

**INSTANTES  
INAPREHENSIBLES**

RODRIGO ALONSO

**UNGRASPABLE  
INSTANTS**

En los albores del siglo XXI muchos se preguntaron si el tercer milenio traería bendiciones o catástrofes, un mundo nuevo, una sociedad más justa, una humanidad igualitaria o los oscuros sonos del apocalipsis. Nostradamus, la astrología maya y hasta el Y2K<sup>1</sup> parecieron confabularse para anticipar desastres amenazadores, el derrumbe del mundo tal como lo conocíamos y su remplazo por otro, casi siempre peor. La pregunta por el futuro, por el destino de la existencia, por los acontecimientos inminentes, se volvió recurrente. Pero nada de lo previsto sucedió.

En estos mismos años, un cambio importante fue cobrando forma en la obra de Silvia Rivas. Sin las proporciones colosales del fin del mundo, constituyó, no obstante, un paso significativo en la línea de trabajo de la artista, quien fue abandonando los soportes estáticos y autocontenidos de los objetos y emulsiones fotográficas para privilegiar los dispositivos más inestables del videoarte, la performance y la instalación. Su preocupación por la fragilidad de la vida, impregnada hasta entonces en la representación de la naturaleza, adquirió ribetes existenciales más marcados y orientados hacia un renovado objetivo: comprender las vicisitudes del ser humano a la luz de su devenir temporal.

Esta preocupación ha dado vida a numerosas obras que, si bien no han cesado en su desarrollo conceptual, habilitan la mirada retrospectiva que pone de manifiesto su consistencia y singularidad. Las reflexiones que siguen son una aproximación –necesariamente incompleta– a esta producción todavía en proceso.

## SER TIEMPO

A mediados de la década de los noventa, Silvia Rivas investiga la naturaleza y su acontecer a través de composiciones basadas en imágenes fotográficas propias y en objetos que la nombran literal o simbólicamente.<sup>2</sup> En sus procedimientos formales hay un interés por indagar los límites entre la realidad y su representación, las imágenes y los cuerpos, las superficies y los volúmenes, la solidez y la fragilidad. Los materiales y sus particularidades físicas ocupan un lugar destacado en sus trabajos: la rigidez y frialdad del acero se opone a la fluidez y lasitud de la resina; la seda o la tierra interfieren con su organicidad y calidez sobre la neutralidad de los paisajes fotográficos monocromos transferidos a la chapa o el papel. En estas tensiones y contrapuntos se juega una parte significativa de su estética; una estética que interpela al espectador, que lo invita a sumergirse en un universo de realidades más o menos constantes, que lo enfrenta a las dimensiones insondables de la espacialidad y la temporalidad, y que le propone una suerte de travesía poético-filosófica a través de temas existenciales y/o trascendentes como la semejanza, la permanencia, las pulsiones, la transitoriedad o lo ajeno.<sup>3</sup>

La exposición que realiza en el Museo Nacional de Bellas Artes<sup>4</sup> en 1998 presenta una síntesis de esta orientación. En su texto para el catálogo, Jorge Glusberg destaca el sesgo filosófico que percibe en las preocupaciones plásticas de Rivas:

*La búsqueda a la que se aplica la artista es en verdad interminable, porque el espacio es una de las más antiguas convenciones del hombre y uno de sus más debatidos asuntos filosóficos. Al cabo de siglos de teorías y de discusiones no se ha logrado definir el espacio; como el tiempo –la otra duda de filósofos y científicos–, el espacio puede ser medido, pero no tocado. Como el tiempo, el espacio es, y ha de continuar siendo, una idea. Engañosamente, creemos poder apresar o distinguir el espacio, y solo podemos, en realidad, suponer su existencia. Cuando vemos el espacio, vemos objetos y lugares, nunca el espacio propiamente dicho, porque el espacio es invisible [...] Por cierto, el tiempo deja huellas, pero ¿las deja en efecto el tiempo, o somos nosotros quienes hemos decidido que el tiempo se expresa por medio de esas marcas?<sup>5</sup>*

Aunque la mayoría de las obras en exhibición hacen referencia a la naturaleza y el paisaje, la serie *Marcas del tiempo* (1997/1998) señala una vía que se irá expandiendo y complejizando con el

At the dawn of the twenty-first century, many wondered if the third millennium would bring blessing or catastrophe, a new world, a more just society, and a more egalitarian humanity or the ominous rumblings of apocalypses. Nostradamus, Mayan astrology, and even the dreaded Y2K<sup>1</sup> seemed to conspire to foretell menacing disasters, the collapse of the world as we knew it to be replaced by another—almost always envisioned as worse. The question of the future, of the fate of existence itself, of imminent events, became recurring. But, in the end, none of those dreadful predictions came to pass.

During those same years, a major change was taking shape in the work of Silvia Rivas. While not as colossal in proportion as the end of the world, that change did constitute an important step in her body of work. The artist veered away from the static and self-contained supports of objects and photographic emulsions to turn instead to less stable devices like video art, performance, and installation. The concern with the fragility of life that had, to that point, imbued her representations of nature took on more pronounced existential overtones geared to a new aim, mainly understanding the vicissitudes of the human being in relation to time.

That concern, ongoing in its conceptual development, has given rise to a number of works, making possible a retrospective vision that evidences its consistency and its singularity. The reflections that follow are a necessarily incomplete approach to a body of work still in progress.

## BEING TIME

In the mid-nineties, Silvia Rivas was investigating nature and its unfolding in compositions based on her own photographs and on objects that address nature literally or symbolically.<sup>2</sup> Her formal procedures attested to an interest in examining the limits between reality and its representation, images and bodies, surfaces and volumes, solidity and fragility. Materials and their physical specificities play a central role in these works: the rigidity and coldness of steel contrasts with the fluidity and lassitude of resin; in their organicity and warmth, silk and earth unsettle neutral monochromatic photographs of landscapes printed on metal or on paper. Much of Rivas's aesthetic is at stake in these tensions and counterpoints. It questions viewers, inviting them to delve into a universe of more or less constant realities that confront them with the unfathomable vastness of space and time, and proposes a sort of poetic-philosophical journey through existential and/or transcendent questions such as likeness, permanence, drives, the transitory, and otherness.<sup>3</sup>

The exhibition of her work held at the Museo Nacional de Bellas Artes<sup>4</sup> in 1998 was an apt summation of her production along those lines. In his catalogue text, Jorge Glusberg emphasizes the philosophical bent of Rivas's artistic concerns:

*The search that the artist steadfastly pursues is, in fact, endless, because space is one of man's oldest conventions and most debated philosophical concerns. Centuries of theory and of discussion have not been able to define space; like time—that other puzzle that philosophers and scientists grapple with—space can be measured, but not touched. Like time, space is and will be an idea. We fool ourselves into believing we can grasp or distinguish space, but all we can actually do is suppose it exists. When we see space, we see objects and places, never space per se because space is invisible ... It's true that time leaves traces. But are those traces really left by time or are we the ones who have decided that time expresses itself through those marks?*<sup>5</sup>

While most of the works in that exhibition dealt with nature and the landscape, the series *Marcas del tiempo* [Marks of Time] (1997/1998) opened a path that would expand and grow more complex with the passing years. The *marks* in those works make reference to past time only manifested in the traces it leaves on the objects that inhabit the world. That point of view would change quickly, though. The temporality in the series *Instante y duración* [Instant and Duration] (1999) is

correr de los años. Esas marcas remiten todavía a un tiempo pretérito que solo se pone de manifiesto a través de las huellas que imprime sobre los objetos que habitan el mundo. Sin embargo, este punto de vista cambia con rapidez. En la serie *Instante y duración* (1999) aparece una temporalidad por completo diferente, orientada hacia el presente, el transcurrir, la continuidad. El paso siguiente será la opción del medio adecuado para plasmar este tiempo que es ahora puro acontecer:

*La imagen en movimiento empezó a resultarme necesaria hacia 1998 –declara la artista en una entrevista–, cuando trabajaba en una serie de obras sobre papel y acero con la idea de señalar, a través de la imagen, una doble característica del tiempo: la de dejar huellas y borrarlas en una misma acción. Me interesaba cómo opera esta propiedad sobre la memoria y los objetos.<sup>6</sup>*

Las primeras capturas videográficas surgen con naturalidad de las exploraciones que Silvia Rivas viene desarrollando en su obra anterior. Son imágenes de la lluvia y del mar que se desplaza suavemente sobre la arena, entrando y saliendo de la costa. El agua se presenta aquí en las dos direcciones espaciales básicas, la vertical y la horizontal, poniendo en evidencia el punto de partida plástico. El uso de encuadres cerrados no permite identificar los contextos en los cuales esas acciones tienen lugar, con lo cual resultan deslocalizadas, abstractas.

Los registros están desprovistos de toda narrativa; son, más bien, imágenes que inducen la espera hipnótica de algún suceso que nunca ocurre, y que, mientras tanto, generan un profundo efecto de dilatación temporal. En este sentido, son extremadamente acertadas en su finalidad de internarse en el plano dimensional del tiempo expurgando toda referencia cronológica precisa. Por otra parte, el movimiento introduce un ritmo constante, aunque éste solo existe en el interior del campo visual; los videos no construyen un ritmo propio, son contemplativos, expectantes, lacónicos.

El éxito de estas pruebas anima a la artista a seguir por este camino. Un nuevo paso importante será la introducción de la figura humana, que había estado por completo ausente en los trabajos previos. Este paso supone todo un problema: porque el agua, aunque pueda estar ligada a algún tipo de acontecimiento, es en sí misma un elemento atemporal, mientras el ser humano no lo es. La incorporación de una persona implica la elección de un género, de alguna característica étnica o etaria, de alguna forma de comportamiento, etc., que podría dirigir la atención hacia algún signo contextual<sup>7</sup> o histórico específico.

La elección recaerá sobre una mujer joven, que podría interpretarse como una suerte de áter ego de la artista. Pero para evitar las reminiscencias temporales precisas, Rivas solo muestra sus pies descalzos realizando acciones que denotan quietud, indecisión, impaciencia, rapidez, inseguridad, urgencia. Unas medidas de tiempo humanizadas, ligadas a la existencia vital y las emociones, que contrastan con la impasible circularidad de los ritmos naturales.

Con todas estas herramientas, Silvia Rivas emprende un proyecto ambicioso que se materializa en la sala Cronopios del Centro Cultural Recoleta con el título de *Notas sobre el tiempo. El tiempo como escenario* (2001). La obtención de la Beca Guggenheim le permite llevar adelante esta megaexposición compuesta por grandes videoinstalaciones sincronizadas que invaden el recinto con un nivel de sofisticación tecnológica inédito hasta entonces. Casi todas las reseñas de la época destacan este aspecto.<sup>8</sup> No obstante, en buena medida, el objetivo de la propuesta es bastante simple: hacer colisionar diferentes tipos de temporalidades con el fin de poner de manifiesto la complejidad del tema y reflexionar sobre sus efectos sobre la vida contemporánea.

Las unidades que componen la exhibición plantean conflictos específicos. Una de ellas confronta cuatro videos, cada uno con un *time code*<sup>9</sup> sobreimpreso y una temporalidad diferente: unos pies que esperan impacientes, otros que corren de un lado a otro o suben y bajan escaleras sin descanso, el plácido movimiento de un mar visto desde las alturas, el violento chisporroteo de la lluvia que impacta sobre una superficie firme. En otro sector, seis pantallas<sup>10</sup> exhiben imágenes de la lluvia cayendo en un entorno enmarcado por pivotes de concreto, sobre las cuales transita una suerte de agujero negro que eclipsa todo rastro de representación –y, con ella, todo vestigio de tiempo referencial–. En un monitor, nueve pares de piernas desnudas repiten movimientos nervio-

wholly different insofar as geared to the present, to what's in course now, to continuity. The next step would be the choice of the medium most befitting a time that is, in this work, sheer unfolding. The artist states in an interview:

*It was in 1998, when I was working on a series of pieces on paper and steel, that I began to feel that the moving image was necessary in my work. The idea in those works was to signal, through the image, one of time's twofold traits, mainly how it leaves traces and, in the same action, erases them. I was interested in the way that characteristic of time acts on memory and on objects.<sup>6</sup>*

Rivas's first video works emerged naturally from her previous explorations. These are images of the rain and of the sea moving gently over the sand, making its way in and out of the coast. The water in these works is shown in the two basic spatial directions, the vertical and the horizontal, to evidence the visual starting point. Due to the use of close-ups, it is impossible to identify the contexts where these actions—here dislocated and abstract—are taking place.

The images are devoid of any narrative; they induce a hypnotic state of waiting for something that never happens and produce an effect of time stretched out. In that sense, the decision to delve into the dimension of time, eschewing any reference to a precise chronology, was extremely sound. At the same time, the movement in the works is rhythmic, if only in the visual field. The videos do not construct a rhythm of their own; they are, rather, contemplative, expectant, laconic.

Thanks to the success of those first experiments, the artist pursued this path. An important next step would be including the human figure—wholly absent from her earlier works. That step brought with it a considerable problem: after all, water, even if tied to some sort of event, is in and of itself timeless, while human beings are not. To include a person means to choose a gender, an ethnicity and age, a mode of behavior, and so forth, which might direct attention to a specific contextual<sup>7</sup> or historic sign.

Ultimately, a young woman would be the figure chosen, someone who could be interpreted as the artist's alter ego. But to avoid precise indicators of time, Rivas shows only her bare feet performing actions that denote stillness, indecision, impatience, speed, uncertainty, urgency. These humanized measures of time bound to vital existence and emotions contrast with the indifferent circularity of natural rhythms.

With all of these tools, Silvia Rivas embarked on an ambitious project for the Cronopios gallery of the Centro Cultural Recoleta. It was thanks to a Guggenheim Fellowship that she was able to produce that megaexhibition entitled *Notas sobre el tiempo. El tiempo como escenario* (2001). The show featured large synchronized video installations that invaded the venue with a level of technological sophistication without precedent at the time—an aspect of the event that did not go unnoticed by the reviews.<sup>8</sup> Notwithstanding, the purpose of the proposal was quite simple: to cause collisions between different sorts of time in order to evidence the complexity of time itself and to reflect on its effect on contemporary life.

The exhibition's sections formulated specific conflicts. One of them consisted of four videos. A time code is superimposed on all of the videos, but each one has a different temporality: a pair of feet waiting impatiently; others running from side to side or going up and down stairs tirelessly; the calm swaying of the sea viewed from above; and the violent crackle of rain hitting a firm surface. In another section, six screens<sup>9</sup> showed images of rain falling in a setting framed by concrete columns above which a sort of black hole lingers, obscuring any trace of representation and, with it, any vestige of referential time. In a monitor, nine pairs of bare legs repeat movements nervously without going anywhere. Monumental projections of the sea tinted red to suggest oceans of blood; an image that seems, at times, to suggest the continuous flow of life and, at others, something slightly uncanny.

One striking element that first appeared in Silvia Rivas's work in this show is sound. The gallery was flooded with the sound of the crashing of the sea and the tapping of drops of rain hitting the ground in a powerful sound environment that accompanied viewers as they made their way

sos sin desplazarse de su lugar. Algunas proyecciones monumentales del mar han sido teñidas de rojo simulando océanos de sangre; una imagen que a veces pareciera sugerir el continuo fluir de la vida, y otras, introducir algunas notas siniestras.

Otro de los aspectos impactantes y que aparece por primera vez en la obra de Silvia Rivas es el sonido. El estruendo del mar, el repiqueteo de las gotas de lluvia al golpear contra el suelo inundan la sala, configurando una ambientación aural contundente que acompaña al espectador en su recorrido por las instalaciones. Su presencia permanente causa incluso un poco de agobio, una sensación física sobre el cuerpo que contrasta con la virtualidad de las imágenes.

De hecho, ésta es la primera exposición de Rivas sin un solo objeto, el resultado de una decisión osada para una artista que durante muchos años había depositado en los materiales una parte importante de su planteamiento poético. Una decisión, de hecho, de la cual ya no hay vuelta atrás.

## LA DIMENSIÓN HUMANA

La exposición en el Centro Cultural Recoleta tiene lugar en un año muy significativo para la historia argentina. En diciembre, una brutal crisis económico-financiera cambia la fisonomía del país, desatando uno de los conflictos político-sociales más graves de los últimos tiempos.<sup>11</sup> Su impacto sobre la gente deja huellas dolorosas, tanto para quienes lo sufren como para quienes son testigos de sus atroces consecuencias.

En este contexto, las acciones de los personajes que pueblan los videos de Silvia Rivas se tornan cada vez menos abstractas. En *Llenos de esperanza* (2003), la instalación con la cual participa de la VIII Bienal de La Habana, una mujer aparece en diferentes poses que denotan encierro y resistencia –ejerciendo fuerza sobre una pared, expandiéndose dentro de un espacio limitado, etc.– al lado del registro de un viento incesante que doblega la frondosa copa de un árbol. Las imágenes que antes desataban disquisiciones más bien genéricas o metafísicas adquieren ahora la significatividad de la metáfora. En sus notas sobre el video *Insomnio* (2004), realizado casi de manera paralela,<sup>12</sup> la artista declara:

*El cuerpo es el límite y este límite es lo único cierto.  
Son momentos vacíos. No hay acontecimiento alguno, todo es circunstancia.  
Como en las horas de insomnio, no hay mojón que dibuje un trayecto.*<sup>13</sup>

El protagonismo que va adquiriendo el cuerpo como eje de unos conflictos existenciales que se van haciendo carne encuentra la resolución perfecta cuando Rivas comienza a trabajar con actores pertenecientes al Centro Cultural Puertas al Arte, dependiente de la fundación Crear Vale la Pena. Estos actores, provenientes de zonas marginales y en emergencia del norte del conurbano bonaerense, aportan una corporalidad muy concreta, situada, que contrasta con la figura de la mujer sin identidad<sup>14</sup> que llevaba adelante las acciones de los videos anteriores.

Por otra parte, con ellos aparece también la noción de grupo, que extiende las reflexiones desde el ser humano hacia lo social, o, en todo caso, hacia la humanidad en su conjunto. Aunque Rivas procura, con frecuencia, relativizar las improntas históricas para proyectar sus trabajos hacia el terreno filosófico, éstas son ahora mucho menos disimulables –se perciben, por ejemplo, en los rostros, las actitudes corporales y la vestimenta de los *performers*–. Incluso, a medida que va progresando la interrelación creativa, comienzan a surgir algunos contextos que anclan las obras definitivamente a un entorno comunitario y/o epocal más definido.

El primer resultado de esta colaboración se exhibe en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires con el título de *Todo lo de afuera* (2004). Se trata de una instalación en dos instancias que contraponen dos situaciones bien heterogéneas: en el descanso de la escalera de acceso a la sala,<sup>15</sup> un grupo de televisores emite las imágenes de unos ojos abiertos que, por diferentes motivos, no logran ver;<sup>16</sup> dentro de ella, tres proyecciones muestran a sendos grupos de personas entrelazadas e interactuando entre sí, en una suerte de danza letárgica cuya finalidad se manifiesta incomprensi-

through the installations. The inescapable sound was even somewhat oppressive, producing a bodily sensation that contrasted with the virtuality of the images.

This was Rivas's first show without a single object—a bold decision for an artist who, for many years, had entrusted much of her poetic formulation to materials. A decision that would prove irreversible.

## THE HUMAN DIMENSION

Rivas's show at the Centro Cultural Recoleta took place during an important year in Argentine history. In December, a severe economic-financial crisis gripped the country, unleashing one of the worst sociopolitical conflicts in recent times.<sup>10</sup> The crisis's painful impact was felt not only by those who directly suffered from it, but also by those who witnessed its dreadful consequences.

In that context, the actions of the characters in Silvia Rivas's videos grew less and less abstract. In *Llenos de esperanza* [Full of Hope] (2003), the installation she submitted to the VIII Havana Biennial, a woman appears in different positions that suggest confinement and resistance (she is pushing a wall, stretching in a confined space, etc.); an adjacent image shows wind lashing relentlessly against a leafy tree top. Images that had once given rise to generic or metaphysical disquisitions took on a metaphorical significance. In her notes on the video *Insomnio* [Insomnia] (2004), produced at almost the same time,<sup>11</sup> the artist writes:

*The body is the limit and that limit is the only certainty.  
Empty moments. Nothing at all happens, only circumstance.  
Like in sleepless hours, there are no milestones to draw a path.*<sup>12</sup>

As the body grew more and more important in Rivas's work as the center of existential conflicts made flesh, it was opportune that she began working with actors associated with the Centro Cultural Puertas al Arte, part of the Crear Vale la Pena foundation. The corporality of those actors, who were from the slums and shantytowns to the north of Buenos Aires, was concrete and located, as opposed to the figure of the identity-less woman<sup>13</sup> performing actions in her earlier videos.

The actors also brought the notion of the group, extending reflections from the individual human being to the social or to humanity as a whole. If, insofar as Rivas's work addresses philosophical concerns, the presence of specific historical circumstances tends to be relative, history began, with these works, to make itself felt patently; it is on the faces, in the physical stances, and in the clothing of the performers. As the creative interchange between the artist and the actors progressed, the works became rooted in specific community and/or historical contexts.

*Todo lo de afuera* [Everything out There] (2004), the first fruit of this collaboration, was exhibited at the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. The work was an installation in two instances that contrasted two markedly different situations: on the landing of the stairway leading to the gallery,<sup>14</sup> a group of television sets showed images of open eyes that, for a variety of reasons, could not see;<sup>15</sup> in the gallery itself, three projections showed three groups of people, their bodies intertwined, interacting in a sort of lethargic dance performed for unfathomable reasons. The pace of the bodies' movements varied from very slow to very quick. The absence of color drew attention to the actions—performed tirelessly in a dense and endless loop—rather than to the details. The sound atmosphere entailed an asynchronous confluence of breathing and moaning. Texts on the walls stating, for instance, "Everything from the outside is query, imprecise object, vague desire" and "Sometimes one is condemned to play the game endlessly" provided a framework. The artist writes in her notes on the installation:

*A closed eye is seen within another closed eye that tries to open. Try as it might, everything outside inevitably remains outside. Inside are desire, sobs, the crackling of anxiety, and a consoling song ... The contact between one body and the*

ble. El movimiento de los cuerpos se despliega a diferentes velocidades: a veces ralentizado; otras, acelerado. La ausencia de color ubica el énfasis en los acontecimientos y desvía la atención de los detalles. Las acciones se desarrollan incansablemente, en un *loop* que les otorga densidad y las torna infinitas. La atmósfera sonora está compuesta por una confluencia asincrónica de respiraciones y gemidos. En las paredes de la sala, algunos textos enmarcan los sucesos: "Todo lo de afuera es interrogante, objeto impreciso, deseo difuso" y "A veces la condena es jugar el juego indefinidamente", reza un par de ellos.

Dentro de un ojo cerrado se ve otro ojo cerrado –describe la artista en sus notas para la instalación– que intenta abrirse sin lograrlo. A pesar de la insistencia en el intento, todo lo de afuera, irremediablemente, queda afuera. Adentro están el deseo, el llanto, el crepitar de la ansiedad y una canción de consuelo [...] El contacto de un cuerpo con el otro es el único referente; no hay entorno confiable, el equilibrio es precario, la superficie de sustento te abandona, el otro te suelta. La fuerza de gravedad se esconde en algún lado y el ancla es el conflicto. A veces, el único fin de los gestos es llenar espacios muertos.<sup>17</sup>

*Pequeño acontecimiento* (2005), una videoinstalación presentada en el Espacio Fundación Telefónica,<sup>18</sup> incluye a los mismos personajes, pero en una actitud por completo diferente. Aquí se los ve de frente, observan al espectador, establecen un diálogo visual con él, aunque sea mudo y momentáneo. En esta oportunidad, la artista decide incorporar imágenes de un contexto urbano, que no solo establecen un contrapunto con los grupos, sino que también introducen un elemento narrativo. En forma intercalada, los cuerpos dan paso al registro de unas calles contaminadas con basura, restos del consumo desmedido de un sábado por la noche que deja sus huellas sobre la ciudad recién despierta de la jornada posterior. Un desfase sonoro confunde el audio de la fiesta sabatina con los pasos de un caminante que transita a través de los residuos; pasado y presente, sincronía y asincronía conviven para alimentar la imaginación del visitante.

*Todo es contrapunto entre estas fisonomías pegadas a un fondo carente de referencias espaciales –comenta la artista– y el transitar de un caminante que registra sumariamente con la mirada vuelta al piso los vestigios de un barullo ajeno. Por un lado, un paisaje que no alberga otra cosa que lo inservible, escenario de lo trivial, una superficie que no alcanza la jerarquía de "lugar"; por el otro, la presencia contundente de un rostro, de un sujeto y su individualidad como único lugar posible.*<sup>19</sup>

Los trabajos en colaboración con los actores de Puertas al Arte incluyen, además, los videos *Instantáneas*, *Horizonte partido I* y *Horizonte partido II* (2006), y la serie fotográfica *Tiny Events* (2006).<sup>20</sup> En ambos casos, la superposición de diferentes capas de imágenes define el planteamiento estético general. En los videos, el tiempo habilita que los planos puedan aparecer, solaparse, permanecer, desaparecer, etc., e incluso que el sonido funcione como un plano más de la composición. Las fotografías recurren a la sectorización visual y a las veladuras que produce la acumulación de papeles transparentes sobre ellas. En todos los casos, los protagonistas son niños y adolescentes que visten remeras blancas; en los videos, éstos alzan y bajan la mirada sin cesar. Una lluvia de pétalos rojos se repite igualmente en fotografías y videos; para la artista, ella constituye un elemento simbólico y un factor de extrañamiento que señala realidades ajenas. Los pétalos reaparecen poco tiempo más tarde en un par de videos dedicados al paisaje (*Almitas*, 2008, y *Migrantes*, 2008-2009, de la serie *Paisaje a definir*, 2008-2009).

En febrero de 2007, Silvia Rivas interviene la fachada del Círculo Militar, ubicado frente a la plaza San Martín,<sup>21</sup> con los cuerpos de sus *performers*. El ámbito se demuestra ideal para continuar con los lineamientos conceptuales de estas piezas. En los alrededores –principalmente hacia la calle peatonal Florida– se despliega uno de los centros neurálgicos del consumo porteño. Sobre los



*other is the only point of reference; there is no trustworthy environment, balance is shaky; the supporting surface forsakes you and the other lets you loose. The pull of gravity lies hidden somewhere and the conflict is the anchor. Sometimes the sole aim of gestures is to fill voids.*<sup>16</sup>

*Pequeño acontecimiento* [Minor Event] (2005), a video installation exhibited at Espacio Fundación Telefónica,<sup>17</sup> featured the same characters but in an entirely different attitude. Here they are seen head-on looking at the viewer, establishing a visual dialogue—no matter how mute or fleeting—with him or her. For this work, the artist included images of an urban setting that not only contrast with the groups, but also add a narrative element. Images of bodies are mixed with images of streets polluted with the remains of a Saturday night's excesses scattered over the surface of the waking city. The audio mixes the sound of Saturday's party with the sound of someone walking through the trash. Past and present, synchrony and asynchrony, come together to feed the viewer's imagination.

*Everything is counterpoint between these physiognomies against a background with no spatial references and the passage of a walker who glances down at the mess left by somebody else. On the one hand, a landscape that holds only useless items, setting for the trivial, a surface that is not important enough to be a "place". On the other, the powerful presence of a face, of a subject and individuality as the only place possible.*<sup>18</sup>

Other works in collaboration with the actors from Puertas al Arte include the videos *Instantáneas* [Snapshots], *Horizonte partido I* [Broken Skyline I] and *Horizonte partido II* (2006), and the series of photographs *Tiny Events* (2006).<sup>19</sup> In the videos and in the photographs, the aesthetic is, in general terms, determined by superimposed layers of images. The use of time in the videos allows shots to appear, overlap, remain, vanish, and so forth; the sound operates as another shot in the composition. The photographs divide vision into sectors and have a glaze effect due to layers of transparent paper placed over the image. The protagonists in all the works are children and teenagers wearing white t-shirts; in the videos, they look up and down incessantly. A rainfall of red petals appears in both the photographs and the videos—a symbolic element, in the artist's view, and a means of defamiliarization that signals divergent realities. Petals would appear a little later in a few videos on the landscape (*Almitas* [Little Souls, 2008] and *Migrantes* [Migrants, 2008–2009], from the series *Paisaje a definir* [Landscape to Be Defined], 2008–2009).

In February 2007, Silvia Rivas did an intervention on the facade of the Círculo Militar, located on Plaza San Martín<sup>20</sup> in downtown Buenos Aires, which made use of her performers' bodies. The setting was ideal to furthering the conceptual lines she had been exploring; the area—located near Florida Street, a walking street—is one of the centers of Buenos Aires consumerism. The faces of these individuals on the giant walls of the elegant French-style palace provoked a visual short circuit. They started out with their backs to the street and then turned around, looking to the far side of the plaza in the distance. Beyond Retiro train station—point of departure for the train to Beccar, the neighborhood on the outskirts of the city where the Centro Cultural Puertas al Arte is located—lie the shantytowns known as *Villa 31* and *Villa 31 bis*. The meaning of the intervention that took place before passersby, in silence and often unbeknownst to them, was completed by vision cast towards a hidden—perhaps, concealed—area of marginality in Buenos Aires.

## THE RETURN OF METAPHOR

After that very fruitful period of production with the group of actors, Silvia Rivas began pursuing on a more restricted and intimate body of work. She left aside, if only for a time, large-scale video projections to create graphic and photographic compositions that resume the research into

muros del elegante palacio de estilo francés, los rostros de estas personas generan un cortocircuito visual. Comienzan de espaldas y se dan vuelta, observando a la distancia, hacia el extremo opuesto de la plaza. Allí, más allá de la estación de trenes de Retiro –una de las vías de acceso a Beccar, el lugar en el cual se ubica el Centro Cultural Puertas al Arte–, se encuentran las villas 31 y 31 bis. Esa conexión a través de la mirada con un sector oculto –o, más bien, ocultado– de la marginalidad de Buenos Aires completa el sentido de la intervención que se desenvuelve, inadvertida y silenciosa, ante los ojos de los eventuales transeúntes.

## EL RETORNO DE LA METÁFORA

Tras un período de trabajo muy productivo junto al grupo de actores, Silvia Rivas se vuelca hacia una obra más acotada e íntima. Deja de lado, por un momento, las grandes proyecciones de video, y se orienta hacia la creación de composiciones gráficas y fotográficas, retomando las investigaciones sobre transparencias y veladuras de *Tiny Events*. Al mismo tiempo, se va separando de la figura humana y comienza a otorgar cada vez mayor protagonismo a ciertos objetos de la vida cotidiana, los cuales adquieren un carácter decididamente simbólico.

En *Layers* (2007-2009) se resumen todas estas búsquedas. La serie está integrada por fotografías obturadas con impresiones sobre papel vegetal y pequeños recortes insertos con alfileres, que generan una engañosa sensación de volumen o de realidad adherida. Cuando hay cuerpos humanos, éstos suelen aparecer obstruidos por pétalos de flores o algún otro objeto. Pero, con mayor frecuencia, las fotografías muestran espacios hogareños interiores, puertas y ventanas atravesados por una iluminación que proviene de algún exterior al que no podemos acceder. Sobre ellas se superponen las capas de papel vegetal a la manera de cortinas, y, muchas veces, la figura de una mosca –aislada o junto a muchas otras iguales a ella– perfectamente recortada y sujeta con un alfiler a pocos milímetros de distancia de la imagen, lo cual produce sombra y un marcado efecto de realismo. Hay aquí un juego con la representación que recuerda, en alguna medida, la obra plástica de los noventas. Pero los materiales y los medios son otros; son mucho más tecnológicos y actuales.

La mosca mencionada en el párrafo anterior da un nuevo impulso al derrotero tecnológico de Silvia Rivas. No solo porque será el eje de su producción electrónica posterior sino, además, porque abre el camino a la exploración de una nueva línea de pesquisa: la hiperrealidad de los medios digitales.

Esto sucede con la presentación de *Zumbido. Contemporáneo 26* (2010), una exposición realizada en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires con curaduría del brasileño Franklin Espath Pedroso. La muestra está compuesta por dos videoinstalaciones y un dibujo en grafito sobre papel de grandes dimensiones. En las primeras, unas manos femeninas intentan infructuosamente acallar a una mosca que se multiplica hasta conformar un mosquerío inmanejable; el dibujo exhibe los rastros de las dinámicas entre la *performer* y el animal virtual. El sonido cumple un rol fundamental, al reproducir los golpes de las manos y el insoportable zumbido en un volumen intenso y penetrante que no deja indiferente a ningún espectador.

Las videoinstalaciones definen espacialidades contrapuestas que introducen al público en dos situaciones bien diferenciadas. Una de ellas *Zumbido* [dinámicas] (2010), se despliega sobre una pantalla blanca extendida, en un ambiente igualmente blanco y muy iluminado por el reflejo de la proyección; la otra *Zumbido* [trama incesante] (2010), se ubica en un lugar oscuro, dentro del cual la pantalla desaparece y el espectador queda subsumido por la sensorialidad audiovisual. La primera posee una narrativa evidente que se repite de manera cíclica: unas manos intentan apartar y luego matar a una mosca; cuando lo consiguen, surge un enjambre más molesto aún que se va dispersando hasta dejar solo al insecto original para que la trama vuelva a reproducirse. La segunda exhibe una coreografía continua de manos y moscas, sin principio ni final aparentes.

*Zumbido* exacerbaba el poder de la metáfora en tanto, estrictamente hablando, no retrata ninguna realidad existente fuera del entramado electrónico. Las moscas representan algo que está más allá de ellas. Según la artista,

transparency and glazes found in *Tiny Events*. She also veered away from the human figure to focus more and more on certain everyday objects that take on a decidedly symbolic character.

*Layers* (2007-2009) epitomizes all of these concerns. The series consists of photographs covered with prints on vegetable paper with cutouts pierced with pins that give a deceptive sense of volume or of an inserted reality. When human bodies appear, they are obstructed with flower petals or some other object. Most of the works in this series, though, show domestic interiors, doors and windows pierced by light that comes from an exterior that we cannot see. On top of the images are layers of vegetable paper that act like curtains; often the perfect figure of a fly—either alone or in a group of like specimens—is pinned just a few millimeters from the image, casting a shadow and producing a strikingly realist effect. The interplay of representation in these works is reminiscent of Rivas's work from the nineties, but now the materials and means are different, more technological and contemporary.

That fly gave new vigor to technology in Silvia Rivas's work, not only because it would be the cornerstone of her later electronic production, but also because it would make way for her exploration into a new line of inquiry: the hyperreality of digital media.

The exhibition *Zumbido. Contemporáneo 26* [Contemporary 26] (2010), curated by Brazilian curator Franklin Espath Pedroso and held at the Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, consisted of two video installations and a large-format graphite drawing on paper. In the video installations, a pair of female hands tries in vain to silence a fly that turns into a wayward swarm of flies; the drawing shows traces of what happened between the performer and the virtual animal. The sound track plays a fundamental role in this work, reproducing the blows of the hands and the unbearable buzzing at a high volume that no viewer can ignore.

The video installations made use of opposing spatialities that immersed the audience into two starkly different situations. One of them—*Zumbido [dinámicas]* [Buzzing (Dynamics)], 2010—was displayed on a long white screen in a room also white—and intensely lit by the reflection of the projection; the other—*Zumbido [trama incesante]* [Buzzing (Incessant Frame)], 2010—was projected in a dark space into which the screen disappeared and the viewer became engulfed by the audiovisual sensoriality. The clear narrative of the first work repeats cyclically: a pair of hands attempts to trap and then kill a fly; when it manages to do so, a swarm more bothersome than the individual specimen appears and then disperses until the original insect is left alone and the situation repeats. The second video shows an endless choreography of hands and flies with no clear beginning or end.

*Zumbido* challenges the power of metaphor in a strict sense insofar as it does not depict any reality that exists beyond its electronic support. The flies represent something that lies beyond them. The artist explains:

*[Zumbido stages] the tenacious struggle against that which can be defeated or mastered fleetingly, if at all.*<sup>21</sup>

A few years later, a second version of the show, with a few more works, was held at the Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino in Rosario under the title *Zumbido / Odisea invisible* (2014); the curator this time was Horacio Zabala. The exhibition in Rosario included a number of graphite drawings on paper and the artist did an intervention in graphite on the walls of one of the museum's galleries, just as she had done the year before at the Fundación PROA in the framework of a show curated by Olga Martínez.<sup>22</sup> In an earlier text on Silvia Rivas's work that was reprinted on the occasion of the show, Zabala assures:

*Zumbido is the result of an exploration of the intensification of certain emotional ties affecting human beings by virtue of the simple fact that they are not alone in the world. Calm as absence of disturbance by annoying or perilous external phenomena is neither enduring nor easy to come by.*<sup>23</sup>

[Zumbido escenifica] *la tenacidad de luchar contra aquello que, en caso de poder vencer o dominar, lo será solo en forma transitoria.*<sup>22</sup>

Algunos años más tarde, la exposición se reinstala –con algunos agregados– en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino de la ciudad de Rosario, con el título de *Zumbido / Odisea invisible* (2014) y curaduría de Horacio Zabala. Aquí se incorporan varios dibujos en grafito sobre papel y la artista realiza una intervención con el mismo material sobre las paredes de una de las salas –como lo había hecho el año anterior sobre los muros de la Fundación PROA, en el marco de una muestra curada por Olga Martínez–.<sup>23</sup> En un texto previo sobre la obra de Silvia Rivas que se reimprime para esta ocasión, Zabala asegura:

*La obra Zumbido es el resultado de una exploración a propósito de la intensificación de algunos vínculos emocionales del ser humano con respecto al simple hecho de no estar solo en el mundo. La tranquilidad entendida como ausencia de perturbación debida a fenómenos exteriores molestos o riesgosos no es duradera ni fácil.*<sup>24</sup>

La muestra de Rosario incluye, además, varias pantallas individuales de dimensiones variables, con diferentes situaciones protagonizadas por la misma mosca, más la videoinstalación *Daño inminente* (2014), que constituye una suerte de bisagra entre esta serie y los trabajos por venir. En ella, Rivas recurre al género pictórico de la naturaleza muerta para retratar un ambiente doméstico sereno, estático, en el cual se observa un plato sobre un mantel, y que solo es perturbado por el zumbido amenazante de una mosca que nunca se ve en la imagen. La acción frenética de los videos anteriores da lugar aquí a la pura calma. Con ella reaparece el tiempo expandido de las primeras videoinstalaciones. Si bien la amenaza genera cierta tensión, también es cierto que la duración se vuelve palpable e introduce al espectador en un estado contemplativo de fuerte carga emocional.

## LA SUSPENSIÓN Y EL DESEO

En su búsqueda continua de materiales y soportes innovadores, Silvia Rivas descubre unas pantallas que poseen un marco de metal muy fino, casi imperceptible, que le permiten exhibir videos a la manera de pinturas en movimiento. La aparición de una referencia al género de la naturaleza muerta en *Daño inminente* no es casual. De hecho, abre el camino a la reaparición del mundo natural como eje de un nuevo conjunto de producciones en las cuales la artista reflexiona sobre los paraísos posibles al habitante de las metrópolis contemporáneas.

Con el título de *Pequeños paraísos ensamblados*, de la serie *Paraísos* (2014-2015), Rivas desarrolla una serie de pequeñas videoinstalaciones compuestas por pantallas de 12 pulgadas, plantas, rocas, maderas, ventiladores minúsculos y otros objetos, ubicados sobre elegantes mesas alargadas o repisas.

Estos paraísos son pequeñas ambientaciones que reconstruyen un paraje natural con piedras, vegetación y aire. Las pantallas introducen el agua y la tierra, y algún movimiento sutil que dialoga con el producido por los ventiladores diminutos. En conjunto ocasionan una sensación de placidez, pero de una placidez escasa. Para la artista, representan esos pequeños edenes a los que podemos aspirar como habitantes urbanos, espacios minúsculos, contenidos y casi clandestinos, que son cada vez más extraños a la experiencia de la vida metropolitana y sus ofertas de placer electrónico.

El imaginario de la naturaleza conecta estas piezas con las obras plásticas de los noventas. No solo por el retorno del agua y la tierra, sino, principalmente, porque en ambos casos el marco natural sirve como punto de partida para una reflexión sobre la existencia y su acontecer en el mundo. La preocupación existencial –y hasta metafísica– se profundiza en los trabajos inmediatamente posteriores, cuando reaparece la figura humana como hilo conductor de la reflexión poética.

The show in Rosario featured as well a number of individual screens of different size showing a variety of situations involving the fly, as well as the video installation *Daño inminente* [Imminent Harm] (2014), which acted as a sort of threshold between the series with the fly and the works to come. In it, Rivas looks to the still life genre to depict a calm and unchanging domestic setting with dish on tablecloth disturbed only by the threatening buzzing of a fly that is never seen. The frenetic action of the earlier videos makes way here for perfect calm. This work returns to the expanded time of Rivas's first video installations. While the sense of a threat generates a certain tension, the duration of the video is palpable and puts the viewer in a highly emotional contemplative state.

## SUSPENSION AND DESIRE

In her incessant search for new materials and supports, Silvia Rivas discovered screens with metal frames so narrow they are almost imperceptible; these allowed her to exhibit videos like paintings in motion. It was not by chance that the still life genre appeared in *Daño inminente*. It made way for the reappearance of the natural world as the cornerstone of a new body of work in which the artist reflects on potential paradises for the inhabitants of contemporary metropolises.

*Pequeños paraísos ensamblados* [Little Assembled Paradises], from the series *Paraísos* (2014-2015), is a series of small video installations on twelve-inch screens showing plants, rocks, pieces of wood, small fans, and other objects placed on long and elegant tables or shelves.

These "paradises" are small constructed environments that, with stone, vegetation, and air, reassemble a natural setting. The screens show water and earth that move gently in a dialogue with the motion caused by the small fans. While the combination produces a sense of calm, it is scarce. For the artist, these small paradises are the only ones to which we as city dwellers can aspire; small and delimited—almost clandestine—spaces more and more foreign to the experience of urban life with its vast supply of electronic pleasures.

In their imaginary of nature, these pieces are tied to the artist's works from the nineties. They return to the water and earth of the earlier works but, mostly, they also envision the natural setting as the basis for reflection on existence and its unfolding in the world. The existential, or even metaphysical, concern in these works is taken further in the works that came immediately after, when the human figure reappears as what binds together poetic reflection.

This is the case in *Momentum* (2015), a series in progress exhibited, thus far, in two spaces simultaneously: the Centro de Arte Contemporáneo at the Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, located in the former Hotel de Inmigrantes in Retiro,<sup>24</sup> and Rolf Art gallery.

*Momentum - Demora* [Momentum - Delay] (2015) formed part of a show on the issue of immigration curated by Diana Wechsler.<sup>25</sup> For that occasion, Rivas installed a vertical screen at the edge of a room in the middle of which she placed on the floor a group of elevated porcelain floor tiles, some of them broken, in a sort of incomplete floating floor. On the screen, a woman performs a minimal gesture that ends in indecision on whether or not to take a step forward.

The work is inspired on the history of the Hotel de Inmigrantes and the stories of the individuals who passed through it, on the lives of immigrants past and present who must decide to leap into the unknown to lead their lives in more auspicious contexts. As the artist states in a text written for the occasion:

*Each archival story speaks of taking the leap into the void, into time, taking that leap as a way of beginning. It is in vain that we try to control the course of our lives. Perhaps it is only in that vertiginous instant prior to any outcome, in that sense that perhaps tomorrow we will wake up in the air, that our potential is manifested as experience.*<sup>26</sup>

The entire series is based on that feeling of uncertainty that comes before an important decision is made or step taken, an act that means leaving a prior state of security behind. Time becomes

Esto acaece en la serie *Momentum* (2015), todavía en proceso, que hasta ahora se ha presentado principalmente en dos espacios, de manera casi simultánea: el Centro de Arte Contemporáneo perteneciente al Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero –ubicado en el antiguo Hotel de Inmigrantes de Retiro– y la galería Rolf Art.

Su primera presentación, *Momentum - Demora* (2015), forma parte de una muestra sobre el tema de la inmigración curada por Diana Wechsler.<sup>25</sup> Aquí, Rivas instala una pantalla vertical en el borde de una habitación, y en el medio de ésta, sobre el suelo, ubica un conjunto de baldosas de porcelana elevadas, algunas de las cuales se encuentran visiblemente rotas, conformando una especie de piso flotante incompleto. En la pantalla, una mujer realiza un gesto mínimo que se frena en un acto de indecisión: la duda entre querer y no querer dar un paso hacia adelante.

Para la realización de esta pieza, la artista se inspira en la historia del lugar y en la de las personas que pasaron por él, en los relatos de los inmigrantes, pretéritos y actuales, que deben tomar la decisión de lanzarse a lo desconocido como una forma de llevar adelante sus vidas en contextos más promisorios. Como señala en un texto escrito para la ocasión:

*Cada historia de archivo habla de saltar al vacío, saltar en el tiempo, saltar como un comienzo. En vano intentamos controlar el curso de nuestras vidas. Tal vez nuestra potencia se manifieste como vivencia solo en el instante previo a cualquier desenlace, en la condición de vértigo, en la sensación de tal vez mañana despertar en el aire.*<sup>26</sup>

Toda la serie se basa en ese sentimiento de incertidumbre propio del momento previo a la toma de una decisión importante, a dar un paso significativo, al acto que supone dejar atrás algún estado de seguridad preexistente. El tiempo vuelve a cumplir un rol central como dimensión en la cual se concentran la intensidad del titubeo y el estupor ante el suceso inminente. Las acciones son llevadas adelante por una mujer joven, vestida con ropas muy simples, y poseen un tratamiento que altera sus gestos, tanto en duración como en intención.

En la exposición *Momentum* (2015), realizada en la galería Rolf Art con curaduría de Valeria González, se presentan tres piezas más de la serie. En las tres, la misma mujer pone de manifiesto distintos instantes de vacilación por motivos que desconocemos, en un sinfín que dilata la tensión dramática hasta límites insostenibles. Las palabras de Silvia Rivas son por demás claras a la hora de referirse a cada una de estas obras:

*En Retard (2015) se ve la imagen de una mujer dando un paso que no concluye y su perfil grabado en mármol intenta fijar una conclusión, como se intenta fijar un acontecimiento en la memoria [...] En Durée (2015), la mujer y su mismo paso se repiten, en una secuencia de imágenes en las que un pequeño retroceso, como un titubeo, se torna casi imperceptible. La tercera pieza es Soltar-Caer (2015), un díptico en el que una mujer y ella misma se sueltan y caen simultáneamente. Aquí la mira está puesta en una acción, en un impulso originario y su consecuencia, que se repite abrupta e indefinidamente. Soltar, caer, soltar para dejar caer, soltar para precipitarse, precipitarse para abandonar, para liberarse, soltar para liberar, para liberarse, para abandonar y abandonarse. Un juego de infinitivos que se propone mostrar al presente como desenlace posible.*<sup>27</sup>

Las acciones de la *performer* se llevan a cabo en ambientes neutros: una pequeña plataforma blanca y, a veces, paredes del mismo color. Nada distrae la atención del gesto infinito que captura la mirada aun sabiendo que nunca concluirá. El instante se vuelve eterno y, con él, tanto el pasado como el futuro se tornan inaprehensibles.

a critical dimension once again in works that bring together faltering and astonishment in all their intensity before that imminent event. The person taking the actions is a young woman dressed in simple clothes; both the duration and intention of the actions she performs are altered in this work.

The exhibition *Momentum* (2015), curated by Valeria González for Rolf Art gallery, featured three pieces from that series. In them, the same woman expresses moments of hesitation for unknown reasons in an endless stream that stretches out the dramatic tension, taking it to unsustainable limits. What Silvia Rivas has to say about these works could not be clearer:

*Retard (2015) shows the image of a woman taking a step endlessly, while the image of her profile on the marble attempts to reach a conclusion, the way we try to pinpoint an event in memory ... In Durée (2015), the woman and the step repeat in a sequence of images where the small setback, the faltering, is almost imperceptible. The third piece, Soltar-Caer [Drop-Fall] (2015), is a diptych in which the two images show the same woman letting go and falling at the same time. Focus is placed here on an action, on an initial impulse and its outcome that is repeated abruptly and endlessly. Let go, fall, drop, let go to fall, fall to let go, to release, let go to free and to let loose, to give way and to give over. An endless interplay that attempts to show the present as possible outcome.<sup>27</sup>*

The performer undertakes her actions in neutral settings, on a small white platform or against also white walls. There is nothing to distract from the endless act that holds our gaze, even though we know that that act will never come to an end. The instant becomes endless and, with it, both the past and the future ungraspable.

## THE CENTURY OF UNCERTAINTY

Silvia Rivas's art has undergone considerable changes over the course of a twenty-year period. While many of her concerns are constant—time as basic human dimension, the unstable nature of reality and of the world, philosophical conflicts, art as space to stop and reflect—the way those concerns appear and their nuances have shifted with each new body of work.

Rather than provide clear answers or formal solutions, these shifts in her work trace a path of more and more penetrating questions. Like the figure in her recent videos, Rivas makes out a horizon and, though she readies herself to head towards it, pauses for a prolonged moment—that moment of existential limbo that divides the point of departure from the uncertain point of arrival.

Like those fearful before the advent of the twenty-first century, we have the sense that anything could happen. Or nothing could happen. Silvia Rivas's art explores the potential of the dilemma that reminds us that life is sheer contingency.

## EL SIGLO DE LA INCERTEZA

En el lapso de unos veinte años, el trabajo de Silvia Rivas sufre transformaciones sustanciales. Si bien muchas de sus preocupaciones se mantienen relativamente constantes –el tiempo como dimensión humana fundamental, la inestabilidad de la realidad y del mundo, los conflictos filosóficos, el arte como espacio para la demora reflexiva–, lo cierto es que sus modos de aparición y sus matices van mutando con cada nueva producción.

Estas mutaciones revelan un recorrido que, en lugar de cristalizar respuestas y soluciones formales, va sembrando el camino de preguntas cada vez más penetrantes. Como la protagonista de sus últimos videos, Rivas vislumbra un horizonte y se apresta a dirigirse hacia él, pero prefiere demorarse en un instante prolongado; aquel que nos invita a concentrarnos en el limbo existencial que se abre entre la certeza del punto de partida y la incertidumbre del punto de llegada.

Como creían los que se aproximaban temerosos al siglo XXI, todo puede suceder. Pero también puede que nada suceda. Las obras de Silvia Rivas exploran la potencialidad del dilema que nos recuerda que la vida es pura contingencia.





<sup>1</sup> En muchos softwares programados durante el siglo anterior existía la costumbre de reducir la denominación de los años en las fechas a los dos últimos dígitos, asumiendo que los dos primeros serían 19. La llegada del 2000 implicaba la posibilidad de que aquéllos lo tomaran como 1900, causando graves daños en los sistemas que los albergaban. A este riesgo se lo denominó *Efecto Y2K*.

<sup>2</sup> Hilos y capullos de seda, tierra, piedras, etc.

<sup>3</sup> Muchos de estos temas se plantean desde los títulos de las series, como *Imagen y semejanza* (1996-1997), *Objetos semirreversibles* (1998), *Sobre lo ajeno* (1997).

<sup>4</sup> *Silvia Rivas*, Museo Nacional Bellas Artes, 1998.

<sup>5</sup> Jorge Glusberg, "Incógnitas eternas, reflexiones actuales", en *Silvia Rivas en el Museo Nacional de Bellas Artes* (cat. exp.), Buenos Aires, MNBA, 1998, p. 9.

<sup>6</sup> Entrevista de Cristina Civalé a la artista para la nota "A la caza de lo inasible", *Página/12*, suplemento *Las 12*, Buenos Aires, 13/11/2015.

<sup>7</sup> Siguiendo cierta moda interpretativa de finales de los noventa –la que destaca la perspectiva de los trabajos de Cindy Sherman, Nam Goldin, Rebecca Horn, Louise Bourgeois o Annette Messager, entre otras–, Jorge López Anaya califica la obra de Silvia Rivas exhibida en el Museo Nacional de Bellas Artes como "escritura femenina", estableciendo una relación entre el agua y el líquido amniótico:

"La producción de Silvia Rivas también puede interpretarse desde lo que se ha llamado la 'escritura femenina'. No es traicionar el sentido de esas piezas señalar que, dado que el agua, elemento femenino por excelencia, refleja la confortable seguridad del útero materno, tal vez los trabajos expuestos se refieran, sin desmedro de los otros sentidos, al espacio de lo femenino" ("Escritura femenina", *La Nación*, Buenos Aires, 13/12/1998). De ahí que la elección de una mujer como protagonista de los videos podría considerarse, desde este punto de vista, como un "signo epocal".

<sup>8</sup> Muchos las comparan con las videoinstalaciones que estaban acaparando la atención en la Bienal de Venecia ese mismo año. Otro aspecto curioso que acentúa la apuesta tecnológica de esta exposición es que el catálogo se edita junto con un CD-ROM, algo poco frecuente en esta época en la Argentina.

<sup>9</sup> La marca de un reloj digital que normalmente se utiliza en la edición de videos.

<sup>10</sup> Que provienen de dos proyecciones subdivididas en tres pantallas cada una.

<sup>11</sup> En mi texto para el catálogo de esta exposición hay una curiosa referencia a la economía: "[las videoinstalaciones de Silvia Rivas] desdeñan las precisiones de la historia y las utilidades de la medida económica del tiempo, para internarse en las profundidades de un acontecer psicológico" (Rodrigo Alonso, "Materia de tiempo", en *Notas sobre el tiempo. El tiempo como escenario* [cat. exp.], Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2001). Pero Fabián Lebenglik, en su crítica para el diario *Página/12*, remite de manera más directa a las políticas neoliberales del momento: "Mientras que la Argentina está siendo disciplinada y sometida al tiempo único, continuo, espasmódico y vertiginoso de las cotizaciones *online* [...] el uso reflexivo de la tecnología permite pensar el tiempo de manera bien diferente al veloz en el que actúan, por ejemplo, los mercados que hoy mandan" (Fabián Lebenglik, "Todos los tiempos a un tiempo", *Página/12*, Buenos Aires, 1º/8/2001).

<sup>12</sup> Junto a la coreógrafa Gabriela Prado.

<sup>13</sup> Silvia Rivas, notas inéditas sobre *Insomnio*, 2003.

<sup>14</sup> La mujer nunca muestra su rostro, lo cual imposibilita su identificación.

<sup>15</sup> La obra ocupó una sala experimental ubicada en el segundo piso, que hoy no existe.

<sup>16</sup> Así los describe Florencia Malbrán: "En el descanso de la escalera que conducía a la sala fueron colocadas una serie de pantallas que, a modo de preámbulo, reproducían ojos que observaban al espectador. Un ojo sin pupila se mantenía abierto sin parpadear dentro del encuadre; en otro, el iris estaba bloqueado por una nube blanca y roja; varios ojos dentro de ojos intentaban abrirse con obstinación; una catarata roja e intensa barría como lava con la imagen de un ojo cerrado" (Florencia Malbrán, "La mirada y el tiempo. El problema de la percepción en las videoinstalaciones de Silvia Rivas", en *Jornadas de Investigación del Área de Artes del CIFYH*, Córdoba, UNC, 2006).

<sup>17</sup> Silvia Rivas, notas inéditas sobre *Todo lo de afuera*, 2004.

<sup>18</sup> Como parte de la exposición *Denegri / Golder / Rivas. Videoinstalaciones* (2015), curada por Laura Buccellato.

<sup>19</sup> Silvia Rivas, notas inéditas sobre *Pequeño acontecimiento*, 2005.

<sup>20</sup> Presentados en la Galería Diana Lowenstein Fine Arts, Miami, 2007.

<sup>21</sup> En el marco del programa *Verano 2007*, organizado por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

<sup>22</sup> Entrevista de Cristina Civalé, *op. cit.*

<sup>23</sup> La intervención se tituló *Odisea invisible* (2013), y formó parte de la muestra *De un tiempo a esta parte*.

<sup>24</sup> Horacio Zabala, "La reiteración en la obra de Silvia Rivas", en *Zumbido* (cat. exp.), Buenos Aires, Fundación Alon, 2012.

<sup>25</sup> *Migraciones en el arte contemporáneo*, Centro de Arte Contemporáneo (MUNTREF), Buenos Aires, octubre-diciembre de 2015.

<sup>26</sup> Silvia Rivas, notas inéditas sobre *Momentum - Demora*, 2015.

<sup>27</sup> Entrevista de Cristina Civalé, *op. cit.*

<sup>1</sup> In much of the software programmed in the previous century, only the last two digits were used to refer to a year on the assumption that the first two were always a one and a nine. The advent of the year 2000 brought the possibility that such software would read 2000 as 1900, potentially causing serious damage to the systems that housed them. This risk was called the “Y2K effect.”

<sup>2</sup> Silk threads and cocoons, earth, stones, etc.

<sup>3</sup> Many of these topics are formulated in the very titles of the series, like *Imagen y semejanza* [Image and Likeness] (1996–1997), *Objetos semirreversibles* [Semi-Reversible Objects] (1998), *Sobre lo ajeno* [About the Alien] (1996–1998).

<sup>4</sup> *Silvia Rivas*, Museo Nacional de Bellas Artes, 1998.

<sup>5</sup> Jorge Glusberg, “Incógnitas eternas, reflexiones actuales,” in *Silvia Rivas en el Museo Nacional de Bellas Artes* (exhib. cat.), Buenos Aires, MNBA, 1998, p. 9.

<sup>6</sup> Interview by Cristina Civalé with the artist for the article “A la caza de lo inasible,” *Página/12* newspaper, *Las 12* supplement, Buenos Aires, 11/13/2015.

<sup>7</sup> Following a mode of interpretation developed in the late nineties often used to address the perspective in the work of artists like Cindy Sherman, Nam Goldin, Rebecca Horn, Louise Bourgeois, Annette Messager, and others, Jorge López Anaya describes Silvia Rivas’s work exhibited at the Museo Nacional de Bellas Artes as “female writing,” establishing a tie between water and amniotic fluid: “Silvia Rivas’s work can also be understood in terms of what has been called ‘female writing.’ Given that water—the female element par excellence—reflects the comfort and safety of the womb, it by no means betrays the meaning of these works to point out that they refer to, among many other things, female space” (“Escritura femenina,” *La Nación* newspaper, Buenos Aires, 12/13/1998). The choice of a woman as the central figure in the videos could be seen, from this perspective, as a “sign of the times.”

<sup>8</sup> Many have compared them to the video installations that were capturing public attention at the Venice Biennale that year. The importance of the technological to this exhibition is evident as well in the fact that the catalogue came with a CD-ROM—something that was not common in Argentina at the time.

<sup>9</sup> Due to two projections with three screens each.

<sup>10</sup> My text for the catalogue to this exhibition makes reference to economy: “[Silvia Rivas’s video installations] condemn the precisions of history and the uses of economically measured time to delve into the depths of a psychological event” (Rodrigo Alonso, “Materia de tiempo,” in *Notas sobre el tiempo. El tiempo como escenario* [exhib. cat.], Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2001). In his review for *Página/12* newspaper, Fabián Lebenglik makes more direct reference to the neoliberal policies of the moment: “While Argentina is being disciplined and subjected to the single, continuous, spasmodic, and vertiginous time of online stock indexes ... [Rivas’s] reflexive use of technology allows us to engage time in a way very different from the speed that prevails in, for instance, today’s markets” (Fabián Lebenglik, “Todos los tiempos a un tiempo,” *Página/12* newspaper, Buenos Aires, 8/1/2001).

<sup>11</sup> Along with choreographer Gabriela Prado.

<sup>12</sup> Silvia Rivas, unpublished notes on *Insomnio*, 2003.

<sup>13</sup> The woman never shows her face, so we can’t identify her.

<sup>14</sup> The work was exhibited in a project room on the second level that no longer exists.

<sup>15</sup> This is how Florencia Malbrán describes it: “A series of screens were placed at the landing to the stairs leading to the gallery. In a sort of prelude, they showed eyes looking at the viewer. An eye with no pupil looked out, unblinking, from the screen; in another, the iris was covered by a white and red cloud; a number of eyes within eyes struggled to open; like lava, an intense red waterfall swept away the image of a closed eye” (Florencia Malbrán, “La mirada y el tiempo. El problema de la percepción en las videoinstalaciones de Silvia Rivas,” in *Jornadas de Investigación del Área de Artes del CIFYH*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, UNC, 2006).

<sup>16</sup> Silvia Rivas, unpublished notes on *Todo lo de afuera*, 2004.

<sup>17</sup> As part of the exhibition *Denegri / Golder / Rivas. Videoinstalaciones* (2015), curated by Laura Buccellato.

<sup>18</sup> Silvia Rivas, unpublished notes on *Pequeño acontecimiento* (Minor Event), 2005.

<sup>19</sup> Exhibited at Diana Lowenstein Fine Arts, Miami, 2007.

<sup>20</sup> In the framework of the program *Verano 2007*, organized by the Buenos Aires city government.

<sup>21</sup> Interview with Cristina Civalé, op. cit.

<sup>22</sup> The intervention, entitled *Odisea invisible* (Invisible Odyssey) (2013), formed part of the show *De un tiempo a esta parte*.

<sup>23</sup> Horacio Zabala, “La reiteración en la obra de Silvia Rivas,” in *Zumbido* (exhib. cat.), Buenos Aires, Fundación Alon, 2012.

<sup>24</sup> The Hotel de Inmigrantes was a building constructed near the Buenos Aires port to receive and provide services, including basic health care and assistance finding employment, to the thousands of immigrants flooding into the country at the time.—Trans.

<sup>25</sup> *Migraciones en el arte contemporáneo*, Centro de Arte Contemporáneo (MUNTREF), Buenos Aires, October–December, 2015.

<sup>26</sup> Silvia Rivas, unpublished notes on *Momentum - Demora*, 2015.

<sup>27</sup> Interview with Cristina Civalé, op. cit.