

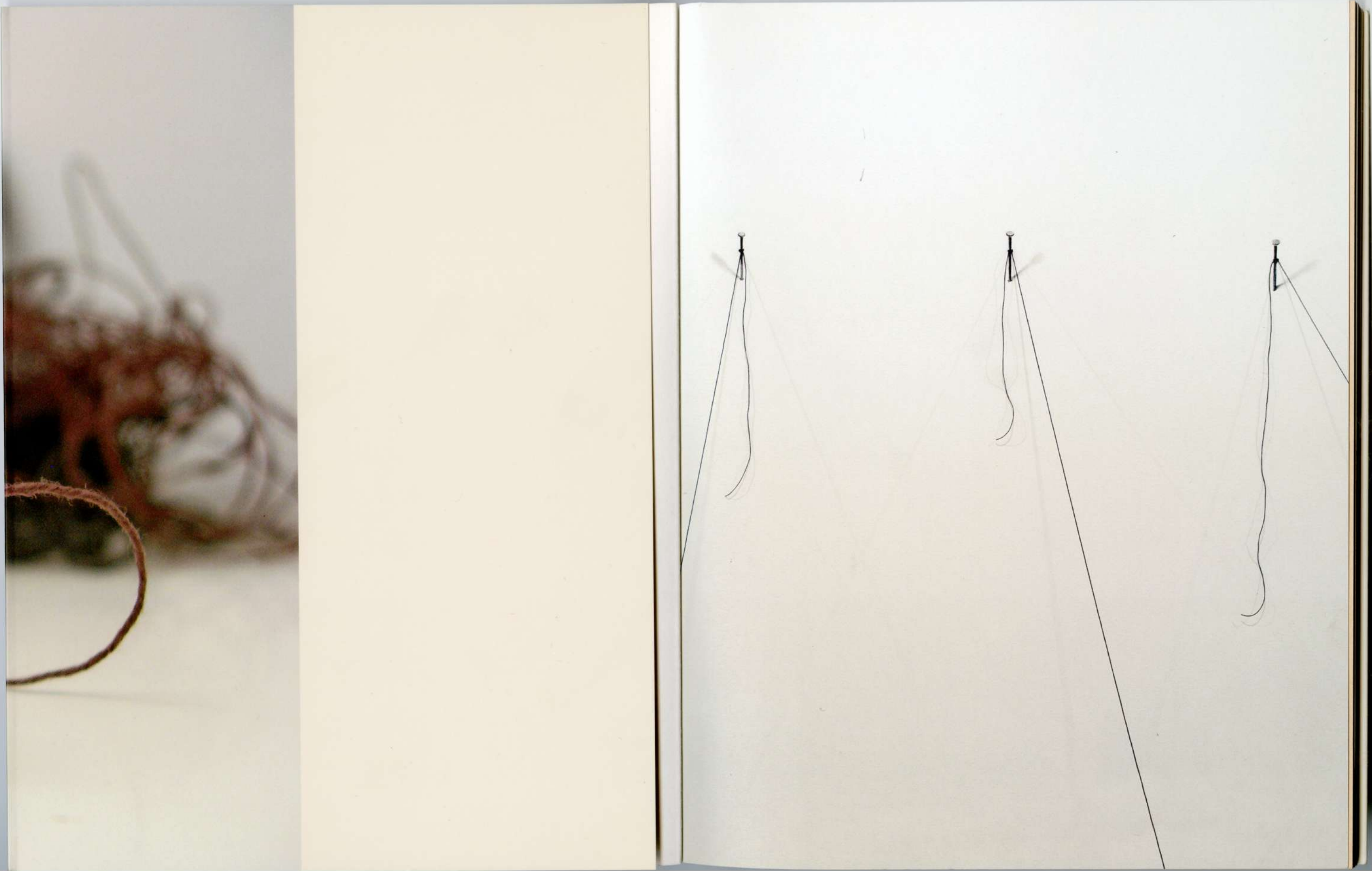
Liliana Porter

LÍNEA DE TIEMPO



2
9 lit

eral
8



Liliana Porter

LÍNEA DE TIEMPO

SICARDIGALLERY

hosfelt gallery

FUNDACION
OLGA Y
RUFINO
TAMAYO

arte contemporáneo

MUSEO
TAMAYO



Instituto
Nacional de
Bellas Artes

CONACULTA

MUSEO
TAMAYO

Liliana Porter
LÍNEA DE TIEMPO

COORDINACIÓN EDITORIAL
Arely Ramírez

TEXTOS
Tobias Ostrander
Gregory Volk

DISEÑO
Taller de comunicación gráfica

TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL
Marcela Quiroz, *Línea de tiempo*
Pilar Carril, *Cinco secciones para Liliana Porter*

REVISIÓN EN INGLÉS
Jeffrey Pavelka, *Timeline*

FOTOGRAFÍA EN SALAS
Ramiro Chaves

PORTADA
Forced Labor (detalle): 2006

Primera edición, 2009
© Fundación Olga y Rufino Tamayo
Paseo de la Reforma y Gandhi s/n
Bosque de Chapultepec
México, D.F., 11580

Tels. (5255) 5286 6519
(5255) 5286 6529
Fax (5255) 5286 6539

www.museotamayo.org
info@museotamayo.org

ISBN: 978-968-5979-26-9

Impreso en México | Printed in México

MUSEO
OLGA Y RUFINO
TAMAYO

Agradecemos el apoyo de:



FUNDACIÓN/COLECCIÓN
JUMEX

Deutsche Bank



MT00548

708.972

MAT

2009

lil

Ej.4

Porter, Liliana, 1941-
Línea de tiempo / Liliana Porter; textos Tobias Ostrander, Gregory Volk; coordina-
ción ed. Arely Ramírez; traducción al español Marcela Quiroz, Pilar Carril; fot.
Ramiro Chaves.
-México: Fundación Olga y Rufino Tamayo, 2009.

62 p.: il., col.; 21 x 21 cm

Catálogo de la exposición homónima presentada en el Museo Tamayo Arte
Contemporáneo (Distrito Federal, México) del 12 de febrero al 3 de mayo de 2009.

ISBN-13: 978-968-5979-26-9

1. Porter, Liliana, 1941 - Exposiciones
2. Artistas argentinos - Siglo XX
I. Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo

SCDD21
709.82

CONTENIDO | CONTENTS

PRESENTACIÓN

- 7 Consuelo Sáizar | Presidenta de CONACULTA
- 8 Teresa Vicencio | Directora general INBA
- 9 Ramiro Martínez | Director Museo Tamayo Arte Contemporáneo

10 OBRAS | WORKS

33 LÍNEA DE TIEMPO

Tobias Ostrander

39 CINCO SECCIONES PARA LILIANA PORTER

Gregory Volk

47 TIMELINE

Tobias Ostrander

51 FIVE SECTIONS FOR LILIANA PORTER

Gregory Volk

57 BIOGRAFÍA | BIOGRAPHY

59 BIBLIOGRAFÍA | BIBLIOGRAPHY

60 LISTA DE OBRA | LIST OF WORKS



El Museo Tamayo Arte Contemporáneo ha organizado la muestra *Liliana Porter. Línea de tiempo*, retrospectiva que presenta la obra de esta artista argentina, discípula de Mathias Goeritz.

Bajo la curaduría de Tobias Ostrander se presentan 38 obras realizadas a lo largo de 40 años de trayectoria artística, en la que se incluyen pinturas, grabados, dibujos, fotografías, instalaciones y videos. Porter emplea juguetes y objetos, como figuras de porcelana de los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado, así como juguetes de plástico, relojes o velas.

La línea es el hilo conductor visual a lo largo de las salas de exhibición. Con esta muestra, el Museo Tamayo ofrece a sus visitantes las propuestas estéticas de una reconocida artista contemporánea.

Consuelo Sáizar
Presidenta del Consejo Nacional
para la Cultura y las Artes

El Museo Tamayo Arte Contemporáneo ha dedicado largos años a consolidar una misión esencial: erigirse como un espacio abierto a la revisión de aquellas obras y artistas internacionales que, durante la segunda mitad del siglo XX, han marcado inflexiones significativas en el modo en que concebimos el arte actual.

En esta ocasión, la puerta ha sido abierta a Liliana Porter, una artista conceptual que sabe que todo creador posee y desarrolla temas recurrentes a lo largo de los años, y que en ellos se cifra la vigencia y el carácter propositivo de sus obras. En su caso, el problema de la representación se manifiesta en buena parte de una extensa vida artística que la ha llevado desde su natal Buenos Aires, hasta la Ciudad de México —donde vivió un importante ciclo formativo bajo la tutela de Mathias Goeritz— y, finalmente, Nueva York, donde reside desde la efervescente década de los sesenta.

Desde muy temprana edad, Porter intuyó la arbitrariedad que domina la percepción individual del tiempo. Comprendió la imposibilidad de aprehender en continentes uniformes las formas en que las horas, los días o los años transcurren, se quiebran o parecen detenidos.

Con *Línea de tiempo*, la primera muestra antológica de Liliana Porter en nuestro país, el museo presenta al público un recorrido por cuatro décadas de exploración. La exhibición y el volumen que ahora ponemos en manos de los lectores reúnen acercamientos que van del grabado, el dibujo y la fotografía hasta las instalaciones y el video; y más allá de organizarse en un *continuum* diseñado para mostrar una ruta evolutiva, se ocupan de revelar las maneras en que este conjunto de piezas ha propuesto, en distintos momentos, con recursos y lenguajes diversos, cuestionamientos sobre el modo en que transformamos, asumimos y representamos la realidad.

Sirvan, pues, los registros consignados en estas páginas —acompañados de los abordajes críticos de Gregory Volk y del curador Tobias Ostrander— para ahondar en los mecanismos con que Liliana Porter ha configurado indagaciones plásticas en las que el tiempo regresa, se pausa o se repite, construyendo un corpus en el que lo único cierto parece ser la conjetura.

Teresa Vicencio
Directora General, INBA

El Museo Tamayo Arte Contemporáneo presenta la exposición *Liliana Porter. Línea de tiempo*, la cual se enfoca en el manejo que esta artista hace tanto de la línea como del tiempo en su obra. Curada por Tobias Ostrander, la muestra presenta ejemplos de grabado, pintura, fotografía, instalación y video, los cuales abarcan más de cuarenta años de la producción de esta artista argentina radicada en Nueva York.

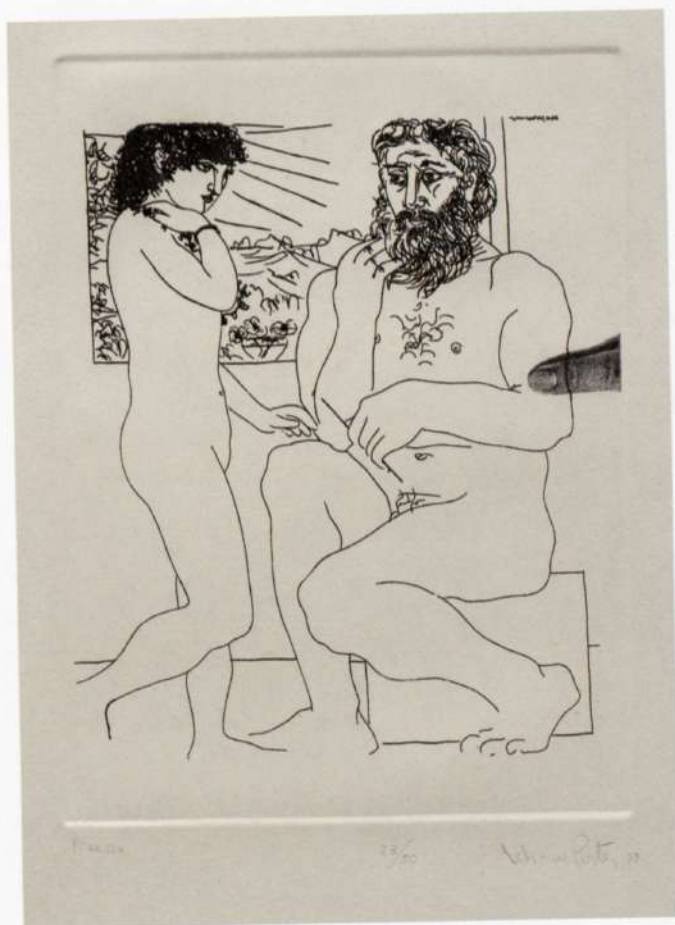
Liliana Porter mantiene una relación especial con México, país en el que vivió entre 1958 y 1961, época en la que realizó estudios de arte en la Universidad Iberoamericana. La artista recuerda con cariño que su primera exposición la realizó en México, cuando tenía solo dieciséis años. *Liliana Porter. Línea de tiempo* representa su primer gran retrospectiva en nuestro país.

Esta exposición refleja las líneas curatoriales del Museo, así como su compromiso con la revisión de artistas involucrados con las prácticas conceptuales de las décadas de 1960 y 1970, tanto en Latinoamérica como en otras regiones del mundo. La exhibición de Liliana Porter dialoga con las numerosas exposiciones organizadas por el Museo en los últimos ocho años, entre las que se encuentran: *Mira Schendel. Continuum amorfo* (2004), *Lawrence Weiner. Cubierto por nubes* (2004), *Bas Jan Ader* (2004), *David Lamelas, Extranjero, Foreigner, Étranger, Ausländer* (2005); *Edward Ruscha. La mirada distanciada* (2006), o *Artur Barrio* (2008), entre otras.

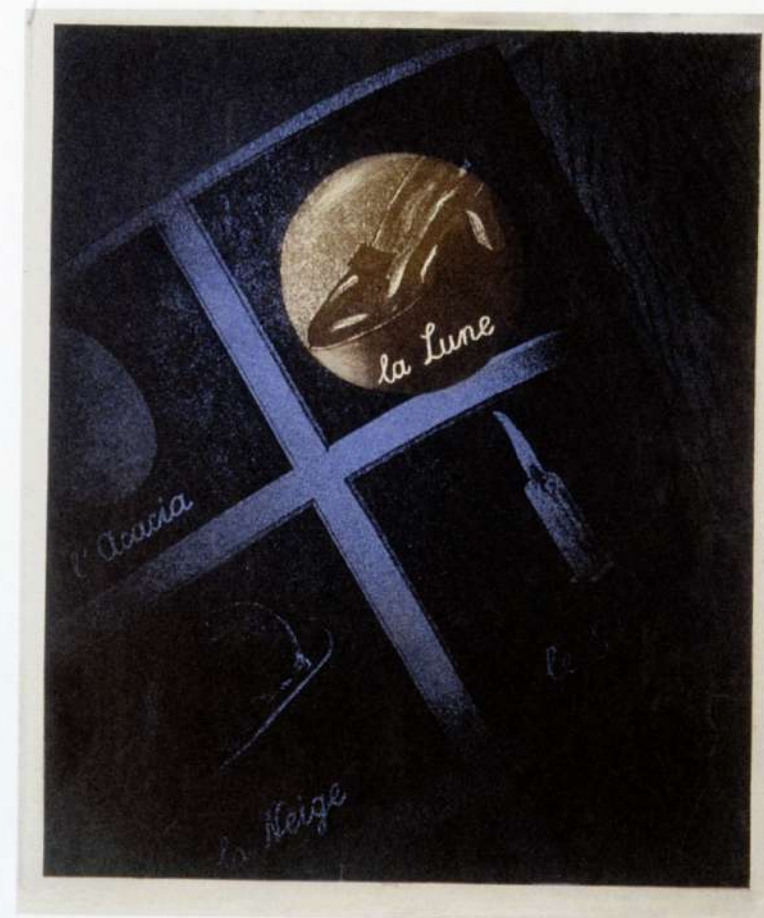
Agradezco a los coleccionistas que generosamente prestaron sus obras para esta exhibición, así como a la Galería Ruth Benzacar de Buenos Aires, Sicardi Gallery de Houston y Hosfelt Gallery de San Francisco y Nueva York. El apoyo de estas dos últimas fue también esencial para la publicación de este catálogo. Mi más profundo reconocimiento a Liliana Porter, con quien ha sido maravilloso compartir este proyecto. La inteligencia y agudo ingenio que su trabajo expresa no deja de sorprender e inspirar.

Ramiro Martínez
Director Museo Tamayo Arte Contemporáneo





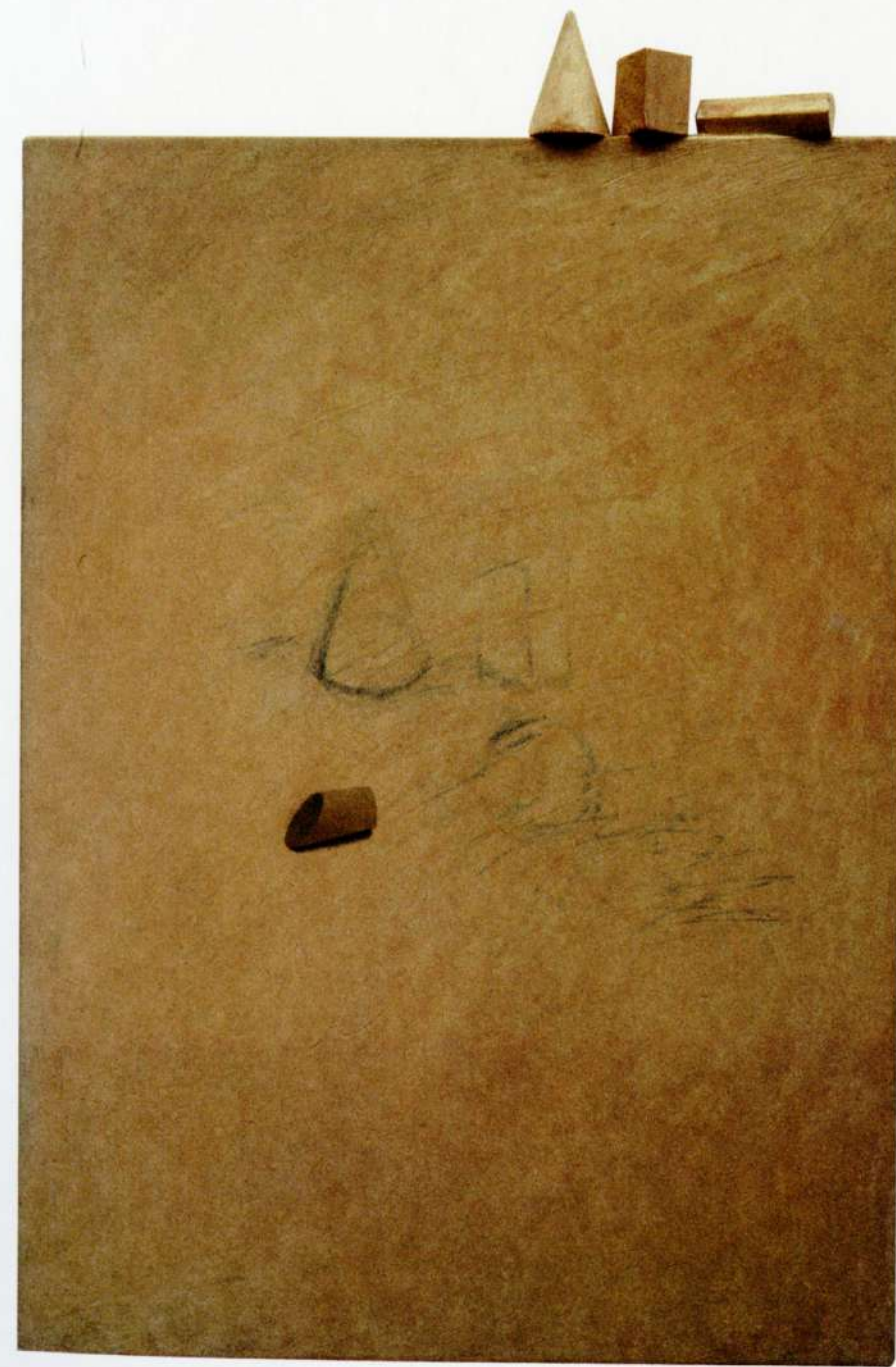
PICASSO - 1973



LA LUNE - 1977



UNTITLED · 1973/2008



THE RIDDLE · 1987





DIALOGUE WITH CHRIST/LAMP · 1999



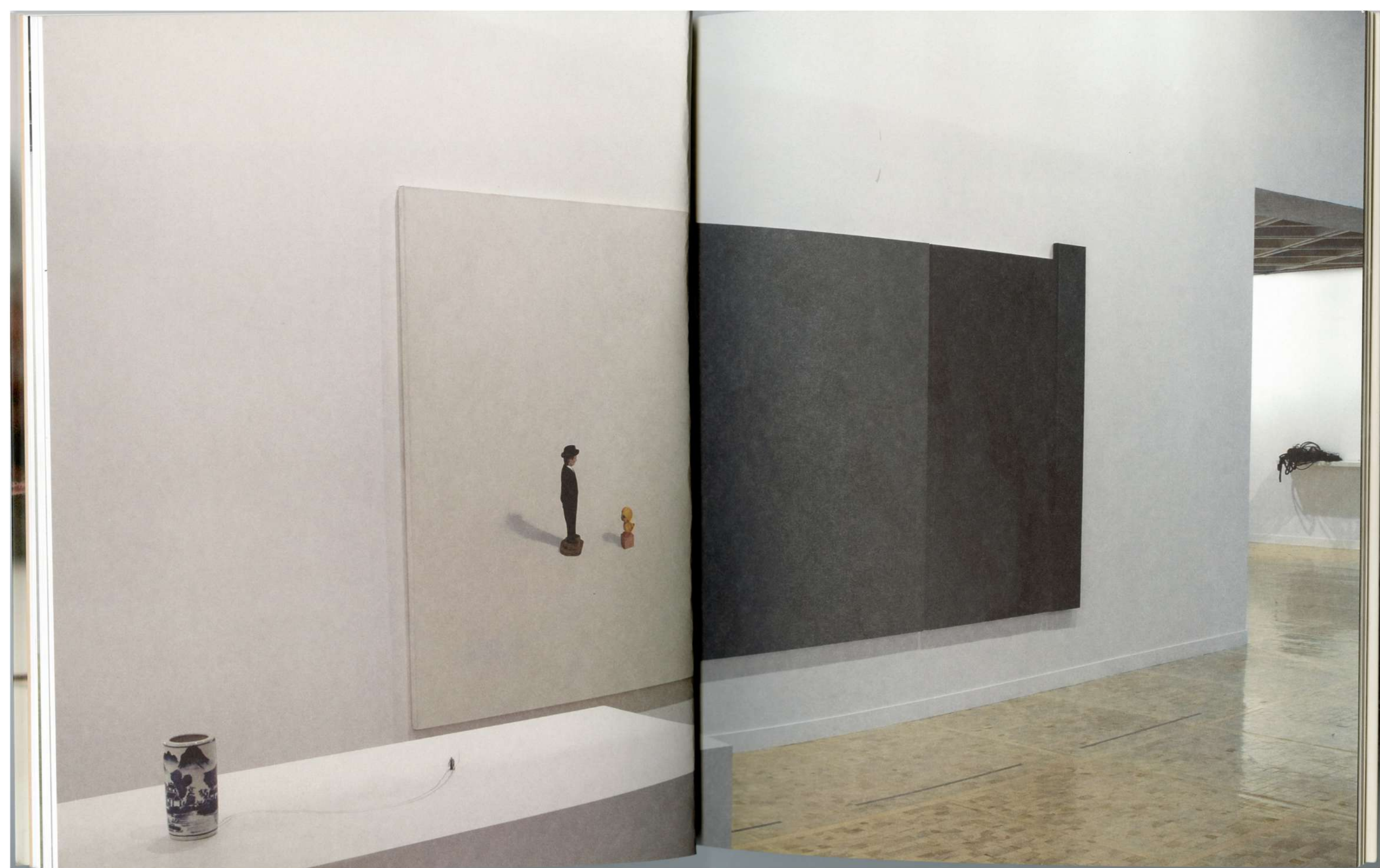
DIALOGUE (WITH PENGUIN) · 1999

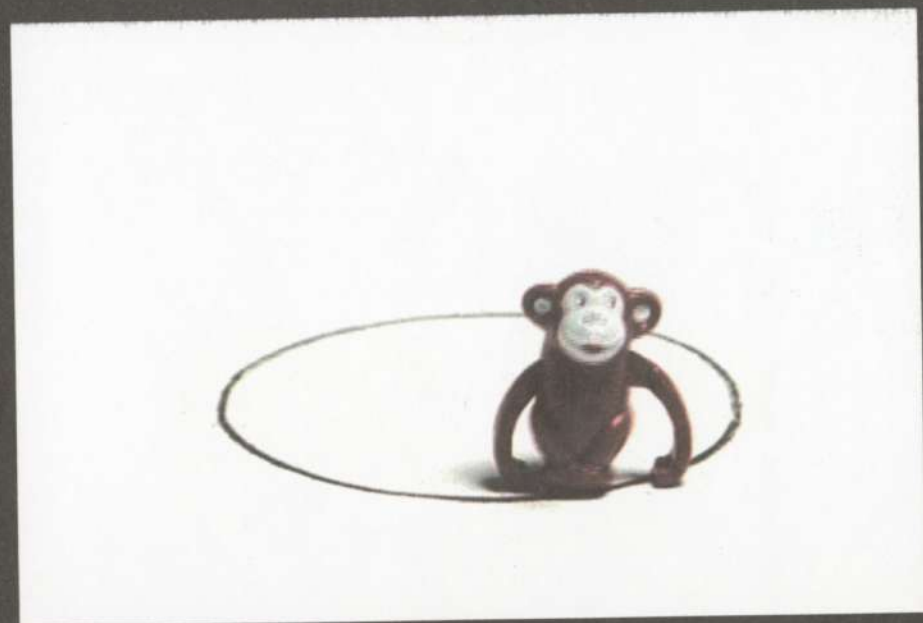


MAN DRAWING · 2008



TO GO BACK · 2001/2008





FOR YOU - 1999



DREAM JOEY - 2000



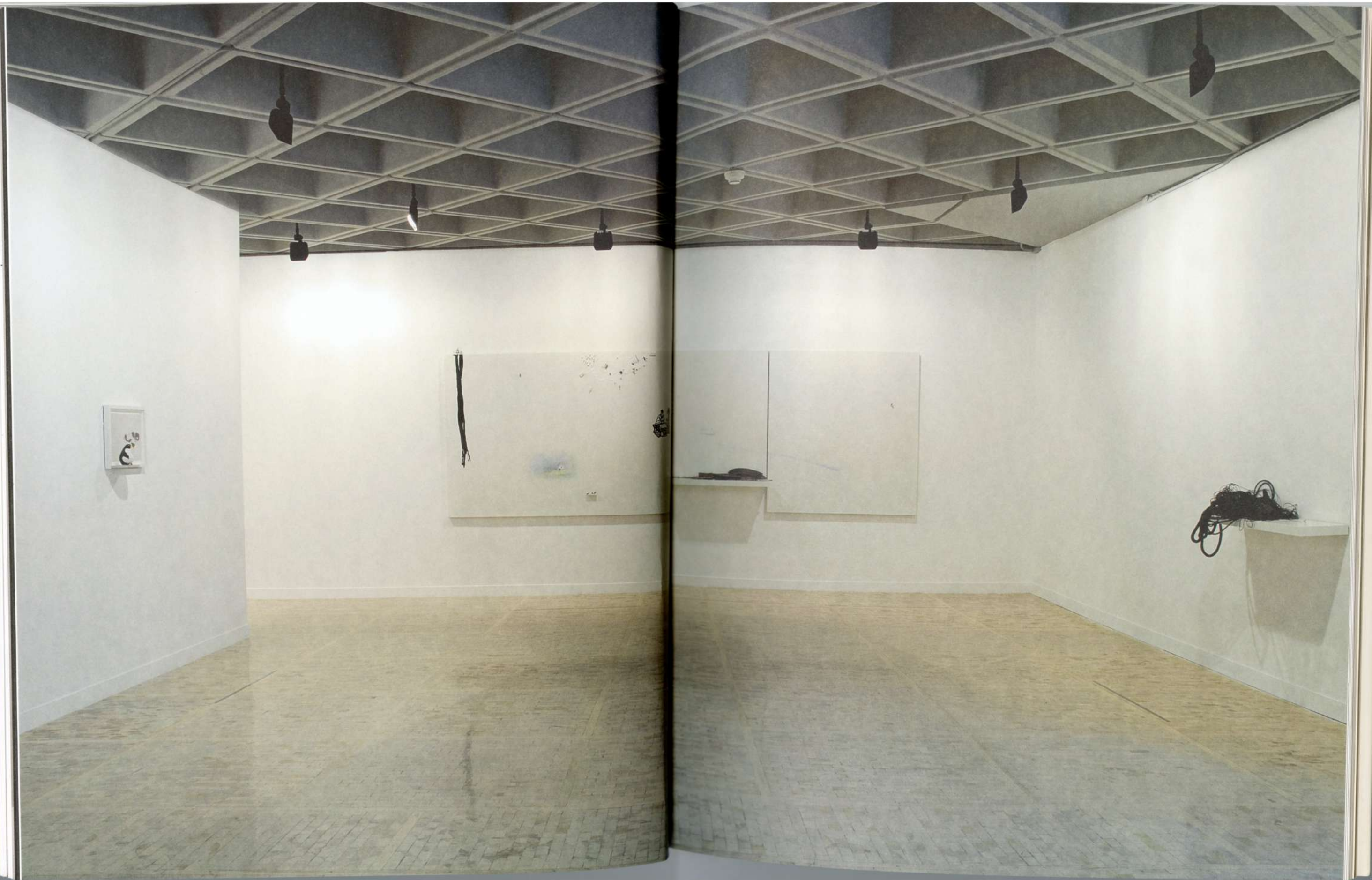
FOX IN THE MIRROR · 2007

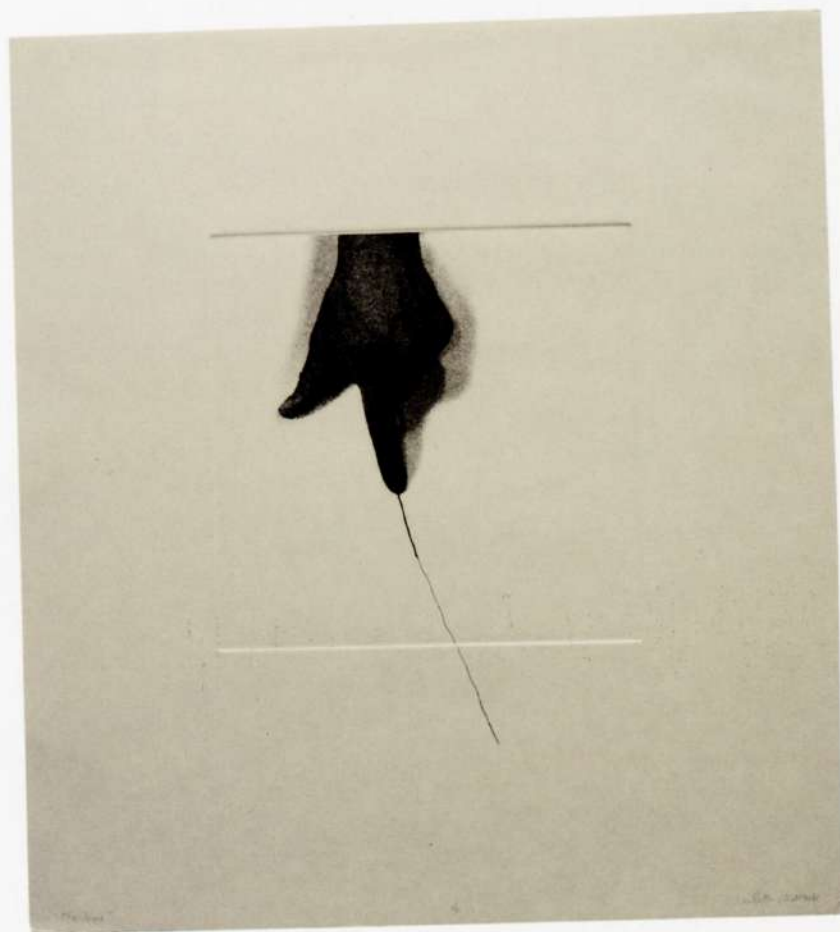


RECONSTRUCTION (PENGUIN) · 2007



TRIPTYCH WITH LEVITATING RABBIT - 2008





THE LINE • 1973

Tobias Ostrander

LÍNEA DE TIEMPO

Al utilizar pequeños recursos, el arte de Liliana Porter (Buenos Aires, 1941) entabla grandes interrogantes. En ellas, el tiempo juega un rol significativo. Preguntas en torno al tiempo y sus afinidades —espacio, memoria, mortalidad— resuenan en su obra y en las investigaciones complementarias que ellas articulan; investigaciones sobre la representación, la estructuración de la realidad y el anhelo por el significado.

Una línea de tiempo es un auxiliar gráfico que ayuda a organizar visualmente el tiempo secuencial. A través de ella se sitúan eventos temporales, uno después de otro, en una estructura lineal. Esta exposición toma su nombre de esta herramienta visual como una manera de enfatizar el uso que hace Porter tanto de la línea como del tiempo, y su interés particular en desestabilizar nuestra concepción aceptada del tiempo lineal.

Liliana Porter. *Línea de tiempo* presenta ejemplos de la obra de la artista, creados durante cuarenta años de producción, lo cual funciona como una especie de retrospectiva. Tradicionalmente, este género de exposición involucra una exploración acerca del desarrollo de la obra, iniciando con el trabajo más antiguo y concluyendo con el más reciente. De distintas formas, una muestra de la producción de Liliana Porter, así como un texto y catálogo que la acompañan se inspiran en una aproximación curatorial alterna. Históricamente, las yuxtaposiciones no-secuenciales parecen particularmente apropiadas. Las repeticiones piden ser señaladas. Repeticiones visuales y temáticas se suceden al recorrer varios espacios de tiempo dentro de la trayectoria de su trabajo. Lejos de evidenciar la falta de ingenuidad de la artista, estas reiteraciones son herramientas fundamentales en su cuestionamiento del devenir lineal temporal. Además, la repetición genera memoria, así que nuestro reconocimiento de elementos de una obra en otra puede concebir la ilusión de comprender ocurrencias visuales inexplicables.

Porter ha descrito cómo fue que desde temprana edad tuvo consciencia de la naturaleza arbitraria del entendimiento individual del tiempo. Su vida ha involucrado varias reubicaciones importantes empezando en 1958, cuando era adolescente, con la mudanza de su familia de Buenos Aires a la Ciudad de México, para después migrar de manera definitiva a Nueva York en 1964. Debido a la experiencia de vivir físicamente en una zona horaria, pero mentalmente, en otra, Porter llegó a

reconocer el tiempo como una estructura mental, basada en la percepción individual. Así, dos tiempos distintos pueden coexistir dentro del mismo espacio cognitivo, una experiencia que sirve para cuestionar la sustancia lineal del tiempo. Porter ha buscado continuamente articular la comprensión de tales reflexiones en su obra. Sus estrategias han incluido la demostración de coexistencia de temporalidades múltiples en una sola imagen; además de la aparente disrupción de una determinada secuencia temporal.

The Line / La Línea es una obra producida en 1973. La artista comenzó con el trazo de una línea sobre su dedo y luego la continuó sobre la superficie de un papel blanco. Posteriormente, fotografió dicha situación para producir un fotograbado que habría de imprimirse en otra hoja de papel. Sobre esta nueva superficie Porter dibujó una línea que daba continuidad a aquella que originalmente había dibujado sobre su mano. Como espectadores observamos una única línea continua; cuando la realidad es que esta línea ha recorrido distintos tiempos y espacios. Esta línea, como forma unificadora, ayuda a retratar la coexistencia de una temporalidad múltiple en una misma imagen y momento perceptivo.

Reconstruction (Penguin) / Reconstrucción (Pingüino), de 2007, incluye la figura de un pingüino de cerámica.¹ Este objeto está colocado sobre una repisa unida a una fotografía enmarcada. La fotografía es del mismo pingüino de cerámica, pero roto en pedazos. La figura sobre la repisa no muestra señales de haber sido reconstruida. Es como si el tiempo se hubiera revertido; como si el pingüino hubiera sido destruido y luego rehecho por completo; primero asesinado, después revivido. Esta pieza, como buena parte de su obra, se fundamenta en el papel tradicional de la fotografía como documento. En este caso funciona como evidencia a la manera de una fotografía forense confirmando a la escena un sentido de realidad. La pieza presenta un orden de tiempo distinto a nuestro entendimiento acostumbrado. Ofrece una muestra de esperanza, una demostración de lo que podría pasar si pudiéramos regresar y reconstituir la pérdida.

En una viñeta titulada *Black String III / Hilo negro III*, tomada del video *Drum Solo / Solo de tambor*, de 2000, una línea negra que semeja un hilo mata a Mickey Mouse. Observamos un hilo atado con holgura a los pies de una figura de vidrio de Mickey

Mouse. El hilo va tensándose conforme es jalado lentamente por alguien fuera del ángulo de la toma, hasta que desprende el cuerpo de la cabeza de la figura y lo jala fuera de cuadro. Después de ver varios de los otros emotivos capítulos que componen el video, nos encontramos con la escena titulada *Unusual Event / Suceso inusual*. Aquí, el acto violento antes descrito se redime de forma milagrosa. La acción se muestra en sentido inverso, por lo que la figura decapitada termina, de nuevo, entera. Con esta sencilla inversión, el video crea un espacio aparentemente fantástico; uno en el que pueden tener lugar sucesos inesperados.

La exposición re-presenta una instalación sin título exhibida originalmente en el Museum of Modern Art de Nueva York en 1973. Largos hilos negros están fijados al piso por uno de sus extremos con cuatro clavos. El otro extremo de cada hilo se sostiene en cuatro clavos que penetran los blancos muros de la sala. En principio, la situación parece simple y directa, pero después de una observación más detallada el espectador comprende que su mirada ha sido engañada. Los clavos en el muro no son metálicos sino que son imágenes serigráficas sobre la pared. Mediante esta estructura la línea negra del hilo provoca el movimiento gestual de la mirada del espectador desde el espacio "real" de los clavos en el piso hacia el espacio "virtual" de la representación. El muro de la sala se presenta como un equivalente del espacio ilusionista de las superficies blancas de los grabados y fotografías, así como lienzos pintados de Porter.

En muchas de las obras de Porter, la línea significa la voluntad de representación y, en esta marca primigenia, el deseo de crear una imagen. Dentro de la tradición renacentista, la línea es utilizada para crear la ilusión de un espacio real. En varias de las obras aquí expuestas, Porter hace referencia a ciertas técnicas del dibujo ilusionista como el sombreado y la perspectiva. Entre ellas se encuentran tres obras sin título producidas en 1973 y la pieza *The Riddle / El acertijo*, de 1987. Cada una de estas tres obras está compuesta de una sola figura geométrica tridimensional de madera. Los objetos (cono, cubo y esfera) presentan sobre sí el trazo de su imagen gráfica. Los dibujos incluyen sombras por lo que parecen estar ocupando un espacio. En *The Riddle / El acertijo*, tres figuras similares de madera están colocadas sobre el borde superior de un lienzo. La pintura inferior presenta el boceto de un retrato de cada una de las tres formas. De modo provocativo, estas comparaciones incitan a la reflexión filosófica sobre la forma en la que los bocetos dibujados y los objetos de madera pudieran ser representaciones, que a su vez funcionan como proyecciones imperfectas de formas ideales, las cuales existen sólo en la mente.

Los artistas modernos buscaron dismantelar el espacio ilusionista por medio de varias formas de abstracción, frecuentemente incitando un énfasis sobre la planimetría y materialidad de la superficie del papel o el lienzo. En su grabado *Picasso*, de 1973, Porter muestra una imagen en la que ella misma atraviesa el espacio de uno de los grabados de dicho artista (de la *Suite Vollard*). El dedo de Porter se muestra como si se hubiera movido debajo de la línea que representa el brazo de la figura masculina. Este suceso fue registrado en fotografía y después convertido en grabado. La artista creó una situación en la que no solamente regresa la obra de Picasso al ilusionismo espacial sino que la convierte en una evocación del espacio real. Es como si la línea entre el espacio físico y el espacio ilusionista de la representación fuera confuso o inexistente.

La obra *To Go Back / Regresar*, de 2001, se presenta en esta muestra como fotografía e instalación. Sobre un fondo blanco se dibujan dos líneas que conforman un camino. En esta misma superficie se encuentra un jarrón de porcelana china decorado con un paisaje pintado en el que aparece una pequeña casa. Las líneas dibujadas que forman el camino fuera del jarrón se dirigen hacia él y se continúan sobre su superficie hasta llegar a la puerta de la casa. La manera en que estas líneas combinan el espacio físico y el espacio representado termina por cuestionar la estabilidad de nuestro entendimiento sobre ambos, dirigiendo nuestra atención hacia el espacio cognitivo en que se negocia la articulación de estas dos categorías.

Un camino dibujado de forma semejante se encuentra en la pintura *Triptych / Tríptico*, de 1986, obra en gran formato compuesta de varias partes. Las líneas se dirigen hacia una pequeña figura que saluda, ubicada en el extremo superior izquierdo de la pintura. Cerca, la figura se repite como representación pintada sobre la superficie del lienzo. Un diálogo similar entre el objeto físico y su imagen representada aparece a la izquierda de esta pieza donde un caballo tridimensional está sobre una repisa y después, representado en pintura sobre un lienzo más pequeño. Los tres grandes paneles que conforman *Triptych / Tríptico* replican los muros de la sala donde están colocados, mientras asumen simultáneamente varios papeles: como superficie para aplicar densas capas de pintura blanca; como espacio para la representación de objetos que incluyen reproducciones de pinturas y libros reconocibles; y como superficie sobre la cual colocar pinturas adicionales y objetos tridimensionales. Cada uno de estos elementos constituye una aproximación estratificada de la realidad; son representaciones de representaciones.

Los juguetes y objetos que se volvieron predominantes en la obra de Porter a inicios de la década de 1980 se producen

en distintos momentos y contextos. Algunos son antigüedades —figuras de porcelana de los años cuarenta y cincuenta; otros son claramente contemporáneos: juguetes de plástico, relojes o velas hechas en Taiwán o China. Varios de ellos representan figuras históricas como un soldado nazi, Mao, el Che Guevara o Jesucristo. El tiempo adherido a los objetos ayuda a posicionarlos como signos temporales y representaciones de ideas e ideales; cada uno de ellos está asociado con un determinado periodo histórico. Así, dentro del espacio abstracto y atemporal que crea Porter, distintos tiempos pueden coexistir y dialogar entre sí.

En el collage *Dialogue with Christ/Lamp / Diálogo con Cristo/Lámpara*, de 1999, el busto de Cristo recortado en papel observa hacia abajo a una imagen de plástico de Mickey Mouse que le devuelve la mirada. Para que estos objetos pudieran existir en el mundo tuvieron que acontecer determinados sucesos históricos; narrativas hubieron de ser escritas y creídas, conformando ideologías. Porter emplea estos objetos como representaciones del tiempo, pero también como arquetipos del deseo humano por alcanzar la comprensión o el bienestar. Al situarlos en diálogo, Porter intenta que estos conglomerados de tiempo y significado intenten comunicarse entre sí en un ensayo que parece negar su aparente incompatibilidad.

Con frecuencia estos emplazamientos generan situaciones temporales de anticipación o expectación por aquel momento que derivará del reconocimiento; la explicación que ha de venir; la espera por una resolución. En una breve escena construida sobre la superficie de la pintura *Triptych with Levitating Rabbit / Tríptico con conejo levitando*, de 2008, una pequeña figura femenina está sentada sobre una repisa mirando fijamente un diminuto diamante adherido a la superficie de la pintura. Nada hay que distraiga su mirada y el diamante es incapaz de devolvérsela. Esta ubicación crea una sensación de espera eterna; una espera sin posibilidad de liberación. De manera similar, buena parte de la producción en video de Porter involucra distintas formas de captación de la mirada del espectador, a menudo, sobre un objeto estático. Esta estructuración del tiempo, de retardo o prolongación, se usa para producir diversos efectos. En la sección llamada *Death / Muerte*, del video *For You / Para ti*, de 1999, la cámara de la artista extiende la experiencia temporal del espectador de un modo ansioso conforme observamos, tirado, un pingüino de juguete durante un tiempo que parecen horas, hasta que, abruptamente, la secuencia termina.

En la obra de Porter prevalece el anhelo de orden, criterio o un sistema de creencias capaz de explicar la realidad

cotidiana, empatado con la comprensión de la incertidumbre final inherente a cualquier posible estructura. Porter se asemeja al artista René Magritte, quien buscó demostrar la fragilidad de toda relación asumida entre los sistemas del lenguaje, la imagen y el significado en pinturas y grabados realizados en la primera mitad del siglo XX. En 1975, Porter se apropia de una serie de estas imágenes, originalmente reproducida en un libro sobre Magritte de la historiadora de arte Susi Gablik. Porter se fotografía a sí misma reaccionando ante esas imágenes como si fueran situaciones reales extendiendo, en ocasiones, los escenarios surreales que representan, sea que su mano alimente al hombre de *The Magician (El mago)* que aparece en la obra comiendo con cuatro manos; o bien recubriendo con tela blanca el contorno de una imagen que representa, a su vez, una cabeza cubierta con tela blanca. En otras obras, Porter parecería tratar de revertir o corregir los errores lingüísticos del artista belga; ya sea proyectando la luz circular de la luna sobre la imagen de un zapato que Magritte ha titulado *La lune (La luna)*; o bien recortando parte de la reproducción que muestra a un caballo bajo las palabras —"la puerta"— de tal manera que el recorte se doble como una puerta. Tales alteraciones ilustran el proceso de colocación de un significado sobre otro, lo que señala finalmente el carácter arbitrario de ambos.

En la serigrafía *Correction / Corrección*, de 2001, Porter agranda las erráticas líneas negras de un garabato como el que cualquiera de nosotros haría al azar. Sobre una parte de esas líneas empalma una línea roja que sigue al original, aunque ligeramente modificada. La estructura y el color rojo de la línea añadida recuerdan las correcciones de un maestro sobre el error de su alumno. En tanto hace una referencia irónica a la gestualidad de la abstracción, el humor filosófico de la pieza reside en su demostración de la necesidad de creer que existe un modo correcto de trazar esa forma. Un garabato, por definición, no puede ser correcto o incorrecto. Como tal, esta obra funciona como diagrama, en última instancia, del fútil deseo humano por establecer sistemas o códigos objetivos de representación.

La obra de 2006 de la serie en proceso *Forced Labor / Trabajos forzados*, incluida en la exposición, coloca un atado revuelto de hilos y cables de colores oscuros sobre una pequeña repisa. Un diminuto hombre de plástico en overol está sutilmente retirado del cúmulo de líneas que se apilan casi sobre él; el hombre sostiene en una mano una cuerda enrollada y en la otra, parte de uno de los hilos que ha sido separado de la masa oscura enredada. La escena representa entonces a un pequeño hombre intentando desanudar una montaña de hilos. La discrepancia de escala entre el hombre y su labor articula

la aparente imposibilidad de que consiga completar tal tarea. Dentro del contexto general de la obra de Porter, esta pieza pudiera aludir a la interminable búsqueda del hombre por el significado. Si elegimos pensar en estas líneas ondulantes como articulaciones de tiempo, puede incluso funcionar como un despliegue metafórico sobre la creencia de la artista en el tiempo no-lineal; una temporalidad hecha de repeticiones, multiplicidades, empalmes e interrelación de secuencias que sólo periódicamente asumen una forma lineal. Nuestra intención por desenrollar el tiempo y sus significados se presenta como una tarea intimidante.

De modo constante, Porter estructura nuestra participación activa como espectadores. Como lectores, nos coloca al final de la recepción y búsqueda del significado. Sus obras literalmente nos piden que actuemos las interrogantes filosóficas que las motivan y a las que la artista regresa sin descanso. Porter describe con frecuencia cómo su viejo colaborador virtual y guía, Jorge Luis Borges, hablaba de la facilidad con que uno puede convertirse en un buen escritor, frente a la extrema habilidad necesaria para hacerse un lector de talento. El trabajo de Porter nos reta de manera dinámica para que lo leamos y prolonguemos creativamente sus estrategias hacia nuestras esferas de interés.

El uso intensivo de yuxtaposiciones de Porter —su diálogo con el espacio blanco del museo y con la historia del arte; su conciencia sobre la secuencia y lo coreográfico de la experiencia del espectador; así como su interés en presentar el

conocimiento adquirido— dialoga con la práctica curatorial. Tales características hacen que cualquier presentación espacial de su obra se convierta en un rico intercambio entre la relación de ambos terrenos estéticos. A través de la apropiación productiva de obra de otros artistas que Porter lleva a cabo y de su estrategia por re-trabajar continuamente sus propias imágenes y sujetos, su trabajo inspira una presentación lúdica y tautológica que denota sus intereses formales y conceptuales.

Línea de tiempo responde a estas provocaciones utilizando la línea como un estribillo formal y como recordatorio subliminal de las búsquedas que la artista mantiene respecto al tiempo; así como es una referencia constante de la progresión temporal en distorsión que este proyecto curatorial busca articular. En relación con estos intereses, se le pidió a Porter la reimpresión de *The Line / La línea* para esta muestra, añadiendo así una nueva capa temporal a la obra. Esta nueva versión y la de 1973 fueron colocadas en espacios distintos de las salas. Sus determinadas ubicaciones nos llevan a preguntar si los distintos tiempos del recorrido de la exposición modifican nuestra percepción sobre ellas; o bien, si reconocemos que nuestro momento perceptivo se ha duplicado. La repetición específica y directa de esta pieza en la muestra busca enfatizar las otras múltiples repeticiones convocadas en la selección curatorial. Elecciones que buscan activar la manera en que las obras ocupan el espacio en salas, los párrafos de este texto, nuestra memoria y nuestro tiempo.





CINCO SECCIONES PARA LILIANA PORTER

1

En el fotograbado *The Line / La línea* (1973) de Liliana Porter, una mano solitaria desciende desde la parte superior con el dedo índice extendido: es la mano de la propia artista. Una delgada línea negra —que comienza desde el nudillo, sigue por el dedo y cae en ángulo sobre el papel— produce una novedosa fusión de un dibujo rudimentario con el cuerpo marcado, adornado, todo transformado gracias al proceso de fotograbado. Sin embargo, lo sorprendente, y lo que hace que esta obra sea tan evocadora, es otra línea delgada a lápiz, dibujada a mano, que empieza a partir del extremo de la línea más gruesa, continúa en ángulo leve a través del papel y sobresale de la marca de la placa hasta donde termina abruptamente. Una representación fotográfica de una línea dibujada y una línea única, producida directamente por la artista en el grabado, se yuxtaponen, mientras la mano de la artista se ve al mismo tiempo simple, cómica y mágica, como si su dedo, y no un lápiz o bolígrafo, hubiera hecho esas marcas dobles.

Probablemente esta obra contenga varias referencias de la historia del arte, ya sea de manera deliberada o no: la famosa mano de Dios en el techo de la Capilla Sixtina pintada por Miguel Ángel, o la mano del ángel que empuñando una espada expulsa del Paraíso a Adán y Eva transidos de dolor, en el fresco pintado por Masaccio en la Capilla Brancacci de Florencia, entre otras. De vez en cuando, Porter ha intervenido y se ha insertado, con cierto sentido del humor e irreverencia, en imágenes artísticas históricas. Aun así, esta imagen se basa en algo muy personal e inmediato: la mano de Porter o, mejor dicho, una representación de su mano; no obstante, lo más personal de todo es la línea dibujada por ella, aplicada al grabado concluido. Sobre todo en este contexto de una imagen muy mediada, la línea de Porter dibujada a mano, sencilla y mínima, resulta fascinante y sutil. Como marca propiamente dicha es, al mismo tiempo, leve, frágil, fortuita, titubeante y explorativa. También es juguetona y un poco traviesa, como si un niño rebelde e incontrolable hubiera estropeado alegremente el grabado, pero está repleta de connotaciones y asociaciones serias. Al navegar a través de la superficie de la imagen fotograbada, el borde de la marca de la placa que encuadra la imagen y el espacio plano del papel mismo, la línea de Porter evoca un viaje a través de varias fronteras

por una región vasta y desierta. Uno piensa en los senderos serpenteantes entre los bosques y las líneas de la vida en la palma de la mano, en las conmovedoras aspiraciones humanas yuxtapuestas a una escala inmensa de distancias y tiempo que las domina, en el conocimiento que flaquea a causa de la perplejidad y la incertidumbre. Hay algo encantador y gracioso en esta línea que se curva, tan indicativa de la presencia y contacto de una persona, pero también hay algo severo y fatídico que deja entrever caminos que han quedado trancos, sueños que no se han vuelto realidad e incluso vidas que han dejado de ser. Este grabado/dibujo —que surgió en un momento en el que Porter investigaba todo tipo de copias y originales, reproducciones y reproducciones transformadas— es a la vez muy inteligente y misteriosamente entrañable, lo cual es quizá una buena descripción del trabajo de Porter en su totalidad, que abarca grabados, fotografías, pinturas, dibujos, esculturas, videos e instalaciones. Las obras de Porter, producto de imágenes, medios y materiales híbridos, tienen una veta cerebral, fría e inteligente, pero también son poesía vibrante y rebosan de humanidad compleja, hasta el punto en que una sola obra a menudo revela toda una gama de estados psicológicos, incluyendo capricho, deseo, preocupación, erotismo, fragilidad fastidiosa, regocijo, investigación minuciosa y miedo inquietante.

2

En el grabado mencionado anteriormente, 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 (asombrosamente poética) de ahondar en los asuntos humanos que son a la vez maravillosos y perturbadores: nuestra atracción hacia los demás y el alejamiento de los otros, nuestras grandes aspiraciones sacudidas por las dudas angustiosas, nuestra audacia socavada por la perplejidad y la indecisión, la vida cotidiana trastornada por la violencia política y la agitación social. Considérese *Forced Labor / Trabajo forzado*, (2006), obra en la que un trabajador en miniatura, vestido con un overol azul, gorra anaranjada y cinturón de herramientas, aparece de pie sobre una repisa blanca y lleva en la mano una soga

enrollada. La escena es fantástica e imaginativa, en cierto sentido infantil, una de las muchas ocasiones en que Porter usa adornos y juguetes pequeños para evocar la hora del recreo y las fantasías. Sin embargo, hay algo en el aislamiento y la soledad de esta figura que desconcierta e inquieta. Solo, sujeta una sogá en las manos, pero un poco más allá, esa misma sogá se tuerce y enreda en una maraña y, de pronto, las cosas se vuelven mucho más conflictivas y ominosas. Aquí, al parecer, se trata de un mundo de confusión y amenaza acechante, que el personaje trata inútilmente de ordenar y sortear. Aún más allá, la sogá se vuelve más gruesa y más negra, cae pesadamente por los bordes de la repisa y se vuelve una pila enorme y grasosa que nadie podría mover, y uno comienza a preguntarse qué puede haber en esa sogá, por así decirlo, qué la envuelve, qué transmite. El pasado personal o familiar turbulento del que uno quisiera deshacerse y escapar, pero no puede. Las tribulaciones de un país y, a veces, crímenes que afectan todo muchos años después y que tampoco se pueden disculpar o superar. Cómo problemas insolubles debilitan nuestros mejores esfuerzos y optimismo tenaz. La monotonía del trabajo insatisfactorio mezclado con el anhelo obstinado de una vida mejor. Con sus hebras y pilas; gradaciones de color y escala, la viñeta de Porter es visualmente fascinante y esculturalmente maravillosa, pero lo más peculiar es lo punzante e intensamente conmovedor que es el trabajo en realidad. Este pequeño personaje en la repisa es encantador, pero también está asediado y abrumado. Mientras tanto, el escenario de Porter tiene aspecto mitológico: Sísifo empujando la roca cuesta arriba por toda la eternidad; el famélico y sediento Tántalo, tratando de manera intermitente de alcanzar una fruta o beber agua.

3

El pequeño trabajador de juguete en *Forced Labor / Trabajo forzado* es sólo una de las numerosas figurillas, juguetes, animales, caricaturas y adornos para el hogar, descubiertos en diversos mercados de pulgas, tiendas de antigüedades y recuerdos que figuran de manera prominente en la obra de Liliana Porter desde hace algún tiempo. En su estudio hay varios estantes repletos de este elenco de personajes y objetos, que incluyen osos, patos, vaqueros, soldados alemanes, vestimentas ajustadas de tejido de punto que ocultan botellas en el interior, bailarinas en miniatura, muñecos de cuerda que representan bailarines de tango, un zorro que toca el tambor, pingüinos, cerdos, payasos, budistas japoneses, revolucionarios chinos y el Che Guevara, entre muchos otros. Aunque Porter selecciona por lo general uno, dos o varios objetos de esta colección para un trabajo en particular, su fotografía en cibachrome *Please Don't Move /*

Quietos por favor (2002) funciona como el retrato hilarante de un grupo y muestra cuán variado y ecléctico es su tesoro de objetos. A la vez de una maraña confusa y una mini-instalación notablemente elegante, el grupo de objetos de la fotografía constituye una mezcla animada de referencias históricas, imágenes artísticas, adornos de la cultura pop, cerámica doméstica y significantes culturales, todo de varios países y épocas. Un toro blanco de cerámica (reminiscencia de diversas pinturas de Picasso) mira a un oso rosado que también es un fotógrafo de antaño con una cámara voluminosa y flash de bombilla. Mujeres en bata y una pareja de novios en atuendo nupcial aparecen junto a conejos, pájaros, gatos y un pato regordete de mejillas rosadas que lleva puesto un collar de perlas y mueve las maracas. Un hombre alto, vestido con un elegante traje blanco, está cerca de un conejito blanco, y no lejos de un hombre de bigote y sombrero. Estos objetos se ven como un alocado desfile transcultural, una enloquecida sociedad de apariencias, en la cual las divisiones entre lo viejo y lo nuevo, lo extraño y lo familiar, aristócratas y plebeyos, humanos y animales están completamente confundidas y borradas. Figuras imponentes, como un soldado haciendo el saludo militar u hombres ricos vestidos de traje, son ahora iguales a niños pequeños y animales caricaturescos que tienen ojos muy grandes y narices anchas. Copias de figuras humanas de pinturas famosas del pasado ocupan su lugar junto a las baratijas y juguetes. A diferencia de las sociedades reales de casi todas partes, resulta muy agradable ver cómo la variedad de estatuillas y figurines de Porter no lleva la carga que imponen las jerarquías o las disparidades; por tanto, tiene una veta utópica. Todos, sin importar lo excéntricos o extraños que sean, son muy bienvenidos aquí.

Por supuesto, en cierto nivel, la creciente colección de chucherías internacionales de Porter es ordinaria y de mala manufactura: recuerdos baratos comprados al pasar en tiendas de regalos; baratijas entrañables de una tía anciana, pero ligeramente escalofriantes; premios olvidables ganados en el juego de aros de un puesto de feria local; adornos de plástico que coronan pasteles de boda. Son desechos fabricados en masa que abundan en todo el mundo, bagatelas globalizadas producidas por montones y distribuidas por todas partes, pero lo más sorprendente es cómo Porter descubre un potencial tan rico e idiosincrásico en todos estos objetos estrafalarios. Uno percibe que ella los adora. Le hablan de forma misteriosa. Uno tiene la sensación de que los tuvo mucho tiempo entre las manos, los escudriñó, estudió sus expresiones y los vio como individuos. Son mudos, pero comunicativos. Dan la impresión no precisamente de contar, sino más bien de emanar historias o, mejor

dicho, fragmentos y restos de historias silenciosas. Es totalmente cierto que Liliana Porter trabaja con objetos encontrados, pero lo hace con una rara y peculiar devoción e intensidad, y bien puede suceder que estos objetos encontrados funcionen como sustitutos y embajadores que ella usa para explorar la gama completa de la psique, incluida la niñez y la memoria, el acercamiento y el alejamiento de los demás, el amor (y su rompimiento), la determinación, la alienación, el miedo, la euforia ocasional, la cruel experiencia de la crisis política y la injusticia. No hay nada abiertamente autobiográfico en la obra de Porter pero, por otro lado, buena parte de su trabajo parece animado por una indagación psicológica y social profunda, muy sentida: la vastedad del ser y el yo profundo en relación con una sociedad rebelde y conflictiva.

En ocasiones, varias figurillas de Porter aparecen como objetos reales en su obra; a veces, son fotografiados, pintados o dibujados y otras, actores en videos. Pueden presentarse solos, lo que tiende a destacar el aura de soledad y aislamiento que a menudo impregna la obra de Porter. En su fotografía en cibachrome *Black String / Hilito negro* (2000), un pequeño Mickey Mouse de vidrio descansa sobre un fondo rojo vivo. El giro en este caso es que la cabeza y el torso de Mickey están separados por una distancia grande, porque una cuerda negra atada al tobillo transparente parece estar tirando del torso hacia la izquierda mientras deja atrás la cabeza hacia la derecha. Como tantas de las obras de Porter, ésta es cómica y deliberadamente ridícula, pero también sugerente e inquisitiva. Un personaje de caricatura de Disney, que debutó en 1928 y desde entonces se convirtió en un icono estadounidense con atractivo global, se ve reducido a una baratija frágil, sujeta a una monstruosa tribulación; además, la fotografía humorística que Porter tomó en 2000 ahora parece totalmente profética, en una época en que la confianza, el poder, la ética y la moralidad de Estados Unidos se han visto sacudidos y asediados. También se insinúan varias separaciones entre el cuerpo y la mente, como los momentos convulsivos en que uno se siente desarraigado y desarticulado, cuando la mente dice una cosa y los instintos y apetitos dicen otra muy distinta, pero al mismo tiempo, hay indicios de tortura y castigo horripilantes. Porter sobresale por sus obras claras como el cristal, de organización impecable, que son maravillosamente abiertas y tienen múltiples estratos.

En *To Go Back / Regresar* (2001-2008) —una instalación sobria de técnica mixta encima de una repisa, un jarrón de porcelana china a la izquierda, decorado con montañas, árboles, un río plácido y una casa silenciosa— evoca la contemplación extasiada y la serenidad zen, a pesar de ser un producto fabricado en serie que normalmente se vende en puestos atestados

de recuerdos o tiendas de regalos de los aeropuertos. A partir de la casa del jarrón, Porter pintó dos líneas vacilantes, más o menos paralelas, directamente sobre el jarrón, las cuales salen de la base y se convierten en líneas dibujadas sobre una superficie blanca, delimitando, en efecto, un camino o sendero simple. Una figurilla pequeña de un hombre con abrigo blanco que lleva una bolsa y un bastón se encuentra en este "camino" mirando el paisaje sucedáneo a la distancia. Es totalmente ambiguo si se está alejando del encantador lugar zen del jarrón para convertirse en un marginado del mundo cotidiano con todos sus afares y luchas (otro ciudadano más que el poeta modernista estadounidense Theodore Roethke llamó memorablemente alguna vez "este reino de ruidos y chismorreos"), o si va camino de lo que parece un paraíso tranquilo, aunque vedado para él. Porter destaca cómo toda esta escena es un artificio, o, mejor dicho, una combinación de artificios: una figura de plástico, un jarrón barato, un par de líneas garabateadas de manera apresurada. No obstante, es inolvidable y profundamente conmovedora. Uno siente empatía por este vagabundo solitario, pese a que es un juguete en miniatura. Su búsqueda parece familiar, muy personal. Uno sospecha que busca algo extraordinario y duradero, pero en definitiva eso no sucederá por como se ven las cosas. El montaje de Porter es atractivo, incluso encantador, pero también crudo e inquietante. Con mucha frecuencia, lo que deseamos con fervor y por lo cual luchamos, tanto a nivel individual como colectivo, nunca se convierte en realidad, o resulta ser una ilusión. A menudo, nuestras grandes aspiraciones chocan con restricciones y trabas, y todo esto, por más implícito y sutil que sea, impregna la obra de Porter.

Como ocurre aquí, las pequeñas figurillas humanas y animales curiosos de Liliana Porter a menudo parecen funcionar en un espacio inmenso y vacío, sin piedras de toque o cualquier otra cosa que ofrezca guía y dirección. La artista lo logra con una asombrosa sencillez, por ejemplo, al fotografiar objetos contra o sobre campos blancos (por lo general una hoja de papel en el estudio de Porter) o al colocar los objetos sobre una repisa blanca, pero tiene un profundo impacto. En *To Go Back / Regresar*, mientras el hombreillo del abrigo contempla la escena encantadora, pero inaccesible en el jarrón, da la impresión de estar atrapado en la distancia, hechizado por la inmensidad. Al mismo tiempo parece pensativo, resuelto y desconcertado en un mundo grande que rebasa con mucho cualquier entendimiento real, cualquier sentido de orden que él pueda darle. En una obra reciente que es todo un *tour de force*, realizado en técnicas mixtas, *Triptych With Levitating Rabbit / Tríptico con conejo levitando* (2008), en el que usó pintura acrílica sobre

lienzo, ensamblaje y objetos en miniatura, uno de los momentos más extraordinarios es también uno de los más pequeños. Una mujer (otra de las figurillas de Porter) se encuentra sentada en una repisa que sobresale del lienzo, mientras mira un pequeño diamante falso, que se asemeja a un espejo, fijo en el lienzo. Una situación sumamente banal: se trata sólo de una persona viéndose en el espejo antes de salir, quizá, a la ciudad, o una persona más mirando fijamente una posesión embelesadora, como si ésta escondiera las llaves de la felicidad o el bienestar, se vuelve mágica y aterradora. La mujer está muy, pero muy arriba, y su asiento es precario; ella también está dominada por toda esta inmensidad absoluta, toda esta implacable blancura que se extiende por encima y por debajo de ella, tanto así que parece envuelta por la eternidad. En un detalle más de la obra, otra mujer diminuta que lleva dos baldes en sus manos se encuentra de pie en la parte superior de la pintura, como si estuviera al borde de un precipicio; dos manchas negras escurren por el lienzo como si ella hubiera tirado pintura desde lo alto. Del lado contrario, un hombre pequeño con un tablón pesado al hombro camina fatigosamente por una repisa en la que se apilan piedras de verdad y madera quemada. Estas tres viñetas sugieren, pero no identifican con exactitud, cuentos de hadas y folclore, recuerdos y sueños, retazos de cosas casi olvidadas o fragmentos de algo que tal vez uno leyó en un libro hace muchos años, pero no puede recordar con precisión. También están separadas por lo que podrían ser hectáreas o kilómetros, de modo que la pintura alargada de Porter da la sensación de ser inmensa: una obra que evoca con eficacia la enorme distancia que separa a la gente y lo poco que sabemos finalmente de la psique e intenciones de las otras personas. En medio de todo, pegotes endurecidos de pintura acrílica blanca insinúan una ventisca, algún derrame tóxico, quizá una catástrofe natural, como una inundación, o las secuelas de una batalla. Hay varias figuras de juguete y recortes dispersos, como soldados con sus rifles, peones trabajando y un jugador plateado de basquetbol, junto con muebles puestos al revés y una carretilla que derrama perlas falsas. Aquí hay indicios de una horrible convulsión, un pueblo saqueado o un país devastado, pero es sólo uno de varios episodios que ocurren simultáneamente, algunos de los cuales son mucho más encantadores. Esta pintura es preciosa y terrible. Curiosamente, también es móvil en el tiempo y retrocede varias décadas o incluso siglos a la vida cotidiana y las rutinas pueblerinas, mientras se sitúa en un aquí y ahora inestable y peligroso. En tanto, un pequeño conejo horizontal, dibujado por Porter, levita de modo inexplicable, como una mezcla entre una caricatura actual y una deidad animal ancestral. Se necesita un tiempo

para notar este conejo en levitación, pero cuando uno repara en él, se pone de manifiesto un optimismo delicado y deleite infantil.

4 En *The Explanation / La explicación* (1991) dos figurillas están frente a frente: un hombre solemne de traje negro con sombrero y un lindo patito amarillo con pestañas muy grandes. Connotan no sólo ambientes sociales distintos, sino mundos o universos diferentes; no obstante, tratan de comprenderse mutuamente, y lo mismo puede decirse de *Dialogue with Alarm Clock / Diálogo con reloj despertador* (2000), donde una mujer en camisón rosa (que se ve como si la hubieran arrancado de la parte superior de un pastel de bodas) parece enfrascada en una conversación con una mamá cerda y su cochinito que son un reloj despertador. Los encuentros interpersonales sorprendentes, a menudo extravagantes, abundan en la obra de Porter, y esto incluye el improbable encuentro entre Jesús y un pingüino. En la fotografía *Dialogue (with Penguin) / Diálogo (con Pingüino)* (1999) Jesús (que es una lámpara de plástico, con un cable eléctrico enrollado en el torso) contempla al pingüino de plástico de ojos muy abiertos, que lo mira a su vez con expresión de puro asombro, mezclada con nerviosismo, vergüenza y emoción. En un nivel, este encuentro no es del todo inverosímil; ambos interlocutores son figurillas de plástico, producidas en serie y, por tanto, comparten cierto contexto. En otro nivel, el encuentro es francamente extraño, imaginense, un encuentro entre el Salvador y un ave de la Antártida; sin embargo, esta reunión estrafalaria también evoca de modo sucinto conflictos y dicotomías antiquísimos: religión y naturaleza, seres humanos y animales, cielo y tierra, nosotros y ellos, tú y yo. Jesús, con expresión plácida y la mirada baja, parece exudar una serena sabiduría, a pesar de estar truncado, inmóvil y claramente ridículo, mientras que el pingüino, inclinado un poco hacia delante, es todo ojos y oídos. Hay algo cómico en este extraño encuentro que parece tener lugar en el vacío, pero una vez más, algo que fascina en serio, la improbable humanidad de todo ello, es lo que en realidad conmueve. La imagen estrambótica de Porter explota la frecuente incomodidad ante los otros; lo extraño y misterioso de las otras personas, las otras vidas; las fisuras que a menudo existen, incluso entre amigos, familiares o amantes, y la tranquilidad que fluye cuando se libran dichas fisuras.

Esta fotografía de un Jesús de plástico, una lámpara de noche, que en apariencia conversa con un lindo pingüino llega al fondo de algo crucial en la obra de Liliana Porter. La fotografía resalta exactamente qué son en realidad este Jesús y este pingüino en particular, es decir, son sólo chucherías de plástico

o *kitsch* comprados en una tienda. Son objetos, y la fotografía de Porter destaca su condición de objeto. Pero al mismo tiempo, la disposición de los dos objetos en un encuentro intenso e interpersonal transforma por completo las cosas, y en verdad se perciben las dos figuras, contra toda lógica y contra toda certeza, como seres humanos, inquisitivos, con sus propias vidas interiores complejas, pensamientos y emociones matizadas. Hay algo entrañable y bondadoso en esta lámpara de Jesús; algo esperanzador, frágil, temeroso y entusiasta en este pingüino de juguete. De hecho, los objetos como son normalmente y como han sido decisivamente transformados y mediados por Porter coexisten, y esto es algo que, en cierta medida, ha estado presente en sus obras desde finales de la década de 1960. Uno tiene plena conciencia de que está viendo una fotografía de dos objetos de plástico de mala calidad, y también está consciente de que hay algo muy especial y evocador en estas dos cosas, que parecen haber entrado por un milagro en otro plano muy distinto de experiencia y comprensión. Corresponde al espectador moverse de forma constante entre estos dos contextos, uno mundano y el otro discretamente espectacular.

Aquí vale la pena considerar al gran crítico literario ruso Mikhail Bakhtin, en concreto su teoría del carnaval, que aplicó a la literatura (sobre todo a las novelas de Dostoievsky), pero que también iluminó ciertos tipos de arte visual. En términos de Bakhtin, el "momento carnalesco" o la "situación carnalesca" son aquellos momentos en que las reglas, los valores, las jerarquías y los modos de percepción normales se suspenden de manera temporal para dar paso a una libertad enteramente nueva, que puede ser a la vez torpe y estimulante, desconcertante y liberadora. Exceso, exageración, hipérbole, exuberancia y parodia son inherentes a estas situaciones carnalescas, que no buscan trascender la vida normal; no intentan sustituir una nueva conciencia penetrante por otra enervada. En cambio, las vidas mundana y carnalesca coexisten y uno se mueve entre las dos, entrando en la situación escandalosa o distorsionada para probarse y transformarse y luego volver a la vida normal, quizá estremecido, quizá agudizado, con algo de la sabiduría obtenida. No estoy diciendo que Porter esté de alguna manera en deuda con Bakhtin, lo cual en todo caso no es importante. Lo que propongo es que una inclinación carnalesca excéntrica —que involucra el juego del espíritu libre y la bufonada, lo cual, en términos de Bakhtin, "combina lo sagrado con lo profano, lo elevado con lo bajo, lo grande con lo insignificante, lo sensato con lo estúpido" y que reemplaza por un tiempo la vida normal con todas sus reglas, categorías, jerarquías y estratificación—es esencial en su trabajo, e incluso es una de las razones

principales por las que sus obras, que casi siempre hacen referencia a objetos encontrados y familiares, son tan cautivadoras y catárticas. Además está el hecho de que muchos de los proyectos de Porter tienen en realidad un atractivo y excitación carnalescos, que se complementan con los trajes llamativos, máscaras, animales que poseen atributos humanos y viceversa, procesiones, performances y sucesos maravillosos que desafían toda lógica.

Considérese el proyecto para la web que Porter preparó en fechas recientes para Dia Art Foundation (que, por cierto, es su primera incursión en el arte de Internet) titulado *Rehearsal / Ensayo* (2008), con la fructífera colaboración de la compositora, música y cantante Sylvia Meyer. Siete pollitos de peluche sedoso, en formación de firmes, aparecen en uno de los entornos blancos monocromos de Porter. Están inmóviles, salvo por las plumas que de manera constante agita un ventilador (que no se ve). Son simplemente una colección de juguetes, dispuestos de esa forma particular, y una vez más Porter resalta la coseidad de estas cosas, el hecho de que son objetos inanimados, que son representaciones muy artificiales de un animal específico, sumamente familiar. Aun así, también evocan vagamente un coro, o tal vez una compañía de trovadores y juglares ambulantes, en especial cuando uno navega hacia ellos por primera vez para oír la ejecución exquisita que hace Meyer de *La donna è mobile*, de la ópera *Rigoletto* de Giuseppe Verdi, de 1851; la famosa canción sobre la supuesta veleidad de las mujeres. Al hacer clic en cada pollito, se observan tomas de acercamiento de las caras, que son subyugantes. Estos pollitos parecen mediatibundos, inquisitivos e inteligentes; tienen aplomo, pero también se ven nerviosos e inseguros (como nosotros). Son tiernos. Quizá están preocupados por ser el centro de la atención y también están contentos por la oportunidad. Forman parte de un grupo; sin embargo, cuando uno observa con cuidado, cada uno de ellos parece ser un individuo completo. Cada vez que se hace clic en uno de los siete pollitos, se oye una versión diferente, excepcionalmente variada de la canción de Verdi, arreglada e interpretada por Meyer, que es a todas luces excelente: *La donna è mobile* como tango, marcha, interpretada con guitarra panhelénica. En un caso, se oye una versión entrecortada de 1907 cantada por el gran tenor italiano Enrico Caruso. Hay un espacio entre la música y el objeto: la música es fascinante y emotiva, pero los pollitos falsos permanecen inmóviles e inescrutables. Uno tiene plena conciencia de la manipulación que hay en todo esto y está hiperconsciente de estar viendo lo que, en efecto, son representaciones de representaciones comunes. Además, todo es una parodia lúdica de una ópera,

que ocurre en el vacío y no en un escenario opulento, donde los intérpretes permanecen inmóviles y los cantantes no cantan. Pese a todo, esta escena burlesca es cautivadora y curiosamente dramática. Hay una conexión oculta entre la música y las figurillas y se abre un espacio seductor para los espectadores en el que pueden soñar e imaginar. A pesar de que uno ve exactamente cómo funcionan las cosas, se siente fascinado y transportado. Mientras tanto, siete juguetes sedosos —del tipo de cosa tan conocida y familiar, que en circunstancias normales apenas repararíamos en ellos— parecen mágicos, maravillosos y ciertamente carnalescos.

5

Para Bakhtin, la función crucial del carnaval —con todas sus bufonadas y parodias, trajes extravagantes y sucesos anormales, excesos y libertad— es sacar la vida de su "rutina habitual", suspender la "desigualdad sociojerárquica" y salvar "toda distancia entre la gente" a favor del "contacto libre y familiar entre las personas". Una vez más, sin afirmar que Porter está en deuda con Bakhtin, me parece que un impulso similar corre por su obra, en la cual las cosas mundanas conservan su normalidad a pesar de estar inmersas en contextos nuevos y sorprendentes, con asombro, humor, catarsis y, en especial, con esa intensa seriedad e inteligencia que la caracterizan. Una primera obra, de 1968, titulada *Wrinkle / Arruga* presenta diez grabados de sucesivas etapas de una hoja de papel como si repetidamente fuera arrugada, doblada, maltratada y hecha bola. Un papel arrugado, por supuesto, es lo más banal que existe y sucede todo el tiempo. Sin embargo, preservar, registrar y transformar cuidadosamente esta cosa desechable es otra cuestión completamente distinta; en los grabados de Porter la destrucción se matiza y transforma en belleza sutil, y una hoja de papel estropeado deja entrever una topografía y geología complejas, los paisajes de planetas distantes vistos a través de telescopios potentes, fotografías amplificadas de contornos de la piel e incluso las etapas de la vida humana, que van desde la firmeza de la juventud hasta las arrugas de la vejez. Parte del encanto de las intervenciones de Porter (alrededor de 1970) en imágenes artísticas famosas tiene que ver con la sensibilidad juguetona, la ridiculez bufonesca que las caracteriza, además de que constituyen una investigación minuciosa de los originales y las reproducciones, las pinturas y los grabados falsificados. Para su grabado *The Magician / El mago* (1977) Porter tomó como fuente una reproducción que aparece en un libro de la pintura de René Magritte *El mago (autorretrato con cuatro brazos)*, 1952, en la que el artista come, corta la comida en un plato y sirve un vaso de vino simultáneamente;

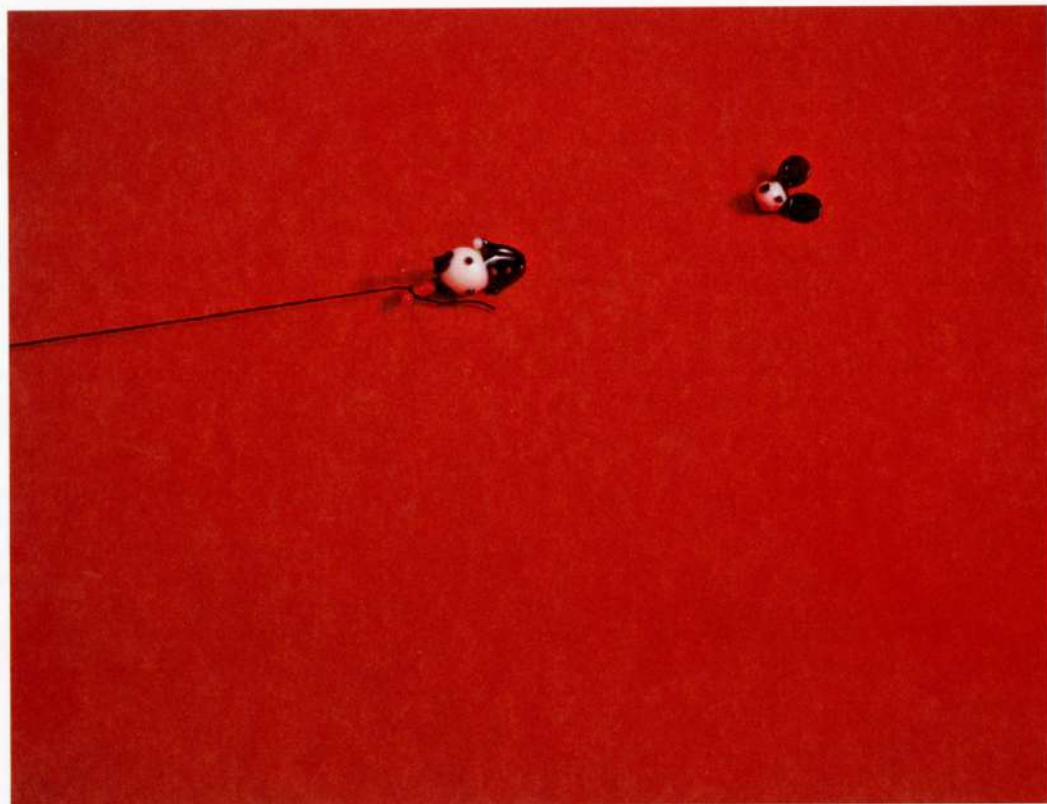
Porter superpuso su propia mano sujetando un tenedor y tratando de darle de comer a Magritte un trozo pequeño de pastel de verdad. Hemos visto esta obra de Magritte docenas y tal vez cientos de veces, sobre todo como tarjetas postales, carteles y reproducciones en libros, lo que significa que la pintura original se convirtió desde hace mucho tiempo en un objeto encontrado, reproducible y cada vez más común. El intento absurdo de Porter de darle de comer pastel a una imagen famosa recompone la imagen común de Magritte como algo sin sentido y único, exagera aún más lo que ya es una exuberancia surrealista y da por resultado una fusión descabellada de lo práctico y lo fantástico. También es un disturbio total.

Sobre todo cuando uno toma en consideración los impulsos carnalescos de Porter, se hace evidente que estos primeros grabados se relacionan de manera muy estrecha con su trabajo posterior con figurillas encontradas y ejemplos extraños de artículos domésticos. En los dos cuerpos de trabajo, las cosas cotidianas siguen siendo familiares y banales, pero, al mismo tiempo, se han transformado de manera tan sorprendente que conllevan todo tipo de connotaciones inesperadas y posibilidades de ideación. Considérese *Fox in the Mirror* (2007), un video digital de Porter que también contó con la colaboración de Sylvia Meyer. Una vez más el video hace hincapié en la objetualidad de los objetos de Porter, trátase de una figurilla de un zorro tocando un violín; un hombre de cera que resulta ser una vela prendida y su compañera de baile, una mujer de cera; un reloj de pulsera con el presidente Mao en la carátula o un conejito tocando el tambor. Éstos son simplemente los objetos de colección del estudio de Porter, dispuestos en una mesa cubierta con papel y grabados después con una cámara de video; sin embargo, el trabajo resultante, ultra mediado, es casi hipnóticamente atrayente, completamente excéntrico y profundamente emotivo. Una sucesión de "preliminares" y un "ensayo" presentan algunos de los intérpretes que serán músicos y bailarines en el próximo concierto y los emparejan con la música siempre cambiante de Meyer. Un oso con la boca abierta es el doble regordete de un tenor. Uno de los pollitos amarillos y esponjosos de Porter queda empapado poco a poco con agua vertida desde arriba, mientras se oye a Meyer entonar de manera magnífica, pero melancólica: "I'm somebody's, nobody's, somebody's, nobody's baby. Baby". El pollito falso se ve completamente desolado, auténticamente solo y triste, y ésta es una de muchas veces en que el espectáculo de Porter se vuelve impactante e hiriente. En un reloj de pulsera barato que no funciona bien, a juzgar por la forma en que el minutero y el segundo se mueven hacia delante y hacia atrás, la imagen de Mao

no deja de agitar la mano mientras Meyer canta *So Long, Farewell* de la película *The Sound of Music*, y asociar un recuerdo de Mao con esa película es un choque cultural formidable. En otro momento, los fanáticos de la Revolución Cultural de China, con sus uniformes, gorras, Pequeños Libros Rojos y carteles de propaganda, van acompañados de Meyer que canta el himno espiritual negro *Soon I Will Be Done*, con el estribillo "Going home to live with God", y ése es otro choque cultural tremendo. Parejas de muñecos de cuerda giran bailando y la pareja de cera también gira, con la cera derretida escurriendo de la cara del hombre como si fueran lágrimas (más adelante, toda la cabeza se derrite). Verdadero amor, deseo, tristeza, anhelo y mortalidad están palpablemente presentes, aunque también lo están los alegres jolgorios y la necedad bufonesca.

Cuando el concierto comienza es completamente estrafalario, como un cruce entre una sinfonía y un espectáculo carnalesco casero, pero de tal modo que se conecta con un mundo heterogéneo, repleto de información y a menudo confuso, así como con una infinidad de influencias históricas. Un pequeño Mickey Mouse es el conductor y un zorro, el violinista principal. Soldados de juguete apuntando con sus armas y

un soldado alemán de la Segunda Guerra Mundial tocando la trompeta se encuentran hombro a hombro con los Beatles, músicos indios que tocan el laúd, cantantes tiroleses y percusionistas chinos. Un sacerdote y niños cantores beatíficos comparten el espacio con un agitador comunista, un músico gaucho, niñas con vestidos de holanes y numerosos animales. El pasado y el presente, la religión y la cultura pop, los salones de baile y la cultura folclórica, los tiempos de guerra y la celebración jubilosa, cosas exóticas, lejanas y familiares cercanas, todo se entrelaza en esta alocada variedad de intérpretes que evidencian sobremanera lo que decía Bakhtin sobre el "contacto libre y familiar entre la gente", que ocurre cuando las jerarquías sociales y las divisiones de siempre se desechan a favor de una libertad fresca y desgarrada. Mientras esto sucede en el video de Porter, uno también presta mucha atención a los detalles —la feroz concentración en la cara del conejito que toca el tambor, la cara extasiada de una mujer que se recoge ligeramente el vestido largo mientras se desliza en un espacio blanco vacío describiendo un arco— y esta obra, con sus artificios y representaciones, adquiere un sentido mucho más conmovedor, mucho más humano.



BLACK THREAD · 2000

Tobias Ostrander

TIMELINE

Using small means, the art of Liliana Porter (Buenos Aires, 1941) asks large questions. Time has a significant position within this inquiry. Questions about time and its affinities—space, memory, mortality—resonate within these artworks and the additional investigations they articulate; investigations about representation, the structuring of reality, the desire for meaning.

A timeline is a graphic aid that helps to visually articulate sequential time. Through it, temporal events are placed one after another in a linear structure. This exhibition takes its title from this visual tool, as a way to highlight Porter's use of both line and time and her specific interest in destabilizing our acceptance of linear time.

Liliana Porter. Timeline presents examples of works created during the last forty years of the artist's production and as such serves as a form of retrospective. This genre of exhibition traditionally involves an examination of the development of the artworks beginning with the oldest works and ending with the most recent. In multiple ways, an exhibition of the production of Liliana Porter, and a text and catalogue that accompany it, inspire an alternate curatorial approach. Historically non-sequential juxtapositions seem particularly appropriate. Repetitions ask to be highlighted. Repetitions of visual and thematic elements occur across various spaces of time within the trajectory of this oeuvre. Rather than evidencing a lack of ingenuity by the artist, they serve as important tools for her questioning of linear, temporal progression. Repetition additionally creates memory, and our recognition of previous elements from one artwork within another can create the illusion of comprehension, often of unexplainable visual occurrences.

Porter has described how, from an early age, she became aware of the arbitrary nature of one's understanding of time. Her life has involved several important relocations, beginning with her family's move from Buenos Aires to Mexico City in 1958, when she was a teenager, and later with her permanent immigration to New York City in 1964. Through the experience of physically living within one time-zone, while mentally still being engaged in another, Porter came to recognize time as based on each individual's perceptions, as a mental structure. As such, two times can co-exist within the same cognitive space, an experience that serves to question the idea that the substance of time is linear. Porter has continually sought to articulate these understandings within her works. Her strategies have included the demonstration of the co-existence of multiple times within a single image, to the apparent disruption of temporal sequence.

The Line / La Linea, is a work produced in 1973. The artist began by drawing a line on her finger that continued onto a white

paper ground. She then photographed this situation, to produce a photo-etching, which was printed onto another piece of paper. On this surface she drew a line that continued the one originally drawn on her hand. As viewers we acknowledge a single continuous line, but the line has in fact moved through several spaces and times. This line, as a unifying form, helps create a portrait of the co-existence of multiple times within a single image and viewing-moment.

Reconstruction (Penguin) from 2007, involves a ceramic figure of a penguin. This object is placed on a shelf that is attached to a framed photograph. The photograph is of the same ceramic penguin, shattered into pieces. The figure on the shelf reveals no sign of reconstruction. It is as if time has reversed itself, as if this penguin had been destroyed and then made whole, killed and brought back to life. As with much of this oeuvre, the piece relies on the traditional documentary role of photography. Here it produces evidence, as in a forensic photograph, conferring a sense of veracity to the scene. The piece presents an order of time distinct to how we normally understand it. It offers a hopeful demonstration, a sample of what it might be like to go back and repair loss.

In a vignette titled *Black String III*, from the 2000 video, *Drum Solo*, a black line in the form of a string kills Mickey Mouse. We see a slack string that is tied at one end to the feet of a glass figure of Mickey Mouse. This string tightens, slowly pulled by a protagonist outside of the camera frame, until it detaches the body of the figure from its head and pulls it out of sight. After viewing several other emotive chapters that make up this video, we are then confronted with the scene titled *Unusual Event*. Here, the previously violent act is miraculously redeemed. The action is shown backwards and the decapitated figure is made whole again. Through this simple reversal, the video creates a seemingly fantastic space, one in which unexpected events are able to take place.

The exhibition re-presents an untitled installation originally exhibited in 1973 at the Museum of Modern Art in New York. Tied to four nails hammered into the floor are long pieces of black string. The other ends of each string are attached to nails on the white gallery wall. This situation appears simple and direct at first, but upon closer examination, the viewer recognizes that their eyes have been deceived. The nails on the wall are not in fact metal nails, but rather images silkscreened onto the wall. Through this structuring, the black line of the string performs the gesture of moving the viewer's eye from the "real" space of the nails in the floor, to the "virtual" space of representation. The gallery wall becomes equivalent to the illusionistic space

of the white surfaces of Porter's prints and photographs, or those of her painted canvases.

Line, in many works by Porter, signifies the will to represent and with this primal mark, a desire to create an image. Within a Renaissance tradition, line is used to create the *illusion* of real space. Porter references illusionist drawing techniques, such as shading and perspective, in several works presented in this exhibition. These include three untitled works originally produced in 1973 and *The Riddle / El acertijo*, from 1987. Each one of the untitled works is composed of a single, three-dimensional geometric wooden object. The objects (cone, cube, and sphere) have a graphic image of their geometric form sketched on them. The drawings include shadows, so that each appears to be occupying space. In *The Riddle / El acertijo*, three similar wooden shapes are positioned on the top edge of a canvas. The painting below includes sketched portraits of each of these forms. Provocatively, these comparisons generate philosophical reflection on how the sketches and the wooden shapes might both ultimately be representations; which serve as flawed projections of ideal shapes that exist only the mind.

Modernist artists sought to dismantle illusionistic space through various forms of abstraction, often involving an emphasis placed on the flatness and materiality of the paper surface or canvas. In her print, *Picasso* from 1973, Porter presents an image in which she has entered into the space of a Picasso print (from his *Suite Vollard*). Porter's finger is shown as if it has moved under the line that represents the male figure's arm. This event was recorded by a camera and then made into a print. The artist created a situation in which Picasso's work was not only returned to the status of depicting illusionist space, but is evoked as actual space itself. It is as if the line between physical space and representational-illusionistic space has been confused or does not exist.

To Go Back, from 2001, is presented in the exhibition as both a photograph and an installation. Two lines that create a path are drawn on a white ground. On this same surface is a Chinese porcelain jar decorated with a painted landscape, which includes a small house. The lines of the path that are drawn externally to this object, continue onto its surface, leading toward the door of the depicted house. The manner in which these lines conflate physical and represented space, ultimately helps put into question the stability of our understanding of both, placing emphasis on the cognitive space in which the articulation of these categories is negotiated.

A similarly drawn path is presented in the large, multipart painting from 1986, titled *Triptych / Tríptico*. These lines point to a

small waving figure that is positioned on the top left edge of this painting. The object is repeated nearby, as a painted representation on the surface of the canvas. A similar dialogue between a physical object and its rendered image appears on the left side of the work, with a three-dimensional horse presented on a shelf and then within a smaller painted canvas. The three large white panels that make up *Triptych / Tríptico* mimic the gallery walls on which they are placed, as they serve multiple roles simultaneously: as a surface on which to apply heavily laid white paint, as a space for the depiction of objects that include reproductions of recognizable paintings and books, and as a surface on which to position additional paintings and three-dimensional objects. Each one of these elements creates layered approximations of reality, representations of representations.

The toys and objects that became predominant in Porter's work starting in the 1980s were produced at various times and in diverse contexts. Some are antique, porcelain figures from the 1940s or 1950s; others are distinctly contemporary: plastic toys, watches, or candles made in Taiwan or China. Several of them depict historical figures, such as a Nazi soldier, Mao, Che Guevara, or Jesus. Time adheres to these objects and helps position them as temporal markers and as representations of ideas and ideals, each associated with a particular historical period. And within the abstracted, atemporal space that Porter creates, these times are able to co-exist and to speak to one another.

In the collage *Dialogue with Christ/Lamp*, from 1999, a paper cutout of a bust of Christ looks down at an image of a plastic Mickey Mouse, who returns his gaze. For these objects to exist in the world, specific historical events have had to have taken place, narratives written and believed, and ideologies formulated. Porter uses these objects as representations, not only of time, but as archetypes of human desires for understanding or comfort. In placing them in dialogue, she is asking these conglomerates of time and meaning to try to communicate with one another, in an attempt to deny their apparent irreconcilability.

Often these placements create a temporal situation of waiting or expectation, for the moment that follows recognition, for an explanation to occur, for resolution. In a tiny scene constructed on the surface of the painting *Triptych with Levitating Rabbit*, from 2008, a small female figure sits on a ledge and stares at a minute diamond, which is adhered to the surface of the painting. There is nothing to distract her gaze and the diamond is unable to return it. This positioning creates a sense of eternal waiting, waiting without the possibility of release. Much of the artist's use of video similarly involves various forms of holding the viewer's gaze, often on a still object. This structuring of time,

this delay or prolongation, is used to produce diverse effects. In the section titled *Death*, from the 1999 video *For You*, the camera of the artist extends the viewers' temporal experience in an anxious manner, as we stare at a fallen toy penguin for what seems like hours, before the sequence abruptly ends.

The desire for an order, criteria, or belief system that would help explain everyday reality, pervades Porter's works; coupled with an understanding of the ultimate uncertainty of any possible structure. The artist René Magritte is similar to Porter; earlier in the twentieth century he sought, within various paintings and prints, to demonstrate the fragility of any assumed relationship between systems of language, image, or meaning. In 1975, Porter appropriated a series of these images, originally reproduced in a book on Magritte by the art historian Susi Gablik. Porter photographs herself reacting to the images as if they were real situations, at times furthering the surreal scenarios they present; such as showing her hand feeding the man in *The Magician*, who is depicted eating with four hands; or draping a white cloth around the image of a head already covered with a white cloth. With other works, Porter seeks to reverse or correct the linguistic mistakes the Belgian artist has made; such as projecting the circular light of a moon onto an image of a shoe that Magritte has labeled "La lune," or cutting part of a reproduction that has a horse image labeled "the door," so that it folds in a manner that simulates a door. These alternations illustrate a process of placing one chosen signification upon another, ultimately pointing to the arbitrariness of both.

In the print *Correction*, from 2001, Porter enlarged the black erratic lines of a doodle, such as one that any of us would produce at random. To one area of these lines she overlaid a red line, which relates to the original, although slightly altered. This structuring and the red color of this added line, recalls a school teacher's correction of a student's error. While wryly referencing gestural abstraction, the work's philosophical humor lies in its demonstration of the need to believe that there is a correct way to depict this form. A doodle, by definition, is never correct or incorrect. As such, this work serves as a diagram of the ultimately futile human desire for objective representational systems or codes.

The 2006 piece in the exhibition, from the on-going series *Forced Labor*, places a tangled bunch of dark-colored strings and wires on a small shelf. A tiny plastic man in overalls is included, placed slightly apart from this group of swirling lines that tower over him. He holds in one hand a coiled rope, in the other hand, a section of string that has been separated from the coiled dark mass. The scene created depicts a man trying to de-tangle this mountain of string. The discrepancy in scale between this man

and his job, articulates the apparent impossibility of him ever accomplishing this task. Within the overall context of Porter's oeuvre, this piece can speak to humanity's never-ending search for meaning. If we choose to recognize these swirling lines as articulations of time, it might then also serve as a metaphoric display of the artist's belief in non-linear time; in time as made up of repeating, multiple, overlapping, intertwined sequences, that only periodically take linear form. Our task in trying to unravel time and its significance is represented as a daunting one.

Porter continually structures a participatory role for us as viewers. As readers, she positions us as the final site for both the reception of meaning and the search for it. Her works ask us to actually *perform* the philosophical questions that inspire her and to which she relentlessly returns. The artist often describes how her long-time virtual collaborator and guide, Jorge Luis Borges, spoke of the facility with which one can become a good writer, but the extreme skill needed in becoming a talented reader. Porter's work challenges us to dynamically read it, to creatively further its strategies within our own spheres of interest.

Porter's charged use of juxtaposition, her dialogue with white gallery space and with art history, her awareness of sequence and the choreographing of the viewer's experience, and her interest in presenting acquired knowledge, all dialogue with curatorial practice. These characteristics make any spatial presentation of her work a rich exchange between these two related aesthetic fields. Through her productive use of the artwork of other artists and through her strategy of continually reworking her images and subjects, her oeuvre inspires a playful and tautological presentation, one that highlights concurrently both her formal and conceptual interests.

Timeline responds to these provocations, using line as a formal refrain, as a subliminal reminder of the queries the artist maintains with time, and as a continual referent to the distortion of temporal progression that this curatorial project looks to articulate. Related to these interests, the artist was asked to reprint *The Line / La línea* for the exhibition, thereby adding another temporal layer to this piece. Both this version and that from 1973 were placed in different spaces within the exhibition. This positioning asks us to question whether our perception of each of these works is distinct—changed by our time and movement through the exhibition—or to recognize that perhaps our perceptual moment has additionally been doubled. The more direct repetition with this specific piece is intended to highlight the other, multiple repetitions staged in the curatorial selection. These choices look to activate how these works occupy the spaces of the galleries, the paragraphs of this text, our memory, and time.

FIVE SECTIONS FOR LILIANA PORTER

1 In Liliana Porter's photoetching *The Line / La Linea*, 1973, a solitary hand descends from the top with the index finger extended—the artist's own hand, it turns out. A thin black line starting from the knuckle trails down the finger and angles onto the paper, yielding a novel conflation of a rudimentary drawing and the body both marked and adorned, all transformed via the photoetching process. The surprise, however, and what makes the work so evocative, is another thin pencil line, drawn by hand, starting from the tip of the blacker line, continuing at a slight angle across the paper, and jutting across the plate mark to where it abruptly stops. A photographic representation of a drawn line and a unique line rendered by the artist directly on the print are juxtaposed, while the artist's hand seems at once straightforward, comical, and magical, as if her finger itself, and not a pencil or pen, had made these dual marks.

Probably this work has several art historical references, whether intentional or not: God's famous hand on the ceiling of the Sistine Chapel by Michelangelo, or the hand of the sword-wielding angel by Masaccio pointing the way out from paradise to the cowering Adam and Eve at the Brancacci Chapel in Florence, among others; from time to time Porter has humorously and irreverently intervened in and inserted herself into art historical images. Still, this image is based on something very personal and immediate—Porter's own hand, or rather a representation of her hand—yet it is her drawn line, applied to the finished print, that's the most personal thing of all. Especially in this context of a highly mediated image, Porter's simple, minimal, hand-drawn line is captivating and nuanced. As an actual mark, it is simultaneously light, fragile, casual, wavering, and explorative. It is also playful, and a bit naughty, as if the print had been gleefully vandalized by a rambunctious child, but rife with serious connotations and associations. Navigating across the expanse of the photoetched image, the plate mark edge that frames the image, and the flat space of the paper itself, Porter's line suggests a voyage over several borders into some region that is empty and vast. You think of meandering trails in the wilderness and life lines on the palms, of impassioned human aspirations juxtaposed with and dominated by an immense scale of distances and time, of knowledge buffeted by bewilderment and uncertainty. There is something lovely and graceful about this curving line, so indicative of one person's presence and touch, and also something severe and foreboding, suggesting paths that have stopped, dreams that have been unrealized, even lives that have ceased. Arising at a time when Porter was making all sorts of inquiries into copies and

originals, reproductions and transformed reproductions, this print/drawing is at once exceedingly smart and mysteriously soulful, which is probably a good description of her work altogether, spanning prints, photographs, paintings, drawings, sculptures, videos, and installations. Dealing in hybrid images, mediums, and materials, Porter's works have a cerebral, coolly intelligent streak, but they are also poetically lively and chock full of complex humanity, to the point where a single work oftentimes reveals a range of acute psychological states, including whimsy, desire, worry, eroticism, nagging fragility, joyfulness, questioning investigation, and brooding fear.

2 In the above-mentioned print, a small, slight thing—a mere line drawn by hand—has large import, and that's something at which Liliana 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 troubling: our attraction to and alienation from others, our great aspirations walloped by withering doubts, our boldness undercut by bafflement and hesitation, daily life blasted by political violence and social upheaval. Consider *Forced Labor / Trabajo forzado*, 2006, for which a miniature male worker wearing blue overalls, an orange cap, and a tool belt stands on a white shelf while grasping a coiled rope. The scene is fanciful and imaginative in a childlike way—one of many times when Porter uses her knickknacks and small toys to evoke playtime and make believe. Yet something about the isolation and loneliness of this figure is disconcerting and unnerving. Alone, he clutches a strand of rope in his hands, but a bit further away that same rope gets twisted and tangled into a snarled ball, and things suddenly become a great deal more conflicted and ominous. Here, it seems, is a world of encroaching confusion and menace, which the figure is futilely trying to sort out and sort through. Even further away, the rope gets thicker and blacker, droops heavily over the shelf's edges, and becomes a massive, oily pile which no individual could possibly budge, and you begin to wonder what might be in this rope, so to speak, what suffuses it, what it conveys. The troubled personal or family past you'd like to jettison and escape from, but can't. A nation's travails and, sometimes, crimes which affect everything many years later and also can't be dispensed with or transcended. How one's best efforts and stubborn optimism are often undermined by intractable problems. The drudgery of unsatisfying work mixed with the obdurate yearning for a better life. With its strands



and piles, and gradations of color and scale, Porter's vignette is visually riveting and sculpturally wonderful, but the peculiar thing is how searing this work really is, how inordinately touching. This little figure standing on a little shelf is enchanting, but he is also besieged and overwhelmed. In the meantime, Porter's scenario has a myth-like aspect: Sisyphus eternally rolling his boulder up a hill, the famished and thirst-ridden Tantalus fitfully trying for a piece of fruit or a drink.

3

The little toy worker in *Forced Labor / Trabajo forzado* is just one of many figurines, toys, animals, cartoon figures, and wacky around the house items, found at various flea markets, antique stores, and souvenir shops, which have figured prominently in Liliana Porter's work for quite some time now. In Porter's studio, several shelves are densely packed with this cast of characters and objects, which include bears, ducks, cowboys, German soldiers, snug knitted garb which hides bottles inside, mini-ballerinas, wind up tango dancers, a drum-playing fox, penguins, pigs, clowns, Japanese Buddhists, Chinese revolutionaries, and Che Guevara, among many others. While Porter usually culls one, two, or several items from this collection for an individual work, her Cibachrome photograph *Please Don't Move / Quietos, por favor*, 2002, functions as a hilarious group portrait and shows how wide-ranging and eclectic her trove of objects really is. At once a confused jumble and an oddly elegant mini-installation, the group of objects in the photograph constitutes a reeling mix of historical references, art historical images, pop culture doodads, domestic ceramics, and cultural signifiers, all from multiple countries and eras. A ceramic white bull (loosely suggestive of various paintings by Picasso) eyes a pink bear which is also an old-time photographer with a bulky camera and flash bulb. Women in gowns and a bridal couple in wedding garb about rabbits, birds, cats, and a plump, pink-cheeked duck who wears a pearl necklace and is shaking maracas. A tall man in an elegant white suit is close to a white bunny, and not far from a mustached guy in a sombrero. These objects look like some nutty cross-cultural pageant, an unruly society of artifices in which divisions between old and new, foreign and familiar, aristocrats and commoners, humans and animals are completely scrambled and erased. Powerful figures, like a saluting soldier or rich men in suits, are now equal with little kids and cartoonish animals who have wide eyes and big noses. Copies of human figures in famous paintings of the past take their place alongside trinkets and toys. Unlike actual societies pretty much everywhere, Porter's assortment of statuettes and figurines is refreshingly unburdened by

hierarchies and disparities, and therefore has a utopian streak. Everyone, no matter how odd or eccentric, is most welcome here.

On one level, of course, Porter's sprawling collection of international bric-a-brac remains kitschy and debased: cheesy souvenirs purchased in desultory gift shops; an elderly auntie's beloved, but vaguely creepy, tchotchkes; forgettable prizes won in the ring-toss concession at the local carnival; plastic decorations atop wedding cakes. This is mass-produced jetsam sloshing around the world, globalized trinkets cranked out by the truckload and dispensed everywhere, but the startling thing is how Porter finds such rich, idiosyncratic potential in all these oddball items. She, one senses, adores them. They speak to her, mysteriously. You get the feeling she's held them a lot, scrutinized them, studied their expressions, seen them as individuals. They are mute, but communicative. They seem to not really tell but instead emanate stories, or rather scraps and excerpts of silent stories. It's absolutely correct that Liliana Porter works with found objects, but she does so with a rare and peculiar devotion and intensity, and it may well be the case that these found objects function as her surrogates and ambassadors, which she uses to explore the full range of the psyche, including childhood and memory, connections to and alienation from others, love (and its breakdown), purposefulness, alienation, fear, occasional exhilaration, the raw experience of political crisis and injustice. There is nothing overtly autobiographical in Porter's work, but then again much of her work seems animated by profound, deeply felt psychological and social inquiry: depths of the self and the deep self in relation to a fractious and conflicted society.

Sometimes Porter's various figurines appear as actual objects in her work; sometimes they are photographed, painted, or drawn; and sometimes they appear as actors in videos. They can occur singly, which tends to emphasize the aura of loneliness and solitude often pervading Porter's work. In her Cibachrome photograph *Black String* (2000), a tiny glass Mickey Mouse rests on a lush, red background. The twist here is that Mickey's head and torso are separated by quite a gap, because a black string tied to his transparent ankle appears to be yanking his torso to the left while leaving his head behind on the right. Like so many of Porter's works, this one is comical and willfully goofy, but also suggestive and probing. A Disney cartoon character which debuted in 1928 and which has subsequently become an American icon with global appeal is reduced to a fragile trinket and subject to whopping distress: moreover, Porter's humorous 2000 photograph now seems downright prescient, in a time when U.S. confidence, power, ethics and morality are shaken and embattled. Various mind-body splits

are also suggested, including convulsive moments when you feel unmoored and disjointed, when your mind tells you one thing but your instincts and appetites tell you quite another, but then again there is also a hint of gruesome torture and punishment. Porter excels at crystal clear, impeccably arranged works that are marvelously open-ended and multilayered.

In *To Go Back*, 2001-2008, a spare, mixed media installation atop a shelf, a Chinese porcelain vase on the left, decorated with mountains, trees, a placid river, and a hushed house, conjures rapt contemplation and Zen serenity, even though it's a mass-produced product normally hawked in jam-packed souvenir stands or airport gift shops. Starting from the house on the vase, Porter painted two wavering, roughly parallel lines directly on the vase, which continue off the base to become lines on a white surface, in effect demarcating a simple road or a footpath. A small male figurine in a white overcoat and holding a bag and cane stands on this "road", gazing toward the ersatz landscape in the distance. It is perfectly ambiguous whether he's withdrawing from the alluring Zen place on the vase, to become an outcast in the quotidian world with all its striving and strife—just another citizen in what the American Modernist poet Theodore Roethke once memorably called "this kingdom of bang and blab"—or whether he's on his way toward what looks like a calm paradise, although one which he couldn't possibly enter. Porter highlights how much this whole scene is an artifice, or rather a combination of artifices: a plastic figure, a cheap vase, a couple of hastily scrawled lines. Nevertheless it is haunting and deeply touching. You empathize with this solitary wanderer, even though he is a miniature toy. His search seems familiar, close to the bone. He wants, you surmise, something durably wonderful, but that's definitely not going to happen based on the look of things. Porter's ensemble is fetching, even charming, but also raw and unsettling. Very often what we ardently wish for and struggle for, both individually and collectively, does not come to pass, or turns out to have been an illusion. Very often our great aspirations collide with restrictions and prevention, and all of this—however implicitly, however subtly—suffuses Porter's work.

As happens here, Liliana Porter's little human figurines and animal curios often seem to be operating in some immense and empty expanse, without touchstones or anything to provide guidance or direction. This is accomplished with a wonderful simplicity, for instance photographing objects against or upon white fields (usually a piece of paper in Porter's studio) or placing objects on a white shelf, but it has a profound impact. In *To Go Back*, as the little man in the overcoat gazes at the lovely but inaccessible scene on the vase, he seems enmeshed in distances,

haunted by immensities. He is at once thoughtful, purposeful, and bewildered in a big world that far exceeds any real understanding, any sense of order that he can bring. In a tour de force recent mixed media work *Triptych With Levitating Rabbit*, 2008, involving acrylic paint on canvas, assemblage, and miniature objects, one of the most striking moments is also one of the tiniest. A woman (another of Porter's mini-figurines) sits on a shelf jutting from the canvas, as she gazes at a small fake diamond, which also resembles a mirror, fixed to the canvas. An extremely banal situation—just a person checking herself in the mirror before, perhaps, heading out into the city, or just another person staring at some alluring possession as if it held the keys to happiness and well-being—becomes both magical and frightening. She's way, way up, and her perch is precarious; she's also dominated by all this towering blankness, all this implacable whiteness stretching above and below her so that she seems engulfed by eternity. Elsewhere, another tiny woman holding two cans stands on top of the painting, as if on a cliff's ledge; two black streaks trail down the canvas as if she'd dumped paint from on high. On the opposite side a small man with a heavy plank on his shoulder painfully walks across an attached shelf piled with real stones and singed wood. All three of these vignettes suggest, but don't pin down, fairytales and folklore, memories and dreams, snippets of things three-quarters forgotten or bits of things you might have read in a book years ago but can't exactly place. They are also separated by what seem like acres or miles, so that Porter's largish painting feels immense—a work that effectively conjures great distance between people, and how little we ultimately know about other people's psyches and intentions. In the middle of it all, caked-on gobs of white acrylic paint suggest a snowdrift, some toxic spill, perhaps a natural catastrophe like a flood, or the aftermath of battle. Strewn about are various toy figures and cut outs, like soldiers with their guns, laborers at their tasks, and a silver basketball player, along with upended furniture and a wheelbarrow spilling faux pearls. Here is evidence of some dire convulsion—a ransacked town or a stricken country—but it is just one of several episodes occurring simultaneously, some of which are much more enchanting. This painting is lovely, and harrowing. It is also curiously mobile in time, reaching back several decades or even centuries to daily life and village routines while situating itself in a shaky and dangerous here and now. In the meantime, a small horizontal rabbit, drawn by Porter, inexplicably levitates, like a cross between a current cartoon and an ancient animal deity. It takes awhile to notice this levitating rabbit, but when you do it evinces delicate hopefulness and childlike delight.

In *The Explanation / La explicación*, 1991, two figurines face one other: a solemn man in a black suit and hat and a cutie pie yellow duckling with extra large eyelashes. They connote not only different milieus but different worlds or universes, yet they are nevertheless trying for some mutual understanding, and the same goes for *Dialogue with Alarm Clock / Diálogo con reloj despertador*, 2000, in which a woman in a pink gown (who looks as if she's been plucked from atop a wedding cake) seems to be earnestly conversing with a mother pig and her piglet who double as an alarm clock. Surprising, oftentimes freakish, interpersonal encounters abound in Porter's work, and this includes an unlikely encounter between Jesus and a penguin. In the photograph *Dialogue (with Penguin)*, 1999, Jesus (who is a plastic lamp, complete with an electrical cord wrapped around His torso) gazes at a wide-eyed plastic penguin, who stares back with a look of pure astonishment, mixed with nervousness, embarrassment, and excitation. On one level, this encounter isn't all that far-fetched; both interlocutors are plastic, mass-produced figurines and they therefore share a certain context. On another level, the encounter is frankly bizarre, namely between a Savior and a bird from Antarctica, yet this bizarre meeting also succinctly evokes age-old conflicts and dichotomies: religion and nature, humans and animals, heaven and earth, us and them, you and me. Jesus, with a calm demeanor and downcast eyes, seems to exude calm wisdom, even though he is truncated, immobile, and clearly ridiculous, while the penguin, leaning slightly forward, is all eyeballs and ears. There is something comical about this weird meeting, which seems to be taking place in a void, but once again something seriously captivating, and it's the unlikely humanity of it all that really gets to one. Porter's outlandish image taps into our own frequent uneasiness with others; the strangeness and mystery of other people, other lives; the fissures that oftentimes exist, even between friends, family members, or lovers, and the flowing ease that happens when such fissures are bridged.

This photograph of a plastic, night-light Jesus seemingly in discussion with a cute plastic penguin gets to the heart of something crucial in Liliana Porter's work. The photograph emphasizes exactly what this particular Jesus and this particular penguin really are, which is plastic knickknacks, or store-bought kitsch. They are objects, and Porter's photograph highlights their objecthood. But at the same time, the arrangement of both objects into an intense, interpersonal encounter transforms things entirely, and you really perceive both figures—against all evidence, and really against all logic—as live, inquiring beings, with their own complex inner lives, thoughts, and nuanced

emotions. There is something dear and kind about this Jesus lamp, something hopeful, fragile, fearful, and eager about this toy penguin. In fact, the objects as they normally are, and as they've been decisively transformed and mediated by Porter, coexist, and this is something that, in some measure, has been in Porter's works since the late 1960's. You are completely aware that you are looking at a photograph of two cheesy plastic items, and you are also aware that there is something really special and evocative about these two things, which seem to have miraculously entered another plane of experience and comprehension altogether. It is for you to constantly move between these two contexts, the one mundane and the other quietly spectacular.

Here it is worth considering the great Russian literary critic Mikhail Bakhtin, and specifically his theory of the carnival, which he applied to literature (especially to Dostoevsky's novels) but which also illuminate certain kinds of visual art. In Bakhtin's terms, the "carnivalized moment" or the "carnivalized situation" are those moments when the normal rules, values, hierarchies, and modes of apprehension are temporarily suspended in favor of a brand new freedom, which can be simultaneously ungainly and exhilarating, bewildering and liberating. Excess, exaggeration, hyperbole, exuberance and parody are intrinsic to these carnival situations, which also do not seek to transcend normal life; they don't try to substitute a keen new consciousness for an enervated one. Instead, both mundane and carnivalized life exist together, and one moves between the two, entering the outrageous or distorted carnivalized situation in order to be tested and transformed and then returning to one's normal life—perhaps shaken, perhaps deepened—with some of the wisdom that one gained. I'm not suggesting that Porter is somehow beholden to Bakhtin, which in any event is not that important. I am suggesting that an eccentric carnival inclination—one which involves free-spirited play and buffoonery, which, in Bakhtin's terms, "combines the sacred with the profane, the lofty with the low, the great with the insignificant, the wise with the stupid" and which temporarily replaces normal life with all its rules, categories, hierarchies, and stratification—is essential in her work, and indeed is a major reason why her works which almost always reference familiar, found objects, are so engaging and cathartic. And then there's the fact that many of Porter's projects really do have a carnivalesque appeal and excitation, complete with gaudy costumes, masks, animals that have human attributes and vice versa, processions, performances, and marvelous, logic-warping events.

Consider Porter's recent web-based project for Dia Art Foundation (her first venture, incidentally, into Internet art) called *Rehearsal*, 2008, which involved fruitful collaboration with the

composer, musician, and singer Sylvia Meyer. Seven fluffy toy chicks stand at attention within one of Porter's monochromatic white environments. They are immobile, save for constantly ruffled feathers caused by a fan (which you don't see). They are simply a collection of toys, arranged in that particular way, and once again Porter emphasizes the thingness of these things, the fact that they're inanimate objects, the fact that they are highly artificial representations of a particular, extremely familiar animal. Still, they also loosely suggest a chorus, or perhaps some troupe of itinerant minstrels or troubadours, especially when you navigate to them for the first time to hear Meyer's exquisite rendition of "La donna è mobile" from Giuseppe Verdi's 1851 opera *Rigoletto*, the famous canzone concerning the alleged fickleness of women. As you click on each chick, you see close up shots of their faces, which are enthralling. These chicks seem thoughtful, inquiring, and intelligent; they've got aplomb and they are also nervous and doubtful (like us). They are kind. They are perhaps worried about being in the limelight, and also glad for the opportunity. They are part of a group, yet when you look closely each seems to be a total individual. Each time you click on one of the seven chicks you hear a different, exceptionally wide-ranging version of the Verdi canzone, arranged and performed by the obviously excellent Meyer: "La donna è mobile" as a tango, a march, performed on panhellenic guitar. In one instance you hear a crackling 1907 version sung by the great Italian tenor Enrico Caruso. There is a gap between music and object: the music is riveting and emotive, but the fake chicks remain motionless and inscrutable. You're very aware of how rigged all of this, and you're hyper-aware that you're looking at what are, in effect, representations of commonplace representations. Moreover, the whole thing is a ludicrous parody of an opera, occurring in a void and not on an opulent stage, in which performers remain motionless and singers don't sing. Still, this parodic tableau is riveting, and curiously dramatic. There is an occult connection between music and figurines, and a beguiling space opens for viewers to dream in and imagine in. Even though you see exactly how things function, you still find yourself mesmerized and transported. In the meantime, seven fuzzy toys—which are the kind of thing so known and familiar that under normal conditions you'd hardly give them a second thought—seem magical, wonderful, and indeed carnivalesque.

For Bakhtin, the crucial role of the carnival—with all its antics and parody, odd costumes and abnormal events, excess and freedom—is to draw life out of its "usual rut", to suspend

"socio-hierarchical inequality" as well as "all distance between people" in favor of "a free and familiar contact among people." Once again without asserting that Porter is somehow beholden to Bakhtin, it seems to me that a similar impulse courses throughout her work, in which mundane things retain their normalcy while they are jarred into startling new contexts—with wonderment, humor, catharsis, and especially with her kind of keyed-up thoughtfulness and intelligence. An early work from 1968 called *Wrinkle / Arruga* features 10 prints of the successive stages of a single sheet of paper as it was repeatedly creased, folded, wrinkled, and crumpled into a ball. A crumpled sheet of paper, of course, is about as banal as you can get, and happens all the time. However, painstakingly preserving, recording, and transforming this throwaway thing is another matter entirely, and in Porter's prints destruction shades into supple beauty, and a single sheet of otherwise ruined paper suggests complex topography and geology, the landscapes of distant planets seen through powerful telescopes, magnified photographs of the skin's contours, and even the stages of a human life, ranging from smooth youth to wrinkled old age. Part of the charm of Porter's circa 1970's interventions in famous art historical images has everything to do with their antic sensibility, their slapstick ridiculousness, while they constitute a sophisticated investigation of originals and reproductions, paintings and doctored prints. For her print *The Magician*, 1977, Porter took as her source a reproduction in a book of René Magritte's painting *The Magician (Self-Portrait with Four Arms)*, 1952, in which Magritte is simultaneously eating, cutting food on a plate, and pouring a glass of wine, and superimposed her own hand holding a fork and attempting to feed Magritte a small piece of real cake. We've seen this work by Magritte dozens and probably hundreds of times before, mostly as postcards, posters, and reproductions in books, which means that an original painting has long since become a found, reproducible, increasingly commonplace object. Porter's absurd attempt to feed cake to a famous image remakes the commonplace Magritte image as something nutty and unique, further exaggerates what is already a surreal exaggeration, and results in a loopy conflation of the practical and the fantastical. It is also a total riot.

Especially when one considers Porter's carnival impulses, it becomes apparent that these earlier prints very much connect with her subsequent work involving found figurines and odd examples of routine domestic items. In both bodies of work, quotidian things remain familiar and banal, while they are also startlingly transformed, so that they release all sorts of unexpected connotations and ideational possibilities. Consider Porter's

Fox in the Mirror, 2007, a digital video that also involved collaboration with Sylvia Meyer. Once again the video emphasizes the objecthood of Porter's objects, be they a figurine of a fox playing a violin, a wax man who happens to be a burning candle and his dancing partner who is a wax woman, a wristwatch with Chairman Mao on its face, or a bunny playing the drums. These are merely the collectibles from Porter's studio, arranged on a table covered with paper, and then recorded with a video camera, yet the resulting, ultra-mediated work is almost hypnotically appealing, completely eccentric, and also sharply emotive. A succession of "preliminaries" and a "rehearsal" introduce some of the performers who will be musicians and dancers in the upcoming concert, and pair them with Meyer's ever-changing music. An open-mouthed bear is a dumpy stand-in for a tenor. One of Porter's fuzzy yellow chicks gets slowly drenched with water poured from above, while you hear Meyer beautifully yet mournfully intoning, "I'm somebody's, nobody's, somebody's, nobody's baby. Baby." The fake chick looks deeply forlorn, authentically lonely and sad, and this is one of many times when Porter's tabletop spectacle turns hard-hitting and wounding. On a cheap wristwatch that isn't working well, judging by the way the minute and second hands tick forward and then backward, a likeness of Chairman Mao keeps waving his hand while Meyer sings "So Long, Farewell" from "The Sound of Music", and coupling a Mao keepsake with that film is one heck of a cultural clash. At another point, circa Cultural Revolution zealots from China with their uniforms, caps, Little Red Books, and propaganda posters are accompanied by Meyer singing the Negro spiritual "Soon I Will Be Done", with its refrain, "Going home to live with

God", and that's another wild cultural clash. Small wind up couples twirl about dancing and the wax couple also twirls, with melting wax dripping off the man's face like tears (later his whole head will melt off). Real love, desire, sadness, longing, and mortality are palpably present, but then so too are gleeful high jinks and slapstick foolishness.

When the concert begins, it is completely outlandish, like a cross between a symphony and a homemade carnivalesque spectacle, but in a way that reaches out to a heterogeneous, information-laden, oftentimes confusing world, as well as to myriad historical influences. A little Mickey Mouse is the conductor, and a fox is the lead violinist. Toy soldiers with pointed guns and a World War II German soldier playing the trumpet are shoulder to shoulder with the Beatles, Indian luthists, Alpine yodelers, and Chinese percussionists. A priest and beatific choirboys share space with a Communist agitator, gaucho musician, frilly girls, and myriad animals. Past and present, religion and pop culture, ballrooms and folk culture, wartime and joyful celebration, exotic things far away and familiar things close to home all intertwine in this crazy assortment of performers who very much evince Bakhtin's "free and familiar contact among people," occurring when the usual social hierarchies and divisions are jettisoned in favor of a fresh, ungainly freedom. As this happens in Porter's video, you also pay close attention to details—to the fierce concentration on the face of the bunny banging a bass drum, the enraptured face of a woman as she lightly grasps her long dress while sweeping through an empty white space in an arc—and this work, with its artifices and representations, becomes all the more soulful, all the more richly humane.

BIOGRAFÍA | BIOGRAPHY

Liliana Porter nació en Buenos Aires, Argentina, en 1941. Vivió en la Ciudad de México de 1958 a 1961, donde estudió grabado con Guillermo Silva Santamaría y artes visuales con Mathias Goertiz en la Universidad Iberoamericana. En 1964 viajó a Nueva York, donde actualmente vive y trabaja. En 1965 fue co-fundadora de *The New York Graphic Workshop* con Luis Camnitzer y José Guillermo Castillo. En sus más de 40 años de carrera, ha ganado numerosos reconocimientos y becas incluyendo la Beca Guggenheim en 1980.

Liliana Porter was born in Buenos Aires, Argentina, 1941. She lived in Mexico City from 1958 to 1961, where she studied etching and visual arts with Mathias Goertiz at the Universidad Iberoamericana. In 1964 she travelled to New York City, where she actually lives and works. In 1965 she co-founded *The New York Graphic Workshop* with Luis Camnitzer and José Guillermo Castillo. Over her forty-year career, she has been awarded numerous grants and fellowships including a Guggenheim Fellowship in 1980.

SELECCIÓN DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES RECIENTES

- 2009 Sicardi Gallery, Houston
Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires
Brenau University Galleries, Gainesville, Florida
- 2008 Liliana Porter, Hosfelt Gallery, Nueva York
Carrie Secrist Gallery, Chicago
Levitating Rabbit, Leo Fortuna Gallery, Houston
Fox in the Mirror, Hosfelt Gallery, San Francisco
Liliana Porter, Barbara Krakow Gallery, Boston
- 2007 *To See Red*, Galería Espacio Mínimo, Madrid
For Instance, Galleria Valentina Bonomo, Roma
Hosfelt Gallery, Nueva York
- 2006 *For Instance*, Hosfelt Gallery, San Francisco
Red with Eagle, Sicardi Gallery, Houston
Recent Works, Goya Contemporary, Baltimore
- 2005 *Girl with Rubber Dog and Other Situations*,
Carrie Secrist Gallery, Chicago
Deer/Dear y otros raros encuentros (Deer/Dear and Other Strange Encounters), Galería Petrus, San Juan, Puerto Rico
Ellos y algunos otros (Them and Some Others), Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires
- 2004 Casas Riegner Gallery, Miami
Intermissions, Annina Nosei Gallery, Nueva York
Situaciones y Diálogos, Palacio Aguirre de Cartagena, España
For You, The Print Center, Filadelfia

SELECCIÓN DE EXPOSICIONES COLECTIVAS RECIENTES

- 2008** *The New York Graphic Workshop*, The Blanton Museum of Art, Austin
Folded, Torn, Cut, Woven, and Pulled, from Gráfica Latinoamericana portfolio, 1970, The Blanton Museum of Art, Austin
Correspondences, Arte Contemporáneo de la Colección Patricia Phelps de Cisneros, Wheaton College, Massachusetts
- 2007** *Conversas*, Bienal Do Mercosul, Porto Alegre, Brasil
Beginning with a Bang! - From Confrontation to Intimacy. An Exhibition of Argentine Contemporary Artists 1960/2007, Americas Society, Nueva York
- 2006** *Perspectivas de género y políticas de representación*, Centro Cultural de España, Montevideo
Arte electrónico argentino en pantalla, Museo de Arte Moderno de Santo Domingo
Il Gioco e fatto/ The Game's on, Ravello Festival, Ravello, Italia
TRANSactions, Contemporary Latin American and Latino Art, Museum of Contemporary Art, La Jolla, California
Dialogues and Solos (Porter/ Tiscornia), Syracuse University Gallery, Syracuse, Nueva York
El Estrecho Dudoso, Teorética, San José, Costa Rica
- 2005** *Fotografía! Latin American Photography*, Tampa Museum of Art, Florida
Gráfica Creativa 05, 11th International Print Triennial, Jyväskylä Art Museum y Museum of Central Finland
Beyond Geography: Forty Years of Visual Arts at the Americas Society, Americas Society, Nueva York
Alejandra Pizarnik, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires
The Hours. Selección de obras de la Colección Daros de Arte Latinoamericano, Irish Museum of Modern Art, Dublín
- 2004** *MOMA at El Museo: Latin American and Caribbean Art from the Collection of The Museum of Modern Art*, El Museo del Barrio, Nueva York
New Prints 2004/Autumn, International Print Center New York
Trans/migraciones, Trienal Poligráfica de San Juan, América Latina y el Caribe. Antiguo Arsenal de la Marina Española- San Juan, Puerto Rico

SELECCIÓN DE COLECCIONES

Museum of Modern Art, Nueva York
 Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires
 Philadelphia Museum of Art
 Museo de Bellas Artes, Caracas
 La Bibliothèque Nationale, París
 Museo de Arte Moderno, Buenos Aires
 Museo de Bellas Artes, Santiago
 Museo de Arte Moderno, Cali
 Museo de Arte Moderno, Bogotá
 University Art Museum, Austin
 Museo del Barrio, Nueva York
 Museum of Contemporary Graphic Art, Fredrikstad, Noruega
 Metropolitan Museum of Art, Nueva York
 Musée D'Art Contemporaine, Montreal
 Instituto Wifredo Lam, La Habana
 Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
 Smithsonian American Art Museum, Washington DC
 The Bronx Museum for the Arts, Nueva York
 Weatherspoon Gallery, Greensboro, University of North Carolina
 Museo Tamayo Arte Contemporáneo, Ciudad de México
 Museo de Monterrey, México
 Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, México
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
 Daros Latin America, Zúrich
 Phoenix Art Museum
 Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, MALBA, Colección Costantini
 Brooklyn Art Museum
 Whitney Museum, Nueva York
 Tate Modern, Londres

BIBLIOGRAFÍA (SELECCIÓN) | BIBLIOGRAPHY (SELECTION)

CATÁLOGOS Y BROCHURES

- BAZZANO-NELSON**, Florencia. *Liliana Porter and the Art of Simulation*. Ashgate. Burlington, Vermont, 2008.
- BLONDET**, José Luis. "A Rose Is Two Roses Is Two Roses Two Roses". En *To See Blue*. Galeria Brito Cimino, Sao Paulo, Brasil. Agosto- Septiembre, 2008.
- BALER**, Pablo. "The Subconscious of Civilization: Liliana Porter, 2001". *Conversations on Sculpture*. Editado por Glenn Harper y Twylene Moyer. Hamilton, Nueva Jersey, 2007.
- Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo. Conversación de Liliana Porter con José Luis Blondet, *Diálogos Impertinentes*. Ciudad de México, 2006: 97-108.
- LOPEZ**, Sebastián. "Liliana Porter". *The Hours: Visual Arts of Contemporary Latin America*. Daros Latinamerica, Zúrich, Suiza 2005: 24:00-24:07.
- TISCORNIA**, Ana. "Un conejo que se escapa: Entrevista con Liliana Porter". *Liliana Porter*. Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2004.
- KATZENSTEIN**, Inés. "Fotografía y ficción". *Liliana Porter*. Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2004.
- TEJEDA**, Isabel. "Pintando las rosas en el jardín de la reina". *Liliana Porter: situaciones y diálogos*. Consejería de Educación y Cultura, Murcia, España, 2004: 37-49.

- CASTRO FLÓREZ**, Fernando. "[Ni] idea de la prosa (china)". *Liliana Porter: situaciones y diálogos*. Consejería de Educación y Cultura, Murcia, España, 2004: 7-34.
- PORTER**, Liliana. "El pingüino de plástico y el salero". *El Final del Eclipse: El Arte de América Latina en la Transición al Siglo XXI*. Museo de Arte Moderno, México, 2003.
- PÉREZ RATTON**, Virginia. *Liliana Porter: Una puesta en imágenes*. Teorética, San José, Costa Rica, 2003: 11-15.
- MOSQUERA**, Gerardo. *Liliana Porter. Territorios ausentes / Absent territories*. Casa de América, Madrid, 2000: 108-111.
- PINDELL**, Howardina. "A Conversation with Liliana Porter". *Liliana Porter: Arte Poética, A Selection of Works from 1968 to 1997*. State University of New York, Stony Brook, 1998.
- HERKENKOFF**, Paulo. "Autonomous Doodles, Verbal Scrawls and Erasures on Drawing in South America", *Re-Aligning Vision: Alternative Currents in South American Drawing*. Austin: Archer M. Huntington Art Gallery, The University of Texas, Austin, 1997.
- RAMÍREZ**, Mari Carmen. "Entre espejos, sombras y viajeros." [entrevista] *Liliana Porter: Obra gráfica, 1964-1990*. IX Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe, San Juan, 1991: 73-113.

LISTA DE OBRA | LIST OF WORKS

PICASSO · 1973 Fotgrabado	UNTITLED · 1973/2008 <i>Sin título</i> Objetos de madera con dibujo	THE HEART OF THE MATTER · 1977 <i>Lo esencial de la cosa</i> Fotgrabado	FORCED LABOR · 2006 <i>Trabajo forzado</i> Instalación Estante de madera, cuerda y figura de resina	TRIPTYCH · 1986 <i>Tríptico</i> Técnica mixta sobre tela Colección particular	FOR YOU · 1999 <i>Para usted</i> 16 mm transferido a video digital Colección de la artista 15'55"
PLEASE DON'T MOVE · 2002 <i>Quietos por favor</i> Cibachrome	TRIANGLE · 1975 <i>Triángulo</i> Fotgrabado y collage	LA LUNE · 1977 <i>La Luna</i> Fotgrabado y aguatinta	RECONSTRUCTION (PENGUIN) · 2007 <i>Reconstrucción (pingüino)</i> Impresión digital y objeto sobre repisa Colección privada	THE RIDDLE · 1987 <i>El acertijo</i> Óleo y objetos adheridos sobre tela Colección Jacobo Fiterman, Buenos Aires	Creador/ Productor/ Director: Liliana Porter Co-Productor/ Co-Director: Juan Mandelbaum Asistente de dirección/ Productor asociado: Ana Tiscornia Música: Silvia Meyer Edición: Jean Boucicaut, Leonora Calderón Director de fotografía: Gary Henoch
WRINKLE · 1968 <i>Arruga</i> (Impreso por la artista en 2008) Serie de 10 fotgrabados y 2 carátulas offset	CIRCLE · 1975 <i>Círculo</i> Fotgrabado y collage	SCRATCH · 1975 <i>Rasguño</i> (Impreso por la artista en 2008) Fotgrabado y rasguño sobre papel	TO GO BACK · 2001/2008 <i>Regresar</i> Instalación Estante de madera, jarrón de porcelana, figura de resina y dibujo Colección de la artista	THE EXPLANATION · 1991 <i>La explicación</i> Acrílico sobre tela Colección David Gorodisch, Buenos Aires	
THE LINE · 1973 <i>La línea</i> Fotgrabado y dibujo	SQUARE · 1975 <i>Cuadrado</i> Fotgrabado y collage	TIGER · 2001 <i>Tigre</i> Aguafuerte solar y rasguño sobre papel	TO GO BACK · 2001 <i>Regresar</i> Polaroid Colección de la artista	TRIPTYCH WITH LEVITATING RABBIT · 2008 <i>Tríptico con conejo levitando</i> Acrílico y ensamblaje sobre lienzo con repisa y figuras de madera Cortesía Ruth Benzacar Galería de Arte, Buenos Aires	FOX IN THE MIRROR · 2007 <i>El zorro en el espejo</i> Video digital Colección de la artista 20'18"
THE LINE · 1973 <i>La línea</i> (Impreso por la artista en 2008) Fotgrabado y dibujo	UNTITLED WITH GEOMETRIC SHAPES · 1975 <i>Sin título con formas geométricas</i> Fotgrabado y collage	WHERE ARE YOU? · 2000 <i>¿Dónde estás?</i> Litografía y collage	CORRECTION · 2001 <i>Corrección</i> Aguafuerte solar		Creador/ Productor/ Director: Liliana Porter Co-Director: Ana Tiscornia Música: Silvia Meyer Cámara: Kathleen Sweeney Edición On-line y corrección de color: Jeffrey Marino Iluminación: Thomas Moore
BLACK THREAD · 2000 <i>Hilito negro</i> Cibachrom	THE POSTCARD · 1975 <i>La tarjeta postal</i> Fotgrabado	UNTITLED (CIRCLE) · 1973-1974 <i>Sin título (Círculo)</i> Instalación de pared Fotografía blanco y negro laminada Colección de la artista	THE TRAVELER · 1989 <i>El viajero</i> Técnica mixta sobre tela Colección Diane y Bruce Halle, Scottsdale, Arizona	DRUM SOLO · 2000 <i>Solo de tambor</i> 16 mm transferido a video digital Colección de la artista 19'8"	
DRAWING WITH PLASTIC HAMMER · 1993-1995 <i>Dibujo con martillo azul</i> Plata sobre gelatina coloreado a mano	THE DOOR · 1977 <i>La puerta</i> Fotgrabado	DIALOGUE WITH CHRIST/LAMP · 1999 <i>Diálogo con Cristo/Lámpara</i> Collage en hoja de cuaderno Colección de la artista	THE SIMULACRUM · 1991 <i>El simulacro</i> Acrílico, serigrafía y collage sobre papel Colección Ignacio Liprandi, Buenos Aires	Creador/Director: Liliana Porter Productor: Lory Horsley Asistente de dirección: Ana Tiscornia Música: Silvia Meyer Cámara: James Chase Edición: James Chase, Mark Cassar, Liliana Porter Asistentes de producción: Cristina Hernández, Miguel Camnitzer	MAN DRAWING · 2008 <i>Dibujante</i> Instalación Colección de la artista
BRIEF EVENTS · 2008 <i>Eventos breves</i> Serie de 15 collages y dibujos Colección de la artista	THE MAGICIAN · 1977 <i>El mago</i> Fotgrabado	DIALOGUE (WITH PENGUIN) · 1999 <i>Diálogo (con pingüino)</i> Cibachrome			UNTITLED · 1973 <i>Sin título</i> (Recreado por la artista en 2008) Instalación de pared Foto-serigrafía, clavos e hilo Colección de la artista
	THE PLEASURE PRINCIPLE · 1977 <i>El principio del placer</i> Fotgrabado				Vista de salas Museo Tamayo Arte Contemporáneo Págs. 10, 11, 16, 17, 22, 23, 30 y 31

CONSEJO NACIONAL
PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Consuelo Sáizar
Presidenta

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Lic. Ma. Teresa Franco González Salas
Directora General

Ricardo Calderón Figueroa
Subdirector General

Lic. Magdalena Zavala Bonachea
Coordinadora Nacional de Artes Plásticas

Sra. Lucía García Noriega y Nieto
Directora del Centro Nacional de Conservación
y Registro del Patrimonio Artístico Mueble

Lic. José Manuel Rueda Smithers
Director de Difusión y Relaciones Públicas

Ramiro Martínez
Director del Museo Tamayo Arte Contemporáneo

MUSEO TAMAYO ARTE
CONTEMPORÁNEO

Dirección
Ramiro Martínez Estrada
Director
Judith Hernández López
Jesús Rebollar Axotla

Subdirección
Martha Sánchez Fuentes
Subdirectora
Liliana Martínez Domínguez
Cristina Martínez Gutiérrez

Administración
Edgar López Soto
Administrador
Verónica Miranda Rodríguez
Hilda Islas Solís
Julieta Islas Solís
José Octavio Villaescusa Aguilar
Armando Estrada Rojas
Aldo Huerta Montes

Curaduría Tamayo
Juan Carlos Pereda Gutiérrez
Curador
Delia Velásquez Gama
Enrique Posadas Vargas

Curaduría Arte Contemporáneo
Tobias Ostrander
Curador
Daniela Pérez Villa
Magnolia de la Garza

Centro de Documentación
Fernando Rodríguez González

Comunicación
Raquel Montes Castro
Beatriz Cortés Chávez

Coordinación Editorial
Arely Ramírez Moyao

Diseño
Luis Zamorano Martínez

Mantenimiento
Andrés Rivera Arrieta
Jorge Luis Sánchez Ramos
José Leonardo López Cruz

Medios Audiovisuales
Jacobo Isaac Horowich Sánchez
Juan Martín Chávez Vélez

Museografía
Rodolfo García Lara
Jorge Alvarado Arellano
Daniel Reyes Ramírez
Felipe Sánchez Rueda
Julio Durán Aguilar
Pablo Servín Ángel
Bernabé Chamán Chamán

Relaciones Públicas
Silvia Sánchez González
Erika Mancisidor Ucán

Servicios Educativos
Violeta Celis
María Fernanda Guzmán Guarneros

Seguridad
Alfredo Espíndola
Alfonso Alvarado Arellano
Roberto Segura Pineda
Gonzalo López Bazaldú

CAPSIESA
Alejandra Carreón Chávez

Limpieza inmobiliaria
Isaías Bueno Hernández
Jorge Cañete Bueno
Gabriel Nieto Santuario
María Eleazar Barrera Espinosa
Celia García Román

FUNDACIÓN OLGA
Y RUFINO TAMAYO

Presidente
Julio Madrazo

Vicepresidente
Antonio del Valle Ruiz

Secretaría
Rosa María Bermúdez Flores

Vocal
Aimée Labarrere de Servitje

Patronos
María Eugenia Bermúdez de Ferrer
Rosa María Bermúdez Flores
Vicente Bermúdez Flores
Gilberto Borja Suárez
Magda Carranza de Akle
David Cohen Sittón
Agustín Coppel Luken
Moisés Cosío Espinosa
Alfonso de Angoitia Noriega
Xavier de Bellefon
Antonio del Valle Ruiz
Angélica Fuentes Téllez
Carlos Gutiérrez Solís
Carlos Hank Rhon
Eugenio López Alonso
Luis Narchi y Sissi Harp
Alejandro Ramírez Magaña
Manuel Saba Ades
Roberto y Aimée Servitje
Alberto Torrado Martínez
Enrique Vainer y Beatriz Lasky
Luisa Villegas Camil

Patronos Honorarios
Teresa del Conde Pontones
Teodoro González de León
Jaime Zabłudovsky Kuper

Asociados
José Carlos Arias Corres
Peter Bauer
Jorge Covarrubias Blasquez
Vicente Encarnación Martínez
Juan José Espiñeira Cortizas
Mario Gómez
Jorge René León Peña
Rodrigo Peñafiel Gutiérrez
Juan Ricardo Pérez Escamilla
John Reuter y Manon Iturbide
Gabriela Serna Barrera

Círculo Contemporáneo
Nicolás Alvarado
Roberto Arandía Gutiérrez
Susana Coppel
Santiago Cosío Pando
Loredana Dall'Amico Sánchez
Francisco del Valle Perochena
Alfredo y Yolanda Delgado
Denise Dresser
Roberto Duarte
Carlos Elizondo Mayer
Fernanda Familiar
Bernardo Gómez Pimienta
Edith González
Uzyel Karp Mitastein
Gabriela Lobo Tamez
Oscar Malo Angulo

Katherine Meehan Kearns
Alfredo Navarrete Martínez
Ovidio y María Elena Noval
Martha Ortiz Chapa
Vanessa Patiño
Ricardo Miguel Porrero González
Marcela Ramírez Castro
Ana Francisca Rivero Lake
Manuel Romero de Terreros
José Ignacio Rubio Hidalgo
Álvaro Sánchez y Gabriela Senderos
Ricardo Salas Moreno
Pablo Sepúlveda de Yturbide
Rhonda Tello Mosesman

Equipo FORT

Administración
María Antonieta Hernández

Proyectos Especiales
Beatriz Lasky de Vainer

Comunicación y Desarrollo
Patricia Pinto Ceja

Relaciones Públicas
Sonia Freiman de Zabłudovsky

Derechos de autor
Sebastián Cárdenas



Liliana Porter **LÍNEA DE TIEMPO**

se terminó de imprimir en noviembre de 2009 en los talleres de Litoprocess.

La impresión se realizó en papel Lynx de 148 gramos.

Para su formación se utilizaron las tipografías Akzidenz Grotesk
de H. Bertold, 1911 y Syntax de Hans Eduard Meier, 1968.

La supervisión de impresión la realizó Taller de comunicación gráfica.

Se imprimieron quinientos ejemplares.

TRIPTYCH WITH LEVITATING RABBIT (detalle) · 2008

**Este material es propiedad del
Museo Tamayo Arte Contemporáneo
exclusivo para consulta**

SCA GALLERY

hosfelt gallery

FUNDACIÓN

MUSEO
TAMAYO

MUSEO
TAMAYO



INSTITUTO
NACIONAL DE
BELLAS ARTES

CONACULTA

70
MRT

Co