



LILIANA PORTER

SELECCIÓN DE OBRA TEMPRANA Y
UNA REFLEXIÓN DESDE EL PRESENTE



TEAR [ROTURA],
1972.
Serigrafía y rotura.
56 x 76 cm.

Daros Latinamerica Collection, Zürich
Photo: Peter Schälchli, Zürich
© The artist

LILIANA PORTER

SELECCIÓN DE OBRA TEMPRANA Y
UNA REFLEXIÓN DESDE EL PRESENTE



DETALLE DE THE ATTEMPT
III-CIRCLE
[EL INTENTO III- CÍRCULO],
2015

EL MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES (MNAV) —en sus 113 años de existencia— se ha constituido en la principal pinacoteca del país, con un acervo de 6300 obras. Desde 1911 cumple con el cometido de exhibir, conservar, investigar y divulgar obras de arte nacionales y extranjeras, así como de promocionar a nuestros artistas plásticos y visuales, en el Uruguay y en el exterior.

En el desarrollo de estas actividades el MNAV se convirtió en una plataforma ideal para conocer el quehacer artístico que se desarrolla en nuestro país y, a su vez, en el lugar ideal de encuentro con artistas y propuestas artísticas de todo el mundo, para conocimiento y disfrute de toda la ciudadanía.

La exposición *Liliana Porter: Selección de obra temprana y una reflexión desde el presente* es un claro ejemplo de ello, ya que nos permite acceder a la obra de una de las artistas contemporáneas más destacadas en la actualidad. Porter ha expuesto en el MNAV anteriormente y su obra forma parte del acervo del museo, pero en este proyecto expositivo concreto, a cargo de Adriana Gallo como curadora, tuvimos el privilegio de contar con Liliana Porter trabajando en forma presencial, lo que nos permitió compartir sus ideas y procesos a la hora de crear. Las obras exhibidas del período 1968-1975 son releídas desde el hoy, para multiplicar sentido en un mundo creado por la artista, regido por la lucidez y el humor.

Por último, agradezco a Liliana Porter por su compromiso y generosidad con este proyecto, a Adriana Gallo por su dedicación y, especialmente, a Hans-Michael Herzog, director artístico y curador general de la Colección Daros Latinamerica, por hacer posible *Liliana Porter: Selección de obra temprana y una reflexión desde el presente*, prestando obras de su acervo y apoyando incondicionalmente cada iniciativa que le hemos planteado desde el MNAV.

Enrique Aguerre

Director del Museo Nacional de Artes Visuales

DETALLE DE UNTITLED (SHADOW) /
[SIN TÍTULO (SOMBRA)], 1970.
Daros Latinamerica Collection, Zürich

LA COLECCIÓN DE ARTE DAROS LATINAMERICA nació en el año 2000 con el cambio del milenio. Comprende aproximadamente 1200 obras de las más variadas técnicas, que provienen de 120 artistas de toda América Latina. La colección abarca los últimos 50 a 60 años y está dedicada a la difusión sostenible del arte contemporáneo latinoamericano.

La Casa Daros en Río de Janeiro actúa como vidriera brasileña e internacional para las exposiciones temporales del patrimonio de la colección, el cual está almacenado y es mantenido en Zurich. Ella representa la columna vertebral de todas las demás actividades expositivas y formativas, y es su objetivo otorgarle a las obras y a los propios artistas una excelente visibilidad. Es así que nos alegramos de poder colaborar nuevamente con el Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) como prestadores.

Después de haber tenido la posibilidad de enviar a Montevideo al MNAV en el año 2012 una exposición completa de las obras de Luis Camnitzer, se exhibe en esta ocasión una selección de trabajos en papel de Liliana Porter, obras centrales de los años 60 y 70, creadas en la época del New York Graphic Workshop, el cual fue cofundado por la artista. Pude adquirir estas obras para la colección en el año 2007, las cuales representan casi la mitad de las obras de Porter en nuestro acervo.

Luego de una gran exposición antológica en el año 1990 Porter vuelve al MNAV, esta vez con obras históricas, así como con nuevos trabajos que golpean con ingenio y hacen un guiño al puente entre el pasado y el presente. Liliana Porter se ha convertido en un clásico de gran valor para la generación de jóvenes artistas, por que sus obras siguen siendo frescas y actuales como el primer día.

Su arte humorístico y sutil es inimitable y parece a simple vista tomado de la trivial vida cotidiana («arte no declarativo»), pero sin embargo tiene efectos mucho más profundos.

Comprometida con la vida y sus diversos actores, Liliana Porter crea sus sutiles y agudas poesías visuales, que perduran más allá de su tiempo.

Quiero expresar mi agradecimiento a Adriana Gallo y a Enrique Aguerre en nombre de la Colección Daros Latinamerica por su esfuerzo para esta exposición y esperamos poder realizar nuevos proyectos juntos en el futuro.

Hans-Michael Herzog

Director artístico / Curador general
Daros Latinamerica Collection, Zürich



DETALLE DE THE ATTEMPT III-TRIANGLE
[EL INTENTO III- TRIÁNGULO],
2015

INTRODUCCIÓN:
POR ADRIANA GALLO

Los últimos años de la década del 60, como los locos años 20, fueron una época de mayor efervescencia que la habitual en la vida social, política y artística de los Estados Unidos. Nuestra impopular guerra en Vietnam, los asesinatos políticos, los disturbios raciales, la contracultura hippie, el arte pop, la lectura de poesía en masa, el teatro callejero, el vigoroso vanguardismo en todas las artes, junto con las predicciones nefastas no solo de la muerte de la novela, sino de la moribundez del medio impreso en la aldea global electrónica: eran los olores del aire que respirábamos entonces, junto con ocasionales gases lacrimógenos y otros contaminantes. Uno puede olfatear rastros de aquel aire en Funhouse. Para mí fue más estimulante que perturbador. Ojalá el lector sienta lo mismo de estas historias.

John Barth, prefacio de Lost in the Funhouse¹

En 1964, la joven Liliana Porter llegaba a Nueva York en escala de un viaje cuyo destino era París. La energía y la vibrante vida cultural de la ciudad la atraparon y el viaje a Francia fue postergado. Se estableció en Estados Unidos desde donde, sin haberlo imaginado, se convirtió en precursora del arte conceptual latinoamericano. La exposición Liliana Porter: selección de obra temprana y una reflexión desde el presente reúne un conjunto de obras de la artista realizadas en ese momento particular de maduración personal y creativa que representa un estadio germinal de su posterior producción artística. Desde sus trabajos actuales, realizados para este proyecto, reflexiona sobre esta etapa temprana de su vida artística, y la línea filosófica, ética y estética que ha transitado su obra durante los posteriores cuarenta años.

Esta tercera exposición individual de Liliana Porter en Montevideo comprende una reveladora selección de obras que nos permitirán sumergirnos en el pasado y el presente del fascinante mundo de esta gran artista.

Deseo expresar mi sincero agradecimiento a Liliana Porter por su generosidad y compromiso con este proyecto, a la Colección Daros Latinamerica y a su director Hans-Michael Herzog por el fundamental aporte de obras que han prestado a la exposición.

1. Prefacio fechado 1987 para la edición de 1988 de Anchor Books. La primera edición de Lost in the Funhouse es de 1968.



LILIANA PORTER, BUENOS AIRES 1945

LILIANA PORTER:

SELECCIÓN DE OBRA TEMPRANA Y UNA REFLEXIÓN DESDE EL PRESENTE

Las preguntas son ficción y las respuestas son algo entre más ficción y ciencia-ficción.

Saúl Steinberg¹

En la segunda mitad de la década del 60, Liliana Porter se volcó a una intensa reflexión sobre su obra que comenzó con el cuestionamiento de su rol como grabadora durante los inicios del New York Graphic Workshop (NYGW)² y desembocó hacia fines de los 60 en una revolución personal en relación con su propio trabajo y los temas conceptuales que lo motivaban, una meditación profunda que se tradujo en un período de investigación donde se planteará los temas fundamentales que ha desarrollado en su obra posterior en donde cuestiona los límites entre representación y realidad, las convenciones del lenguaje y las dislocaciones tiempo-espacio. A diferencia de Magritte, a quien Porter reconoce como un referente fundamental en esta reflexión, ella no arriba a la conclusión surrealista de que la realidad se expresa en el inconsciente. Fiel a su tradición latinoamericana y borgiana, Porter entiende que la única respuesta posible a estas cuestiones es que la realidad es parte de una ficción.

Tuve el privilegio en 2007 de asistir a Porter en su estudio de Rhinebeck-NY, período durante el cual descubrí esta etapa fundamental de su trabajo. Al conocerla pude completar mi visión del brillante y complejo universo porteriano, el cual nos asombra con relatos íntimos, con objetos o situaciones familiares que se transforman en trascendentes alegorías contemporáneas cuando ella las señala ante nosotros.

1. De "Statements and Documents" [de artistas], Daedalus 89 (Invierno 1960), p. 124.

2. New York Graphic Workshop (nygw), 1964-1970 fue un colectivo de producción artística fundado por Liliana Porter, Luis Camnitzer y José Guillermo Castillo que se planteaba como objetivo promover la práctica y enseñanza del grabado mediante la investigación de sus posibilidades como herramienta conceptual, quitando el énfasis a la maestría técnica para su realización.

ENTREVISTA A LILIANA PORTER



LILIANA PORTER Y SU MADRE MARGARITA GELATAR, BUENOS AIRES, C. 1945

ADRIANA GALLO: Hablemos de tu infancia en Buenos Aires. Tu padre era un famoso director de cine y teatro y tu madre una persona de gran fortaleza con una historia de vida muy dura, pero que mantenía un espíritu de armonía en el hogar. ¿Qué es lo que identificas en ti de ellos? Tus abuelos paternos fueron muy importantes para ti, ¿cómo era tu relación con ellos?

LILIANA PORTER: Puedo decir con alegría que tuve una infancia muy feliz. Mi padre, Julio Porter, era escritor y director de cine y teatro, una persona con quien yo me llevaba muy bien y con quien me identifico en su sentido del humor. Mi mamá era una mujer muy creativa, no solo en el arte sino en la vida cotidiana. En su pensamiento esencial era alguien muy positivo de quien aprendí muchísimas cosas importantes, sobre todo esa idea de que en la vida es uno mismo quien se escribe el libreto. Mis abuelos maternos eran rumanos y los paternos, rusos. Lamentablemente la familia de mi madre murió antes de que yo cumpliera los 5 años y no conocí a esos tíos. En cambio, con mis abuelos paternos tuve una relación muy estrecha. Mi abuelita siempre me apoyaba en todo, ella era una mujer de una personalidad muy fuerte. Mi abuelo, una persona muy dulce, era un hombre a quien le gustaban mucho los libros. Había tenido una imprenta (Porter Hermanos) donde varios talentosos escritores publicaron sus primeros escritos. Allí también se imprimió la conocida revista Martín Fierro, en la que escribían los jóvenes de la época.



JULIO PORTER, MARGARITA GELATAR, LUIS Y LILIANA, BUENOS AIRES 1955

AG: Al finalizar la escuela primaria ingresaste directamente a la academia de arte, ¿cómo fue esta decisión? Eras una niña y me imagino que la familia esperaba que te dedicaras, por ejemplo, a la pintura o la acuarela; sin embargo, te especializaste en grabado, una técnica muy física y sucia. ¿Cómo llegó a ti esta vocación?

LP: En la época en que ingresé a la Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano, en Buenos Aires, se podía entrar inmediatamente después de la escuela primaria. Yo tenía 12 años cuando ingresé. Cursábamos muchas materias típicas de una secundaria, pero las más importantes tenían que ver con las artes plásticas: dibujo, grabado, pintura, escultura, estética, filosofía, historia del arte.

En realidad no me especialicé en grabado en esa escuela, sino en la Universidad Iberoamericana, donde entré en 1958, año en el que fuimos a vivir a Ciudad de México. El taller de grabado lo dirigía un artista colombiano, Guillermo Silva Santamaría, y me encantaba trabajar allí. Él fue quien me organizó —sin consultarme— mi primera exposición individual, a los 17 años, en un espacio muy de moda en ese entonces en Ciudad de México: la Galería Proteo. Fue una experiencia magnífica en todo sentido. Recuerdo que presenté 12 pinturas al óleo y 19 grabados.

LILIANA PORTER EN LA UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA, MÉXICO DF, 1958



AG: Luego vino el período entre México y Buenos Aires, ¿cómo fue esa experiencia? Tu hermano vive aún en México y ha formado allí su carrera y su familia, pero tú regresaste a Buenos Aires y luego te instalaste en Estados Unidos. ¿No sentías que ese fuera tu lugar?

LP: Viví en México en mi adolescencia durante tres años (de los 16 a los 19 años), pero luego quise regresar a Buenos Aires y volver a la Escuela de Bellas Artes para terminar mis estudios.

La experiencia de vivir en México fue muy importante para mí. Entender que los contextos modifican los códigos, vivir en un país con una cultura y una tradición muy fuertes, tan diferente a Argentina, país de inmigrantes, donde el punto de referencia cultural siempre parece estar en otro lado.

En México aprendí mucho, no solo en lo que se refiere a las artes visuales (uno de mis mejores maestros fue el alemán Matías Goeritz) sino sobre literatura, ya que mis amigos eran escritores: José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis, Emilio Carballido, etc. De hecho fueron Pacheco y Monsiváis quienes me leyeron a Borges por primera vez.

AG: Cuando llegaste a Nueva York en 1964 ibas en tránsito hacia París, pero la energía de la ciudad te atrapó y te quedaste allí para siempre. ¿Cómo era la ciudad en ese entonces?, ¿cómo era ser una artista mujer latinoamericana en Nueva York en esos años?, ¿qué otras artistas latinoamericanas recuerdas allí en esos momentos?

Era una ciudad muy distinta a la que conocemos hoy y los artistas latinoamericanos no tenían el lugar que tienen en la actualidad, ¿cómo fue ese camino que se recorrió desde tu llegada?

LP: En 1964, fui a visitar a mi hermano a México y mi profesor de grabado me convenció de que debía ir a París a ver los museos. Un excompañero de Bellas Artes que en ese momento vivía en Nueva York con sus hermanas me convenció de que fuera primero allá por unos días y que viera la Feria Mundial. Así fue, y cuando llegué a Nueva York entendí que era absurdo estar solo una semana en esa ciudad, pues ver los museos me iba a llevar mucho más tiempo, y decidí aplazar el viaje a París. A los cuatro días averigüé del mejor taller de grabado en la ciudad, y en poco tiempo ya estaba compartiendo un departamento con dos chicas argentinas y finalmente, sin proponérmelo, me quedé en Nueva York hasta el presente.

Es importante recordar que el momento en que llegué, 1964, era un año ideal para un joven: el momento en que los Beatles llegaron a Nueva York, el tiempo de apogeo de Janis Joplin, Bob Dylan, Joan Baez. En artes plásticas era el principio del pop y del minimalismo. La ciudad comenzaba a ser el centro indiscutible del arte, como hasta ese instante lo había sido París. Eso significaba que llegaban muchos artistas de todas partes del mundo atraídos por lo que allí pasaba. Yo tenía 22 años y el contexto era altamente energético y estimulante.

Con respecto a lo que mencionas del hecho de ser una mujer latinoamericana, es interesante hacer notar que en ese momento, en lo que tiene que ver con lo latinoamericano, todavía no existían esas categorías tan marcadas. Hay que pensar que cuando yo llegué se estaba recién consolidando esta imagen que hoy tenemos de Nueva York como el foco del mainstream. Esa división entre latinos, asiáticos, afroamericanos, etc., que hoy está muy presente y sigue siendo tema de controversia, en parte se la debemos al gobierno de Nixon que inventó el término hispano para designar a todos los latinoamericanos, lo que terminó alimentando una situación de segregación, que en todo caso no era todavía evidente en el terreno de la cultura. El hecho es que en el 64, cuando yo llegué, me sentí muy cómoda y bienvenida desde el principio. Al mismo tiempo, eran momentos de grandes cuestionamientos y confrontaciones sociales importantes. El movimiento feminista, la lucha sobre los derechos de los negros (Malcom X fue asesinado en el 65), las manifestaciones anti-Vietnam, todas situaciones que obligaban a reflexionar y por lo tanto, a asumir una posición. Todas esas instancias que viví y de las que fui parte también contribuyeron a que me sintiera integrada en un tiempo de cambios. Cuando yo llegué no recuerdo que hubiera en Nueva York muchas artistas mujeres latinoamericanas, salvo la argentina Sarah Grilo y la venezolana Marisol Escobar (eso es obviamente un índice del desequili-



CARLOS MONSIVÁIS, JOSÉ EMILIO PACHECO Y LILIANA PORTER, MÉXICO DF, 1959

brio de géneros en el arte y de la falta de información al respecto). Tiempo después empezaron a aparecer algunas, entre ellas, Ana Mendieta, que en realidad vivía desde niña en Estados Unidos y que además era más joven, así que estamos hablando ya de otra década.

AG: ¿Qué artistas estadounidenses o que estaban activamente en el medio neoyorquino te impresionaron más en ese momento? ¿Qué expresiones nuevas descubriste que te impactaron? El conceptualismo, por ejemplo, establecía una discusión ética tan radical sobre el arte y su propia autorreferencialidad que lo colocaba en los propios límites de su existencia. Joseph Kosuth es uno de los ejemplos más influyentes de estos momentos. ¿Cómo recuerdas el encuentro con todas estas discusiones?

LP: Esa reflexión sobre el conceptualismo se puede hacer hoy, cuando ya el conceptualismo es historia, pero vivido en ese momento las cosas no estaban tan definidas ni tituladas, el conceptualismo todavía no existía como corriente establecida. Lo que sí existía eran artistas, entre los que yo misma estaba, que nos planteábamos preguntas o hacíamos cuestionamientos similares y eso —ahora nos damos cuenta— estaba pasando también en Europa y en Latinoamérica, y seguramente en Asia, pero yo no lo podía evaluar porque estaba sumergida dentro de ello. Joseph Kosuth, para darte un ejemplo, llegó a Nueva York en 1965, un año después que yo, a inscribirse en la escuela de artes visuales; él tenía entonces 20 años. Lucy Lippard, una de las teóricas más significativas, recopila las experiencias del momento en algunas muestras que curó a partir del 69, y en las que yo participé con las sombras y los arrugados. Ella misma más que hablar de conceptualismo hablaba del fenómeno de la desmaterialización del arte.

Pero, volviendo a tu pregunta, lo más impactante de lo que fui testigo en ese momento fue la obra de Warhol y de los artistas pop. Vi las primeras exposiciones en la galería de Leo Castelli con Lichtenstein, Warhol, Oldenburg, etc., y eso era sumamente estimulante, como lo era la ciudad misma. También las primeras muestras minimalistas, que hacían que uno tomara más conciencia de que el concepto de «arte internacional» era realmente una falacia, ya que esas obras que uno veía, que requerían un gran avance tecnológico y mucho dinero de producción, estarían totalmente fuera de lugar en nuestros países, serían incluso éticamente cuestionables. De allí que surge y converge en el tiempo el arte conceptual, casi como oposición a ese alarde primermundista.

AG: Al llegar te instalaste y te inscribiste en el Pratt Graphic Art Center, conociste a Noé y a Camnitzer, con ellos formaste un primer núcleo de artistas que trabajaban e intercambiaban ideas. Luego el matrimonio con Luis, las clases en Pratt, tu primera exposición en Nueva York. ¿Cómo se fue dando todo esto?

LP: Cuando llegué a Nueva York me anoté en el Pratt Graphic Art Center, un taller de grabado en Manhattan dedicado exclusivamente a las técnicas gráficas. Después de haber experimentado la técnica en Argentina y en México, llegar a ese taller fue como ingresar al presente, con todas las ventajas de tener acceso a los mejores y más modernos materiales

y herramientas, y además en un contexto superestimulante, trabajando junto a colegas que venían de diferentes partes del mundo. Yo estaba en condiciones ideales de tomar ventaja de todo eso, pues, habiendo aprendido la técnica desde muy jovencita, tenía conciencia de lo que estaba viviendo y apreciaba esa enorme oportunidad de trabajar en condiciones poco menos que ideales.

En ese taller conocí a Luis Camnitzer, que estaba en la ciudad y que compartía su departamento con el artista argentino Luis Felipe Noé, a quien yo aún no conocía personalmente pero a quien admiraba muchísimo. Las conversaciones entre los tres (Camnitzer, Noé y yo) eran intensas. En ese tiempo fue que Luis, José Castillo y yo formamos un grupo que se llamó el New York Graphic Workshop (NYGW), un taller de grabado experimental que abrimos con la ayuda de un mecenas (Julián Firestone) en pleno Greenwich Village. Para solventar los gastos teníamos alumnos y hacíamos trabajos de impresión profesional. Pero básicamente lo que más hacíamos era una feroz autocrítica de nuestra propia obra, que nos hizo madurar muchísimo y ser muy severos con nuestras propuestas individuales.

AG: ¿Cuándo supiste que te quedarías en Nueva York para siempre? ¿Pensaste en algún momento en volver a Buenos Aires?

LP: Siempre me sentí muy cómoda en Nueva York. Es una ciudad que cada vez me gusta más, muy diferente a las otras de Estados Unidos en todo sentido. Me gusta que está formada por gente de todas las nacionalidades, que hay muchos códigos culturales simultáneos, que está en continuo cambio, que le sobra energía. Tuve además el privilegio por muchos años de ser profesora en la Universidad de la Ciudad de Nueva York y por lo tanto ser parte del sistema académico. También, desde muy temprano, tuve la fortuna de tener representación en varias galerías, en Latinoamérica, Estados Unidos y en Europa.



NYGW- INFORMATION- FIRST CLASS MAIL EXHIBITION #14, MOMA, NUEVA YORK, 1970 (CZUVERDA)



NYGW- JOSÉ GUILLERMO CASTILLO, LILIANA PORTER Y LUIS CAMNITZER, NUEVA YORK, 1965. (BERESHA)



LILIANA PORTER, INSTALANDO SU PROYECTO EN MOMA
NUEVA YORK, 1973

Nunca me planteé regresar a Buenos Aires porque, como he mantenido un vínculo estrecho no solo con la familia y los colegas, sino a través de mis exposiciones y mi presencia regular allá, no siento que estoy lejos para nada de mis raíces y de mi cultura.

Sigo pensando en español y me considero una artista argentina, latinoamericana. También una artista neoyorquina, claro.

AG: ¿Crees que tu obra posterior, en la cual se producen esos diálogos fantásticos entre personajes tan diversos, se habría desarrollado en otra ciudad que no fuese tan cosmopolita, con tanta diversidad humana como Nueva York, donde ese tipo de situaciones tan heterogéneas son parte de la vida cotidiana?

LP: Pienso que la experiencia de vivir en México, luego en Nueva York y algún tiempo en Italia tiene muchísimo que ver con mi conciencia de los diferentes códigos y visiones que existen simultáneamente en la realidad

y que generaron en mi obra esos diálogos un poco insólitos entre personajes disímiles.

AG: ¿Cómo fue la experiencia del NYGW? ¿Cómo lo pusieron a funcionar? ¿Cómo mantenían esa estructura andando? ¿Qué artistas realizaron residencias allí y cómo era el contacto con ellos? ¿Cómo se difundía la existencia de ese lugar donde artistas latinoamericanos podían crear y trabajar en Nueva York?

LP: La experiencia del NYGW fue muy hermosa. Éramos muy jóvenes pero se nos presentaron las condiciones para tener un taller de grabado maravilloso, en pleno Greenwich Village, el barrio en ese momento de los artistas —era la época hippie—, lleno de lugares para escuchar música, de sitios donde se leía poesía, de pequeños teatritos, de cafés para reunirse.

Nosotros trabajábamos muchísimo, nos pasábamos interminables horas en el taller. En ese tiempo, nos invitaron como grupo a exponer en lugares muy serios, como el Museo de Bellas Artes de Chile, en 1969, en ese momento dirigido por Nemesio Antúnez, y en el Museo de Bellas Artes de Caracas, dirigido por Miguel Arroyo. En Venezuela recuerdo que conocimos a Gego. De hecho, su marido, Gerd Leufert, fue quien diseñó nuestro catálogo del NYGW, donde Luis había escrito un texto fantástico y hasta teníamos manifiesto. En Nueva York exhibimos como grupo en la New York University, en el Pratt Graphic Art Center y en la histórica exposición Information, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. José Castillo, el artista venezolano de nuestro grupo, era el organizador de las «relaciones públicas», pues además de ser superinteligente y divertido era un cocinero de primera y los coleccionistas, directores de museos y críticos sucumbían ante sus sortilegios...

Al taller venían muchos artistas a trabajar. Tanto Luis Solari como José Luis Cuevas, por ejemplo, hicieron sus primeros aguafuertes en nuestro taller. Hicieron grabados también Marta Minujín, Jorge de la Vega, León Polk Smith, Ay-O, y tantos otros. Y además nosotros hicimos varias

planchas y ediciones para Salvador Dalí, quien residía en Nueva York seis meses al año y tenía su taller en el Hotel San Regis. Estábamos más que felices con tan ricas experiencias. Ahora, ya como adulta, pienso que siendo tan jóvenes deberíamos tener mucho atractivo para quienes nos visitaban y veían lo serios y trabajadores y felices que éramos. Por eso todos nos invitaban y nos apoyaban.

AG: ¿Cómo se mantenía el vínculo con Latinoamérica? Había gobiernos dictatoriales en este continente; recuerdo que rechazaste la invitación a representar a Argentina en alguna ocasión por este motivo. ¿Cómo vivías desde Nueva York lo que estaba pasando en estos países en lo político y en lo artístico?

LP: Lo que yo tenía claro era que mientras hubiera dictadura en Argentina yo no iba a representar a mi país en ninguna situación oficial.

Con respecto al vínculo con Latinoamérica, te diré que tuve que vivir en Nueva York para sentirme más cerca y conocer más los países latinoamericanos. No solo conocerlos, sino sentirme realmente identificada. He expuesto en México, Colombia, Chile, Costa Rica, Puerto Rico, Venezuela, Uruguay, Brasil, Panamá, Guatemala, Perú.

A veces tomar perspectiva y distancia te hace más consciente de tus raíces y define más tu identidad, contrariamente a lo que se pudiera pensar. Como el entorno es tan diferente, tu propia cultura se te vuelve más evidente, tu idioma, tus percepciones, todo. Y en mi caso, además, también está una consciente voluntad de seguir siendo argentina, aunque es difícil definir exactamente qué significa eso. Para mí es pertenecer al lugar donde nací y aprendí mi primer idioma.

AG: ¿Cómo fue la experiencia del taller en Lucca? A principios de los 70 realizaron con Camnitzer una extensa recorrida por Europa, ¿era esa tu primera vez allí? ¿Qué te impresionó más de ese viaje?

LP: El taller en Lucca, Italia, fue una experiencia inolvidable. Conocimos Lucca por Gonzalo Fonseca que nos invitó a su casa en Pietrasanta y nos recomendó visitar esa ciudad extraordinaria. Luis y yo nos enamoramos del lugar al punto de comprar una casa en un pueblito de la zona y armar un taller escuela de grabado que funcionaba todos los veranos. Ese primer viaje fue muy especial, tuve la oportunidad y el privilegio de visitar museos y colecciones maravillosas en Holanda, Italia, Alemania, encontrarme frente a frente con obras que solo conocía por reproducciones.

AG: Durante la década del 70 viviste muchas cosas positivas pero también cambios en lo afectivo y serias dificultades de salud. Esos momentos de crisis ¿cómo influyeron en tu obra?

LP: Pienso que las experiencias diferentes por las que se pasa en la vida hacen que uno aprenda y madure. Aunque hubo cambios en la producción de mi obra, el aspecto central que une las ideas que me planteé en los 70 sigue coherente en la obra posterior. Solo que hubo un período en donde surgen narrativas más autobiográficas. Me refiero por ejemplo a la serie de los dibujos de los barquitos, que pasan por tormentas y situaciones de peligro, o los cuadros que van formando frases a la manera de poemas vi-

LUCIA, 1977. FOTOGRAFÍA BLANCO Y NEGRO
34 x 50 CM.



suales. El arte siempre fue la actividad más importante y más central de mi vida, esto me ayudó a resolver todo lo demás mucho más fácilmente.

AG: Los 80 introdujeron cambios importantes en la producción de tu obra y tengo la impresión de que es el inicio de una oxigenación y una apertura en tu carrera artística. ¿Nos relatarías brevemente lo que sucedió a partir de entonces?

LP: Pienso que en los 80 hay algunos cambios formales, porque decido reincorporar la pintura a mi lenguaje pero sigo insistiendo en que el eje central de los problemas que me interesan es el mismo. Quiero pensar que todas las etapas son de oxigenación y de apertura, no particularmente los 80.

AG: ¿Qué momentos definirías como los más trascendentes en tu vida, en tu carrera, en tu obra?

LP: No podría hablar de ningún momento en especial. Yo siempre siento que lo que estoy haciendo en el presente es lo que más me entusiasma. Y debes recordar que todos los momentos, todos, cuando están sucediendo, suceden en el presente.

Por ejemplo, ahora mismo no salgo de mi asombro de haber logrado hacer ¡mi primera obra de teatro!

AG: ¿Te gustaría comentar en relación con la obra temprana que mostraremos en esta exposición? Hay un cambio estético muy marcado que la diferencia de la obra anterior al *Wrinkle*.³ Yo veo en ella reflejado un proceso de maduración personal, cortes, arrugas, rasgaduras, perforaciones, tensiones, contenciones, ilusiones en las que es incierto qué es real y qué es ficticio, o si lo real es ficticio, y una fuerte carga de soledad. ¿Qué nos dirías de esas obras?

3. *Wrinkle* (1968). Serie de diez fotograbados más portada y entrevista de Emmett Williams, que representa el proceso de arrugar una hoja de papel.

LP: Cuando hablas de las rasgaduras, las perforaciones o las arrugas pareciera que les otorgas un contenido primordialmente emocional. Si bien es cierto que el arte es objeto de varias lecturas, entre ellas, las psicológicas, en mi planteo estos elementos no fueron elegidos como metáforas de situaciones emocionales sino porque buscaba la cosa menos significativa, más banal: un clavito, un hilo, una sombra, una arruga. La idea era que estos elementos fueran una excusa para hablar de la representación y generar una reflexión al respecto.

La obra que elegiste mostrar en el museo es de un período que considero muy importante en mi carrera, en el sentido de que es en estos años donde empiezo a comprender los temas que me son recurrentes, los pensamientos a los que naturalmente vuelvo, o sea, los temas que me interesan y me definen.

¿Cuáles son estos temas? La reflexión sobre el límite entre la cosa y su representación, entre lo que llamamos virtual y lo que llamamos real. La distancia entre las palabras y las cosas. Esto lleva también a la reflexión sobre qué es el tiempo, otro tema que me atrapa, y sobre su supuesta linealidad.

A principios de los 60, mi obra era una especie de expresionismo con influencia de los artistas europeos que había estudiado en la Escuela de Bellas Artes, y luego la influencia de los pensamientos y planteos de Noé, de quien me atraía la habilidad de juntar en forma simultánea códigos diversos (lo lindo, lo feo, lo torcido, lo perfecto, todo en el mismo plano de valor). Su capacidad de transgresión y de inventiva. Más adelante, cuando empecé a cuestionar en el NYGW mi posición como grabadora, me di cuenta de que estaba de alguna manera atrapada en la parte técnica, que es tan protagonista en el grabado. Decidí simplificar, olvidarme de cualquier tentación de hacer alarde técnico y concentrarme en las ideas que sustentaban la obra. Esto es algo que, en los tiempos del NYGW, dis-



THE DUCHESS OF ALBA IN THE "D" TRAIN,
1964. GRABADO. MEDIDA DE LA PLACA:
45,5 x 76 CM.

cutíamos y analizábamos en profundidad sobre la obra de cada uno con Camnitzer y Castillo, ya que todos veníamos de una raíz expresionista y los tres éramos grabadores.

Así empezaron mis obras que sucedían en un espacio blanco, vacío. Luego me di cuenta de que esa elección que había hecho instintivamente había sido porque me interesaba que el suceso en la obra existiera en un espacio intemporal. O sea, en un espacio abstracto que incluyera todas las posibilidades: todos los lugares y todos los tiempos.

Me interesa la superposición de la cosa y su representación, un papel con la imagen de un papel arrugado el cual está arrugado, una sombra impresa o dibujada que se confunde con la real, etc.

Más adelante, en los 80 empiezan a aparecer y a sumarse a mi vocabulario visual otros objetos (las figuras geométricas, los barquitos, luego los figurines) que empiezan a funcionar como actores en un espacio cada vez, podríamos decir, más teatral. Formalmente las obras son diferentes, pero el concepto que las genera es el mismo, porque un diálogo entre un señor pintado en un cuadro del 400 reproducido en una postal que mira y parece que dialoga con una figurita de plástico que representa a un futbolista brasileño es volver simultáneos no solo dos tiempos, sino dos fisicalidades disímiles. Es lo mismo que hacer simultáneos un hilito dibujado en el espacio virtual del papel y un hilo de verdad.

THE HEART OF THE MATTER, 1977. FOTOGRAFADO.
59 x 46,2 cm.



El tema de la soledad, o esa percepción que tú tienes de que las obras transmiten una sensación de soledad —y yo estoy de acuerdo contigo—, creo que tiene que ver con que nuestra relación con las cosas, con la vida en sí, no tiene plural, uno está siempre solo frente al hecho de estar vivo y de aparecer en este mundo sin el librito de instrucciones. Alguien perdió ese manual y el arte quizás es uno de los intentos de reescribirlo.

AG: Pero hay en tus obras de este período que mostraremos un proceso más introspectivo en la búsqueda e investigación que plantea un diálogo más personal y directo de la artista con la obra, con su materialidad, con la manipulación expresiva a través del gesto o la incisión. Si bien existe en ella un decidido compromiso por experimentar con los problemas del lenguaje y la representación, no siento que entonces estuvieras planteando temas de intertextualidad o referencias a la historia del arte o a citas literarias como entiendo que haces más adelante en obras que incluyen otras referencias donde trabajas más sobre intertextualidad, memoria, fragmento, etc. En este sentido, creo que la serie Magritte marca un momento de quiebre en este proceso. ¿Es esta apreciación correcta?

LP: Para mí la obra temprana que mostraremos en la exposición es la de un período muy analítico y reflexivo.

La serie de los grabados que usan imágenes de Magritte no es esencialmente distinta a las obras que estamos mostrando. En ese momento decidí usar las imágenes de Magritte precisamente porque él reflexiona sobre los mismos temas que me interesan, y yo lo que hago en esas obras es continuar su pensamiento y exacerbarlo. Pero el tema sigue siendo el mismo, es la distancia entre la cosa y la representación, entre la cosa y la palabra que la designa. Eso es lo personal en mi obra, un concepto sobre el que me interrogo y trato de que el trabajo sea el vehículo para reflexionar sobre esto.

AG: El título de la exposición es *Liliana Porter: selección de obra temprana y una reflexión desde el presente*, ya que también se incluye una selección de obras actuales tuyas que reflexionan sobre este período. Podemos ver en la serie *Forty Years* tu mano de hoy junto a la mano de la Liliana de 30 años, atravesadas ambas por una línea que une el pasado con el hoy y se escapa hacia la realidad, una línea que en su breve trayecto abarca 40 años de tu vida y te trasciende. O en los dibujos vemos a un artista diminuto que continúa en una labor eterna con el pincel en la mano persiguiendo la ilusión de expresar el infinito en un símbolo. ¿Qué reflexión te provoca ver tu obra temprana luego de estos años y de todo lo vivido?

LP: Tengo una buena relación con la joven que yo era, la que hizo esas obras tempranas. La primera vez que tuve que rehacer, por ejemplo, la instalación de *Wrinkle (Arruga)*⁴ fue una experiencia muy especial y emocionalmente intensa. Porque era como si yo fuera las dos al mismo tiempo, la joven y la adulta. La adulta sintiendo la responsabilidad de reproducir bien la obra, de no defraudar a la joven y la joven esperando que así sea...

4. La primera versión de esta instalación fue realizada en el año 1969 para el Museo de Bellas Artes de Caracas, Venezuela.

AG: Has sido una artista pionera, una latinoamericana que abrió la brecha en el mainstream cultural para otros artistas latinoamericanos y tendió puentes en ambas direcciones. ¿Qué sientes en relación con esto?

LP: ¡Te agradezco que pienses así! Ojalá uno pueda contribuir en algo con el trabajo y las ideas.

AG: ¿Quién era Emmett Williams? El libro del *Wrinkle* se inicia con un diálogo escrito por él. ¿Cómo lo conociste?, ¿por qué quisiste incluir este diálogo en tu obra?

LP: Emmett Williams era un poeta nacido en Estados Unidos. Un poeta de vanguardia, para usar un término de esa época. Él estuvo muy involucrado con el grupo Fluxus y era alguien que fluctuaba o más bien unía la literatura, las artes visuales, el teatro. Lo conocí en la época en que yo estaba haciendo el libro de diez fotograbados *Wrinkle* y él era alguien muy generoso, por lo visto, ya que escribió una página especial para esa serie.

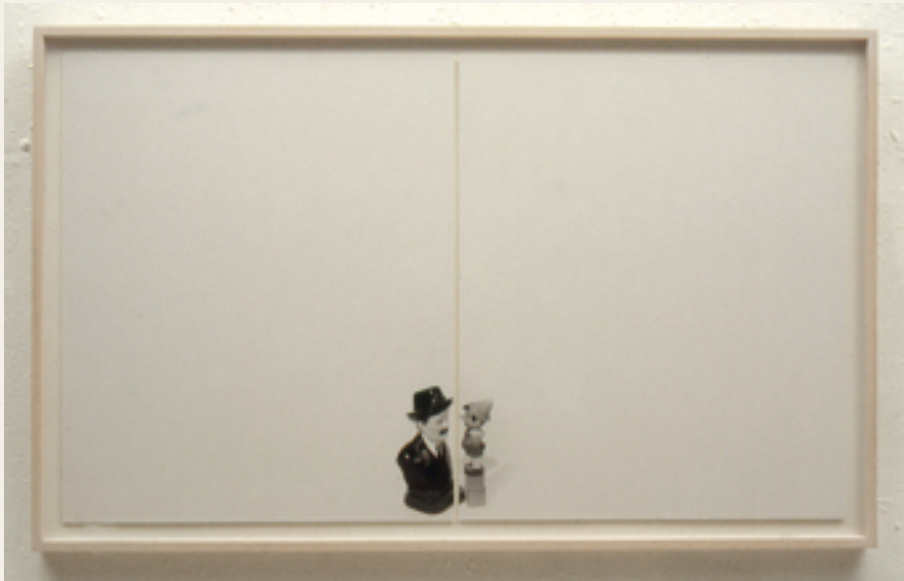
AG: En su texto transmite, a mi entender, una percepción aguda de tu obra, poética, profunda, con una forma de expresarse a través de la comedia que nos hace reflexionar con naturalidad sobre hechos que pueden llegar a ser brutales (por ejemplo, en los videos posteriores se ven escenas de una violencia extrema que al ser representadas con adornos o muñecos nos ubican en una situación de autoalienación que tiene mucho que ver con la visión del artista posmoderno).

LP: No entiendo bien esta frase en relación con la violencia extrema, porque no es una característica de lo que hago, aunque haya violencia (tirarle la lechuga al pato, o algún eventual martillazo...) [se ríe]. Lo que hay, más que violencia, son referencias a la muerte. Tampoco entiendo lo de la autoalienación ni la relación con el artista posmoderno, por más que yo viva en la posmodernidad...

AG: Me refiero a una forma de ser consciente de los hechos, pero desde una mirada exterior a estos que se traduce en una imposibilidad de involucrarse emocional o moralmente en el evento (sea bueno o malo). Lo cual entiendo como una transformación moral que involucra a toda la sociedad, no solo a los artistas. Creo que en tus obras hay escenas que podrían ser interpretadas como formas de violencia y humillación, al partir un adorno con un martillo, o chorrearlo con pintura o ahogarlo en un tsunami, pisotearlo o atiborrarlo de comida. El recurso del absurdo nos permite asimilarlo sin darle un contenido trágico (inclusive el propio acto de arrugar un papel podría contener esta significación en la consecuencia que sufre este luego de ejercerlo).

En relación con el comentario de la visión posmoderna, es mi impresión que la necesidad de realizar un cambio tan drástico en tu producción artística sobre fines de los 60 —la percepción de que estabas haciendo algo que estaba atado al pasado y que ya estaba agotado, las distintas formas de metaficción que incorporaste a tu obra, tu trabajo en relación con la pérdida de los límites del espacio temporal, las preocupaciones de índole ontológico, las dislocaciones tiempo-espacio como las que comentas en *The Line* o *Boy with Postcard*, la forma de involucrar al espectador haciéndolo consciente de que está ante una ficción contenida en una obra de arte, pero a la vez cambiarle los límites de lo que es real o no, dejándolo en duda de si no estará también incluido en una ficción mayor— se podría enmarcar en los

IMAGEN DE LA ESCENA "SILENCE" [SILENCIO], DE LA PELÍCULA "FOR YOU" [PARA USTED], 1999. 16 MM TRANSFERIDA A VIDEO. DURACIÓN 15 MIN. REALIZACIÓN Y DIRECCIÓN: LILIANA PORTER. MÚSICA: SYLVIA MEYER



DIALOGUE (WITH PINOCCHIO), 1995. GELATINA DE PLATA. DIPTICO, 68 X 109 CM.

parámetros del arte posmoderno.⁵ Tal vez el uso de este término abarca un panorama muy amplio y no sientas que tu obra se identifique con él. ¿Cuál sería la forma más adecuada de definir tu trabajo?

LP: Obviamente hay quien puede leer mi obra de manera muy literal, y tal vez llegar a conclusiones que yo ni me imagino. Sobre eso no tengo control, pero desde mi punto de vista lo que yo hago es trabajar con metáforas. Por ejemplo, cuando le doy de comer a un cerdo de yeso (y que sea de yeso es muy importante, es decir, que sea un objeto inanimado), lo que estoy tratando de significar tiene que ver con esa cosa del exceso aparente y al mismo tiempo de la imposibilidad de tragar, es decir, de asimilar. O el chorreado negro sobre la figura oriental o el pájaro aluden a todo lo que nos desborda, pero también a todos los desastres ecológicos de los derrames de petróleo, etc. La tirada de la lechuga al pato, que se llama «ensalada de pollo»,⁶ es una dislocación extrema y por eso es graciosa más que violenta. Violenta sería si usara un animal de verdad; pero la alusión a la violencia no es necesariamente violencia en sí misma, quiero creer que lo que estoy haciendo es antiviolencia.

AG: El uso de nuevas tecnologías ha sido una constante en tu obra, desde el *Wrinkle* con la inclusión del fotograbado, la fotografía, videos, web project. Una particularidad es que las utilizas como un medio pero no como un fin en sí mismo y a la vez utilizas un formato indie que las politiza.

LP: Para cada planteo hay técnicas que son ideales para un mejor resultado. En ese sentido no importa nada si las técnicas que elegimos son viejas o son nuevas, todas son aceptables mientras sean coherentes y potencien la idea que uno propone.

5. Gerardo Mosquera, en su texto «Shaking Hands with Mickey: Dándole la mano a Mickey», de 1996, lo describe como “el posmodernismo heterogéneo de Porter”

6. Escena del video *Matinée* (2009), 20:45 min. Creadora, productora y directora: Liliana Porter. Codirectora: Ana Tiscornia. Música compuesta e interpretada por Sylvia Meyer. Videografía y edición: Thomas Moore.

7. Giunta, Andrea: “A Conversation with Liliana Porter and Luis Camnitzer”, en catálogo de la exposición The New York Graphic Workshop, 1964–1970. Austin, TX: Blanton Museum of Art, 2009, p. 54.

8. Tiscornia, Ana: «Un conejo que se escapa: entrevista a Liliana Porter», en catálogo de la exposición Liliana Porter: fotografía y ficción. Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2004, p. 55.

9. Volk, Gregory: «Cinco secciones para Liliana Porter», en catálogo de la exposición Liliana Porter: Línea de Tiempo, México, DF: Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, 2009, p. 39.

10. Rosenberg, Harold: “Saul Steinberg by Harold Rosenberg”, en catálogo de la exposición: Saúl Steinberg. New York: Whitney Museum of American Art, 1978, p. 19.

AG: En relación con las obras que expondremos en la muestra del MNAV, la arruga tiene una presencia muy importante en tus trabajos de entonces. Has dicho sobre ellas que estabas fascinada con esta idea de imprimir una arruga y a la vez arrugar la impresión, y la idea de que el acto de arrugar el papel fuese la forma de realizar una edición.⁷ ¿Podrías referir algo más sobre esto? El arrugar y tirar el papel tiene también algo de acto de descarga o puede ser una señal de irritación o frustración por parte de quien lo realiza, ¿es esta interpretación también posible?

LP: Cuando uno descarta un papel, lo arruga y lo tira, es un acto casi inconsciente que no tiene más sentido que el inmediato práctico; pero si ese mismo gesto se aísla y se inserta en el contexto del arte, puede resignificarse y pasar a ser metáfora o acercarse a una experiencia poética o simplemente enrarecerse. Mi primera intención, en mi época de grabadora, cuando armé los bloques de papel para arrugar, era la de editar un gesto. O sea, expandir el concepto de edición. Y también, cuando usaba los papeles que ya tenían impresos la imagen de la arruga, el propósito era el de superponer la imagen con la arruga real, la ilustración con lo que está ilustrando.

AG: En *The Line* dibujaste una línea sobre tu mano, la cual luego fotografiaste y transformaste en un fotograbado. Luego de imprimirlo, la línea fue continuada a lápiz sobre el papel de la impresión. Como se ha dicho, en esta obra además de las distintas técnicas convergen los distintos tiempos, el que está presente en la línea realizada sobre tu mano, el de la línea fotograbada y el de la línea realizada a lápiz.⁸ En la serie nueva de fotografías titulada *Forty Years*, algunas de las cuales se mostrarán en la exposición, tu mano se superpone a la mano de la foto original y una nueva línea surge; todo esto es fotografiado en cierta forma generando una dimensión plana del tiempo. Una línea dibujada a lápiz continúa luego en las paredes de la sala.

Gregory Volk hace una hermosa síntesis en su texto para el catálogo de *Línea de Tiempo*⁹ en el Museo Tamayo: «En el grabado mencionado anteriormente [se refiere a *The Line*], algo pequeño, ligero —una simple línea dibujada a mano— tiene importancia fundamental y eso es algo en lo que Liliana Porter destaca. En toda su obra, imágenes y escenarios en apariencia modestos, si uno se concentra en ellos y los asimila tienen la extraordinaria capacidad de ahondar en los asuntos humanos que son a la vez maravillosos y perturbadores...». Esto me recordaba a un artista con el que entiendo que tu arte guarda un vínculo muy estrecho, Saúl Steinberg. En 1978 Harold Rosenberg comenta sobre un dibujo de Saúl Steinberg (*Spiral*, 1961), en el que un artista dibuja un espiral que se transforma en naturaleza: «Todo surge del acto del artista. La mano que realiza el dibujo se ha dibujado a sí misma y a la lapicera con la que dibuja...». Luego cita a Steinberg: «Se vuelve cada vez más estrecho. Este es un dibujo atemorizante. Podría ser la vida misma del artista quien vive por su propia esencia. Él se transforma en la línea en sí misma y finalmente, cuando el espiral se cierre, se transforma en naturaleza». Y concluye Rosenberg: «Uno comienza con ficciones y las convierte en realidades al realizarlas».¹⁰

LP: En muchísimas ocasiones, cuando me invitaron a dar una charla sobre mi obra, la primera imagen que proyecté fue el grabado *La línea*, de 1973, porque de alguna manera resume y clarifica un tema muy importante que está en el trasfondo de casi todas mis propuestas. En esta obra

percibimos esa línea como una y coherente; sin embargo, está completamente fragmentada en el tiempo y también en lo formal.

La serie *Forty Years*, del año 2013, nació en una exposición en la Galería Barbara Krakow, en Boston, donde estaba mostrando la serie de fotos en blanco y negro de manos con líneas de los años 70. Se me ocurrió allí superponer mi mano actual sobre esas obras y refotografiar toda esa situación. Esta nueva propuesta lograba unir tiempos distantes, además de integrar el presente, pues las líneas dibujadas en el muro serán lo más cercano al momento actual, momento que inmediatamente se va convirtiendo en pasado.

AG: También es un período en que trabajas con formas geométricas y su representación, sometiéndolas a materias no perfectas como el dibujo o la arena. Háblanos sobre estas obras.

LP: Las formas geométricas son arquetipos (triángulo, círculo, cuadrado) y por lo tanto me interesaba mucho incluirlas en mi vocabulario.

Hay una serie de fotograbados en donde se ven estas formas fotografiadas sobre algo que parece arena, superficie en la cual también aparecen dibujadas las mismas formas geométricas. Por encima, un collage superpuesto a la obra repite otra vez las mismas formas. Es un intento de llegar a la esencia del símbolo, repitiéndolo en diferentes superficies y tiempos y asumiendo también que será imposible llegar a la respuesta o explicación final. En otros fotograbados de la serie que incluye las formas geométricas sobre una base, esta está dibujada sobre el papel, fuera del espacio virtual de la fotografía. Otra vez acá aparece esa voluntad de juntar los tiempos y los espacios en una sola narrativa coherente.

AG: En el caso de las instalaciones, refuerzan ese universo en que lo real y lo ilusorio convergen, en el que el espectador se sorprende al hallar que la respuesta al acertijo encierra un misterio aun mayor que el enunciado.

LP: El planteo que aparece en los fotograbados se extrema cuando se utiliza la pared como soporte, pues es más evidente la conjunción del espacio real y el virtual.

AG: En la serie de dibujos *The Attempt*, un artista intenta realizar una tarea que parece imposible de lograr: la perfección. O abarcar el infinito, en el caso de *Hombre* dibujando infinito. A su vez el artista parece un trabajador, lo que lo identifica mucho contigo, porque además de tu talento has sido siempre muy trabajadora y tu vida ha estado dedicada al arte.

LP: La serie de dibujos *The Attempt* (*El intento*) muestra, como tú dices, al personaje tratando de representar la perfección o el infinito. Es metáfora de los intentos que persigue el hombre de llegar a entender la realidad o al menos llegar a algún acuerdo temporal con la realidad y también de la conciencia de nuestras limitaciones al respecto.

AG: Hombre dibujando infinito trajo a mi mente *Frame-Tale*, de John Barth;¹¹ era una historia contenida en una franja vertical marcada en la página de inicio de su

11. Barth, John: *Lost in the Funhouse*, ny: Doubleday, 1968.

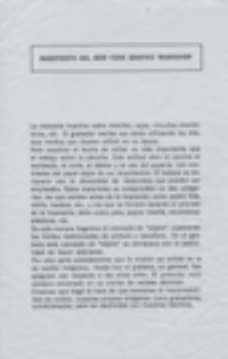
12. Giunta, Andrea: "A Conversation with Liliana Porter...", cit., 2009, p. 46.

libro *Lost in the Funhouse* y siguiendo las instrucciones de cortar y pegar en los lugares indicados se formaba una cinta de Moebius en la cual se leía la frase: «Había una vez una historia que comenzaba: Había una vez una historia que comenzaba: ...», y seguía así... ¿Has llegado a sentir en alguna ocasión que el arte puede contener posibilidades infinitas pero a la vez puede ser repetitivo y haber vaciado su contenido totalmente? ¿Fue este el motivo del cambio radical en tu obra luego de 1967-68? Pienso en el comentario que realizaras a Giunta en el catálogo del NYGW: «De un día para el otro, ambos paramos [tú y Camnitzer]. Fuimos de algo muy barroco a lo opuesto».¹²

LP: En mi caso personal, después de reflexionar al respecto, ya a mediados de los años 60, llegué a la conclusión de que el silencio es más sabio que la palabra, porque incluye la posibilidad de eventualmente llegar a decir algo inteligente; en cambio, la palabra se limita a lo que dice o propone. Y por eso, en ese momento, en vez de tratar de decir tanto con una obra más barroca y expresionista, traté de trabajar con el espacio vacío, y con elementos muy simples y cotidianos, casi banales, que en ese momento formaron un vocabulario que incluía las sombras o el hilo o el clavito. En cuanto al cambio «de un día para el otro», es importante leerlo en el contexto de toda esa entrevista porque, de lo contrario, puede sonar más apurado de lo que fue.

AG: ¿Cómo se percibió ese cambio tan drástico en su momento por parte del público y colegas latinoamericanos? ¿Hubo buena recepción desde el inicio o en contraste resistencia? Cuando iniciaste este cambio, ¿qué emociones sentías al avanzar y experimentar?, ¿había incertidumbres?, ¿consideraste en algún momento que podría interpretarse esa forma de despojamiento estético en que estabas incursionando como una especie de desarraigo en relación con lo que se hacía en Latinoamérica entonces, o siempre tuviste seguridad de que estabas encontrando tu verdadera identidad artística?

LP: Empecemos por el final de tu pregunta. Creo que hay un malentendido respecto a lo que se estaba haciendo en Latinoamérica entonces, y ese malentendido tiene que ver con la imagen estereotipada de Latinoamérica que ayudó a gestar el llamado *mainstream* y que muchos latinoamericanos terminaron reforzando ayudando a crear esta idea de un arte único, de un estilo latinoamericano, que no son ciertos. Latinoamericana siempre fue compleja y diversa, y fueron muchas las tendencias que convivieron. Nunca tuve miedo de traicionar mi «verdadera identidad artística», porque lo que hice siempre fue buscar dentro de mí y seguir mi proceso de acuerdo con mi reflexión. Por eso también pienso que el cambio en mi obra de ese entonces fue menos drástico de lo que parece. En el 64 hice mi primera exposición individual en Nueva York en la Van Bovenkamp Gallery; allí ya aparecía claramente el tema de los desplazamientos del tiempo (La duquesa de Alba en el subterráneo,¹³ para darte un ejemplo). Además, la incorporación del collage, los cortes, el bordado sobre el papel, la impresión sobre plásticos, etc., eran todas exploraciones que había ido incorporando. Quiero decir que no hubo tal corte, sino más bien una evolución rápida. En ese proceso se va dando la necesidad de simplificar técnicamente las obras para poner más énfasis en las ideas que las generaban y no caer en las trampas del grabador engolosinado con la cocina del grabado.



MANIFIESTO DEL NEW YORK GRAPHIC WORKSHOP (NYGW), 1964



EXPOSICIONES POR CORREO, 1968. GRUPO DE 4 TARJETAS Y SOBRES IMPRESOS EN OFFSET. ENVÍADOS DESDE EL INSTITUTO TORCUATO DI TELLA DE BUENOS AIRES EN JUNIO DE 1968. DERECHA: EXPOSICIÓN N° 1- SOMBRAS PARA DOS ACETUNAS. IZQUIERDA: EXPOSICIÓN N° 2- SOMBRAS PARA UN VASO.

En cuanto a cómo fue recibido el trabajo yo siento que muy bien. Todas esas obras fueron expuestas en muchos lugares, en distintos países; yo participaba regularmente en las bienales internacionales de grabado y tuve exposiciones individuales en Italia, Argentina, México, Uruguay, Nueva York con esas nuevas experiencias, que despertaron interés, y generaron un diálogo positivo con el público y los colegas. Por supuesto, en todos los tiempos hay personas que no están de acuerdo con lo que uno hace, pero, salvo un escrito de Marta Traba, que no entendía el arte conceptual, no puedo recordar haber tenido resistencia.

AG: Hablemos sobre la experiencia del arte correo. ¿Cuánto tiempo se extendió esta práctica y por qué la desarrollaron?

LP: Era un período (fin de los 60) en que muchos artistas queríamos dejar de hacer «objetos comerciables» para armar obras que obviaran las reglas del mercado y sus implicancias. Era un momento de mucha reflexión e idealismo, en que justamente nos interesaba el grabado por su aspecto más democrático, ya que eran obras producidas en ediciones. Las exposiciones por correo fueron consecuencia de esto. Era una obra que pasaba directamente del artista al que lo recibía. Eran obras descartables, efímeras, y en su momento sin ningún valor comercial. El valor estaba en la propuesta, la idea que se intentaba transmitir.

AG: Le comentaste a Inés Katzenstein en *Conversations*¹⁴ que también te hubiese gustado ser escritora. ¿Qué clase de literatura escribirías? ¿Tienes ya material? De ser así, ¿tienes intención de publicarlo?

LP: Lo único que escribí son textos esporádicos que me pidieron para alguna publicación, presentación o catálogo, pero no tengo ningún material especial reunido. Lo que escribiría sería inevitablemente coherente con toda mi producción artística, como lo fue la experiencia de la obra de teatro cuyo contenido y visualidad, aunque establece códigos formales propios de la disciplina, se reconocían naturalmente como parte coherente de mi obra.

13. Se refiere al grabado: The Duchess of Alba in the "D" Train, 1964. Dimensiones de la placa: 17 ½ x 29 ½.

14. Liliana Porter In conversation with/ En conversación con Inés Katzenstein. Colección Patricia Phelps de Cisneros, 2013, p. 30.

15.Entre actos: situaciones breves. Una obra de Liliana Porter producida con la Universidad Torcuato Di Tella y presentada en el Teatro Sarmiento de la ciudad de Buenos Aires, Argentina, en marzo de 2014.

16.Situations with Them (2007). Instalación de pared, consistente de 12 cajas de metal y vidrio, pintadas en colores brillantes, empotradas en la pared que contienen figurines y objetos. Escuela Pública IS 96, Amsterdam Ave. at 152nd St. Manhattan, NY.

AG: ¿Cómo fue la experiencia con Entre actos: situaciones breves (2014)?¹⁵ Por años tuviste la idea de hacer una obra de teatro, ¿cómo fueron la realización y el resultado? ¿Qué reflexión te deja?

LP: En el libro publicado por Colección Patricia Phelps de Cisneros en 2013 Inés Katzenstein me preguntó qué me gustaría hacer en el futuro. Yo le contesté: «Una obra de teatro». Asombrosamente, a los pocos meses me anunció que ya tenía el patrocinador para la obra. Yo no tenía nada hecho, salvo ideas y escenas imaginadas, así que me puse a trabajar. Inés Katzenstein, además de curadora, es la persona que creó y dirige el Departamento de Artes Plásticas en la Universidad Di Tella en Buenos Aires. Allí, con el apoyo de la productora Milagros Gallo y la organizadora Patricia Pedraza, comenzamos a trabajar. Tuve también excelentes consejos y comentarios del libreto de gente de teatro como Mariana Oberstein, y la colaboración de varios profesionales. Para empezar, la codirectora de Entre actos fue Ana Tiscornia, con quien ya tenemos experiencia de años de trabajar juntas. No solo hemos hecho exposiciones de obras en colaboración, sino también varios trabajos públicos en Nueva York. En el equipo estaban también Sylvia Meyer, que hizo la música; Mini Zuccheri, responsable del vestuario; Eli Sirlin, la iluminación y Ana Stekelman a cargo de la coreografía. Era un equipo de lujo constituido además por ocho actores y cuatro bailarines, más técnicos y ayudantes. El teatro que por fin elegimos fue el Teatro Sarmiento, que a mí me pareció el ideal para la obra, porque es de esos románticos, un poco decadente, con 250 butacas de terciopelo verde. Yo buscaba algo así, clásico, que conservara todos los códigos del teatro. La experiencia de elegir a los actores, trabajar en los ensayos, ajustar todos los detalles fue, tanto para Ana como para mí, excelente en todos los aspectos. Iban a ser seis funciones. Yo estaba preocupada pensando si no serían demasiadas. El hecho es que en la segunda función ¡ya estaban vendidas todas las entradas de las seis funciones!

Tuve una respuesta muy positiva de público y crítica. Sentimos que el esfuerzo, el tiempo y la dedicación que pusimos ¡fueron devueltos con creces! Pero más allá de la repercusión, esta obra era un desafío, entrar a un nuevo lenguaje y conseguir que siguiera siendo consistente con mis ideas y preocupaciones visuales; parecía en principio algo muy nuevo. Contrariamente, me resultó como un reencuentro con algo familiar. Imagino que las vivencias que tuve de niña presenciando ensayos, estrenos, etc., en ese ambiente, con mi padre, resurgieron en este experimento.

AG: Has realizado varias obras de arte en espacios públicos. Me gustaría que nos contaras sobre este tipo de experiencia para un artista. Pensar en la relación que se generará con los habitantes de un lugar que interactúan a diario con tu intervención. ¿Cómo se traslada el discurso propio a una escala y a una percepción distintas? Todos tus trabajos de arte público están en estrecha relación con tu obra o con tus preocupaciones en el momento de realizarlas. Es muy interesante además la experiencia de *Situations with Them* (2007),¹⁶ una intervención realizada en el ámbito escolar, en la cual no hiciste una adaptación de tu imaginación creativa a un producto para niños, sino que pusiste dentro de la pared escenas que uno puede identificar directamente con tu obra. Si bien tienen un tono más comunicativo



hacia el público infantil, en ellas está la presencia de la diversidad y los diálogos entre personajes provenientes de distintos ámbitos y que intentan comunicarse entre sí, o con ellos mismos, o hacia el exterior.

ENTREACTOS: SITUACIONES BREVES (2014)

LP: La primera obra pública la hice en 1994 cuando fui invitada por el MTA (Metropolitan Transportation Authority), que es el sistema de transporte de la ciudad de Nueva York, a concursar con una propuesta. Se trataba de la realización de cuatro murales para la estación 50th del subterráneo en Manhattan (*Alice: The Way Out*). Los murales fueron hechos en mosaico de terracota y hasta el día de hoy están en perfectas condiciones. El tema incluía personajes de *Alicia en el País de las Maravillas* mezclados con ciudadanos neoyorquinos. Como esa zona es la de los teatros de Broadway, me entusiasmó la idea de mezclar personajes reales con ficticios, público y actores. Con respecto a la obra *Situations with Them* (Situaciones con ellos), fue un concurso en el 2007 que venía del Departamento de Asuntos Culturales de la ciudad de Nueva York. Se trata de un gran muro en un espacio interior de una flamante escuela primaria recién construida en Harlem. La obra propuesta consistió en unos contenedores de metal esmaltados en vivos colores, los cuales estarían empotrados en el muro. Cada una de estas cajas, con un sistema de iluminación bastante sofisticado, alberga una situación en vivo de mis personajes. Son como pequeños teatrinos en los que armé situaciones (diálogos, solos, grupos, algunos que se miran al espejo, etc.), muy aptos para disparar la imaginación infantil. Este trabajo lo hice también con la ayuda de Ana, que diseñó las cajas y se hizo cargo de los aspectos técnicos. Con ella diseñamos también otro trabajo público para una estación de tren de la línea del Hudson Valley (Sin título con cielo), donde inventamos unos asientos en mosaico y una barrera de protección de viento en vidrio facetado, una especie de falso vitral enfrentando al río. Las obras públicas, lo del teatro, los videos me entusiasman mucho, en parte porque son trabajos que resultan de un esfuerzo colectivo. Me gusta mucho trabajar en equipo.

Las obras de arte público requieren una conciencia clara con respecto a las personas a quienes irán dirigidas. Requieren una actitud diferente a las obras que uno hace en el estudio a solas. Es muy linda esa forma de comunicación.



“WRINKLE” [ARRUGA], 1968.

Portaforlio de 10 fotograbados, portada y entrevista por Emmett Williams.
Aprox. 33,5 x 40,5 cm. cada una. Daros Latinamerica Collection, Zürich
páginas 34-35

emm: y entonces, ¿son dibujos arrugados o dibujos de arrugas?
ett: bueno, para empezar, no son dibujos.
emm: ¿y cómo les llamarías?
ett: yo diría que son naturalezas muertas de pinturas de acción.
emm: ¡guau! ni siquiera son pinturas.
ett: no seas tan quisquilloso. me refiero al gesto. su actitud hacia el material, yves klein lo azula, tinguely lo electrifica, soto lo hace vibrar, mathieu se revuelca sobre él, fontana lo raja, christo lo envuelve, arman lo colecciona, spoerri lo pega a la mesa, diter rot lo deja vegetar, liliana porter lo arruga...
emm: ... y después lo vuelve a aplanar.
ett: y ahí está: una naturaleza muerta, una naturaleza muerta de un proceso dinámico.
emm: pero, ¿y este proceso tiene algo que ver con el arte?
ett: ¿quién necesita al arte?
emm: ¿quién necesita a las arrugas?
ett: quizás no las necesites, pero las tienes.
emm: eso es lo que digo. las arrugas no son lindas. arrugar las cosas es desprolijo... destructivo.
ett: no empieces a moralizar, dios también lo es. en la naturaleza cuando algo se arruga o contrae...
emm: ... los terremotos...
ett: o cuando sopla el viento...
emm: hollín en mis pantalones blancos arrugados...
ett: ... las ondas en el agua, las olas hokusai...
emm: ... las zanjas de barro...
ett: ... las montañas de la tierra arrugada, y los valles de la luna.
emm: no exageres, dentro de poco vas a decir que es una pintora de paisajes.
ett: justamente, el papel arrugado es un paisaje, igual que el hombre en la luna.
emm: entonces quizás liliana es cartógrafa.
ett: ¡caramba, nunca se me había ocurrido!

emm
williams
ett

diciembre 1968

WRINKLE

IN PHOTOENGRAVED ETCHINGS BY

LILIANA PORTER

WITH AN INTERVIEW BY

EMMETT WILLIAMS

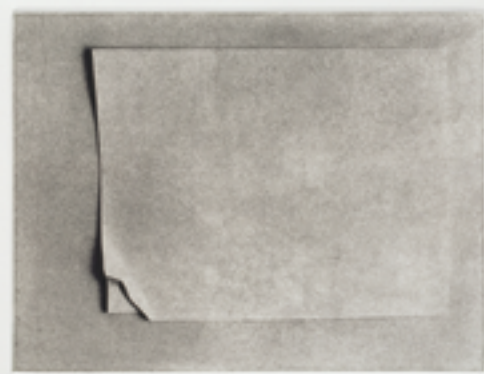
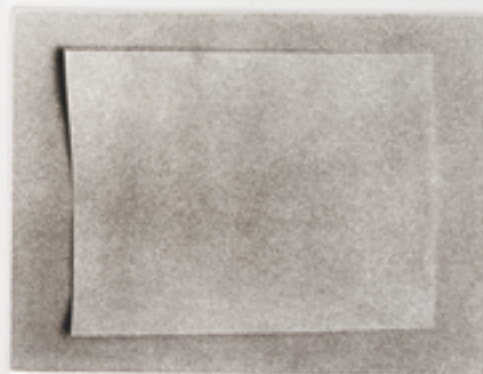
NEW YORK GRAPHIC WORKSHOP

1968

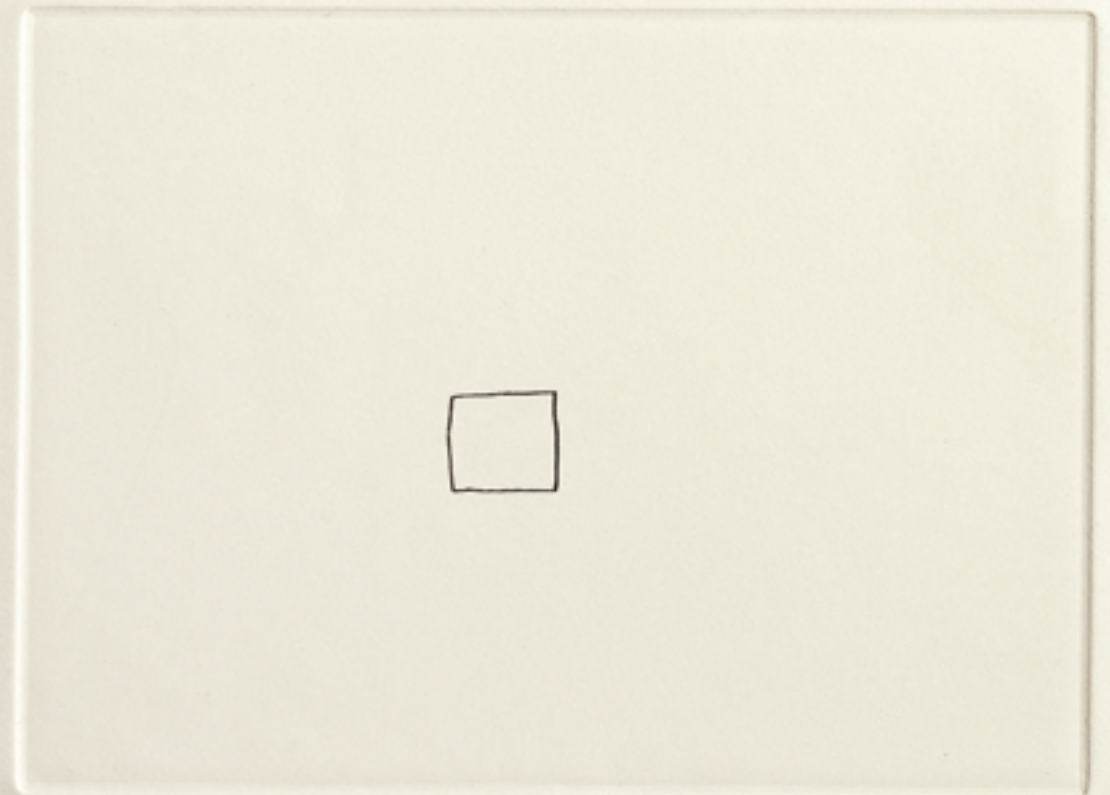
No.

em: we see they wrinkled paper in gestures of wisdom?
 em: well, to begin with, they're not gestures.
 em: and what would you call them?
 em: I'd call them wrinkles of waste gestures.
 em: what? they're not even gestures.
 em: don't be so glib. I mean the gesture. See, wrinkles toward the material. From
 these things it's largely irrelevant to, some matter in others, making matters in
 it, because when it's wrinkled things it up, some matter in it, some matter in it
 the things matter. But we have to recognize, I think, some wrinkles in it.
 em: ... and these wrinkles in it are right.
 em: and these are not a wrinkled thing. It's wrinkles of a human gesture.
 em: but these are gestures have nothing to do with art?
 em: who needs art?
 em: who needs wrinkles?
 em: you may not need them, but you've got them.
 em: that's what I mean. wrinkles aren't only wrinkles. Wrinkling things up in them ...
 em: ... wrinkles.
 em: don't need them, so to get. In some, whenever anything starts at wrinkles ...
 em: ... wrinkles.
 em: so when the wrinkles come ...
 em: ... as in my wrinkled paper piece ...
 em: ... right in the way, I think it's more ...
 em: ... mostly wrinkles ...
 em: ... the movement of the wrinkled cloth, and the surface of the cloth.
 em: that's the movement, and it's the surface of a landscape, some matter.
 em: that's the gesture, wrinkled paper as a landscape, so from the way in the way.
 em: these are the wrinkles in a landscape.
 em: good grief, I'd never thought of that!

em: Williams
 em: December 1968



THE SQUARE [EL CUADRADO], 1973.
Serie de 6 fotograbados.
Aprox. 56 x 51 cm. cada uno.
Daros Latinamerica Collection, Zürich
páginas 37-47







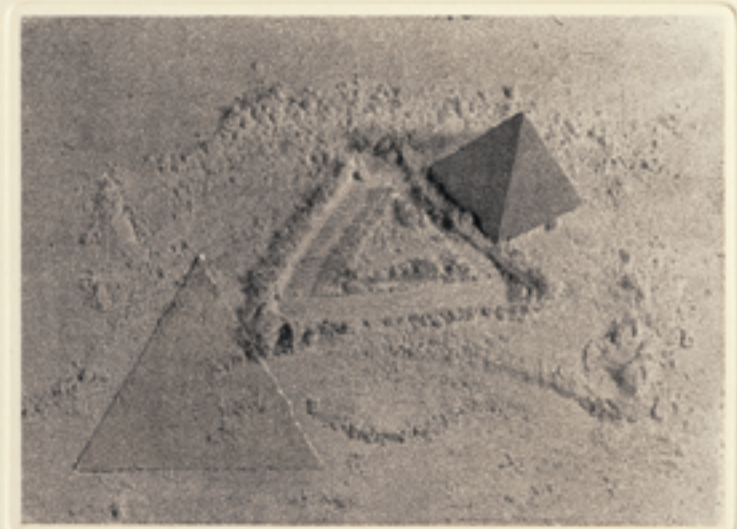








THE LINE [LA LÍNEA],
1973.
Fotograbado, línea de
lápiz. 66 x 61 cm.
Daros Latinamerica
Collection, Zürich



94

Ulanovsky '75

TRIANGLE [TRIÁNGULO], 1975.
Fotograbado y papel impreso.
61,5 x 56 cm.
Daros Latinamerica
Collection, Zürich



95

Ulanovsky '75

SPHERE [ESFERA], 1975.
Fotograbado y papel impreso.
61,5 x 56 cm.
Daros Latinamerica
Collection, Zürich

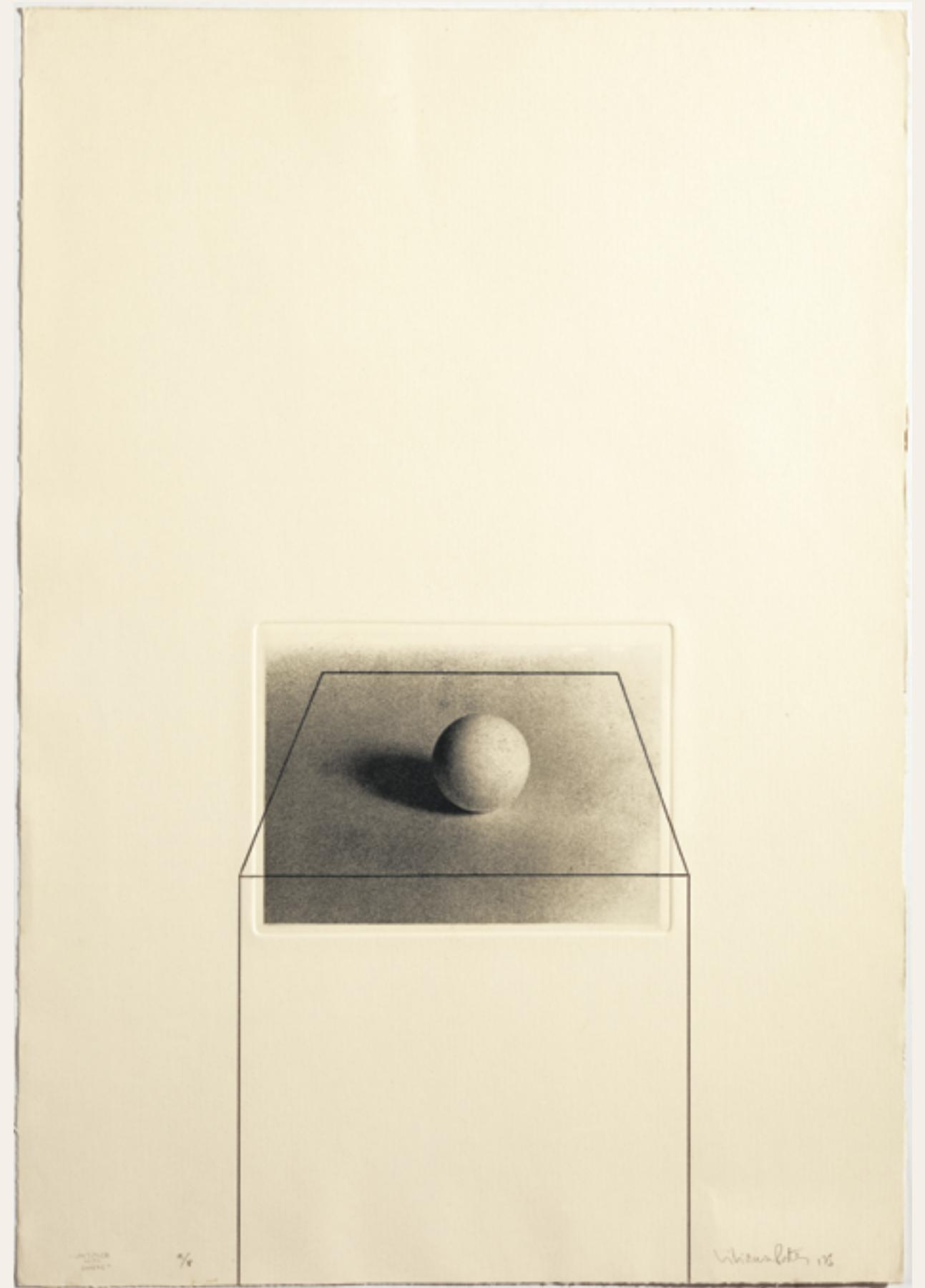


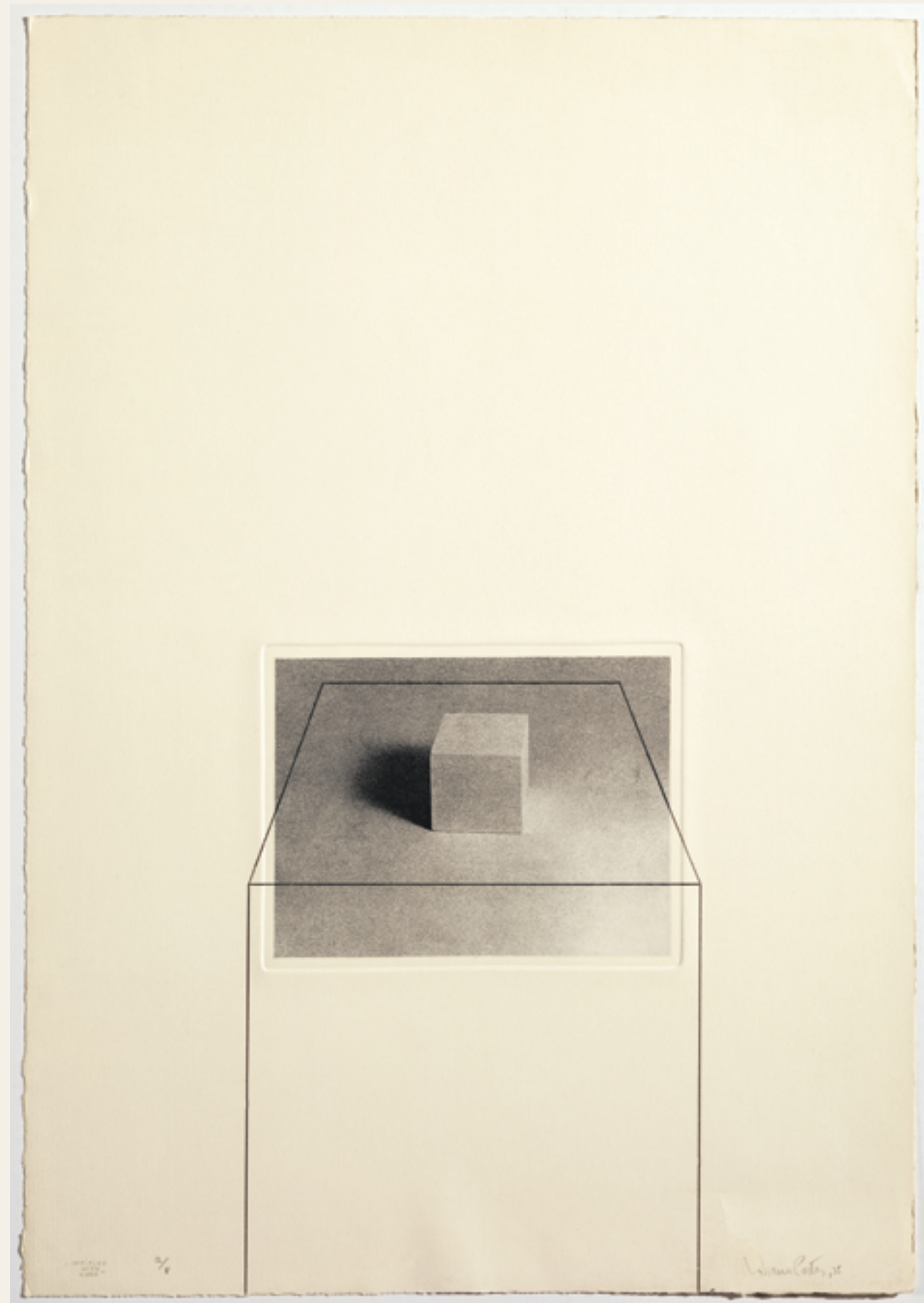
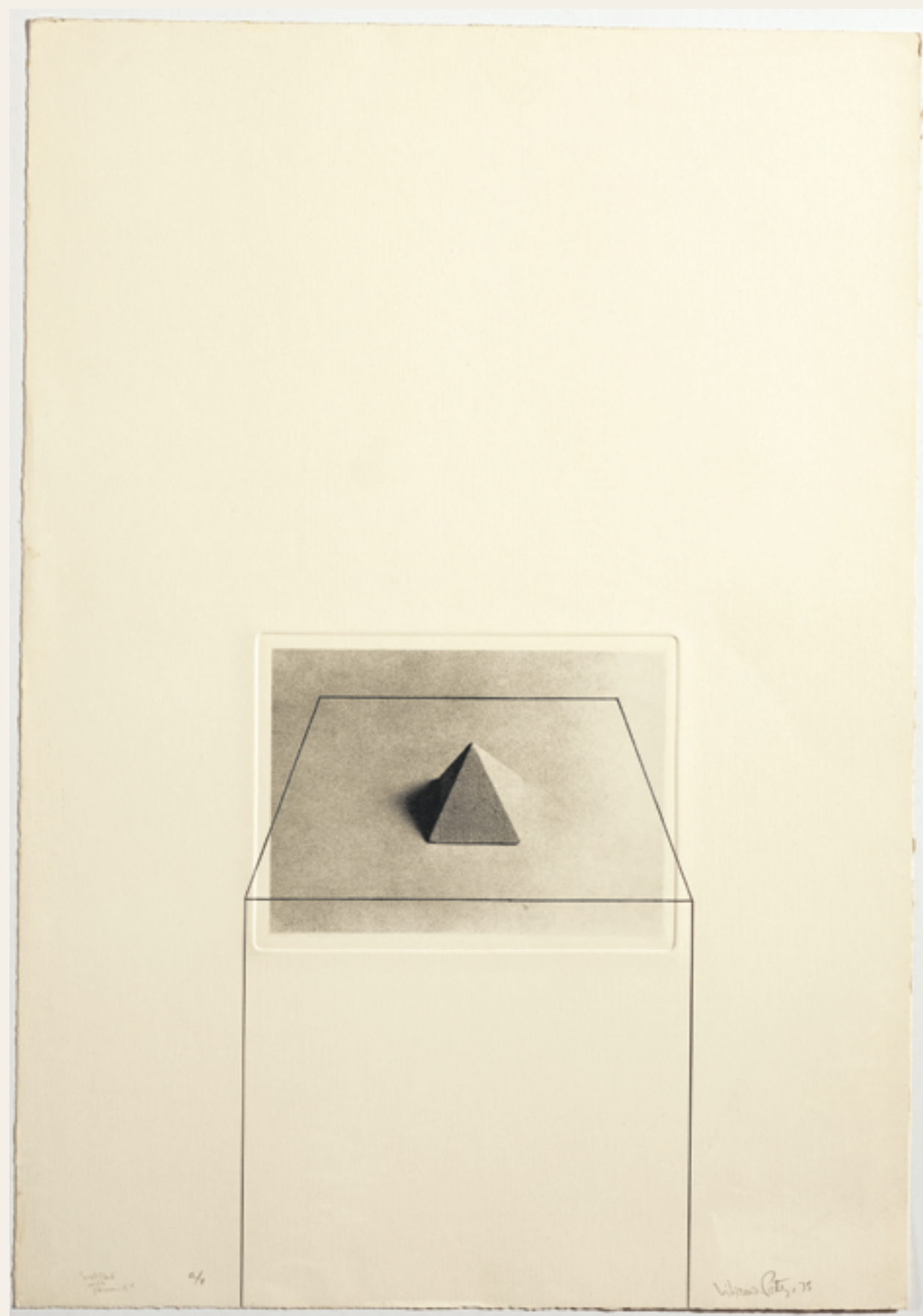
izquierda arriba:
UNTITLED [SIN TÍTULO],
1973. Grafito sobre madera.
3,8 x 3,8 x 4 cm.
Daros Latinamerica
Collection, Zürich



derecha arriba:
UNTITLED [SIN TÍTULO],
1973. Grafito sobre madera.
7 x 4,7 x 4,7 cm.
Daros Latinamerica
Collection, Zürich

UNTITLED WITH SPHERE
[SIN TÍTULO CON ESFERA], 1975.
Fotograbado, líneas de
grafito. 91,5 x 63,5 cm.
Daros Latinamerica Collection,
Zürich



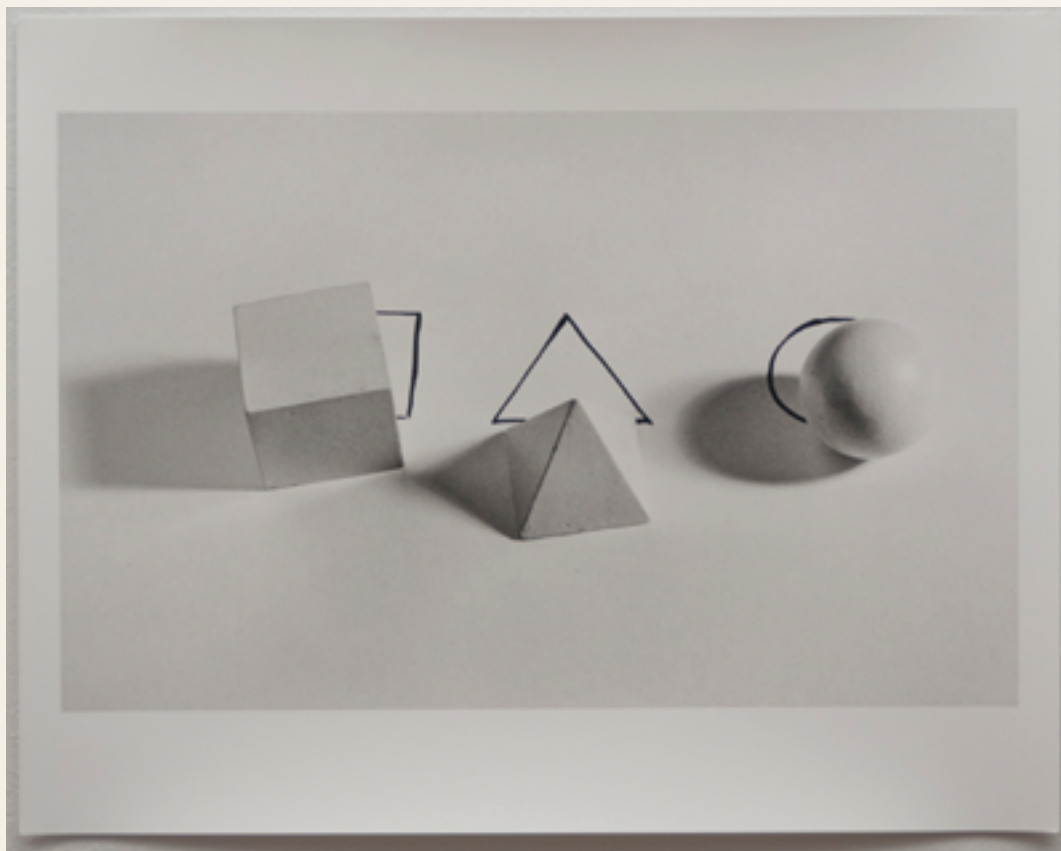


página 54:
UNTITLED WITH PYRAMID
[SIN TÍTULO CON PIRAMIDE],
1975.
Fotograbado y líneas de
grafito. 91,5 x 63,5 cm.
Daros Latinamerica
Collection, Zürich

página 55:
UNTITLED WITH CUBE
[SIN TÍTULO CON CUBO],
1975.
Fotograbado y líneas de
grafito. 91,5 x 63,5 cm.
Daros Latinamerica
Collection, Zürich

UNTITLED [SIN TÍTULO],
1973.
25,2 x 27,5 cm.
Gelatina de plata,
lápiz.
Colección de la artista





UNTITLED [SIN TÍTULO],
1973. 20,5 x 32,3 cm.
Gelatina de plata.
colección de la artista



UNTITLED (CUP)
[SIN TÍTULO (TAZA)],
1973.
18,5 x 22,5 cm.
Gelatina de plata.
Colección de la artista



UNTITLED [SIN TÍTULO],
1973. 22,5 x 16 cm.
Gelatina de plata.
Colección de la artista



STONES [PIEDRAS], 1973.
21 x 28,2 cm.
Gelatina de plata.
Colección de la artista



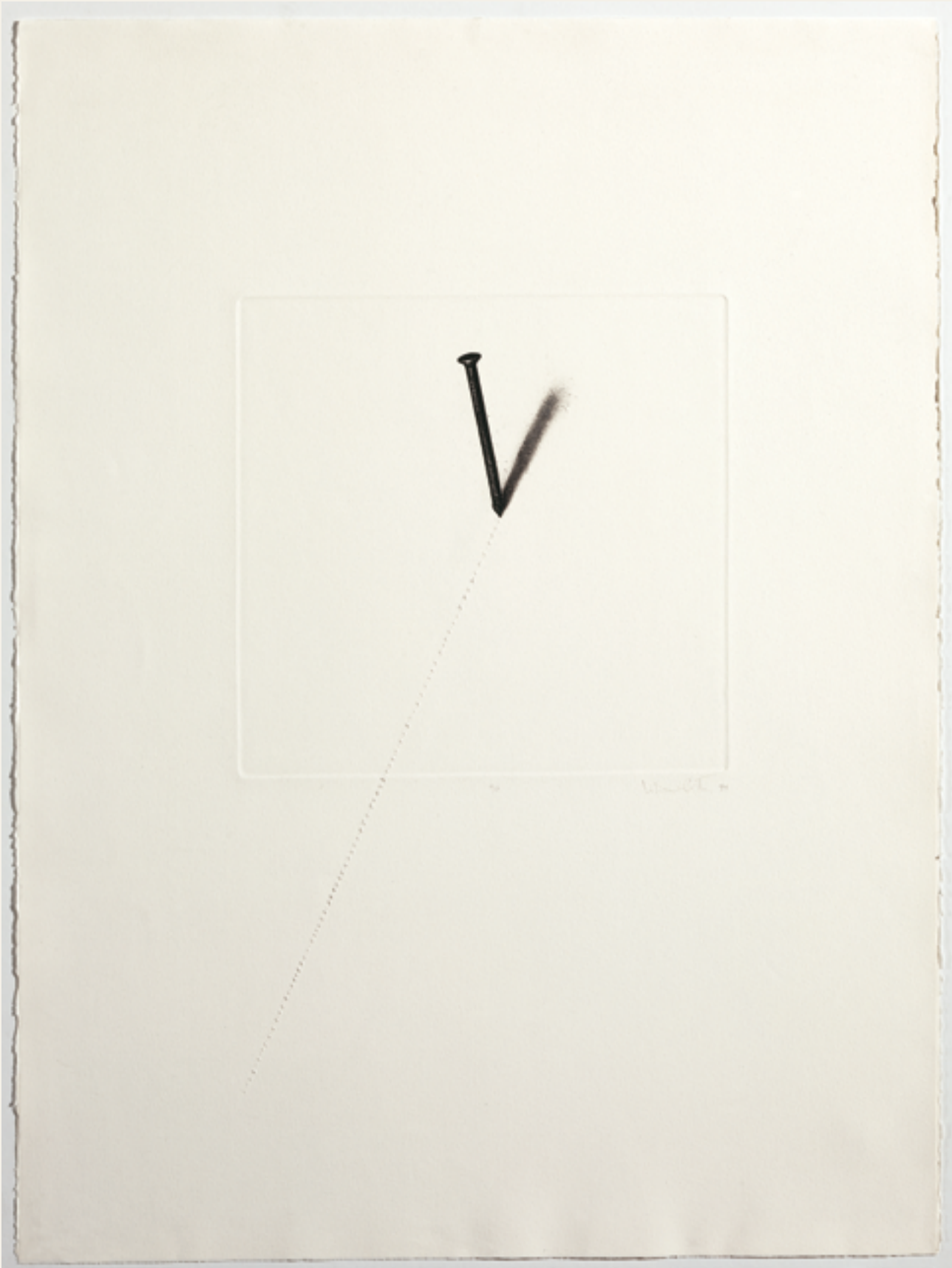
PICASSO, 1973.
26 x 20 cm.
Gelatina de plata.
Colección de la artista

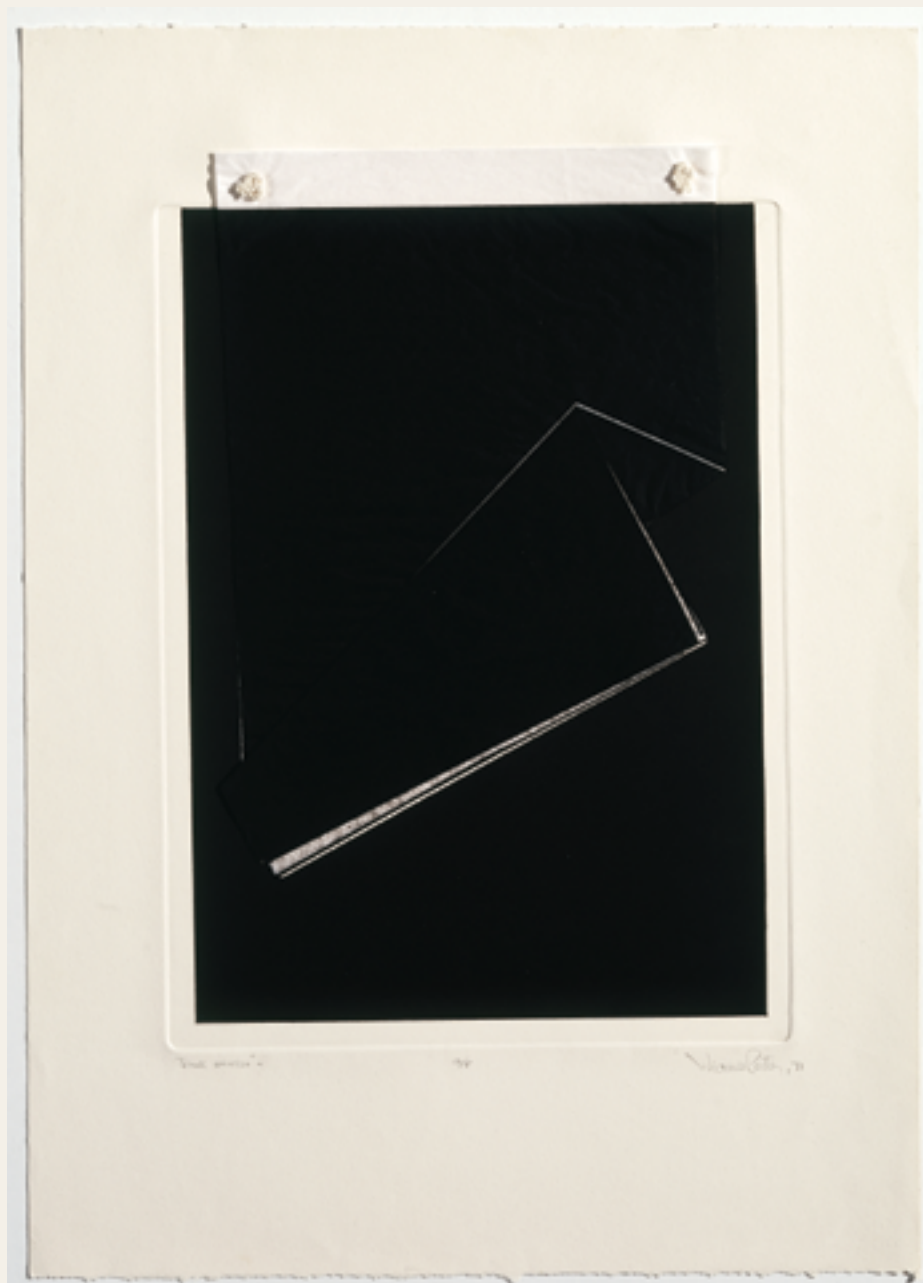


página 62:
THE PLEASURE PRINCIPLE
[EL PRINCIPIO DEL PLACER],
1977.
27,5 x 20,6 cm.
Gelatina de plata.
Colección de la artista

página 63:
HOOK [GANCHO], 1973.
30 x 22 cm.
Gelatina de plata, hilo.
Colección de la artista

SCHRATCH [RAYÓN], 1974.
Grabado y aguatinta.
76 x 56,5 cm.
Daros Latinamerica
Collection, Zürich





BLACK WRINKLE
[ARRUGA NEGRA], 1971.
Aguatinta, collage y cuerda.
66,7 x 47,5 x 0,5 cm.
Daros Latinamerica
Collection, Zürich

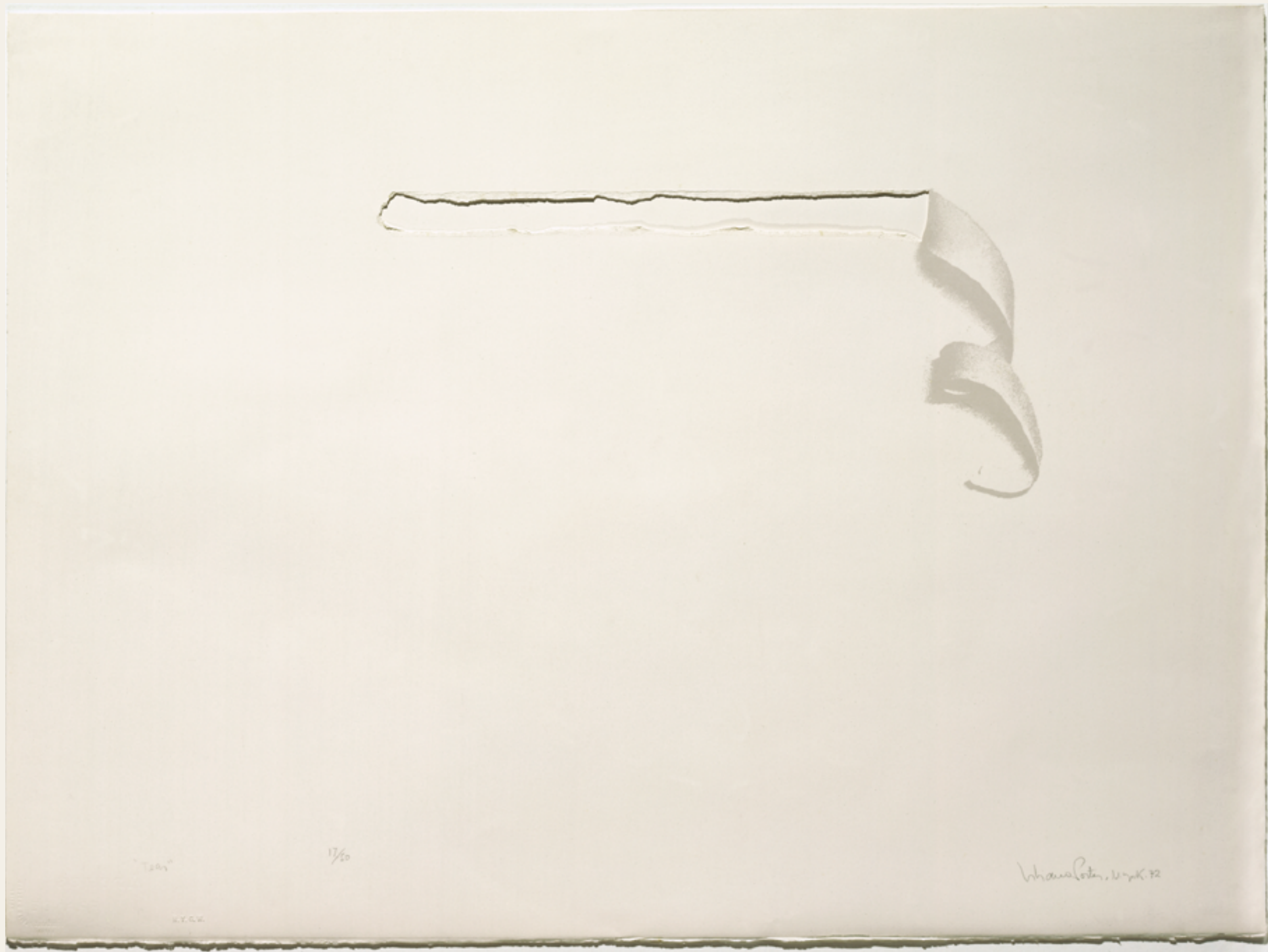


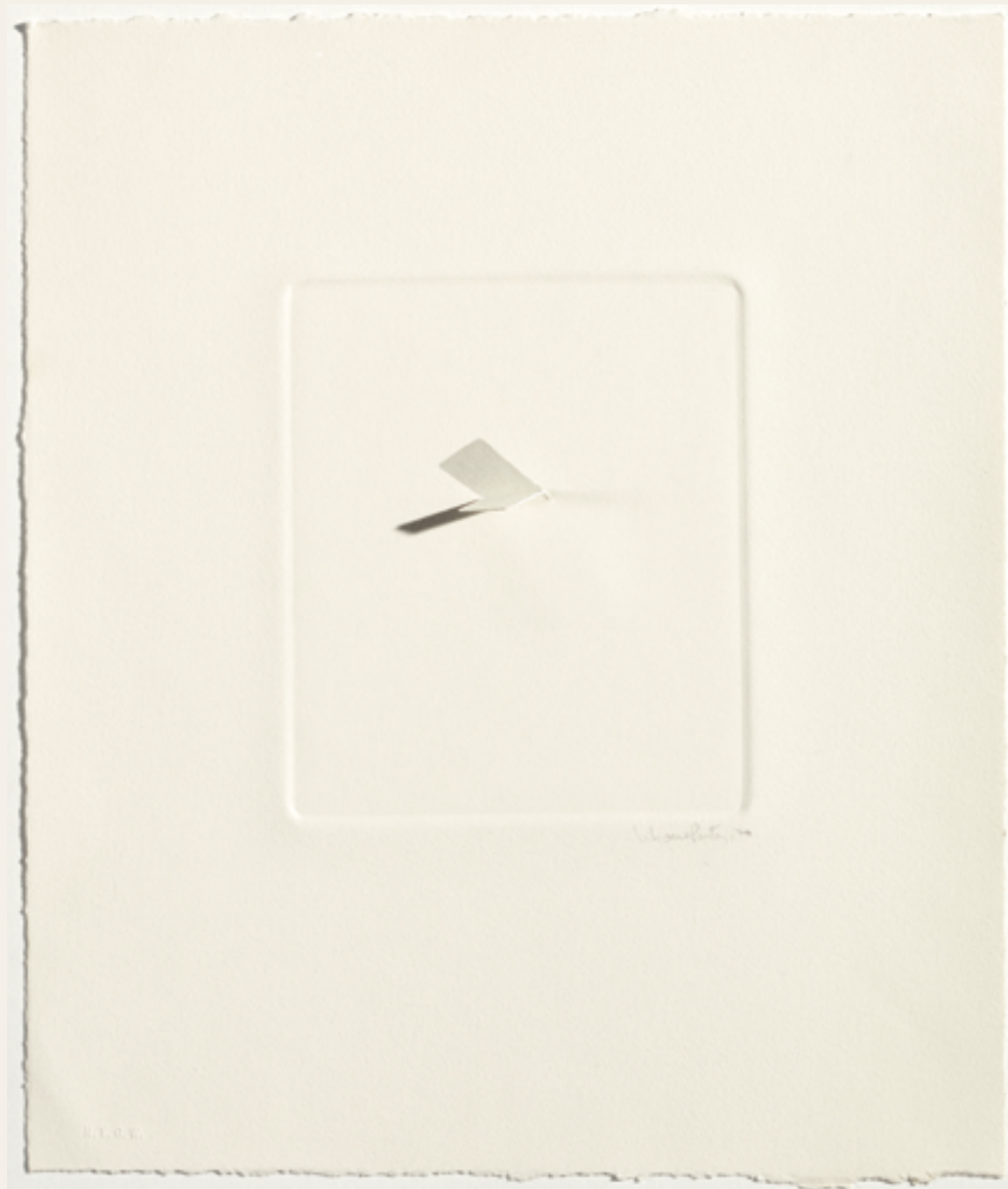
TO BE WRINKLED AND THROWN AWAY
[PARA ARRUGAR Y TIRAR], 1969
(destruido) / imagen de la reconstrucción
de fecha 2006.
Papel, metal y resina sintética sobre
panel de madera. 81,1 x 121,9 x 10 cm.
Daros Latinamerica Collection, Zürich

ARRUGA Y SOMBRA DERRAMADA,
1970.
Relieve, serigrafía y corte.
75,5 x 56,5 x 3,5 cm.
Daros Latinamerica Collection, Zürich



TEAR [ROTURA],
1972
Serigrafía, rotura.
56 x 76 cm.
Daros Latinamerica
Collection, Zürich





UNTITLED (SHADOW)
[SIN TÍTULO (SOMBRA)], 1970.
Aguatinta.
37,5 x 31,5 x 2,2 cm.
Daros Latinamerica
Collection, Zürich

UNTITLED [SIN TÍTULO],
1972.
Serigrafía y cuerda.
76 x 56 x 5 cm.
Daros Latinamerica
Collection, Zürich





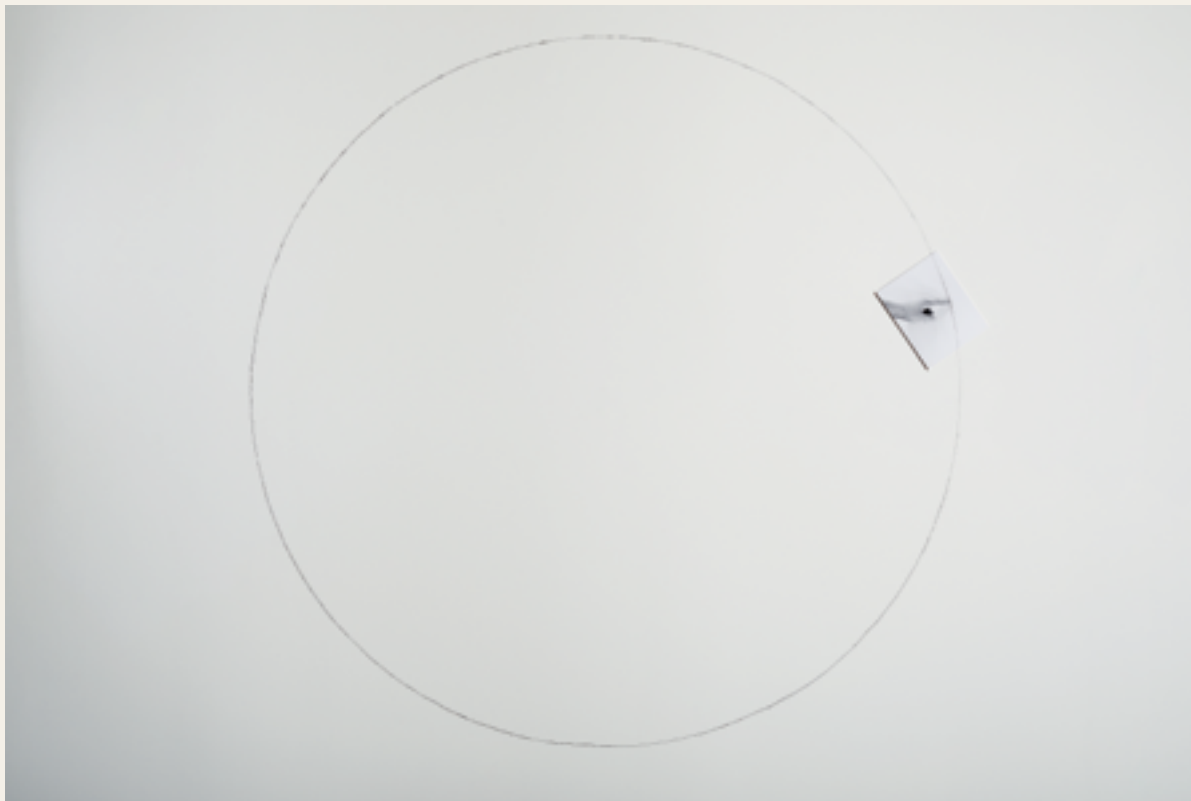
Vista de exposición en el
Museo Nacional de Artes Visuales
de Uruguay, 2015



Vista de instalación
 izquierda: TO BE WRINKLED AND THROWN AWAY [PARA ARRUGAR Y TIRAR],
 facsimile del original de 1969.
 medio: BLACK WRINKLE [ARRUGA NEGRA], 1971.
 derecha: NAILS [CLAVOS], 1972-2015. Clavos, hilo y dibujo a lápiz
 sobre pared. Dimensiones variables



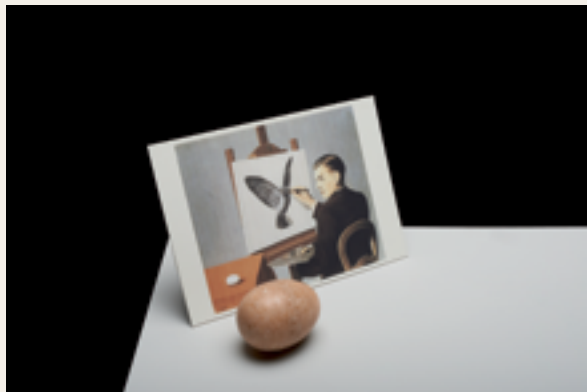
izquierda: ROPE [CUERDA], 1972-2015.
 Cuerda y dibujo a lápiz sobre pared
 derecha: ARRUGA Y SOMBRA DERRAMADA, 1970



UNTITLED (CIRCLE)
[SIN TÍTULO (CÍRCULO)],
1973- 2015.
Dibujo a lápiz sobre pared
y fotografía blanco y negro.
Dimensiones variables



WRINKLE [ARRUGA],
1969-2015. Instalación.
Impresión offset sobre
pared. Dimensiones
variables



izquierda abajo:
EL JARDINERO, 2015.
Instalación. Plato y figurín
de bronce.
Colección de la artista

derecha abajo:
LA CLAIRVOYANCE [LA CLARIVIDENCIA], 1999.
Piedra y postal.
Colección de la artista



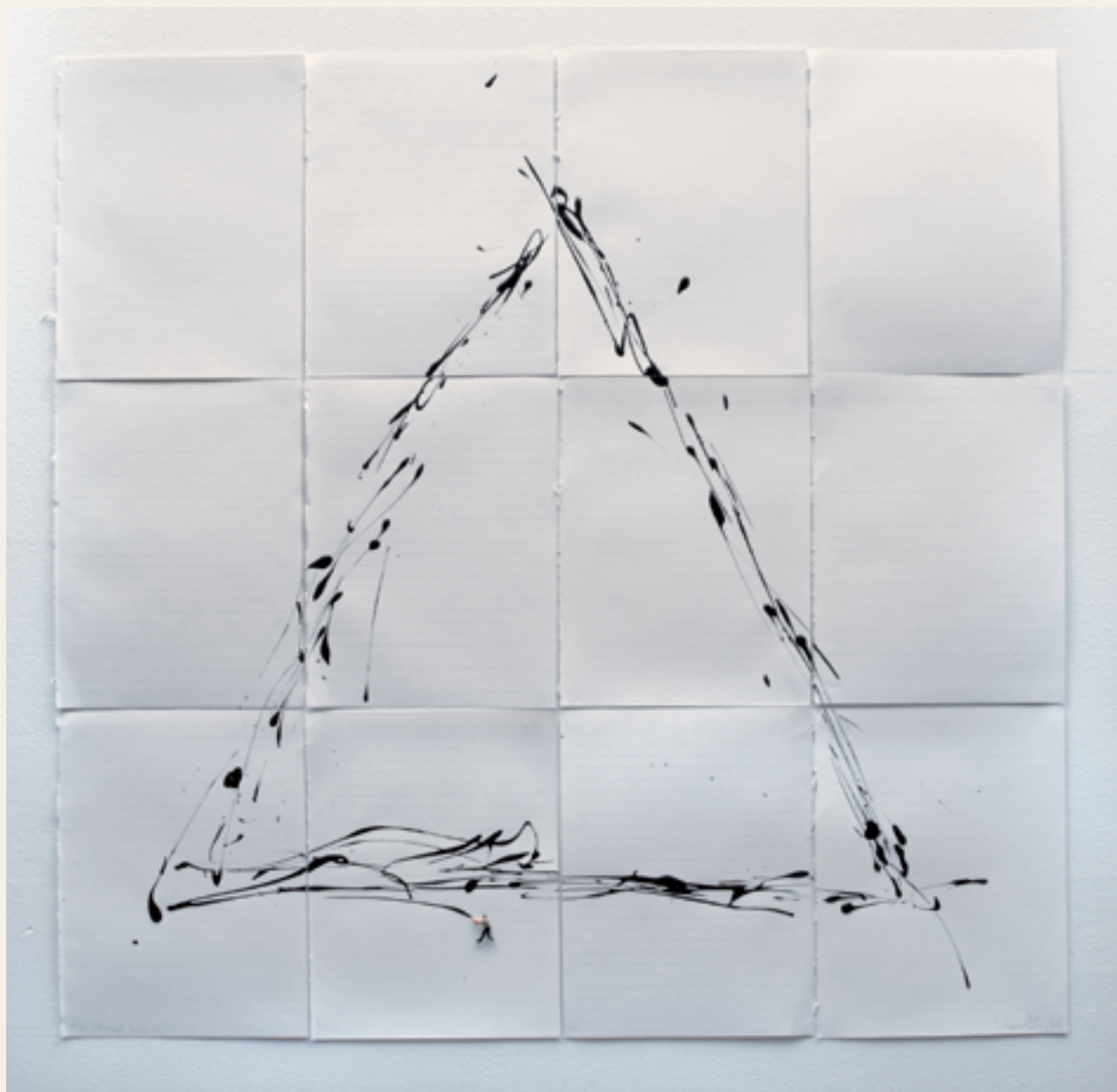
FORTY YEARS IIA (HAND, OVER LINE II 1973), 2013,
[CUARENTA AÑOS IIA, SOBRE LINEA II DE 1973], 2013.
48 x 58 cm.
Impresión cromogénica.
Colección de la artista



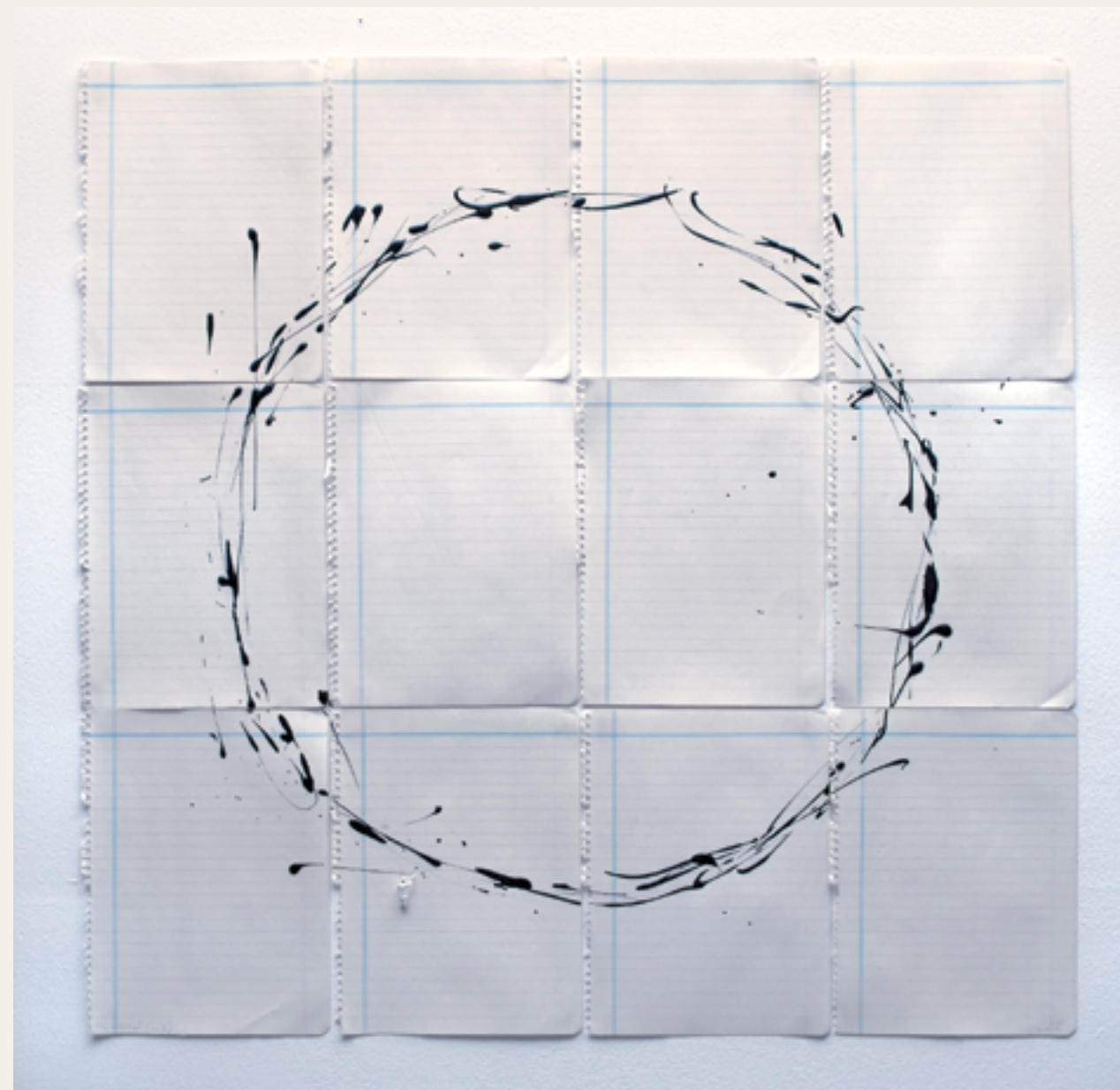
SERIE FORTY YEARS
[CUARENTA AÑOS],
2013-2015.
Impresión cromogénica y dibujo a lápiz sobre pared.
Dimensiones variables



HOMBRE DIBUJANDO INFINITO, 2015.
61x 117,5 cm. 24 hojas de papel
cuaderno, pintura acrílica y
figurín. Colección de la artista



THE ATTEMPT III- TRIANGLE
[EL INTENTO III - TRIÁNGULO], 2015.
67,5 x 69 cm. 12 hojas de papel
cuaderno, pintura acrílica y
figurín. Colección de la artista



THE ATTEMPT III- CIRCLE
[EL INTENTO III- CÍRCULO], 2015.
67 x 69 cm. 12 hojas de papel
cuaderno, pintura acrílica y
figurín. Colección de la artista



TRANSLATIONS

THE MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES (National Museum of Visual Arts, MNAV) -in its 113 years of existence-has become the country's main art gallery with a collection of 6,300 works. Since 1911 it fulfills the mission of exhibiting, preserving, researching and disseminating works of national and foreign art, as well as of promoting our plastic and visual artists in Uruguay and abroad.

In developing these activities, MNAV has become an ideal platform for exploring artistic activity in our country and, in turn, the ideal meeting place for artists and artistic projects from all over the world, offered for the knowledge and enjoyment of all citizens.

The exhibition *Liliana Porter: a selection of early works and a reflection from the present* is a clear example of this, as it allows us access to the production of one of the most outstanding contemporary artists today. Porter has exhibited previously in MNAV and her work is part of the museum's collection, but in this particular exhibition project, led by Adriana Gallo as a curator, we had the privilege of working with Liliana Porter in person, allowing us to share ideas and processes in creation. The works exhibited from the period 1968-1975 are reread from today's perspective, to multiply meaning in a world created by the artist that is ruled by lucidity and humor.

Finally, I'd like to thank Liliana Porter for her commitment and generosity with this project, Adriana Gallo for her dedication, and especially Hans-Michael Herzog, artistic director and chief curator of the Daros Latinamerica Collection, for making possible the exhibition *Liliana Porter: a selection of early works and a reflection from the present*, with the loan of works from this collection and his unconditionally support of every initiative that we have presented to him from MNAV.

Enrique Aguerre

Director of the Museo Nacional de Artes Visuales

THE DAROS LATINAMERICA art collection was born in 2000 with the change of the millennium. It comprises approximately 1,200 works of the most varied techniques, created by 120 artists from across Latin America. The collection covers the last 50 to 60 years and is devoted to the sustainable dissemination of contemporary Latin American art.

Casa Daros in Rio de Janeiro acts as a Brazilian and international showcase for temporary exhibitions of the collection's works, which are stored and maintained in Zurich. It represents the backbone of all other exhibition and educational activities, and its objective is to grant the works and the artists themselves excellent visibility. Therefore, we are glad to be collaborating again with the Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV), as lenders.

We had the opportunity to send to the MNAV in Montevideo a comprehensive exhibition of the works of Luis Camnitzer in 2012; on this occasion, a selection of works on paper by Liliana Porter is to be exhibited, composed of central works of the 60s and 70s created at the time of the New York Graphic Workshop, which was co-founded by the artist. I acquired these works for the collection in 2007, and they represent nearly half of Porter's works included in our catalog.

After a major retrospective in 1990, Porter returns to MNAV, this time with historical works as well as new pieces that strike with their ingenuity and nod to the bridge between the past and the present. Liliana Porter has become a classic of great value for a generation of young artists and her works are still as fresh today as the first day.

Her humorous and subtle art is inimitable and looks at first sight as something taken from trivial everyday life («Non-declarative art»), but actually has much more profound effects. Committed to life and its various actors, Liliana Porter creates subtle and acute visual poetry that endures beyond its time.

I want to thank Adriana Gallo and Enrique Aguerre on behalf of the Daros Latinamerica Collection for their efforts in realizing this exhibition and look forward to new projects together in the future.

Hans-Michael Herzog

Artistic Director/Chief curator
Daros Latinamerica Collection, Zürich

INTRODUCTION:
BY ADRIANA GALLO

The high '60s, like the roaring '20s, was a time of more than usual ferment in American social, political, and artistic life. Our unpopular war in Vietnam, political assassinations, race riots, the hippie counterculture, pop art, mass poetry reading, street theater, vigorous avant-gardism in all the arts together with dire predictions not only of the death of the novel but of the moribundity of the print medium in the electronic global village: those flavored the air we breathed then, along with occasional tear gas and other contaminants. One may sniff traces of that air in the Funhouse. I myself found it more invigorating than disturbing. May the reader find these stories likewise.

John Barth, preface to *Lost in the Funhouse*¹

In 1964, a young Liliana Porter arrived in New York in a stopover on a journey bound for Paris. She was captured by the energy and vibrant cultural life of the city and the trip to France was postponed. She settled in the United States where, without having imagined it, she became a precursor of Latin American conceptual art. *Liliana Porter: a selection of early works and a reflection from the present* brings together a collection of works by the artist made at that particular moment of personal and creative maturation that represents a germinal state of Porter's later artistic production. From the perspective of her current works, created for this project, she reflects on this early stage of her artistic life, and the philosophical, ethical and aesthetic line that has followed her work during the subsequent forty years.

This third solo exhibition of Liliana Porter in Montevideo comprises a revealing selection of works that will allow us to immerse ourselves in the past and present of this great artist's fascinating world.

I wish to express my deep appreciation to Liliana Porter for her generosity and commitment to this project, as well as to the Daros Latinamerica Collection and its director Hans-Michael Herzog for the fundamental contribution of works that they have lent for this exhibition.

1. Preface dated 1987 for the 1988 edition by Anchor Books. The first edition of *Lost in the Funhouse* was in 1968.

LILIANA PORTER:

A SELECTION OF EARLY WORKS AND A REFLECTION FROM THE PRESENT

Questions are fiction, and answers are anything from more fiction to science fiction.

Saul Steinberg¹

In the second half of the 60s, Liliana Porter started an intense reflection about her work beginning with the questioning of her role as a printmaker during the early times of the New York Graphic Workshop (NYGW)² and culminating in the late 60s with a personal revolution in relation to her own work and the conceptual issues motivating it. It consisted of a deep meditation that gave rise to a period of investigation when she pondered about the fundamental issues that she developed in her later work, in which she questions the boundaries between representation and reality, the conventions of language and space-time dislocations. Unlike Magritte, whom Porter recognized as a fundamental reference of this reflection, she did not attain the surreal conclusion that reality is expressed in the unconscious. True to its Latin American and Borgean tradition, Porter understands that the only possible answer to these questions is that reality is part of a fiction.

In 2007, I had the privilege of assisting Porter in her studio of Rhinebeck-NY, during which I learned about this fundamental stage of her work. By getting to know her, I could complete my vision of the brilliant and complex Porterian universe, which surprises us with intimate stories, with familiar objects or situations that become transcendent contemporary allegories when she points them out before us.

1. From "Statements and Documents" [of artists], *Daedalus* 89 (Winter, 1960), p. 124.

2. New York Graphic Workshop (nygw), 1964-1970: art production collective founded by Liliana Porter, Luis Camnitzer and Jose Guillermo Castillo with the objective of promoting the practice and teaching of printmaking by researching its potential as a conceptual tool, reducing the emphasis on technical expertise.

LILIANA PORTER INTERVIEW

ADRIANA GALLO: Let's talk about your childhood in Buenos Aires. Your father was a famous film and theater director and your mother a person of great strength who had a hard life history, but who maintained a spirit of harmony in the home. What do you recognize in yourself from them? Your grandparents were very important to you, how was your relationship with them?

LILIANA PORTER: I can say with joy that I had a very happy childhood. My father, Julio Porter, was a writer and director of film and theater, a person with whom I got on very well and with whom I identified in our sense of humor. My mother was a very creative woman, not only in art but also in everyday life. In her essential thinking, she was someone very positive from whom I learned many important things, especially the idea that in life we write our own script. My maternal grandparents were Romanian and the paternal ones, Russian. Unfortunately, my mother's family died before I turned five and I never got to know those aunts and uncles. Instead, with my paternal grandparents I had a very close relationship. My grandmother always supported me in everything; she had a strong character. My grandfather, a very sweet person, was very fond of books. He had a printing house (Porter Hermanos) where several talented writers published their first writings. The popular magazine *Martín Fierro* was also printed there, which published the writings of young authors of the time.

AG: At the end of primary school you went directly into art academy, how did this decision come to be? You were a child and I imagine that the family hoped for you to be dedicated, for example, to painting or watercolor; however, you specialized in printmaking, a very physical and dirty technique. How did this vocation arise?

At the time I joined the Manuel Belgrano National School of Fine Arts in Buenos Aires, you could enter immediately after primary school. I was 12 when I joined. We studied many typical secondary school subjects, but the most important ones had to do with the arts: drawing, printmaking, painting, sculpture, aesthetics, philosophy, art history.

Actually, I did not major in printmaking at that school, but at the Universidad Iberoamericana, where I was admitted in 1958, the year we went to live in Mexico City. A Colombian artist, Guillermo Silva Santamaria, ran the printmaking workshop and I loved working there. He was the one that organized —without my knowing— my first solo exhibition, at age 17, in a very fashionable space at the time in Mexico City: the Proteo Gallery. It was a great experience in every way. I remember that I presented 12 oil paintings and 19 prints.

AG: Then came the period between Mexico and Buenos Aires, how was that experience? Your brother still lives in Mexico and has established his career and his family there, but you returned to Buenos Aires and then you settled in the US. Did you not feel that Mexico was your place?

LP: I lived in Mexico in my teens for three years (from ages 16 to 19), but then I wanted to return to Buenos Aires and the School of Fine Arts to finish my studies.

The experience of living in Mexico was very important to me. I understood that contexts change codes, by living in a country with a very strong culture and tradition, so unlike Argentina, which is a country of immigrants, where the cultural reference point always seems to be elsewhere.

In Mexico, I learned a lot, not only in relation to the visual arts (one of my best teachers was the German Mathias Goeritz) but also about literature, as my friends were writers: José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis, Emilio Carballido, etc. In fact, it was Pacheco and Monsiváis who read Borges to me for the first time.

AG: When you arrived in New York in 1964, you were on your way to Paris, but the energy of the city captured you and you stayed there for good. How was the city then? What was it like to be a Latin American woman artist in New York in those years? What other Latin American artists do you remember were there at that time?

The city was very different from what we know today, and Latin American artists did not have the place they have today, how was that path that you travelled from your arrival?

LP: In 1964, I went to visit my brother and my printmaking teacher in Mexico convinced me that I should go to Paris to see the museums. But then, a former teammate of Fine Arts at that time lived in New York with his sisters convinced me to go there first for a few days and see the World's Fair. So I did, and when I got to New York I realized it was absurd to be in that city for just one week, as just visiting the museums was going to take much longer, and I decided to postpone the trip to Paris. Four days later, I enquired about and found the best printmaking shop in town, and before long I was sharing an apartment with two other Argentinean girls and finally, without intending to, I ended up staying in New York.

It is important to remember that when I arrived, in 1964, it was an ideal place for young people: it was the time when the Beatles arrived in New York, at the height of Janis Joplin, Bob Dylan and Joan Baez's careers. In visual arts, it was the beginning of pop and minimalism. The city was becoming the undisputed center of art, as Paris had been until that moment. That meant that many artists were coming from all over the world, attracted by what was going on there. I was 22 and the context was highly energetic and stimulating.

With regard to what you mention about being a Latin American woman, it is interesting to note that at that time, concerning the Latin American culture, there were no clear categories. Just think that when I got there, the image we now have in New York as the focus of *mainstream* was just starting to consolidate. This division among Latinos, Asians, African Americans, etc., which today is present and remains a matter of controversy, we partly owe to the Nixon administration, which invented the term *Hispanic* for all Latin Americans. It ended up promoting a situation of segregation, which in any case was not yet evident in the field of culture. The fact is that in 1964, when I arrived, I felt very comfortable and welcome from the start. At the same time, these were moments of great challenges and major social confrontations. The feminist movement, the struggle for the rights of blacks (Malcolm X was assassinated in 1965), the anti-Vietnam demonstrations, all these situations required reflection and thus to assume a position. All those instances that I lived and of which I was part helped me feel integrated in a time of change. When I arrived, I do not remember there being many Latin American women artists in New York, except the Argentinean Sarah Grilo and the Venezuelan Marisol Escobar (that is obviously an index of gender imbalance in the art, and the lack of information). Later some others began to appear, including Ana Mendieta, who actually had lived in the United States since she was a child and who was younger, so we are already talking about another decade.

AG: What American artists or others who were active in the New York scene impressed you the most at the time? What new expressions did you discover that struck you? Conceptualism, for example, established a radical ethical discussion about art and its own self-referentiality placing it within the limits of its own existence. Joseph Kosuth is one of the most influential examples of the time. What is your recollection of your encounter with all these discussions?

LP: That reflection on conceptualism can be done today, when conceptualism is history, but when lived at that time things were not as sharp nor classified; conceptualism did not exist as an established current. What did exist were artists, including myself, who posed similar questions or challenges and that -we now realize- was happening in Europe and Latin America, and certainly in Asia, but I could not assess that at the time because I was immersed in it. Joseph Kosuth, to give an example, arrived in New York in 1965, a year after I did, to enroll in the School of Visual Arts; he was then 20 years old. Lucy Lippard, one of the most significant theorists, gathers the experiences of the time at some exhibitions she curated from 1969, and in which I participated with the shadows and the wrinkles. She herself rather than speaking of conceptualism spoke about the phenomenon of dematerialization of art.

However, coming back to your question, the most impressive of all what I witnessed at that time was the work of Warhol and pop artists. I saw the first exhibitions at the Leo Castelli Gallery with Lichtenstein, Warhol, Oldenburg, etc., and that was very exciting, as was the city itself. In addition, the first minimalist exhibitions were held, which made you aware of the fact that the concept of "international art" was really a fallacy. These works, which required technological breakthroughs and a lot of money for production, would be totally out place in our countries, they would be even ethically questionable. Hence, conceptual art arises and converges at that time, almost in opposition to that First World boast.

AG: Upon arrival, you moved and you enrolled in the Pratt Graphic Art Center, you met Noé and Camnitzer and with them, you started a first nucleus of artists who worked and exchanged ideas. Then came your marriage to Luis, the classes at Pratt, your first exhibition in New York. How did all this come about?

When I got to New York I enrolled at the Pratt Graphic Art Center, a printmaking workshop in Manhattan dedicated solely to graphic techniques. After my experience with the technique in Argentina and Mexico, reaching the workshop was like arriving in the present, with all the advantages of having access to the best and most modern materials and tools plus a super-stimulating context, working with colleagues who came from different parts of the world. I was in an ideal position to take advantage of all that, having learned the art from a very young age, so I was aware of what I was experiencing and appreciated this huge opportunity to work in practically ideal conditions.

In this workshop, I met Luis Camnitzer. He lived in the city and shared an apartment with Argentinean artist Luis Felipe Noé, whom I did not know personally but I admired greatly. Talks between the three of us (Camnitzer, Noé and I) were intense. At that time Luis, Jose Castillo and I formed a group called the New York Graphic Workshop (NYGW), an experimental printmaking workshop we opened with the help of a patron (Julian Firestone) in Greenwich Village. To cover the costs we had students and we did professional printing work. But basically, what we did was a fierce criticism of our own work, which made us grow a lot and be very severe with our individual approaches.

AG: When did you know you would stay in New York for good? Did you ever think of going back to Buenos Aires?

LP: I have always felt very comfortable in New York. It is a city that I increasingly like, very different from other American cities in every way. I like that it is made up of people of all nationalities, there are many simultaneous cultural codes, it is constantly changing, and it has plenty of energy. I also had the privilege for many years of being a professor at the City University of New York and therefore being part of the academic system. In addition, early on, I was fortunate to be represented in several galleries in Latin America, USA and Europe.

I never asked myself about returning to Buenos Aires because, as I have maintained a close relationship not only with friends and colleagues, but through my exhibitions and my regular presence there, I do not feel that I am away at all from my roots and my culture .

I still think in Spanish and I consider myself an Argentinian, Latin American artist. Also a New York artist, of course.

AG: Do you think that your later work, in which those fantastic dialogues between different characters take place, would have developed in another city that was not as cosmopolitan, as humanly diverse as New York, where such heterogeneous situations are part of everyday life?

LP: I think that the experience of living in Mexico, then in New York and some time in Italy has everything to do with my awareness of different codes and visions that exist simultaneously in reality and that generated in my work these somewhat unusual dialogues between dissimilar characters.

AG: How was the experience of the NYGW? How did you start it? How did you keep that structure working? What artists performed residences there and how was the contact with them? How did people learn about the existence of that place where Latin American artists could create and work in New York?

LP: The experience of the NYGW was very beautiful. We were very young but we encountered the conditions to have a wonderful printmaking workshop in the Greenwich Village, at the time a neighborhood of artists -it was the Hippie movement era-, full of places for music, sites where poetry was read, small little theaters, cafés.

We worked a lot; we spent endless hours in the workshop. At that time, we were invited as a group to exhibit in serious places like the *Museo de Bellas Artes* in Chile, in 1969, at that time headed by Nemesio Antunez or the *Museo de Bellas Artes de Caracas*, directed by Miguel Arroyo. In Venezuela, I remember we met Gego. In fact, her husband, Gerd Leufert, designed our NYGW

catalog where Luis had written a fantastic text and we even had a manifesto. In New York, we exhibited as a group at New York University, the Pratt Graphic Art Center and the historical Information exhibition at the Museum of Modern Art. José Castillo, a Venezuelan artist in our group, was the organizer of the “public relations”, because in addition to being super smart and fun, he was a first class cook and collectors, curators and critics succumbed to his spells...

Many artists came to work in the workshop. Both Luis Solari and José Luis Cuevas, for example, made their first prints in our workshop. Marta Minujín, Jorge de la Vega, León Polk Smith, Ay-O, and many others also made prints there. And we made several plates and editions for Salvador Dalí, who lived in New York six months a year and had his studio in the St. Regis Hotel. We were more than happy with such enriching experiences. Now, as an adult, I think that being so young we must have been very attractive to those who visited us and saw how serious and hardworking and happy we were. That is why they all invited and supported us.

AG: How did you maintain a relationship with Latin America? There were dictatorships in this continent; I remember you rejected the invitation to represent Argentina at some point for this reason. How did you live from New York what was happening in these countries politically and artistically?

LP: What was clear to me was that as long as there was a dictatorship in Argentina, I was not going to represent my country in any official status.

Regarding the link with Latin America, I will say that it took living in New York to make me feel closer to and learn more about Latin American countries. Not only getting to know them, but feeling really identified. I have exhibited in Mexico, Colombia, Chile, Costa Rica, Puerto Rico, Venezuela, Uruguay, Brazil, Panama, Guatemala, and Peru.

Sometimes taking a perspective and a distance makes you more aware of your roots and defines your identity more clearly, contrary to what you might think. Because the environment is so different, your own culture becomes more obvious to you, your language, your perceptions, everything. And in my case, there is a conscious desire to remain Argentinian, although it is difficult to define exactly what that means. For me it means belonging to the place where I was born and where learned my first language.

AG: How was the experience of the workshop in Lucca? In the early 70s you and Camnitzer did an extensive tour of Europe, was that your first time there? What impressed you most about that trip?

LP: The workshop in Lucca, Italy, was an unforgettable experience. We got to know Lucca thanks to Gonzalo Fonseca who invited us to his home in Pietrasanta and recommended us to visit this extraordinary city. Luis and I fell in love with the place to the point of buying a house in a village in the area and creating a printmaking school-workshop that opened every summer. That first trip was very special, I had the opportunity and privilege to visit museums and wonderful collections in the Netherlands, Italy, Germany, meeting face to face with works I only knew from reproductions.

AG: During the 70s you lived many positive things but also changes in your relations and serious health difficulties. How did those times of crisis influence your work?

LP: I think the different experiences you go through in life make you learn and mature. Although there were changes in the production of my work, the main focus of the ideas I had in the 70s is still consistent in later work. Only there was a period where narratives that are more autobiographical emerge. I mean for example the series of drawings of boats that go through storms and dangerous situations, or pictures that form sentences in the manner of visual poems. Art has always been the most important and most central activity of my life, which helped me solve everything else much more easily.

AG: The 80s introduced important changes in the production of your work and I have the impression that it is the beginning of oxygenation and an opening in your career. Can you tell us briefly what happened thereafter?

LP: I think that in the 80s there were some formal changes, because I decided to incorporate paint into my language again, but I still insist that the core of the issues that interest me is the same. I like to think that all stages provide oxygenation and openness, not only the 80s.

3. Wrinkle, 1968. Series of ten photoengravings plus a cover and an interview by Emmett Williams, which portrays the process of crumpling a piece of paper.

AG: What moments would you define as the most significant in your life, your career, your work?

LP: I could not talk about any particular moment. I always feel that what I am doing at present is what excites me the most. And you must remember that every moment, each one of them, when they are happening, they are happening in the present.

For example, now I am over myself that I managed to produce my first play!

AG: Would you like to comment regarding the early work that will be shown in this exhibition? There is a very marked aesthetic change that sets it apart from the pre-*Wrinkle*³ work. I see a process of personal growth reflected in it, cuts, creases, tears, punctures, tensions, contentions, illusions in which it is uncertain what is real and what is fiction, or if the real is fictional, and a strong sense of loneliness . What would you say of these works?

LP: When you talk about the tears, perforations or wrinkles, it appears that you grant them a largely emotional content. While it is true that art is the subject of different readings, including psychological ones, in my approach these elements were not chosen as metaphors for emotional situations but rather because I sought the least significant, most banal thing: a nail, a thread, a shadow, a wrinkle. The idea was that these elements were an excuse to talk about representation and generate a reflection on the matter.

The work that you chose to display in the museum is from a period that I consider very important in my career, in the sense that it is in these years where I start to understand the topics that are recurrent to me, thoughts to which I naturally return, i.e. the topics that interest and define me.

Which are these issues? The reflection about the boundary between the thing and its representation, between what we call virtual and what we call real. The distance between words and things. This also leads to a reflection on what is time, another topic that captures me, and about its alleged linearity.

In the early 60s, my work was a kind of expressionism influenced by European artists whom I had studied at the School of Fine Arts. Then there is the influence of Noé's thinking and approaches, who attracted me with his ability to bring in different codes simultaneously (the cute, the ugly, the twisted, and the perfect, all in the same plane of value), and his capacity for transgression and inventiveness. Later, when I began to question my position as a printmaker at the NYGW, I realized I was trapped in some way on the technical side, which is such a central aspect of printmaking. I decided to simplify, forget any temptation of resorting to technical prowess and to concentrate on the ideas underpinning the work. This is something that, at the time of NYGW, we analyzed and discussed in depth about the work of each one of us together with Camnitzer and Castillo, since we all came from expressionist roots and the three of us were printmakers.

Thus began my works that happened in a white, empty space. Then I realized that I had made this choice instinctively because I was interested for the event in the piece to exist in a timeless space. That is, in an abstract space that would include all possibilities: all places and all times. I am interested in the overlapping of the thing and its representation: a piece of paper with the image of a crumpled paper which is in turn crumpled, a printed or drawn shade that blends with the real one, etc.

Later in the 80s other objects begin to appear and become added to my visual vocabulary (geometric figures, boats, then figurines) that start working as actors in a space, shall we say, increasingly more theatrical. Formally the works are different, but the concept that generates them is the same, because a dialogue between a man painted in a picture of the 400s reproduced on a postcard that *looks at* and seems to dialogue with a plastic figurine depicting a Brazilian footballer is turning simultaneous not only two time frames, but two dissimilar physicalities. It is the same as making a thread drawn in the virtual paper space simultaneous with real thread.

The theme of loneliness, or the perception that you have that the works convey a sense of loneliness —and I agree with you— I think it has to do with the fact that our relationship with things, with life itself, is not plural, one is always alone faced with the fact of being alive and of showing up in this world without an instruction booklet. Someone lost that manual and art is perhaps one of the attempts to rewrite it.

AG: But in the works of this period that we will exhibit there is a more introspective process of search and investigation that lays out a more personal and direct dialogue between the artist and the artwork, with its materiality, with the manipulation of expression through gesture or incision. While your work shows a decided commitment to experiment with the

problems of language and representation, I do not feel that you were then raising issues of intertextuality, references to the history of art or literary quotations, as I understand you later do in works that include other references where you work more on intertextuality, memory, fragment, etc. In this sense, I think the Magritte series marks a turning point in this process. Is this appreciation correct?

LP: For me the early work we will show in the exhibition is from a very analytical and thoughtful period.

The series of prints that use images by Magritte is not essentially different from the works that we are now showing. At that moment, I decided to use images of Magritte precisely because he reflects on the same topics that interest me, and what I do in those works is to continue his thinking and exacerbate it. However, the issue remains the same, the distance between the object and its representation, between the object and the word that designates it. That is the personal part in my work, it is a concept I wonder about and then try to make the artwork as a vehicle for reflection.

AG: The title of the exhibition is *Liliana Porter: a selection of early works and a reflection from the present*, as it also includes a selection of current works that reflect on this period. We can see in the *Forty Years* series your hand today along the hand of a Liliana in her 30s, both traversed by a line which connects the past with the present and escapes towards reality; a line that in its brief journey covers 40 years of your life and transcends you. Or it can be seen in the drawings, where we see a tiny artist who continues an eternal labor, paintbrush in hand, chasing the illusion of expressing infinity with a symbol. What is your reflection when you see your early work, after all these years and all you have lived?

LP: I have a good relationship with the young woman I was, the author of those early works. The first time I had to redo, for example, the *Wrinkle*⁴ installation, it was a very special and emotionally intense experience. Because it was as if I was the two at the same time, the young and the adult. The adult feeling the responsibility of finely reproducing the work, not to disappoint the young woman, and the young one hoping it will be so...

AG: You have been a pioneering artist, a Latin American who broke through the cultural mainstream for other Latin American artists and who built bridges in both directions. How do you feel in relation to this?

LP: Thank you for thinking like that! I hope one can contribute in some way with our work and ideas.

AG: Who was Emmett Williams? The book about the *Wrinkle* begins with a dialogue written by him. How did you meet him? Why did you feel like including this dialogue in your work?

LP: Emmet Williams was a poet born in the United States. A vanguard poet, to use a term from that time. He was very involved with the Fluxus group and he was someone who fluctuated between, or better yet united literature, visual arts, and theatre. I met him around the time I was working on the ten photoengravings book (*Wrinkles*) and he was a very generous person, obviously, as he wrote a special page for that series.

AG: In my point of view, his text conveys an acute perception of your work, both poetic and profound, which uses comedy to make us reflect in a natural way about events that can become brutal (for example, in later videos there are scenes of extreme violence represented with decorations or small figures, making us experience a self-alienation that is very related with the vision of postmodernist artist).

LP: I do not quite understand the phrase about extreme violence, as it is not a characteristic of what I do, even though there is violence (throwing lettuce to the duck or sporadic hammering...) [laughs]. More than violence, there are references to death. I also do not understand that about self-alienation or the relationship with the postmodernist artist, even though I live in postmodernity...

AG: I mean a way of being aware of events, but with an external view, resulting in a failure to engage emotionally or morally in the event (whether good or bad), which I understand as a moral transformation that involves the whole of society, not just artists. I think that in your works there are scenes that could be interpreted as forms of violence and humiliation, like the breaking of an ornament with a hammer, or covering it with paint or drowning it in a *tsunami*, trampling on it or stuffing it with food. The appeal to absurdity allows us to assimilate

4. The first version of this installation was made in 1969 for the Museo de Bellas Artes, Venezuela.

5. Gerardo Mosquera, in his text *Shaking Hands with Mickey*: Lilliana Porter, 1996, describes it as “Porter’s heterogeneous postmodernism”

6. Scene from the video *Matinée* (2009) 20:45 min. Creator, producer and director: Lilliana Porter. Co-Director: Ana Tiscornia. Music composed and performed by Sylvia Meyer. Videography and editing: Thomas Moore.

7. Giunta, Andrea: *A Conversation with Lilliana Porter* and Luis Camnitzer, in *The New York Graphic Workshop*, 1964–1970. Austin, TX: Blanton Museum of Art, 2009: 54.

8. Tiscornia, Ana: *Un conejo que se escapa*: entrevista a Lilliana Porter (A rabbit that escapes: Interview with Lilliana Porter) in the catalog of the exhibition *Lilliana Porter: fotografía y ficción* (Lilliana Porter: photography and fiction). Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2004, p. 55

it without giving it a tragic content (even the act of wrinkling paper itself could contain this meaning, in the consequences suffered by the object after wrinkling it).

Regarding the comment about the postmodernist vision, it is my impression that the need to make such a drastic change in your artistic production around the end of the 60s —be it the perception that you were doing something that was tied to the past and already exhausted, the different forms of meta-fiction that you incorporated to your works, your work about the loss of boundaries of temporal space, the ontological concerns, time-space dislocations like the ones you address in *The Line* or *Boy with Postcard*, involving the viewer to make them aware of the fact that they are faced with a fiction contained in a work of art, but at the same time changing the limits of what is real and what is not, leaving them to wonder whether they are themselves included in a broader fiction— all of this could be framed within the parameters of postmodern art⁵. Maybe this term encompasses too wide a scope so that you feel that your work does not identify with it. What would be the most suitable way of defining your work?

LP: Obviously, there are people who may read my work in a very literal way, and maybe reach conclusions that I cannot even imagine. I do not have any control over this, but from my point of view what I do is work with metaphors. For example, when I feed a plaster pig (and the fact that it is made of plaster is very important, I mean, it being an inanimate object), what I am trying to signify has to do with apparent excess and at the same time the impossibility of swallowing, of assimilating. Or in the case of the black coating over the oriental figurine or the bird, they allude to everything that exceeds us, but also to the ecological disasters of the oil leaks, etc. The throwing of lettuce to the duck, which is called “*ensalada de pollo*” (chicken salad)⁶ is an extreme dislocation, that is why it is funny rather than violent. It would be violent if I were using a real animal; but the allusion to violence is not necessarily violence in itself, I want to believe that what I am doing is anti-violence.

AG: The use of new technologies has been a constant in your works, since the *Wrinkle* work and the inclusion of photoengraving, photography, videos and web projects. A distinctive feature is that you use them as a means but not as an end in themselves, while using an indie format that makes them political.

LP: For each situation, there are techniques that are ideal for a better result. In that sense it does not matter at all if the techniques we choose are old or new, they are all acceptable as long as they are coherent and enhance the idea you proposed.

AG: In relation to the works that we will show at the MNAV (National Museum of Visual Arts) exhibition, the wrinkle has a very important presence in your earlier works. You have said that you were fascinated by the idea of printing the image of a wrinkle and wrinkling the print at the same time, and that you were also fascinated by the action of wrinkling printed paper as a way of editing.⁷ Can you expand a bit more on this? Wrinkling paper and tossing it away is a form of releasing tension, or it can be a sign of anger or frustration. Is this a possible interpretation as well?

LP: Getting rid of a piece of paper by wrinkling it and tossing it away is practically an unconscious action that does not make much more sense than the action itself. However, if this action is isolated and conceived within the context of art, then it can gain new meaning and become a metaphor, come close to a poetic experience or just get weird. My first intention, as a printmaker, when I prepared the notepads that would be wrinkled, was *editing* an action. I actually meant to expand the concept of editing. Likewise, by using paper with printed wrinkles on it, I sought to superpose the image of a wrinkle on the wrinkle itself. In other words, superposing the illustration onto the object being illustrated.

AG: In *The Line*, you drew a line on your hand, which you then photographed and turned into a photoengraving. After printing it, you used a pencil to continue this same line on the sheet that you had just printed. As we have already mentioned, in this work not only converge different techniques, but also different time ranges. There is the time when the line was drawn on your hand, the time when the line was photoengraved, and the time when the line was drawn by pencil.⁸ And then, in the new series of photographs titled *Forty Years*, some of which will be shown at the exhibition, your hand is superposed to the hand on the original photo, thus originating a new line. All this is photographed in a way that it generates a flat dimension of time. Finally, you use a pencil to continue the same line on the walls of the room.

Gregory Volk summarizes this beautifully on a text that he wrote for the *Línea de Tiem-*

po (Time line)⁹ catalog, at the Tamayo Museum: “In the above-mentioned print [referring to *The Line*], a small, slight thing - a mere line drawn by hand - has large import, and that’s something at which Lilliana Porter excels. Throughout her work, seemingly modest images and scenarios, if you really stay with them and absorb them, have a remarkable (and remarkably poetic) ability to delve deeply into human matters which are both wondrous and trubling...”. This reminds me of an artist whose work is closely related to your art, Saul Steinberg. In 1978, Harold Rosenberg said the following about a Saul Steinberg drawing (*Spiral*, 1961), in which an artist draws himself into a spiral that becomes nature: “Everything springs from the artist’s act. The hand that makes the drawing has drawn itself and the pen with which it draws (...)”. Then he quoted Steinberg: “It gets narrower and narrower. This is a frightening drawing. It could be the life of the artist who lives by his own essence. He becomes the line itself and finally, when the spiral is closed, he becomes nature”. Rosenberg concluded: “One begins with fictions and converts them into realities through performance”.¹⁰

LP: On many occasions, when I was asked to give a lecture on my work, a picture of *The Line*, from 1973, would be the first engraving that I would show, because I felt it somehow summarized and exemplified a very important theme underlying most of my projects. In this engraving, we perceive a single and coherent line; however, it is completely fragmented in terms of time and form.

The *Forty Years* series, from 2013, was conceived at an exhibition held at the Barbara Krakow Gallery, in Boston, where I was showing the series of black-and-white photos of hands with lines from the 70’s. While I was there, I came up with the idea of superimposing my hand on those photos and re-photographing the whole situation. This new project succeeded in joining distant time spans. It also integrated the present into the whole picture. The lines drawn on the wall became the closest thing there was to the present and, yet, this immediately became a past event.

AG: In this period, you also work with geometric shapes and their representation, subjecting them to *non-perfect* elements such as drawings or sand. Please, tell us about these projects.

LP: Geometric shapes are archetypes (triangle, circle, square) and, therefore, I was very keen on including them in my vocabulary.

There is a series of photoengravings where geometric shapes have been photographed on a sand-like surface, on which those same shapes have been previously drawn. In addition, a collage superposed right on them replicates those very shapes. It is an attempt to reach to the essence of the symbol, through repetition on different surfaces and time spans, while taking for granted that a final answer or explanation is nowhere to be found. In other photoengravings of the series, which show geometric shapes on a surface, this surface is also drawn on paper, beyond the virtual space of the photograph. Once again, we perceive a determination to join times and spaces in a single and coherent narrative.

AG: Installations reinforce a universe in which reality and illusion converge, in which spectators are shocked by realizing that the answer to a riddle hides a conundrum much deeper than the one initially presented.

LP: The message revealed by the photoengravings is most visible when the wall is used as support because, then, the merging of real and virtual space becomes more evident.

AG: In the series of drawings titled *The Attempt*, an artist tries to perform a task that seems impossible to accomplish: perfection. In *Hombre dibujando el infinito* (Man drawing infinity) someone seeks to embrace infinity. This artist also seems to be a worker, which relates him a lot to you because in addition to being talented, you have always been hardworking and you have devoted your life to art.

LP: *The Attempt* shows, as you say, the character seeking to represent perfection or infinity. This is a metaphor of the attempts made by humans to grasp reality or at least come to terms with it temporarily. And it is also a metaphor of their awareness on their limitations concerning this.

AG: *Hombre dibujando infinito* brought to my mind *Frame-Tale*, by John Barth.¹¹ This was a story written in a vertical strip on the first page of his book *Lost in the Funhouse*. By following his instructions of cutting and gluing the strip on specific places, readers ended up with a Mobius strip that read: “This story begins like this: once upon a time... This story begins like this: once upon a time ...”, and it went on like this... Have you ever felt that art can offer an infinite number of possibilities and yet be so repetitive that it has become totally void of content? Was this feeling what motivated the radical change in your work after

9. Volk, Gregory: *Cinco secciones para Lilliana Porter* (Five sections for Lilliana Porter) in the catalog of the exhibition *Lilliana Porter: Línea de Tiempo* (Lilliana Porter: Timeline), Mexico, DF: Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, 2009, p. 39.

10. Rosenberg, Harold: “Saul Steinberg by Harold Rosenberg”, in the catalog of the exhibition: *Saul Steinberg*. New York: Whitney Museum of American Art, 1978, p. 19.

11. Barth, John: *Lost in the Funhouse*, usa, ny: Doubleday, 1968.

1967-68? I am thinking about the comment that you made to Giunta for the NYGW catalog: “Overnight, we both stopped [you and Camnitzer]... We went from something very baroque to the opposite”.¹²

LP: In my case, after having reflected on it, by the mid 60’s I had already arrived at the conclusion that silence was wiser than words. Silence offers the possibility of eventually getting to say something intelligent, whereas words are limited to what they actually say or express. This is why, in those days, instead of trying to say so much with rather baroque and expressionist works, I sought to use empty spaces and very simple and practically banal elements that were present in our daily lives, such as shadows, strings or small nails, which comprised a specific vocabulary. Regarding my “overnight” change, it is important that we consider the statement in the context of the whole interview, because otherwise it may seem more rushed than it actually was.

AG: How did the public and your Latin American colleagues interpret such a drastic transformation? Did they welcome it from day one or did you encounter resistance? When you started changing, what did you feel as you moved on and experimented? Was there uncertainty? Did you ever think that the aesthetic stripping into which you were tapping might have been interpreted as a kind of alienation from what was being done in Latin America at the time? Or were you always certain that you were finding your true artistic identity?

LP: Let us begin by answering the last part of your question. I believe that what was happening in Latin America during those days has been misunderstood. And the misunderstanding has to do with a stereotyped image of Latin America that led to the development of the so-called *mainstream*, which many Latin Americans ended up reinforcing by feeding this idea of a single art, a Latin American style. And this is not accurate. Latin America has always been complex and diverse; and many trends have coexisted. I was never afraid of betraying my “true artistic identity”, because what I have always done is search within myself and go on with my process according to my reflections. This is why I also think that the change in my work, at the time, was less drastic than it may seem. In 1964, I made my first solo exhibition in New York, at the Van Bovenkamp Gallery. The distortion of time, for instance, was clearly present in *La duquesa de Alba en el subterráneo* (The duchess of Alba in the subway).¹³ Moreover, as I explored with collage, cuts, embroidering on paper, print on plastic materials, etc., I incorporated all these elements into my art projects. This is why I claim that there was no drastic break, but rather a quick evolution. Along this process, there was the need to simplify technical aspects in order to stress the ideas that fueled the different projects and avoid getting caught up in the traps of the printmaker, merely enticed by the engraving process.

As far as how my work was received, I felt it all ran very smoothly. All those pieces were exhibited in various places throughout different countries. I used to participate regularly in international printmaking biennials and made solo exhibitions in Italy, Argentina, Mexico, Uruguay and New York. My exploration raised interest and generated a positive dialogue with the public as well as with my colleagues. Evidently, we will always come across people who will not agree with what we do. However, except for an article by Marta Traba, who did not understand conceptual art, I cannot recall having encountered resistance.

AG: Let us talk about the experience of mail art. How long did this practice last and why did you implement it?

LP: The end of the 60’s was a period in which many artists, such as myself, wanted to stop producing “marketable objects” and sought to create works that did not take into consideration the market rules and their implications. Reflection and idealism reigned in those days, and we developed an interest in printmaking because it was a more democratic form of expression, as works were produced in printed editions. Mail art exhibitions were a result of this. Our work went directly from the artist to the person to whom it was sent. Mail art comprised disposable and ephemeral pieces, with no commercial value at the time. Their value lay in the project itself, in the idea that we tried to portray.

AG: In *Conversations*¹⁴, you told Inés Katzenstein that you would have also liked to be a writer. What kind of books would you write? Have you already started writing? If so, would you like to publish your material?

LP: I have only written some isolated texts that I was asked to write for some publications, presentations or catalogs, but I have not compiled any material in particular. My writings would be inevitably coherent with all my artistic production. This was the case in my experience with the theater play, whose content and visual aspects, although respecting the formal codes of a different discipline, resulted in a natural and coherent reflection of my work.

AG: How was the experience with *Entreactos: situaciones breves* (Intermissions: brief situations) (2014)?¹⁵ You had wanted to make a theater play for years. Please, tell us about the production and the outcome. How did you like it?

LP: In the book published by Patricia Cisneros in 2013, Inés Katzenstein asked me what I would like to do in the future. I replied “A theater play”. Amazingly, a few months later she announced that she had already found a sponsor for the play. I had nothing ready. I just had ideas and some possible acts in my mind, so I started working on it. Inés Katzenstein is not only a curator, but also the person who created and currently manages the Department of Plastic Arts at Universidad Di Tella, in Buenos Aires. There, with the support of theatrical producer Milagros Gallo and production manager Patricia Pedraza, we began the work. I also received great advice and comments for the script from theater people such as Mariana Oberstein, in addition to the collaboration of several professionals. To begin with, the co-director of *Entreactos* was Ana Tiscornia, with whom I have worked for many years. Not only have we held joint exhibitions, but we have also worked together in several public projects in New York. Other members of the team were Sylvia Meyer, who did the music, Mini Zuccheri, in costume design, Eli Sirlin, in lighting design and Ana Stekelman in charge of choreography. This superb team also comprised eight actors and four dancers, plus technicians and assistants. We chose Sarmiento Theater as the venue because it is one of those romantic, slightly worn down, 250-green-velvet-seat theaters, which I thought was ideal. It was just what I was looking for, a classic theater that complied with all the traditional standards. Choosing the actors, participating in rehearsals and taking care of all the details was an excellent experience for Ana and me, in all aspects. We scheduled six performances, and I was concerned thinking they might be way too many. But, actually, on the second day, the tickets for all six performances were sold out!

The response of the public and critics was very positive. We felt that our effort, time investment and dedication were more than worth it! In spite of its success, this play was a challenge. It meant speaking a new language while remaining true to my visual concerns and ideas; it all seemed very new. Nonetheless, I felt I was actually going back to a familiar place. I guess this experiment awakened long-gone moments, during my childhood, when I shared this whole atmosphere of rehearsals, premieres, etc., with my father.

AG: You have produced various works of art in public spaces. Please, tell us what this type of experience means for an artist. Do artists think about the relationship established with the inhabitants of a given place, as they interact with artists’ interventions? How do artists transfer their own discourse to a different scale and means of perception? All your public art projects are closely linked to your work or your current concerns as you engage in them. *Situations with Them* (2007),¹⁶ for instance, proved to be a very interesting experience. This was a school intervention in which instead of adapting your creative imagination to a product aimed at children, we built a wall showing situations that one can clearly relate to your artistic work. Evidently, there is a more communicative approach that reveals we had a young audience in mind, but there is also diversity and dialogues between characters coming from different contexts, who try to communicate with each other, with themselves or with the outside world.

LP: I made my first public work of art in 1994, when the MTA (Metropolitan Transportation Authority), New York’s transportation office, asked me to participate in a contest with a project. It consisted of making four art murals for Manhattan’s 50th-street subway station (“Alice: The Way Out”). I used terra-cotta tile mosaics to make those murals and they are still in perfect condition. The theme revolved around characters of *Alice in Wonderland* mingling with New Yorkers. Since this is the area of Broadway theaters, I was excited about combining real and fictitious characters, the audience with the actors. *Situations with Them* was a project for a contest organized by the New York City Department of Cultural Affairs in 2007. It was a large wall inside a brand-new primary school that had been recently built in Harlem. My project comprised metal

15. *Entreactos: situaciones breves* (Intermissions: short situations). A play by Liliana Porter produced with the Universidad Torcuato Di Tella and presented in the Sarmiento Theater of the city of Buenos Aires, Argentina, in March 2014.

16. *Situations with them* (2007). Wall installation consisting of 12 wall-mounted boxes of metal and glass, painted in bright colors, containing figurines and objects. IS 96 Public School, Amsterdam Ave. at 152nd St. Manhattan, NY.

12. Giunta, Andrea: “A Conversation with Liliana Porter...” cit., 2009, p. 46.

13. She refers to the print: The Duchess of Alba in the “D” Train, 1964. Plate dimensions: 17 ½ x 29 ¾.

14. Liliana Porter in conversation with/ en conversación con Inés Katzenstein. Patricia Phelps de Cisneros Collection, 2013, p. 30.

containers, enameled in lively colors and embedded in the wall. Each one of these boxes has a very sophisticated lighting system and is home to different *live* situations each character is facing. They are like tiny theaters where I set up very suitable situations (dialogues, solo or group performances, characters that look at themselves in the mirror, etc.) for triggering children’s imagination. Ana helped me in this project by designing the boxes and taking care of technical aspects. She and I also worked together making a public art installation, (*Untitled with sky*), for a Hudson-Valley-line train station, where we created seats covered in mosaic tiles and a wind-shield barrier made of faceted glass, a kind of fake stained glass window facing the river. I get very excited by public works of art, theater plays and videos, partly because they are the result of collective efforts. I like teamwork a lot.

Works of public art require a clear awareness regarding the people, our target audience. They call for a different attitude than works made by oneself, in a workshop. And this form of communication is very nice.



Bibliografía

BARTH, John: *Lost in the Funhouse*, New York: Doubleday, 1968.

BAZZANO-NELSON, Florencia: *Liliana Porter and the art of simulation*, Hampshire, England: Ashgate Publishing, 2008.

MONTEJO NAVAS, Adolfo: *Liliana Porter: the enemy e outros olhares obliques*, São Paulo: Luciana Brito Galeria, 2011. Ensayos de Gerardo Mosquera y Mari Carmen Ramírez.

MOSQUERA, Gerardo: Shaking hands with Mickey: Liliana Porter/Dándole la mano a Mickey, in *Liliana Porter: photographs*, New York: New York Foundation for the Arts, Monique Knowlton Gallery, and Galería Ruth Benzacar, 1996.

PORTER, Liliana e Inés KATZENSTEIN: *Liliana Porter in conversation with/en conversación con Inés Katzenstein*, Nueva York: Fundación Cisneros, 2013. Introducción de Gregory Volk.

Levitating Rabbit: Liliana Porter [Catálogo de exposición.] Leo Fortuna Gallery, Hudson, New York, 2008. Texto de Terri Smith.

Liliana Porter. *Diálogos* [Catálogo de exposición.] Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo, 1997. Texto de Gabriel Peluffo Linari.

Liliana Porter: *El hombre con el hacha y otras situaciones breves*. [Catálogo de exposición.] Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), Fundación Eduardo F. Costantini, Buenos Aires, 2013. Texto de Graciela Speranza.

Liliana Porter: Fotografía y Ficción. [Catálogo de exposición.] Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2004. Edición de Inés Katzenstein. Textos de Inés Katzenstein, Gabriela Rangel, Ana Tiscornia, Shifra Goldman, Ricardo Martín-Crosa, Miguel Briante, Pedro Cuperman, Florencia Bazzano-Nelson, Mari Carmen Ramírez, Charles Merewether, Gerardo Mosquera, Gabriel Peluffo y Alberto Martín. Coproducido por el Centro Cultural Recoleta y Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), Fundación Eduardo F. Costantini

Liliana Porter: Línea de Tiempo. [Catálogo de exposición.] Museo Tamayo Arte Contemporáneo, México, DF, 2009. Textos de Tobias Ostrander y Gregory Volk.

Liliana Porter: selección de obras, 1968-1990. [Catálogo de exposición] Buenos Aires, Fundación San Telmo, 1990. Museo Nacional de Artes Plásticas, Uruguay [actualmente de Artes Visuales], 1990. Textos de Ángel Kalenberg, Shifra M. Goldman y Florencia Bazzano-Nelson.

Liliana Porter: to see blue [Catálogo de exposición.]. Galeria Brito Cimino, São Paulo, Brasil, 2008. Texto de José Luis Blondet.

The New York Graphic Workshop, 1964-1970. [Catálogo de exposición.] Blanton Museum of Art, Austin, TX, 2009. Textos de Gabriel Pérez-Barreiro, Ursula Davila-Villa, Beverly Adams, Silvia Dolinko, Andrea Giunta, Gina McDaniel Tarver.

Saúl Steinberg. [Catálogo de exposición.] Whitney Museum of American Art, New York, 1978. Texto de Harold Rosenberg.

Bibliography

BARTH, John: *Lost in the Funhouse*, New York: Doubleday, 1968.

BAZZANO-NELSON, Florencia: *Liliana Porter and the art of simulation*, Hampshire, England: Ashgate Publishing, 2008.

MONTEJO NAVAS, Adolfo: *Liliana Porter: the enemy e outros olhares obliques*, São Paulo: Luciana Brito Galeria, 2011. Essays by Gerardo Mosquera and Mari Carmen Ramírez.

MOSQUERA, Gerardo: Shaking hands with Mickey: Liliana Porter/Dándole la mano a Mickey, in *Liliana Porter: photographs*, New York: New York Foundation for the Arts, Monique Knowlton Gallery, and Galería Ruth Benzacar, 1996.

PORTER, Liliana and Inés KATZENSTEIN: *Liliana Porter in conversation with/en conversación con Inés Katzenstein*, Nueva York: Fundación Cisneros, 2013. Introduction by Gregory Volk.

Levitating Rabbit: Liliana Porter [Exhibition catalogue.] Leo Fortuna Gallery, Hudson, New York, 2008. Text by Terri Smith.

Liliana Porter. Diálogos [Exhibition catalogue.] Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo, 1997. Text by Gabriel Peluffo Linari.

Liliana Porter: El hombre con el hacha y otras situaciones breves. [Exhibition catalogue.] Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), Fundación Eduardo F. Costantini, Buenos Aires, 2013. Text by Graciela Speranza.

Liliana Porter: Fotografía y Ficción. [Exhibition catalogue.] Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2004. Edition by Inés Katzenstein. Texts by Inés Katzenstein, Gabriela Rangel, Ana Tiscornia, Shifra Goldman, Ricardo Martín-Crosa, Miguel Briante, Pedro Cuperman, Florencia Bazzano-Nelson, Mari Carmen Ramírez, Charles Merewether, Gerardo Mosquera, Gabriel Peluffo and Alberto Martín. Coproduced by the Centro Cultural Recoleta and Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), Fundación Eduardo F. Costantini

Liliana Porter: Línea de Tiempo. [Exhibition catalogue.] Museo Tamayo Arte Contemporáneo, México, DF, 2009. Texts by Tobias Ostrander and Gregory Volk.

Liliana Porter: selección de obras, 1968-1990. [Exhibition catalogue.] Buenos Aires, Fundación San Telmo, 1990. Museo Nacional de Artes Plásticas, Uruguay [currently Museo Nacional de Artes Visuales], 1990. Texts by Ángel Kalenberg, Shifra M. Goldman and Florencia Bazzano-Nelson.

Liliana Porter: to see blue [Exhibition catalogue.] Galeria Brito Cimino, São Paulo, Brazil, 2008. Text by José Luis Blondet.

The New York Graphic Workshop, 1964-1970. [Exhibition catalogue.] Blanton Museum of Art, Austin, TX, 2009. Texts by Gabriel Pérez-Barreiro, Ursula Davila-Villa, Beverly Adams, Silvia Dolinko, Andrea Giunta, Gina McDaniel Tarver.

Saúl Steinberg. [Exhibition catalogue.] Whitney Museum of American Art, New York, 1978. Text by Harold Rosenberg.

LILIANA PORTER

(Buenos Aires, 1941) es una de las artistas contemporáneas de mayor influencia en el desarrollo del arte conceptual latinoamericano. Su obra, que abarca grabado, dibujo, pintura, fotografía, video y más recientemente, teatro, es un referente fundamental en la producción artística internacional.

Reside desde 1964 en Nueva York, donde fue cofundadora del *New York Graphic Workshop* (1964-1970), junto con Luis Camnitzer y José Guillermo Castillo. Ha recibido numerosos reconocimientos, entre ellos, la Beca Guggenheim (1980); Mid Atlantic/NEA Regional Fellowship (1994) y siete premios de investigación otorgados por PSC-CUNY (1994-2004). Profesora en Queens College, City University of New York, desde 1991 a 2007. Está representada internacionalmente en colecciones públicas y privadas, entre las que se destacan: TATE Modern Collection, London, UK; MoMA New York; Whitney Museum of American Art, New York; Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires; The New York Public Library; Museo de Arte Moderno, Buenos Aires; Blanton Museum of Art, Austin, TX; Museo del Barrio, New York; Metropolitan Museum of Art, New York; Smithsonian American Art Museum, Washington D. C.; The Bronx Museum of the Arts, New York; Museo Tamayo, México D. F.; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Daros Latinamerica Collection, Zürich; Malba-Fundación Costantini, Buenos Aires; Brooklyn Museum, New York; The Museum of Fine Arts, Houston, TX, Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV), Uruguay

LILIANA PORTER

(Buenos Aires, 1941) is one of the most influential contemporary artists for the development of Latin American conceptual art. Her work, which includes printmaking, drawing, painting, photography, video and more recently, theater, is a major reference for international artistic production.

She has lived in New York since 1964, where she co-founded the *New York Graphic Workshop* (1964-1970) along with Luis Camnitzer and José Guillermo Castillo. She has received numerous awards, including a Guggenheim Fellowship (1980); Mid Atlantic/NEA Regional Fellowship (1994) and seven research awards granted by PSC-CUNY (1994-2004). She was a professor at Queens College, City University of New York from 1991 to 2007. She is represented internationally in public and private collections, some of which are: TATE Modern Collection, London, UK; MoMA New York; Whitney Museum of American Art, New York; Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires; The New York Public Library; Museo de Arte Moderno, Buenos Aires; Blanton Museum of Art, Austin, TX; Museo del Barrio, New York; Metropolitan Museum of Art, New York; Smithsonian American Art Museum, Washington D. C.; The Bronx Museum of the Arts, New York; Museo Tamayo, Mexico D. F.; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Daros Latinamerica Collection, Zürich; Malba-Fundación Costantini, Buenos Aires; Brooklyn Museum, New York; The Museum of Fine Arts, Houston, TX, National Museum of Visual Arts (MNAV), Uruguay



Adriana Gallo, (Montevideo, 1974). Fue asistente de Liliana Porter en su estudio de Rhinebeck, N.Y. desde 2007 al 2009. Integra el equipo del Museo Nacional de Artes Visuales desde el 2009. En 2012 fue curadora asistente de la exposición retrospectiva “Luis Camnitzer” en la escala en el MNAV de la muestra itinerante organizada por la Colección Daros Latinamerica.

Adriana Gallo, (Montevideo, 1974), worked as an assistant to Liliana Porter in her studio in Rhinebeck, N.Y. from 2007 to 2009. She has been a member of the Museo Nacional de Artes Visuales team since 2009. In 2012, she was assistant curator in the MNAV stop of the retrospective traveling exhibition “Luis Camnitzer”, organized by Daros Latinamerica Collection.

Agradecimientos:

Ana Tiscornia, Ricardo y Dante Lanzarini, Felicitas Rausch, Evelyn S. Braun, Maya Pfeifer

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

MINISTRA
María Julia Muñoz

SUBSECRETARIO
Fernando Filgueira

DIRECTOR GENERAL
Jorge Papadópulos

DIRECTOR NACIONAL DE CULTURA
Sergio Mautone

DIRECTORA DE PROYECTOS CULTURALES
Begoña Ojeda

MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES

DIRECTOR
Enrique Aguerre

SECRETARÍA DE DIRECCIÓN
Adriana Gallo y Juan Baltayan

ASESORÍA Y RECURSOS HUMANOS
Daniel Giorgi

COMUNICACIÓN
Cecilia Vignolo

ÁREA EDUCATIVA
María Eugenia Grau, Fabricio
Guaragna y Luis Lereté

AREA DE CONSERVACIÓN
Eduardo Muñiz

REGISTRO
Osvaldo Gandoy y
Zully Gariazzo

INFORMÁTICA
Eduardo Ricobaldi

ÁREA GRÁFICA
Álvaro Cabrera y Nelson Pino

MEDIOS AUDIOVISUALES
Fernando Álvarez Cozzi

INTENDENCIA
Julio Maurente y Sergio Porro

VIGILANCIA Y MANTENIMIENTO
Héctor Carol y Carlos
Bentacur

CRÉDITOS DEL CATÁLOGO Y LA EXPOSICIÓN

Curaduría, investigación y producción
Adriana Gallo

Textos
Enrique Aguerre
Hans-Michael Herzog
Adriana Gallo
Liliana Porter

Traducción de textos- inglés
Adriana Butureira

Traducción de texto- alemán
Beatriz Clara

Edición de textos y corrección de estilo
Graciela Alvez

Concepto para catálogo
Adriana Gallo y Bettina Díaz

Diseño de catálogo
Bettina Díaz

Fotografía
TAPA Y CONTRATAPA
34/35, 37/39/41/43/45/47, 49, 50, 51, 52, 52, 53, 54, 55, 65, 66,
67, 69, 70/71, 72, 73.
Daros Latinamerica Collection, Zürich
Photo: Peter Schälchli, Zürich
©The artist

PÁG. 10 A 31 (ARCHIVO PERSONAL),
57, 58, 59, 59, 60, 61, 62, 63, 80, 83, 84, 85.
Liliana Porter

78, 78, 78, 79, 81.
Eduardo Baldizán

74/75, 76, 77.
Adriana Gallo

Diseño de montaje: Adriana Gallo

Montaje: Nicolás Infanzón

Asistencia en montaje: Luis Lereté

Producción general: Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV)
Daros Latinamerica Collection, Zürich

WRINKLE [ARRUGA], a. 1967. 36,4 x 27,2 cm. Grabado barniz blando. Colección de la artista ► para arrugar y tirar

