

## ÍNDICE

I. Introducción .....	p. 3
II. Proceso .....	p. 4
III. Antecedentes y Referentes .....	p. 7
IV. Descripción de la obra/montaje.....	p. 12
V. Marco Teórico .....	p. 15
VI. Anexo de montaje .....	p. 22
VII. Bibliografía .....	p.35

Un Atlas en el que se recopilan series de escritos, imágenes y otras experiencias, la recolección de paisajes de distintos órdenes: momentos narrados poéticamente, dibujos de fragmentos del paisaje, fotografías, videos, etc. Un Atlas de infinitas preguntas o tal vez sólo una y sus posibles respuestas.

Son estas preguntas sobre el paisaje -las distintas naturalezas que lo componen y que de él se desprenden- las que abren el espacio para el pensamiento acerca del arte. El paisaje en este caso es entendido como momento o experiencia alegórica, es decir fragmentaria: indefinible e irrepresentable. A través de las imágenes y textos se manifiesta la necesidad de captarlo, el intento de nombrarlo a través de los modos del arte contemporáneo y de la poesía que por sí mismos persiguen también ese deseo: representar lo irrepresentable, asir a “la cosa”.

En los intentos de captarlo surgen relaciones y paralelismos entre lo que entiendo como Paisaje y las ideas respecto al Arte y al Texto de autores como Ticio Escobar<sup>1</sup> y Roland Barthes<sup>2</sup>. Son muchos los momentos en este trabajo en los que estos tres conceptos dialogan, me permito sospechar que parte de sus naturalezas es compartida, que a veces tienen una misma forma de aparecer ante nosotros espectadores/lectores. Este vínculo, es de gran importancia porque da lugar a que el pensamiento poético y el pensamiento conceptual se crucen y produzcan un terreno nuevo desde donde poder abordar la representación: que el Paisaje debe cosas sobre el Arte y viceversa, que el Texto debe cosas sobre el Paisaje poniendo en cuestión a las formas del Arte. Todo esto siempre desde una posición que asume que lo que se representa no es la cosa en sí sino su huella, una imagen o palabras que rodean, que rozan a esa experiencia primaria pero que no la pueden alcanzar. Como dice Bretch<sup>3</sup> “mostrar que se muestra, no es mentir sobre el estatus epistémico de la representación: es hacer de la imagen una cuestión de conocimiento y no de ilusión”.

---

<sup>1</sup> ESCOBAR, Ticio, *Imagen e intemperie, las tribulaciones del arte en los tiempos del mercado total*, Ed. Clave Intelectual, Madrid, 2015.

<sup>2</sup> BARTHES, Roland, *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*, Ed. Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 2011. *El susurro del lenguaje, Más allá de la palabra y de la escritura*, Ed. Paidós, Barcelona, 1994.

<sup>3</sup>Cit. original en DIDI-HUBERMAN, Georges, *Cuando las imágenes toman posición, el ojo de la historia*, A. Machado Libros, Madrid, 2008, p.77 cit. en ESCOBAR, Ticio, *Imagen e intemperie, las tribulaciones del arte en los tiempos del mercado total*, Ed. Clave Intelectual, 2015, p.152.

## II.

El proyecto parte de la idea del paisaje más que nada como un medio o lugar para preguntarme cómo representarlo, cuáles son las posibilidades y cuáles son los límites de la representación. Sabemos que en la historia del arte el paisaje ha sido un tema común y recurrente, y es en esa historia del paisaje dentro del mundo del arte que observamos los cambios en la percepción y en la representación a través del tiempo, los cambios en la mirada; por eso hoy es importante continuar preguntándonos cómo percibimos y qué comprendemos hoy por paisaje.

En una primera instancia surgió este cúmulo de ideas asociadas al concepto de representación, y surgieron las preguntas que me hago como artista al respecto:

¿cuál es el sentido de representar?

¿por qué seguir produciendo imágenes?

¿es posible guardar algo de la experiencia directa?

¿es posible que esa huella de la experiencia no sea una mera representación sino algo más, una imagen que vaya más allá de la imagen?

¿cuál es el límite, cuál es el borde del mundo de la representación desde el cual yo puedo producir?

¿hasta dónde se puede llevar la representación?

Estas son el motor de búsqueda de este trabajo en el que la herramienta de producción/pensamiento que predomina ha sido la escritura; dada la necesidad de correrme de la imagen –de ausentarme del orden de lo visual por un momento- la decisión de tomar el lápiz y escribir fue natural y me permitió reflexionar sobre estas preguntas desde otro lugar, como un fenómeno desconocido, extraño. Como artista visual, la escritura es para mí un espacio libre de teorías –de las que debo hacerme cargo a la hora de producir obras visuales- que puedan entorpecer o rigidizar mi hacer y mi pensamiento. Desde los textos comencé a rodear mis ideas, mis dudas; en los textos he ido construyendo lugares desde donde preguntar y responder sin temor, lugares para la materialización y la expansión del pensamiento.

Qué es el paisaje, desde dónde y hacia dónde se extiende. Es real o una proyección del hombre, de la luz sobre superficies lisas, rugosas, absorbentes, opacas, transparentes. Paisajes podrían ser ciertas cosas o personas, el reflejo de algo sobre un espejo, los ojos o las manos de alguien.

Todo es un paisaje, entonces también nada lo es.

Si el paisaje puede abarcarlo todo, entonces no puede sino desintegrarse ante nuestra mirada, desaparece apenas empezamos a captarlo.<sup>4</sup>

Sin embargo, en el proceso van reclamando su lugar las imágenes para sostener mis ideas y permitir que estas se expandan; entre los textos y las imágenes se puede intuir que hay un “más allá” de lo que se ve: en sí son meros fragmentos y se presentan como tales pero están ahí para la construcción de algo más.

La intención es brindar los fragmentos y el espacio para su vinculación, para que luego cada espectador produzca su Paisaje. Tal vez la manera en que se producen las relaciones, el hilo que va uniendo el paisaje de cada espectador sea, no la reproducción exacta, pero sí la huella de una experiencia. Por eso intento que la idea de paisaje no quede fija en la imagen, sino que se construya más allá: a través del proceso del que mira, a través de las formas en que entendemos eso que vemos –así como se ha constuído para mí en mi propio proceso-.

(...) ¿El paisaje es imagen?

¿Se puede no representar el paisaje? Una ausencia que no devenga en representación.

Probablemente reunir fragmentos de muchos tipos de paisajes, fragmentos de imágenes (que en sí funcionan como una nueva imagen) paseándose frente a la mirada, permitiendo recorridos aleatorios, en constante movimiento y mutación permitan una aproximación a la no representación del paisaje, o por lo menos a tipo de representación que no esté quieta, que no sea definitiva, que escape a consolidarse como tal. Que en el momento en que la mirada se pose sobre alguna idea representada del paisaje, este ya haya mutado para convertirse en algo más, en algo que está más allá y que la mirada nuevamente ha de perseguir. O en algo que desde ese más allá vendrá a tentar a la mirada, vendrá a reafirmar la existencia de ese espacio que se sigue escapando a las definiciones a las representaciones.

¿Será esta la razón de la supervivencia de ese más allá? ¿Será la mirada la que aniquila los espacios de no representación al mirarlos? ¿Será la mirada el origen de toda representación?

¿Será posible una no-imagen hecha de imágenes? ¿una no-representación hecha de representaciones?<sup>5</sup>

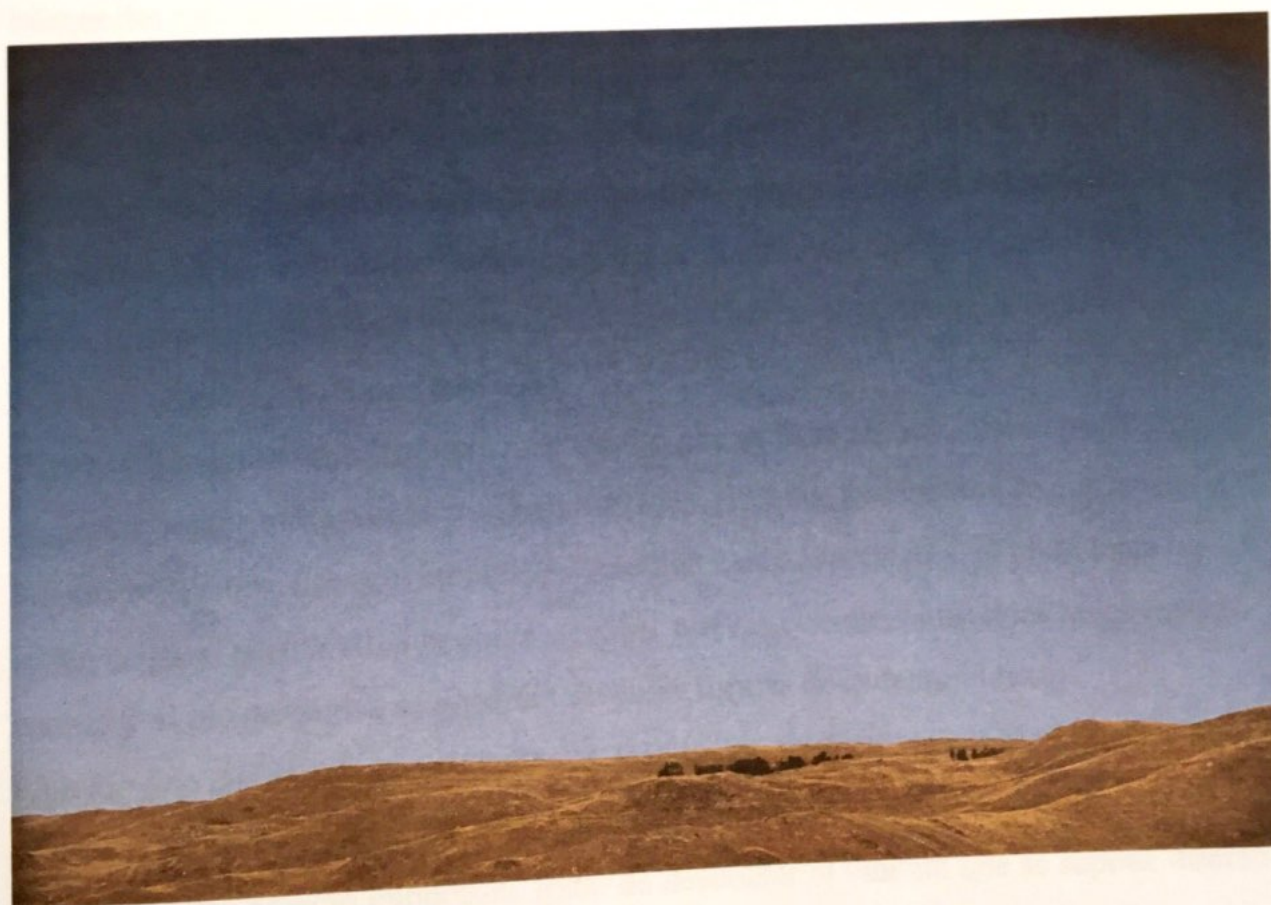
---

<sup>4</sup> VIVIANI, Valentina, *Qué es el paisaje?*

<sup>5</sup> VIVIANI, Valentina, *Trabajo sobre la alegoría, fragmento.*



*VIVIANI, Piedra fragmentada naturalmente, Patagonia argentina, Diciembre 2016.*



*VIVIANI, Camino a La Cumbre, Mayo 2013.*

### III.

#### *Antecedente*

*Casi todo*, proyecto de E4/D4, 2014.

Este proyecto dio inicio al cuestionamiento de mi rol como artista, el sentido de mis producciones y, más que nada, el sentido de la representación, sus mecanismos, sus posibilidades.

*Casi todo* parte de la premisa de que un objeto contiene en sí mismo a casi todo el universo, en este caso, a partir de una medalla de mi tatarabuelo y el mecanismo del hipertexto, fui separando los fragmentos del objeto y a partir de cada uno generé hipervínculos infinitos. Es decir, a partir de las partes de información que fui separando realicé búsquedas en internet, en libros, etc., que a su vez me fueron llevando a nuevas búsquedas extendiendo una red posiblemente infinita de nuevos objetos-información y sus vínculos. De una medalla se desprendieron muchísimas posibilidades, de cada una de estas posibilidades, nuevamente, muchísimas posibilidades más. El objeto desprendido de su contexto significativo original, suspendido en el espacio dispuesto al acontecer. En un solo objeto pude comprobar la infinitud de significantes posibles, es decir, la semiosis ilimitada latente de las cosas. Cada cosa, observada en sí misma contiene infinitud, contiene casi todo.

Para este proyecto también realicé un escrito que se basó en este mismo principio: pequeños textos teóricos que trataban esta idea, poemas, fragmentos de entrevistas a artistas referentes, dibujos, etc. que se vinculan como hipertextos; el texto tenía un orden original pero invitaba también a probar nuevas combinaciones: las hojas estaban sueltas y al pie de página se sugerían distintas formas de ordenar el texto.

Este fue uno de los primeros trabajos en los que me pregunté por la manera en la que podemos percibir las cosas, en cómo producir, en qué ofrecer y qué esperar del espectador; me pareció importante tratar de desdoblar el vínculo que se supone directo entre quien mira y la cosa, presentar fragmentos dejando espacios vacíos para que se produzcan nuevos vínculos entre ellos en cada momento, para que se produzca una obra nueva, o un nuevo sentido cada vez que se mira.

## Fragmentos de *Casi todo*

(p. 13)

**MONTAJE** de fragmentos, una estructura inorgánica.

La cadena de fragmentos se abre, los fragmentos se vuelven un casi-todo que se desarma en nuevos fragmentos.

Partes de distintos tipos discursivos, de distintas cadenas significantes entran en diálogo en la narración.

(narración-interrupción-salto-narración)

(p. 16)

Tal vez en el origen de este proyecto haya un interés por salvaguardar el objeto, por reconstruir una memoria que sea nueva. Es posible que este casi-todo sea una parte o un fragmento de una mitología, construida ya no desde lo privado sino desde lo que circula en el mundo. Podría decir que se vuelve una mitología abierta.

(p. 26)

Este trabajo es un espejo. Devuelve una imagen, una posible estructura propia y particular de pensamiento. Descubre una imagen que parece ser real. Este proceso es un juego, casi como si no fuera pensado o no fuera intencional, sino que es parte de lo cotidiano. Por eso tal vez se hace difícil darle valor, decirle obra. Este casi-todo abierto es transparencia. Tal vez, si el pensamiento tuviera una forma, sería algo parecido a esto. Igualmente, siempre quedarán partes o fragmentos de esa forma por descifrar. Esto es recién un asomo a lo que podría llegar a ser/hacer. Hay cosas por pensar, ajustar, quitar... hay mucho todavía por conocer. Hay un ¿hacia dónde?, un ¿desde dónde? Hay un porqué que tal vez sea mejor nunca terminar de responder, para seguir en movimiento y en búsqueda, en una búsqueda abierta. Lo indefinible, la incertidumbre y lo inacabado serán como andar en la nada, pero dejar ser a la nada, es permitirle ser todo.

Imágenes en la página siguiente.

### LUIS

Origen: Germánico  
Género: masculino  
Santoral: 21 de junio  
Significado: glorioso o victorioso  
Zona de uso común: Occidente.

### LUIS

Nombre masculino.  
1. Antigua moneda francesa de oro que empezó a acuñarse durante el reinado de Luis XIII.  
2. Antigua moneda francesa de oro que equivalía a 20 francos.

### LUIS

Nombre masculino de origen germánico.  
El guerrero glorioso, combata glorioso o guerrero predador.

### LUIS

Origen etimológico.  
Del germánico *Ludwig*, y éste de *Flud Wig*, o "Guerrero famoso". El nombre fue latinizado como *Ludovicus*, lo que da la variante *Ludovico*.



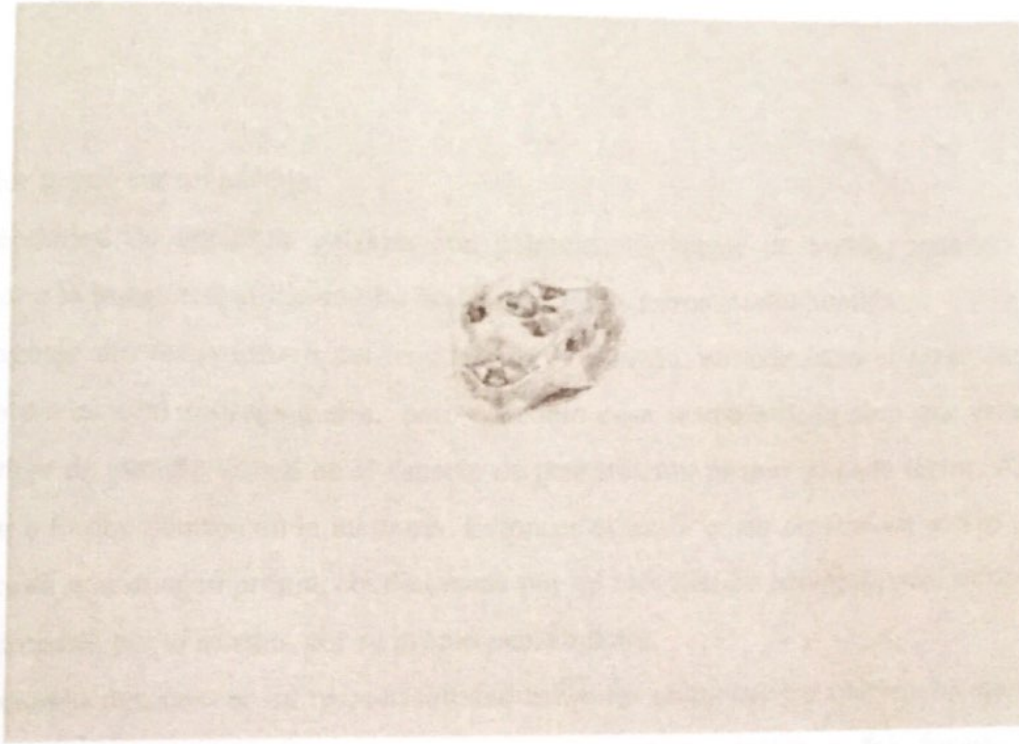


## Referente

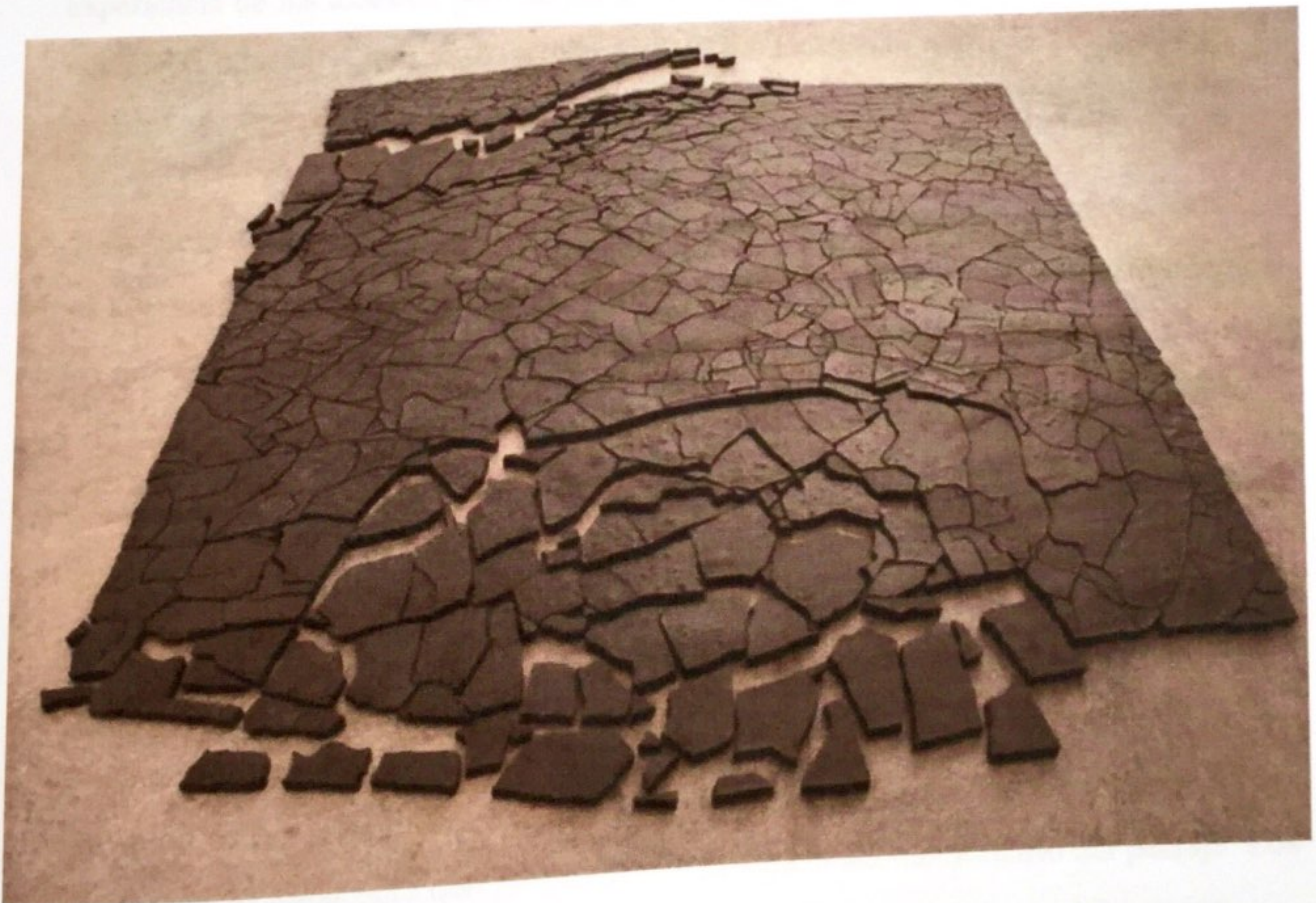
Ciertamente estamos atravesados por múltiples estímulos que permanecen hasta en los rincones más profundos y menos frecuentados de la mente, como productora reconozco a muchos artistas visuales y literarios que tienen gran influencia en mi manera de trabajar. En este proceso particular veo la huella de las obras de Irene Kopelman, los procesos que lleva a cabo y sobre todo el tema del paisaje. Recuerdo haber presenciado una clase en la que comentaba su interés por el paisaje y las posibilidades de representarlo, las nuevas maneras de vincularse con el en cada uno de los proyectos, que a su vez la encuentran siempre en distintos lugares del planeta. Me parece que la forma en la que consigue traer o captar los distintos paisajes, como por ejemplo su obra *50 metros de distancia o más* en la que viaja a la Antártida a registrar las formas de los glaciares mediante dibujos que luego traduce a pinturas, o la obra *El vuelo de Lèvy* en la que viaja al Hawai'i Volcanoes National Park y copia el dibujo de las grietas que quedan tras la erupción de un volcán y que luego reproduce en barro cocido, o cuando dibuja todos los tipos de papas existentes en Perú en su proyecto *Esto es una Papa*; el proceso de producción consiste en una observación detenida, científica, del objeto; tras la observación, la selección de el o los fragmentos que serán traducidos para convertirse en huella de ese paisaje, para ser llevados lejos de su contexto. Kopelman trae consigo partes que no son el paisaje sino algo nuevo; instala piezas de cerámica, dibujos o silenciosos trozos de barro que están suspendidos en la pulcritud de una sala, como huellas silenciosas que esperan volver, no a su origen sino a su destino: la mirada.



KOPELMAN, *50 metros de distancia o más, Antártida, 2010.*



*KOPELMAN, Esto es una papa, Perú, 2011.*



*KOPELMAN, El vuelo de Lèvy, Hawai'i, s/f.*

Un olor puede ser un paisaje.

La necesidad de construir paisajes con palabras, en forma de textos, tratando de escapar a la imagen, o utilizando las imágenes como rastros, como huellas.

El lenguaje del texto difiere del lenguaje de la imagen, en este caso el texto es un medio por el cual se llega a ella, pero no como cosa sensible dada sino que ésta se construye de manera virtual en el espacio de pensamiento propio de cada lector. Algo similar a lo que ocurre con la memoria. Entonces el lector es un espectador activo que construirá una imagen propia, condicionada por mi elección de palabras, pero también condicionado por sí mismo, por su propio pensamiento.

No pretendo desconocer mi responsabilidad sobre las imágenes o experiencias que se desprendan de los textos, pero me parece importante apelar a las formas de pensamiento de quien mira/lee como una manera de ampliar el alcance, de prolongar los horizontes de mis paisajes en los paisajes de los demás. Mis textos afectan la experiencia de los lectores, pero no pueden contemplar en sí mismos las experiencias completas e infinitas que se desprenderán de ellos; yo escribo sabiendo que eso va a suceder, sé que los textos se quedan cortos y ese es mi deseo: que sólo sean rastros.<sup>6</sup>

La obra apela a los distintos sentidos de percepción, hay fotografías, textos escritos sobre los muros, ambientes sonoros, videos, etc., que provienen de distintos momentos en los que algo encajaba en mi mirada para despertar el impulso de agarrar “eso” que veía de alguna manera; escribiendo, filmando, dibujando; u otros casos en los que ciertos objetos, piezas de la naturaleza parecían llevar “eso” en su interior, como souvenirs, recordatorios o disparadores.

La obra es un atlas que se extiende sobre el espacio físico y sobre el espacio sensorial, la memoria del espectador; cada sala funciona como un receptáculo para la mirada, hay referencias –pocas pero certeras- para la producción del paisaje. La disposición y combinación de las fotografías, los textos, etc., busca ofrecer a la mirada pequeños disparadores y el lugar para que produzca ella misma el acontecimiento del paisaje. Los fragmentos se agrupan por vínculos que he ido construyendo a lo largo del proceso, pero no por eso fijos y definitivos, intento que las posibilidades no se cierren sobre sí

---

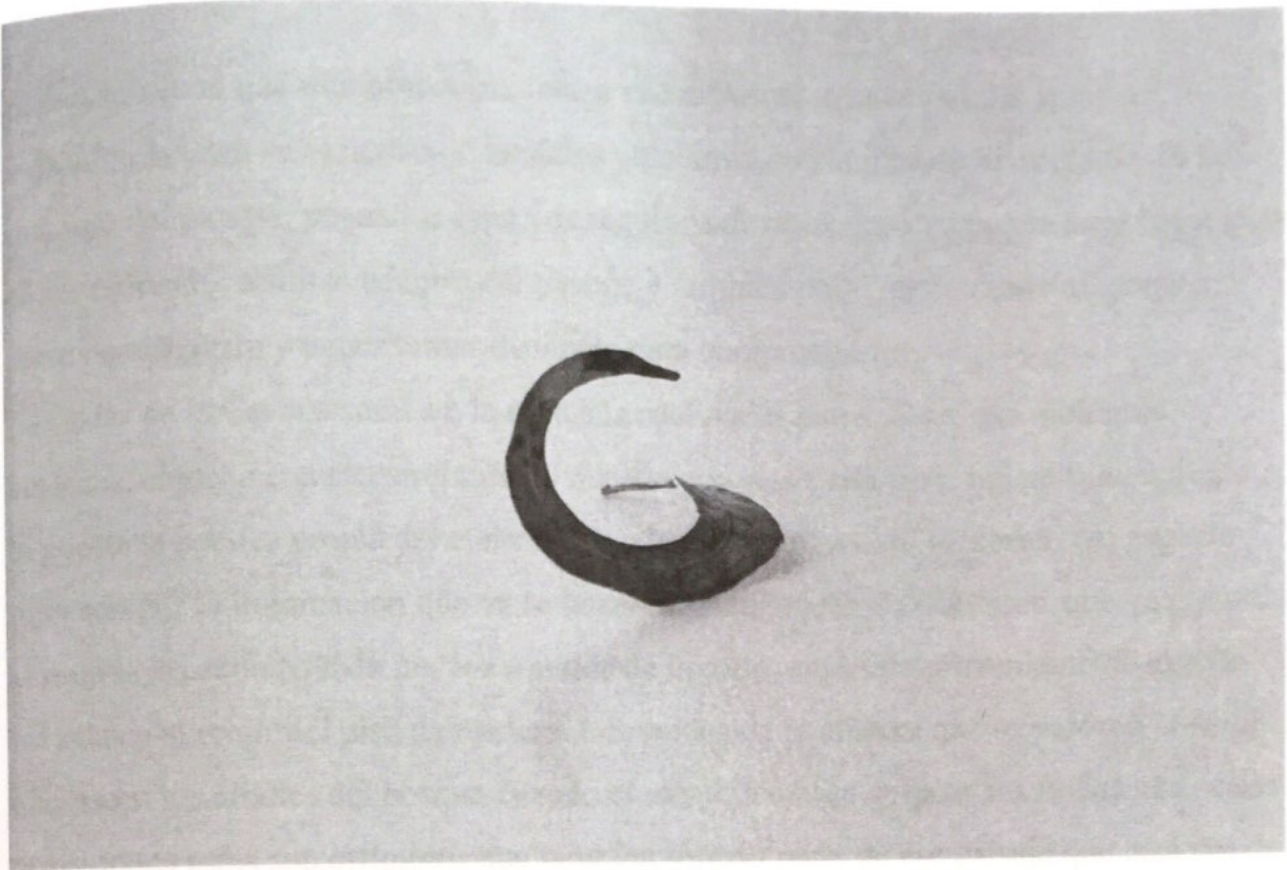
<sup>6</sup> VIVIANI, Valentina, *Un olor puede ser un paisaje*.

mismas sino que cada espectador pueda continuar creando sus propios vínculos, sus propias ideas del paisaje.

Las imágenes son en su mayoría fotográficas, algunas siguen la idea más tradicional de paisaje, pero hay otras que parecen más de orden científico o de estudio: las fotografías de piedras, raíces, etc.; las primeras traen, además de la idea tradicional del paisaje, la mirada distanciada, la cuestión de la inmensidad y los límites de la representación frente a esa inmensidad. El segundo tipo de imágenes son fotografías de fragmentos de la naturaleza que funcionan como pequeños tesoros sacados de su contexto y estudiados cuidadosamente, observo que son una mínima parte de lo inmenso, pero que en sí mismos también son paisaje. Entonces se produce esa tensión entre lo mínimo y lo máximo, entre la piedra y la montaña; tensión en la que resuena la idea de lo sublime de Kant que tan importante fue (y es) para el hombre en su relación consigo mismo, en la comprensión de su propia dimensión frente a eso que lo aguarda fuera de sí: el mundo. Los textos que acompañan a las imágenes y a los objetos son el espacio de reflexión de este proceso, algunos son poemas algo románticos, otros son más fragmentarios e inorgánicos; algunos son lugares para hacer preguntas y algunos son mis intentos por comprender o decantar las ideas de lo ya escrito en las poesías, por ejemplo, donde busco encontrar el origen de lo poético, de “eso”. Hay textos de autores como Barthes citados en la instalación con los que juego un poco: los altero, cambio palabras o los combino con mis propias imágenes.

Los sonidos me parecen importantes para seguir ampliando esos horizontes, son tipos de estímulos que no acostumbramos a racionalizar tanto como un texto o como las imágenes que actualmente nos saturan. No tienen la misma relación con la mirada, son experimentados de manera más sutil, e incluso a veces debemos concentrarnos para captarlos realmente, sin embargo siempre están alterando nuestra experiencia del mundo, sensibilizándonos de maneras más silenciosas (valga la paradoja).

Finalmente, los objetos que he ido recolectando, que fueron disparadores de muchas de mis ideas o fueron espejo de lo que mi mente no podía poner en palabras, piden su espacio. Las piezas, por su escala, por su forma o lo que sea, son portadoras de un misterio, de belleza, de simpleza, no sé bien, pero es imposible no sentirse atraído por ellas y es por eso que toman su lugar en la obra; para que la mirada observe detenidamente, para hacer un alto entre tanta imagen y texto: un vacío de tiempo donde se suspenden las huellas directas de lo real.



*VIVIANI, Hoja de Eucalyptus, Noviembre 2016.*



*VIVIANI, Camino al Lago Currhue, Enero 2016.*

El espacio en el que esta obra toma forma es La Casona Municipal, las salas del segundo piso con su variedad de tamaños colaboran con la idea de lo mínimo y lo máximo del paisaje: pequeños espacios seguidos de otros grandes donde haya lugar para el pensamiento; sentirse adentro del paisaje y también poder verlo desde afuera, ser parte para sentirlo y poder tomar distancia para comprenderlo.

Las salas de la Casona suman a la obra sus cualidades particulares, las molduras antiguas, el techo con su estructura de madera a la vista: son parte del paisaje, agregan a la puesta la poética propia del contexto donde ésta acontece. El recorrido del espacio marcado por la iluminación que va señalando los fragmentos dispuestos, que va guiando la mirada, es acompañado por los sonidos de la calle, el sonido proveniente de una de las salas y el crujir del piso de madera. Los ruidos de la madera que se parecen al ruido que hacen los árboles del bosque cuando el viento los hace golpear sus ramas unos con otros; todos estos son estímulos que también forman parte de ese paisaje que está por formarse.

La puesta está articulada para generar una circulación variada intentando no condicionar al espectador con recorridos lineales, es decir, el orden del recorrido no afecta a la capacidad poética de la puesta, o a que el espectador produzca el paisaje, más bien potencian la originalidad, la diferencia de la experiencia en cada recorrido.

Las salas están planteadas en parte, por ciertas relaciones entre las imágenes y los textos que aparecen en cada una de ellas pero por otra parte, por la potencia (o la tensión) que cada imagen produce en el espacio, o viceversa, de acuerdo a cómo el espacio potencia a la imagen, al texto, a la mirada. Para eso la iluminación juega un papel importante, ya que de alguna manera trae fragmentos de paisajes: la forma en que la luz está presente en los distintos espacios de la naturaleza, o en algún rincón de una casa de la infancia, alguna hora del día; o cómo la luz nos hace sentir pequeños o en intimidad y cómo nos hace sentir grandes, infinitos. En este caso la luz apela a la intimidad, a traer desde los espacios sensoriales y los espacios de la memoria, esos fragmentos propios de la mirada que irán a vincular las partes de paisajes allí presentadas, que irán a completar el propio paisaje.

Si pienso en una metáfora para la puesta de este Atlas es la de la respiración: que haya momentos en los que inhalar el contenido, absorber imágenes, palabras, sonidos, etc., y luego el tiempo para exhalar, para devolver una nueva imagen, tomar del paisaje y dar

al paisaje, dar el propio paisaje. Por eso es necesario el espacio, como dice Escobar<sup>7</sup> que es el desafío del arte contemporáneo, cautelar los espacios dispuestos al acontecimiento, o como dice Žižek<sup>8</sup> que la tarea del arte actual es fundar o mantener vacante el lugar del vacío, que “el lugar tenga lugar”.

El sujeto sólo puede contemplar al paisaje desde afuera,  
dentro del paisaje sólo puede contemplarse a sí mismo.

Afuera una totalidad,  
adentro, otra.

La *distancia* es algo propio del paisaje, no podemos observarlo o abarcarlo entero cuando estamos en él.

La *distancia*\* entre la cosa y la mirada.

Llevar las partes del paisaje a un espacio distinto, a un territorio nuevo. Distanciarlo de sí mismo.

La *distancia* entre lo que mira y lo que se deja mirar, la distancia entre el paisaje mismo, su origen y sus partes: ya no puede llamarse paisaje, ni cosa, ni imagen, se vuelve una presencia abierta, infinita y en constante movimiento. Las partes se unen para dejar mirar cada vez algo nuevo, siempre distante, siempre distinto.

(espero entender mañana todo esto que escribí)<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> ESCOBAR, Ticio, *Imagen e intemperie, las tribulaciones del arte en los tiempos del mercado total*, Ed. Clave Intelectual, Madrid, 2015, p. 156.

<sup>8</sup> ŽIZEK, Slavoj, *El frágil absoluto*, p. 39, citado en ESCOBAR, Ticio, *Imagen e intemperie, las tribulaciones del arte en los tiempos del mercado total*, Ed. Clave Intelectual, Madrid, 2015, p. 156.

\*Gracias Don Ticio Escobar

<sup>9</sup> VIVIANI, Valentina, *La distancia*.

Pensando en por qué representamos y si se puede o no prescindir de la representación – duda que el texto de Escobar habrá de iluminar- encuentro distintas relaciones entre la experiencia directa del paisaje o de la cosa y su traducción: la manera que tenemos de hacer que alguna huella de la experiencia primaria sobreviva y pueda ser percibida más allá de ese momento, fuera del tiempo y del lugar de ese fenómeno; esa experiencia directa es algo totalmente continuo, no podemos distinguir exactamente donde empieza y termina cada uno de los estímulos, cada una de sus partes; como habla R Barthes<sup>10</sup>, las pluralidades que se nos presentan como un todo y que al tratar de recordarlas o de reproducirlas de alguna manera pierden la fluidez o la continuidad. Entonces es como si digitalizáramos la experiencia en el momento en que la traducimos, en el momento en que distinguimos fragmentos, píxeles, que de alguna manera intentan reproducir a la cosa pero nunca la alcanzan, cuya vinculación es extraña, discontinua, tiene saltos, disrupciones: la representación de la experiencia es inorgánica.

La relación entre la experiencia directa y la representación, en este caso del paisaje, funciona de manera similar a la relación entre lo analógico y lo digital. La representación del paisaje, cualquiera sea el medio –literario, visual, sonoro- funciona (coincide) con una digitalización de la experiencia, una traducción y/o alteración del original. La digitalización de los medios analógicos funciona como una representación de lo captado, de lo hecho, hasta incluso una representación de una representación y viceversa. Es todo el tiempo el movimiento entre esas posiciones:

experiencia - representación

analógico - digital

pensamiento - lenguaje<sup>11</sup>

Tomo las ideas sobre el Texto que trabaja Barthes para analizar y así arribar a una idea propia de Paisaje. Barthes<sup>12</sup> manifiesta que el Texto es un campo, un espacio donde se tejen múltiples citas que provienen de los distintos focos de la cultura, y dice que el

<sup>10</sup> BARTHES, Roland, *El susurro del lenguaje, Más allá de la palabra y de la escritura, De la obra al texto*. p. 77.

<sup>11</sup> VIVIANI, Valentina, *Indagaciones*.

<sup>12</sup> BARTHES, Roland, *El susurro del lenguaje, Más allá de la palabra y de la escritura, La muerte del autor*.



espacio en el que se reúnen todas y cada una de estas citas es el lector, por lo tanto la unidad del Texto no está en su origen sino en su destino. Dice Barthes<sup>13</sup> que el Texto es plural, no en la ambigüedad de sus contenidos sino en la pluralidad estereográfica de los significantes que lo tejen, así mismo, si pensamos en el Paisaje es evidente la pluralidad estereográfica: frente a él, inmersos en él percibimos una multiplicidad de estímulos simultáneos que podemos identificar, pero la combinatoria de estos significantes no es orgánica sino que se genera por movimientos extraños de desligamiento, superposición, etc. en la mirada de cada espectador, produciendo un paisaje único, singular e irrepetible. Esto ocurre tanto en el Paisaje como en el Texto: dado que las citas y referencias que lo atraviesan siempre se vincularan de un modo particular, original.

Pienso que esto nos ocurre frente a los paisajes y que esta experiencia puede trasladarse, puede de alguna manera ser representada sin caer en modelos consensuados (la pintura o la foto de un paisaje), es decir, que pueden representarse los mecanismos de esa experiencia, esos modos de vincular los fragmentos que reconocemos del paisaje, generar estímulos que posibiliten la explosión de todos los sentidos posibles, la infinitud de combinatorias y por ende, de versiones del Paisaje.

1. La diferencia es la siguiente: la obra es un fragmento de sustancia, ocupa una porción del espacio. El Paisaje, por su parte, es un campo metodológico. La oposición podría recordar (pero de ningún modo la reproduciría término a término) la distinción propuesta por Lacan: la realidad se muestra, lo "real" se demuestra; del mismo modo, la obra se ve, el paisaje se demuestra, es mencionado según determinadas reglas (o en contra de determinadas reglas); la obra se sostiene en la mano, el paisaje se sostiene en el lenguaje [pensamiento]; (...) el Paisaje no es la descomposición de la obra, es la obra la que es la cola imaginaria del Paisaje.\*

En otro de sus textos Barthes<sup>14</sup> compara la escritura clásica con la escritura moderna – refiriéndose por moderna a la escritura poética- y hace hincapié en la Palabra lo cual es sumamente interesante ya que habla de la palabra como objeto. Así como menciona que el Texto no debe entenderse desde una lógica hermenéutica, explica que la palabra, en

---

<sup>13</sup> BARTHES, Roland, *El susurro del lenguaje, Más allá de la palabra y de la escritura, De la obra al texto*. p. 77.

\* De BARTHES, Roland, *El susurro del lenguaje, Más allá de la palabra y de la escritura, De la obra al Texto* p. 75. He sustituido la palabra Texto por Paisaje.

<sup>14</sup> BARTHES, Roland, *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*, Op. cit.

la escritura moderna, aparece liberada del yugo semántico, dice que ya no está encaminada de antemano por la intención de un discurso socializado sino que aparece ante el lector como una totalidad, como un significante cargado de todos sus posibles; Barthes repite aquí las cualidades que le otorga al Texto, habla también del estallido de la palabra poética por el cual ésta se vuelve un absoluto que responde a una naturaleza vertical (todos los significados posibles que porta).

Ambos conceptos, en distintos niveles, responden a una cuestión metonímica de la escritura, un deseo de poder decirlo todo a la vez, la materialización de todas las citas en el lector: que en él se produzca el Texto. Esa misma búsqueda es la que se plantea este trabajo, que se produzca el Paisaje mediante mecanismos digitales, fragmentarios, que apelan a la deconstrucción de los modos consensuados de percibir y representar el paisaje; presentar escritos e imágenes que funcionen como Barthes describe a la Palabra: como objetos portadores de todos sus posibles, cuya combinatoria nunca se repite, y que se emplazan en la mirada del espectador y desde allí devienen en Paisaje.



*VIVIANI, Caracol uruguayo, Diciembre 2016.*

Ahora bien, en el campo específico del arte contemporáneo, el concepto del aura y de reauratización entendido desde la distancia, la importancia del vacío, y el impulso negativo del arte –traspasar el límite de lo representable- son las ideas trabajadas por Ticio Escobar<sup>15</sup> que en cierta medida nutren este proyecto y me permiten responder algunas de las preguntas con las que inicié este proceso.

Al desarrollar la cuestión del aura contemporánea, Escobar<sup>16</sup> no entiende al aura cual distancia que sacraliza a la cosa, sino como la distancia aurática entre la cosa y la mirada que no puede ser saldada, cuyo esfuerzo choca contra la imposibilidad de decir lo que está más allá de la imagen, la imposibilidad de representar lo real. Y es esta necesidad latente de perseguir eso que no puede alcanzarse, de traspasar el límite de lo representable, lo que compone el juego del arte. Mi proyecto tiene como eje esta misma necesidad, la búsqueda de ese límite en el que –aún no habiendo logrado el retorno a la experiencia primaria- por un breve segundo pueda entreverse que hay algo más allá de lo representado, más allá de las imágenes y de los textos. Ese *instante del aura* como lo llama Escobar, en el que se produce la distancia, en el que sabemos que no lo hemos visto todo. Es como aceptar la precariedad de mi obra para decir el Paisaje, mostrar el artificio, mostrar el ocultamiento<sup>17</sup> de “eso” que está más allá de la obra, y en realidad lo más importante que podemos conocer de la obra es justamente “eso” que no se ve, que no está.

Ese vacío es el lugar que sé, debo resguardar en esta y en cada obra, pues es justamente ese vacío el que espera al Paisaje propio que cada espectador producirá, el espacio para la memoria de quien mira, y sobre todo el espacio vacío para reconocer que hay algo oculto, algo que falta. Atlas parece carecer de una idea certera acerca de lo que el Paisaje es –realmente no es cuestión sencilla-; a lo largo del proceso he ido intuyendo ideas sobre posibles Paisajes, o ciertas formas de traerlo al mundo de lo representado, pero es justamente esa falta de certeza la que habilita a que de esta obra se desprendan múltiples posibilidades de comprender el Paisaje. Es esa falta la que da lugar al pensamiento, a la construcción de recorridos, de ideas, de conclusiones, de cuestionamientos; la idea es abrir el espacio para pensar la representación desde un lugar más crítico, hacer visibles sus falencias, que también son sus potencialidades, ya que nos permiten sospechar de los órdenes consensuados. El acto de atravesar el límite

---

<sup>15</sup> ESCOBAR, Ticio, *Imagen e intemperie, las tribulaciones del arte en los tiempos del mercado total*, Ed. Clave Intelectual, Madrid, 2015. Op. cit.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 91-92.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 152.

de lo representado, de perturbar las verdades consensuadas es un gesto radical que reivindica este tipo de imágenes incompletas, dialécticas, y que reivindica al quehacer del arte contemporáneo.

Entonces, asfixiado por la estética total, por la comunicación globalizada y la sociedad del espectáculo, el arte puede aún apelar a la poiesis para imponer relámpagos de silencio y crear disonancias en el concierto globalizado. Y puede usar ese hueco de la falta que las obras incuban para renovar el quehacer del deseo que las mantiene despiertas.<sup>18</sup>



*VIVIANI, Lago Nahuel Huapi, Enero 2016.*

Sobre las cuestiones técnicas del montaje, las imágenes de menor formato (fotografías intervenidas de 10cmx15cm, de 13cmx18cm; los bordados y algunos dibujos) están enmarcadas; las imágenes en formato A3 que son fotografías de mi autoría están impresas en papel de algodón de 310grs. están montadas directamente sobre la pared. Los textos propios están escritos a mano con grafito sobre los muros, los 2 fragmentos de texto citados de R. Barthes están impresos sobre papel y directamente montados sobre el muro; el texto curatorial es de vinilo de corte color gris pegado sobre el muro. En una de las salas se disponen todos los objetos recolectados a lo largo del proceso sobre una mesa (tablón de 1x1,60mts.) que se encuentra centrada en el espacio. Finalmente el audio Siesta es reproducido por un parlante sobre un estante dispuesto en una de las salas por sobre la altura de los espectadores y el video del mar es reproducido en la sala más amplia sobre el muro (adjunto planta, vistas y perspectivas de la puesta).

### *Texto curatorial*

Un Atlas en el que se recopilan series de escritos, imágenes y otras experiencias, la recolección de paisajes de distintos órdenes: momentos narrados poéticamente, dibujos de fragmentos del paisaje, fotografías, videos, etc. Un Atlas de infinitas preguntas o tal vez sólo una y sus posibles respuestas.

Son estas preguntas sobre el paisaje -las distintas naturalezas que lo componen y que de él se desprenden- las que abren el espacio para el pensamiento acerca del arte. El paisaje en este caso es entendido como momento o experiencia alegórica, es decir fragmentaria: indefinible e irrepresentable. A través de las imágenes y textos se manifiesta la necesidad de captarlo, el intento de nombrarlo a través de los modos del arte contemporáneo y de la poesía que por sí mismos persiguen también ese deseo: representar lo irrepresentable, asir a "la cosa".

Son muchos los momentos en los que los conceptos de Arte, Texto y Paisaje dialogan, me permito sospechar que parte de sus naturalezas es compartida, que a veces tienen una misma forma de aparecer ante nosotros espectadores/lectores. Este vínculo, es de gran importancia porque da lugar a que el pensamiento poético y el pensamiento conceptual se crucen y produzcan un terreno nuevo desde donde poder abordar la

está enteramente entretelado de citas, referencias, ecos: lenguajes culturales (¿qué lenguaje puede no serlo?), antecedentes o contemporáneos, que lo atraviesan de lado a lado en una amplia estereofonía. La intertextualidad en la que está inserto todo texto, ya que él mismo es el entretexo de otro texto, no debe confundirse con ningún origen del texto (...); las citas que forman un texto son anónimas, ilocalizables y, no obstante, ya *leídas antes*: son citas sin entrecomillado.<sup>21</sup>

### *Publicación*

He compaginado una pequeña publicación que será presentada como parte de la obra, en ella están los textos de mi autoría que serán expuestos y otros textos que también fueron parte de este proceso sobre el Paisaje junto con otras imágenes. Esta publicación goza de cierta independencia con respecto a la obra, pero no deja de completarla.

La publicación está impresa en formato B6 (17,5cmx12,5cm) con la técnica de impresión risográfica. El tamaño es pequeño y continúa con la idea de objeto preciado (como las piedras que junté en el proceso) y también la idea de intimidad necesaria para el acontecimiento del propio paisaje (como en los momentos de reflexión y de escritura de los textos). Las copias realizadas estarán disponibles para que el público disponga de ellas libremente durante los días de la muestra o hasta acabar la tirada impresa.

---

<sup>21</sup> BARTHES, Roland, *El susurro del lenguaje, Más allá de la palabra y de la escritura*, Ed. Paidós, Barcelona, 1994, O. cit. p. 77.

representación: que el Paisaje debe cosas sobre el Arte y viceversa, que el Texto debe cosas sobre el Paisaje poniendo en cuestión a las formas del Arte. Todo esto siempre desde una posición que asume que lo que se representa no es la cosa en sí sino su huella, una imagen o palabras que rodean, que rozan a esa experiencia primaria pero que no la pueden alcanzar. Como dice Brecht “mostrar que se muestra, no es mentir sobre el estatus epistémico de la representación: es hacer de la imagen una cuestión de conocimiento y no de ilusión”

#### *Fragmentos de textos de Barthes citados en la obra*

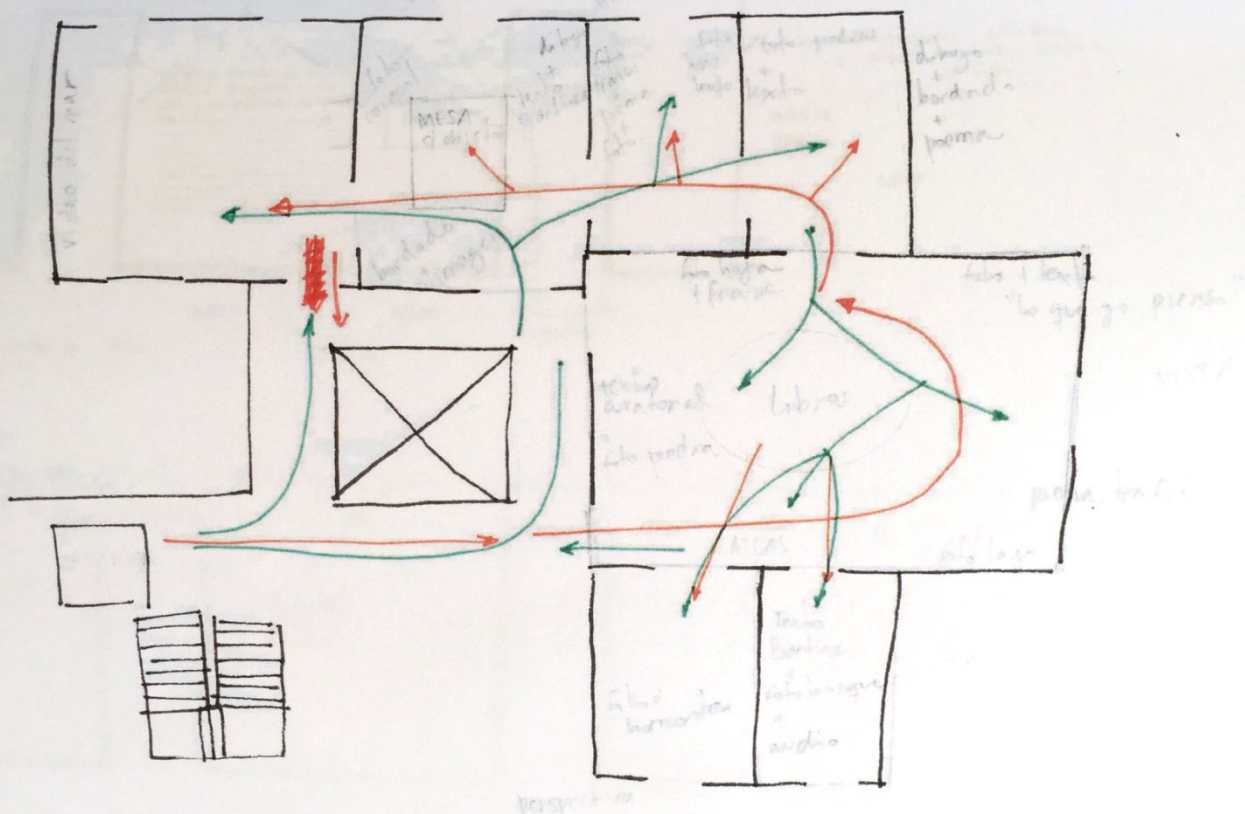
1. La diferencia es la siguiente: la obra es un fragmento de sustancia, ocupa una porción del espacio. El Paisaje, por su parte, es un campo metodológico. La oposición podría recordar (pero de ningún modo la reproduciría término a término) la distinción propuesta por Lacan: la realidad se muestra, lo “real” se demuestra; del mismo modo, la obra se ve, el paisaje se demuestra, es mencionado según determinadas reglas (o en contra de determinadas reglas); la obra se sostiene en la mano, el paisaje se sostiene en el lenguaje (pensamiento); (...) el Paisaje no es la descomposición de la obra, es la obra la que es la cola imaginaria del Paisaje.<sup>19</sup>

4. (...) el lector del Texto podría compararse a un individuo desocupado (que hubiese distendido todo su imaginario): este individuo discretamente vacío se pasea por la ladera de un valle por cuyo fondo corre un [cauce] (...); lo que percibe es múltiple, irreductible, proveniente de sustancias y de planos heterogéneos, desligados: luces, colores, vegetaciones, calor, aire, tenues explosiones de ruidos, delicados gritos de pájaros, voces de niños del otro lado del valle, pasos, gestos, ropas de habitantes muy cercanos o muy lejanos; todos estos incidentes son sólo medidas identificables: provienen de códigos conocidos, pero su combinatoria es única, fundamenta el paseo en una diferencia que nunca volverá a repetirse más que como diferencia. Eso mismo es lo que pasa en el Texto: no puede ser él mismo más que en su diferencia (lo cual no quiere decir su individualidad); su lectura es *semelfactiva*<sup>20</sup> (lo cual vuelve ilusoria cualquier ciencia inductivo-deductiva de los textos: no hay “gramática” del texto), y no obstante

---

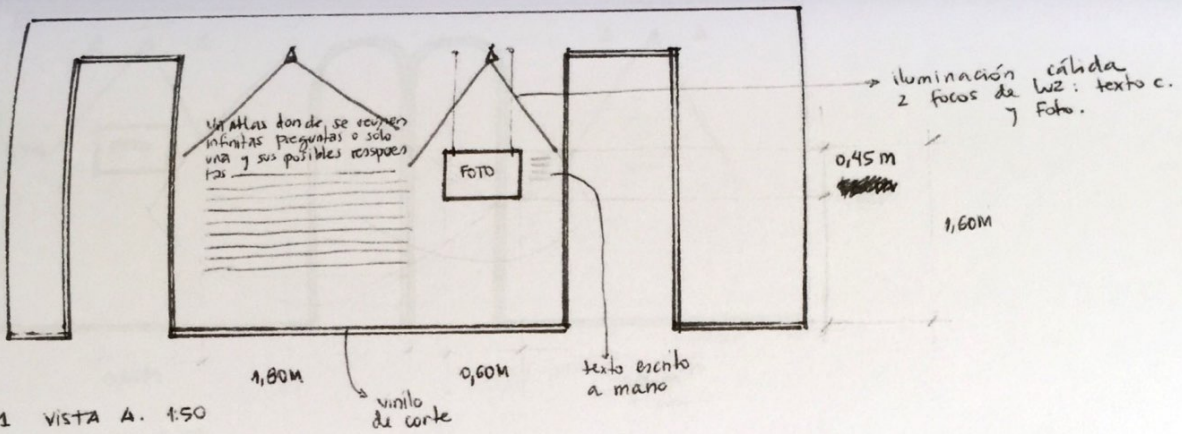
<sup>19</sup> BARTHES, Roland, *El susurro del lenguaje, Más allá de la palabra y de la escritura*, Ed. Paidós, Barcelona, 1994, p. 74-75.

<sup>20</sup> (*adj.*) intento único.

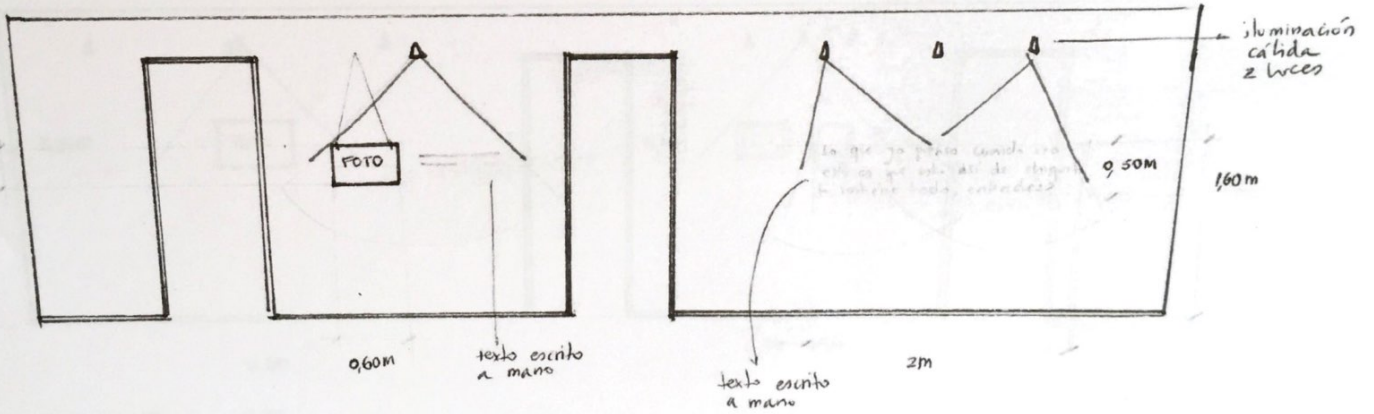


CIRCULACIÓN  
recorridos

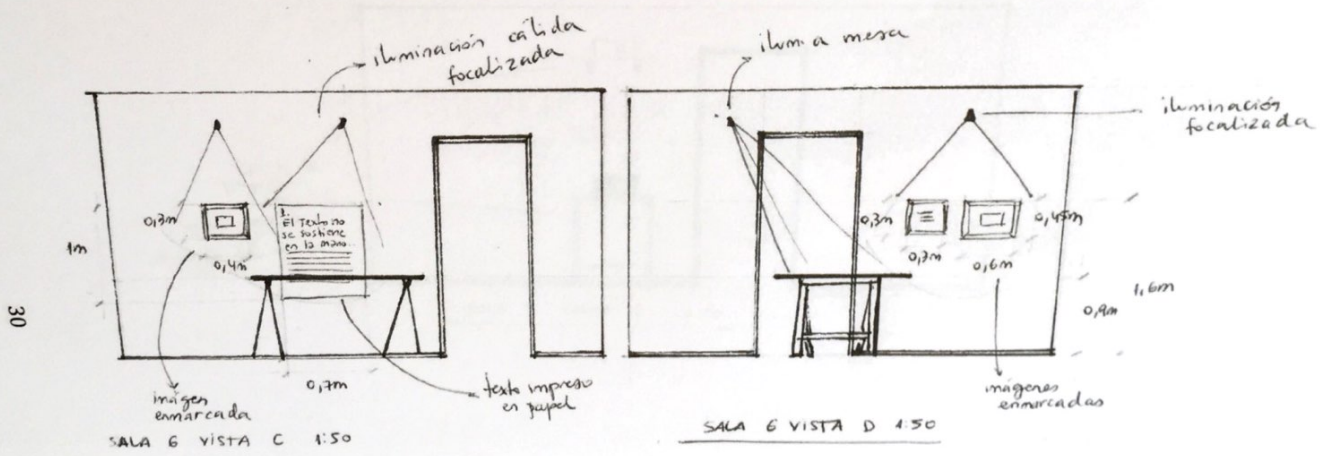
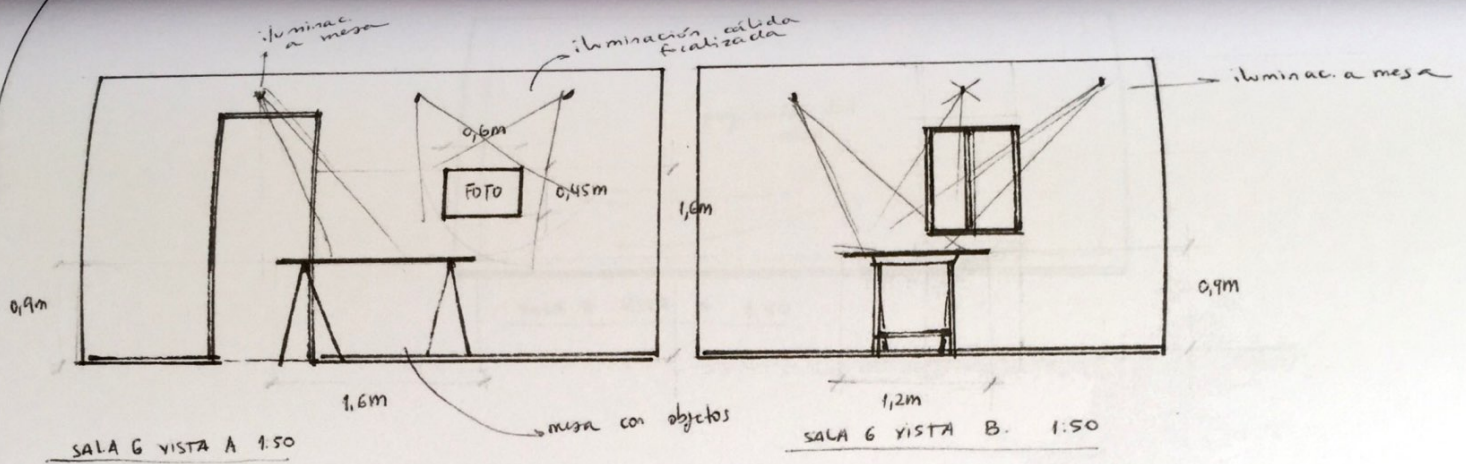


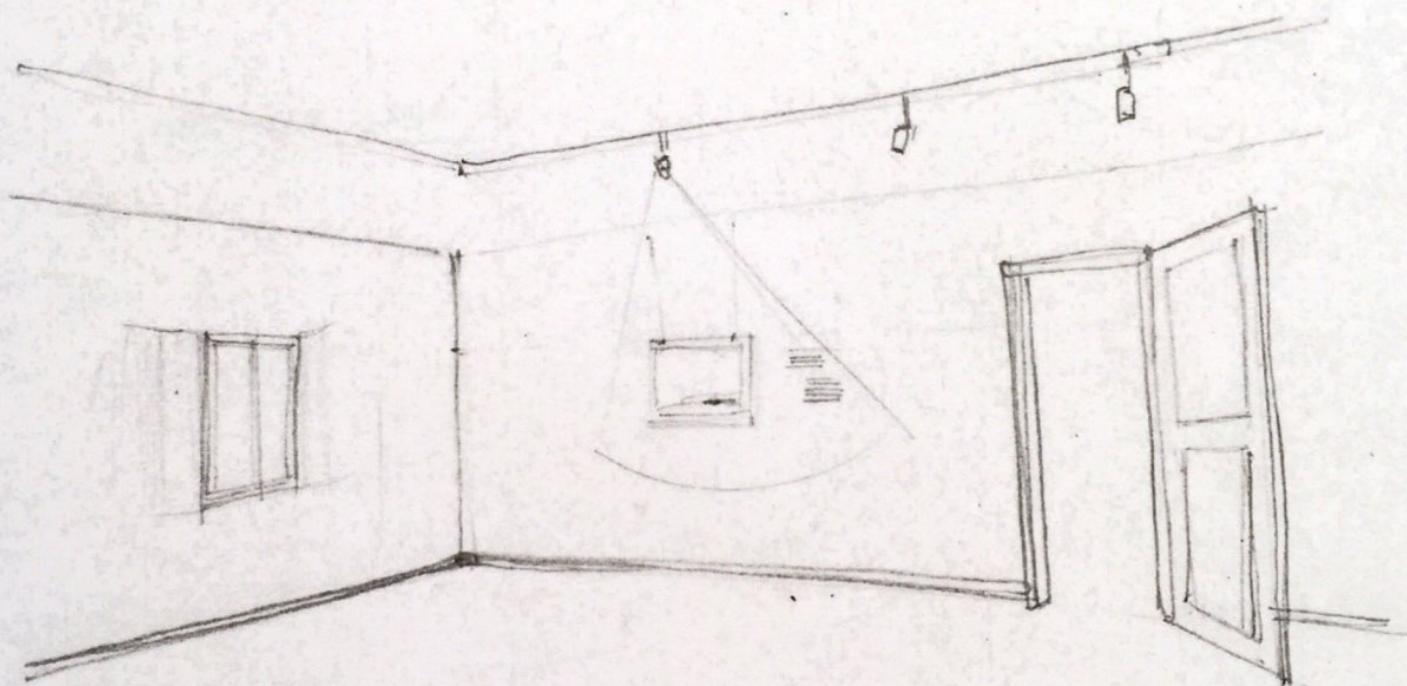
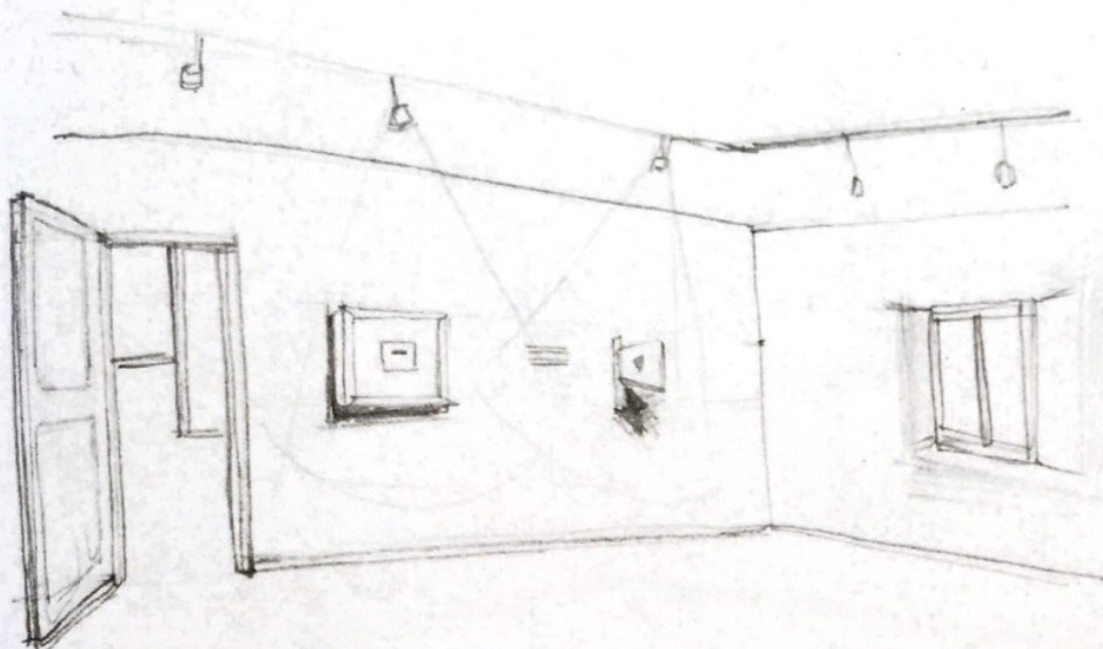


SALA 1 VISTA A. 1:50

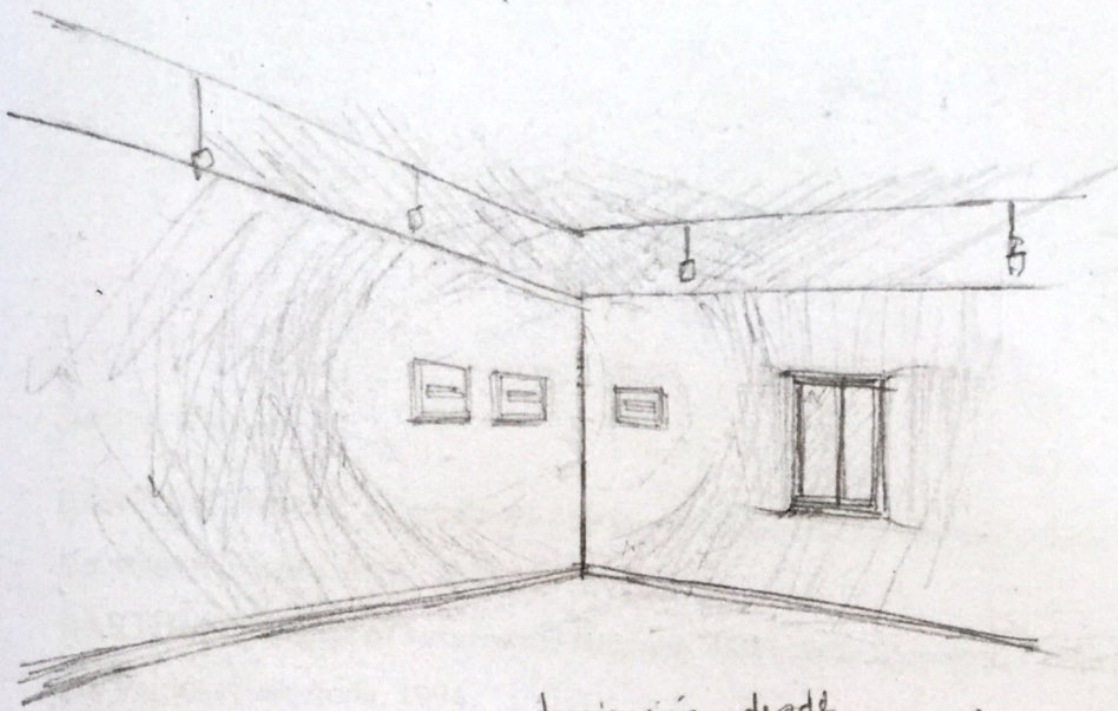


SALA 1 VISTA B 1:50



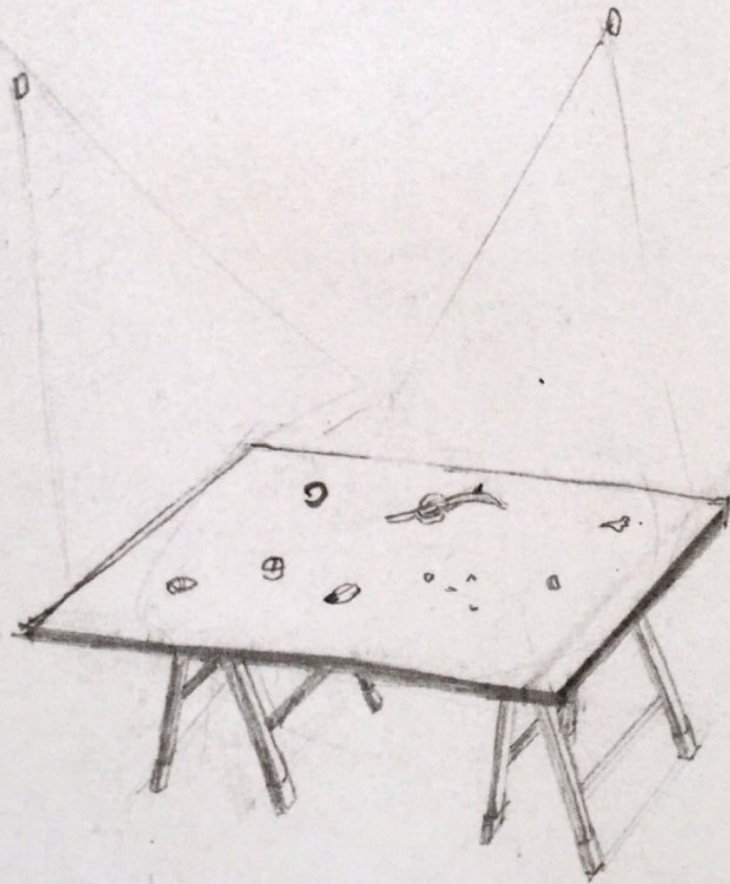


PERSPECTIVAS SALA 5



iluminación desde  
el muro opuesto.

PERSPECTIVA · SALA 2



MEJA DE OBJETOS  
SALA 6

## VII.

### *Bibliografía*

BARTHES, Roland, *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*, Ed. Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 2011.

BARTHES, Roland, *El susurro del lenguaje, Más allá de la palabra y de la escritura*, Ed. Paidós, Barcelona, 1994.

ESCOBAR, Ticio, *Imagen e intemperie, las tribulaciones del arte en los tiempos del mercado total*, Ed. Clave Intelectual, Madrid, 2015.