tiene muchas facetas y la potentes mujeres-monstruo (sirenas, melusinas, adúlteras y toda una constelación de subversivas) negándose al tradicional "colorín colorado" logran salir, indemnes o no pero al menos salen, pueden ser.<sup>1</sup> Precisamente de este gesto imprescindible, del ejercicio de ver hacia esos espacios innominados, el inexplorado territorio de la ambigüedad y la contradicción, es hacia donde se enfoca la propuesta de Virginia Patrone. Esta historia de control y ejercicio de poder, este binario reparto de roles entre castas y seductoras, dista de ser sencillo y lineal y sobretodo cierto, y la artista lo sabe perfectamente. Hurgando en una dimensión de (contra)sentidos sociales y relacionales,

la muestra **El objeto del tango** indaga en esas heridas abiertas, buscando los hilos y las tramas subyacentes tras la dicotómica caracterización de la mujer que se instala con especial fuerza a fines del siglo XIX, en la epidérmicamente recatada sociedad burguesa, consolidada económica y moralmente en el Uruguay del 900. Interpelando esta mirada absoluta y binaria, esta división sin matices entre funcionales madres de familia y peligrosos (y necesarios) objetos de deseo, Patrone transita, inquietante y profunda, por una posible resignificación de la iconografía tanguera, así como aborda sin temor, las largas e inquietantes sombras que dichas imágenes proyectan en nuestras actuales construcciones de los modelos del hombre y de la mujer.

### ***Muñecas malditas y fantasías justificativas.***

Si bien la temática de la muestra, como planteábamos, trasciende en su complejidad y búsquedas alguna forma de temporalidad originaria, el juego de bucear en la influencia que el tango y sus letras, y el componente disparador de desarticular expresivamente el contenido de la emblemática pieza *La Cumparsita*, nos invita a situarnos en un período particularmente significativo de transformaciones reales y construcciones de un imaginario modélico de la "Suiza de América". Un nuevo Uruguay, liberal y progresista aspiraba a consolidarse y emular en la perfección de sus engranajes a los países europeos, y para ello necesitaba definir estructuras de justificación tanto de su optimismo como del nuevo orden social que pretende establecer, donde los impulsos deben equilibrarse con algún tipo de freno, en especial en lo que para muchos se veía como una peligrosa sacudida a los parámetros de *normalidad* establecidos muy recientemente, en el proceso de Modernización del siglo XIX. Los peligros que suponen las disidencias en esta estructura, se evidencian en el planteo del historiador José Pedro Barrán, considerando que además el modelo está definiendo una moderna noción de intimidad "...que privilegia el cultivo de las apariencias y el uso de la máscara (...) Su conversión [la de la mujer] en objeto frívolo con una dosis de tontería y muy pocas de agudeza mental, encantaba (y daba seguridad) a los hombres (...) en aquella sociedad todo eran roles reconocibles desde lejos, definidos estrictamente e incommunicables"<sup>2</sup> ¿Qué sucedería si la madre receptora de la semilla familiar y la hembra, hecha para satisfacer las pulsiones del deseo masculino, se fusionara en una sola y terrible figura de "mujer moderna"? ¿Qué sucedería con el orden moral y material de ese mundo capitalista y burgués, si le daba por hacer con su útero o con su tiempo lo que quería? Lo que en otros términos es ¿qué pasaría con la estructura de privilegio relativamente inapelable de los varones? Los temores hacia esos engranajes que amenazan modificar el juego de roles sociales no son del todo infundados. Ni bien se instala en el Uruguay del 900 esta mencionada moralidad dicotómica entre el modelo hacendoso, maternal e incluso decorativo del "objeto frívolo" que conjugaba "la mujer de bien" en contraposición a "las caídas" más allá de su estrato social, parecerían surgir breves pero potencialmente renovadores vientos de cambios (divorcio, sufragio, educación femenina secundaria) que amenazan sacudir la estabilidad obtenida. Aunque estas reformas, sin duda significativas, tienen en los hechos y dentro del marco cronológico propuesto, un alcance bastante epidérmico, las reacciones a los ecos emancipatorios no se hacen esperar y es un fenómeno que trasciende a nuestro país. Como plantea Bran Dijkestan en su lúcido ensayo, el temor a esta potencial "mujer hedonista y emancipada" conduce incluso a que elementos de varias corrientes artísticas del fin de siglo (desde los simbolistas al Picasso de inicios del siglo XX), desplieguen desde diversos lugares, "un ataque cultural a la figura

*femenina hacia 1900*<sup>3</sup>. Embestida ésta que atiende varios frentes y donde el amparo y las pseudo fundamentaciones de la ciencia funcionan como sustituto legitimador del espacio que quizás dejó el pensamiento religioso, menos frecuentado en el período. Nuevamente en términos de Barrán: *"la posición patriarcal del poder médico del 900, que asumía en general los procesos naturales femeninos (menstruación, embarazo, menopausia) como enfermedades o proto enfermedades y justificativos de una suerte de debilidad física y mental intrínseca a la mujer (...) era una consecuencia no sólo de la mentalidad dominante sino también de que 'la clase médica', compuesta casi totalmente por hombres, no alcanza a evitar la misoginia de su género y época"*<sup>4</sup>.

### **El desecho y el autómata.**

Dentro de este panorama de construcciones históricas e identitarias, marcadas como decíamos por una sensación de absoluto, de "es así y siempre será", el uso del campo poético como agente de subversión parecería una valiosa herramienta al momento de sacudir y activar espacios de pensamiento, disparando interrogantes sobre las construcciones que por validadas en ciertos momentos históricos repetimos peligrosamente. En este sentido, la mirada sensible de Patrone funciona, desde una perspectiva benjaminiana, como una cuña por donde abrir, desde categorías imprescindibles para el arte como son la incomodidad y la incertidumbre, una brecha en el análisis de los vacíos interpretativos. Entrando y saliendo sobre todo de los ámbitos más marginales de las acciones sociales, las menos historiables porque evidencian, como las lunas que acompañan con su mirada el itinerario, el lado oculto de una sociedad modelo, el destino de las orilladas, las muñecas, los desechos de uso, el gesto deja en evidencia que imaginarios tan progresistas en algunos aspectos pueden ser pacatos, hipócritas y totalitariamente higienistas en otros. Ya referimos a la objetualización del arquetipo diurno de la mujer ideal vinculado a una muñeca bella y estática, atrapada incluso hasta las primeras décadas del siglo XX en el objeto de control corporal que suponía el corsé. Sin embargo, en este espacio normativo la condición de "creación", de "costilla" de la mujer, trasciende los sectores sociales y no parecería detenerse ni en las esferas del poder ni en el contexto *arrabalero* del tango. Los roles masculinos del período (el padre, el marido, el médico, incluso el *cafishio*) se juegan un lugar de pigmaliones, atrapados ellos mismos en la cárcel de un papel inamovible dentro de la comedia humana, y una vez más esta condición ficcional de "dador de vida y muerte" que se presentan simbólicamente en varias letras de tango, no son originarias de este contexto cultural. Desde Boticelli y su particular representación del cuento de Boccaccio la historia de Nastagio degli Onesti, donde el cuerpo de una esquiua mujer, muy similar al de la serena Venus de su obra más conocida, es violentado en la más básica carnalidad<sup>7</sup>, hasta la voluntad de control de Oscar Kokoscha que busca sustituir a su amada (y perdida) Alma Malher por una muñeca tamaño natural, que pretende recrearla y a la que finalmente decapita al final de una fiesta, la decisión de reducir el cuerpo femenino a marmórea perfección de autómata produce un efecto tan tranquilizador como limitante. Esa pretensión objetual aparece presente e interpelada en la narrativa del itinerario y en la personal iconografía de la artista, que juega magistralmente con el uso de símbolos y la difusión de los límites en los roles. La animalidad y la culpa, el objeto y el sujeto, el amo y el esclavo, son inquietantes interrogantes, a las que el espectador debería entregarse, arriesgando sumirse en la incertidumbre de un viaje iniciático desde que cruza un umbral que transforma el espacio-sala en un ámbito de descubrimiento. El espectador-peregrino recibe así el poder de activar su mirada para asumir qué va (qué vamos) a hacer con estas imágenes ineludibles, con estas huellas

psíquicas de un relato mayor. ¿Qué sucede cuando la muñequita de trapo es quizá el personaje más humano y parece, incluso en la incapacidad de detener la agresión, autora de su destino? ¿A quiénes miran los personajes de la inquietante tela que funciona como transición de espacios, en un juego de espejos que desarticula y atraviesa la interrogante del "origen del mal"? Para esta altura de nuestro peregrinaje ya deberíamos estar conscientes de la ausencia de absolutos y la posibilidad otra, muchas, miles lecturas, bajo el amparo de las superlunas, artífices y símbolos de la mirada profunda, desde una luz incierta, desde una región inconsciente pero profundamente sabia. De esta forma las piezas desechables transmutan y pueden verse como representaciones totémicas de un poder embrionario, condensado en el principio alquímico y regenerador del trágico objeto de la instalación-pecera, o el gesto mínimo pero activo y desde ese momento revolucionario de las *balaustrinas*<sup>1</sup> que definen otro camino posible, una línea vaga pero posible de defensa y protección. Nadie parece ganar en este juego, pero todos podemos en algún punto, como las imágenes animadas, mirar de frente y convertir el blanco en escudo.

### ***El misterio, el objeto, el fantasma.***

Permita distraerse el lector, dentro del acotado recorrido histórico iniciado anteriormente, en un dato puntual como es la trata de mujeres en el Río de la Plata dentro del marco cronológico manejado. Fardos<sup>6</sup> innominados, jóvenes embarcadas clandestinamente, registradas "al peso" según su edad (fardos de 17 a 20 kgs son mujeres entre diecisiete y veinte años) francesas y polacas las más, aunque la nacionalidad era variada, eran encargadas para los burdeles y cabarets que florecían al amparo de la doble moral de este Montevideo que encontraba así otra estrategia (oculta y pecadora, pero estrategia al fin) para sentirse cosmopolita. Hembritas con dueño asignado algunas, de comercio interno otras, eran "pasadas" por lanchones locales de Montevideo a Buenos Aires. Tanto en el viaje regional como en el interoceánico, viajaban ocultas como la mercadería que eran. Escondidas en las bodegas, incluso confinadas en alguna caldera apagada y las esperaban *caftanes*, *bacanes*, compañías de revistas o cabarets. Son junto a las locatarías, también anónimas, empleadas domésticas, huérfanas pobres, madres solteras y otras "orilladas", "en el lodazal de la vida"<sup>7</sup> el germen, desfigurado por el temor patriarcal, de los personajes seductores y terribles de las letras de tango. Inexistentes como sujetos desaparecen en la bruma, y ese misterio vil las equipara a las bellas *milongas* de las telas arrebatadas a la artista en otro viaje inefable<sup>8</sup> ¿Cómo afrontar entonces su mirada, si miran desde la ausencia? La video- instalación juega una vez más con la necesaria ambigüedad y la multiplicidad de lecturas. Los gestos hieráticos, absortos, soberbios, dolidos de los deambulantes de ese inframundo *arrabalero* y desgastado nos sitúan en un ambiente de inquietante tragedia, donde las violencias se asordinan y prima la incomunicación. Las individualidades (blanco, desnudo, máscara, espejo, mujer, *taita*) o las diadas (hombre-mujer, mujer-mujer) se enrocan ineficaces y el diálogo se trunca en un inconducente juego de poderes. Cadáver exquisito desde la máscara del objeto a la atmósfera sonora, el collage de letras de tangos, entra y sale del abandono a la violencia, de la amargura a la nostalgia, bajo la mirada del *Taita* ambiguo en su dimensión hombre-mujer, mensajero suburbial portador o portadora de la máscara en el trunco ritual iniciático. Virginia/Hierofante, esgrime así el objeto y el misterio. Observa, propone apenas, deja ser incluso ese cierto gesto de arrebató por parte de los personajes, a pesar de que eso cancela quizás la ceremonia y los condene a repetirse eternamente en el gesto inefable. Ambivalente, escurridiza, la malignidad, de existir, es informe y no procede necesariamente

desde el lugar hacia donde apuntan los dedos acusadores, que buscan la monstruosidad en el poder irremediable del deseo femenino.

### **El enemigo y la hybris: un viaje a la semilla.**

*“Triunfa tu gracia, yo sé / y en los fondines nocheros /  
sos de los muebles diqueros / el que da más relumbrón...”<sup>15</sup>*  
Callejera. E. Cadícamo / F. Frontera

Es precisamente en el bajo, en el arrabal, donde se perciben amplificadas las piezas del juego de poder del orden social antes descrito. En un contexto como el que analizamos en el que la mujer es naturalizada por diversas causas y hasta desde una perspectiva “cientificista” como “peligrosa”, aquellas que presumiblemente deambulan por los bordes de la legalidad y del control lo son doblemente. Piezas intercambiables en una estructura de relaciones asimétricas, pobre, huérfana, sirvienta, prostituta, son categorías, compartimentos de clasificación que las mujeres de los sectores más vulnerables recorrían y alternaban en un periplo difícil de cortar. Víctimas tanto de la moralidad burguesa como de las obsesiones higienistas vinculadas incluso al pensamiento progresista de la época, eran vistas como los caballos de Troya portadores de la inmoralidad y la lujuria dentro de las estructuras familiares, de los engranajes sanos de la sociedad del período: *“La diabolización de la sirvienta y la prostituta por contagiadoras de la familia burguesa y responsables de su decadencia biológica a través de la sífilis, el calificativo casi permanente de “tentadoras”, ocurrían por el temor al pobre y el miedo a la mujer desvigorizadora, típicos de esa cultura burguesa y a la vez patriarcal. Por eso la pobre era el más peligroso de los pobres”*<sup>9</sup>. El temor, sin embargo, como ya señaláramos, adoptaba formas y elegía blancos diversos y contradictorios. En un momento de, posiblemente lentos y poco generalizados, pero que pusieron, aunque fueran aún excepciones, a mujeres en distintos niveles del ámbito público, la fuerza generadora de los distintos formatos de la “mujer liberada” genera otra dimensión de temor y culpabiliza a las Liliths que caen en el pecado de querer hacer su voluntad. El deseo femenino, decíamos, resulta misterioso, atrayente y temible y las líneas más determinantes de poder médico lo zanján en inútil para la procreación y por tanto prescindible. La mujer que goza, incluso al amparo del vínculo matrimonial, es como mínimo un personaje bajo sospecha, pero la libido sublimada es en este contexto de insegura masculinidad, también una amenaza, ya que supone la semilla generadora de disfuncionales histéricas o peor aún, inquietantes amazonas que podrían llegar a proporcionarse formas de autosatisfacción. Convertidas incluso en casos clínicos, sus rasgos identitarios se traducen en anomalías variadas y terribles como leer con fruición a Boccaccio, masturbarse, mostrar un carácter masculino “dominador” o preferir en la infancia los entretenimientos de los niños varones <sup>10</sup>. Es que, en esta maquinaria social, la desobediencia 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) igual que el soldado del bando contrario, no puede verse como un ser sensible. Debe objetualizarse para poder ser atacada y como objeto debe ser normado. En este sentido, resulta ilustrativo el planteo de Barrán al respecto de los límites entre lo sano y lo patológico de esta categorización: *“La mujer objeto de amor, también aparecía como objeto enfermo, rival misterioso y peligroso del hombre y por ello afín a la transgresión suprema del orden establecido: la locura”*<sup>11</sup>. Reforzando esta idea, la selección de

imágenes y textos que componen el cómic fragmentado, alternado entre las telas, condensan, a partir del poderoso carácter nuclear que supone el blanco y negro, una mirada descarnada de la desmesura, no del pecado, sino del temor, el odio y el castigo a la anomalía, que en ilimitada adjetivación y sucesión de desdichas generadas por la acción infame de la supuesta seductora, puede volverse hasta incómodamente risible (*largo tiempo después cayó al hogar materno para curar su enfermo y herido corazón / supo que su viejita santa, la que él había dejado, el invierno pasado de frío se murió*). Sin embargo, estas construcciones míticas están cargadas de falacias y fragilidades, con una voluntad desde el criterio curatorial que se propone "mostrar los hilos" de la ambigüedad entre el rol asignado y el sujeto detrás de ese intento de cosificación, alternando los fragmentos de tangos con las grandes telas y las viñetas de este comic que, aunque desgranar este perfil casi ridículamente desmesurado del lenguaje tanguero no pierde, en el odio que transfiere a quien considera culpable de sus males, su potencial peligrosidad. Nada es lo que parece, ni siquiera el inquietante espacio contendor que busca romper cromáticamente los límites entre dimensiones diurnas y nocturnas, a la vez que deja al amparo de una oscuridad dolida pero potencialmente regeneradora uno de los principales puntos de tensión de la muestra, concentrado en "las evidencias", cuerpos femeninos en el estadio máximo de la objetualidad, sofocadas, envueltas, empaquetadas, marcadas, que sin embargo transmiten una fuerza vital desde su poética denuncia y desde la mirada ineludible que ofrecen al espectador. La voluntad aterrizante del itinerario visual propuesto por Patrone, alcanza una dimensión onírica, pesadillesca, que nos despierta temblorosos, pero a la vez activa la conciencia. Imagen, movimiento, texto se disponen en un espacio de desasosegante alteridad, pero la lectura de conjunto resulta finalmente liberadora. Todo está dicho, pero nada sabemos, y mientras tanto ellas, las milongas, nos observan exigentes de sentido, esperando que nos detengamos ante su misteriosa presencia, despojados de certeza. Ofrendemos entonces la iniciática demora, sin atajos, sin preconceptos, ensayando, probando, cambiando los supuestos fundacionales del monstruoso y delicado objeto de significación.

Verónica Panella<sup>2</sup>. Montevideo, marzo de 2019

1. Sería abrumador una reseña de heroínas literarias que más allá de su temporalidad viven (padece) "vidas de tango", signadas por el error y la perdición en su periplo fatal de la norma del refugio familiar a la ruina de la autodeterminación. Quizás antes del tango haya que retrotraerse a la caída bíblica y al común denominador del escape al orden establecido. Por mencionar aleatoriamente algunos ejemplos: Emma Bovary, Ana Karenina, Fantine en Los Miserables, Candace y Quentin, su hija en El ruido y la Furia de Faulkner, las mencionadas Doce princesas bailarinas en la versión del cuento popular de los muy moralistas Hermanos Grimm o Las zapatillas rojas del no menos censor Andersen. Incluso las narrativas biográficas decimonónicas parecerían cebarse y magnificar los detalles "aleccionadores" en las historias de vida de mujeres que rompen los cánones, pero derivan en una espiral de destrucción, como es el caso de Camille Claudel o el de Jeanne Hébuterne. En su mayoría se trata de historias de admonitorio horror que invitan a seguir el buen camino que quizás parezca gris, pero que a la larga mantendrá a la protagonista a salvo de peligros mayores e irremediables. Hay excepciones, obviamente, tanto en la ficción como en la realidad, y son más de las que se cuentan. Quizás una de las más interesantes en su giro argumental (la milonga y el bajo como manifestaciones del paraíso, la vida doméstica, con labores, mate dulce y un marido como posible infierno o al menos

- error) sea Celina, la protagonista de "Las Puertas del cielo" de Julio Cortázar.
2. Barrán, José Pedro. *"Divorcio, intimidad y nueva moral en el Uruguay del 900"*. EBO. Montevideo, 2007, pp 37-38
  3. Bram Dijkstra. *"Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo XIX"*. Editorial Debatel. Madrid 1994.
  4. Barrán José Pedro. *Medicina y sociedad en el Uruguay del 900. Tomo 2: La invención del cuerpo*. EBO 1999. pag 84-85
  5. Un análisis detallado de estas obras, así como un profundo ensayo sobre el uso simbólico del desnudo femenino y las formas de contemplación y violencia desde la pintura y la literatura lo podemos encontrar en la obra de Georges Didi-Hubermann, *La Venus rajada*.
  6. La denominación de "fardos" y su invisibilizado periplo interoceánico es mencionado por Antonio Ferrán en *"La mala vida del 900"*. Editorial Arca. Montevideo, 1967.
  7. Curiosamente (o no, dadas la condición contradictoria de la sociedad burguesa de inicios del siglo XX) estas consideraciones descriptivas de la condición de las mujeres que ejercen alguna forma de prostitución o forman parte de las "academias", "milongas" o "piringundines" las podemos encontrar tanto en los textos religiosos, en los postulados liberales, en las propuestas higienistas de los ultrapresentes médicos de la época, e incluso de algunas líneas dentro del movimiento feminista.
  - 8 Desde el 6 de setiembre de 2017 están desaparecidas 10 telas de esta muestra. Se las vio por última vez embaladas y listas para ser embarcadas en un vuelo que salía del aeropuerto de Carrasco. Su destino era Barcelona, a donde nunca llegaron.
  9. Barrán. *"La invención del cuerpo"* pag 124.
  10. Estos síntomas, indicadores de "insanidad" pertenecen a un detallado informe que el psiquiatra Bernardo Etchepare realiza de las "confesiones" de una artista de café-concert montevideana, internada en el manicomio Hospital Vilardebó por morfinómana. Citada por José Pedro Barrán en *"Medicina y sociedad en el Uruguay del 900. Tomo 2: la ortopedia de los pobres"*. EBO, Montevideo 1996, pag. 44 Etchepare parecería poner mucho énfasis en la relación entre insania y rechazo por los considerados roles femeninos, viendo como sintomatología "auxiliar" para el diagnóstico de locura, la falta de apego a las "labores de su sexo" o el desinterés por el bienestar de las figuras familiares cercanas, como el marido o los hijos, en casos de tenerlos.
  11. Barrán José Pedro. *Medicina y sociedad en el Uruguay del 900. Tomo 2: La ortopedia de los pobres*, pág 81

---

<sup>1</sup> Balaustrinas es una palabra inventada por Virginia Patrone que viene de balaustres, pequeños pilares o columnas.

<sup>2</sup> Verónica Panella (Montevideo 1974). Docente de Historia egresada del Instituto de Profesores Artigas. Ha dictado cursos de Historia e Historia del Arte en institutos de Educación Secundaria, Formación Docente e instituciones privadas. Desde 2008 publica regularmente en la revista La Pupila y desde 2015, en el semanario Brecha en el área de investigación y crítica de artes visuales. Desde 2015 ha colaborado con textos y asesoría curatorial en exposiciones de artistas como Virginia Patrone, Alejandra González Soca, Eduardo Cardozo y Álvaro Zinno. Jurado en el 57.º Salón Nacional de Artes Visuales (2016) y en Fondo Concursable para la Cultura, edición 2017. Seleccionada por el EAC (Espacio de Arte Contemporáneo) para el Programa de Prácticas Curatoriales como coordinadora de la Sala Taller VI (setiembre a noviembre 2018).



**Muñequita de trapo con superlunas**

130x100 cm acrílico sobre tela 2018



**Loco de pasión, ciego de amor**

Carré negro con aguada de cola vinílica sobre papel Hahnemühle Bamboo 265 gm 65x50 cm 2018



**Tango y Pan con abisales**

130x100 cm acrílico sobre tela 2018



**Era linda era hechicera**

Carré negro con aguada de cola vinílica sobre papel Hahnemühle Bamboo 265 gm 40x30 cm 2018



**Su boca que reía con luna roja**

155x100 cm, acrílico sobre tela, 2019



**Su boca que reía yo no pude matar**

40x30 cm, carré negro con aguada de cola vinílica sobre papel Hahnemühle Bamboo 265 gm, 2018



**Boceto**

29,7x21cm grafito sobre papel, 2017

## **SU BOCA QUE ERA MÍA**

Las letras de tango plantean en su conjunto una suerte de cosmogonía donde tanto el hombre como la mujer tienen lugares fijos, inmutables, y que de alguna manera los predestinan.

El varón aparece siempre como sujeto, ser dueño de razón, laburante o "calavera" pero capaz de tomar decisiones por sí mismo; la mujer opera en tanto como contrafigura movida por fuerzas irracionales (vanidad, locura, ambición desmedida, lujuria) y con la capacidad de torcer el destino del hombre gracias a sus malas artes.

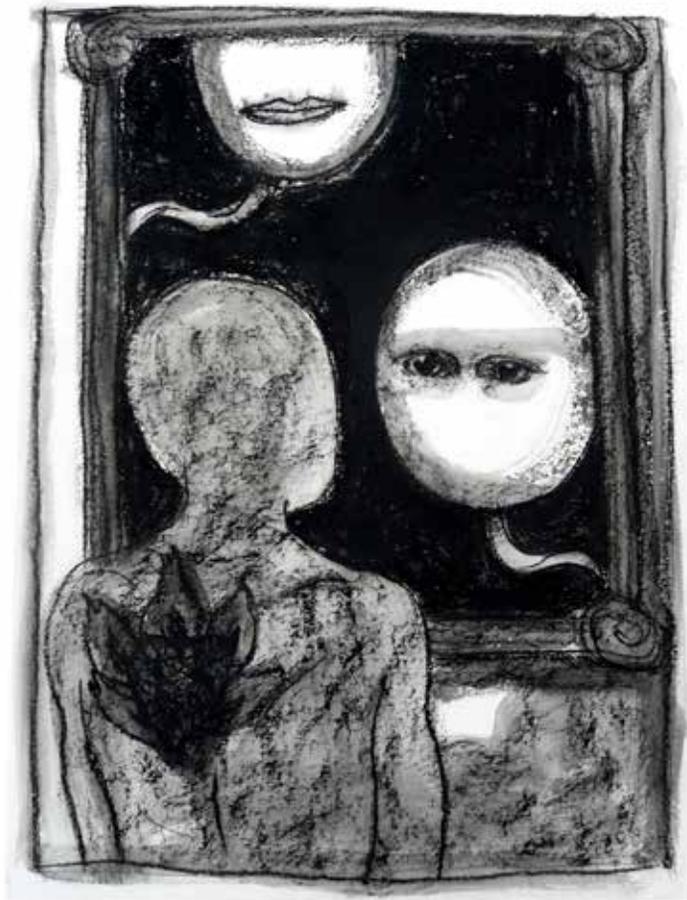
En el tango se cosifica a la mujer reconociendo para ella un rango acotado de roles: el de madre, viejecita buena sin atisbos del menor rasgo de sexualidad, la noviecita pura, generalmente santificada por una muerte prematura y en contraposición a ellas, la milonguita, la percanta, la mala mujer, que usando sus atributos físicos se solaza arrastrando al hombre a la ruina moral o económica, cuando no a ambas.

El varón teme a las mujeres; teme profundamente el poder de sus palabras hechiceras cual si se tratara de Circes vernáculas. Y es por ello que mediante la operación simbólica de transformarlas en objeto las despojan de su voz. Las mujeres se vuelven cosas; objetos de deseo, hermosos animales a los que se le exige belleza y liviandad ("deliciosas criaturas perfumadas"), juventud y lozanía eternas: cuando envejecen se transforman en "cascajos", descolados muebles viejos, pero nunca son percibidas como personas.

"Su boca que era mía" refiere exactamente a eso; la boca femenina en el tango ha perdido su capacidad de decir, de expresar su voluntad o su sentir; ha sido transformada en una boquita pintada, fuente de placer y pecado... pero nada más.

La obra de Virginia Patrone tiene la misión subversiva de deshacer el sortilegio que robó a las milonguitas su voz; su pintura potente nos devuelve a esas mujeres, nuevamente devenidas personas, que, con sus miradas elocuentes, pletóricas de significados nos interpelan desde las paredes y nos cuentan, nos gritan sus historias. Y nos obliga ineludiblemente a escuchar.

Mónica Talamás Sarli  
(Directora de Arte)  
Montevideo 2019



**Si aquella boca mentía el amor que me ofrecía,  
por aquellos ojos brujos yo habría dado siempre más**

Carré negro con aguada de cola vinilica sobre papel Hahnemühle Bamboo 265gm. 40x30 cm 2018



**Magenta Tango**

100x130 cm acrílico sobre tela 2019



**Qué suave terciopelo la media luz de amor**

65 x50 cm , carré negro con aguadas de cola vinílica sobre papel Hahnemühle Bamboo 265gm, 2018

## **TANGO / DADA**

1917, La Cumparsita, el Cabaret Voltaire, la revolución rusa, una obra dadaísta de Baargeld: una cabellera femenina ondeando en una pecera de sangre.

En la mitad del siglo veinte, había fantasmas de tango. Se podía entrar a una sala vacía donde hubo milonga y escuchar a Gardel cantando, la aguja de la victrola raspando la voz. La imagen superviviente en blanco y negro y olor a reproche triste en el aire.

Por entonces en Montevideo había mujeres que hablaban de bigudías, de otras mujeres, de la modista, del italiano Bonasera que era un mago de las cremas, preparaba todo a base de frutas y la piel quedaba como seda. Y había tango que sonaba, venía de una casa vecina; era Pintín Castellanos que tocaba La Puñalada, me decían.

Las mujeres escuchaban ópera, se llamaban Norma y susurraban historias de locas, de perdidas que eran siempre, caídas, excluidas, otras.

2017, Tango Dadá, cadáver exquisito del deseo.

*Solitario y ya vencido, yo me quiero confesar: si aquella boca mentía el amor que me ofrecía, por aquellos ojos brujos yo habría dado siempre más.*

*Me persigue implacable su boca que reía, cómo pude contenerme y ahí nomás no la maté.*

*Su boca me encadena, se burla hasta la muerte.*

*Su boca que reía yo no pude matar.*

*Quién sos que no puedo salvarme, muñeca maldita, castigo de Dios.*

En una página de El maestro de Petersburgo Coetzee escribe: "porque si uno no mata, nadie lo toma en serio". Pienso en el hombre cautivo y en las buenas mujeres de las letras de tango, las madres santas, las noviecitas puras. Y en las malas mujeres, malditas, milongas nocturnas, deseadas, repudiadas, temidas, golpeadas, abandonadas, abandonadas, bandoneones de lujuria.

Entonces aparece la cuestión de los límites, las fronteras a poner en duda, a temer y borrar, a probar.

(Una mujer hace cosas impensadas, habla con otra mujer de barcos piratas con una botella de vodka entre ambas, una mujer puede preguntarse qué interés tiene seducir a un hombre que no sea un pecador empedernido).

Ahora entra ella, la muñequita de arrabal, mujer anterior, estela. Quién es esta milonguerita, esta cosa, este objeto deseado, este problema. Una mujercita pobre, mareada por las luces del centro, embaucada por los magnates, usada. Está ante el espejo, sacando de su pelo un bigudí tras otro, torturando sus ojos con gotas de limón para que brillen, pellizcando sus mejillas para que sean rosas, la *Puñalada* sonando, los magnates riendo, excitados, las madres santas muriendo de frío, las noviecitas vírgenes de tuberculosis, la cumparsa de miserias sin fin desfilando.

(Una mujer puede usar las palabras para doblégarlas, apretando los ojos, lamiendo los labios que no quieren formarlas. Empujando el piso con las manos para elevarse, cambiando de eje, correrse hacia otra dimensión, expandirse).



**Tango Feroz**

(detalle de la obra en proceso)



**Tango Feroz**

100x130 cm acrílico sobre tela 2018



**Tango Feroz**

(detalle de la obra en proceso)



**Qué has hecho de mi pobre corazón**

100x130 cm acrílico sobre tela 2018



**Esa colombina puso en sus ojeras humo de la hoguera de su corazón**

65x50 cm, carré negro con aguadas de cola vinílica sobre papel Hahnemühle Bamboo 265 gm, 2018



**Milonga creciente**

145x145 cm acrílico sobre tela 2019



**Largo tiempo después cayó al hogar materno**

40x30 cm, carré negro con aguada de cola vinílica sobre papel Hahnemühle Bamboo 265 gm, 2018



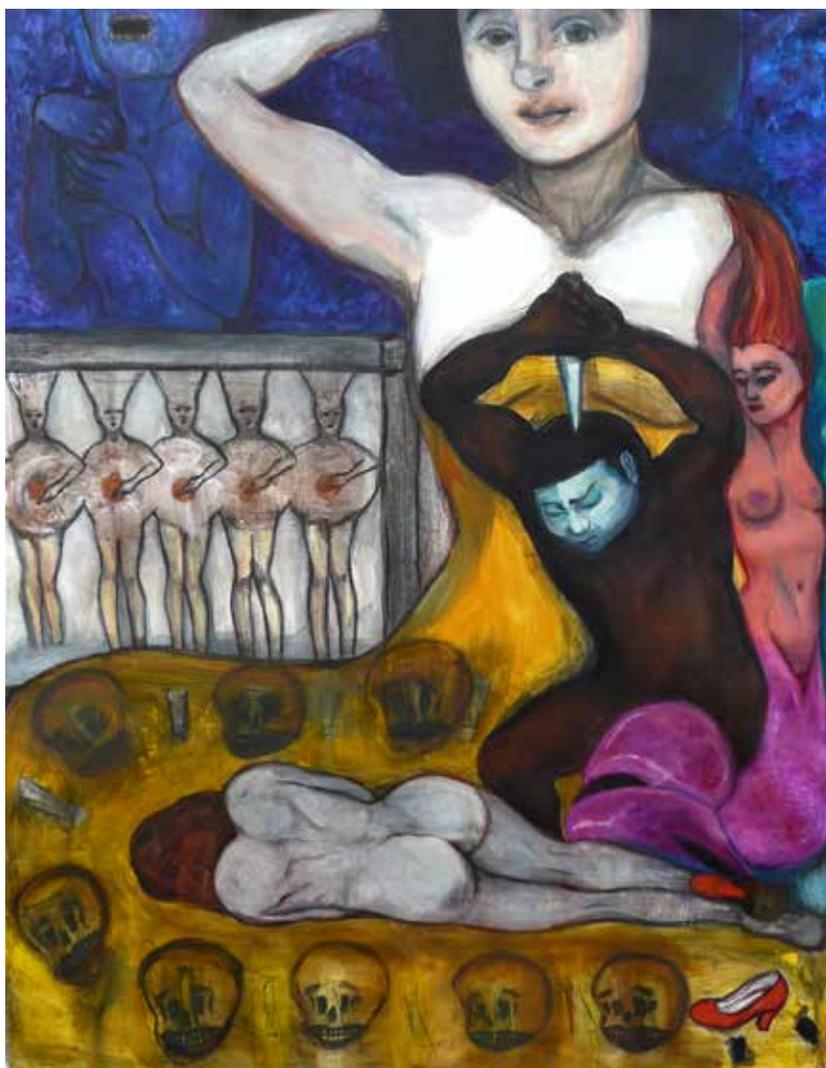
**Lift to lust**

180x100 cm acrílico sobre tela, 2019



**La cumparsa de miserias sin fin desfila**

Carré negro con aguada de cola vinílica sobre papel Hahnemühle Bamboo 265 gm 40x30 cm, 2018



**Quién sos que no puedo salvarme**

190x148 cm acrílico sobre tela 2019



**Quién sos que no puedo salvarme? Muñeca maldita, castigo de Dios**

Carré negro con aguadas de cola vinílica sobre papel Hahnemühle Bamboo 265 gm 65x50 cm, 2018

**EVIDENCIA  
INSOLUBLE / SER  
EN EL ESPEJO /  
PERSISTENCIA  
DE LA IMAGEN**



**Tango into darkness**

180x100 cm acrílico sobre tela 2018

La sirena del Mississippi, la película, la novela de William Irish, *Waltz into darkness*. Es la historia de un hombre que ama a una mujer inmoral, seductora, falsa, que termina amándolo a su vez.

En 1917, Franz Kafka publica un cuento: "El silencio de las sirenas". El silencio de la sirena es más peligroso que su canto; la mujer monstruo de belleza infame, poderosa, atrae con su canto o su silencio, atrae para destruir, conduce a la perdición, a la muerte.

El mito parte a la mujer en dos, una mitad se metamorfosea en pez, en pájaro, en bestia.

Qué hay entre la mujer y el monstruo? Qué hay en el intervalo entre la atracción erótica y el miedo al abismo? El erotismo es un terreno misterioso, plagado de fantasmas.

Dice Apolonio de las hijas de Aqueloo y la bella Terpsícore que asaltan con el hechizo de su canto a cualquiera que se acerque a la hermosa isla de Antemoesa. Que cantaban a coro en otros tiempos festejando a la hija de Démeter, cuando aún era virgen. Son ahora mitad pájaro y mitad mujer, estando siempre al acecho, arrebatando a muchos el dulce regreso al hogar, haciéndolos perecer devorados.

"La mutación de los cuerpos o su petrificación, son la ocasión para una reflexión sobre la ambigüedad de la mirada, sobre los vínculos entre la muerte, la invisibilidad y la opacidad de la piedra. El papel de las mujeres, tan a menudo víctimas y protagonistas de la metamorfosis, incita a poner de relieve el de las tejedoras de relatos, a las vez consumidoras y reproductoras de mitos."\*



### **Boceto de sirena bicéfala**

29,7x21 cm grafito sobre papel, 2017

\*Françoise Frontisi-Ducroux "El hombre ciervo y la mujer araña".

**SE  
ACUERDAN  
QUE ERA  
HERMOSA,  
MÁS LINDA  
QUE LA  
DIOSA, LA  
QUE LLEVA  
LA ALEGRÍA  
EN LOS  
OJOS Y LA  
BOCA**



**#915**

Detalle 170x60cm aprox. Pastel tiza y acrílico sobre madera 2019.  
Foto Federico Rubio



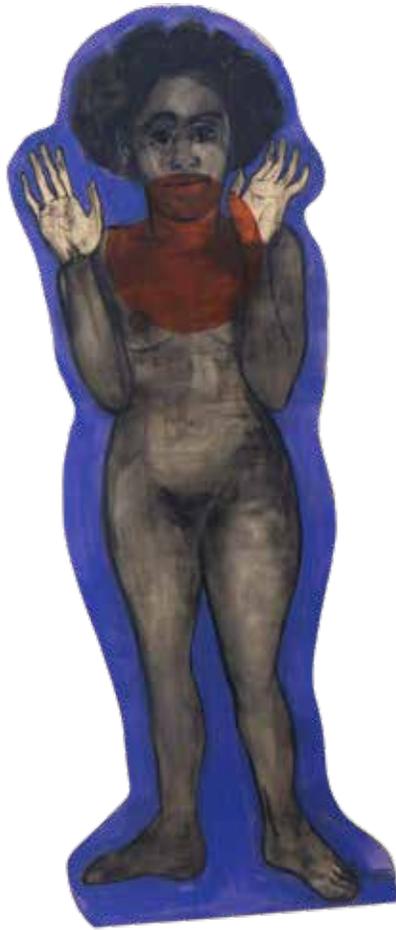
**#1.024**

170 x entre 40 y 60 cm acrílico sobre madera, 2019



**#357**

170 x entre 40 y 60 cm acrílico sobre madera, 2019



**#23**

170 x entre 40 y 60 cm acrílico sobre madera, 2019



**#3.529**

170 x entre 40 y 60 cm acrílico sobre madera, 2019



**#18**

170 x entre 40 y 60 cm acrílico sobre madera, 2019



**#3.200**

170 x entre 40 y 60 cm acrílico sobre madera, 2019



**#6.212**

170 x entre 40 y 60 cm acrílico sobre madera, 2019



**#258**

170 x entre 40 y 60 cm acrílico sobre madera, 2019



**#1.539**

170 x entre 40 y 60 cm acrílico sobre madera, 2019



**#3.511**

170 x entre 40 y 60 cm acrílico sobre madera, 2019



**#36**

170 x entre 40 y 60 cm acrílico sobre madera, 2019



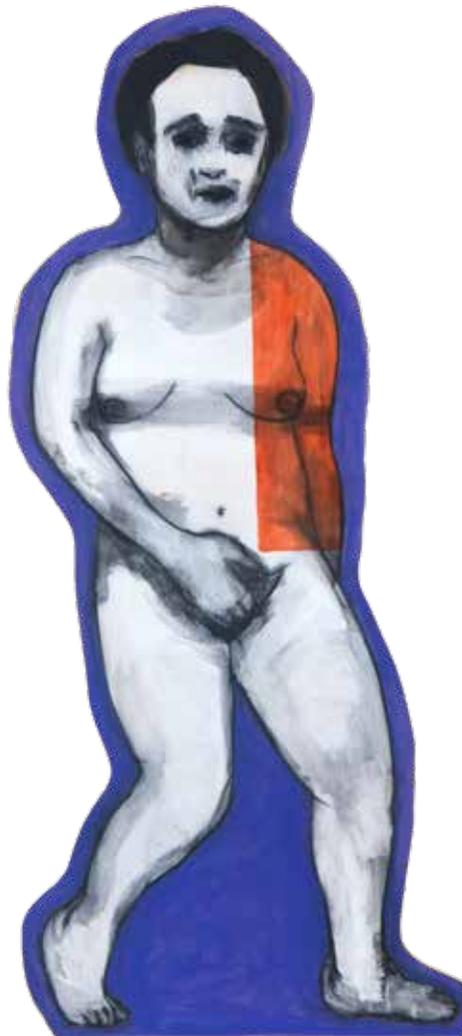
**#221**

170 x entre 40 y 60 cm acrílico sobre madera, 2019



**#915**

170 x entre 40 y 60 cm acrílico sobre madera, 2019



**#10.308**

170 x entre 40 y 60 cm acrílico sobre madera, 2019

**PEDIME LO QUE QUERÉS**

**PEDIME NOMÁS MI VIDA,  
VOS NO TENÉS MÁS QUE HABLAR  
QUE YO TE VOY A COMPRAR  
TODO LO QUE VOS ME PIDAS.  
DE NADA TE HAS DE QUEJAR,  
Y PA' QUE TENGAS DE TODO,  
VENDA Y TINTURA DE YODO,  
PARA PODERTE FAJAR.**





EL OBJETO  
DEL TANG  
LA PELÍCULA  
/ ATTEENTI  
BUFFONE

O



LA

AL













**LAS PERDIDAS  
/ IMÁGENES  
SUPERVIVIENTES**



**Tango y Pan**

155x100 cm acrílico sobre tela 2017



**Muñequita de trapo corazón de papel**

155x100cm acrílico sobre tela 2017



**Su boca que reía yo no pude matar**

120x60 cm acrílico sobre tela, 2017



**Qué has hecho de mi pobre corazón**

80x100 cm acrílico sobre tela 2017



**El secreto y la rosa**

80x100 cm acrílico sobre tela, 2017



**Tango Feroz**

80x100 cm acrílico sobre tela, 2017



**Milonga creciente**

100x80 cm acrílico sobre tela, 2017



**Lift to lust**

180x100 cm acrílico sobre tela, 2017



**Quién sos que no puedo salvarme**

190x130 cm acrílico sobre tela, 2017



**Tango into darkness**

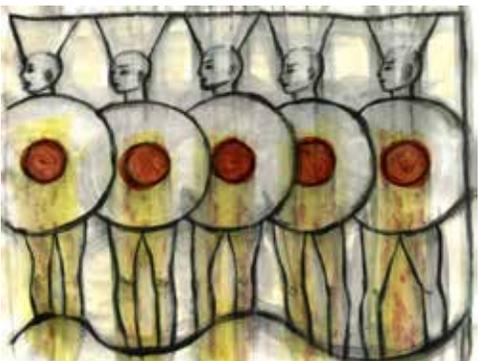
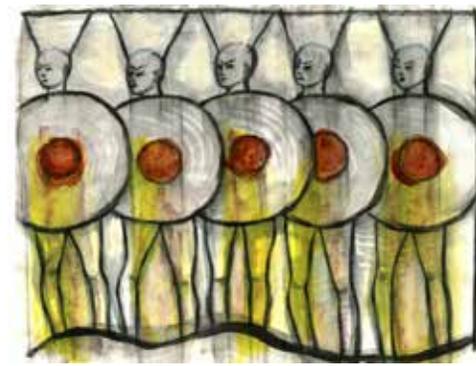
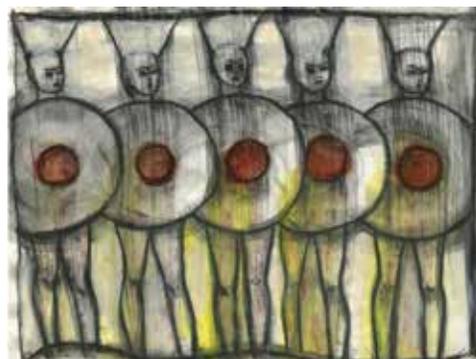
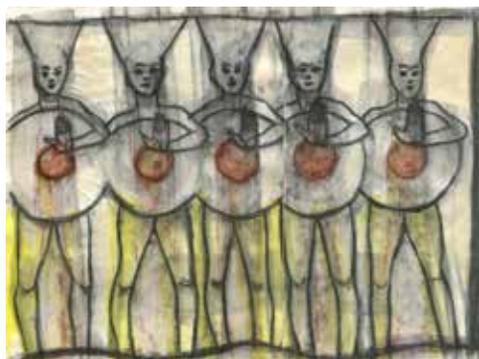
100x180 cm acrílico sobre tela, 2017

**FINAL /  
PRINCIPIO  
/ MEMORIA**

**Hey! No! Acá, no!**

Balaustrinas

O  
IA



# ESCULTURA DE ZENTRO REMAKE

**Cabellera oscura flotando en una pecera de agua teñida de  
color sangre, en movimiento**

Foto Juan Fielitz  
\*Johannes Theodor Baargeld



# DADAÍSTA DADA\* /



**2018 / EL OBJETO  
DEL TANGO /  
GALERÍA ZIELINSKY  
/ BARCELONA**

## **El Objeto del Tango**

El punto de partida son las dos letras del tango "La Cumparsita", de Mattos Rodríguez. El recorrido de la muestra pasa por la memoria del tango en la artista y por su influencia en la sociedad rioplatense. Busca, como es notorio en la obra de Virginia, la imagen y la esencia de lo femenino a través de la pintura, es una mujer pintando mujeres. La búsqueda de la mujer como protagonista, dando la vuelta al contenido tradicional del tango, con otro punto de vista, desde el lugar de la mujer.

Tradicionalmente, en las letras de tango, la mujer sólo tiene tres roles: la madre, santa, sacrificada y por lo general recordada con remordimiento; la novia virginal, mal querida y abandonada, que muchas veces muere de tristeza o de tuberculosis, también recordada con remordimiento por el cantor inequívocamente masculino; finalmente, la más importante y despreciada, la milonga, la mujer sensual, la imagen de la lujuria, la mala mujer, la que ha "caído", recordada con rencor y pecaminosa añoranza. El objeto del tango. No hay más, no hay complejidades o matices, no hay lujuria permitida en la noviecita, ni valor en la milonga o fuerzas de resolución en la madre. El hombre canta, la mujer calla en la sombra.

Pero no todo es machismo. Se habla de un amor inolvidable en esta versión de La Cumparsita, y la mujer que seduce tan profundamente es un personaje que habita las telas. Se ve en ella pasión, erotismo, sensualidad, que no sólo se proyectan sobre el hombre, sino también sobre sí misma.

Podemos atrevernos a hacer una lectura Dadaísta de las obras que Virginia sugiere, ya que esta escuela y el tango son expresiones artísticas que conviven en la misma época. Una época de ruptura de paradigmas, que contraponen corrientes que pertenecen a esferas sociales aparentemente antagónicas. Percibimos la búsqueda de creación de una nueva identidad, visceral y espontánea. Así, Virginia nos lleva a viajar por la letra (imaginada) de la Cumparsita, trasnochando la misma vida recurrente del tango esencial ... Están, y se quedan para siempre, la culpa, el delirio, la noche y la muerte. Así el tango, así la vida.

Ricardo Zielinsky  
Barcelona 2018

Texto escrito en ocasión de la muestra El Objeto del Tango en la Galería Zielinsky de Barcelona. La muestra estaba compuesta por seis de las telas, los dibujos y el video que se exhiben en El Objeto del Tango en el Museo Blanes.

**1997 / LA  
MUJER ANTERIOR  
/ GALERÍA SUR /  
PUNTA DEL ESTE**



VIRGINIA PATRONE

La Mujer Anterior  
*febrero, 1997*

GALERIA  
S U R

VERANO DE 1997

Texto:  
Virginia Patrone  
Fotografías:  
Magela Ferrero  
Virginia Patrone  
Diseño Gráfico:  
Virginia Patrone  
Alvaro Pempfer  
Gonzalo Spagnuolo  
Fotomontajes:  
TYPEWORKS  
Impresión:  
ARTEGRAF FADYN S.A.



GALERIA  
S U R

Directores:  
Jorge Castillo y Martín Castillo

Calle de las Palmeras (11), cost. Correo junto al Hotel Palace.  
Tel.: (598 42) 4 48 40 y 4 10 33  
Horario: de 11 a 13 hs. y de 18:30 a 1 hs.  
Punta del Este, Uruguay.  
Bosnia Blanco 975 - Toluca: (5982) 62 28 13  
Montevideo, Uruguay.

DICE RAIMON PANIKKAR en "El silencio del Buddha".

"No se sabe entonces, si se dice o hace algo nuevo o viejo. Se sabe sólo que la escritura ha conseguido ser una expresión genuina de lo que uno es y por tanto ya no hay que justificar nuestros escritos, como no tenemos que justificar nuestro ser".

Estoy de acuerdo; también estoy de acuerdo si se cambia "escritura" y "escritos" por "pintura" y "pinturas".

Está claro entonces que no creo en la necesidad de justificar la pintura.

Entonces casi nada diré sobre ella. Al mismo tiempo creo que es necesario hablar un poco; de costado, al costado de la obra, paralelamente. Derivacionalmente. Hablar del título de la muestra por ejemplo: "La mujer anterior".

¿Es la inmediatamente anterior o la remotamente anterior? ¿Es anterior a qué, a quién, a quiénes? Es la mujer que atendieron antes en el consultorio médico, o es la primera mujer, o la segunda; la segunda mujer. O la mujer anterior de un hombre, o de un dios, la anterior a esta. O la parte anterior de la mujer. La cara. Esta cara. La fachada.

No sé; pero me parece claro que no es ésta ni está aquí ahora. Puede ser que haya pasado recién y todavía vibren los vidrios de la puerta que acaba de cerrar.

Puede ser que esa anterior porque siempre estuvo antes, como la culebra gallina. O no.

De algún modo sí que esta mujer anterior está atrapada por ejemplo en algunas letras de tango. Allí está encerrada y sin embargo no me cuesta nada encontrarla por la calle a cada rato. Sé que tengo el deber de pintarla. De registrar algunas cosas que tienen que ver con el río, con Montevideo, con Buenos Aires, con sudar y amarse, con dudar si bajar en este puerto, con permanecer, con desaparecer.

Registrar la existencia de ciertos lazos confusos, antiguos vidrios, recuerdos de tierras salvajes.

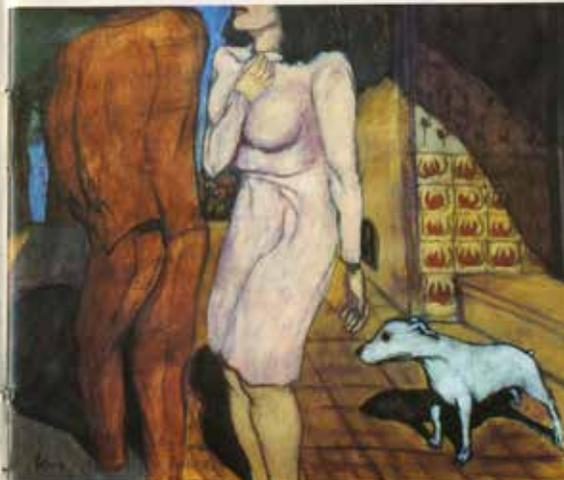
3

Todas las mujeres anteriores como un finísimo hilo conductor con sus mitos intactos. De aquella bruja quemada en Venecia en 1865 por una cuestión de intereses con la familia de su marido a esta milonga que mis desde la mesa con descanso y atención.

Virginia Patrone  
verano de 1997



4



CUANDO CIEGO LA ECHÉ A RODAR

70 x 82 cm, acrílico sobre papel  
1996

En la página anterior:

Estudio para CUANDO CIEGO LA ECHÉ A RODAR

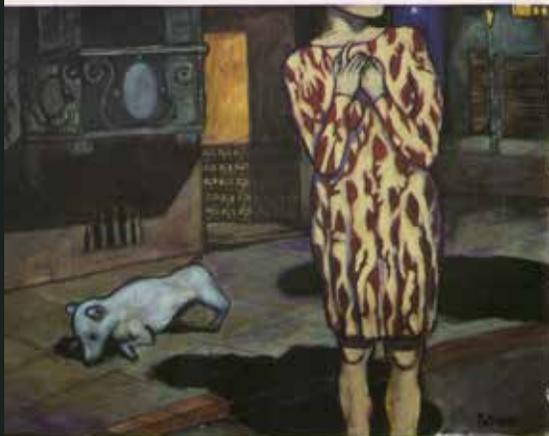
5



**UN CUERPO QUE SE VENDE**  
81 x 96 cm, acrílico sobre papel  
1996

En la página opuesta:  
Estudio para **UN CUERPO QUE SE VENDE**  
Carbonilla sobre papel, 1996

6



**NO TE OLVIDES QUE EL MUNDO NO PERDONA**  
61 x 81 cm, acrílico sobre papel  
1996

5



**CASCABEL, CASCABELITO**  
81 x 80 cm, acrílico sobre papel  
1996

9















Foto Rodrigo Spagnuolo

### **Virginia Patrone (Montevideo, 1950)**

Artista uruguaya, alterna su residencia entre Barcelona y Montevideo desde 2003. Desarrolla su actividad plástica desde 1983. Estudió arquitectura en la Facultad de Arquitectura de Montevideo, pintura en el taller de Pepe Montes y grabado con David Finkbeiner –del Pratt Institute de Nueva York.

En 1988 obtiene una beca Fulbright y se instala tres meses en Nueva York. Es invitada como profesora visitante en la SUNY University y en el MOMA. Desde entonces participa en unas sesenta muestras colectivas y más de veinte muestras individuales en galerías de arte y museos en Uruguay, Argentina, Brasil, Chile, Ecuador, Perú, Estados Unidos de América, Japón, Alemania, Austria, Francia, España e Inglaterra. En 1990 presenta un muestra individual en el Museo Metropolitano de Tokyo. Ha cosechado varios premios de pintura y dibujo en el Uruguay y también en el exterior.

En varias oportunidades vinculó plástica y teatro con diversos grados de intervención. En Montevideo en colaboración con Mariana Percovich y en Barcelona con Rodrigo Spagnuolo.

Representó a Uruguay en las siguientes bienales: Latin Art Gallery, Nagoya, Japón, 1991; Biental de Pintura de Cuenca, Ecuador, 1991 y 1994; XI Biental de Valparaíso, Chile, 1994; VIENTO SUR, Brasil, 1996.

Se instala en Barcelona en 2003 y durante cuatro meses realiza junto a Álvaro Pemper un taller abierto al público. Del 2005 al 2010 vive entre Madrid y Barcelona. Desde 2010 tiene estudio en Barcelona y en Montevideo. En Barcelona expuso su obra en el Espacio Infame del 2010 al 2013, actualmente expone en la Galería Zielinsky.

#### Exposiciones recientes

*El Objeto del Tango* se exhibe en el Museo Juan Manuel Blanes de Montevideo del 14 de marzo al 12 de mayo de 2019.

*El Objeto del Tango* se expuso en la Galería Zielinsky de Barcelona del 11 de abril al 15 de junio de 2018.

*Iris, la curación de un fantasma* se expuso en el Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo desde el 17 de septiembre hasta el 15 de noviembre de 2015.

*La Señora Macbeth and the witches within* se exhibió desde el 6 de mayo al 3 de agosto de 2014 en la Sala de Exposiciones del Teatro Solís de Montevideo.

En marzo de 2014, creó y dirigió el Laboratorio en Fundación Unión: Proceso creativo de *La Señora Macbeth and the witches within*, teatro, video, plástica, danza; cruce y traducción de lenguajes, con Rodrigo Spagnuolo.

En octubre y noviembre de 2015, creó y dirigió junto a Rodrigo Spagnuolo un laboratorio de cruce de lenguajes creativos sobre *Iris, la curación de un fantasma*, en Fundación Unión de Montevideo.

### **Premios y distinciones**

En 1998, Primer Premio Dibujo en el Salón de Artes Plásticas del Banco de la República.

En 1997 obtiene el Premio Florencio por los murales conjuntos Pemper-Patrone realizados para la obra de teatro "Juego de Damas Cruelles".

En 1996, 1er. Premio en el Salón de Pintura, Centenario del Banco de la República Oriental del Uruguay.

En 1992, Mención de Honor en el Salón 80º Aniversario de UTE.

En 1989: Mención de Honor en el "Premio Citicorp", Museo de Arte Americano, Maldonado, Uruguay,

Mención de Honor, IV Salón de Artes Plásticas, Buenos Aires, Argentina.

En 1988, Premio en el Salón de Pintura del Banco de la República.

Premio Municipal en la VII Bienal del Río de la Plata, Museo de Arte Americano de Maldonado, Uruguay.

Beca Fulbright en Nueva York.

En 1987: Gran Premio en el Salón de Pintura de Antel.

Es elegida para la Selección de Pintura de AICA/Uruguay.

Recibe un Premio en el Salón de Dibujo del Banco de la República Oriental del Uruguay.

En 1986, recibe el 1er. Premio en el XXXIV Salón Municipal de Montevideo.

En 1986: es elegida Revelación del Año en Pintura por AICA/Uruguay.

Sus obras se encuentran en colecciones privadas en Uruguay, Argentina y otros países sudamericanos, en Mexico, en Estados Unidos de América, en Alemania, España, Austria y otros países europeos, así como en los siguientes museos en Uruguay:

Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo  
Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes de Montevideo  
Pinacoteca del Banco de la República Oriental del Uruguay  
Museo Municipal de San Fernando de Maldonado  
Museo de Arte Americano de Maldonado

Sus obras están en exhibición permanente en la Colección Engelman-Ost, de Montevideo, y en la Pinacoteca del Banco Interamericano de Desarrollo, Washington, USA.

### **Bibliografía**

Arte Uruguayo y otros, Ángel Kalenberg. Edición de Galería Latina, Montevideo 1990.

El Paisaje a Través del Arte en el Uruguay, Gabriel Peluffo Linari. Edición Galería Latina, Montevideo 1995.

De la circunspección a la explicación de la interioridad, Alicia Haber en el tomo III de Historias de la vida privada en el Uruguay, Taurus, Montevideo 1998.

Artes visuales del Uruguay, de la piedra a la computadora, Angel Kalenberg. Edición de Galería Latina, Montevideo 2001.

[www.virginiapatrone.com](http://www.virginiapatrone.com)

[www.virginiapatrone.blogspot.com](http://www.virginiapatrone.blogspot.com)

[www.patronebarcelona.com](http://www.patronebarcelona.com)

## **Women Dance in Red Shoes**

*A Story of Metaphysical Terror*

*“Oh, what beautiful shoes for dancing!” exclaimed the soldier  
(how red was his beard, how evil his smile!).  
“Mind they don’t come loose when you dance,” he added,  
and while saying that, he tapped the soles with his hand  
and the girl entered the church, absent-minded, in the arm of the old lady.<sup>1</sup>*

Hans Christian Andersen, “The Red Shoes”

### **Notice: All Females Will Be Under Suspicion**

Active, seductive, hurt, powerful, fragile, some with red shoes, others with black shoes, they are tracing repetitive and sacred gestures on the floor. *Minas, minusas, grelas, papas, papusas, bataclanas, putas, franchutas<sup>2</sup>*, all of them, the milongas, dominate the visual space from their large canvases, imperious of chromatic power or barely sketched as minimal traces, even scraps of a truncated existence. They show, they show themselves; their vibrant or subjugated bodies claim/demand from the spectator a deep focus, a close attention that, until now, the univocal roles of “loose women”, of “tempresses” had denied them, but what are they? Where do they come from? In short dresses, even naked, they are objects of desire, of hatred, of lack of control in the popular imagination of the River Plate that gives them origin in the form of tango lyrics. They would seem to come out (but do they really come? Is there any will in that gesture?) of some form of irremediable fall, as the Eves and the Liliths in different narratives, since the female figure lost control over her stories, and they started to be written by others. Their founding stories, however, are far from new. Although the morality consolidated between the end of the nineteenth and the beginning of the twentieth century features a push of *atendible* rigidity, the admonitions underlying the imaginary of the *piringundin<sup>3</sup>* about the virginal young lady from the slums that is dazzled by the “lights of the town” feeds from old misogynist narratives impregnated with Judeo-Christian values characteristic of Western culture. Thus, even though alien and distant, other androcentric looks had already fed the collective imaginary with irremediably tragic stories of those who strode away from the right path, and Oh, major sin! had attempted to drag a male counterpart into their fatal destiny. Unnamed princesses condemned to be expelled from the liberating trope of the partying culture to comply with the normatively decent marriage function, as in the Brothers Grimm’s tale “The Twelve Dancing Princesses” or Andersen’s tale “The Red Shoes,” where the unfortunate and unaware protagonist, guilty of the sin of wanting to stand out in a monochromatically puritanical world, condemns herself to choose between the punishment of dancing to death or brutally sacrificing her feet. There are, however, other ways of seeing, other stories, more secret, less widespread, almost mysterious and invisible, in which animality has many facets and the powerful monster-women (mermaids, Melusines, adulterers and a whole constellation of subversives) who reject the traditional “They lived happily ever after” manage to leave, not always unharmed, but at least they get out, they get to exist<sup>4</sup>. Precisely this essential gesture, the exercise of seeing towards those unnamed spaces, the unexplored territory of ambiguity and contradiction, is from where Virginia Patrone’s proposition is focused. This history of control and exercise of power, this binary distribution of roles between the pure and the seductresses, is far from simple and linear and, above all, far from true, and the artist knows this perfectly. Delving into a dimension of social and relational (non)sense, the exhibition *El objeto del tango* (The Object of Tango) explores those open wounds, looking for the threads and the underlying plots after the dichotomic characterization of women which is installed with special force in the late nineteenth century, in the epidermally modest bourgeois society that consolidated economically and morally in the Uruguay of the 1900s. Questioning this absolute and binary look, this division without nuances between functional family mothers and dangerous (while necessary) objects of desire, Patrone travels, disturbingly and profoundly, through a possible resignification of the tango iconography, as she addresses without fear the long and disturbing shadows that these images project in our current constructions of the role models for men and women.

### **Damned Dolls and Justifying Fantasies**

The theme of the exhibition, as we proposed earlier, transcends with its complexity and searches any type of originating temporality. However, the game of diving into the influence of tango and its lyrics, including the triggering component of expressively disarticulating the content of the emblematic piece

"La cumparsita", invites us to place ourselves in a particularly significant period of real transformations and constructions of a model imagery of the so-called "Switzerland of South America." A new, liberal and progressive Uruguay aspired to consolidate itself and emulate European countries with the perfection of its social machinery, and thus it needed to define justification structures for both its optimism and the new social order that it sought to establish. Impulses needed to be balanced with some kind of brake, especially in what was seen by many as a dangerous shock to the parameters of "normality" established very recently in the modernization process of the nineteenth century. The dangers posed by dissidence to this structure are evident in the analysis of historian José Pedro Barrán, who considers that the model also defines a modern notion of intimacy "... that privileges the cultivation of appearances and the use of masks (...) Their conversion [that of women] into frivolous objects with a dose of nonsense and very little mental acuity, charmed (and gave confidence to) men (...) in that society [where] all roles were recognizable from afar, strictly defined and incommunicable..."<sup>5</sup> What would happen if the mother, the receiver of the family seed, and the female, intended to satisfy the impulses of male desire, merged into the single terrible figure of the "modern woman"? What would happen to the moral and material order of that capitalist and bourgeois world, if she decided to do with her uterus or with her time what she wanted? In other words, what would happen to the relatively unquestionable privilege structure of men? Fears about those components that threatened to modify the social role play are not completely unfounded. The dichotomous morality between the maternal and the decorative "frivolous object" model that conjugated "the good woman" as opposed to "the fallen" regardless of their social stratum was well established in the Uruguay of the 1900s. However, soon afterwards, brief but potentially renewing winds of change seemed to have emerged (bringing divorce, suffrage and secondary education for women) that threatened to shake the previous stability. Although these reforms, no doubt significant, in fact and within the discussed chronological framework, had a rather epidemic scope, the reactions to the emancipatory echoes are not long in coming and the phenomenon transcends our country. As Bram Dijkstra argues in his lucid essay, the fear of this potential "hedonistic and emancipated woman" even leads to the deployment by various art currents of the turn of the century (from Symbolists to the Picasso of the early twentieth century) of "a cultural attack on the female figure around the 1900s."<sup>6</sup> This onslaught has several fronts and the protection of the pseudo-foundation of science, which functions as a legitimizing substitute in the space that may have been left by religious thinking, less frequented in the period. Again in the words of Barrán:

... the patriarchal position of medical power in the 1900s, which in general assumed the natural feminine processes (menstruation, pregnancy, menopause) as diseases or proto-diseases and justifications for a kind of physical and mental weakness intrinsic to women (...), was a consequence not only of the dominant mentality but also of the fact that the 'medical class', composed almost entirely of men, could not avoid the misogyny of its gender and time<sup>7</sup>.

### **The Waste and the Automaton**

Within this panorama of historical and identity constructions, marked as we said earlier by a sense of the absolute, of "what it is and always will be", the use of the poetic field as an agent of subversion appears as a valuable tool to shake and activate spaces of thought, triggering questions about constructions which because of their validation in certain historical moments become dangerously repeated. In this sense, Patrone's sensitive gaze, from a Benjaminian perspective, works as a wedge to pry, from essential spaces for art such as discomfort and uncertainty, a gap in the analysis of interpretative blank spaces. Coming in and out especially of the most marginal areas of social actions, they are the least historizable because they highlight, like the moons that accompany the itinerary with their presence, the hidden side of a model society, the destiny of the marginalized, the dolls, the waste. They are the gestural evidences that such partially progressive imaginaries can be prudish, hypocritical and totalitarily hygienist in other aspects. We have already referred to the objectualization of the daytime archetype of the ideal woman as a beautiful and static doll, trapped until the first decades of the twentieth century in the object of bodily control that was the corset. However, in this normative space the condition of "creation", of "rib" of women, transcends social sectors and would not seem to stop in the spheres of power or in the *arrabalero*<sup>8</sup> context of tango. The masculine characters of the time (the father, the husband, the doctor, even the *cafishio*<sup>9</sup>) play the role of Pygmalions, themselves trapped in the jail of an irremovable role within the human comedy, and once again this fictional condition of "giver of life and death," symbolically present in several tango lyrics, is not original of this cultural context. From Botticelli and his particular representation of "The Story of Nastagio degli Onesti" by Boccaccio, where the body of an elusive woman, very similar to that of the serene Venus of his best known work, is violated in the most basic carnality,<sup>10</sup> to Oskar Kokoschka's need of control in seeking to replace his beloved (and lost) Alma Mahler for a life-size doll, which was aimed to recreate her and would finally

be beheaded at the end of a party, the decision to reduce the female body to a marmoreal perfection automaton has an effect as reassuring as it is limiting. That objectual intention appears present and questioned in the narrative of the itinerary and in the personal iconography of the artist, who plays masterly with the use of symbols and the diffusion of limits in roles. The animality and the guilt, the object and the subject, the master and the slave, are all disturbing questions, to which the spectator should surrender. They thus risk sinking into the uncertainty of an initiatory journey by crossing a threshold that transforms the room-space into a discovery environment. The pilgrim-spectator thus receives the power to activate their gaze in order to assume what they (what we) are going to do with these unavoidable images, with these psychic traces of a larger story. What happens when the rag doll is perhaps the most human character and, even in its inability to stop the assault, seems to be the author of its fate? To whom do the characters look from the disturbing canvas that functions as a transition between spaces, in a game of mirrors that dismantles and crosscuts the question of the "origin of evil"? At this point of our pilgrimage, we should already be aware of the absence of absolutes and the possibility of one more, of many, of thousands of readings, under the shelter of the supermoons, the creators and the symbols of the deep gaze, from an uncertain light, from an unconscious but deeply wise region. In this way the disposable pieces are transmuted and can be seen as totemic representations of an embryonic power, condensed in the alchemical and regenerative principle of the tragic object of the installation-fish tank, or the minimal but active gesture and, since then, revolutionary moment of the *balaustrinas*\* projected at the start of the itinerary, which define an alternative path, a vague but possible line of defense and protection. Nobody seems to win in this game, but we can all, at some point, like animated images, look straight ahead and turn the bull's-eye into a shield.

### ***The Mystery, the Object, the Ghost***

Allow me to distract the reader, within the limited historical journey started earlier, with a specific piece of information about the trafficking of women in the River Plate within the chronological framework at play. Anonymous bundles<sup>11</sup>, young women were smuggled, recorded "by weight" according to their age (bundles of 17 to 20 kgs are women between seventeen and twenty years old), mostly French and Polish, although nationalities varied, destined for the brothels and cabarets that flourished under the double morality of this Montevideo that found this other strategy (concealed and sinful, but a strategy after all) to feel cosmopolitan. Young females/hotties assigned to an owner in some cases, for internal trade in others, were "crossed" by local barges from Montevideo to Buenos Aires. Both in their interoceanic and regional journeys, they traveled hidden like the merchandise they were. They were kept in the holds, even confined in extinguished boilers, and were awaited by *caftanes*, *bacanes*<sup>12</sup>, revue companies or cabarets. Together with the locals, also anonymous, domestic servants, poor orphans, single mothers and other "marginalized" women "in the quagmire of life"<sup>13</sup>, they became, disfigured by the patriarchal fear, the germ of the seductive and terrible characters of tango lyrics. Inexistent as subjects, they disappeared in the mist, and that vile mystery equates them to the beautiful milongas of the canvases snatched from the artist in another ineffable journey<sup>14</sup>. How to face their gaze then, if they gaze from the absence? The video installation plays once again with the necessary ambiguity and the multiplicity of readings. The hieratic, absorbed, proud, pained gestures of the wanderers of that ruined and worn out underworld place us in an environment of disturbing tragedy, where violence is deafened and miscommunication prevails. The individualities (target, naked, mask, mirror, woman, *taita*) or the dyads (man-woman, woman woman) are castled ineffectively and the dialogue is truncated in an inconceivable game of powers. An exquisite corpse from the mask of the object to the sound atmosphere, the collage of tango lyrics goes back and forth from abandonment to violence, from bitterness to nostalgia, under the gaze of the *taita*, ambiguous in its man-woman dimension, a messenger from the outskirts, the carrier of the mask in the truncated initiation ritual. Virginia/the Hierophant thus wields the object and the mystery. She observes, barely suggests, she lets be a certain rapture on the part of the characters, even though it perhaps cancels out the ceremony and condemns them to repeat themselves eternally in the ineffable gesture. Ambivalent, elusive, the malignancy, if there is such a thing, is shapeless and does not necessarily proceed from the place pointed by the accusing fingers denouncing the monstrosity in the irremediable power of female desire.

### ***The Enemy and the Hybris: A Journey to the Seed.***

*"Triunfa tu gracia, yo sé / y en los fondines nocheros /  
sos de los muebles diqueros / el que da más relumbrón..."*  
Callejera. E. Cadícamo / F. Frontera

It is precisely in the lower-class districts, in the outskirts of town, that the pieces of the aforementioned power game of social order are amplified. In a context like the one we analyzed, where women are naturalized as “dangerous,” due to different reasons and even from a “scientificist” perspective, those women who presumably wander along the boundaries of legality and control are twice as dangerous. Because they are interchangeable pieces in a structure of asymmetrical relationships, poor, orphan, maid, and prostitute are categories, classification compartments that women from the most vulnerable groups would visit and inhabit alternately as part of a hardly stoppable journey. Victims both of the bourgeois morality and the social hygiene movement that were still surprisingly connected to the progressive ideas of the time, they were seen as the Trojan Horses who brought immorality and lust to family structures, which were the healthy gears of the society of the time:

The maid and the prostitute were almost unfailingly qualified of “temptresses” and deemed the infectors of the bourgeois family and responsible for its biological decline due to syphilis. Their diabolization was the result of both the fear of the poor and the dread of emasculating women, typical of that bourgeois and patriarchal culture. This is why poor women were the most dangerous among the poor.<sup>16</sup>

However, as we have already discussed, this fear adopted forms and chose diverse and contradictory targets. This is a time of probably slow and hardly generalized changes that still managed, albeit exceptionally, to place women in different levels of the public sphere. The creative energy of the different formats of the “liberated woman” creates another dimension of fear that targets the Liliths who commit the sin of wanting to exert their own will. As we were saying earlier, female desire was considered mysterious, appealing, and frightening, and the most dominant theories of medical authority claimed it was useless for procreation and, therefore, dispensable. A woman who enjoys it, at the very least and even under the shelter of the marriage bond, a suspect, but sublimated libido, in this context of fragile masculinity, is also a threat, since it is considered the seed which produces dysfunctional hysterical women or, even worse, disturbing Amazons who could even find ways to satisfy themselves. Transformed sometimes into clinical cases, their identity traits are translated into various terrible anomalies like passionately reading Boccaccio, masturbating, evidencing a “dominating” masculine personality, or preferring games for boys during childhood.<sup>17</sup> Actually, in this social machinery, disobedience works as a symptom of madness, and women who do as they please with their bodies (or, at least, those who do what they should not), just like a soldier from the opposing side, should not be seen as a sensitive being. She must be turned into an object so that she can be attacked and subjected to norms. In this sense, Barrán’s statement on the boundaries between the healthy and the pathological of this categorization is illustrative: “Women who were objects of love also appeared as sick objects, mysterious and dangerous rivals to men and, thus prone to the supreme transgression of the established order: madness.”<sup>18</sup> Reinforcing this idea, the selection of images and texts that make up the fragmented comic interspersed between the canvases condenses with the powerful essence of black and white a stark view of the excess not of sin but of dread, hatred, and the punishment of anomalies, which can even become uncomfortably laughable given the unlimited adjectivization and succession of misfortunes allegedly produced by the despicable action of the seductress (“*largo tiempo después cayó al hogar materno para curar su enfermo y herido corazón / supo que su viejita santa, la que él había dejado, el invierno pasado de frío se murió*”)<sup>19</sup>. However, these mythical constructions are full of fallacies and frailties, and the curatorial criterion aims to show the true colors of the ambiguity between the assigned role and the subject behind that attempted objectification by alternating the tango fragments with the large canvases and the comic strips. The latter, even though they thresh through the almost ridiculously exaggerated profile of the tango language, do not lessen their potential danger of the hate they transfer to whom is considered guilty of the misfortunes. Nothing is what it seems, not even the troubling containing space that seeks to chromatically cross the limits between the dimensions of day and night, while leaving one of the main stress points of the exhibition, “the evidence,” under the shelter of a painful yet potentially regenerating darkness. “The evidence” is made up of feminine bodies in the ultimate stage of objectification, smothered, wrapped, packaged, marked, yet who are still conveying a vital force with their poetic denunciation and the inevitable glance they require from the viewer. The terrifying will of the visual itinerary proposed by Patrone reaches an oneiric, nightmarish dimension which awakens us shaken, though it also activates awareness. Image, movement and text are arranged in a space of disturbing alterity, but the reading of the whole is finally liberating. Everything is said, but we know nothing, and meanwhile they, the *milongas*, observe us demanding meaning, waiting for us to stop, stripped of certainty, before their mysterious presence. Let us then offer our initiation delay, without shortcuts, without prejudice, practicing, trying, and changing the foundational assumptions of the monstrous and delicate object of signification.

\*balaustrinas is a word invented by Virginia Patrone that comes from balaustres, short pillars or columns.

<sup>1</sup> Translator's version of the quote in the original text.

<sup>2</sup> Derogatory lunfardo words for women.

<sup>3</sup> Lunfardo for an old dirty pub.

<sup>4</sup> A review of literary heroines who beyond their chronological location, live (suffer) "tango lives," shaped by error and downfall in their fatal journey from the norm of the family refuge to the ruins of self-determination would be overwhelming. Perhaps before tango we have to go back to the biblical fall and the common denominator of the escape from the established order. Some random examples: Emma Bovary; Anna Karenina; Fantine from *Les Misérables*; Candace and Quentin, her daughter in *The Sound and the Fury*, by Faulkner; the version by the moralist Brothers Grimm of the aforementioned popular fairy tale "The Twelve Dancing Princesses;" or "The Red Shoes," by the equally censoring Andersen. Even nineteenth-century biographical narratives seemed to become fixated and glorify the "educational" details in the life stories of women who shatter the canons but drift towards a destruction spiral, like Camille Claudel or Jeanne Hébuterne. Mostly, these stories about cautionary horror invite readers to follow the right path which may look gray but that will, eventually, keep the main character safe from major and irreparable threats. There are exceptions, evidently, both in fiction and in reality, and they are more than those that are told about. Probably, one of the most interesting female character developments (with milonga and the lower-class districts as manifestations of paradise, while domestic life, chores, sweet mate, and a husband are a possible hell or at least a mistake) is Celina, the main character of "The Gates of Heaven" by Julio Cortázar.

<sup>5</sup> Barrán, José Pedro. *Divorcio, intimidación y nueva moral en el Uruguay del 900*. Ediciones de la Banda Oriental. Montevideo, 2007, p. 37-38

<sup>6</sup> Bram Dijkstra. *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo XIX*. Editorial Debate. Madrid, 1994.

<sup>7</sup> Barrán, José Pedro. *Medicina y sociedad en el Uruguay del 900*. Tomo 2: *La invención del cuerpo*. Ediciones de la Banda Oriental. 1999. pp. 84-85

<sup>8</sup> Lunfardo for pertaining to the outskirts of the city, the arrabal.

<sup>9</sup> Lunfardo for pander.

<sup>10</sup> A detailed analysis of these works, as well as a detailed essay on the symbolic use of the female nude and the forms of contemplation and violence from painting and literature, can be found in the work of Georges Didi-Hubermann, *Ouvrir Vénus*.

<sup>12</sup> The use of the word "fardos" (bundles) and their invisible interoceanic journey are mentioned by Antonio Ferrán in *La mala vida en el 900*. Editorial Arca. Montevideo, 1967

<sup>13</sup> Lunfardo for panders or rich men.

<sup>14</sup> Interestingly (or not, given the contradictory nature of the bourgeois society of the early twentieth century), these descriptive considerations of the nature of women who exercise some form of prostitution or are part of the "academies", "milongas" or "piringundines" can be found in religious texts, in liberal postulates, in the social hygiene proposals of the omnipresent doctors of the time, and, even in some sectors, within the feminist movement.

<sup>15</sup> Since September 6, 2017, ten canvases of this exhibition have been missing. They were last seen packed and ready to be boarded on a flight leaving from Carrasco International Airport. Their destination was Barcelona, a city they never reached.

<sup>16</sup> Translator's version: "Your grace triumphs, I know / and in the nighttime dance halls / you are the fine fixture / that shines the most..."

<sup>17</sup> Barrán. *The Invention of the Body*, p. 124.

<sup>18</sup> These symptoms, indicators of "insanity," appear in a detailed report made by psychiatrist Bernardo Etchepare about the "confessions" of a café-concert artist from Montevideo, hospitalized in the Vilardebó mental hospital due to her addiction to morphine. Quoted by José Pedro Barrán in *Medicina y Sociedad en el Uruguay del 900*. Tomo 2: *La ortopedia de los pobres*. Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 1996, p. 44. Etchepare seems to lay great emphasis on the relationship between insanity and rejection of what were considered feminine roles. He regarded the failure to accept the "responsibilities of her sex" or the lack of interest in her family members' welfare, like that of her husband or children should she have any, as a secondary symptom of madness.

<sup>19</sup> Barrán, José Pedro. *Medicina y Sociedad en el Uruguay del 900*. Tomo 2: *La ortopedia de los pobres*, p. 81

<sup>20</sup> Translator's version: "A long time later he appeared in his mother's home to heal his sick and broken heart and he learned that his saint old mother, whom he'd left alone, had died of cold last winter."

<sup>21</sup>Verónica Panella (Montevideo, 1974). Teacher of History graduated from the Instituto de Profesores Artigas (IPA, Artigas Teachers' Training School). She has taught History and Art History courses in public high schools, and public teacher training courses, and private institutions. Since 2008, she has been regularly featured in the magazine *La Pupila* and since 2015, in the weekly newspaper *Brecha* in the section of research and review of visual arts. Since 2015, she has collaborated with texts and curatorial advice in exhibitions of artists such as Virginia Patrone, Alejandra González Soca, Eduardo Cardozo, and Álvaro Zinno. She was member of the jury of the 57th National Salon of Visual Arts (Salón Nacional de Artes Visuales) (2016) and of the Grant Fund for Culture (Fondo Concursable para la Cultura), 2017 edition. She was selected by the Espacio de Arte Contemporáneo (EAC) for the Program for Curation Practices (Programa de Prácticas Curatoriales), as coordinator of the project *Sala\_Taller VI* (September to November 2018).

### **Virginia Patrone was born in Montevideo, Uruguay, in 1950.**

She is based both in Barcelona, Spain, and Montevideo, since 2003.

Patrone is educated as an architect in the Faculty of Architecture, in the Universidad Mayor de la República, Uruguay's National University. She turned to painting in 1979, studying in the Studio of Pepe Montes who had trained in the renowned Montevideo artist Joaquín Torres García's studio. She won a **Fulbright Grant** in 1988 and settled for three months in New York. She has also taught courses at and was invited to the School of Fine Arts at Montevideo's Universidad Mayor de la República, **New York's Museum of Modern Art**, the State University of New York (SUNY) and educational programs in museums in Barcelona and Madrid.

She has had solo exhibitions at the **Metropolitan Museum of Tokyo** in 1990 and the State University of New York (SUNY). Patrone has held more than sixty group exhibitions and more than twenty single shows in museums and art galleries in Uruguay, Argentina, Brazil, Chile, Ecuador, Peru, USA, Japan, Germany, Austria, France, Spain and England.

Patrone has gathered several awards\* in painting and drawing contests in Uruguay and abroad. She entwined painting and theatre in different ways of intervention, collaborating with Mariana Percovich in Montevideo and Rodrigo Spagnuolo in Barcelona and Montevideo. In 1997 Patrone won the Florencio Award, Uruguay's most prestigious theatre award, for the murals she produced in collaboration with the artist Álvaro Pempfer, for the play *Juego de Damas Crueles*.

From 2005 to 2010 she lives part time in Madrid and Barcelona. From 2010 on she settles her studios in Barcelona and Montevideo. In Barcelona Patrone showed her artwork in the Espacio Infame from 2010 to 2013 and currently shows in the Zielinsky Gallery.

### **Recent exhibitions**

*El Objeto del Tango*, Juan Manuel Blanes Museum, Montevideo. From March 14th until 12th of May 2019.

*El Objeto del Tango* Zielinsky Gallery, Barcelona. From April 11th until 15th of June 2018.

*Iris, la curación de un fantasma*, National Museum of Visual Arts, Montevideo. From September 17th to 15th November 2015.

*La Señora Macbeth and the witches within* from May 6th to 3rd August 2014. Solis Theatre Exhibition Room Montevideo.

### **She was invited to represent Uruguay several times:**

- Biennial of Painting in Cuenca (Ecuador, 1991 and 1994)
- Latin Art Gallery organised by the Latin-American Development Bank in Nagoya (Japan, 1991)
- Biennial in Valparaíso (Chile, 1994)
- Biennial Vento Sul (Brazil, 1996)

Her work is featured in the collections of the Engelman-Ost private collection, (Montevideo, Uruguay), Inter-American Development Bank (Washington, DC), National Museum of Visual Arts (Montevideo, Uruguay), the Juan Manuel Blanes Fine Arts Museum (Montevideo, Uruguay), the Uruguayan Republic Bank Art Hall (Montevideo, Uruguay), the City Hall Museum of San Fernando (Punta del Este, Department of Maldonado, Uruguay) and the American Art Museum (Maldonado, Uruguay)

#### **\*Some awards and distinctions**

She won the First Prize at the 1986 City Hall Fine Arts Showroom in Montevideo, and at the 1996 Uruguayan Republic Bank's Century Painting Showroom.

She was also awarded prizes for excellence in painting at the 1987 National Association of Communications Painting Showroom and for Drawing at the Uruguayan Republic Bank Art Hall in 1987 and 1988.

In 1988 Patrone obtained a Fulbright Grant.

### **INTENDENCIA DE MONTEVIDEO**

#### **Intendente**

Daniel Martínez

#### **Secretario general**

Fernando Nopitsch

### **DEPARTAMENTO DE CULTURA**

#### **Directora**

Mariana Percovich

### **DIVISIÓN ARTES Y CIENCIAS**

#### **Director**

Juan Canessa

### **SECRETARÍA DE LA DIVISIÓN**

Soledad Sansberro

Oscar Pérez

### **SERVICIO DE COORDINACIÓN DE MUSEOS, SALAS DE EXPOSICIÓN Y ESPACIOS DE DIVULGACIÓN**

#### **Directora**

Araceli Paleo

### **MUSEO JUAN MANUEL BLANES**

#### **Directora**

Cristina Bausero

#### **Asistentes de dirección**

Ana Fazakas, Sofía Acone

#### **Jefa de Administración**

Estela Mieres

#### **Administración**

Ana Lauretta

Sofía Barbat

#### **Docentes**

Laura Ferreira, Laura Tohero

### **Acervo**

Laura Madera

Marcos Delgado

### **Historiadora**

Elisa Pérez Buchelli

### **Bibliotecóloga**

Erika Velázquez

### **Montaje, iluminación y carpintería**

Juan Manuel Costigliolo, Freddy Sander,

José Fernández

### **Coordinador de sala**

Jorge Ferreira

### **Asistentes de sala**

Natalia Boero, Sandra Delgado,

Roberto Guido, Javier Reinaldo,

Marisol Rodríguez, Matías Ravel

Juan Manuel Vergara

### **Seguridad**

Jorge Cerrudo, José Rodríguez, Hector Sedres

## **ASOCIACIÓN DE AMIGOS DEL MUSEO BLANES**

### **Presidenta**

Mariela Blanco

### **Vicepresidenta**

Florencia Escobar

### **Secretaria**

Jimena Silva

### **Tesorera**

Susana Guarnerio

### **Tiendita del Museo**

Mauricio García

Patricia Sandes

## **EL OBJETO DEL TANGO**

### **Curaduría y Diseño de Montaje**

Virginia Patrone

### **CATÁLOGO**

#### **Textos**

Cristina Bausero

Verónica Panella

Mónica Talamás

Virginia Patrone

Ricardo Zielinsky

Traducción al inglés

Adriana Butureira

### **Fotos**

Juan Fielitz

Rodrigo Spagnuolo

Federico Rubio

Virginia Patrone

### **Concepción gráfica**

Bruno Spagnuolo y Virginia Patrone

### **Diseño y producción gráfica**

Bruno Spagnuolo

### **Impresión**

Mastergraf

### **Depósito legal**

ISBN: 978-9974-8708-1-9

### **Agradecimientos**

Cristina Bausero y su equipo, Consulado del Uruguay en Barcelona, Noelia Martínez Franchi y Sylvia Roig, Mariana Percovich, Rodrigo Spagnuolo, Bruno Spagnuolo, Sofía Spagnuolo, Álvaro Pemper, Mónica Talamás, Fabián Barros, Alfonsina, Angeline Maldonado, Juan Fielitz, Federico Rubio.

Agradecemos el apoyo de Fundación Itaú.

### **Museo Juan Manuel Blanes**

División Artes y Ciencias

Departamento de Cultura

Intendencia de Montevideo

Avda. Millán 4015

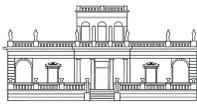
C.P 11700 Montevideo, Uruguay

Tel: (598) 2336 22 48

museo.blanes@imm.gub.uy



**Montevideo**  
Cultura



MUSEO JUAN MANUEL BLANES  
Intendencia de Montevideo

**AA** museo  
BLANES  
Asociación de Amigos  
MUSEO JUAN MANUEL BLANES

