

1911 / 2011  
Año del Centenario del MNAV

# Raquel Bessio

**PUESTA EN ESCENA**

Museo Nacional de Artes Visuales





1911 / 2011  
Año del Centenario del MNAV

# Raquel Bessio

PUESTA EN ESCENA



Cien años de un museo pueden recorrerse a través de las distintas propuestas que a lo largo de ese tiempo fueron presentadas y compartidas, a través de los cambios de la sensibilidad e intereses de la sociedad, así como siguiendo la historia del arte durante un siglo. Pero hay una historia que no queda en ningún registro: la de las generaciones de público que se suceden y que van incorporando a la construcción cultural de la sociedad la diversidad de experiencias y descubrimientos que acompañaron las múltiples propuestas artísticas.

En ese contexto, la *Puesta en escena* de Raquel Bessio desafía al visitante de manera singular. Finas líneas dibujadas por un hilo transparente definen figuras y espacios generados por la relación áurea y parecen vincular un orden estético al orden natural, un espacio esencialmente artístico por un lado y la prodigiosa razón de las formas en la naturaleza. Al mismo tiempo. La presencia de señuelos seduce, interroga y reclama la atención del espectador a la vez que lo alerta. El propio espacio del Museo Nacional de Artes Visuales, abierto al entorno, a sus colores y sus formas, acompaña la *Puesta en escena* y se incorpora a la invitación de la artista.

**Ricardo Ehrlich**  
Ministro de Educación y Cultura



# Artes de pesca

En este año se conmemora el bicentenario de hechos importantes de la historia del Uruguay, con lo que puede tener de arbitrario marcar un año en un proceso tan complejo. Quienes lo vivieron y cuando lo vivían estaban sumergidos en su presente, con una interpretación seguramente muy distinta de la que podemos hacer desde el nuestro.

Hay también en este año centenarios, esos sí, indiscutibles. En 1911, con motivo del centenario, el Museo Nacional dio origen a los museos Histórico, de Historia Natural y el que ahora se llama de Artes Visuales. La obra de Raquel Bessio fue convocada ofreciendo ese punto de partida: pasados profundos, pasados más cercanos, futuro.

Paradoja esencial del tiempo: solo vivimos en el presente y pensamos casi exclusivamente en el pasado y el futuro. Es más, ¿hasta dónde se puede pensar en el presente? «¿Qué es el tiempo? —dice San Agustín—. Si nadie me lo pregunta lo sé, pero si quiero explicárselo al que me lo pregunta no lo sé»<sup>1</sup>.

La obra tiene algo de tratar de asomarse al futuro, necesariamente inaccesible. Se mira desde afuera. Ya desde lejos, desde abajo, se ve su luz azul o lavanda; sugiere lo marino o submarino, lo lejano, lo imaginado. Asomarse al futuro. ¿Tratar de pescar algo? ¿A quién se quiere atrapar? ¿Cómo se pesca en el futuro?

*Hay dos modos de conciencia:  
una es luz, y otra, paciencia.  
Una estriba en alumbrar  
un poquito el hondo mar;  
otra, en hacer penitencia  
con caña o red, y esperar  
el pez, como pescador.  
Dime tú: ¿Cuál es el mejor?  
¿Conciencia de visionario  
que mira en el hondo acuario  
peces vivos,  
fugitivos,  
que no se pueden pescar,  
o esa maldita faena  
de ir arrojando a la arena,  
muertos, los peces del mar?»<sup>2</sup>*

Veo más bien una pesca de visionario o una invitación a preguntar(se) sin juicios a priori. La obra llena el espacio con escasísimo material sabiamente dispuesto. Las tanzas gruesas se iluminan y también guían la luz, dibujando una estructura cuidadosa, rítmica, con proporciones áureas —expresión analítica de la estética—. Todo es transparente y se anima por la luz, incluidos los señuelos, que por lo mismo hacen pensar en alevines–futuros peces.

El entrepiso del MNAV no es un lugar fácil. Es cerrado, más ancho hacia los extremos, y la distancia resulta escasa para obras de gran formato. La solución de Raquel Bessio es clarísima: ocupar todo el espacio con la obra y mirar desde afuera, como se mira al pasado o al futuro, como se piensa el tiempo, desde un afuera ilusorio pero necesario. También la escena es inaccesible para el espectador.

Los bocetos son parte de la obra; muestran su concepción desde un punto de vista arquitectónico. Vistos los bocetos antes que la obra, uno esperaría una mayor materialidad o rigidez, y la «puesta en escena» sorprende gratamente por su ligereza. La presencia de la obra resulta calma (transparencia, azules) y con un dejo inquietante, como lo es instintivamente el anzuelo, y más para quien conoce ese antiguo arte de pesca, pinchazo irreversible por su misma geometría.

Como las pitonisas, Raquel Bessio no propone respuestas sino preguntas bien formuladas para poner en escena el tiempo y el humano intento de atraparlo.

## María Simon

Subsecretaria  
Ministerio de Educación y Cultura

1. San Agustín, *Confesiones*, XI, 14.

2. Antonio Machado, *Proverbios y Cantares*, XXXV.





# Puesta en escena.

## De aperturas y clausuras, a propósito de Raquel Bessio

Raquel Bessio tiene una trayectoria indiscutible en las artes visuales contemporáneas de nuestro país. Sus obras presentan siempre una densa propuesta conceptual, sin que ello implique el no trabajar materialidades, espacios y texturas. En ciertas ocasiones sus trabajos dialogan con la historia, en otras con el entorno o la institución en que se instalan y en otras con la propia materialidad o la misma especificidad del arte o la práctica artística. Independientemente del subtexto que recorre el conjunto de su trabajo, Bessio no se reitera sino que se dispara —entendiendo “disparar” como un modo de describir la búsqueda y la investigación— hacia expresiones, si no heterogéneas, al menos de una alta diversidad.

Por lo mismo, la experiencia del espectador frente a cada nueva propuesta de Bessio es un desafío y presupone una cierta sorpresa. No es que se trate de una artista que cultive la estética de la sorpresa, sino de una creadora que no puede ser definida o atrapada en un acotado casillero o en una etiqueta reduccionista. Sus planteos tienen siempre ese equilibrio entre lo sencillo y lo desconcertante, entre la provocación y la serenidad, entre la oscuridad y la transparencia. Precisamente, opacidad/transparencia, significado/significante, invisibilidad/materialidad, contundencia/sugerencia son algunos de los dualismos que tejen y se entretejen en sus creaciones.

En *Puesta en escena* las líneas, las tanzas, las estructuras intervienen/atrazan un espacio confinado/destinado a la exhibición de obras de arte en un espacio museístico, pero la obra misma al clausurar dicho espacio lo deja abierto a lo no dicho, a lo que la mirada desea o lograr ver o percibir. Bessio crea un espacio para que el

otro —nosotros los espectadores— nos convirtamos o devengamos a su vez creadores de significados posibles o no, improbables o no, pero donde lo que importa o lo que actúa es la creatividad suscitada por la creatividad bessiana.

Esta apertura de una obra clausurante, esta invitación al sueño o a la imaginación o a la interpretación que propone *Puesta en escena* confirma y reconfirma la función primordial del arte —de ahora y de antes— de *presentar* la experiencia de modo que la *representación* no suponga una mera tautología o un acariciar las superficies.

Presentar la clausura, proponer la “puesta en escena” por el cerramiento o la intransitabilidad, es un modo de la representación. La representación de toda “puesta en escena”, la puesta en escena de toda representación. Poner en escena es dejar algo afuera, poner adentro implica lo que no está. Nuevamente, lo dicho y no dicho, lo representado y lo irrepresentable, el adentro y el afuera. Dilemas, desafíos de todo creador.

Adentro y afuera, *Puesta en escena* nos deja adentro y afuera real y simbólicamente. Ese poder, esa fuerza, lo logra no una obra menor sino la contundencia de una creación artística que ha alcanzado una madurez indiscutible, sostenida y alimentada en un trabajo que se resiste a todo facilismo, a toda simplificación. Esto no es poca cosa, por suerte para Raquel Bessio y, más importante, para las artes visuales de nuestro país.

**Hugo Achugar**

Director Nacional de Cultura



A pocos meses de cumplir sus primeros 100 años de existencia, el Museo Nacional de Artes Visuales continúa siendo un enclave privilegiado desde el cual promover la reflexión profunda sobre el rol que debe cumplir un museo de arte en nuestros días.

Tenemos la perspectiva suficiente como para analizar los motivos por los cuales fue creado, sus prioridades, los objetivos que persigue y sobre todo, la posibilidad de verificar la vigencia de los mismos.

Es así que nos hemos propuesto la realización de un coloquio, antes de fin de año, que ofrezca un lugar de discusión abierta a los diferentes integrantes de la escena de las artes plásticas y visuales de nuestro país —artistas, curadores, coleccionistas, críticos, investigadores, docentes, estudiantes y público interesado—, en el entendido de que debemos conocer claramente dónde nos encontramos, para poder propiciar desde allí los cambios necesarios para la actualización de una institución de referencia en nuestro medio como lo es el MNAV. En este contexto, nos pareció necesario acompañar el debate teórico con propuestas expositivas de artistas especialmente cuestionadores del cuándo y de qué manera estamos dispuestos a compartir la experiencia artística.

Esta vez es Raquel Bessio la invitada por el Museo a elaborar una propuesta bajo los lineamientos antes detallados y es *Puesta en escena* el proyecto resultante. Proyecto confirmatorio de que nuestros creadores tienen mucho que decir en torno al MNAV y lo hacen de la mejor forma posible: creando. Bessio problematiza el espacio expositivo para generar, a partir de la imposibilidad de acceder al mismo, múltiples estrategias por parte del espectador de elaborar otros puntos de acceso. Una invitación a sumergirse en una experiencia sensorial que reclama ser pensada.

**Enrique Aguerre**

Director del Museo Nacional de Artes Visuales



# Sobre señuelos y cuestiones de futuro

*En una de sus acepciones coloquiales, pescar alude a entender, a captar con rapidez el significado de algo\*.*

La acepción coloquial aclara dos sentidos: entender, captar rápidamente significados. Si se usa entender como sinónimo de comprender, tener ideas claras respecto a alguna cosa, si no se exige como condición ineludible la captación rápida de un significado, toda imagen artística implica “pescar”, intelectual, sensiblemente. Este escritor se apresura a aclarar que para él, como para muchos teóricos, imagen es toda producción artística, ya sea en dos o tres dimensiones. Una escultura es también una imagen artística, una instalación es también una imagen artística. Lo que ahora presenta Raquel Bessio es también una imagen artística. Por si a alguna persona le interesa clasificar, aquel tipo de espectador que tiene una especial obsesión por rasgos accesorios, ya me esmeraré en tratar de aclarar qué es, qué etiqueta corresponde a la propuesta de Raquel Bessio. Si se recurre a la etiqueta convencional, me temo que va a resultar más fácil decir que no es. Adelanto que, obviamente, no puede ser incluida en esas formas del hacer artístico más tradicionales. Pero tampoco es ubicable dentro de las tradicionales menos tradicionales, como la instalación. Sobre todo, porque no se puede recorrer, rasgo que en general se adjudica a las mismas. Quizás, y es solo una hipótesis tentativa, es un escenario, mudo, silencioso, tremendamente abierto y, como tal, propiciatorio. No por casualidad la artista decide que el nombre sea Puesta en escena. Pido al lector-espectador que vaya reteniendo esta posible característica.

*La pesca es la captura y extracción de los peces u otras especies acuáticas de su medio natural. Ancestralmente, la pesca ha consistido en una de las actividades económicas más tempranas de muchos pueblos del mundo.*

Ese lector-espectador puede, si así lo desea, metaforizar a partir de lo dicho en el párrafo precedente. Llevar ese acto de captura, esa función extractiva a los terrenos de lo perceptivo. Para este escritor, lo perceptivo en estrecha conjugación de lo reflexivo con lo sensible. También en lo que atañe a las producciones estético-simbólicas, las capturas y extracciones intelecto-sensibles atesoran una larga historia. Por cierto, la cosa se

complejiza cuando las narraciones artísticas deciden ser esencialmente alusivas, sugerentes, antes que descriptivas. Cuando eligen conformar un espectro de significados abierto, casi siempre inabarcablemente abierto, antes que ofrecer una interpretación de sentido único, de dirección única. Raquel Bessio, en su texto, da ciertas señas, también inevitablemente amplias, abiertas. Pero ni siquiera esas, aunque provengan de quien emprende el acto creador, son las únicas legítimas. Menos las que este escritor intentará esbozar. La mirada debería navegar por toda acción artística como sobre un mar donde se vislumbran esquivas formas en un ágil empeño natatorio. Una vez que la mirada establece su relación conectiva con lo que se mira, cuando se produce la captura, deviene el fenómeno extractivo. Lo que se extrae, lo que la imagen precipita —químicamente hablando— va hacia el interior. Lo extractivo se hace introspectivo. La captura provoca el acto interpretativo. Según las vivencias de cada espectador serán las lecturas. Incluso, según la destreza sensible de quien captura, pueden germinar lecturas multiplicadas, renovadamente emergentes.

*En la pesca deportiva se emplea cañas de pescar, carretes, línea o sedal, y anzuelos con cebos naturales o artificiales, con el fin de conseguir los peces. Permite aceptar el desafío de su acecho, enfrentar peces escurridizos y, quizás, obtener alimentación.*

Líneas creadas por los sedales de nailon, anzuelos con carnadas artificiales que simulan pequeños animales reales. Simulan, es decir, representan. Elementos imitativos que establecen, de modo inevitable, un mesurado fingimiento. Tales son los elementos a los que recurre Raquel Bessio. No es una elección antojadiza, para nada antojadiza. La áurea construcción geométrica que van instaurando las líneas de sedal es uno de los recursos fundamentales en el planteo escenográfico de la Puesta en escena. Recurso fundamental, es decir, recurso que da fundamento. El contemplador solo puede mirar, le está vedada la contingencia, acrobática, por cierto, de transitar esa estructura levísima, apenas visible. El sedal, la tanza, también configura la escenografía mediante el inconstante juego de las sombras. Los otros profusos protagonistas son los cebos, los señuelos. Cristalinas copias de casi rígidos peces, a veces irradiando suaves reflejos

plateados, otras veces de una nítida transparencia. Resulta asombroso cómo, de una definición suministrada por una enciclopedia, pueden iluminarse inesperados acentos poéticos. Solo se trata de hacer efectivo un simple desplazamiento semántico. El desafío del acecho, la lucha que supone la persecución de objetivos escurridizos se aplica, impecablemente, a la cuestión de las posibles lecturas. En el contexto de las artes visuales contemporáneas es necesario aceptar el desafío del acecho, el ritual de la mirada que espera y aguarda la emergencia del significado. Sucede que, casi siempre, el objeto de la captura no es dócil, mucho menos, sumiso. Reclama una actitud perseverante y participativa. «La percepción requiere participación», sostiene el artista español Antoni Muntadas en una especie de consigna que es casi un acto de profana liturgia. «Las consecuencias de la mirada no nos instala en un terreno fácil, cómodo, de tránsitos simples», afirma por su parte Joseph Beuys, uno de los artistas más sólidamente teóricos del pasado siglo. Esta etérea Puesta en escena también reclama la participación. Tampoco ubica al contemplador en un territorio de desciframientos inmediatos. Reclama un tiempo para configurar los alrededores de la mirada, para llevar esos alrededores a la lectura sensible y reflexiva. Solicita una actitud cuidadosa, exigente. Necesita incluso la demorada incertidumbre de un cierto desasosiego.

*El verbo pescar es definido como la acción y efecto de pescar. También como el oficio y el arte de pescar.*

Raquel Bessio con su Puesta en escena, como todo producto auténtico, veraz, creado por un artista, entiende y acepta que su obra queda definitivamente terminada cuando el contemplador la recibe. Es decir, recibir, admitir, comprender lo que se le está ofreciendo. De alguna manera, lo que este escritor intenta decir es que una obra de arte, sin el necesario acto interpretativo, es una obra inconclusa. Toda producción artística es un objeto físico. Obviamente, desde ese aspecto está terminada. Pero una producción artística es además un objeto simbólico y/o metafórico. Desde ese punto de vista, solo concluye cuando alguien —ya se dijo— la recibe y la admite. Y, además, circunstancia esencial, la comprende. Ya sea en un sentido lindante al que guio los presupuestos de quien la creó, ya sea con todas las adherencias impensables que una obra abierta puede ir incorporando. Cuando el espectador confronta el escenario que propone Raquel Bessio, queda claro que la obra alude a la acción de pescar. También a las posibles implicancias

propias de ese oficio, de ese arte. Pero, ¿es solo eso? ¿Una teatralización referente al acto de la pesca? Seguramente no. Seguramente diversifica y amplía sentidos. Extiende los límites de sus parcelas alusivas.

*La línea o sedal adquiere el nombre debido a que era la seda de baja calidad el material que era mayormente utilizado hasta la aparición del nailon y otros materiales sintéticos. Se suele denominar de esta manera al filamento que une el bajo de línea a la caña o carrete (según modalidades, incluso en muchas situaciones es sujeta de manera directa al pescador).*

En esta Puesta en escena no hay pescador que sostenga el sedal, la línea de nailon. El ámbito museístico es quien sostiene la estructura geométrica, quien le da soporte físico. Quizás, solo quizás, en este modo de entramar las líneas, en el hecho físico de que el espectador puede ver pero no puede tocar exista una posible clave. El museo, queda claro en la exposición teórica de la artista, no es para nada ajeno al planteo de la Puesta en escena. Más aun, a juicio de este escritor, el edificio en sí, el sector donde la acción artística se realiza, constituye el guion vertebrador de todo el proyecto. Tampoco existe ajenidad con respecto a sus incidencias alusivas. Por ejemplo, las salas del museo exhiben. Aun en el caso de una propuesta *site specific*, una sala siempre exhibe. Distanciadamente exhibe, la cercanía física o receptiva corre por cuenta de quien asume la mirada. Ahora la cercanía física es imposible. La obra se desarrolla en un terreno vedado, explícitamente vedado. Otra interrogante para el eventual lector-espectador: ¿El museo no es siempre terreno vedado? Más allá de, otra vez Muntadas, constituir un espacio protegido, ¿no es un espacio desprotegido frente a los desconciertos de cierta mirada? En este caso, como en un hecho teatral, solo se presencia. Pero ese presenciar, ese «presenciamiento» carece de historia dicha, de parlamentos explícitos. Solo deja el inmenso asombro del silencio. Con el paso de los años, los señuelos se han convertido en la técnica favorita para una gran cantidad de adeptos a la pesca. Se trata de una clase de anzuelos que no requieren el uso de carnada, simulando ser comida para los peces que se ven atraídos por colores y texturas. Segundos protagonistas: los señuelos. Bellos, quietísimos, también inaccesibles. Pero, pese a su aparente y gentil coprotagonismo, tienen un rol decisivo en la Puesta en escena. Con ellos culmina la instauración del simulacro. Esta ficción, esta acción artística que se desboca

frente a la etiqueta reduccionista. Esta puesta en escena, aceptando la denominación como modo expositivo y más allá de la titulación decidida por Raquel Bessio, necesita de manera concluyente a estos inefables simuladores. Sin ellos el rito sería groseramente ensimismado, casi una construcción narcisista. En la más estricta ortodoxia del arte conceptual «ochentista», una mera auto-satisfacción, un súper intelectual miramiento de los ombligos artísticos. Esos señuelos no solo orientan el gran simulacro sino que subvierten las comodidades estéticas. Sin ellos la cruzada y entrecruzada poligonal de los sedales sería apenas una emergencia de suavísima belleza, un gesto minimalista y, como tal, desinteresado de toda lectura, de todo posible significado. Si los sedales son una especie de clave, en esta Puesta en escena cada elemento tiene valor de clave, los señuelos pasan a ser una clave bastante clara, casi imperativa.

*El uso de señuelos es, quizás, la forma más difícil de practicar la pesca. En lugar del anzuelo, una pequeña ancla asegura que la pieza, una vez atrapada, no se desenganche fácilmente.*

En ese muy abierto repertorio de significados, de ejercicios imaginativos incitadores de diversas interpretaciones, este escritor no puede evitar sentir que hay indicios un tanto claros, elusivamente sugerentes, ambiguos, por demás sutiles. La voluntad de captura implica estrategias que no buscan facilitar la mirada. Eso resulta bastante evidente, aunque los síntomas que proporciona el escenario de esta Puesta en escena no son excesivamente complejos. Una intrincada estructura de sedales que puede querer configurar los despliegues de una posible trampa. Una numerosa presencia de señuelos que buscan asegurar la firmeza de una captura receptiva. Una captura que amplifique interrogantes, que trate de impedir el desenganche fácil. Esa insinuación de trampa, el enganche que inducen los señuelos, ¿acaso establecen una hipótesis tentativa de detenimiento temporal? Más allá de la obvia referencia al presente, el contemplador mira, intenta comprender, reflexiona en una constante conjugación del presente. Pero ¿no puede haber una implicancia relativa al pasado? ¿A sus trampas, a su captura sin desenganche posible, a sus mitologías de continuos retornos? Quizás, y es una posibilidad sin contradicciones ni paradojas, ¿el desenganche del pasado no implica una necesidad impostergable de experimentar la indecisión del futuro? Tal como ha sucedido en otras áreas del tejido social, aun de la cultura, estos

tiempos donde se intenta repasar dos escasos siglos de una, pese a todo, adolescente historia, ¿no será necesario aceptar, por lo menos, la inminencia del futuro? Los panteones repletos de héroes prestigiosos son solo paradigmas que satisfacen orgullos, pero son panteones, monumentos mortuorios. Si solo se conciben de esa manera, como una herencia que provoca la parálisis del presente o, con sus cantos de sirena, niegan el riesgo de una discusión sobre el futuro, no parecen ser de mucha utilidad. Si son punto de partida para la asunción de una crisis fermentante, la cosa es muy distinta. Devienen una marcación desde el pasado para las posibles cartografías del futuro. El centenario de un museo ¿es solo la conmemoración de un tiempo transcurrido y de lo que ese tiempo dejó? ¿O es una perfecta oportunidad para, tomando ese museo como centro gravitatorio, iniciar una productiva discusión sobre las artes visuales uruguayas de la contemporaneidad, sobre si es posible un ejercicio artístico capaz de reconocerse a sí mismo, a sus valores e inconsecuencias, a la voluntad de trascender exiguas fronteras físicas y simbólicas?

*En sentido figurado, señuelo es un proceder usado para atraer, persuadir o inducir, con alguna falacia.*

Para este escritor cada interrogante formulada en los últimos párrafos es una especie de señuelo. Cada espectador, eventual lector, debe decidir si esas preguntas-señuelos solo inducen alguna estéril falacia o pretenden una captura más fructífera. Caer en la trampa de una correcta y cumplida celebración o amplificar los dicentes silencios de una hábil, inteligente, perturbadora Puesta en escena.

**Alfredo Torres**

\* Definiciones y frases extraídas de diferentes enciclopedias electrónicas.



Navigare Necessè



# Criterios invariantes

Planteo aquí ocho constantes que se encuentran en mis trabajos. Dichos criterios los analizaré a través de las últimas instalaciones y del trabajo que hoy se presenta en el Museo Nacional de Artes Visuales.

## EL ESPÍRITU DEL LUGAR

*Designa la búsqueda de la expresión sensible que se recibe al enfrentar las sugerencias de un lugar. Busca transmitir la esencia vivencial del pasado y sus concatenaciones con el presente. Parto de una investigación histórica implícita relacionada con ese lugar. Esta es una de las primeras constantes de todos los trabajos y que siempre da sustento a las propuestas. Trabajo con el espíritu del lugar, que es el detonante para el desarrollo de la idea. Son propuestas para un lugar específico. Es decir, se trabaja en función del lugar, con el lugar. Espacio geográfico real simbólico.*

En la obra **Puesta en escena** (2011), que se implanta en el Museo Nacional de Artes Visuales, y se concreta a los 100 años de su fundación, propongo una actitud reflexiva. Se busca una relación con la circunstancia. El uso del señuelo quiere ser un elemento cuestionador. En el exterior de dicho Museo en la obra **Navigare necesse** (2008) coloqué una señal (una boya) buscando una lectura simbólica. Sobre la violencia imperante en diferentes épocas de nuestra historia. **En aras de la patria** (2008), proyecto efectuado en los vidrios del invernáculo, mediante transparencias que evocan las crueldades del dictador Máximo Santos, a pocos metros de donde se encuentra la leonera en la cual arrojaba a sus adversarios. Es durante esta época del militarismo imperante en el siglo XIX que se construye la cárcel del Miguelete. En **La visibilidad es una trampa** (2010) analizo el concepto espacial del panoptismo, donde el prisionero es siempre observado, resignificando el mecanismo de control de la sociedad moderna. En medio de la crisis global del 2008, cuando ya no hay donde emigrar, me seleccionan para la Bienal de Venecia, pero con una condición: mi obra deberá estar fuera del pabellón. Es en **La tierra prometida (te quiero, mucho, poquito y nada)** (2009) donde el pabellón uruguayo simboliza el espacio geográfico del país. Busco una reflexión sobre las migraciones, al producirse conmigo, metafóricamente, una exclusión territorial: el espacio interior del pabellón. Retornando a los orígenes de nuestro país con motivo de los 500 años del descubrimiento de América, en **Encubrimiento de presagios** (1992) los mensajes ocultos indescifrables remiten a un intercambio de quienes poblaban estas tierras con relación al recién llegado conquistador.

## LA HISTORIA Y LA OBRA

*La selección del hecho histórico fundamental de cada obra no es gratuita, responde a la relevancia de hechos pasados que cobran, por diferentes razones, una revaloración en el contexto actual. Se visualiza el deseo de la lectura de diferentes tiempos.*

En **Puesta en escena** la historia del lugar, Museo de Artes Visuales, es la historia de las artes visuales en nuestro país, la historia de los salones nacionales, de sus jurados, de los artistas seleccionados y de los rechazados. Se contrasta la situación entre dos momentos históricos, presente y futuro. De como nos «paremos hoy», dependerán los próximos 100 años. La mirada se conforma de la memoria (pasado), de la intuición directa (presente) y del futuro. Ese ensamblaje, además, determina la propia mirada. Siempre me interesó contrastar situaciones históricas. En **Camino a la cruz** (1993) confronto la situación entre los siglos XIX y XX y de los hitos que marcaron la peregrinación que origina la instalación de la Cruz. Así como también se evalúa críticamente dos periodos cuestionados de nuestra historia: el militarismo del siglo XIX y las dictaduras del siglo XX, en la obra **En aras de la patria**. Las obras están sustentadas por una investigación analítica de los hechos históricos. Es así que investigo la teoría del panóptico aplicado a las cárceles del siglo XIX, desarrollada en **La visibilidad es una trampa**, y que cobra inusual significado frente a una sociedad globalizada y controlada. Hechos poco conocidos de nuestro pasado determinan obras como **A las puertas del cabildo** (1998), que refiere a la ejecución de las esclavas de la calle Rincón, por parte de las autoridades españolas. Enfoco la emigración —hecho histórico nacional, latinoamericano y ahora mundial— en **La Tierra Prometida** y llevo a un ámbito internacional, Bienal de Venecia, esta problemática.

## LO EFÍMERO

*Las instalaciones, las intervenciones cambian, se transforman e incluso, desaparecen.*

En **Puesta en escena**, los hilos constructivos definen volúmenes virtuales que se reconstruyen mentalmente, como esculturas sin masa. Duran el tiempo de la percepción. Esta constante se ve en **Vidriecitos de la orientalidad** (2003). La convocatoria exigía una propuesta limitada a un breve lapso de tiempo; la obra entra a

la exposición en un carrito con cajas, de las cuales se extraen elementos que arman la obra y luego se desarma delante de los espectadores. La temporalidad y lo efímero eran una exigencia. También en **A contramano** (2006) la temporalidad era una condicionante; la propuesta debía funcionar ininterrumpidamente 24 horas. En **Encubrimiento de presagios**, una de las primeras obras, fue más drástico el enfoque de lo temporal; el fuego consumió la obra al final del período expositivo. Pero no siempre se puede planificar lo efímero. En **Hasta la victoria siempre** (2000), imprevisiblemente son los mismos alumnos de la Facultad de Arquitectura que se van apropiando de la obra hasta su desaparición. Para acompañar el paso del tiempo se eligen cajas metálicas para **La Tierra prometida**, que inicialmente brillan durante el verano, y paulatinamente el óxido las va atacando y transformando su color, y van siendo cubiertas por las hojas secas que caen, mimetizándose al final de la exposición con el desolado paisaje invernal de los Giardini. En la austera y fría celda del Miguelete, en **La visibilidad es una trampa**, cuando el espectador, a través del telescopio, puede descubrir en una pared del penal la palabra LIBERTAD, termina definitivamente la obra.

### DIALÉCTICA DE LOS OPUESTOS

*Se enfrentan los opuestos: lo sensible y lo agresivo, lo sereno y lo inquieto, lo perfecto y lo imperfecto, lo justo y lo injusto, lo temporal y atemporal.*

En **Puesta en escena** se plantea con líneas de construcción el método generador de la sección áurea, pero el señuelo nos está advirtiendo que no debemos caer en trampas que nosotros mismos nos planteamos. Me gusta inducir en el espectador sensaciones contradictorias, como sucede en **A treinta metros de la leonera** (1999). La pared de camelias transmite una impresión de belleza inicial que es truncada imprevisiblemente al leer el título de la obra y la sensación se transforma en perturbación, en miedo...

Menos dramático, pero oponiendo lo estático a lo dinámico, se ve en **A contramano**. La misma obra configura la relación entre lo permitido y lo prohibido; al intentar pasar se enciende la prohibición de pasar que se apaga al retroceder y así el ciclo continúa durante 24 horas. La oposición muerte/vida se da en **En aras de la patria**. La intervención se hace en el invernáculo donde el dictador Máximo Santos pone a germinar las especies para su jardín. Es un lugar donde se origina la vida que

se contrapone a la leonera, donde prospera la muerte. Trabajando con los conceptos perfecto/imperfecto, en **La tierra prometida**, a la impresión inicial de la composición armónica estructurada sobre la base de relucientes y perfectas cajas metálicas, sucede un paulatino proceso de oxidación. En varios trabajos planteo la represión y la libertad. En **La visibilidad es una trampa** ubico la palabra LIBERTAD en un espacio que fue creado para la represión. Palabra que la tenemos que buscar mediante el telescopio que, en la obra, simboliza la torre de control.

### CREACIÓN DE MUNDOS

*Cada obra crea un mundo.*

En **Puesta en escena** se instaura en el Museo el mundo de la creación artística, del origen de los trazados que regulan el arte y supuestamente lo avalan. Todo, en un espacio legitimado. El mundo de la violencia del militarismo del siglo XIX, se ubica en la finca de Máximo Santos, **En aras de la patria**, contrastando con **Julio Raúl "...en esta casa"**, en el que se crea el mundo opuesto al anterior. Mundos que se dieron prácticamente cruzando la avenida de las Instrucciones, donde transcurrían las tertulias literarias y musicales. El mundo que mira a Francia como paradigma cultural. La represión se identifica con el mundo de la cárcel en **La visibilidad es una trampa**. Se plantea la casa de las fieras Le Vaux, y del control global. Como también fenómenos de nuestro tiempo, las diferentes versiones de **La tierra prometida** recrean el mundo de las migraciones, del exilio y el des-exilio.

### «REARTISTIZACIÓN» DE LA ARQUITECTURA

*En todas las intervenciones la arquitectura es parte fundamental de la obra.*

En **Puesta en escena**, la obra se inserta en una sala del Museo de Artes Visuales. Se busca una dependencia entre la obra y el entorno. Sin embargo, la obra, con sus líneas constructivas y el uso de la luz, nos plantea un espacio en construcción al que no se puede acceder, y que modifica radicalmente su función y un eventual contenido exhibidor de obras de arte en sentido convencional.

Este mismo Museo cobra un enigmático sentido para el mundo artístico con **Navigare necesse**, al intervenir su fachada anclada a una boya gigantesca. El invernáculo es el espacio real privilegiado en **En aras de la patria**, ya que la leonera está presente virtualmente y se funden ambas



*Camino a la cruz / En aras de la patria  
Referentes / La visibilidad es una trampa  
Vínculos y des-vínculos, del km 0 al 180 / La alcancía*



arquitecturas, en sus vidrios. El pabellón uruguayo en Venecia para **La tierra prometida**, es parte de la obra. La presencia de los escudos en las cajas metálicas potencia la austera arquitectura del pabellón e induce múltiples interpretaciones. El espacio del panóptico en la cárcel de Miguelete para **La visibilidad es una trampa**, con toda su carga de dominación, encuentra una filtración hacia la LIBERTAD, al percibir el observador esta palabra a través del telescopio. El Cabildo de Montevideo participa de dos obras: internamente con su patio apacible de proporciones perfectas en **La alcancía** (2002), y externamente con su fachada de equilibrio neoclásico para la obra **A las puertas del cabildo**.

#### DIVERSIDAD TÉCNICA

*Cada obra requiere medios expresivos diferentes, según lo que se desea plantear. Los medios técnicos están al servicio del mensaje que se busque transmitir.*

Las diferentes propuestas, las correspondientes obras requieren de modos expresivos cambiantes que, además, van variando debido a la evolución conceptual de su uso. En **Encubrimiento de presagios**, una de las obras iniciales, se trabaja con tierra, madera y gasa. Se incluye el vidrio picado en **Vidriecitos de la orientalidad**, como material a granel. Siendo el vidrio, además, el soporte de varias intervenciones con adhesivos transparentes donde se imprimen fotografías. En **En aras de la patria**, con la frase de Santos y fotos del lugar. En **Julio Raúl "...en esta casa"** es el soporte de las impresiones fotográficas en fondo azul, que dan la atmósfera de la época. En **Hasta la victoria siempre**, se reflejan en la base del monumento los ladrillos de vidrio característicos de la fachada perteneciente a la Facultad de Arquitectura. Y en los ladrillos, la **Victoria de Samotracia**. Este uso del adhesivo va cambiando el concepto y en la obra **Referentes** (2010) el plano es total, calando las letras por las que se puede descubrir la obra. El mármol y el granito son utilizados esculpiéndolos como en la obra **Donde exhuman los obeliscos** (1993), o pulverizado en diferentes granulometrías y tonos como **Vínculos y des-vínculos, del km 0 al 180** (1999). Hay una complejidad de técnicas y materiales en las diferentes versiones de **La tierra prometida** (2004, 2006, 2009, 2010): cartón, madera, chapa que se oxida y una versión en acero inoxidable. Desde la obra **Julio Raúl "...en esta casa"**, se inicia una búsqueda de medios inmateriales que permitan lograr la recreación de las atmósferas del pasado así como un

complejo estudio del uso de la luz, azul en esta obra, asociado al azul Francia y al mar por las connotaciones de los poetas franco-uruguayos, que es retomado como base en **Puesta en escena**, ya que este color se asocia a la verdad, a la lealtad, a la parte intelectual de la mente. En las antípodas está la iluminación en rojo que se utiliza en el invernáculo de Santos, y que en la noche se irradia en la quinta asociándolo lógicamente con la violencia de los hechos allí acaecidos.

#### LA TEORÍA FORMAL

*La estética es el resultado inherente a la creación de mundos que son variables en el tiempo y en el espacio y son, por tanto, de total imprevisibilidad, y plásticamente expresan esas condiciones en las intervenciones en que lo fundamental es evocar el espíritu del lugar, que se logra con el manejo diferencial de la luz según los casos.*

Básicamente la estructura de la forma, en la mayoría de los casos, deriva en la elección de un elemento básico, igual y repetible. Como consecuencia, el resultado es una forma abierta que admite múltiples versiones. No hay una estética prefijada, de proporciones perfectas y cerrada en sí misma. Las formas presentes en cada obra son diferentes. En **Encubrimiento de presagios**, los mensajes encubiertos en ramas y telas constituyen una muralla indefinida y de crecimiento abierto. En las versiones de **La tierra prometida** (2004, 2006, 2009, 2010), la unidad básica es la caja en cartón, madera, chapa o acero inoxidable. Desde las diferentes combinaciones nacen relatos visuales diferentes. En **Vínculos y des-vínculos** se cambia el elemento, como fue el prisma de las cajas, por el círculo, materializado por la impresión del palangre, con el polvo de mármol en forma abierta y variable. La unidad básica de composición se constituye en una hoja de camelia en la obra **A 30 metros de la leonera** (1993) que, multiplicada por miles, construye un muro enorme color sangre. En **Puesta en escena**, el elemento básico de composición es la línea, materializada en la tanza del pescador. Línea que conforma el trazado de la sección áurea, la que se cierra en tercera dimensión estableciendo esculturas virtuales que carecen de densidad física visible.

Raquel Bessio

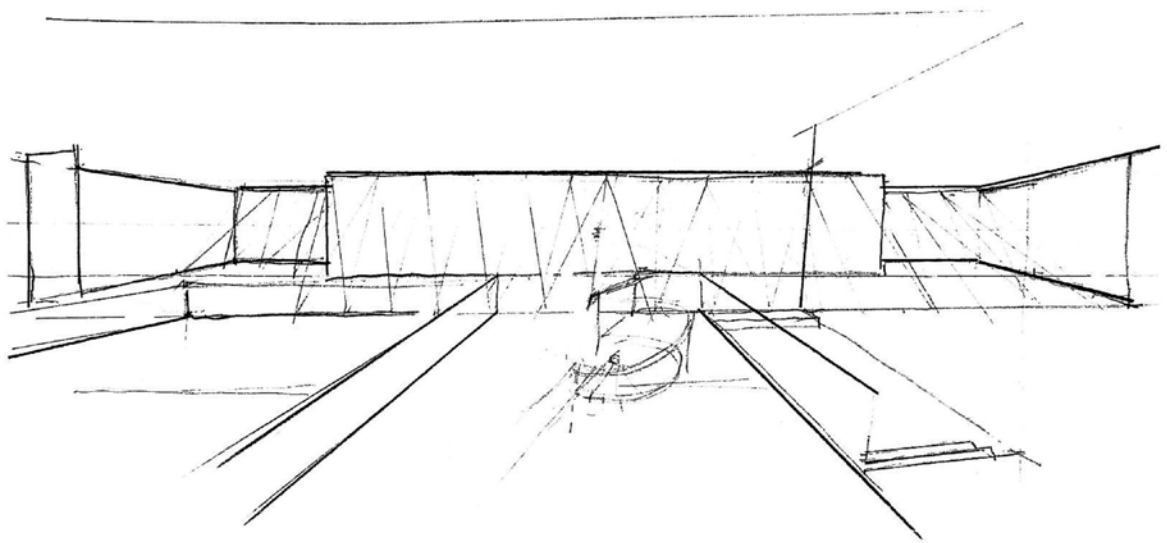
***Pienso y quiero comunicar mi pensamiento, enseguida mi inteligencia emplea con arte signos cualesquiera, los combina, los compone, los analiza y de ello resulta una expresión, una imagen, un hecho material que será de allí en más, para mí el retrato de un pensamiento, es decir, de un hecho inmaterial.***

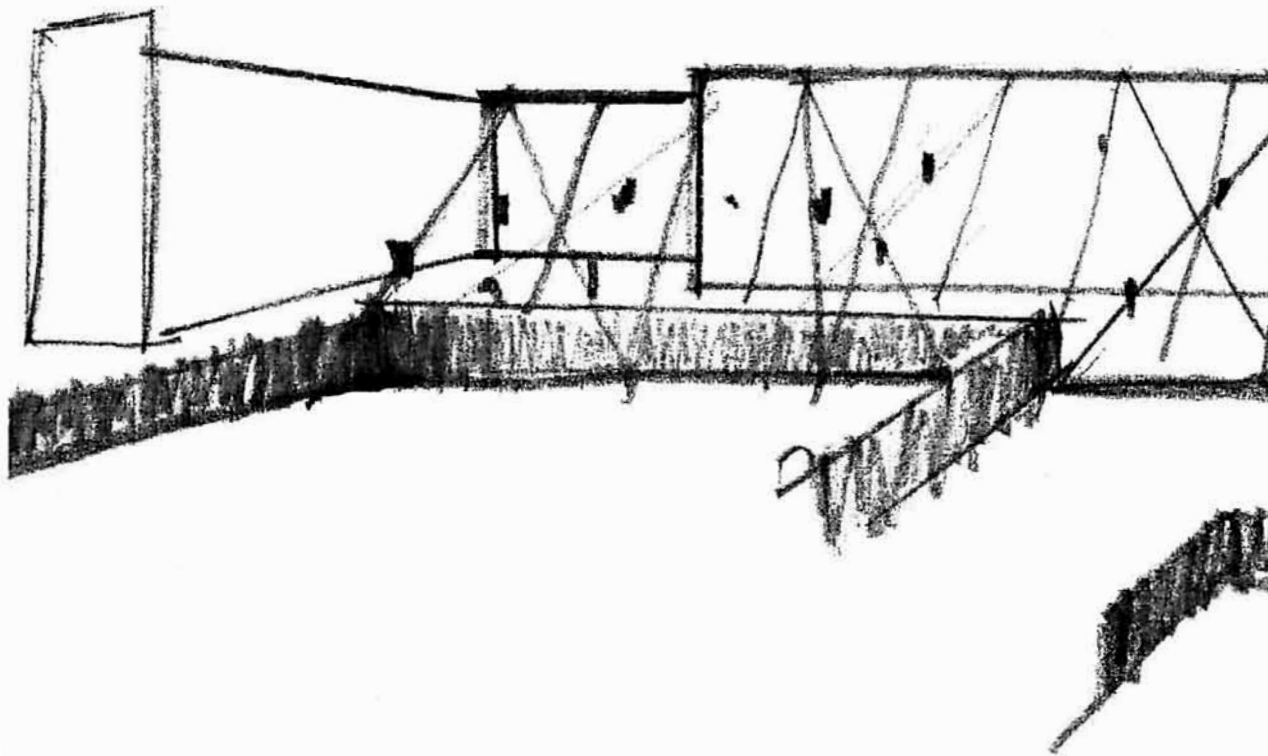
*El maestro ignorante* de Jacques Rancière  
Droit et philosophie panésquatique, pp. 11-13.

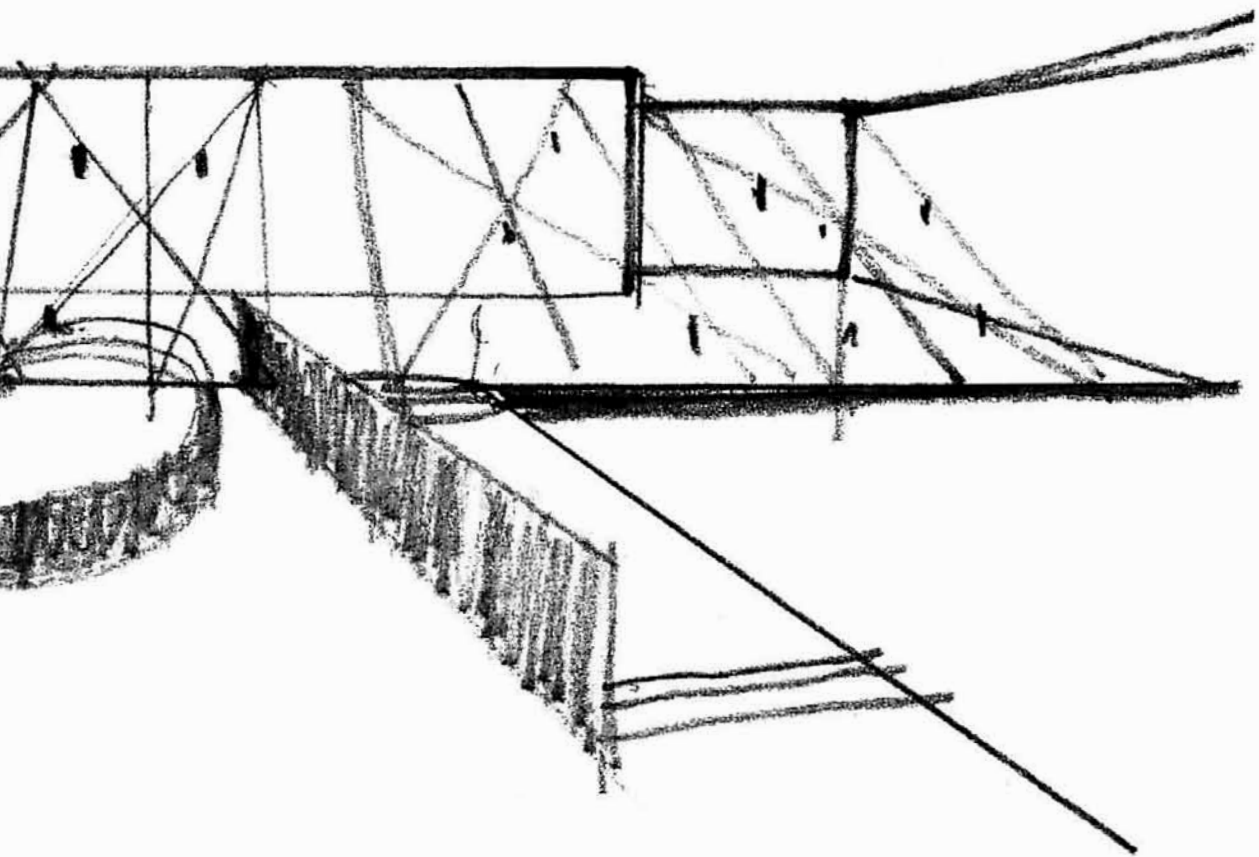
**proyecto >**



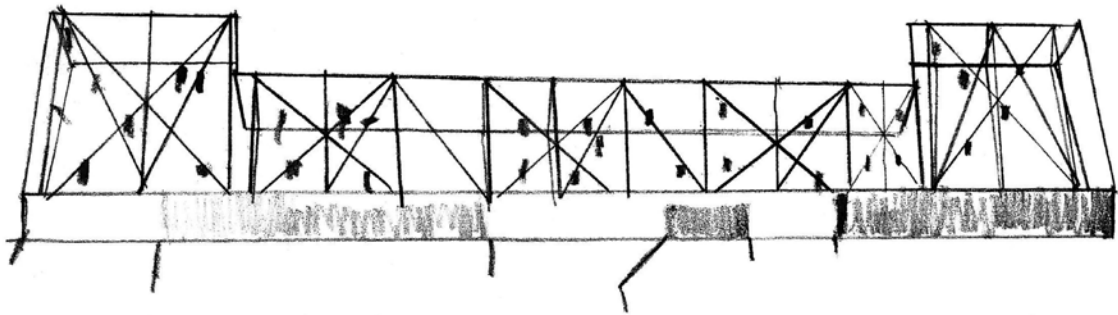






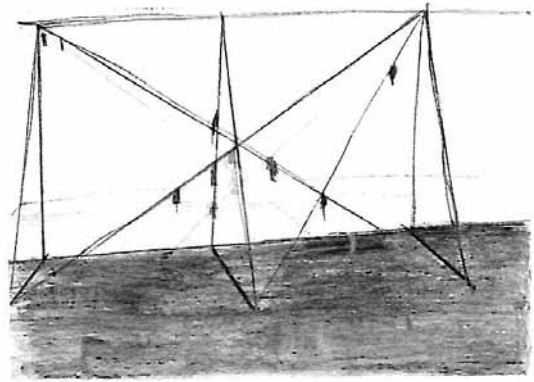
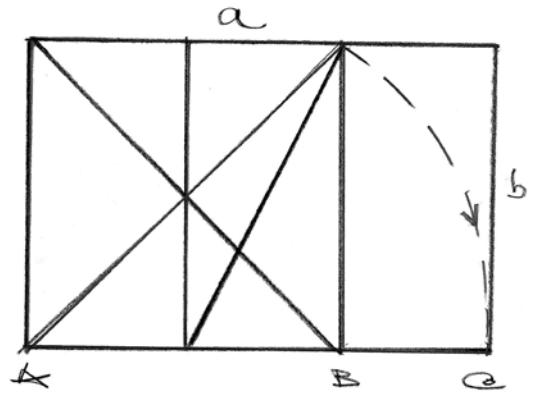






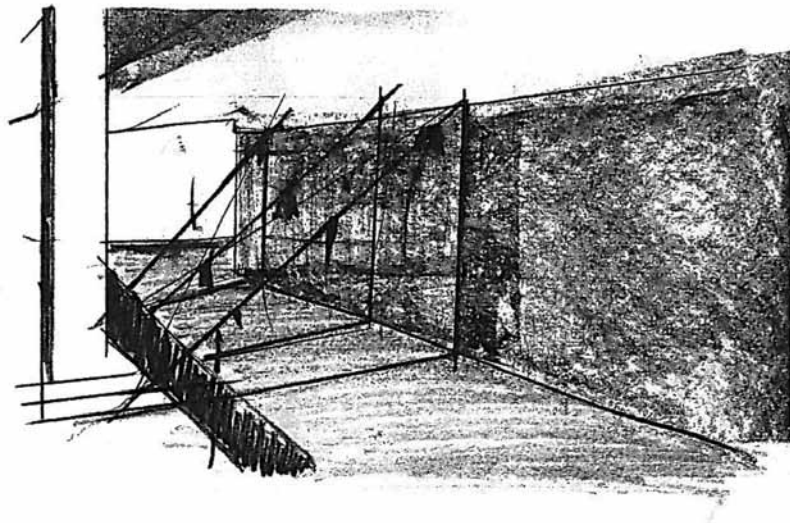


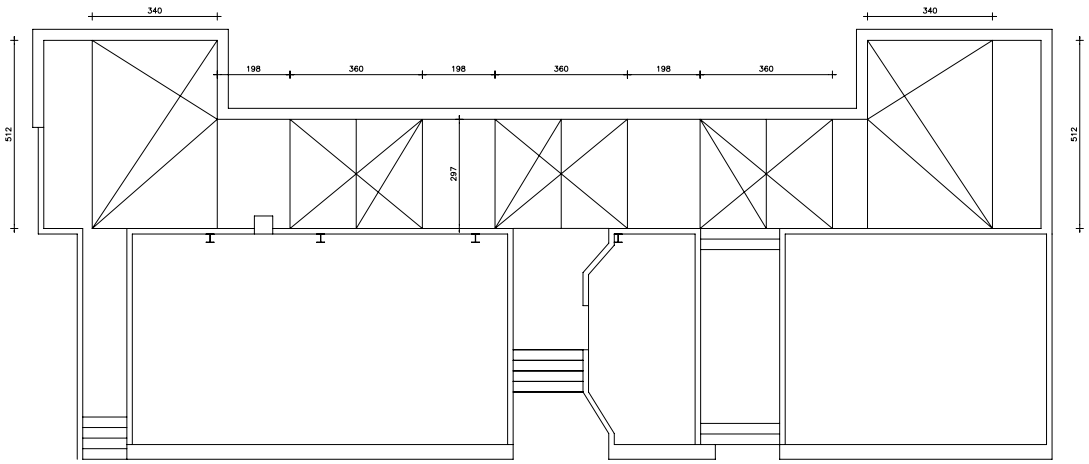
1.618033988749

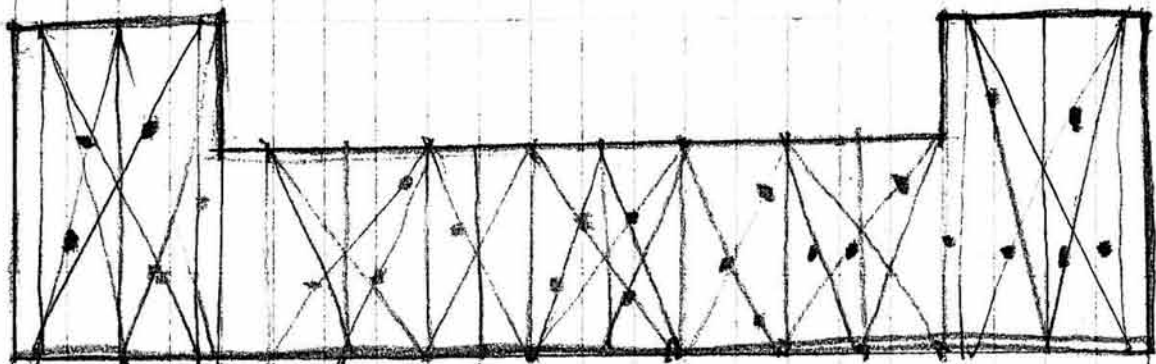


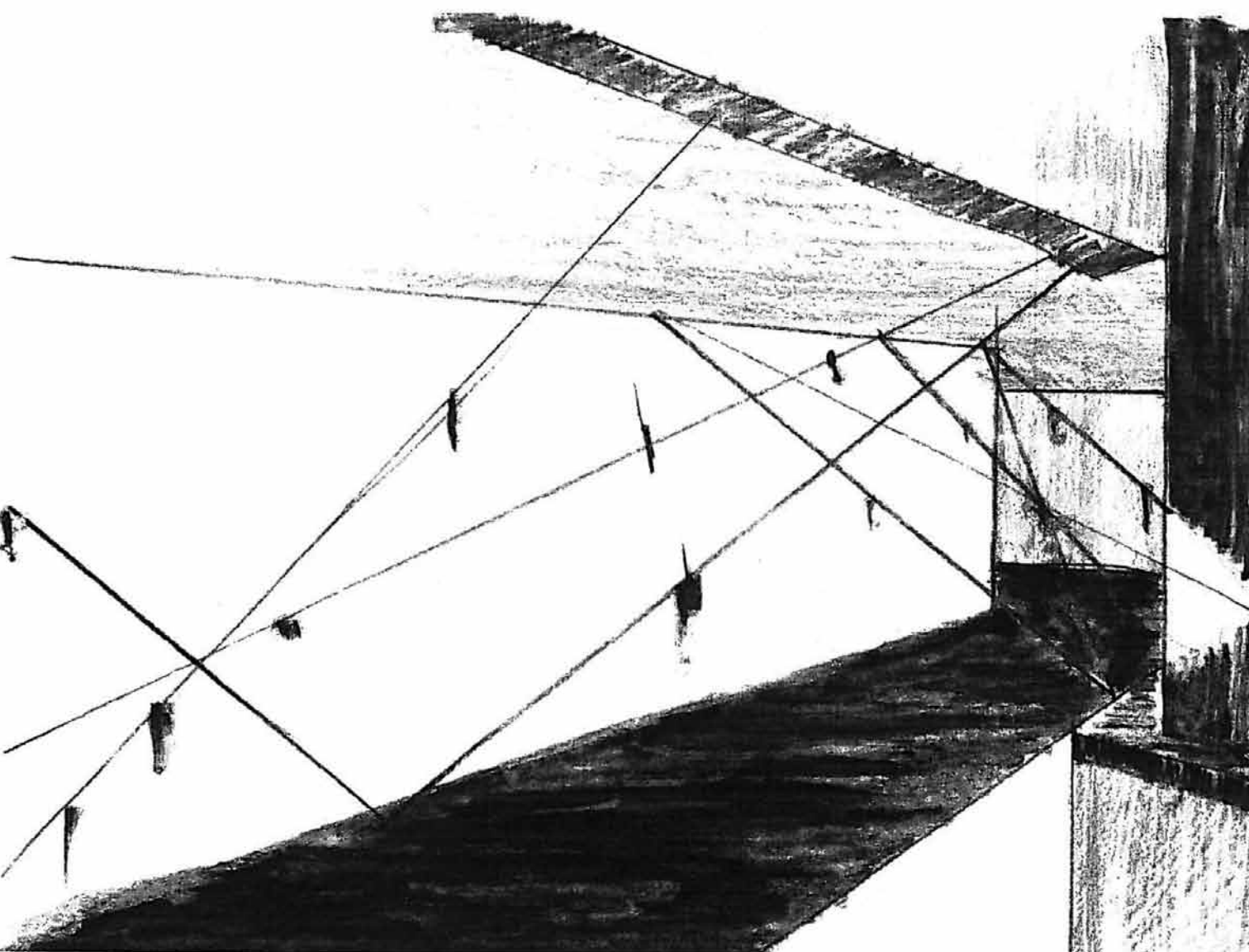


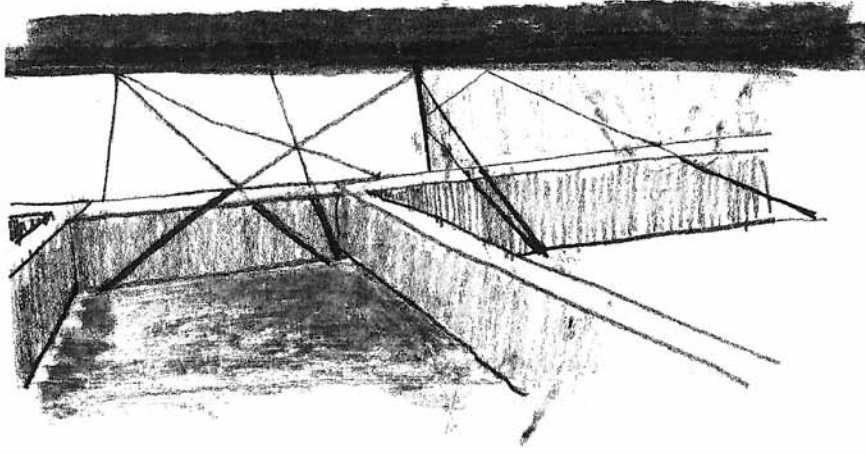


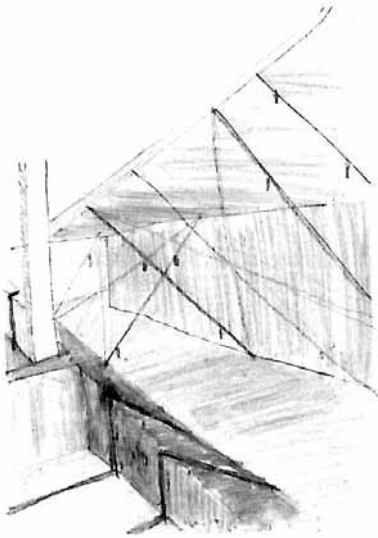


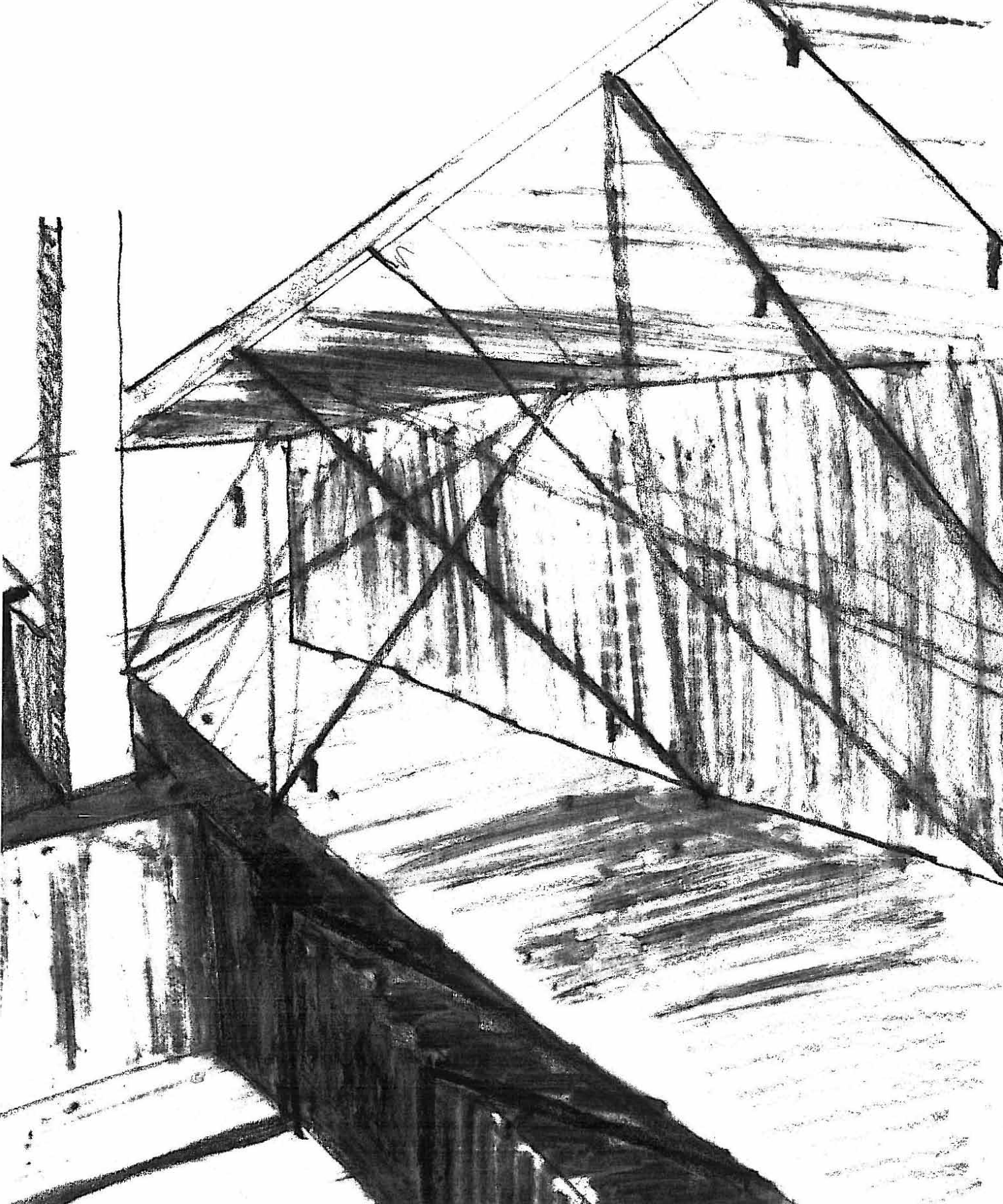


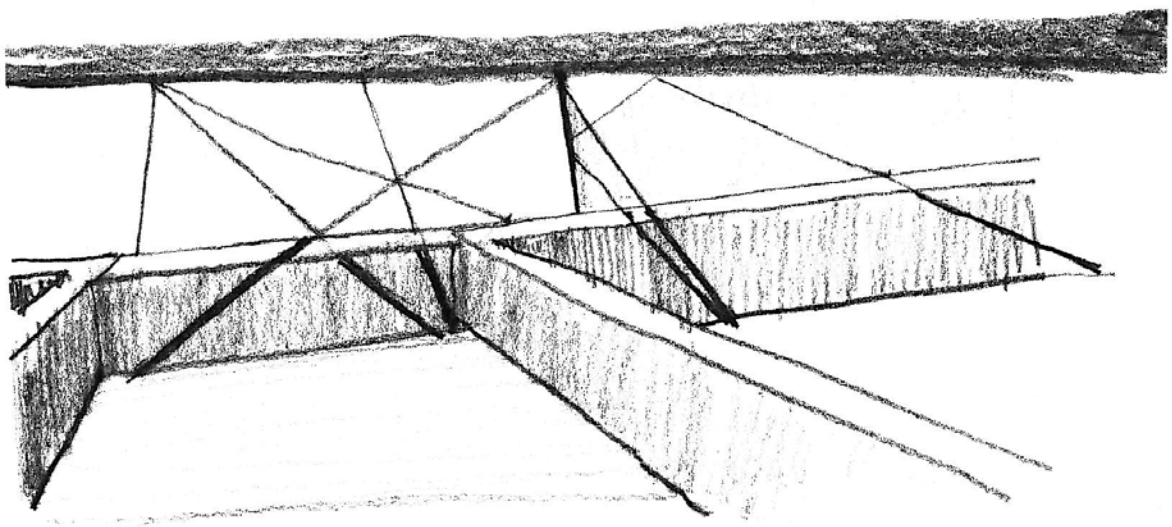




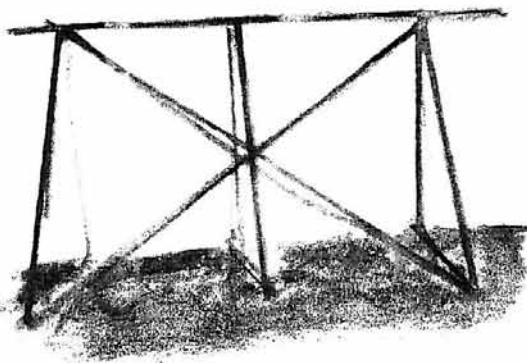
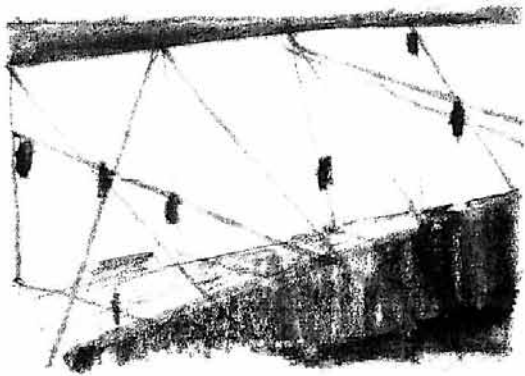
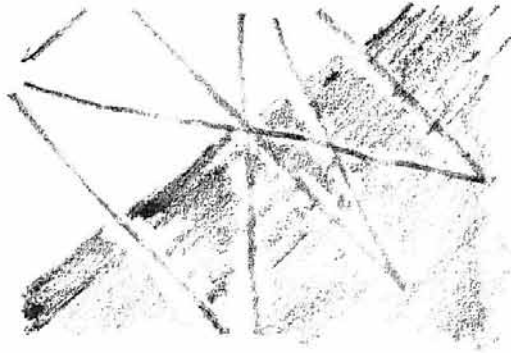


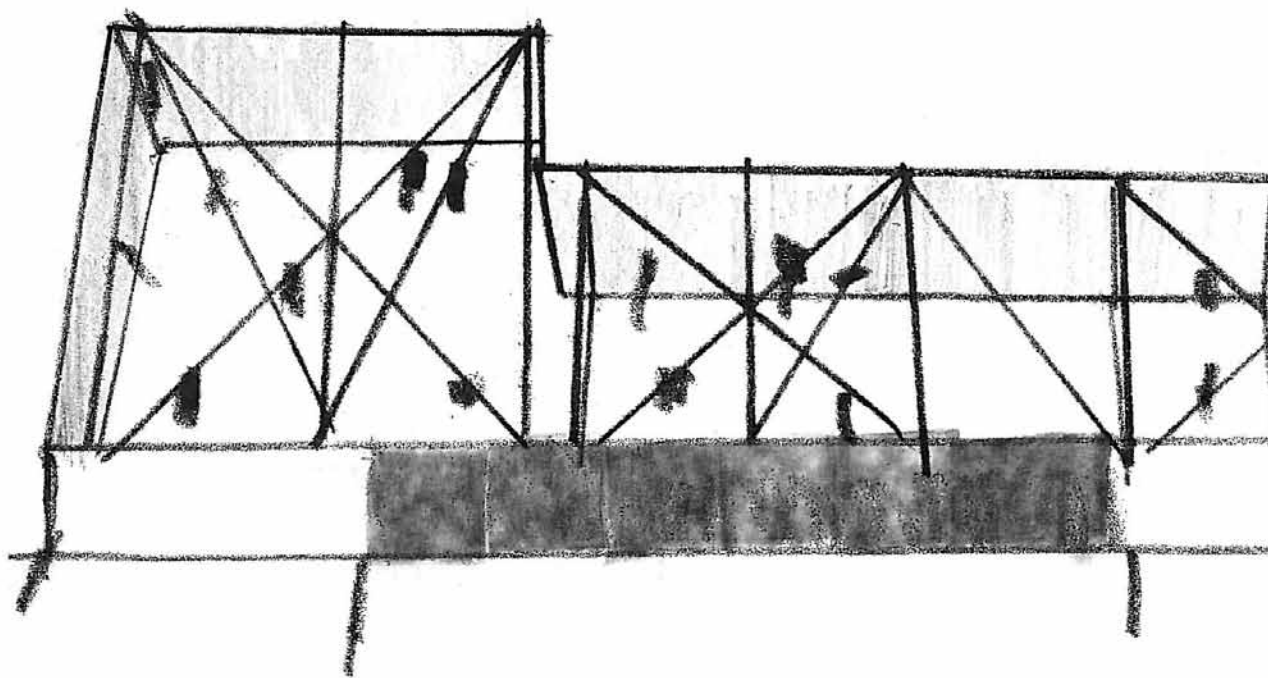


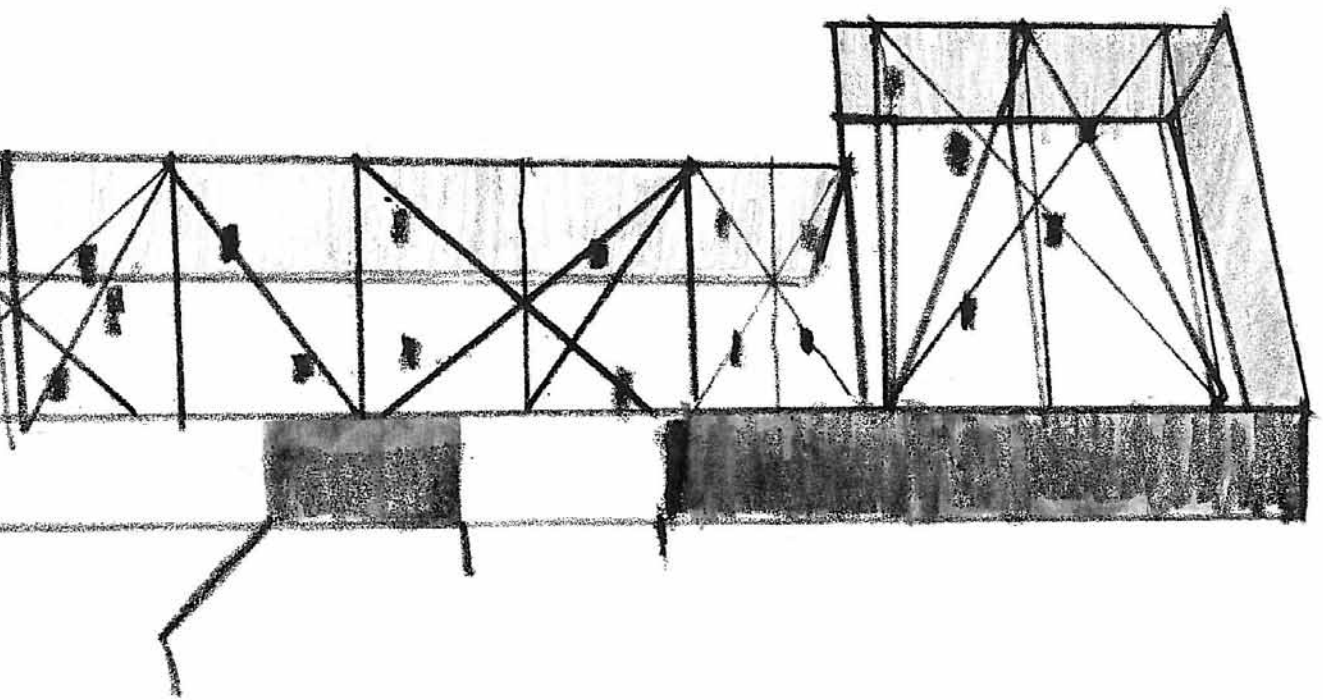








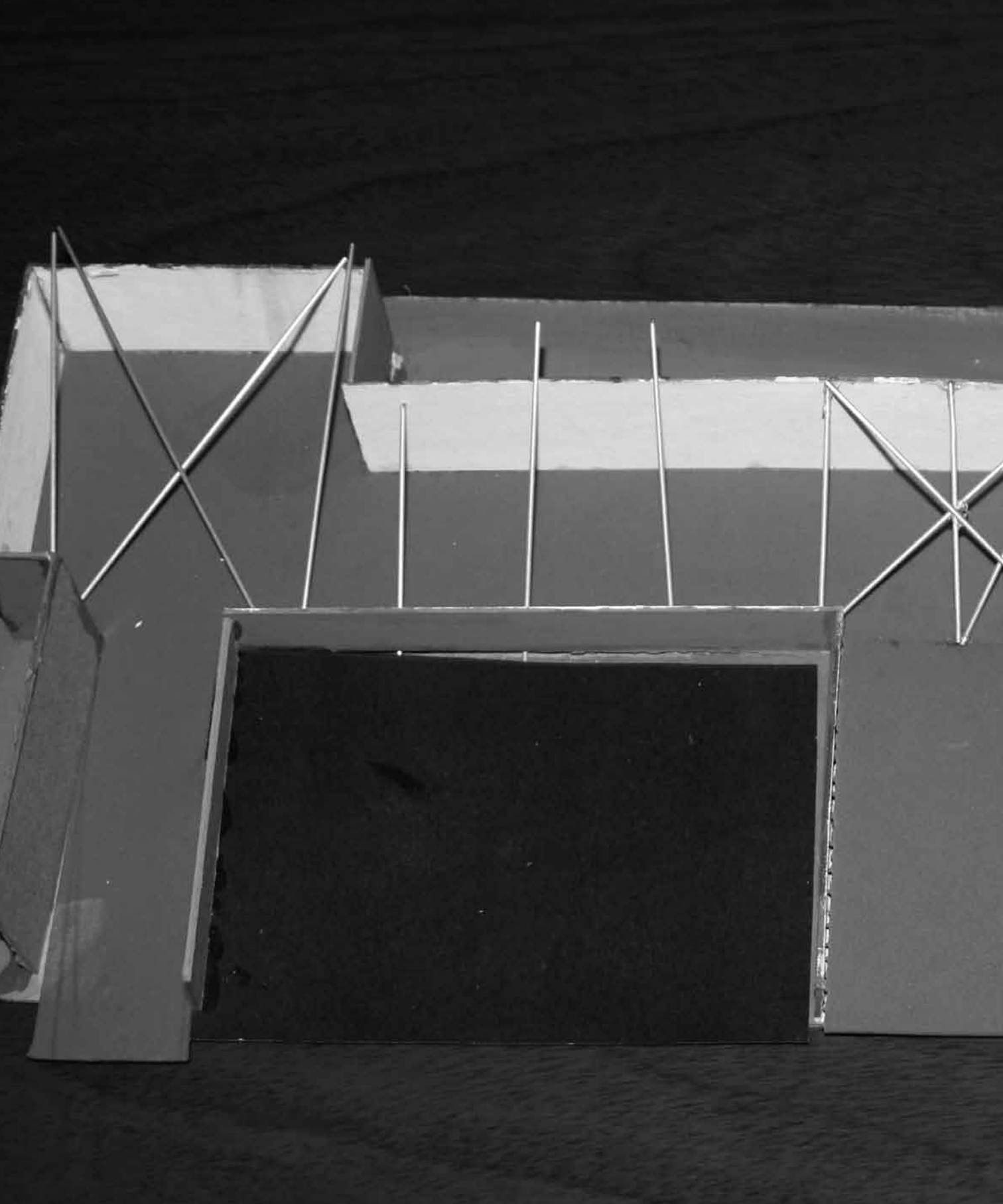


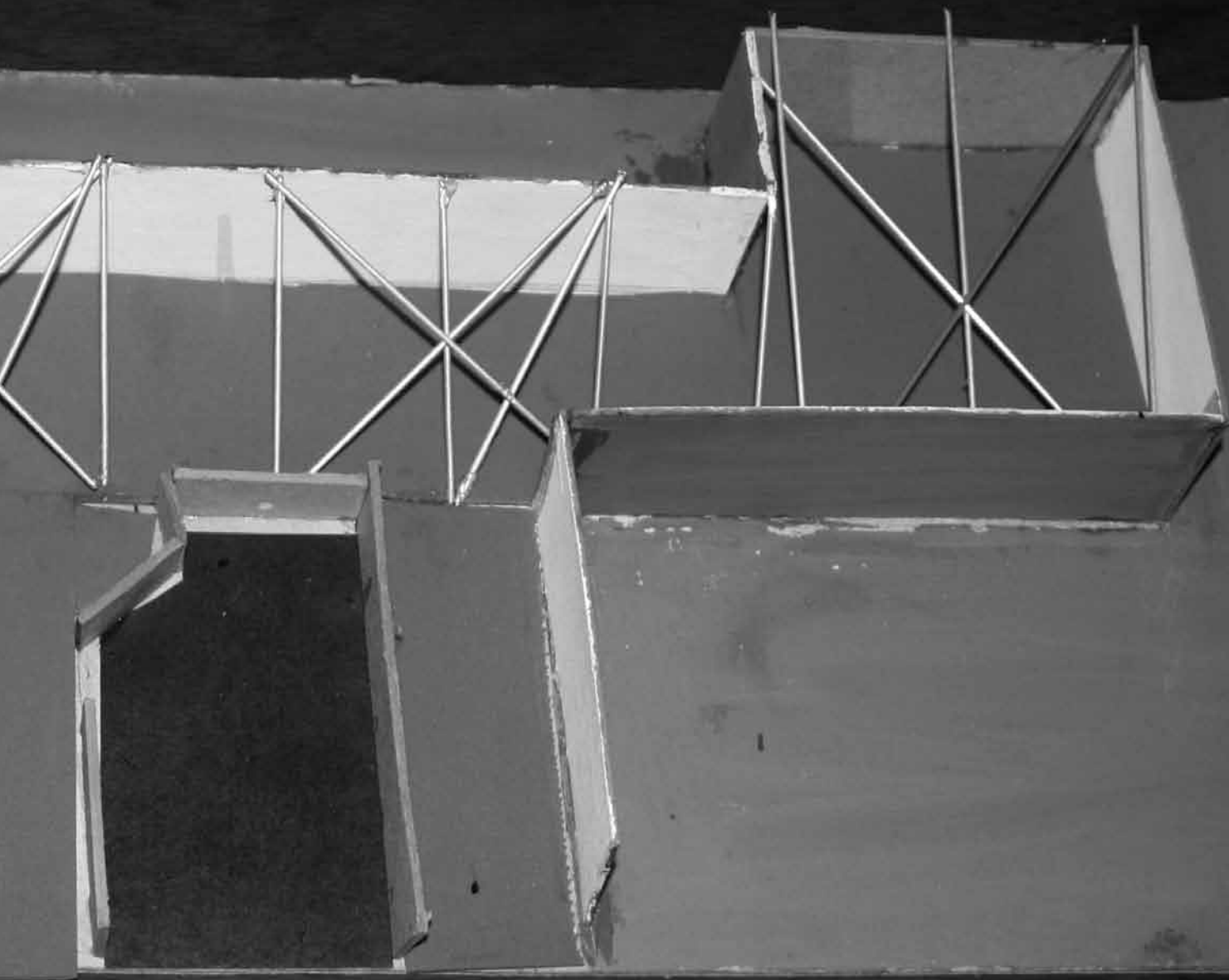


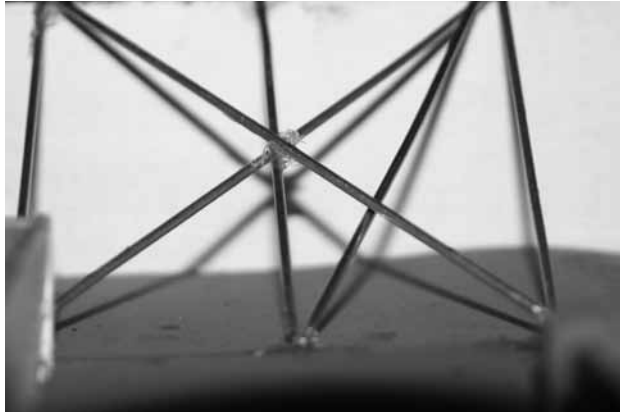
***Una idea se hace materia y esa materia se hace idea;  
y todo esto es efecto de la voluntad.***

El maestro ignorante de Jacques Rancière

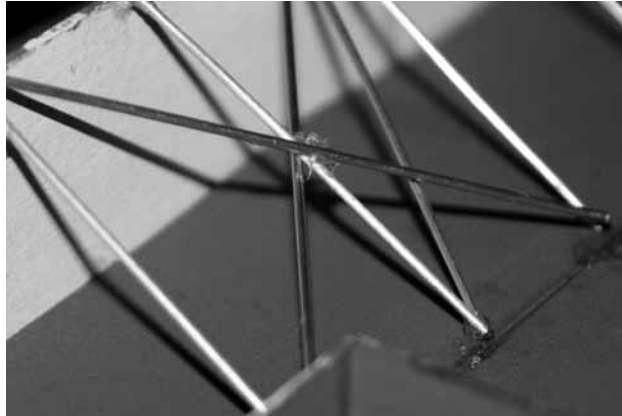


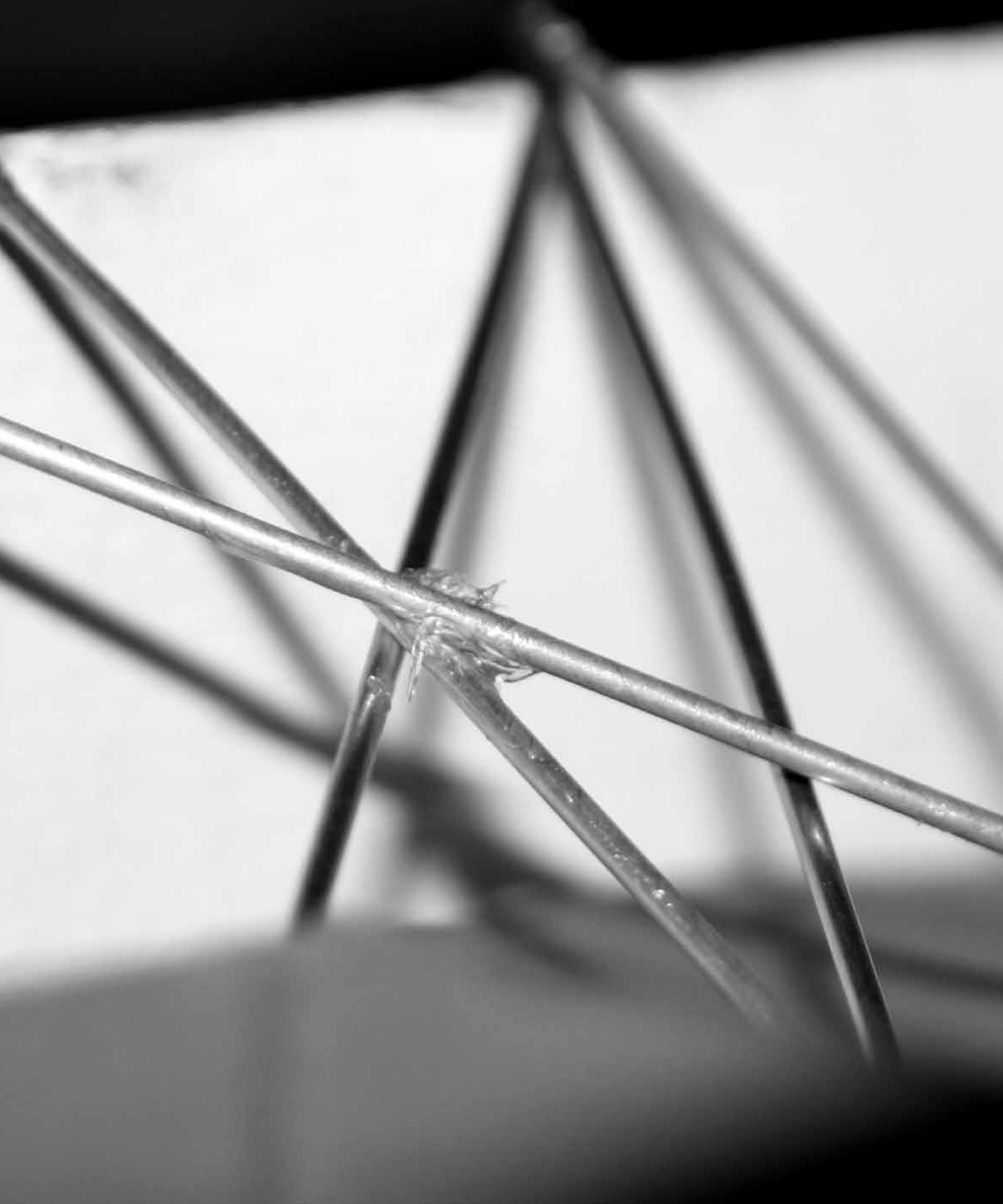














**Puesta en escena >**























# Raquel Bessio

Montevideo, 1946. Vive y trabaja en Uruguay

Estudió arquitectura en la Universidad de la República. En 1984 comienza sus estudios dentro del campo de las artes visuales tanto en técnicas tradicionales como experimentales, con diferentes profesores: Ernesto Aroztegui (1984-1988), Sara Pacheco (1989) y Jorge Soto (1990-1996). Ha expuesto colectiva e individualmente en Uruguay, Argentina, México, Brasil, Ecuador, Italia y EE. UU. desde 1990 a la actualidad.

**Entre las individuales se destacan:** Navigare Necesse (intervención en los jardines), Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo Uruguay, 2008 / La alcancía (intervención exterior en los patios) Museo y Archivo Histórico Municipal Cabildo de Montevideo, Montevideo, Uruguay, 2002-2003 / Julio Raúl "...en esta casa" (intervención interior en pasillos y accesos) Museo Nacional de Antropología, Montevideo, Uruguay, 1999-2000 / Camino a la cruz (Uso de la memoria) intervención en el claustro del Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo, Uruguay, 1996.

**Entre las colectivas:** La tierra prometida, Espacio de Arte Contemporáneo, Montevideo, Uruguay, 2011 / La visibilidad es una trampa, Espacio de Arte Contemporáneo, Montevideo, Uruguay, 2010 / En aras de la patria, intervención en el invernáculo del jardín, Museo de la Memoria, Montevideo, Uruguay, 2008 / Un camino de rosas, Bienal Siart, La Paz, Bolivia, 2005 / Del km 0 al 180, VIII Bienal de Cuenca, Cuenca, Ecuador, 2004 / Te quiero mucho, poquito y nada, Premio Rioplatense Fundación OSDE, Palais de Glace, Buenos Aires, República Argentina, 2003 / Vidriecitos de la orientalidad para la muestra Carpe Diem, Centro Cultural Lapidario de la Unión Latina, Montevideo, Uruguay, 2003 / Hasta la Victoria siempre... para la muestra Ojo 2000 (interferencias en la Facultad de Arquitectura de Montevideo), Montevideo, Uruguay, 2000 / Nomenclator, Bienal de Salto Edición 1999, Salto, Uruguay, 1999 / Hacer y ser, Museo Municipal de Historia del Arte, Montevideo, Uruguay / Donde se exhuman sus obeliscos, Prefectura Municipal de Porto Alegre, Usina del Gasómetro, Porto Alegre, Brasil, 1993.

**Ha recibido los siguientes reconocimientos:** Su obra Referentes es seleccionada dentro del Ciclo de Intervenciones artísticas Intemperie (Museo Figari) 2010 / La tierra prometida representa a Uruguay en el Bicentenario de Argentina y en FADA Art Show Los Ángeles, EE. UU., 2010 / 53 Bienal de Venecia, Italia, 2009 / seleccionada para la Bienal SIART, La Paz Bolivia, 2005 / Elegida por la curadora Mercedes Casanegra para representar a Uruguay en la VIII Bienal de Cuenca, Ecuador, 2004 / Premio Regional Fundación OSDE, Buenos Aires, República Argentina, 2001 / 1.º Premio en Proyecto, Salón Nacional de Artes Plásticas, Montevideo, Uruguay, 2001 / 1.º Premio Intervención Urbana Bienal de Salto, Uruguay, 1999 / Gran Premio Salón Municipal Vínculos y desvínculos con la obra del km 0 al km 180, 1999 / Premio MEC por su muestra Julio Raúl "...en esta casa", 1998 / 1.º Premio Instalación Bienal Municipal de Artes Plásticas con su obra Encubrimiento de Presagios.

**MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA**

**RICARDO EHRlich**  
Ministro

**MARÍA SIMON**  
Subsecretaria

**PABLO ÁLVAREZ**  
Director General

**HUGO ACHUGAR**  
Director Nacional de Cultura

**ALEJANDRO GORTÁZAR**  
Director de Proyectos Culturales

**ENRIQUE AGUERRE**  
Director del Museo Nacional de Artes Visuales

.....

**Museo Nacional de Artes Visuales**  
Tomás Giribaldi 2283 esq. Julio Herrera y Reissig,  
Parque Rodó - Montevideo - Uruguay  
Tels.: +598 27116054 - 27116124 - 27116127

[www.mnav.gub.uy](http://www.mnav.gub.uy)

**Puesta en escena**  
Raquel Bessio, 2011  
MNAV

**Curaduría**  
Alfredo Torres

**Corrección**  
Graciela Álvez

**Montaje**  
Nicolás Infanzón

**Diseño de catálogo**  
Land / Santiago Velazco y Gabriel Pica

**Fotografía de obras**  
Ramón Cerviño

**Cartelería**  
Alberto Rossini

**Agradecimientos**  
Al Prof. Joseph Jacotot

Catálogo publicado en ocasión de la exhibición *Puesta en escena* de Raquel Bessio en el Museo Nacional de Artes Visuales. 15 de setiembre de 2011. Montevideo, Uruguay.

