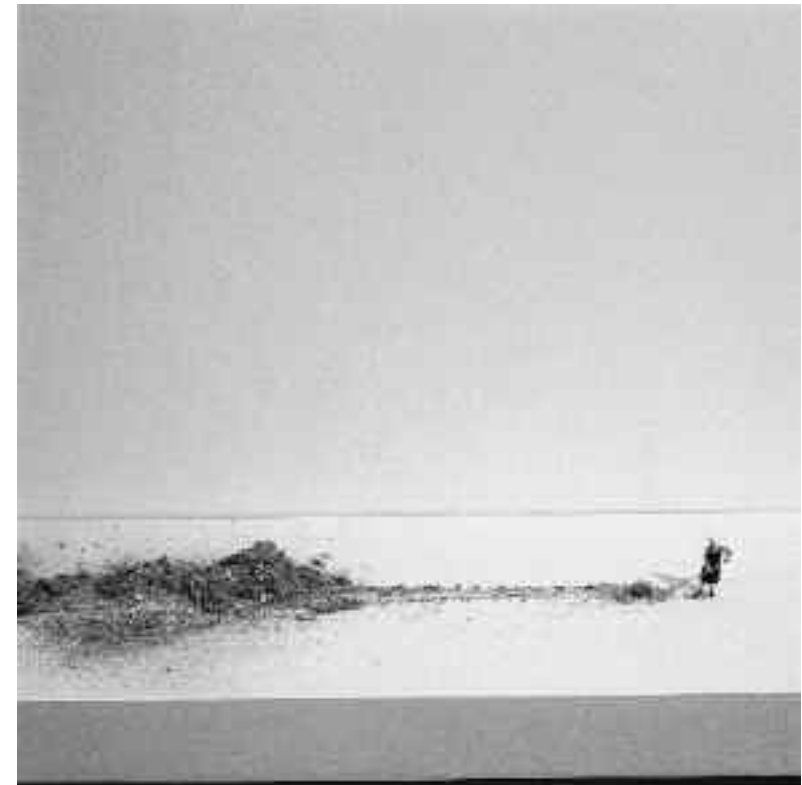


Liliana Porter
TODO ME PASA AHORA
entrevista con Eduardo Stupía

1



2

DICE JOSE LUIS BLONDET, EN SU TEXTO PARA EL CATALOGO DE LA MUESTRA MAS RECIENTE DE LILIANA PORTER EN BUENOS AIRES –GALERIA RUTH BENZACAR, 30 DE MARZO AL 7 DE MAYO, 2005–, QUE “EN LA SERIE DE *TRABAJOS FORZADOS* UN PERSONAJE SOLO ACOMETE UNA EMPRESA QUE LO REBASA EN ESCALA Y EN ESFUERZO. (...) TODO EN ESTAS ESCENAS REMITE A LA DESPROPORCION ENTRE UN PERSONAJE Y SU DESTINO”. ESE HEROICO CANDOR DE LO HUMANO PARA ENFRENTAR UN UNIVERSO DESMESURADO Y ABSURDO QUIZAS SEA NO SOLO EL RAS-

GO EVIDENTE DE UNA DE SUS SERIES MAS RECIENTES, SINO TAMBIEN EL CREDO ESPIRITUAL CON QUE PORTER ASUME LAS DIVERSAS, PRODUCTIVAS ETAPAS DE TODA SU OBRA. CON LA AUDACIA Y LA DELICADA PROFUNDIDAD QUE LE SON PROPIAS, SIEMPRE MINUCIOSA Y SORPRENDENTE, PORTER CONFIESA SU NOMBRADIA INVOLUCRANDOSE EN UN ESCENARIO ARTISTICO DE DIMENSIONES ESPECTACULARES CASI EN PUNTAS DE PIE, CON EL SUSURRO DE UN LENGUAJE QUE DE REPENTE IRRUMPE EN EL ESPECTADOR CON PODEROSA RESONANCIA. Y AUNQUE, AL REVES

QUE SUS PERSONAJES, NUNCA ES SUPERADA POR LOS DESAFIOS DE SU EMPRESA, ELLA SE CONSTRUYE, Y CONSTRUYE LA POTENCIA DE SU POESIA, EN EL PROPORCIONADO RECATO DE UNA CLAVE SIEMPRE MENOR, SABIENDO QUE EN LO MINUSCULO, EN LO DISIMULADO, SE ENCUENTRAN LA REGLA Y LA NORMA PARA RECUPERAR LA JUSTA MEDIDA DE UN MUNDO ABRUMADOR Y EXCESIVO. LO QUE SIGUE ES UNA ENTREVISTA REALIZADA POR E-MAIL EN JULIO DE 2005.



3

–Muchos de sus trabajos suelen transmitirle al espectador una nítida sensación de naturalidad, como si la ubicación, el protagonismo y la relación de las piezas que los componen fueran la consecuencia no tanto de una voluntad sino de un fenómeno de íntima empatía que usted se limita a registrar y a ordenar. ¿Esto es así? ¿Cómo lo logra?

–Si esto de verdad sucede, si “lo logro”, será porque no intervengo mucho en esos encuentros, simplemente los enuncio. Armo un espacio para que los personajes estén preparados para recibir la subjetividad de quien los verá.

–Al mismo tiempo, usted trabaja el eco, el efecto sutil del encuentro de dos o más elementos notablemente heterogéneos, aunque provenientes a veces de un mismo universo lógico, con una mínima intervención de su parte. ¿Por qué nos parecen tan cercanos?

–Quizá porque íntimamente nos interesa esa posibilidad de cercanía. Porque si fuera posible esa relación entre tiempos y caracteres disímiles, entonces, como consecuencia, algo podría “estar bien”.



4

–Usted suele examinar los límites borrosos entre el objeto y su representación, entre signo y lenguaje, entre literalidad y metáfora ¿Cómo piensa que evolucionará en usted esta preocupación?

–No sé si evolucionará. Más bien pienso que irá cambiando de ángulo, de manera formal al encarar el problema. Cambiará solamente el tono de voz cuando vuelva a hacerme la misma pregunta.

–¿Cómo piensa que logra sonoridad con una obra tan sutil y silenciosa?

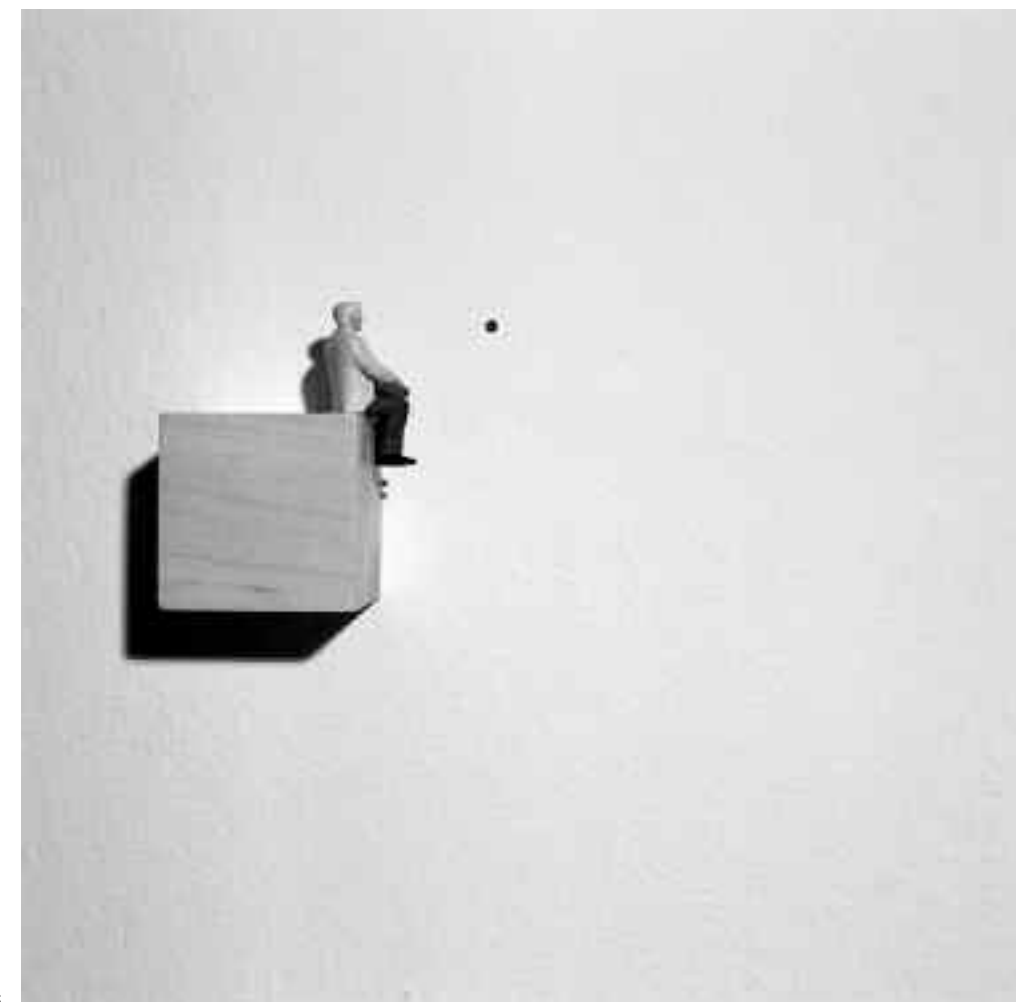
–¡El silencio es la cosa más ruidosa que existe!

–Su obra es de alta densidad conceptual y, a la vez, suele ser muy permeable al abordaje de un espectador que, no necesariamente entrenado en ese tipo de propuesta, es capaz de encontrar vínculos sensibles muy fuertes en su discurso. ¿Por qué cree que sucede esto?

–Contestarle directamente a su pregunta sería un poco presuntuoso de mi parte, porque equivaldría a dar por sentado que todas las percepciones elogiosas que usted viene haciendo de mi obra las estoy aceptando como “verdad”. Claro, esto me resulta, lo confieso, muy estimulante. Digamos, entonces, en caso de que así fuera, que creo que los cuestionamientos más importantes y las reflexiones más trascendentes que se hace el ser humano son siempre “lugares comunes”, nos atañen a todos por igual en diferente medida; por lo tanto, hay la posibilidad de establecer esos diálogos con cierta sencillez, si tal cosa existe. Es decir, sencillo y complicado, en cierto punto, son la misma cosa.

–En su trabajo pictórico de las grandes telas, pero también en las aguafuertes, suele circunscribirse a la elaboración de un plano neutro o de color como espacio donde se inscriben sus figuras, objetos, marcas, imágenes, las reproducciones fotográficas y asimismo las fotografías y libros reproducidos como objetos, como si el plano fuera un puro espacio y a la vez un plano de apoyo. O bien un elemento neto de contraste puro. ¿Puede describir cómo es su abordaje inicial de la tela en blanco, lo que se llama “la composición”?

–El espacio donde suceden las cosas (me refiero ahora a la tela, foto, dibujo, etcétera) es lo que llamamos espacio virtual. Es decir, sabemos que la tela, el papel o la pantalla de cine son superficies planas, pero nos entregamos a ese acuerdo cómplice en donde decidimos percibir el espacio ilusorio como espacio tridimensional, casi



5



6



7

como aire. Uno se entrega a lo irreal, al espejo. Entonces, ya de entrada, la conciencia de esta "artimaña" es parte del concepto de la obra y me permite, en ocasiones, entrar y salir del plano y jugar con los dos espacios, el que llamamos real (de este lado de la obra) y el que llamamos virtual (metido dentro del "espejo").

Por otra parte, ese espacio vacío, sin lugar, donde aparecen las imágenes, pretende ser intemporal y por lo tanto las cosas o los personajes aparecerán sin contexto, sin antes y sin después. No están sobre una mesa o al lado de la ventana. Simplemente están, y así no hay distracciones, son más esenciales, no se contagian de nada.

—Se habla de la pintura desarrollada en medios no estrictamente pictóricos. ¿Piensa usted que ése es su caso?

—Si los medios pictóricos son materia, textura, color y manejo del espacio, uno no puede escaparse de eso completamente, porque por uso o por omisión seguimos hablando de lo mismo, si es que seguimos hablando de "pintura".

—En el caso de las fotografías cibachrome de gran formato, ¿qué encuentra en la especificidad de la vibración fotográfica? Por otra parte, usted suele reproducir sus objetos sobre la tela según procedimientos de imprimación o fotográficos, cuando no trabaja directamente con las fotografías de los objetos constituyendo determinada escena. ¿Qué ocurre cuando interviene con el objeto pintado, o esbozado mediante el dibujo?

—El uso de la fotografía en mi obra comenzó en 1968, cuando hice el libro de grabados *Wrinkle* (arruga) que eran 10 imágenes mostrando —casi como en una animación, pero con imágenes estáticas— el desarrollo de un papel arrugándose. Me interesaba que fuera lo más realista posible y por lo tanto dibujarlo "a mano" carecía de sentido. Lo mismo pasaba luego cuando comencé la serie de serigrafías de clavos y ganchos que solía imprimir sobre la pared, la tela o el papel. Hacia el año 1973, produje algunas fotos blanco y negro, pero sólo en 1995 comencé la serie de fotogra-



8

—fías que luego me llevaron al film y al video. La técnica del cibachrome, que es una forma de copiar transparencias donde la luminosidad del material y del color son realmente notables, fue un paso más en mis ejercicios sobre la representación. Me resultaba una forma más real de acercarme al objeto. Es una idea absurda, ahora lo sé; pero la fotografía daba esa ilusión momentánea de "objetividad". Cada vez es para mí más evidente que una foto, el dibujo, la pintura, cualquier manera de descripción de la cosa y, más aún, *la cosa misma*, son siempre meras representaciones y que la realidad de las cosas es un tema muy complejo o quizás irrelevante.

—¿Cómo elige sus objetos?

—Los veo y los reconozco. Ahora que tengo muchos, me doy cuenta de cuáles son las características que tienen en común; por ejemplo: en general no son contemporáneos, aunque a veces lo son. Algunos son artesanías extrañas que me resultan divertidas. Si son personajes, muchas veces tienen cara de asombrados o desconcertados.



9



10

—Tienen cierta cosa de estar solos, un poco como que inspiran lástima, sin ser del todo patéticos. Ninguno es totalmente siniestro; prefiero realmente que no sean agresivos ni desagradables. Parecen tener personalidad.

—En muchas ocasiones, algunos de sus objetos podrían adscribirse casi naturalmente al kitsch, o al universo de los juguetes y muñecos infantiles. Si esto es así, ¿cree usted que aprovecha esa connotación o más bien la neutraliza? En todo caso, ¿cómo opera con ellos, qué pierden y qué conservan los objetos que usted elige cuando ingresan a su sistema? ¿Cómo trabaja en usted el objeto y cómo interviene usted en él?

—Los objetos que los seres humanos manufacturamos son, desde mi punto de vista, altamente curiosos. ¿Qué significa el adorno? ¿Por qué nos parece normal poner un oso de vidrio en la repisa? ¿Qué significa que un salero tenga la forma de un mono? En fin, seguro que de algo se trata. Aparte de los juguetes para niños, que tienen una función explicable, hay millares de otros objetos que no son pensados como juguetes. Desde el punto de vista en el que yo los elijo, me da igual o más bien ni me doy cuenta de si algunos entrarían en la categoría de *kitsch* o no. Yo me relaciono directamente con ellos, no entran en juego problemas de clase, realmente.

—¿Qué papel le adjudica a la música en su obra más reciente?

—Un rol muy importante. Descubrí esa nueva posibilidad con mi primer video trabajando con Sylvia Meyer, quien se ocupó del sonido de la película. A partir de allí, utilicé el sonido también para complementar una edición de una litografía (“Solo de tambor,” publicada por Tamarind), hice algunos collages con sonido, también fotografías, y hasta le puse música a una pintura titulada “Tigre/Tigre”. La música es increíblemente manipuladora, puede modificar la percepción de cualquier cosa.

—**Se ha remarcado más de una vez que la presencia directa e indirecta de la literatura es clave en su obra. ¿Cuál cree que es su relación**



11



12

con la literatura? Se ha hablado de una resonancia borgeana en ella. ¿Cuál cree que es su relación con Borges?

—Hay temas que Borges aborda que son los que a mí me interesan. El tema del tiempo es uno, la conciencia del artificio y de los límites en el arte, y también —claro— el humor, consecuencia directa de todos nuestros intentos fallidos.

Por otra parte, existe una serie de obras (dibujos y pinturas) que fueron hechas un poco como quien escribe, de izquierda a derecha y a veces hasta utilizando alguna coma entre las imágenes.

—**Las piezas correspondientes a *Trabajos forzados*, de su última muestra en Ruth Benzacar, ironizan sobre la épica del esfuerzo titánico, desigual, del viaje más exhaustivo. ¿Trabaja usted esas piezas con una idea dramática? En todo caso, ¿cómo plantea las diferencias entre las dimensiones relativas de los elementos, entre las minúsculas figuritas y los objetos con los que éstas se vinculan, o los emprendimientos a las que esas figuritas se abocan?**

—Evidentemente las situaciones de la serie de *Trabajos forzados* son bastante dramáticas, por eso a veces nos producen risa. Porque no tienen remedio, digamos. El homrecito tiene que apalea esa montaña de tierra le guste o no y la señora se puso a tejer esa interminable tela roja y la otra barre para siempre la montaña de polvo. Y uno, el espectador, se transforma momentáneamente junto a esos seres minúsculos en un ser gigantesco; y a pesar de esa diferencia de escala, nos identificamos bastante. Estos trabajos forzados pueden producir risa, pero es esa risa parecida a cuando se nos volcó el vaso, o acabamos de tropezar.

—**Usted ha manifestado que su próximo proyecto es teatral. ¿Cómo ve la transición de su sistema, del film al escenario?**

—Todavía no he concretado nada. Pero cada vez lo tengo más claro. Es cuestión de imaginarme situaciones y de ensayarlas. Claro que voy a necesitar ayuda pues, como en el cine, es necesario trabajar en equipo. No será muy distinto a enfrentar mis objetos, sólo que, en este caso, algunos van a estar vivos. Es decir, serán personas.

—**Su gramática y su poética han sido exhaustivamente analizadas. ¿Considera usted que su obra es compleja?**

—Casi todo en la realidad parece complejo, seguramente porque no terminamos de comprenderlo. A mí me gustaría que mi obra fuera muy clara aunque los problemas que la generen sean muy complejos. Es una especie de contradicción, en realidad, decir esto. Pero no tanto, ya que yo no pretendo resolver nada, sino aprender a hacer las preguntas que me interesan cada vez más claramente.

—**¿Qué grado de deliberación tienen en su obra el humor, la ironía y la crítica?**

—El humor, no sé si deliberado o no, aparece cada vez más en mi obra. Yo creo que lo más dramático termina siendo un ejemplo de humorismo involuntario.

—**Del grabado a la imprimación de la imagen fotográfica en la tela, desde la fotografía al cine, ¿cómo percibe que ha sido su transformación**



13

como artista? ¿Cómo convive una artista como usted, en cuya obra la intervención de las técnicas artísticas manuales sigue siendo palpablemente visible, con la intermediación de lo técnico y lo tecnológico?

—Pienso una idea y al mismo tiempo cuál sería el mejor medio para esa idea. La técnica se va resolviendo a medida que la idea va creando diferentes necesidades. Cuando no sé hacer algo, pido ayuda. No es tan complicado. Lo manual y lo tecnológico en un punto son iguales. Detrás del botón, hay generalmente un dedo.

—**¿Cree usted que la fórmula “artista plástico”, todavía en uso en países de habla hispana, sigue teniendo hoy algún sentido? En todo caso, ¿qué es para usted la “plasticidad”?**

—Artista plástico, o artista visual, se dice de aquella persona que viene de una formación desde las artes visuales (pintura, escultura, grabado, instalación, etcétera). Hoy las técnicas convergen, ya no es importante ningún rótulo.

—**¿En qué tradición pictórica se reconoce, y cómo fue el impacto en usted del arte de Nueva York cuando llegó por primera vez a esa ciudad?**

—La época de mi juventud corresponde a la del arte conceptual. Posiblemente mi obra actual podría decirse que es post-conceptual, si es que decir esto sirve para algo. Llegué a Nueva York en 1964, después de haber pasado por la Escuela de Bellas Artes en Buenos Aires y de haber vivido y estudiado entre 1958 y 1961 en la ciudad de México.

Para una joven de 22 años interesada en el arte, Nueva York en el 64 era como entrar a una fiesta. Me tocó ver las primeras exposiciones de los Pop, y muchas otras muestras hoy “históricas”. Muchos artistas de todos lados venían a instalarse en Nueva York y había una energía extraordinaria en el ambiente. La ciudad, en sí, era para mí una experiencia fascinante. Este contexto y el hecho de tomar distancia y tener perspectiva con respecto a mi propio país, a mi idioma y a mi cultura, generaba en mí un fuerte estímulo para reflexionar no sólo con respecto al arte que en ese momento estaba produciendo sino también más profundamente sobre mi posición frente a la vida, para decirlo en forma abreviada. La ciudad le daba a uno la sensación de que todo era posible, de que si existían límites éstos estaban en uno y no en el exterior. Un desafío interesante.

—**En las películas que acompañaban su muestra anterior en Ruth Benzacar, “Solo de tambor”,**

14



15

apelaba a elementos como canciones patrias e iconografía escolar. ¿Qué reconoce usted de “lo argentino” en su obra actual?

–Podríamos llamar “lo argentino” a mi manera esencial de percibir las cosas (que sería diferente para cada persona). Digo esto porque estoy convencida de que las vivencias de la infancia son las que nos marcan para el resto de nuestras vidas. Mi idioma es el español, hablo inglés con acento, mis primeras memorias son porteñas. Entonces, no es nada raro que de repente, en mi vocabulario, surjan iconografías argentinas. También aparecen muchísimo ímágenes de origen chino. Yo jamás fui a la China, pero de repente elijo esas imágenes justamente porque me son ajenas y al mismo tiempo de tanto utilizarlas se me han hecho muy familiares. Y me atrae muchísimo justamente eso: la familiaridad con lo extraño. Porque uno tiende a pensar que la cosa es o familiar o extraña, no las dos cosas al mismo tiempo, y obviamente no es necesariamente así.

–Considerando el ámbito internacional en el que usted se mueve desde hace ya décadas, ¿se considera una “artista argentina”?

–Claro que sí. También, claro, me considero una artista neoyorkina. Pero se puede ser las dos cosas al mismo tiempo, como vimos con el ejemplo chino. No hay conflicto en ello. Me considero argentina por-



16

que nací y me crié en Buenos Aires y porque las primeras percepciones, el idioma, etcétera, lo marcan y definen a uno para el resto de la vida. Por otra parte, no me interesa no ser argentina; al contrario, asumo lo que soy y me interesa mucho no perder nunca mi primera casa que es, dentro de mí, el modelo, la base.

Siempre seré extranjera en cualquier otro lugar que viva. Por supuesto, esta ciudad de Nueva York está compuesta de extranjeros, y por lo tanto incluye el acento con el que uno hable.

–Usted parece trabajar en una suerte de encantamiento anímico y sentimental con los objetos que va encontrando y consecuentemente incorporando al gran relato que es ya su obra, habiéndolos incluso mostrado en algún caso como acumulados en una infinita repisa, como esperando turno para ser protagonistas. ¿Comparte la asociación que suele hacerse de ese universo con el cuarto de juegos de la infancia? ¿Podría hablarse también de una memoria que recuerda, más que hechos, un modo de mirar amorosamente esos objetos que parece usted querer recuperar para la mirada del espectador?

–Yo no siento que miro para atrás, que vuelvo a la infancia ni nada de eso. No me gusta mucho la idea de nostalgia. Es decir, todos los sentimientos y relaciones que establezco suceden en el presente, o mejor dicho, en un espacio intemporal. No hay antes ni después. Todo me pasa ahora. Ahora es una palabra buenísima, porque sirve para todo el tiempo.

–¿Cómo se relaciona usted con la idea de “lo extraño”, y con la mitología o el universo de “el sueño”?

–No me doy cuenta de qué otras posibilidades de relación hay. Creo que estar vivo ya es un sueño bastante extraño, ¿no le parece?

1. *Trabajo forzado. Tejedora*, 2005
2. *Mujer barriendo*, 2004-2005
3. *Regresar*, 2005
4. *Dialogue*, 1995
5. *Punto*, 2004
6. *Danzar*, 2004
7. *Alicia III*, 1989
8. *Perro*, 2004
9. *Situación con texto en alemán*, 1999
10. *Perfil de un oso que falta*, 1999
11. *Fur coat*, 2004
12. *Reconstrucción (Mickey)*, 2005
13. *Trabajo forzado V*, 2005
14. *Trabajo forzado V*, 2005
15. *Gaucha*, 1995
16. *Situación con pinguino*, 2004