

LILIANA PORTER



Presidente de la Nación Argentina
Mauricio Macri

Ministro de Cultura
Pablo Avelluto

Municipalidad de Neuquén
Intendente
Horacio Quiroga

Museo Nacional de Bellas Artes Neuquén
Directora
Ivana Quiroga

LILIANA PORTER

Antológica

Noviembre de 2015
Museo Nacional de Bellas Artes
Neuquén

MNBA
MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
NEUQUÉN

STAFF

	División Eventos y Técnicas Leandro Guareschi	Recepción María Teresa Vargas
Dirección MNBA Neuquén Ivana Quiroga	División de Mesa de Entradas y Salidas Graciela Monti	Colaboradores Carlos Aguería Cecilia Cil Lucas Guevara Silvina Vesco Susana Mansilla
Coordinación Municipal de Relaciones Institucionales Arq. Patricia del Río	Prensa y Difusión Lic. Andrea Scatena	Traducción al inglés Traductor público Nacional en idioma inglés María Soledad Sabio
División de Nuevas Tecnologías Lic. Noelia González	Secretaría Privada Giselle Calamita	Diseño Gráfico Laura Sidera
Dirección de Investigación de Capacitación y Nuevas Técnicas Lic. Fernando Cammarota	Guías de Sala Lic. Gonzalo Pérez Guillermo Inda Silvia Amillano Emilio Bonaiuto Prof. Gabriela Bautista	Impresión Help Group
División de Capacitación Prof. Jenny Sepúlveda	Asistentes de Sala Néstor Fernández Natalí Minor Bella Sáez Patricia Sepúlveda Mabel Urán Valeria Sierra Maricel Riquelme Beatriz Jara Navarrete	
Dirección de Administración de los Recursos Humanos Soledad Ramos		
Dirección de Mantenimiento, Eventos y Exposiciones Ricardo Ruíz Díaz		
División Mantenimiento y Técnica Carlos Britos		

Curaduría Laura Buccellato y Guadalupe Ramírez Oliberos

Créditos Fotográficos Andrea Jimenez

Liliana Porter (Bs. As. Argentina, 1941), es una de las referentes del arte conceptual de nuestro tiempo. Artista que abordó distintos géneros como el grabado, la pintura, la fotografía, el video, el arte público y el teatro. Vive y trabaja en Nueva York desde 1964, visita asiduamente nuestro país con sus exposiciones.

El MNBA Neuquén desde su inauguración en 2004, expone “Barco, marinero, pintura, noche” óleo y collage de la artista, obra de significado poético que forma parte del Patrimonio Nacional.

Fiel exponente del arte contemporáneo, cuestionadora de los límites que le imponía la técnica del grabado, comenzó con instalaciones, obras por correo y todo lo que ayudara a comunicar su idea. Primero el concepto y luego el modo en que se representa el objeto.

En su producción, los objetos son re-conceptualizados, sin límites en el proceso de hacer arte, hay una de- construcción y una re- construcción.

Una línea une toda su obra, existe un tema recurrente en ella y es el cuestionamiento de lo que llamamos real y lo que llamamos virtual. “Siento que el arte y las metáforas que dispara son más reales que la realidad”. La realidad surge a partir de la mirada que la crea y del contexto donde ocurre por lo que no hay una única realidad ni una única lectura.

También es una constante la fragmentación y el paso del tiempo en el que la memoria recrea, recupera y modifica.

Sus trabajos están pensados para generar reflexión y debate de ideas. Esta cuestión no impide el empleo del humor como metodología y de la ironía que se advierte en la fragilidad de algunos objetos.

Porter encuentra riqueza y potencial emocional en miniaturas y objetos inusuales que de otra manera serían cosas producidas en masa. Ella los revaloriza sin detenerse en jerarquías, ni tamaños y los estudia para comunicar la profundidad del ser en esta sociedad fraccionada y en conflicto. Crea así, una estética visual que hace ingresar al espectador en un mundo psicológicamente complejo.

El MNBA Neuquén, tiene el honor de presentar esta muestra Antológica de Liliana Porter, para quien el arte contemporáneo es algo en continuo devenir, que no puede separar de su pensamiento ético y político, un concepto vivo que se transforma y estas nuevas formas ayudan a pensar el tiempo y vivirlo de un modo más armónico.

Ivana Quiroga
Directora MNBA Neuquén



Museo de Arte Moderno, Nueva York, 1973.

LILIANA PORTER

La exposición de Liliana Porter (Buenos Aires, 1941) la hemos concebido como una antológica, un enfoque diacrónico donde se incluye una serie de trabajos de diferentes períodos, a partir de los cuales podemos observar el modo en que la artista construye sus obras desde una lógica ficcional.

Con las diversas técnicas apela a múltiples estrategias que implican lo real e irreal en una sola subjetividad, que concretiza en la superficie con las que se apropia y adosa objetos buscados. Los que, deliberadamente, plasma en sus pinturas, dibujos, grabados, fotos, videos e instalaciones.

Sus composiciones son habitadas por figuras y objetos cargados de significados que rescata del universo cotidiano y los vuelve protagonistas de sus escenas y con los que crea situaciones en espacios vacíos y atemporales.

Disímiles personajes en diálogo se combinan, superan las diferencias y conviven tiempos diversos en un escenario común los que cobran relevancia y se convierten en actores silenciosos y aislados que nos hacen pensar sobre la realidad del hombre frente a la diversidad del mundo.

Con frecuencia adopta una tipología de objetos que responde a una motivación emocional y que refleja una actitud más especulativa como en el caso de la utilización de espejos — representados o reales— en los que confunde la ficción con la realidad.

Porter elige singulares objetos de apariencia banal, lejanos de toda sacralidad artística, que compendian información al hablar de múltiples significados, incluyendo sus preocupaciones ético-estéticas. Asimismo, estos objetos denotan un ineludible placer en su elección, y su valencia instrumental, los carga de paradójales sentidos.

La artista construye paródicas situaciones con humor provocativo a través de mecanismos contradictorios, que instrumenta para inducir la distancia crítica frente a los acontecimientos narrados.

Su curiosidad la conduce a través de estrategias y epistemologías diversas que confluyen en un objeto artístico total, convirtiendo sus reflexiones en ese juego de lo real e irreal en un trampolín para aprehender su discurso poético. Pero esta no es una operación inocente, ya que Liliana Porter trasunta a través de estos mecanismos una percepción del contexto socio cultural, que nos habla de su compromiso y de su deseo de subvertir nuestra visión de la realidad. Propone crear conciencia política en la obra, que existe más allá de la presencia objetual.

La activación del espacio teatral en Liliana Porter nos confronta con el uso de los cinco sentidos, ya que no le basta salirse de la ilusión del cuadro y de la realidad objetual. Pues esta nueva forma de escenificar le permite expresar y significar mejor su ideal del tiempo, de un futuro perforado por el pasado, para mostrarnos el lado oscuro y brillante de la complejidad humana.

Para Porter: «Todo no es más que una manera de reflexionar sobre la sustancia de la realidad y nuestro rol como creadores de sentido. [...] Está en uno, entonces, la responsabilidad de crear el libreto propio».

Laura Buccellato
Guadalupe Ramirez Oliberos
Octubre de 2015



Forty Years III / Cuarenta años III (mano sobre línea horizontal de 1973),
2013, fotografía digital, grafito sobre pared,
65 cm x 66 cm.
Cortesía Ruth Benzacar Galería de Arte.



Liliana Porter, Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela, 1969.

Sus orígenes

Laura Buccellato: ¿Tu saga familiar es una influencia fundante? Por ejemplo, la imprenta de tu abuelo editor parece haberte dado familiaridad con lo gráfico. ¿Es una herencia también del concepto de la edición en tus grabados y fotos, en cuanto a su serialidad?

Liliana Porter: Yo no conocí la imprenta de mi abuelo. Creo que cerró cuando yo era chica; pero es verdad que vivía rodeada de libros y tenía muy presentes las anécdotas que él me contaba sobre los poetas y escritores que pasaron por su imprenta. Muchos de ellos, además, eran los jóvenes amigos de mis padres, que se reunían en mi casa y cuyo grupo incluía también actores y músicos.

Ingresé a la Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano a los doce años, y aunque aprendí en la escuela algo de xilografía y aguafuerte, donde realmente me dediqué a esa técnica fue en los talleres de la Universidad Iberoamericana, en la Ciudad de México, cuando llegué a los dieciséis años, en 1958.

Cuando me instalé en Nueva York en 1964, el grabado era el medio que más me interesaba. En 1965 cofundamos el New York Graphic Workshop José Guillermo Castillo, Luis Camnitzer y yo. En ese taller maravilloso en pleno Greenwich Village, dábamos clases, hacíamos trabajos de impresión profesional; pero básicamente lo que hacíamos era una feroz autocrítica y reflexión sobre nuestra producción artística.

En mi caso, eso me llevó a pasar de obras bastante barrocas a obras más austeras visualmente, donde aparecía la reflexión como protagonista sobre la distancia entre la cosa y su representación entre el espacio virtual y el espacio real. También, en esos años, muchos artistas estábamos interesados en la desmaterialización de la obra de arte, en tratar de evitar el objeto único comerciable para poner énfasis en las ideas, más que en los aspectos formales.

¿Acaso otra influencia gravitante fue la de tu madre, poeta y artista, y de tu padre, escritor y director de cine y teatro? ¿Implican vivencias de un mundo de fantasía? ¿Lo irreal, visto como realidad?

Pensándolo bien, siento que el arte y las metáforas que dispara son más reales que la realidad; quiero decir que concentran fragmentos de sentido. Son reflexiones precisas de temas que nos preocupan. Son estudios para entender la realidad o para llegar a algún acuerdo con ella.

Mi madre, que tenía una gran imaginación y era muy fantasiosa, al mismo tiempo no temía ni a la vida ni a la muerte. Su infancia y adolescencia fueron terribles —murieron todos sus hermanos y, en el incendio de su casa, también su padre y última hermana—; sin embargo, era una persona sumamente positiva que nos enseñó a asumir responsabilidades y entender que estaba en uno mismo reconstruir y también perdonar (perdonar en el sentido de no guardar resentimientos paralizadores, sino creer en la posibilidad de dar sentido a la vida y a las cosas). Siempre viví en un ambiente donde el arte estaba muy presente, la literatura, el cine, el teatro, menos las artes plásticas: ese terreno me lo dejaron a mí.

En los años que viví en la ciudad de México con mis padres, (de los dieciséis a los diecinueve años) mis amigos más cercanos eran escritores. Nos reuníamos los miércoles en la casa de Juan José Arreola, gran escritor mexicano. Allí se jugaba al ajedrez, se leía en voz alta, era un ambiente muy atractivo. En su casa conocí a José Emilio Pacheco y Carlos Monsivais. Ellos fueron los que me leyeron a Jorge L. Borges por primera vez, con profusos comentarios. En México conocí también a Alfonso Reyes, Octavio Paz, Emilio Carballido, Elena Poniatovska y muchos otros.

Ese ambiente literario se transcribe a través de una narración que tiene lógica propia, que se percibe por medio de simulaciones escénicas. Entonces, ¿cómo funciona la aproximación a la realidad?

Hay obras que son situaciones armadas con la lógica, digamos, de las naturalezas muertas. Encierran posibles narrativas que van surgiendo al aproximar entre sí objetos diversos. Estos ya traen consigo significados, memorias, que el espectador resignifica a partir de sus propias experiencias.

*En Porter, desde siempre, existió una voluntad epistolar entre sus amigos y familia, una vocación oculta de escritora. En mi caso, casi fue monodireccional, pues rara vez contesté sus cartas, no obstante su constancia en escribir... Ahora pienso que no es casual ni un trivial deseo de comunicación, pues percibo su forma de narrar a través de sus obras como una necesidad urgente de decir; pero su decir poético no siempre es descifrable en una primera lectura porque, como en sus cartas, el humor campea y utiliza el doble sentido a través de lo paródico como una herramienta esencial en sus obras, como en *Disguise I, II, III*, 2010 y *Lost Objects and Levitating Rabbit I*, 2010.*

En tu primer período en Nueva York, inventaste un personaje de ficción, ¿fue acaso una herencia de tus vivencias teatrales de infancia? Al respecto, ¿cómo fue lo de Trepadori?, un pintor inexistente, inventado. ¿Se trató de una provocación colectiva?, ¿Fue su intención buscar el límite a través de lo absurdo, para encontrar la verdad?

Juan Trepadori era un artista grabador que inventamos en el New York Graphic Workshop Camnitzer, Castillo y yo con el fin de generar dinero. De hecho, constituimos la beca Trepadori para artistas latinoamericanos en Nueva York que tuvieran algún problema económico circunstancial. En esa época, teníamos un editor que por algún tiempo nos compraba ediciones completas de grabados. Pero cuando empezamos a hacer obras más conceptuales, esas imágenes no le interesaron más porque no eran vendibles. Como nosotros sabíamos qué era lo que buscaba, inventamos a este artista que hacía unos grabados muy atractivos, y el editor estaba encantado. El creía que Trepadori vivía en Portugal y un amigo nuestro hacía de representante.

Le tomamos mucho cariño a este artista inventado. ¡¡¡A veces nos daba celos de lo bien que le quedaban las obras!!! Cuando hicimos la exposición del New York Graphic Workshop en el Blanton Museum en Austin, Texas, había toda una pared dedicada a Trepadori y un ensayo muy lindo en el catálogo. Mostramos, además de las obras, las cartas, recibos, documentos varios que tenían que ver con la Beca Trepadori. La verdad es que fue un fenómeno muy interesante. Los diferentes artistas que hicieron Trepadoris podían fácilmente seguir su estilo, que era alegre, moderno,



Aguatinta de Trepadori, 1969.



Sombra para dos aceitunas (exposición por correo), 1969, impresión en offset y sobre, tarjeta: 10,8 x 13,6 cm, sobre: 12,7 x 15,2 cm.

colorido, semisofisticado. Lo interesante es que a todos nos daba mucho placer hacer esas obras, porque ingresábamos en un terreno que nos daba libertad para hacer cosas que en nuestra propia obra hubiéramos considerado sentimentales o cursis.



Liliana Porter frente a *Wrinkle Environment*
Installation / Instalación de la ambientación Arruga,
Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela, 1969.



Wrinkle / Arruga, 1969, instalación con papel offset
arrugado sobre paneles de madera, Museo de Bellas
Artes, Santiago de Chile, medidas variables.

El papel ¿cumple un rol importante en tu obra? Como vehículo y soporte de sentido: en grabados, arte-correo, dibujos, y como tema: en los papeles arrugados, intervenidos con hilo, collage, grabados, fotograbados —como Wrinkle, 1968 —.

El uso del trompe l'oeil en tus obras —con clavos, collage y su sombra, objetos, fotos— una sombra que se confunde con la real sombra —como Sombra Paraíso, 1992 —, en el juego de lo real/irreal, ¿cuán importante es este artilugio, en la aparente inocencia de su percepción?

Si pensamos en obras tempranas, por ejemplo, aquellas donde superpongo sombra real con sombra impresa o pintada, o arrugo un papel, el cual ya tiene impresa la imagen del arrugado, hay un trompe l'oeil, pero nunca es el fin en sí mismo. El propósito es superponer cosa con ilustración de esa cosa y en esa operación cuestionar ese límite. Lo mismo ocurriría con la serie de los clavos impresos o dibujados en el muro, del cual salían unos hilos que terminaban en el suelo, atados a unos clavos reales. La situación, en sí, incluía como protagonista el espacio de la pared, que con la perspectiva que armaban los clavos y sus sombras irreales, se convertía en un espacio más virtual que real.

Una lógica organiza y celebra esa repetida oscilación entre lo real e irreal y nos transporta, no sin cierta violencia, con sus evocaciones, especialmente las expresadas con objetos de apariencia inofensiva. En ellas asoma lo fantástico, ya sea en el espectro de una sombra irreal, o en una sensibilidad que duda de los sentimientos unívocos, y que testimonia a través de la elección de sus objetos elegidos, como en Art Lesson with Blue Grapes, 1987.



Taller de New York Graphic Workshop, c. 1965.

La realidad como apariencia

En un juego engañoso de la realidad, los actores, tanto animados como inanimados, cuentan con la mirada cómplice del espectador: ¿el juego como transgresión? ¿Cómo juega la ironía en tu obra? ¿Cómo una guía del sentido? ¿Cómo una forma más de simulación?

Con respecto a la obra más reciente, donde hay incluidos un elenco de personajes —figurines, objetos, juguetes— lo que estoy haciendo es utilizar estos objetos encontrados y transformarlos en protagonistas silenciosos. Al aislarlos en un espacio abstracto (donde no hay referencia alguna de tiempo o lugar) se arma un contexto donde es más fácil ver el objeto (o sujeto) y, por lo tanto, significarlo. Hay una voluntad detrás de estas operaciones semiteatrales de crear un tiempo y una atmósfera propicia para darle lugar al sentido, o a la posibilidad de este. Todo no es más que una manera de reflexionar sobre la sustancia de la realidad y nuestro rol como creadores de sentido.

Ese modo de transitar y percibir el mundo entre vida y obra, ¿es la sumatoria de esas experiencias de las diferentes escenificaciones y episodios presentes en tu obra?

Pienso que la realidad nace de la mirada que la crea (o re-crea) y del contexto donde sucede, por lo tanto, no puede existir ninguna definición objetiva de ella. El diccionario es sin duda un libro tranquilizador, porque junta las palabras y las cosas y, por lo tanto, nos da una momentánea sensación de orden, objetividad, posibilidad de entender y de explicar la realidad. Pero, de hecho, nunca llegamos a la esencia. Parece que la única realidad que existe es lo que resulta de nuestra relación con las cosas. Está en uno, entonces, la responsabilidad de crear el libreto propio.

Descifrar la lectura de su obra devela un mecanismo similar a leer una poesía. Es allí donde lo metafórico está implícito en la imagen de sus magnéticos objetos; la obra de Liliana Porter se asemeja a esos mapas que obligan a descifrarlos en sus relecturas como el conjunto poético de toda su producción: ¿narración fragmentada o fraseos independientes?

Esgrime un estilo narrativo en tercera persona, un punto de vista cuasi cinematográfico, suspendido en el tiempo, como si la toma separara el objeto-individuo de todos sus nexos originarios. Provoca en el espectador una perspectiva llena de subjetividad donde surgen los conflictos y nos hace vivir esa complejidad de la virtualidad como real.

Estética de la apropiación

La estética de apropiación, en la posmodernidad, se acentúa con el recurso de la incorporación de objetos buscados u otras referencias a artistas incluidos en tus obras. ¿Qué artistas te interesaron específicamente respecto de tu obra, además de Magritte o Liechtenstein?

He usado frecuentemente en mi obra postales —o imágenes de postales— que son reproducciones de cuadros. También libros abiertos en imágenes de obras, como las de Magritte y Lichtenstein, Warhol, Boticelli, Morandi; utilicé a un artista contemporáneo, Steve Gianakos, un cuadro de la escuela del Hudson River, y otros que ahora no recuerdo. Las imágenes precisas que yo elegía para incluir en mis composiciones servían para crear capas de significado integrando cosas representadas y pensadas por otro.

La apariencia inofensiva de los objetos en tus obras preanuncian un drama y a veces aparece como algo monstruoso, como en Black Thread, 2000, ¿cuál es el sentido de esa paradoja?

Todas las cosas tienen el potencial de ser profundas y banales, siniestras e inocentes, horribles y hermosas. Siempre me interesó la simultaneidad de lo que parece opuesto o irreconciliable, porque cada vez más siento que esa percepción está en la lectura de la cosa y no completamente en la cosa en sí.

*The Great War / La Gran Guerra, 1975
fotograbado y aguatinta, 32 x 23 cm.*



La noción del otro y su visión especular

Jorge Luis Borges señalaba: «hay algo de temible en esa duplicación visual de la realidad». Esa visión especular de la creación y lo siniestro es expresada por el emblemático escritor en el poema Al Espejo:¹

*¿Por qué persistes, incesante espejo?
¿Por qué duplicas, misterioso hermano,
el menor movimiento de mi mano?
¿Por qué en la sombra el súbito reflejo?
Eres el otro yo de que habla el griego
y acechas desde siempre. En la tersura
del agua incierta o del cristal que dura
me buscas y es inútil estar ciego.
El hecho de no verte y de saberte
te agrega horror, cosa de magia que osas
multiplicar la cifra de las cosas
que somos y que abarcan nuestra suerte.
Cuando esté muerto, copiarás a otro
y luego a otro, a otro, a otro, a otro...*

¹«La rosa profunda», *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1989, vol. II, p. 110.

Porter rescata esa extraña idea de perplejidad para edificar el sentido de su obra.

Los protagonistas de tus obras no hablan, pero dicen, se comunican. Se vinculan, a pesar de su apariencia de ensimismamiento, hay diálogos. En esa actitud animista de tus objetos, ¿qué papel juega la soledad, la insularidad de los personajes, presentes y ajenos a la vez? En los Diálogos, ¿cómo funcionan esas entidades y seres tan diversos? ¿Cómo se presenta la noción del otro?



Los objetos y figurines que elijo como protagonistas de situaciones, ya sea en los videos, collages, fotografías o instalaciones, son objetos encontrados que ya vienen cargados de su propia historia. Son, de alguna manera, objetos familiares. Nuestra natural inclinación animista les inventa su argumento. Como están situados en espacios vacíos, sin indicación ni rastros de tiempo o lugar, se vuelven más esenciales; no hay datos ni obstáculos entre la cosa y quien la mira, y eso ayuda mucho a verlos sin prejuicios de narrativas preexistentes.

Mate / Mickey, 2001, polaroid, 73 x 55 cm.

Se acentúa entonces ese aspecto que mencionas de la soledad, propiedad que todas las cosas siempre tuvieron, pero que el ruido del contexto muchas veces distrae. Mi obra parte de la conciencia de esa soledad esencial frente a todo.

En la serie de los diálogos entre personajes diversos (en procedencia, material o escala) parece que se comunicaran pasando por alto toda diferencia, es un intento de proponer justamente eso, la posibilidad de mezclar los tiempos y las situaciones con toda naturalidad.

Hay un cambio de escala en la acción de los pequeños objetos inanimados, ¿por qué lo diminuto frente a lo inmenso? Como por ejemplo en la obra The Task (blue flower), 2014.

En cambio, la escala en el teatro es real, concreta: ¿cuál es el mecanismo que desata el humor que concientiza, política y existencialmente?

La combinación de escalas en algunas de las obras —especialmente la serie que titulé Trabajos forzados— me sirve para aludir a la condición humana: la tejedora que debe tejer kilómetros de lana, el hombrecito que trata de desenredar una inmensa maraña de hilos y sogas, los que reparan el piano —cuya escala es decenas de veces superior, detalle que parecen ignorar—. En resumen, se trata de la confrontación del ser humano a una tarea que aparentemente supera sus posibilidades de éxito. También, esas obras-metáforas subrayan el hecho (esperanzador) de que todos estos personajes persisten con naturalidad en su tarea.



The Task (blue flowers) / La tarea (flores azules),
2014, instalación: tela, hilos,
figurín y mesita sobre base blanca,
111,7 x 203 cm.
Cortesía Ruth Benzacar Galería de Arte.

La experiencia de Entreactos: situaciones breves, mi primera obra teatral, saca partido de algunas posibilidades formales propias de la disciplina, comenzando por el espacio escénico, la presencia de actores, la manipulación de la luz y la posibilidad del sonido. Fue muy fácil entrar en esta disciplina, ya que mis fotografías, de hecho, utilizaban un espacio muy parecido al teatral y lo que me llevó al teatro fue que muchas ideas que se me ocurrían solo podían ser presentadas con seres humanos. Me resultaba muy atractiva la posibilidad de unir el espacio virtual con el real, el actor que finge y la persona que es el actor que no finge, o cuestionar justamente eso: la posibilidad de no fingir.

Liliana Porter enajena el concepto de la reproducción mimética de la realidad y, al aportar una visión dialéctica sobre las acciones de los hombres, promueve la actitud crítica del espectador. Objetos y personajes actúan presionados por la situación, en la búsqueda de lo opuesto para llegar a una síntesis, a través de un mecanismo de distanciamiento que mantiene viva la atención del espectador. Consciente de la ficción escenificada, experimenta emociones, a la vez que reflexiona sobre lo que está viviendo.

Concepto de tiempo

En cuanto al concepto de tiempo y atemporalidad en tus obras, ¿qué papel juegan en tu metafísica de los objetos? ¿El espacio en blanco, como espacio de silencio? ¿Una forma temporal interpretada por los silencios y la sombra como una representación del tiempo que transcurre? ¿El tiempo, detenido en una instantánea? El elemento temporal en el video o film, como en el teatro, ¿está corrido del tiempo real? En el film, como en las secuencias teatrales, ¿cómo apuntan sus protagonistas a la emoción del espectador?

Lo que pretende ser atemporal es el espacio donde suceden las cosas; trato de crear un contexto sin referencia alguna a un tiempo particular o un lugar determinado. Los objetos, en sí, vienen de diferentes épocas. Me doy cuenta de que tiendo a elegir aquellos que pertenecen a los años 40 y 50, obviamente los años de mi infancia. También, a veces, aparece alguno contemporáneo, pero en general pertenecen a un tiempo pasado.

En los videos, también utilizo ese fondo monocromo, vacío de referencias; un elemento muy importante que se agrega es el sonido. En todas las obras que incluyo sonido, lo trabajo con Sylvia Meyer, compositora e intérprete uruguaya.

La diferencia entre la fotografía y el video es que en el video tengo la posibilidad de decidir por cuánto tiempo quiero que el espectador mire una escena, o dicho al revés, puedo manipular y decidir el tiempo que necesito que una imagen se quede allí frente a uno. Es muy diferente a la experiencia de ver un cuadro en la pared, donde el espectador decide cuántos segundos dedicará a mirar la obra y en qué momento se aleja de ella. Obviamente, uno puede mirar una película y pensar en otra cosa, pero la verdad es que el espectador queda atrapado en su silla.



Detalle: *Fox in the Mirror* Zorro en el espejo
2007, video digital 20:18 min.
Realizado y dirigido: Liliana Porter.
Música: Sylvia Meyer

La luz como protagonista

¿Cómo es la luz en tus trabajos? ¿La sombra funciona como testimonio de la luz? La neutralidad del blanco es tan protagonista como las situaciones creadas. ¿La presencia extendida del blanco ilumina la centralidad de los objetos?

Mis fotografías, en general, están tomadas desde arriba, y la sombra que proyectan los objetos resulta de una luz que es siempre igual. Es una luz que viene de un costado alto y crea una sombra suave, de bordes esfumados. La obra de teatro seguía este formato, ya que busqué un teatro donde la platea tuviera una pendiente hacia abajo, a los efectos de lograr la misma perspectiva que manejo para las fotos. El espacio es un elemento importante para mí, es consistente en todas las técnicas que elija.

La veracidad cuestionada

El acercamiento al objeto a través de la fotografía o el video se presenta como una percepción verosímil de la realidad. En tus obras, ¿cómo funciona el desmontaje de esa representación, aparentemente real? Figuradamente, más tangible y menos virtual. Ahora, ¿lo irreal, intangible, como una deconstrucción, está más presente en el sentido de lo representado? En tus videos, ¿cómo surgen los argumentos?, ¿son temas recurrentes?, ¿actúan como en el juego de la oca?

Los temas recurrentes son el viaje o el viajero, que aluden al transcurrir del tiempo. Muchas veces el viajero, para llegar a la casa, debe atravesar por diferentes capas de temporalidades o realidades. Por ejemplo, la casa puede ser una ilustración dentro de un libro, y el viajero —que es tridimensional y está sobre un estante—, si desea llegar a destino, debe recorrer un camino que comienza en nuestro espacio real, pero continúa en el virtual del libro.

Otro tema es el de la representación superpuesta o confundida con la realidad. También me interesan las incongruencias que resultan al superponer una lectura poética de una situación u objeto con una lectura «objetiva» de la misma situación.

A veces, surge también el humor, que es otro aspecto importante en la resolución de muchas de mis obras

Exorcismo de un naufragio

La fragilidad de la vida, en Porter, está simbolizada a menudo por una exquisita ironía; por ejemplo, en sus mudos diálogos, en los pequeños y frágiles barquitos que se hunden o navegan sin rumbo, en los personajes que no encuentran su destino y en aquellos que realizan acciones destructivas que representan un universo fragmentado, pero que en su pequeña acción denuncian la inconmensurable existencia de otras posibilidades.

Su obra pareciera ser un ensayo general permanente —como en el teatro— para entender el sentido de nuestras acciones. Hay un sentido de relatividad, en esa equiparación jerárquica de objetos representados, o en la representación en sí misma.

¿Cómo incidió en tu obra el cambio de valores de esta época y su volatilidad? Lo artificial de los objetos utilizados en tus obras denotan un cierto naturismo, ¿cómo descifran tu mundo, y al mundo mismo? El mundo, ¿catastrófico y esperanzado, a la vez?

Los objetos que utilizo ingresan automáticamente a un universo que carece de jerarquías, que evita juicios. No importa si la cosa es de plástico y editada en masa o si se trata de un objeto precioso y único. Todos los objetos, al entrar en ese otro mundo donde comienza la obra, conviven en un mismo nivel de importancia, unidos, quizás, por la particularidad asignada de llevar a cuentas todas las preguntas y, también, todas las obvias, pero ilegibles respuestas.

Ecuación vida y obra

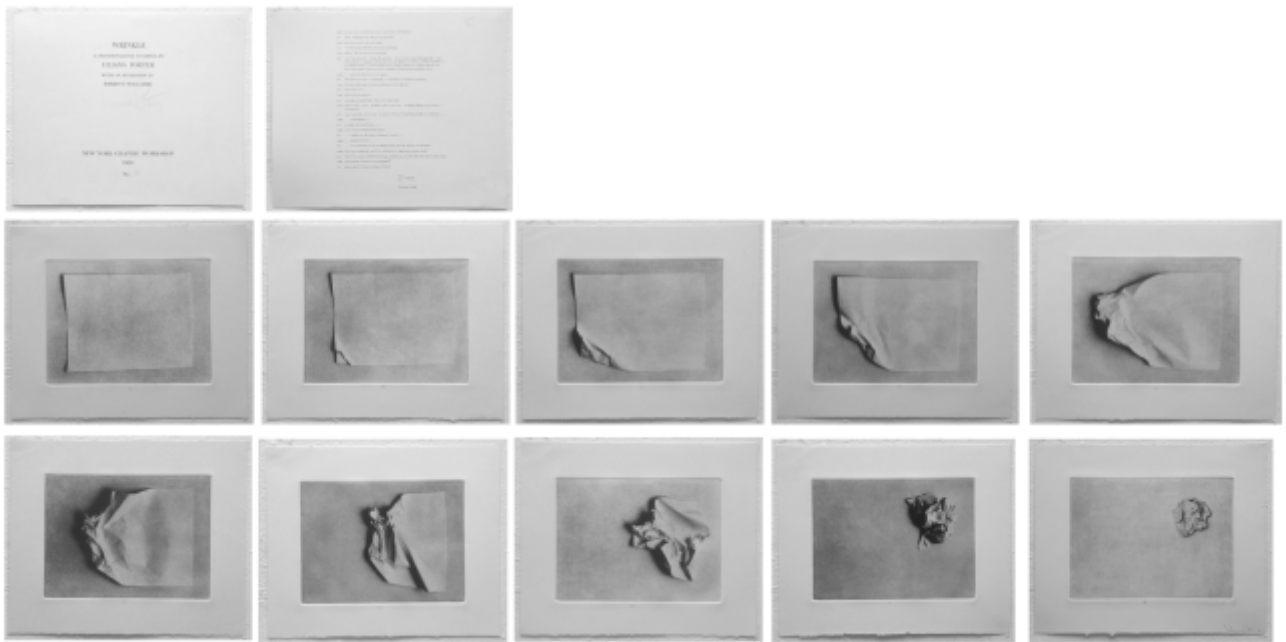
*Después de un primer período de cierto ascetismo conceptual hay un giro más individual, menos neutral, ¿por qué? ¿Cómo funciona la ecuación vida y obra? Entonces, ¿cómo aparece lo político y el compromiso? Como en tus obras *The Simulacrum*, 1991, y el tondo *Untitled (with coasters)*, 2011.*

Si analizo mi obra, incluso anterior a la etapa de fines de los 60, que tú describes como ascetismo conceptual, más todo lo que produjo hasta este momento, siento que el tema o la reflexión que genera la obra es esencialmente el mismo. Es verdad, hay algunos momentos (digamos a fines de los 70), con la serie de los barquitos que naufragan o se incendian, en donde aparece una narrativa permeada por experiencias personales del momento, pero, en general, aunque los aspectos formales van cambiando, la preocupación esencial es la misma: el interés por ese territorio entre lo que llamamos real y lo que llamamos virtual, la percepción del tiempo como algo fragmentado o dislocado en donde la cosa, la memoria de la cosa, la reinterpretación que permanentemente la recrea hacen difícil la revelación final. Como decía Borges: «la experiencia estética es la inminencia de una revelación».

Yo no puedo separar, o no sé cómo se hace, separar vida y obra. Lo que hago es consecuencia de lo que soy, de mis ideas y también de mi posición ética y política.



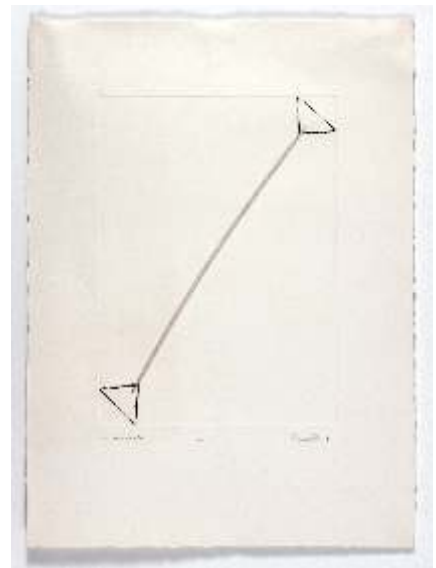
Untitled / Sin Título, 1978, collage sobre papel, 76 x 56 cm.



Wrinkle / Arruga, 1968, serie de 10 fotograbados, carátula y texto
21,6 x 29,2 cm. c/u. Cortesía Ruth Benzacar Galería de Arte.



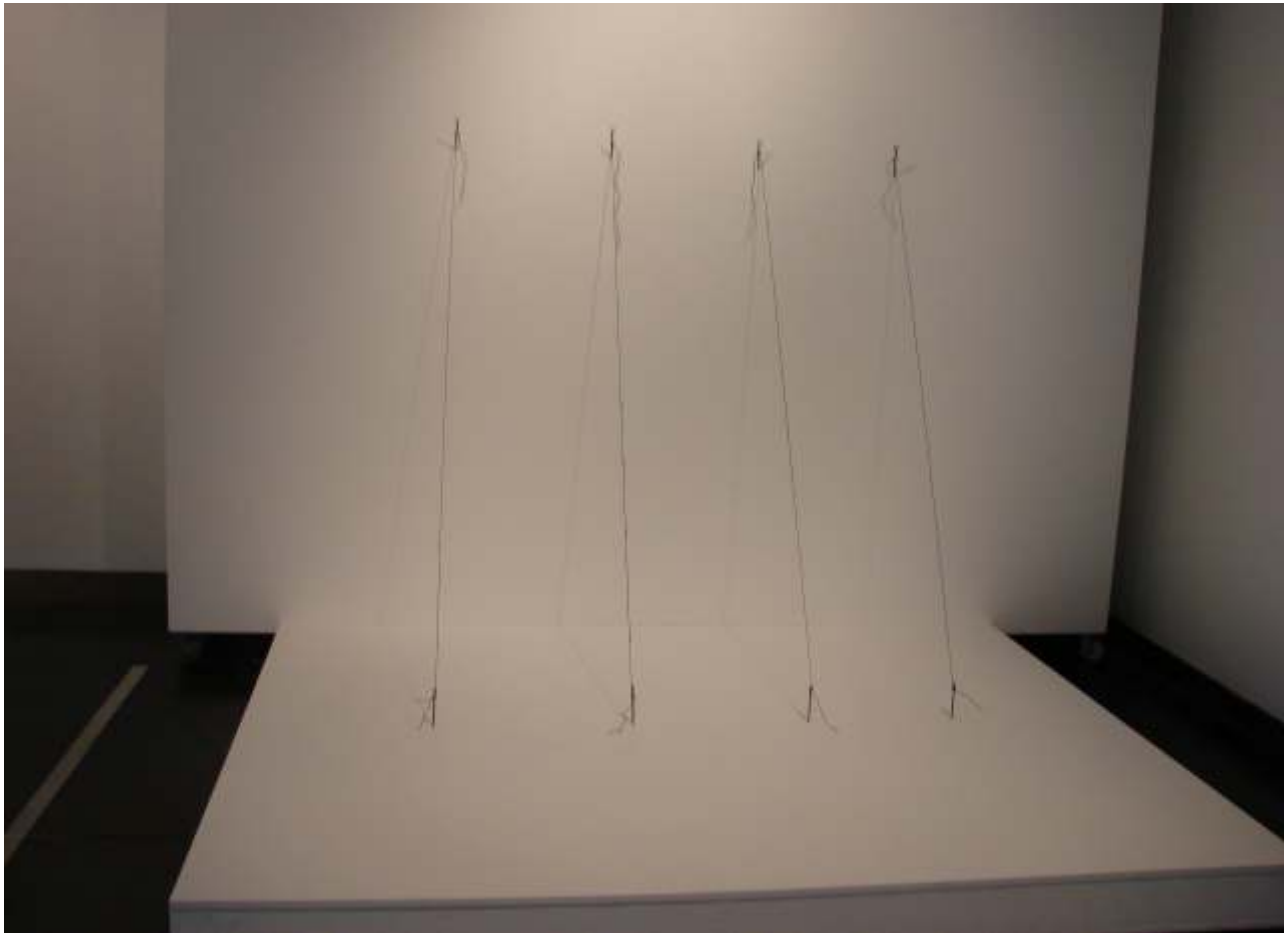
To be wrinkled and thrown away / Para arrugar y tirar, 1969-2015,
6 resmas de papel sobre madera, 81 x 121 x 10 cm. Daros Latinamerica Collection, Zürich.



Sin título, 1970, aguafuerte y lana sobre papel 44,8 x 32,2 cm. Colección Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Stitch / Puntada, 1970, barniz blando y lana sobre papel, 45 x 32 cm. Colección Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Dos dobles tensados, 1970, aguafuerte e hilo sobre papel, 44,8 x 32,1 cm. Colección Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.



Nails / Clavos, 1972/2015, instalación, dibujo a lápiz sobre pared, hilo y clavos, medidas variables.



The Door / La puerta
1977, fotograbado y aguainta
29 x 23,4 cm.



The Pleasure Principle / El principio del placer
1977, fotograbado y aguainta
28 x 20,3 cm.



The Ladder of Fire / La escalera de fuego
1977, fotograbado y aguainta
30,4 x 23,4 cm.



The Fables / Las fábulas
1987, acrílico y collage sobre papel, 54,5 x 53,5 cm.



Boat, Sailor, Painting, Night / Barco, marinero, pintura, noche,
1986, oleo y collage sobre tela, 162,50 x 400 cm.



Art Lesson with Blue Grapes / Lección de arte con uvas azules, 1987,
acrílico, serigrafía, carbonilla, pastel y collage sobre papel, 102 x 152 cm.



The Explanation / La Explicación, 1991, acrílico sobre tela, 224 X 473 cm.





Four of Them / Cuatro de ellos, 1993
acrílico y serigrafía sobre tela, 4 paneles, 127 x 127 cm cada uno.



Dialogue with Duck / Diálogo con pato, 1996, cibacromo, 50 x 40 cm.



Situation with German Text / Situación con texto alemán,
1999, collage sobre hoja de cuaderno, 29,5 x 23 cm.

Reconstruction / Reconstrucción
1999, collage sobre papel de cuaderno, 21 x 15,5 cm.

Sin título, 1999, collage sobre papel, 27 x 19 cm.

The Menace / La Amenaza,
2001, tinta y lápiz sobre hoja de cuaderno escolar Rivadavia, 21 x 16 cm.



Situation with Penguin / Situación con pingüino, 2004, díptico, impresión digital, 45,7 x 53,3 cm.



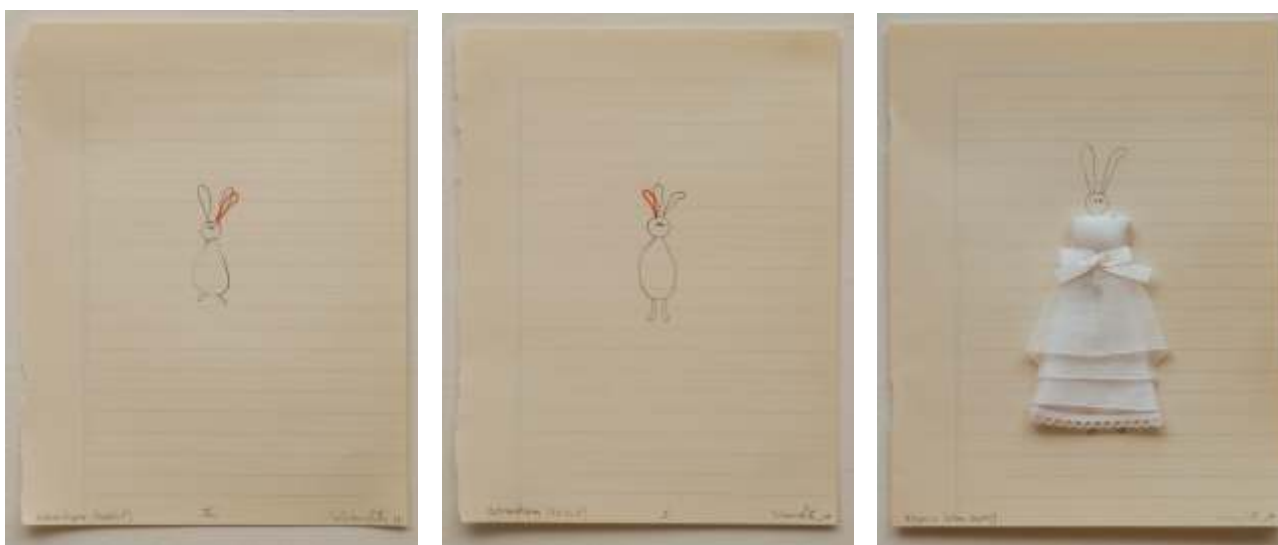
To see red II / Ver rojo II, 2007, técnica mixta ensamblada sobre tela,
162,6 x 153,7 x 9 cm. Cortesía Ruth Benzacar Galería de Arte.



Lost Objects and Levitating Rabbit I / Objetos perdidos y conejo levitando I, 2010, acrílico, lápiz, collage sobre papel, 32,50 x 39 cm.
Colección Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa.

Lost Objects and Levitating Rabbit II / Objetos perdidos y conejo levitando II, 2010, acrílico, lápiz y collage sobre papel, 32,50 x 39 cm.
Cortesía Ruth Benzacar Galería de Arte.

Lost Objects and Levitating Rabbit IV / Objetos perdidos y conejo levitando IV, 2010, acrílico, lápiz, collage sobre papel, 32 x 39 cm.
Cortesía Ruth Benzacar Galería de Arte.



Correction (Rabbit) II / Corrección (conejo) II, 2010. lápiz sobre papel de cuaderno, 20 x 16 cm.
Cortesía Ruth Benzacar Galería de Arte.

Correction (Rabbit) I / Corrección (conejo) I, 2010, lápiz sobre papel de cuaderno, 20 x 16 cm.
Cortesía Ruth Benzacar Galería de Arte.

Disguise (Blue Shoes) / Disfraz (zapatitos azules), 2010, lápiz y tela sobre papel de cuaderno, 20 x 16 cm.



To Go There / Ir allá, 2011, 10 figurines sobre repisa, 23 x 61 x 16 cm.
Cortesía Ruth Benzacar Galería de Arte.



To Understand / Entender, 2011
acrílico y ensamblaje sobre tela, 40,6 cm diámetro.
Cortesía Ruth Benzacar Galería de Arte.

Her with It / Ella con eso, 2014
técnica mixta sobre tela, 12,7 cm diámetro.

Untitled (with coasters) / Sin título (con posa-vasos), 2011
acrílico y collage sobre tela, 40,64 cm diámetro.
Cortesía Ruth Benzacar Galería de Arte.



Traveler / Viajero, 2011, collage, lápiz y figurita sobre papel, 20,8 x 16 cm.

Man with Pickaxe / Hombre con hacha, 2013, figurín de metal y marcas sobre papeles de cuaderno, 29 x 24 cm.
Cortesía Ruth Benzacar Galería de Arte.



Man Working / Hombre trabajando, 2014, collage y acrílico sobre papel, 24,7 x 18,5 cm.
Cortesía Ruth Benzacar Galería de Arte.

Worker (with blue pants) / Obrero (con pantalones azules), 2014, collage y lápiz sobre papel, 27 x 20 cm.
Cortesía Ruth Benzacar Galería de Arte.



Liliana Porter en el Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén (2015).

LILIANA PORTER / Biografía

Liliana Porter nace en Buenos Aires en 1941. Trabaja con distintos medios, como grabado, obras sobre tela, sobre papel, fotografía, vídeo, instalaciones, proyectos de arte público y teatro.

Comienza sus estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano y en 1958 se traslada con su familia a México, donde continúa estudiando en la Universidad Iberoamericana de esa ciudad con el artista alemán Mathias Goeritz y el colombiano Guillermo Silva Santamaría, con quien se especializa en grabado.

Regresa a Buenos Aires hacia 1961 y estudia con los artistas Fernando López Anaya y Ana María Moncalvo.

En 1964 viaja a Nueva York, donde reside desde entonces. Junto a los artistas Luis Camnitzer y José Guillermo Castillo, funda en 1965 el New York Graphic Workshop.

Desde 1959 hasta la actualidad realiza numerosas exposiciones individuales y colectivas en prestigiosos museos y galerías de Estados Unidos, América Latina y Europa.

Escribió y codirigió junto a Ana Tiscornia, su primera producción teatral, *Entre actos: Situaciones Breves*, que se estrenó en Buenos Aires en el año 2014.

Es Académica Correspondiente de la Academia Nacional de Bellas Artes (Argentina) y Académica Correspondiente de Argentina para los Estados Unidos.

Su trabajo ha sido reseñado en numerosas publicaciones especializadas, así como en el libro *Liliana Porter en conversación con Inés Katzenstein*, publicado por la Fundación Patricia Phelps de Cisneros en 2013.

Sus obras se encuentran en numerosas colecciones públicas y privadas, entre las cuales están el Museo Nacional de Bellas Artes y Museo de Arte Moderno en Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), Museum of Modern Art, Whitney Museum of American Art, Metropolitan Museum of Art y Museo del Barrio de Nueva York, Philadelphia Museum of Art, Tate Modern Collection de Londres, Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile, Fogg Art Museum en la Universidad de Harvard en Boston, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Smithsonian American Art Museum en Washington, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid y la colección Daros- Latinoamericana.



Detalle obra *El viajero*, 2015, instalación sobre base de 85 x 60 x 240 cm.
con trozos de porcelana, línea de grafito y figurín en resina.

Donación obra “El viajero”.

Un largo camino, un hombrecito pequeño atravesando ese sendero infinito y al final del viaje lo que parece ser una casa destruida. Liliana Porter nuevamente nos habla en una de sus obras del viaje. Del viaje personal, iniciático, de cada uno de nosotros, pero también del camino que recorre esta doliente sociedad y por extensión la humanidad.

Infatigable y curiosa buceadora, Porter viene investigando exitosamente desde los años 50 con las más variadas plataformas estéticas: grabados, dibujos, instalaciones, objetos, proyectos de arte público, fotos, filmes, video y hasta en el teatro no le resultan ajenas a su talento.

En este trabajo, como en la mayoría de sus creaciones, la artista parece condensar su propia filosofía, su visión del mundo, de la vida, de la existencia trascendental.

¿Desde y hacia dónde viajamos en este mundo? ¿Qué nos espera al final de nuestro camino? Parecen ser las preguntas que Porter se hace y nos hace en esta obra. Preguntas que los filósofos se vienen planteando desde hace miles de años, la mayoría sin respuesta.

Aquí Porter elige la metáfora del viajero como escenario donde montar su interpretación de la existencia.

Somos pequeños individuos en un largo camino que parece no tener fin. Pero al final del recorrido yacen las ruinas de lo que alguna vez habitamos. Nuestra vida no parece ser otra cosa que un regreso a aquellos que debimos derrumbar hace tiempo y que nos espera al final de nuestro periplo como una especie de síntesis de lo que hemos vivido.

La idea que Porter desarrolla en esta obra se enlaza con el mítico “viaje del héroe”, que la mayoría de las antiguas culturas reproduce en sus libros sapienciales desde el comienzo de la humanidad. Iniciamos un recorrido al comienzo de nuestra vida, es largo y plagado de acechanzas, pero a medida que lo recorremos, vamos creciendo, aprendiendo y evolucionando por distintos estamentos hasta llegar al final del viaje donde nos espera una recompensa: la sabiduría, a la que accederemos casi al mismo tiempo de nuestra propia muerte.

Pero Porter se adelanta y nos anticipa que al final del sendero está lo que dejamos atrás, lo que pudimos construir o destruir de nuestro pasado, las estructuras de una casa que nunca más volveremos a habitar. Nos está diciendo que en nuestro futuro anida también nuestro pasado. Que el camino que parece tan recto es en realidad una rueda, un círculo infinito, las ruinas circulares de Borges.

La utopía que, como bien se ha dicho, sirve para que, al no poder alcanzarla, jamás dejemos de caminar. Contemplarla sobre el fin de nuestros días es entender qué fuimos y qué dejamos atrás para ser lo que somos.

A lo largo de toda su vida artística, Porter ha ido desgranando su filosofía en cada una de sus obras. Aquí nos lega una síntesis perfecta de su propio pensamiento, pero a la vez nos regala el fruto de su propia sabiduría, de eterna caminante de este mundo complejo y circular.

Oscar Smoljan

Laura Buccellato

Crítica e Historiadora del Arte. Directora del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (1997-2013). Subdirectora del Instituto de Cooperación Iberoamericana de España (ICI) (1998-2002). Curadora y asesora del área de artes plásticas en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (1984-1986). Directora artística de Art Gallery Internacional-Víctor Najmías (1967-1978). Participó en diversos congresos y seminarios sobre museografía y arte contemporáneo en el país y en el extranjero. Publicó artículos en las revistas Artinf, Domus y Art in America; en Clarín, fascículos para Pintores Argentinos del Siglo XX Centro Editor de América Latina. Jurado en el país: Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA); Centro de Arte y Comunicación (CAYC); Premio Arte y Nuevas Tecnologías MAMBA-Fundación Telefónica; Fundación Andreani; Fundación Klemm, entre otras. Co-curadora del envío argentino a la 48 Bienal de Venecia (1999); envío de la I Bienal Iberoamericana de Lima (1997). Curadora de más de 350 muestras en el país y en el extranjero.

Guadalupe Ramírez Oliberos

Licenciada en Artes con especialización en Artes Plásticas (UBA) y licenciada en Museología (UMSA). Investigadora en el Museo de Arte Moderno (2009 - 2013), donde realizó tareas de gestión, y curaduría. Co-curadora de la exhibición "Seoane" realizada en conjunto entre el Museo de la Universidad Tres de Febrero (Muntref) y el MAMbA (2011), y de la retrospectiva de Margarita Paksá (MAMbA 2012), entre otras. Coordinadora del Proyecto Centro Cultural Casa Argentina en El Salvador (2006-2008), realizó tareas de gestión y producción en el Museo MARTE de San Salvador, El Salvador, (2006 y 2008), donde dictó conferencias y seminarios. Dicta clases desde el año 2009 en la Universidad del Museo Social Argentino en las carreras de Conservación y Museología. Desde 2013 coordina la Unidad de Cooperación en Artes Visuales de la Dirección General de Patrimonio, Museos y Casco Histórico del Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires.

Liliana Porter (Bs. As. Argentina, 1941) is one of the symbolic figures of conceptual art in our time. She has worked on different genres such as printmaking, painting, photography, video, public art and theatre. She lives and works in New York since 1964, she frequently visits our country with her exhibitions.

Since its opening in 2004, the MNBA Neuquén exhibits "Boat, sailor, paint, night" oil and collage painting of the artist, work of art with poetical meaning which forms part of the National heritage.

A clear exponent of contemporary art, questioning artist of the limits imposed by the printmaking technique, she started with installations, works by mail and all which help to communicate her idea.

First the concept and then the way of representing the object.

The objects are re-conceptualized in her handicraft, without limits in the process of creating, there is a de-construction and a re-construction.

A line connects her whole work, there is a recurring topic in it and it is the questioning of what we call real and what we call virtual. "I feel that art and the metaphors art shoots are more real than reality itself". Reality appears from the creating eyes and the context where it happens, that's why there isn't a unique reality or a unique interpretation.

It is also a constant the fragmentation and the passing of time in which memory recreates, recuperates and modifies.

Her works are thought to generate reflection and debate of ideas. This matter does not limit the use of humour and irony as a methodology that can be seen in the fragility of certain objects.

Porter finds emotional richness and potential in miniatures and unusual objects which used in another way will be things in mass production. She rises them in value without stopping in hierarchies or sizes and she studies them in order to communicate the depth of the being in this fragmented and in conflict society. In this way she creates a visual esthetics that leads the spectator into a psychologically complex world.

The MNBA Neuquén has the honor of presenting this anthological exhibition of Liliana Porter, to whom the contemporary art is something that is always in transformation, that she can't separate from her ethical and political thought, an intense concept that is transformed and these new shapes help to think the time and living it in a more harmonic way.

Ivana Quiroga
Director MNBA Neuquén

LILIANA PORTER

We have conceived Liliana's Porter exhibition as an anthology, a diachronic point of view where a series of works from different periods are included, from which we can observe the way in which the artist builds her works from a fictional logic.

With diverse techniques she appeals to multiple strategies that involve the real and the unreal in only one subjectivity, materialized in the area where she appropriates and places against wanted objects. Objects that she deliberately expresses in her paintings, printmakings, pictures, videos and installations.

Her works are inhabited by figures and objects charged of meanings that she recovers from the daily universe and turns them into the protagonists of her scenes and she also creates with them situations in empty and timeless spaces.

Unlike characters in dialogue are combined, overcome the differences and coexist different times in a common scene. They gain relevance and become isolated and quiet actors which make us think about mankind reality facing up world's diversity.

She frequently adopts a typology of objects that responds to an emotional motivation which reflects a more speculative attitude such as in the case of using mirrors-represented or real- in which she confuses fiction with reality.

Porter chooses singular objects of vain appearance, far off all artistic sanctity, full of information of multiple meanings, including her ethical-esthetic worries. Likewise, these objects denote an unavoidable pleasure in her choice and in its instrumental value she charges them with contradictory senses.

The artist builds parodic situations with provocative humour through contradictory mechanisms, that she implements to induce the critical distance facing the narrated events.

Her curiosity leads her through various strategies and epistemologies that converge in a complete artistic object. Transforming her reflections in that game of the real and unreal in a springboard to understand her poetic speech. But this is not an innocent operation, considering that Liliana Porter shows through these mechanisms a perception of the socio cultural context, which talks about her commitment and her wish to subvert our perception of the reality. She proposes to create political conscious in the work, that exists beyond the object presence.

The activation of theatrical space in Liliana Porter confronts us with the use of the five senses, because it is not enough for her to leave the painting illusion and the object reality. So this new way of staging allows her to express and signify better her ideal of the time, of a future perforated by the past, to show us the bright and dark side of the human complexity.

To Porter: “All it is not more than a way of thinking about on the essence of the reality and our role as sense creators. (...) It is in oneself, so, the responsibility of creating the own script”.

Laura Buccellato

Guadalupe Ramirez Oliberos

October 2015

Notes of a conversation between Liliana Porter and Laura Buccellato

Her Origins

Laura Buccellato: Was your family line a fundamental influence? For example, your editing grandfather's printing house seems to have given you familiarity with the graphic. Is it also a legacy from the concept of the edition in yours printmakings and pictures, regarding its seriality?

Liliana Porter: I didn't know my grandfather's printing house. I believe it was closed when I was a child; but its true that I lived surrounded by books and I really kept in mind the anecdotes that he told me about poets and writers who passed through his printing house. Many of them were also my parent's young friends who got together in my house and actors and musicians were included in the group.

I joined the Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano when I was twelve, and even though I learnt something of xilography and etching, where I really worked with this technique was in the workshops of the Universidad Iberoamericana, in the city of Mexico, when I got there at sixteen, in 1958.

When I settled down in New York in 1964, printmaking was the means in which I was more interested in. In 1965 Guillermo Castillo, Luis Camnitzer and I co-founded the New York Graphic Workshop. In that wonderful workshop in the middle of Greenwich Vilage, we taught, made works of professional printing; but what we basically did was a ferocious self-criticism and reflection about our artistic production.

In my case, that leads me from works quite baroque to works visually more austere, where reflection appears as a protagonist over the distance between the thing and its representation, between the virtual space and the real space. Also, in these years, many artists were interested in the desmaterialization of the work of art, in trying to avoid the only commercial object to put emphasis in the ideas more than in the formal aspects.

Were perhaps your mother's, poet and artist and your father's, writer and teacher and cinema director another menacing influence? Do they imply experiences of a fantasy world? The unreal seen as reality?

Thinking carefully I feel that art and its metaphors are more real than the reality; I mean that they concentrate pieces of sense. They are precise reflections of matters that worry us. They are studies to understand the reality or to come to an agreement with her.

My mother, who had a big imagination and was very dreamy, at the same time she wasn't afraid neither to life nor to death. Her childhood and adolescence were terrible- all her brothers died and, also her father and her last sister died in her house's fire-; however she was an extremely positive person who taught us to assume responsibilities and to understand that it was inside oneself the ability of reconstructing and also forgiving (to forgive in the sense of no keeping paralysing resentment, but to believe in the possibility of giving sense to life and things). I always live in an environment where art was very present, literature, the cinema, the theatre, except plastic arts: they left that field to me.

In the years that I lived in the city of Mexico with my parents, (from sixteen to nineteen years old) my closest friends were writers. On Wednesdays we met in the house of Juan Jose Arreola, great Mexican writer. There we played chess, we read aloud, it was a very attractive environment. In his house I met Jose Emilio Pacheco and Carlos Monsivais. They read me Jorge L. Borges for the first time, with profuse comments. I also met Alfonso Reyes, Octavio Paz, Emilio Carballido, Elena Poniatovska and many others in Mexico.

That literary environment is transcribed through a narration which has its own logic, that it's perceived by means of stage simulations. So, how does approximation to reality work?

There are works that are set up with logic, I mean, still lifes. They contain possible narratives that appear when you bring closer different objects. They already bring meanings, memories with them, that the spectator re-signify based on his/her own experiences.

In Porter, since forever, there was an epistolary will between her friends and family, a hidden vocation of writer. In my case, it was almost unidirectional, because I hardly ever answered her letters, in spite of her perseverance in writing...Now I think that it is not by chance or a trivial desire of communication, since I perceive her way of narrating through her works like an urgent need of saying; but her poetic saying is not always legible in a first reading because, as in her letters, humour stands out and she uses the double meaning through the parodic as an essential tool in her works, like in *Disguise I, II, III, 2010* and *Lost Objects and Levitating Rabbit I, 2010*.

In your first period in New York, you invented a fiction character, was it a legacy of your theatrical experiences of childhood? About that, how was the thing about Trepadori?, an unreal painter, invented. Was it a collective provocation? Was your intention to look for the limit through the absurd, to find the truth?

Juan Trepadori was a printmaking artist that Castillo and I invented in the New York Graphic Workshop Camnitzer in order to earn money. As a matter of fact, we constituted the Trepadori scholarship for Latin American artists in New York who had any circumstantial economic problem. In that time, we had an editor who for a while bought us complete editions of printmakings. But when we started making more conceptual works or art he wasn't more interested in that images because they weren't marketable. As we know what he was looking for, we invented this artist who made a really attractive printmakings and the editor was delighted. He believed that Trepadori lived in Portugal and a friend of us worked as his manager. We became really attached to this invented artist. Sometimes we were jealous of his great works of art!! When we made the New York Graphic Workshop exhibition in the Blanton Museum in Austin, Texas, there was a whole wall dedicated to Trepadori and a lovely essay in the catalogue. We showed not only the works of art but also the letters, receipts, and some documents that had to do with the Trepadori scholarship. The truth is that it was a very interesting phenomenon. The different artists who made Trepadoris could easily follow his style that was happy, modern, colorful, semi-sophisticated. The interesting is that we all felt really pleasure making these works because we got into a field that gave us freedom to do things that we had considered sentimental or corny in our own work.

The paper, does it fulfill an important function in your work? As a vehicle and sense support: in printmakings, mail art, drawings, and as a subject: in the crumpled paper, intervened with thread, collage, engravings, photoengravings-like Wrinkle, 1968-.

The use of trompel'oeil in your works- with nails, collage and its shadow, objects, pictures- a shadow which is confused with the real shadow- like Paradise Shadow, 1992-, in the real/unreal game, how important is this gizmo, in the apparent innocence of its perception?

If we think about early works, for example, those where I superimpose real shadow with printed or painted shadow, or I crumpled a paper which has printed the image of the crumpled, there is a trompe l'oeil, but it is never the end in itself. The purpose is superimpose a thing with illustration of this thing and in this operation

to question that limit. The same happened with the series of the nails printed or drawn on the wall, of which came out some threads that ends on the floor, tied to real nails. The situation, in itself, included as a protagonist the space on the wall, that with the perspective assembled by the nails and its unreal shadows was transformed in a space more virtual than real.

A logic organizes and celebrates that repeated swaying between the real an unreal and transports us, not without violence, with its evocations, specially the ones expressed with objects of harmless appearance. From them appears the fantastic, either in the spectrum of an unreal shadow or in a sensitivity which doubts of the univocal feelings, and that testifies through the choice of its chosen objects, such as in Art Lesson with Blue Grapes, 1987.

Reality as appearance

In a deceptive game of the reality, the actors, animated as well as inanimated, count on the conspiratorial look of the spectator: the game as transgression? How does the irony play in you work? Like a guide of the sense? As another way of simulation?

Regarding the most recent work, where there is a cast of characters-designs, objects, toys- what I am doing is using these finded objects and transform them into silent protagonists. Isolating them in an abstract space (where there is no reference at all of time or place) a context where it is easier to see the object (or person) is set up and, therefore, give it a meaning. There is a will behind these semi theatrical operations of creating a time and a propitious atmosphere so as to give place to the sense, or the possibility of this. Everything is not more than a way of thinking about the reality's essence and our role as sense creators.

This way of going through and perceiving the world between life and work, is it the sum of that experiences from the different representations and chapters present in your work?

I think that reality is born in the eyes of the creator (or re-creates) and from the context where it happens, therefore, it can't exist an objective definition of it. The dictionary is without a doubt a reassuring book, because it gets together the words and the things, so, it gives us a momentary feeling of order, objectivity, possibility of understanding and explaining the reality. But, in fact, we never reach the essence. It seems

that the only reality that exists is the one which results from our relationship with the things. It is in oneself, so, the responsibility of creating the own script.

To decode the interpretation of her work reveals a similar mechanism of reading a poetry. It's there where the metaphoric is implied in the image of its magnetic objects; Liliana Porter's work looks like those maps that force us to figure them out in its readings such as the poetic combination of her whole production: fragmented narration or independent phrasings?

She employs a narrative style in third person, a point of view almost cinematographic, suspended on time, as if the shot separated the object-individual from all primary connections. It causes in the spectator a perspective full of subjectivity where conflicts come up and make us live the complexity of the virtuality as real.

Esthetic of the appropriation

The esthetic of appropriation, in the postmodernism is emphasized with the resource of the incorporation of wanted objects or other references to artists included in your works of art. Which artists specifically interested you regarding your work, besides Magritte or Liechtenstein?

I frequently have used postcards in my work- or postcards images- which are copies of paintings. Also opened books in images of works of art, such as Magritte and Lichtenstein, Warhol, Boticelli, Morandi; I used a contemporary artist, Steve Gianakos, a painting of the school of the Hudson River, and others that I don't remember right now. The precise images that I chose to include in my compositions were useful to create layers of meaning integrating things represented and thought by other.

The harmless appearance of the objects in your Works pre announce a drama and sometimes appears as something monstrous, like in Black Thread, 2000, which is the sense of this paradox?

All the things have the potential of being profound and banal, sinister and naive, horrible and beautiful. I was always interested in the simultaneity of what seems opposite or irreconcilable, because I feel that the perception is in the Reading of the thing and not completely in the thing itself.

The other's notion and his specular perception

Jorge Luis Borges emphasized: “there is something frightening in that visual duplication of the reality”. That specular vision of the creation and the sinister is expressed by the emblematic writer in the poem *Al Espejo*:¹

¿Por qué persistes, incesante espejo?
¿Por qué duplicas, misterioso hermano,
El menor movimiento de mi mano?
¿Por qué en la sombra el subitito reflejo?
Eres el otro yo de que habla el griego
Y acechas desde siempre. En la tersura
del agua incierta o del cristal que dura
me buscas y es inútil estar ciego.
El hecho de no verte y de saberte
te agrega horror, cosa de magia que osas
multiplicar la cifra de las cosas
que somos y que abarcan nuestra suerte.
Cuando este muerto, copiaras a otro
y luego a otro, a otro, a otro...

¹«La rosa profunda», *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1989, vol. II, p. 110.

Porter recovers that strange idea of perplexity to edify the sense of her work.

The main characters of your Works don't speak, but they say, they communicate. They connect, despite their appearance of self-absorption, there are dialogues. In that animistic attitude of your objects, which role does the loneliness, the insularity of the characters, present and indifferent at the same time? In the dialogues, how do these entities and beings so diverse work? How is the notion of the other presented?

The objects and figures that I choose as protagonists of situations, either in the videos, collages, pictures or installations are founded objects that already carry on their own story. They are, in some way, familiar objects. Our natural animistic inclination invents an argument for them. Since they are situated in empty spaces, without signs or traces of time or place, they become more essential; there is no data nor obstacles between the thing and the person who looks at it, and that helps a lot to see them without prejudices of preexisting narratives.

It is emphasized then, that aspect of loneliness that you mention, attribute that all the things always had, but the noise of the context is a distraction many times. My work comes from the conscience of that essential loneliness first of all.

In the series of the dialogues between diverse characters (in origin, material or scale) it seems like they communicate leaving out every difference, is an attempt of proposing just that, the possibility of mixing the times and the situations with all naturalness.

There is a change of scale in the action of the small inanimated objects, why the tiny opposite the immense? Such as in the work The Task (blue flower), 2014.

However, the scale in the theatre is real, concrete: which is the mechanism that unleashes the humour which makes aware political and existentially?

The combination of scales in some of the works-specially the series that I titled Forced Works- it is useful for me to mention the human nature: the weaver who must weave kilometers of wool, the little man who tries to untangle a huge tangle of threads and ropes, the ones who repair the piano-which scale is tens times superior, detail that they seem to ignored-.To sum up, this is about the confrontation of the human being to a task that apparently exceeds his possibilities of success. Also, those works-metaphors emphasize the fact (inspiring) that all these characters persist with spontaneity in their task.

The experience of Betweenacts: brief situations, my first play takes advantage of some formal possibilities typical of the discipline, beginning for the stage space, the presence of actors, the handling of the light and the possibility of sound. It was really easy to get in this discipline, since my pictures, in fact, used a space really similar to the one used in theatre, so I started with the theatre because many ideas that came to my mind could only be presented by human beings. It was really attractive the possibility of join together the virtual space with the real, the actor who pretends and the person who is the actor that does not pretend, or to question exactly that: the possibility of not pretending.

Liliana Porter alienates the concept of mimetic reproduction of the reality and, when producing a dialectical vision on men's actions, she promotes the critical attitude of the spectator. Objects and characters act under pressure by the situation, during the search of the opposite to get to a synthesis, through a mechanism of estrangement that keeps alive the attention of the spectator. Conscious of the dramatized fiction, he feels emotions, at the same time he thinks about what he is living.

Concept of time

Regarding the concept of time and timelessness in your works, which role do they play in your metaphysics of the objects? The blank space as space of silence? A temporal way performed by the silences and the shadow as a representation of the time passing by? The time, stopped in a snapshot? The temporal element in the video or film, like in the theatre, is it shifted from the real time? In the film, as in the theatrical sequences, how do the main characters aim to the spectator emotion?

The space where the things happened is the one timeless; I tried to create a context without none reference to a special time or a certain place. The objects, in essence, come from different periods. I realized that I tend to choose those that belonged to the 40s and 50s, obviously the years of my childhood. Also, sometimes, some contemporary appear, but in general they belong to a past time.

In the videos, I also used that monochrome background, empty of references; a very important element that is added is the sound. In all the works where I include sound, I work it with Sylvia Meyer, Uruguayan composer and performer.

The difference between the photography and the video is that in the video I have the chance of deciding for how long I want that the spectator watches a scene, or said backwards, I can manipulate and decide the time I need that an image remains just there in front of one. It is really different the experience of seeing a painting on the wall, where the spectator decides how many seconds he will dedicate to watch the work and when he will get away from it. Obviously, we can watch a movie and think about something else, but the truth is that the spectator is caught up in his chair.

The light as a protagonist

How is the light in your works? Does the shadow work as testimony of the light? The neutrality of the white is so main character as the created situations. The extended presence of the white lights up the centrality of the objects?

My pictures, in general, are taken from above, and the shadow projected by the objects comes of a light that is always the same. It is a light that comes from a high side and creates a soft shadow of softened edges. The play follows that format, considering that I looked at a theatre where the stalls have a slope downwards, in order to get the same perspective that I handled for the pictures. The space is an important element for me, it is consistent in all the techniques I choose.

The questioned truthfulness

The approaching to the object through the photography or the video it is presented as a credible perception of the reality. In your works, how does the dismantling of that representation, apparently real work?

Figuratively, more tangible and less virtual. Now, the unreal, intangible, as a deconstruction is it more present in the sense of the represented? In your videos, How does the plots come up? , are recurring issues?, do they act as in the game of the goose?

The recurring issues are the travel or the traveler that refer to the passing of time. Many times the traveler, to get to the house, must go through different layers of eventualities or realities. For example, the house can be an illustration in a book, and the traveler- who is three-dimensional and is on a shelf-, if he wishes to get to destiny he must go over a way that starts in our real space, but goes on in the virtual of the book.

Another subject is the representation superposed or confused with the reality. I'm also interested in the contradictions which result when superposing a poetic reading of a situation or object with an "objective" reading of the same situation.

Sometimes, the humour also comes up, that it is another important aspect in the resolution of many of my works.

Exorcism of a shipwreck

The fragility of life, in Porter is often symbolized by an exquisite irony, for example, in her silent dialogues, in the little and fragile ships that sink or sail without course, in the characters who don't find their destiny and in those who make destructive actions that represent a fragmented universe, but that in their little action

reveal the vast existence of other possibilities.

Her work seems to be a general permanent rehearsal-as in the theatre-to understand the sense of our actions. There is a sense of relativity, in that hierarchic equation of represented objects or in the representation in itself.

How does the change of values of this time and its volatility influence in your work? The artificial of the objects used in your Works denotes a certain naturism, how do they decode your world, and the world itself? The world, catastrophic and hopeful at the same time?

The objects that I used get automatically in a universo that lacks of hierarchies, that avoids judgements. It doesn't matter if the thing is made of plastic or printed in mass or if it is an object precious and unique. All the objects, when getting into this other world where the works begins, coexist in a same level of importance, united, maybe, by the assigned peculiarity of carry on all the questions and, also, all the obvious, but illegible answers.

Equation Life and Work

*After a first period of certain conceptual asceticism, there is a more individual turn, less neutral, why? How does the equation life and work work? So, How does the political and the commitment appear? Like in your Works *The Simulacrum, 1991, and the tondo Untitled (with coasters), 2011.**

If I analyze my work, even before the period at the end of the 60s, which you describe as conceptual asceticism, more everything I have produced until this moment, I feel that the topic or reflection that the work generates is essentially the same. It is true, there are some moments (let's say by the end of the 70s), with the series of the little ships which shipwrecked or burned, in which a narrative permeated by personal experiences of the moment appears, but in general although the formal aspects go changing, the essential worry is the same: the interest for that territory between what we call real and what we call virtual, the perception of time like something fragmented or dislocated where the thing, the memory of the thing, the reinterpretation that permanently recreates it make difficult the final revelation. As Borges said: "the esthetic experience is the imminence of a revelation".

I can't separate, or I don't know how to do it, to separate life and work. What I do is consequence of what I am, of my ideas and also of my political and ethical position.

LILIANA PORTER / Biography

Liliana Porter was born in Buenos Aires in 1941. She works with different mediums such as printmaking, painting, drawing, photography, video, installations, projects of public art and theatre.

She studied in the Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano and in 1958 she moved with her family to Mexico, where she continued studying in the Universidad Iberoamericana with the German artist Mathias Goeritz and the Colombian Guillermo Santamaria to whom she specialized on printmaking.

She came back to Buenos Aires in 1961 and she studied with the artists Fernando Lopez Anaya and Ana Maria Moncalvo.

In 1964 she travelled to New York where she lives since then. Together with the artists Luis Camnitzer and Jose Guillermo Castillo she founded the New York Graphic Workshop in 1965.

Since 1959 until now she has carried out many individual and collective exhibitions in prestigious museums and galleries of New York, Latin America and Europe.

She wrote and codirected with Ana Tiscornia her first theatrical production, *Betweenacts: Brief situations*, that was performed for the first time in Buenos Aires in 2014.

She is a Corresponding Academic member of the Academia Nacional de Bellas Artes (Argentina) and a Corresponding Academic from Argentina to the United States of America.

Her work has been reviewed in many specialized publications, such as in the book *Liliana Porter in conversation with Ines Katzenstein*, published by the foundation Patricia Phelps de Cisneros in 2013.

Her Works of art are in many private and public collections, such as the Museo Nacional de Bellas Artes and the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Museo Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), Museum of Modern Art, Whitney Museum of American Art, Metropolitan Museum of Art and Museo del Barrio de Nueva York, Philadelphia Museum of Art, Tate Modern Collection of London, Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile, Fogg Art Museum in the University of Harvard in Boston, Museo de Arte Moderno de Bogota, Smithsonian American Art Museum in Washington, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia in Madrid and the Daros collection in Switzerland.

Donation of the work “The Traveler”

A long journey, a little man going through that infinite path and at the end of the trip, it seems to be a destroyed house. Once again, Liliana Porter speaks to us in one of her works of the travel. About the personal travel, initiatory, of each one of us, but also about the journey made by this sorrowful society and by extension the humanity.

Tireless and curious diver, Porter has been investigating successfully since the 50s using the most varied esthetic means: printmaking, drawing, installations, objects, public art projects, photography, films, video and even in the theatre she is very talented.

In this work, such as in most of her creations, the artist seems to condense her own philosophy, her vision of the world, of the life and the transcendental existence.

From and to where do we travel in this world? What do we have to wait at the end of the journey? These seem to be the questions that Porter asks to herself and to us in this work. The questions that philosophers are asking to themselves for ever, most of them without an answer.

Here Porter chooses the metaphor of the traveler as a setting where she can show her interpretation of the existence.

We are little persons in a long journey which seems to be endless. But at the end of the way lies the ruins in which we lived once. Our life does not seem to be other thing than a return to that we should demolish a long time ago and it is waiting for us at the end of our long journey like a kind of summary of what we have lived.

The idea that Porter develops in this work it is connected to the mythical “travel of the hero”, that most of the older cultures reproduce in their sapiencial books from the beginning of humanity. We start a journey at the beginning of our life, it is long and full of stalkings, but whenever we are living, we were growing, learning and evolving until to reach the end of the journey where a reward is waiting for us: the wisdom, to whom we will gain access almost at the same time of our death.

But Porter comes ahead and anticipates us that at the end of the path it is what we left behind, what we could build or destroy of our past, the structures of a house we will never inhabit again. She is telling us that in our future also nets our past. That the way which seems so straight is in fact a wheel, an infinit circle, the circular ruins of Borges.

The utopia that, as it's being said, works for, even though we feel we can't reach it we never stop walking. To contemplate it at the end of our days is to understand what we were and what we left behind in order to be what we are.

During her whole artistic life, Porter has reflected her philosophy in each one of her works. Here, she leaves to us a perfect summary of her own thought, but at the same time she gives us the result of her own wisdom of eternal traveler of this circular and complex world.

Oscar Smoljan

Laura Buccellato

Art Historian and Critic. Director of the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (1997-2013). Deputy Director of the Instituto de Cooperación Iberoamericana de España (ICI) (1998-2002). Curator and consultant of the area of plastic art in the Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (1984-1986). Artistic Director of the Art Gallery International-Victor Najmias (1967-1978). She participated in diverse congresses and seminars on museography and contemporary art in the country and abroad. She published articles in the Art in America, Domus and Artinf magazines; in Clarin newspaper, instalments to Pintores Argentinos del Siglo XX Centro Editor de America Latina. Jury in the country: Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA); Centro de Arte y Comunicación (CAYC); Premio Arte y Nuevas Tecnologías MAMBA-Fundación Klemm, among others. Co-curator of the argentinian consignment to the 48 Venice Biennale (1999); consignment to the I Bienal Iberoamericana de Lima (1997). Curator of more than 350 exhibitions in the country and abroad.

Guadalupe Ramírez Oliberos

Bachelor of Arts degree in Plastic Arts (UBA) and Bachelor of Museology (UMSA). Researcher in the Museo de Arte Moderno (2009-2013), working as a curator and art management. Co-curator of the exhibition "Seoane" made by the Museo de la Universidad Tres de Febrero (Muntref) and the MAMbA (2011), and the retrospective of Margarita Paksa (MAMbA 2012), among others. Coordinator of the Project Centro Cultural Casa Argentina in El Salvador, (2006-2008), she worked in the Museo MARTE of San Salvador, El Salvador, (2006 and 2008), where she gave conferences and seminars. Since 2009, she teaches in the Conservation and Museology programs in the Universidad del Museo Social Argentino. Since 2013, she coordinates the Unidad de Cooperación en Artes Visuales de la Dirección General de Patrimonio, Museo y Casco Histórico del Ministerio de Cultura of Buenos Aires City.

Agradecemos a



FAMILIA
SCHROEDER
WINES FROM PATAGONIA



NQN



Ministerio de Cultura



Buenos Aires Ciudad

