



Colección Breviarios

Arte 8 y Opinión

Entrevista a
Liliana Porter

Entrevista a **Liliana Porter**



**facultad de
bellas artes**



**UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA**

Ciafardo, Mariel

Arte y opinión: entrevista a Liliana Porter / Mariel Ciafardo; Liliana Porter; dirigido por Daniel Belinche. - 1a ed. - La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes, 2015.

36 p. ; 20 x 14 cm.

ISBN 978-950- 34-1284- 8

1. Entrevistas. 2. Arte Contemporáneo. 3. Actividad Artística. I. Belinche, Daniel, dir. II. Porter, Liliana III. Título.

CDD 701

Director de la Colección

Dr. Daniel Belinche

Edición y corrección

Lic. Florencia Mendoza

Corrección de Pruebas

Lic. Adela Ruiz

Dirección de Diseño en Comunicación Visual y Realización

DCV María Ramos

DCV Maria de los Angeles Reynaldi

Agustina Fulgueiras

Lucía Pinto

Foto de Tapa: *El hombre con el hacha* (2013), Liliana Porter

Fragmento de la instalación *El hombre con el hacha y otras situaciones breves*

Colección Breviarios es propiedad de Papel Cosido. Registros sobre Arte en América Latina, de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Diagonal 78 N.º 680, La Plata, Buenos Aires, Argentina.

No se permite la reproducción total o parcial, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sin el permiso previo y escrito de la editorial. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

ISBN 978-950-34-1285-5

Primera edición: abril de 2016

Cantidad de ejemplares: 500

Impreso en Argentina - *Printed in Argentina*



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Presidente

Lic. Raúl Anibal Perdomo

Vicepresidente Área Institucional

Dr. Fernando Alfredo Tauber

Vicepresidenta Área Académica

Prof. Ana María Barletta

Secretario de Arte y Cultura

Dr. Daniel Horacio Belinche

**facultad de
bellas artes**



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Decana

Prof. Mariel Ciafardo

Vicedecana

Lic. Cristina Terzaghi

Secretaria de Decanato

Prof. Paula Sigismondo

Secretario de Asuntos Académicos

Prof. Santiago Romé

**Secretario de Planificación,
Infraestructura y Finanzas**

DCV Juan Pablo Fernández

Secretaria de Ciencia y Técnica

Lic. Silvia García

Secretaria

de Publicaciones y Posgrado

Prof. María Elena Larrègle

Secretaria de Extensión

Prof. María Victoria Mc Coubrey

**Secretario de Relaciones
Institucionales**

DI Eduardo Pascal

Secretario de Cultura

Lic. Carlos Coppa

**Secretario de Producción
y Comunicación**

Prof. Martín Barrios

Secretario de Asuntos Estudiantiles

Prof. Esteban Conde Ferreira

Secretario de Programas Externos

DCV Fermín Gonzalez Laría

Entrevista a Liliana Porter

Por Mariel Ciafardo

Liliana Porter y Mariel Ciafardo dieron inicio a *Conversaciones* en el marco del ciclo *Arte Contemporáneo*, organizado por la Secretaría de Arte y Cultura de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), en marzo de 2015. Este primer encuentro forma parte de una iniciativa que contempla la continuidad de estas reflexiones y que pondrá en diálogo a personalidades destacadas del arte y de la cultura.

Liliana Porter es considerada una de las principales referentes del arte argentino contemporáneo. Sus producciones invitan a experimentar los registros más diversos. Instalaciones, grabados, pinturas, videoarte, fotografías, teatro son parte de su universo visual.

En esta edición de *Breviarios* se recoge, parcialmente, la conversación entre la artista y la Decana de la Facultad de Bellas Artes (FBA) en un encuentro en el que participaron docentes, estudiantes y público en general. En el transcurso de este intercambio se abordaron, a partir de una retrospectiva de su obra, cuestiones que atañen al arte, a su composición y a su enseñanza. El tono amable y sencillo de Liliana hizo posible ingresar en la complejidad de su pensamiento estético y volver cercanas cuestiones que en otro contexto hubieran resultado más áridas.

Dr. Daniel Belinche
Director de *Breviarios*

Mariel Ciafardo (MC): Buenas tardes, gracias por estar acá. Liliana Porter no necesita muchas presentaciones. Todos la conocemos, la admiramos y recorremos su obra. No sé si estás al tanto de que los profesores de la Facultad usamos mucho tus imágenes cuando damos clases; las mostramos y las analizamos permanentemente. De modo que docentes y estudiantes seguimos desde hace años tu producción. Bienvenida a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata y muchas gracias por haber aceptado la invitación. Estamos todos esperando, ansiosamente, poder escucharte, ver algunas de tus obras y después dialogar con vos.

Liliana Porter (LP): Muchas gracias, estoy muy contenta de estar acá. Trataba de acordarme cuándo fue la última vez que estuve y no me acuerdo, fue hace un par de años. Sí me acuerdo de que estuve en la misma sala y de que me dieron las mismas masitas.

MC: No son las mismas masitas. ¡Estas las compramos hoy!

LP: Y bueno, no tuvimos tiempo de ensayar nada. Pero yo, por las dudas, traje algunas imágenes y un video para mostrarles. Uno siempre se imagina que nadie sabe lo que uno hace. Espero compartir con ustedes algunas imágenes que no conozcan. Para empezar les voy a contar, brevemente, mi biografía. Estudié Bellas Artes en Buenos Aires, viví tres años en México donde estudié en la Universidad Iberoamericana; después me fui a Nueva York, en 1964. Allí vivo desde entonces. Sin embargo, me propuse mantener como punto de referencia mi propia cultura, que no es algo que a uno simplemente

le ocurre, sino que, más bien, es algo que en realidad se decide. Para mí es muy importante seguir pensando en español. Y aunque siento, por supuesto, que moverme en diferentes contextos y vivir todos estos años en Nueva York me enseñaron varias cosas y otro idioma –y esto enriquece–, me pareció fundamental seguir viniendo a Buenos Aires, exponer y mantener relación con mi propio contexto. Es verdad que una cosa que sucede cuando se vive en Nueva York es que el contexto se agranda. En vez de sentir que la Argentina es el territorio propio, Latinoamérica pasa a ser ese territorio, porque enseguida te identificás con las personas que hablan el propio idioma, con quienes, a la vez y de alguna manera, tenemos un montón de cosas en común. Bueno, ya hablé demasiado, voy a mostrar algunas imágenes. Siempre elijo imágenes distintas para ser más espontánea; a esta edad uno hizo tanta obra que es difícil elegir.

Empecemos con esta obra, del año 2011, que es una foto, *Ellos con Nazi* [Figura 1]. Creo que todo artista tiene un solo tema, que aparece quiera o no. Y que cualquier obra que elija, en definitiva, está hablando de lo mismo. Por ejemplo, en esta fotografía, trabajo la idea de poner juntos personajes disímiles. Disímiles en el tiempo, en lo que son, en el tamaño, en todo. De alguna manera también se relaciona con los temas que me interesan: el tema de la representación y el tema del tiempo. El tiempo como algo que se percibe como no lineal, en el sentido que existen las cosas, la memoria de las cosas, lo que distorsionamos, nuestra relación con las cosas. Todo eso va fragmentando cualquier noción de linealidad. La idea de poner simultáneos estos personajes, sin juicio de valor, es algo que me gusta. Hacer simultáneos tiempos aparentemente contradictorios.



Figura 1. *Ellos con Nazi* (2011). Fotografía Duraflex digital

El hombre con el hacha es un fragmento de una instalación que realicé en 2013 y que fue expuesta en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) [Figura 2]. Este hombre –que mide cinco centímetros aproximadamente– empieza rompiendo cosas y las cosas se van agrandando hasta que terminan en un piano dado vuelta. Sin embargo, si uno recorre la obra –no sé si alguno de ustedes la vio–, además de esta aparente gran destrucción, hay un montón de subtemas: personas que barren, alguien que arregla, un jardinero que riega unas flores que están dibujadas en un plato roto... Es decir, aparecen otras cosas que son lo contrario, que son más esperanzadoras. Toda esa destrucción –y estas son cosas que uno piensa después– no es una destrucción fea, sino que es brillante,

esplendorosa, casi lo opuesto al tema. Cuando me preguntan: «¿Y eso qué es?», pienso otra vez que es una metáfora del tiempo, de las cosas que van pasando, pero que, en simultáneo, están ahí, en la memoria, en una imagen o en un libro.



Figura 2. *El hombre con el hacha* (2013). Fragmento de la instalación *El hombre con el hacha y otras situaciones breves*

Esta era la instalación general [Figura 3]. Empezaba por una punta y terminaba en el piano dado vuelta. Incluía otros temas que ya venía usando, que son los trabajos forzados, esas tareas que hace la gente, que la supera, que tiene que desenredar el hilo o tejer algo enorme. Otra vez es el mismo tema: frente a la realidad, lo que tratamos de entender es siempre algo mayor a nuestras posibilidades.



Figura 3. *El hombre con el hacha y otras situaciones breves* (2013). Instalación

El cuadro *The Rensamblance* [*El parecido*] es una obra sobre tela de 2007 [Figuras 4a y 4b]. Les cuento cómo fue el proceso. Primero saqué una foto de una casita que está al lado de mi casa, es el lugar en donde el vecino guarda las herramientas. Después la enmarqué, la ubiqué de perfil y le saqué otra foto. Le agregué un estante pequeño en la tela, coloqué la foto enmarcada sobre el estante y volví a sacar otra foto que ubiqué sobre ese estante. Entonces, me senté y me puse a pintar la casa que está a la derecha, usando como modelo lo que veía en la izquierda. Lo que me interesa o lo que me emociona es la distancia entre la casa y la reproducción de la casa, la imagen de la casa y, después, otra vez, la que pinté yo. Es otra representación, ¿no? Como cuando uno quiere acercarse a las cosas y parece que se alejan más, que se disuelven. Bueno, el tema de lo inasible de las cosas también aparece mucho en mi obra.



Figura 4a. *El parecido* (2007).
Acrílico y ensamblaje sobre tela



Figura 4b. Detalle de la obra *El parecido* (2007). Acrílico y ensamblaje sobre tela

Realicé, además, toda una serie de diálogos entre cosas disímiles. La siguiente imagen es una fotografía de 2006 [Figura 5]. Fue increíble porque mientras la hacía puse la taza con el perro dibujado y el personaje, y de golpe va perfecto. Cualquier otro personaje no se hubiera relacionado del mismo modo. Me gusta la relación no solo entre tiempos disímiles, sino entre *fisicalidades* distintas, si es que existe esa palabra.



Figura 5. *Diálogo con la taza azul* (2006). Fotografía

Otro tema que me apasiona es el del disfraz. Es decir, cómo a veces uno quiere ser otro o cómo uno se disfraza de otro. En esta imagen hay un perro que se disfraza de perro; en realidad, se disfraza de sí mismo [Figura 6]. ¿A ver cómo sigue?



Figura 6. *Perro* (2004), de la serie *Disguise*. Fotografía

Con la obra *Línea* [Figura 7a] volvemos al pasado remoto, es de 1973. Dibujé esa línea en el dedo y en la superficie donde tenía apoyada la mano y saqué esta foto. Pero, después le puse el *passepapertout* y la enmarqué y, en la siguiente, la línea continuó en la pared [Figura 7b]. Lo que interesa es cómo continúa.



Figura 7a. *Línea* (1973).
Impresión cromogénica

Por ejemplo, si ahora colgamos esa foto y hacemos la línea en la pared, la línea que está adentro de la foto es de 1973, la que está en el *passepapertout* podría ser de 2012 y la que está en esta pared, de hoy. Pese a esto, uno siente que es una línea coherente. Bueno, ese tema vuelve y vuelve.



Figura 7b. *Línea* (1973). Impresión cromogénica

La imagen que sigue es de una obra llamada *Cuarenta años* [Figura 8]. Yo tenía esa obra con el *passepartout* y puse mi mano actual sobre ella. Seguí la línea, saqué la foto y después la enmarqué y prolongué la línea. Por lo tanto, en la obra final, el *passepartout* es imagen, está fotografiado y ahí sí que se arma un lío bárbaro porque la línea pasa por un montón de tiempos hasta el presente.



Figura 8. *Cuarenta años IIIB (mano sobre línea horizontal, 1973)*(2013). Impresión cromogénica

Las obras siguientes son exposiciones por correo, de 1969, impresas y enviadas desde el Instituto Di Tella [Figura 9]. En ese momento, nos habían invitado a exponer y era una época en la que teníamos la idea de la desmaterialización del arte. Queríamos salirnos del objeto, hacer cosas que no fueran vendibles, olvidarnos de la galería y hacer obras, digamos, transitorias. Hice una serie de exposiciones que consistía en mandar sombras por correo. La que sigue se llamó *Sombra para dos aceitunas*. El que la recibía, si quería, le ponía las aceitunas encima. Me gusta la idea de invertir el tiempo: primero la sombra y después las aceitunas. Era una idea medio poética, aparte de lo ideológico de la obra, porque, además, el *offset* es una técnica de producción masiva, comercial, poco ostentosa.



Figura 9. *Sombra para dos aceitunas* (1969). Impresión *offset* y sobre

En la imagen siguiente se reitera la misma idea. En este caso, era una sombra para un vaso [Figura 10]. Había dos más: *Sombra para boleto de colectivo* y *Sombra para una esquina doblada*.



Figura 10. *Sombra para un vaso* (1969). Impresión *offset* y sobre

Sigamos con una fotografía cibachrome de 1999. Hoy, el cibachrome no se usa porque es una técnica que requiere de productos químicos

tóxicos. Lo que les cuento es medio aburrido porque es siempre lo mismo. La cabeza del perro está pegada a la foto, es tridimensional, mientras que la niña está dentro de la foto, en el espacio virtual de la foto y, no obstante, está viendo la cabeza [Figura 11]. Me gusta esa imposibilidad, es decir, ilustrar una imposibilidad.



Figura 11. *Niña con perro de goma* (1999). Fotografía cibachrome

La obra *Elvis* es una litografía de 2011 [Figura 12]. Acá agregué sonido. Me interesa dislocar el sonido y la imagen. El público se ponía los auriculares y escuchaba una música increíble, rayada, de un disco antiguo de Elvis cantando. Y es lo más triste del mundo, uno lo mira al tipo que, además, es una foto de una especie de escultura de yeso -hecha por un niño tal vez- que encontré en un mercado de pulgas, y que por casualidad nos damos cuenta de que es Elvis. Toda esa cosa de la imagen de Elvis y de la música grabada y de que sea un grabado... Bueno, no sé, crea algo particular.



Figura 12. *Elvis* (2011). Litografía con sonido

El año pasado presenté una obra de teatro en Buenos Aires que se llama *Entreactos: situaciones breves* y que está dividida en dieciséis escenas precedidas siempre por su título. El fragmento que se ve se llama «Violinista» [Figura 13]. Entra una chica con el violín y se pone en posición, pero no lo toca, sino que se escucha la música de un violín y, entonces, la miramos e imaginamos. Tal vez, es algo parecido a lo que ocurre con la obra de Elvis.



Figura 13. Fotografía del fragmento «Violinista», de la obra de teatro *Entreactos: situaciones breves* (2014)

La próxima imagen es otro de los fragmentos de la obra de teatro. Cuando la hice, empecé a pensar en mis temas. La reconstrucción no era fácil de hacer. Decidí componer una escena que se llama «Resurrección» [Figura 14]. Son dos gemelos, dos muchachos iguales. Primero aparece el de la izquierda, con un pato embalsamado; entra al escenario y se para ahí. De golpe, entra el otro, que es lo más increíblemente igual al hermano, con un pato vivo. Los muchachos y los patos son idénticos, aunque, al mismo tiempo, no lo son, son otros.



Figura 14. Fotografía del fragmento «Resurrección», de la obra de teatro *Entreactos: situaciones breves* (2014)

La obra siguiente es de 2007 y pertenece a una serie compuesta por, aproximadamente, veinte fotos con objetos [Figura 15]. Son reconstrucciones. En esta, la idea es que uno mira y ve una foto de ese pingüino todo destrozado, en la que hay un estante y sobre él está el pingüino perfecto. Las posibilidades son: que soy capaz de dar vuelta el tiempo o que soy capaz de reconstruir el pingüino, así... Sensacional. Trabajar con esas posibilidades también me interesa.



Figura 15. *Reconstrucción (Pingüino)* (2007), de la serie *Reconstrucciones*. Impresión digital, marco de madera y estante con figurilla de porcelana

El tema de la corrección me atrapa, tengo miles de correcciones. El que sigue es un clásico porque es ridículo corregir un garabato, es lo único que conceptualmente siempre está bien [Figura 16]. Nunca puede estar mal un garabato; es imposible, es muy presuntuosa la idea de corregir un garabato. Se parece un poco a lo que hacemos con las diferentes filosofías, con las teorías del arte, o sea, en realidad siempre hacemos errores y las correcciones son otros errores.



Figura 16. *La corrección (roja)*(2007). Dibujo sobre papel

El trabajo *8 correcciones* está expuesto en la Galería Ruth Benzacar de Buenos Aires [Figura 17a]. Son otras correcciones, pero esta vez no son dibujos sino garabatos hechos con acrílico [Figura 17b].

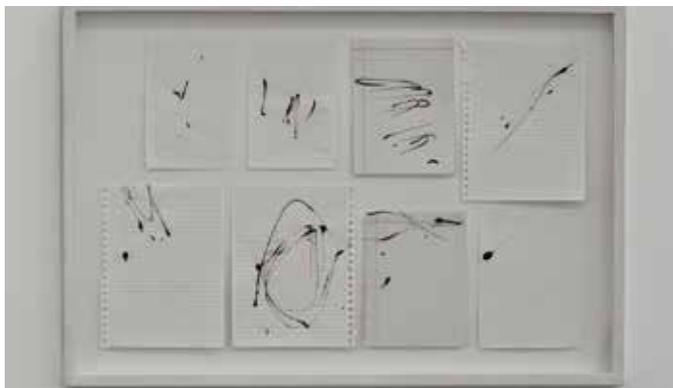


Figura 17a. *8 correcciones* (2015). Pintura acrílica y lápiz rojo sobre hojas de papel

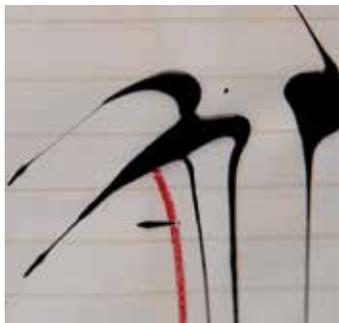


Figura 17b. Detalle de la obra *8 correcciones* (2015)

La obra que está en pantalla es del año 2000 [Figura 18]. Se ve otro de los temas que vienen y siguen, que vuelvo a hacer. En este caso, el caminante. Es el caminante que para llegar a la casa tiene que ser capaz de entrar al espacio virtual del jarrón. Siempre me sedujo la relación entre lo real y lo virtual. Es interesante, porque mucha gente dice que el hombrecito no va a llegar nunca a la casa y a otros les parece normal.



Figura 18. *Para regresar* (2000). Jarrón chino, estatuilla de metal y dibujo

El trabajo que sigue es una litografía de 2004 y se llama *Diálogo con eso* [Figura 19]. Aquí aparece, otra vez, la idea de dos seres o de cosas disímiles que dialogan.



Figura 19. *Diálogo con eso* (2004). Litografía sobre cartón y cabeza de jabalí de resina

La obra siguiente es actual y también está en la Galería Ruth Benzacar, se llama *Reconstrucción china* [Figura 20]. Alguien me regaló ese plato que se rompió de una manera rara, le falta todo el centro. De modo que lo arreglé y le hice el pajarito; es muy, no sé, emocionante. Es acuarela y lápiz.



Figura 20. *Reconstrucción china* (2015). Acuarela, lápiz y porcelana

Faltan dos obras. Una es *El anarquista IV (hombre con sombrero negro)*, que es un señor que está sentado [Figuras 21a y 21b]. En el detalle se puede ver todo el lío que generan los diferentes puntos.



Figura 21a. *El anarquista IV (hombre con sombrero negro)* (2013).
Estante de madera, estatuilla e hilos, instalación en la pared



Figura 21b. Detalle de la obra *El anarquista IV (hombre con sombrero negro)* (2013). Estante de madera, estatuilla e hilos, instalación en la pared

La otra, que es muy nueva, se llama *El intento II (Triángulo)* y pertenece a una serie en la que esos personajes chiquitos tratan de dibujar las figuras arquetípicas y de completarlas [Figura 22].



Figura 22. *El intento II (Triángulo)* (2014). Acrílico sobre papeles y acuarela

MC: Es muy buena esta selección de obras que hiciste Liliana, a pesar de que me sacó unas cuantas preguntas que te iba a hacer. Cuando pensaba sobre qué íbamos a conversar, decidí buscar las recurrencias, porque en una trayectoria tan extensa como la tuya, desde fines de los sesenta hasta ahora, el orden cronológico no nos iba a ayudar mucho, ni hubiera tenido sentido. Entonces, dije: «Busquemos cuáles son las recurrencias en las obras de Liliana Porter». Y me parece que la selección que hiciste de tus imágenes obedeció también a esas recurrencias.

Una de ellas es que buena parte de tus obras son situaciones –creo que vos las definís con esa palabra– que parecen presentar escenas propias de la condición humana: personajes pequeños que se enfrentan a desafíos aparentemente inconmensurables y que están completamente por fuera de las posibilidades que uno piensa que tiene como ser humano; encuentros entre diferentes personajes; acciones imposibles, como la del jardinero que riega flores estampadas en un plato roto; esas roturas... Pianos rotos, distintos objetos rotos. Sin embargo, cuando como público percibimos esas escenas nos queda la idea de producción, de construcción, de reparación. Quería preguntarte si esto es tu intención: mostrar lo roto en su voluntad de reconstruirse de alguna manera. ¿Cómo surgen estas situaciones?

LP: Bueno, me alegra que hayas notado esa voluntad, digamos, esperanzadora porque es lo que me interesa. Creo que percibo todo como algo, muy en el fondo, trágico, terrible, y al mismo tiempo siento que nos tiraron acá sin un librito que nos explique qué hay que hacer. Es como un juego en el cual quien gana es una persona capaz de ser feliz. Me gusta imaginar que puedo construirme una realidad, inventar una realidad que pueda ser positiva... O sea, que exista esa posibilidad. Siento que no sé de qué se trata y ese es el tema de la obra, esa conciencia, y simultáneamente tengo la sensación de que la solución existe, solo que no la veo y eso ya me tranquiliza. Siempre pongo como ejemplo una situación que viví en un subterráneo. Un día iba en el subterráneo de Nueva York y había un señor chino leyendo el diario en chino y pensé: «Lo miro y no lo veo, pero el tipo, obviamente, lo ve y lo lee». Sin duda comprendía aquellos signos. Es decir: Sí. Está ahí. Soy yo la que estoy ciega y no

lo veo. Me da la impresión de que es así, de que la explicación está y que uno no la ve. Es distinto pensar que está a pensar que no está, es más fácil volverse loco si uno piensa que no está. Creo que lo que me ayuda es la parte esperanzadora de mi obra: saber que aunque uno no entienda nada, existe una explicación. Y ayuda también mucho el humor.

MC: ¿Cómo es el proceso de producción de tus obras? ¿Partís de esos materiales, de esos muñequitos o partís de una idea que luego se materializa?

LP: Me parece que todos tenemos algo así como un lente para ver las cosas y eso hace que cuando voy a un mercado de pulgas sepa o, mejor dicho, encuentre los objetos que me interesan. Los veo; más que buscarlos, vienen. Tengo una visión de las cosas y no sé en qué momento empieza la obra. En general, cuando pienso una obra escribo ideas; no parto de lo formal o de lo visual, sino de ideas que podrían haber sido pensadas por un escritor. Después busco la solución formal que me parezca que es la que más potencia la idea.

MC: Otro tema recurrente es el vacío, el espacio vacío. En tus obras de fines de los años sesenta, esa presencia del vacío es tremenda, esos papeles arrugados y la obra consiste en ese ir arrugándose que tiene que ver con el tiempo también, como proceso [Figura 23]. Esa fuerza del vacío aparecía de una manera absolutamente explícita, clara; se imponía ante los ojos. En obras posteriores, pienso, por ejemplo, en la serie *Trabajos forzados*, el vacío no desaparece de las composiciones, sino que las zonas vacías conviven con zonas muy abigarradas.

El vacío sigue siendo una reflexión que hacés a la hora de producir, en esas tensiones que se generan entre lo lleno de algunas zonas y lo vacío de otras.

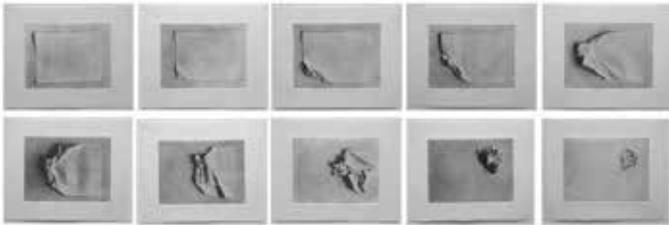


Figura 23. *Arruga* (1968). Serie de 10 fotograbados de 34,5 x 42 centímetros cada uno

LP: Por ejemplo, como sucede en la primera obra de la serie, siempre está el espacio blanco o monocromo, o sea, las figuras no están en ningún lado. Ese es el tema y es importante que no estén en ningún lado porque lo que me interesa, justamente, es no ponerle una temporalidad. Al no estar en ningún lado, supongamos que sea una foto de un personaje, no está arriba de la mesa, no está en este año, no está en el pasado, está ahí. Y, de ese modo, pareciera que va más directo, como si se viera más. El contexto explica demasiado, pero si no tiene contexto se vuelve más esencial y esa es una cualidad que creo que mis obras, desde fines de los sesenta, siguen teniendo. Incluso, en la obra de teatro el fondo es negro, monocromo, no hay casi escenografía.

MC: También aparece ese vacío, esa no necesidad de llenarlo todo.

LP: Sí, aparece. En la obra de teatro era impresionante, porque era mi primera experiencia y se iba pareciendo sola a las demás obras; no era algo separado de los otros tipos de obra, porque si uno sigue el instinto, si la cosa es verdad, va a ser coherente.

MC: Se imaginarán la tentación de seguir preguntándole todo tipo de cuestiones a Liliana, pero la intención es que ustedes puedan hacer un aporte o una pregunta. Dos cosas más tengo para preguntarte. Una, y es obvia esta recurrencia, es la escala en tu obra. Por una cuestión de contraste y, seguramente, por ese vacío que rodea esos personajes que son pequeñísimos pero que también están solos. El vacío de la soledad. Este contraste de escala que perturba al espectador, que hace que al acercarse a tus obras se vea absolutamente interpelado por los conflictos que la escala plantea.

LP: Sí. Por ejemplo, la exposición que está ahora en Buenos Aires se llama *Reparar el piano y otros compromisos*. Usé el piano que estuvo en el MALBA dado vuelta. Lo guardamos pensando que podía usarse en otra cosa y ésta es la otra cosa, donde el piano aparece en la exposición arriba de una tarima, vertical esta vez. Está roto, destrozado realmente, y hay un montón de personajes que lo arreglan. Uno lo ve al hombre tratando de arreglar un desastre horrible y piensa que ni siquiera es capaz, como es tan chiquito, de percibir lo enorme que es el piano porque si lo percibiera se iría a dormir sin hacer nada. En fin, otra vez, es increíble darse cuenta de que uno, de alguna manera, hace una sola obra toda su vida. Los temas que me cautivan vuelven siempre.

MC: Una última pregunta de mi parte. Estamos en una facultad de arte que tiene muchas carreras. Los docentes vivimos preguntándonos cómo formar artistas, cómo enseñar dentro de lo que tradicionalmente se ha llamado «la academia» –con todos los problemas que esto trae– y, además, nos preguntamos si estaremos formando alumnos para este siglo o para siglos que ya no existen. En algún sentido, ser docente de arte es muy difícil porque debemos enseñar lo que todavía no existe, la obra de ese alumno, que a veces todavía no empezó a hacerla. Mi pregunta se vincula con lo que menos conozco de tu actividad profesional y sobre lo que no he encontrado material. Has dado clases durante muchos años en distintas universidades y no se puede leer mucho sobre esto o nunca te preguntan en los reportajes. ¿Podés contarnos algo sobre tu tarea docente?

LP: La última actividad duró quince años, en los cuales enseñé en la Queens School, que pertenece a la Universidad de la Ciudad de Nueva York (CUNY), en la que dirigí la parte de grabado. En el transcurso del semestre tenía que dar un curso de grabado y, además, otras clases o algún seminario para los estudiantes graduados. Podía elegir las clases y el tema y, a veces, daba dibujo. Me encantaba dar Dibujo 1 para gente que no iba a ser artista ni nada, un dentista, por ejemplo, que hacía el curso para tener los créditos. Cuando se enseña se tiene que poner mucha atención en lo que se dice. Una cosa que me di cuenta, especialmente en Dibujo 1, es que la gente tiende a pensar que hay que copiar la realidad, es lo primero que se les ocurre. Por eso, algo que hacía el primer día de clase era hablar del espacio, de ese espacio virtual en donde se hace la obra y de cómo ese espacio tiene otras leyes.

En general, tratamos de aplicar las leyes de la realidad a ese espacio virtual. Por ejemplo, si en la realidad se quiere poner la manzana en el aire, se cae, pero en el espacio virtual no, no se cae. Se puede dibujar la manzana en el aire, se pueden hacer un montón de cosas. Cuando nos damos cuenta de que son otras las leyes y de que hay otro tipo de libertad, a partir de ahí, ya vamos adelante, podemos avanzar. También trabajaba, por supuesto, con la cuestión simbólica, con la metáfora, con todo ese mundo que es otro. Estudié Bellas Artes en Buenos Aires, empecé a los doce años, o sea, hace tres mil años. La educación era muy formal, se usaban modelos... Igualmente, siento que no hay nada que haya aprendido que no me sirva. De todas maneras, si volviera a estudiar, si ahora empezara en una universidad o en una escuela de arte, imagino que sería muy distinto. Hoy está todo muy diversificado. Antes se reducía al dibujo, a la pintura, al grabado y no mucho más. Todo muy técnico. Ahora hay miles de otras posibilidades, hasta las que brinda lo electrónico. Sería interminable ir de la técnica a la idea, además de ser absurdo. Entonces, pienso que lo más importante es aprender a pensar, poner el acento en el concepto, porque después uno elige, aprende o usa la técnica que necesita, incluso, quizás, no existe la técnica para la idea que uno tenga, se la inventa para el propósito que intuye. En lo que sí se tarda mucho, al principio, es en entender cuál es el tema, quién es uno. Me parece que, en general, todos empezamos por puntos de referencia, copiamos a alguien o algo por el estilo, pero de todas maneras, cada uno se copia de alguien distinto. Sin embargo, cuando analizamos quién nos gusta, comenzamos a darnos cuenta de quiénes somos. El asunto sería cómo conocerse un poco más, porque ahí se puede manipular al objeto, a la cosa.

MC: Y la técnica vendrá después.

LP: Claro, vendrá después.

MC: Te propongo, Liliana, dar lugar ahora a algunas preguntas del público. Hay unas cuantas manos levantadas, están ansiosos.

LP: Cómo no, comencemos.

Público pregunta 1: Quería preguntar sobre la idea de corrección que tenés, en particular, sobre las correcciones en las hojas de carpetas escolares. Me quedé pensando en la producción escolar. ¿Podrías explayarte en esta idea de corrección?

LP: Todas las soluciones que me han salido tienen un poco de humor, porque son correcciones que en realidad no corrigen nada. Y uno se da cuenta de que da lo mismo o de que es un error sobre otro error. Bueno, creo que es una metáfora de todas las soluciones que creemos que hemos encontrado en la vida. Al mismo tiempo, es como la necesidad de seguir buscando para ver si uno, por casualidad, le emboca.

Público pregunta 2: Hoy dijiste que pensás en español y que esto es una decisión tuya. Viniendo de Nueva York y con un horizonte más grande que es Latinoamérica, ¿cómo pensás y sentís que esto se refleja en tu obra?

LP: Por ejemplo, cuando hago los videos, desde un punto de vista objetivo, cualquier título o cosa que escriba siempre aparece en los

dos idiomas. Cuando supe que la obra de teatro la iba a hacer en Buenos Aires era como si la mitad de la obra estuviera hecha. Cuando uno sabe a quién le está hablando, porque somos parecidos o porque nos reímos de lo mismo, es más fácil la comunicación. Aunque no sé cómo se refleja en mi obra, porque uno está hecho por todas las vivencias que tuvo. Me doy cuenta, especialmente cuando muestro los videos en diferentes contextos, de que la reacción es muy distinta. Se ríen en otro momento, de acuerdo a la memoria que se tenga, de acuerdo a quien los mira. Por ejemplo, la obra de teatro empieza con unas personas sentadas en el escenario que están mirando un noticiero, *Sucesos argentinos*, de 1950, que es una cosa *nostalgiosa* totalmente, y cuando el público lo mira aparece la diferencia como tema. ¡Qué distinto es el mundo más todas la implicancias! Si hiciera esa obra en Nueva York, quizás me gustaría que el noticiero provocara también nostalgia. Igual, imagino que cuando uno era chico bailaba, qué sé yo, Frank Sinatra y quizás no sabía inglés. No importa, uno se lo imaginaba; uno recrea le pongan lo que le pongan delante. Pero es muy difícil saber qué es lo argentino de la propia obra. Uno va a reflejar lo que es, quiera o no, aunque se ponga una máscara, la máscara es una elección, la máscara también te describe.

MC: Vamos a ver la película *El zorro en el espejo*, del año 2007 [Figura 23], y después, si alguien quiere hacer una pregunta, Liliana está dispuesta a contestar.

Público pregunta 3: Acabo de ver toda la ternura dolorosa. ¿De dónde vienen y dónde comprás esas cosas?

LP: Las encuentro en mercados de pulgas, en aeropuertos, en casas de antigüedades. Lo que es increíble es que todos son objetos inanimados; todo el sentido se lo estamos poniendo nosotros. Siempre es así, si bien acá se hace muy evidente.



Figura 24. *El zorro en el espejo* (2007). Video digital

Público pregunta 4: Me llamó la atención que aunque aparecen una gran cantidad de cosas en el video, hay también un sentido de unidad. Se ve un fragmento que dice «pausa» y, sin embargo, sigue, es una pausa que no es tal. ¿Cómo es en tu obra la visión de lo fragmentado y de lo total? ¿Cómo concebís la idea de totalidad?

LP: Tengo una especie de *script* con ideas, en cierto orden. Nunca queda en el orden en que lo hago, porque, además, filmo muchas cosas y la mitad no entra: al principio dura dos horas y termina en veinte minutos. Pero, en realidad, la estructura vino después, porque la primera idea era un concierto en el sentido figurado y en el real, es decir, un concierto de música, pero significando cosas que suceden al mismo tiempo. Sin embargo, había un montón de imágenes que después no tenían nada que ver con un concierto. Por eso aparece «Preliminares», «Ensayo» y después «Intermedio». Esa parte no iba a llamarse «Intermedio», iba a llamarse «Accidente», o algo así, porque pensaba en un accidente. Pero escuchen lo que pasó.

Estaba filmando la escena que transcurría sobre una mesa hecha con una puerta hueca. Sobre la mesa estaba el papel y venía el martillazo, y en lugar de que se rompiera la figura, se hizo un agujero en la mesa. Le dije: «Seguí filmando». Me pareció genial la introducción de la tenaza porque no tenía nada que ver, era algo muy realista.

MC: Aprovechaste el accidente.

LP: Venía buenísimo y que fuera en «Intermedio» era como si se prendiera la luz.

Aquí Liliana saludó y se dio por terminado formalmente el encuentro. Sin embargo, se tomó el tiempo para charlar con los concurrentes. No estaba apurada, se rió y se divirtió. Respondió nuevas preguntas y escuchó con interés a buena parte del público que no se resignaba a despedirla. Esas otras conversaciones hubieran merecido formar parte de este texto.



Colección Breviarios
Arte 8 Entrevista a
y Opinión **Liliana Porter**