



**Liliana Porter:** situaciones y diálogos

COMUNIDAD AUTÓNOMA DE LA REGIÓN DE MURCIA

**Ramón Luis Valcárcel Siso**  
Presidente de la Comunidad Autónoma

**Juan Ramón Medina Precioso**  
Consejero de Educación y Cultura

**José Vicente Albaladejo Andreu**  
Secretario General

**José Miguel Noguera Celdrán**  
Director General de Cultura

## **exposición**

MURCIA CULTURAL S.A

Consejero Delegado  
**Miguel Ángel Centenero Gallego**

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES

Comisaria  
**Isabel Tejada Martín**

Coordinación  
**Rosa Miñano Pintor**

Montaje  
**Juan Pérez**  
**Angie Meca**

Transporte  
**Angie Meca**

Seguros  
**Mapfre Industrial**

Pintura y Rótulos  
**José Manuel Marcos**

## **catálogo**

Textos  
**Fernando Castro**  
**Isabel Tejada**

Diseño  
**Tropa**

Fotografías  
**Liliana Porter**

Imprime  
A.G. Novográf, S.A.  
D.L.: MU-1.296-2004  
I.S.B.N. 84-933394-6-6

Agradecimientos

**A la galería Espacio Mínimo,**  
sin la cual hubiera sido imposible realizar este proyecto.

# Liliana Porter: situaciones y diálogos

2 - 30 julio 2004

PALACIO AGUIRRE - CARTAGENA



Región de Murcia  
Consejería de Educación y Cultura

Murcia Cultural, S.A.

Colabora



AYUNTAMIENTO DE CARTAGENA  
Concejalía de Cultura

**Tiger** (detalle). 2001

Aguafuerte con rasguño. 62'5 X 56 cms. Editado por Goya Girl Press



La riqueza cultural y artística de un pueblo se mide no sólo por su producción doméstica, sino también por su capacidad de contagio y por la estela que van dejando aquellos que, de algún modo, llevan sus raíces en la maleta aunque vivan lejos ya. La convocatoria de Argentina como país invitado en la actual edición del Festival La Mar de Músicas supone una excelente ocasión para presentar la exposición individual de una de las artistas oriundas de ese país más internacionales: Liliana Porter, habitante de Nueva York hace ya mucho, pero, sobre todo, argentina cosmopolita desde temprana edad.

Como en otras ediciones del Festival, la sala de exposiciones de la Comunidad Autónoma en Cartagena acoge significativas muestras de la producción artística actual vinculadas al área geográfica protagonista. La exposición que ahora tenemos oportunidad de contemplar en el Palacio de Aguirre nos acerca al variado espectro de actividad de esta reconocida artista, desde sus famosas fotografías y objetos hasta su trabajo videográfico, medios contemporáneos con los que aborda temas a la vez clásicos y muy actuales, como el fabuloso poder de las imágenes. Imágenes muy cargadas simbólicamente a partir de fórmulas *contrarretóricas* que subrayan la capacidad liberadora del acto creativo y nos hacen conscientes, en tanto que espectadores, de nuestra participación en los mecanismos de construcción de la realidad.

No es la primera vez que abordamos estas cuestiones, si bien desde otros puntos de vista. Desde la Consejería de Educación y Cultura estamos convencidos de la necesidad del fomento y la difusión de proyectos que profundicen en la cultura visual, proyectos que nos ayudan a construir una mirada más crítica y responsable. El modo en que la obra de Liliana Porter lo consigue, con una cercanía preñada de inteligente sofisticación, constituye, estamos seguros, un motivo más para el éxito de la muestra. Para todas las personas que han participado en ella vayan nuestra felicitación y agradecimiento.

**JUAN RAMÓN MEDINA PRECIOSO** consejero de educación y cultura

**Duck** (detalle) 2001

Punta seca con collage. 62'5 X 56 cms. Editado por Goya Girl Press



### [Ni] idea de la prosa (china).

#### Consideraciones preliminares sobre la obra de Liliana Porter

FERNANDO CASTRO FLÓREZ

“Nosotros en la Argentina usamos lo chino para hablar de aquello de lo que no entende-

mos nada. Lo que me fascina de un cuaderno escrito en chino, por ejemplo, es que yo lo miro y no veo, y el tipo que es chino, ve. Pero al mismo tiempo yo sé que no veo, y ahí es donde me doy cuenta de que todo es así, que la mayoría de las cosas están en chino para mí, la botánica, la medicina, los idiomas, todo”<sup>1</sup>.

Podemos partir desde las sombras impresas por Liliana Porter en su *ambientación* en el muro del Instituto Di Tella de Buenos Aires en 1969, en las que está sedimentada, consciente o inconscientemente, aquella mítica historia de amor, distancia y melancolía que narra Plinio en su *Historia Natural* como *origen de la pintura*: el arte empieza como *tacto del deseo ausente*<sup>2</sup>. Ese gesto que intenta atrapar la sombra es testimonio de la ausencia, pero también deseo del retorno, confianza en que la pasión no puede perderse nunca. Pero también distintos objetos, desde un clavo a unas aceitunas, o una esquina “permanecen” únicamente como sombras<sup>3</sup>, huellas que tienen algo de sueños, rastros de extrañeza. Sin duda, esta lúcida artista argentina ha quedado atrapada, desde

<sup>1</sup> Liliana Porter en Ana Tiscornia: “Un conejo que se escapa: entrevista a Liliana Porter” en *Liliana Porter. Fotografía y ficción*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2003, p. 61.

<sup>2</sup> Cfr. Víctor I. Stoichita: *Breve historia de la sombra*, Ed. Siruela, Madrid, 1999.

<sup>3</sup> Liliana Porter señalaba que en las obras de finales de los sesenta las imágenes eran muy sencillas: “Sombras, clavos, una soga, mezclados con objetos

el comienzo, en la fascinación de lo onírico<sup>4</sup>, abriendo su mente a la “asociación libre”, esto es, trabajando en la dirección de una *radical excitación del sueño*<sup>5</sup>. Acaso la tarea del creador sea la de intensificar el carácter enigmático del mundo<sup>6</sup>, poblarlo de sombras y sueños, extraordinarias apariencias y desconcertantes simulacros. Liliana Porter compone sus *escenas* con una lúcida conciencia de simulación, sin que eso suponga, a la manera de las tematizaciones de Baudrillard, un partir del signo como reversión y eliminación de toda referencia, esto es, una llegada a un momento en el cual la imagen ya no tiene nada que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro<sup>7</sup>. Sin embargo, también es posible, como sucede en este caso, una simulación que tome

reales que creaban un espacio ambiguo, una especie de confusión entre la ilusión y la realidad”, cfr. Shifra Goldman: “Presencias y ausencias: Liliana Porter en Nueva York, 1964-1974” en *Liliana Porter: Obra Gráfica 1964-1990: exposición homenaje*, Centro de Recepciones del Gobierno de San Juan, Puerto Rico, 1991, reproducido en *Liliana Porter. Fotografía y ficción*, Op. Cit., p. 86.

**4** Cfr. Mercedes Mac Donnell: “El suicidio de la Esfinge: literatura, sueño y enigma en las fotografías de Liliana Porter” en *Liliana Porter. Fotografía y ficción*, Op. Cit., p. 40.

**5** “Freud propuso [para sondear los pensamientos latentes e interpretar los sueños] el método del “libre fantaseo” (*freie Einfälle*) o “asociación libre” (*freie Assoziation*) sobre las imágenes manifiestas del sueño que se examina. *Es preciso darle vía libre a la psique y distender todas las facultades restrictivas y críticas de la conciencia*; hay que permitir que todo llegue a la mente, incluso los pensamientos e imágenes más estrafalarios que aparentemente no tienen ninguna pertinencia para el sueño analizado; uno debe ser totalmente *pasivo* y permitir el libre acceso a todo lo que llegue a la conciencia, aunque parezca carecer de sentido, de significado, y no tener ninguna vinculación con la cuestión de la que se trata; sólo hay que esforzarse en prestar atención a lo que surja *involuntariamente* en la psique” (Valentin N. Voloshinov: *Freudismo. Un bosquejo crítico*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1999, p. 109).

**6** “El mundo nos ha sido dado como enigmático e ininteligible y la tarea del pensamiento es hacerlo, si es posible, más enigmático e ininteligible” (Jean Baudrillard: “Shadowing the world” en *El intercambio imposible*, Ed. Cátedra, Madrid, 2000, p. 152).

**7** Cfr. Jean Baudrillard: “La precesión de los simulacros” en *Cultura y simulacro*, Ed. Kairós, Barcelona, 1984, p. 18. “La fotografía, como escribió Jean Baudrillard –el teórico contemporáneo quizás más cercano a las temáticas abiertas por la obra de Porter–, “descubre la literalidad del objeto” y con ello se





**Lid.** 2001  
Fotografía Polaroid. 65 x 56 cms.

**Finale.** 2001  
Fotografía Polaroid. 65 x 56 cms.



**To Understand.** 2001  
Díptico. Fotografía Polaroid.  
76 x 56 cms. c/u.



**The Four Corrections.** 1992

Acrílico, serigrafía y ensamblaje sobre lienzo (cuatro paneles).

87 x 229 cms.

lo real como el punto de la extrema disolución, al mismo tiempo que como un fondo, un horizonte en el que se ajustan las interpretaciones<sup>8</sup>. Ese llenar de *sombras* el mundo tiene que ver con el deseo de engañar a la mirada, esto es, de jugar con lo “verdadero”; en el *trompe-l’oeil* no

se trata de confundirse con lo real; se trata de producir un simulacro con plena conciencia del juego y del artificio: sobrepasar el efecto de lo real para sembrar una *duda*<sup>9</sup>. “En la apelación al *trompe-l’oeil* existe una especie de realidad espectral y un sentido de pérdida inminente. La búsqueda de lo posible le aporta a la obra un sentido de inquietud, de interpretar las posibilidades, de renovar las exploraciones y continuar los viajes que revelan, como una imposibilidad, el retorno a lo real”<sup>10</sup>. Algunas de las obras de Liliana Porter son ejemplos perfectos de

transforma en “el operador mágico de la desaparición de lo real” como tal” (Inés Katzenstein: “Liliana Porter. Fotografía y ficción” en *Liliana Porter. Fotografía y ficción*, Op. Cit., p. 19).

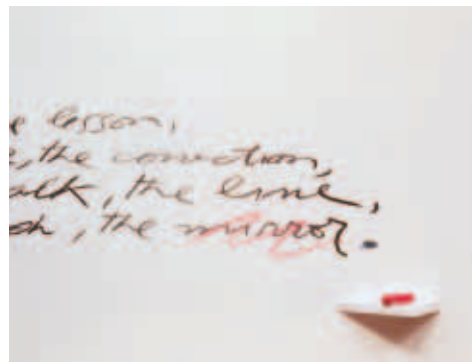
♣ Sobre la semejanza y radical diferencia entre las obras de Porter y los simulacros de Baudrillard, cfr. Mari Carmen Ramírez: “Fragmentación ilusoria: la mnemotecnia artística de Liliana Porter” en *Liliana Porter. Fragments of a Journey*, Bronx Museum, Nueva York, 1992, reproducido en *Liliana Porter. Fotografía y ficción*, Op. Cit., p. 129.

◊ “El *trompe-l’oeil* no forma parte exactamente del arte ni de la historia del arte: si dimensión es metafísica” (Jean Baudrillard: *De la seducción*, Ed. Cátedra, Madrid, 1987, p. 64).

10 Charles Merewether: “Liliana Porter: el romance y las ruinas del modernismo” en *Liliana Porter. Fragments of a Journey*, Bronx Museum, Nueva York, 1992, reproducido en *Liliana Porter. Fotografía y ficción*, Op. Cit., p. 156.

### The Four Corrections (detalle). 1992

*catacresis* (la conjunción de lo heterogéneo para producir lo que llamaré el *chispazo del imaginario*). En buena medida ha unido lo que Foucault llama el “espacio pedagógico de Magritte”<sup>11</sup> con las arquitecturas laberínticas de los relatos borgianos<sup>12</sup>. Los microacontecimientos que compone Porter son relatos fragmentarios que no pueden ser atrapados hermenéuticamente, siendo sólo posible describirlos como visiones del *aleph* en las que la tranquilidad de la semejanza ha sido desmantelada<sup>13</sup>. Liliana Porte ha construido un vocabulario vertiginoso y, sin embargo, limitado, formado por cosas cotidianas y marcado también por la voluntad de hacer homenajes<sup>14</sup>. Progresivamente, en su obra, se produce una *mise en abyme*, en la que los elemen-



**11** Sobre la aplicación del texto *Ceci n'est pas une pipe* de Foucault a Porter, cfr. Inés Katzenstein: “Liliana Porter. Fotografía y ficción” en *Liliana Porter. Fotografía y ficción*, Op. Cit., p. 22.

**12** Cfr. Miguel Briante: “Liliana Porter: obra en marcha” en *Confirmado*, Buenos Aires, diciembre de 1977, reproducido en *Liliana Porter. Fotografía y ficción*, Op. Cit., p. 99.

**13** Foucault señala que Magritte anuda los signos verbales y los elementos plásticos, “pero sin dedicarse a las cuestiones previas de una isotopía; esquiva el fondo del discurso afirmativo en el que descansaba tranquilamente la semejanza, y pone en juego puras similitudes y enunciados verbales no afirmativos en la inestabilidad de un volumen sin puntos de referencia y de un espacio sin plano” (Michel Foucault: *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1981, pp. 79-80).

**14** “[...]la artista ha formulado un vocabulario específico que aparece en casi todos sus trabajos: fragmentos de sus propias obras; motivos apropiados del pintor belga Magritte, como el barco, la luna y los hombres con sombrero de hongo, y de las reelaboraciones de Porter de dichos motivos; imágenes provenientes de la historia del arte, citadas en forma de fotografías de libros de arte, catálogos de exhibiciones y postales de museo; imágenes de libros de Lewis Carroll, Jorge Luis Borges y Suzi Gablik, entre otros; objetos relacionados con la infancia y los juegos de la niñez; elementos conectados

### Simulaciones con espacio gris. 1995

Acrílico, serigrafía y collage sobre lienzo. 162'5 x 457'2 cms.

(2 lienzos de 162'5 x 152'5 cms. c/u.)

tos quedan absorbidos y metamorfoseados, en un juego, tremendamente seductor para el espectador, que saca partido de la ficción contenida en los objetos mismos.

Tenemos claro que si bien la fotografía reproduce el mundo, sólo lo hace por fragmentos. Stanley Cavell sitúa sin problemas la esencia de la imagen fotográfica en la necesidad del recorte: "Lo que ocurre en una fotografía es que se trata de un objeto acabado. Una fotografía no se recorta obligatoria con unas tijeras o con un ocultador, sino con el mismo aparato. [...] El aparato, como objeto acabado, recorta una parte de un campo infinitamente mayor. [...] Tras recortar la fotografía, el resto del mundo queda eliminado por medio de ese recorte. La presencia implícita del resto del mundo y su expulsión explícita son aspectos tan fundamentales de la práctica fotográfica como lo que se muestra de manera explícita"<sup>15</sup>. El alfabeto de signos enigmáticos de Liliana Porter, *sedimentado* (principalmente) *en fotografías*, muestra la imposibilidad de una imagen totalizadora. La tendencia fragmentaria, característica de sus obras de los años ochenta, tiene que ver, aunque parezca paradójico, con la urgencia de desplegar el arte de la memoria<sup>16</sup>. Obras como *Naturaleza muerta con crayón rojo* (1984) o *Alrededor*

al proceso de creación artística, como pequeñas telas, pinceles, tubos de pintura y crayones, y otros componentes típicos de las naturalezas muertas, como jarras, floreros y espejos" (Floencia Bazzano-Nelson: "Arte y lenguaje: los enigmas de Liliana Porter" en *Liliana Porter: Obra gráfica 1964-1990: exposición homenaje*, Centro de Recepciones del Gobierno, San Juan, Puerto Rico, 1991, reproducido en *Liliana Porter. Fotografía y ficción*, Op. Cit., p. 118).

<sup>15</sup> Stanley Cavell: *The World Viewed*, Viking Press, Nueva York, 1971.

<sup>16</sup> "La obra de Liliana es un arte mnemotécnico cuya estrategia de sentido depende de que un sistema de códigos culturales, el cual se halla reprimido,



(1985) son *relatos especulares* en los que no es importante la documentación de algo sido, sino, más bien, la reiteración paradójica que lleva hasta la *multiplicidad del sentido*, a esa *especulación* en la que de nuevo podemos apelar a los artificios literarios de Borges<sup>17</sup>.

Debemos subrayar que la *descripción*, en el contexto contemporáneo, supone copiar lo ya copiado, una travesía entre los simulacros y la vertiginosa expansión de una cartografía fotográfica del mundo. Craig Owens señaló que el impulso deconstructivo es característico del arte postmoderno en general y que debe distinguirse de la tendencia autocrítica del modernismo; la teoría modernista presupone que la mimesis, la adecuación de una imagen a un referente, puede ponerse entre paréntesis o suspenderse y que el objeto de arte en sí puede ser sustituido (metafóricamente) por su referente. El postmodernismo ni pone entre paréntesis ni suspende el referente, sino que trabaja para problematizar la actividad de la referencia<sup>18</sup>, para teatralizar la *repre-*

sea activado. La noción de *fragmento*, concebida por Walter Benjamin como el sitio de la "memoria involuntaria" –donde "ciertos contenidos del pasado individual se combinan con materiales del pasado colectivo", puede servirnos para entender la lógica y atractivo accionados por esta artista" (Mari Carmen Ramírez, Op. Cit. p. 132).

**17** "El espejo, elemento central alrededor del cual giran la composición y sus significados, es un motivo recurrente tanto en la obra de Porter como en la Borges" (Florencia Bazzano-Nelson: "Arte y lenguaje: los enigmas de Liliana Porter" en *Liliana Porter: Obra gráfica 1964-1990: exposición homenaje*, Centro de Recepciones del Gobierno, San Juan, Puerto Rico, 1991, reproducido en *Liliana Porter. Fotografía y ficción*, Op. Cit., p. 125).

**18** Cfr. Craig Owens: "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism" en *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, California University Press, Berkeley, 1992, pp. 52-87. "Si el arte posmoderno es referencial, lo cierto es que sólo hace referencia "a la problematización de la actividad de la referencia". Por ejemplo, puede "robar" tipos e imágenes para desarrollar una "apropiación" de cariz crítico –tanto respecto a una cultura en la que las imágenes son mercancías como a una práctica estética que permanece (nostálgicamente) apegada a un arte de la origi-

sentación. Según Gerardo Mosquera, el postmodernismo de Liliana Porter, que *construye desde la apariencia, es intuitivo*<sup>19</sup>; sus obras no son tanto *apropiaciones* cuanto un mostrar lo que le es *propio*<sup>20</sup>. Corrige, con una mezcla de ingenuidad y arrogancia, a artistas a los que admira, exteriorizando su esperanza de conocimiento.

Laplanche y Pontalis observaron que la fantasía no es el objeto del deseo, sino su *encuadre*. En la fantasía, el sujeto no busca el objeto ni su signo: aparece él mismo capturado por la secuencia de imágenes. El *punctum* es un suplemento, es lo que la mirada añade a toda fotografía, una especie de sutil más-allá-del-campo, como si la imagen lanzase al deseo atravesando la barrera de lo

alidad- (Hal Foster: "Asunto: Post" en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 197).

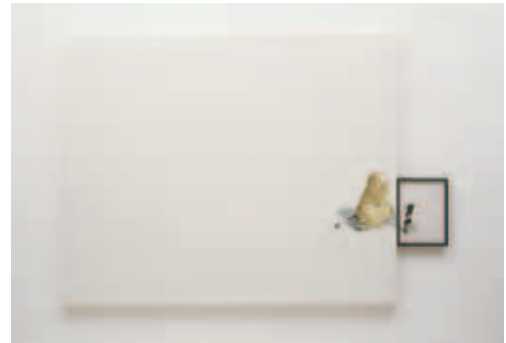
19 "Porter (des)construye imágenes desde esa conciencia de incertidumbres que se ha venido señalando mediante la noción de posmodernidad. Lo hacía antes de que el término se asentara para referir a cierta orientación del arte. Su obra forma parte de esa dirección, pero además se centra en discutir, mediante la imagen, algunos de los grandes temas de la posmodernidad. A diferencia de muchos artistas, que usan metodologías deconstructivas y "pos-estructuralistas", Porter trabaja con los (des)fundamentos mismos. Lo hace sin programa, intuitivamente" (Gerardo Mosquera: "Liliana Porter: dándole la mano a Mickey" en *Liliana Porter*, New York Foundation for the Arts, Monique Knowlton Gallery, Nueva York y Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires, 1996, reproducido en *Liliana Porter. Fotografía y ficción*, Op. Cit., p. 159).

20 "Porter opera sobre las [reproducciones de] obras consagradas como si fueran simple información que puede modificarse, intervenir, jugar. Sin

#### The Light (Dialogue). 1996

Acrílico sobre lienzo con foto en blanco y negro enmarcada.

143 x 178 cms.





The Light (Dialogue) (detalle). 1996

que muestra: “la fotografía ha encontrado el buen momento, el *kairós* del deseo”<sup>21</sup>. Se puede pensar en la fotografía como una huella, fetichista, del encuentro con el enigma de la sexualidad. En el espacio perverso, nada es fijo, todo es móvil, no hay una finalidad particular. El fotógrafo se comporta como un *voyeur*, aunque en el caso de Liliana Porter sería mejor calificarlo como un *vidente* o un *visionario*, alguien que necesita plasmar sus obsesiones. Conviene tener presente que un objeto no es algo simple ni algo que se conquiste si previamente no se ha perdido: “Un objeto es siempre una reconquista. Sólo si recupera un lugar que primero ha deshabitado, el hombre puede alcanzar lo que impropriamente llaman su propia totalidad”<sup>22</sup>. Según Lacan, el término esencial, en lo que se refiere a la constitución del objeto, es la *privación*, una deriva de ese reconocimiento del Otro absoluto como sede de la palabra. La metáfora es la función que procede empleando el significante no en su dimensión conectiva en la que se instala todo empleo metonímico, sino en su dimensión de sustitución<sup>23</sup>. Con todo, la constitución del objeto no es metafórica, sino metonímica, se produce allí donde la historia se detiene: el velo se

embargo, no las considera “apropiaciones”: “En realidad, no me sale contestar que sí [que es una obra de apropiación], porque percibo que la realidad es todo, incluyendo los cuadros que la gente hace. En consecuencia es lo mismo usar un clavo que un grabado de Picasso como “materia prima” para desde allí decir algo. Es decir, no siento que me lo apropio, es mío desde el principio, desde que está allí como repertorio de la realidad. [...] En esas obras; [el Picasso, la serie Magritte] no había la menor burla. Uno sonríe, sí, porque la obra incluye un acto ilegal de plagio hecho sin el menor encubrimiento. Pero la motivación era meterse en el espacio virtual. Como a mí me gustaba muchísimo Picasso, elegí “meter el dedo” allí” (Inés Katzenstein: “Liliana Porter. Fotografía y ficción”, Op. Cit., p. 23).

**21** Cfr. Roland Barthes: *La cámara lúcida*, Ed. Paidós, Barcelona, 1990, p. 111.

**22** Jacques Lacan: “Ensayo de una lógica de caucho” en *El Seminario 4. La Relación de Objeto*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1994, p. 374.

**23** “Toda creación de un nuevo sentido en la cultura humana es esencialmente metafórica. Se trata de una sustitución que mantiene al mismo tiem-





**To Go Back.** 2001

Acrílico sobre fibra de vidrio moldeada, archival inkjet print enmarcada

y líneas de grafito dibujadas sobre el muro.

Medidas aproximadas. 398 x 81 x 228 cms.

manifiesta, la imagen es el indicador de un punto de represión. El fetiche es tanto un símbolo cuanto un síntoma neurótico, algo que favorece el despliegue de la perversión. El fetichismo implica tanto el gusto por no-acabado cuanto el proceso de la sustitución metonímica, que, por otro lado, es característico del *arte del index*<sup>24</sup>. “En cuanto presencia, el objeto-fetiche es en efecto algo concreto y hasta tangible; pero en cuanto presencia de una ausencia es al mismo tiempo inmaterial e intangible, porque remite continuamente más allá de sí mismo hacia algo que no puede nunca poseerse realmente”<sup>25</sup>. En las fotografías de Liliana Porter, efectivamente, los objetos están *cifrados*, son fetiches que forman parte de la *colección*<sup>26</sup>: “Rescatados de mercados chinos, viajes, memorias de infancia, cajones olvidados, libros de arte, y puestos en situación, estos animalitos tan quietos, esas *postcards* de miradas oblicuas, esos muñecos reunidos de modo tan sugerente, se vuelven muy raros en la obra de Porter”<sup>27</sup>. A esta creadora le interesan los objetos que *devuelven la mirada*, alejados de la óptica de precisión, de la anestesia del gusto de los *ready mades*<sup>28</sup>. Los objetos y figuras de Liliana Porter aparecen como de forma

po eso que sustituye. En la tensión entre lo suprimido y aquello que lo sustituye, pasa esa dimensión nueva que de forma tan visible introduce la improvisación poética” (Jacques Lacan: “Ensayo de una lógica de caucho” en *El Seminario 4. La Relación de Objeto*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1994, p. 380).

**24** Cfr. Rosalind E. Krauss: “Notas sobre el Índice” en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Ed. Alianza, Madrid, 1996, pp. 209-235.

**25** Giorgio Agamben: *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Ed. Pre-textos, Valencia, 1995, p. 72.

**26** Cfr. Inés Katzenstein: “Liliana Porter. Fotografía y ficción”, Op. Cit., p. 32.

**27** Mercedes Mac Donnell: “El suicidio de la Esfinge: literatura, sueño y enigma en las fotografías de Liliana Porter”, Op. Cit., p. 39.

**28** “En una desmistificadora apropiación de la célebre frase de Marcel Duchamp ha replicado [Liliana Porter] que sus elección de juguetes y adornos se

**To be There.** 2001

Acrílico sobre lienzo e impresión digital enmarcada. 153 x 247 cms.



fantasmagórica, generando un *sentido otro*, uniendo lo extraño y lo familiar, lo distante y lo próximo, participando en *juegos especulares* extraordinarios o, por emplear términos de Dällenbach, en *relatos en constante mutación*<sup>29</sup>. “Hoy día, los códigos de representación estallan a favor de un espacio múltiple cuyo modelo ya no puede ser la pintura (el “cuadro”), sino que sería más bien el teatro (la escena), como lo había anunciado, o al menos deseado, Mallarmé”<sup>30</sup>.

El imaginario, a la vez, superficial y estratigráfico<sup>31</sup> de Liliana Porter saca partido, constantemente, de la *infancia*. “Como una chiquitita pobre –un poquito *clocharde*- que juntara y guardara mínimos *souvenirs*, cosas caídas, para fijar su memoria del mundo y adquirir seguridad y no hallarse perdida, Liliana Porter construye su dicción, su razonamiento, con materiales mínimos y semideleznable, con inocentes desperdicios”<sup>32</sup>. Hay en sus obras una

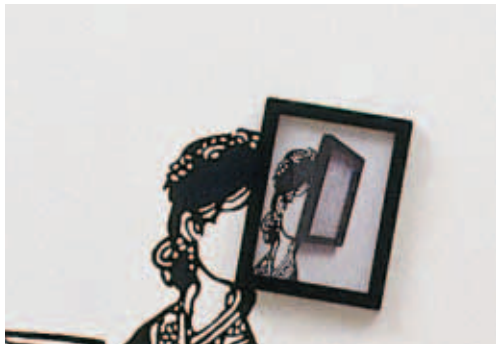
produce como una suerte de *rendez-vous*: “Cuando los encuentro los reconozco” (Gabriela Rangel: “Parodia de tiza caucásiana” en *Liliana Porter. Fotografía y ficción*, Op. Cit., p. 52).

**29** Cfr. Lucien Dällenbach: *El relato especular*, Ed. Visor, Madrid, 1991, p. 210.

**30** Roland Barthes: *S/Z*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1980, pp. 45-46.

**31** Crimp señalaba, en torno al apropiacionismo americano, que los procedimientos de cita, extracto, encuadre y escenificación exigen el descubrimiento de estratos de representación: “No hace falta decir que no buscamos fuentes u orígenes, sino estructuras de significación: debajo de cada imagen siempre hay otra imagen” (Douglas Crimp: “Imágenes” en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 186).

**32** Ricardo Martín-Crosa: “Liliana Porter: cosas halladas en el bolsillo de un chico” en *Horizontes*, n° 1, Buenos Aires, septiembre de 1978, reproducido en *Liliana Porter. Fotografía y ficción*, Op. Cit., p. 93.



To be There (detalle). 2001

mezcla de ternura y crueldad, así como una combinación de la mirada aparentemente desapasionada con lo melodramático. Los niños dicen continuamente lo que hacen o lo que tratan de hacer<sup>33</sup>; sus mapas y trayectos parece que desafían al mundo de los adultos; su ludismo, como el de Liliana Porter, puede ser subversivo<sup>34</sup>. A veces es como un infante destrozón, que hace trizas todos los papeles; en otras ocasiones tiene la mirada extasiada del *comienzo*. Pero, sobre todo, su actitud es la de *pegar las cosas*, dar espacio a sus obsesiones, introducir lo real en el sofisticado juego de las representaciones. La poética del *collage*, que desde las vanguardias hasta la contemporaneidad ha determinado vertebralmente el sentido de lo artístico, atraviesa la obra de Porter, dotando a su particular modo de sedimentación de lo imaginario de una dimensión *poscrítica*<sup>35</sup>. Lo que *aproxima* esta creadora es un dominio de cosas heterogéneas que, sin embargo, sirven como territorio fértil para las *figuras*. El trampantojo nos lleva tanto a los placeres del parecido cuanto a la conciencia de que lo idéntico tiene innegables *diferencias*, esto es, de que la lógica de la mirada descubre, en el espacio del deseo, lo *disimétrico*: “Desde un principio, en la dialéctica del ojo y de

**33** Cfr. Gilles Deleuze: “Lo que dicen los niños” en *Crítica y clínica*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1996, p. 89.

**34** Cfr. Mari Carmen Ramírez: “Fragmentación ilusoria: la mnemotecnia artística de Liliana Porter”, Op. Cit., p. 133.

**35** Cfr. Gregory Ullmer: “El objeto de la poscrítica” en Hal Foster (ed.): *La posmodernidad*, Ed. Kairós, Barcelona, 1985, p. 125 y ss.

**The Mirror.** 2001

Acrílico sobre lienzo y estante con impresión digital enmarcada.

163 x182 x 18 cms.

**The Mirror (detalle).** 2001

la mirada, vemos que no hay coincidencia alguna, sino un verdadero efecto de señuelo. Cuando en el amor pido una mirada es algo intrínsecamente insatisfactorio y que siempre falla porque *–Nunca me miras desde donde yo te veo. A la inversa, lo que miro nunca es lo que quiero ver. Y, dígame lo que se diga, la relación entre el pintor y el aficionado [...] es un juego, un juego de trompe-l’oeil: un juego para engañar algo*<sup>36</sup>. Decía Julien Green que en toda fotografía no podía ver más que el reflejo de una persona ausente. Acaso en la obra metamórfica de Liliana Porter, como en el relato de la carta robada de Poe<sup>37</sup>, lo que se echa en falta esté, literalmente, delante de los ojos.

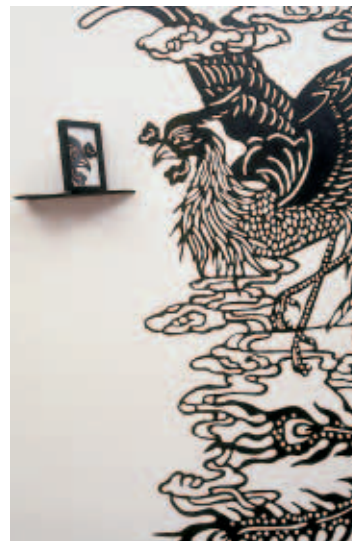
En la *mise en abyme* hay un doble movimiento. Por un lado, la imagen sale del marco; en otro, el sujeto se introduce de forma cifrada, *el reflejo nos permite traspasar el límite*. Las obras de Liliana Porter tienen algo de alegorías, fragmentos compuestos con enorme delicadeza<sup>38</sup> que podrían entenderse como una pedagogía (barroca) de las diferencias<sup>39</sup>. Ese universo de cosas y figuritas “simpáticas” funciona, no cabe duda, teatralmente, entre-gando al espectador una serie de gestos detenidos. Si, por un lado, los gestos expresan y articulan aquello que

**36** Jacques Lacan: “La línea y la luz” en *El Seminario 11. Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1995, p. 109.

**37** El arte de Porter es un obligar a la mirada a ver cosas que quizás siempre estuvieron ahí, como pasa en *La carta robada* de Poe, cfr. Pedro Cuperman: “Sobre metáforas: el arte de Liliana Porter” en *Syracuse: The World Gallery*, Goldstein Auditorium, Syracuse University, Nueva York, 1990, reproducido en *Liliana Porter. Fotografía y ficción*, Op. Cit., p. 109.

**38** Cfr. Charles Merewether: “Liliana Porter: el romance y las ruinas del modernismo” en *Liliana Porter. Fragments of a Journey*, Bronx Museum, Nueva York, 1992, reproducido en *Liliana Porter. Fotografía y ficción*, Op. Cit., p. 149.

**39** “Para captar la lógica barroca implícita en la obra habrá que examinarla en detalle: estudiarla como una pedagogía de las diferencias. Apunto aquí lo



representan simbólicamente, también es cierto que forman parte de un *movimiento indicador*; son un esbozo primordial de la *significancia*<sup>40</sup>. “El diálogo de los gestos, ese su engranarse, significa precisamente cambiar el mundo, estar en el mundo para los otros. Y ello porque el “mundo” no es un contexto objetivo de “objetos”, sino un contexto de sucesos concretos que se engranan unos con otros, entre los que algunos tienen significado por cuanto se lo otorgan”<sup>41</sup>. Es importante tomar en consideración que la característica del gesto es que por medio de él no se produce instrumentalmente ni se actúa, sino que, en cierto sentido, *se asume* y *se soporta*: “Es decir, el gesto abre la esfera del *ethos* como esfera propia por excelencia de lo humano. ¿Pero de qué modo es asumida y soportada una acción? ¿De qué modo una *res* pasa a ser *res gesta*, un simple hecho se convierte en un acontecimiento?”<sup>42</sup>. El gesto rompe la alternativa entre medios y fines, presentando, propiamente, los medios como tales. Podemos añadir que los gestos guardan relaciones analógicas con el *gag*, algo que impide la palabra o, en otros términos, un mostrarse de lo que no puede ser dicho: un traspies, un lapsus, un vacío de

que dice Bucí-Glucksmann del barroco: que se trata de la pérdida de un eje unitario, “un arte de la rarefacción destinado a aumentar la intensidad de la ejecución y sus afectos” (Inés Katzenstein: “Liliana Porter. Fotografía y ficción” en *Liliana Porter. Fotografía y ficción*, Op. Cit., p. 30).

40 “El gesto indicativo, o el gesto a secas, parece ser un esbozo primordial de la *significancia* sin ser una *significación*. Sin lugar a dudas, la propiedad de la praxis gestual de ser el espacio mismo en el que *germina* la significancia es lo que convierte al gesto en el terreno privilegiado de la religión, de la danza sagrada, del rito” (Julia Kristeva: *El lenguaje, ese desconocido. Introducción a la lingüística*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1999, p. 309).

41 Vilém Flusser: *Los gestos. Fenomenología y comunicación*, Ed. Herder, Barcelona, 1994, p. 95.

42 Giorgio Agamben: “Notas sobre el gesto” en *Medios sin fin. Notas sobre la política*, Ed. Pre-textos, Valencia, 2000, p. 53.



Deer / Dear (détalle). 2001

**Deer / Dear.** 2001

Acrílico sobre lienzo y figura de plástico.

152'5 x 157'5 cms.



memoria. Como Giorgio Agamben ha señalado, una época que ha perdido sus gestos está obsesionada a la vez por ellos; para unos hombres a los que se les ha sustraído toda naturaleza, cada gesto se convierte en destino. Hay en las obras de Liliana Porter una compulsión, semejante a la del minimalismo, que, al poner una cosa detrás de la otra, ejemplifica el *nominalismo obsesivo*<sup>43</sup>, bien es verdad que con un tono más humorístico que nihilista. Luis Camnitzer señaló que el blanco de los fondos “atmosféricos” de las obras de Liliana Porter le da tristeza a los objetos –incluso a un clavo– y, así, su minimalismo no tiene el componente racional, sino que es, más bien, “un intento por destilar la magia que está escondida en la “cosita””. Ese proceso de vaciamiento da espacio a *ornamentos insustanciales* la mirada fotográfica atrapa cosas que incluso son kitsch, juguetes-adornos que Gabriela Rangel considera “recipientes de nuestra subjetividad”<sup>44</sup>. Una vez más, el ornamento funciona como un *don*, una apertura (gratuita) del sentido; Liliana Porter señala que el espectador es para ella un interlocutor al que le tiene cariño: “Quiero que lo pase bien con mi obra, que se vaya contento; no que se divierta y se entretenga, sino que se vaya con un paquetito de regalo”<sup>45</sup>.

Las composiciones de esta creadora tienen analogías con el género de la *naturaleza muerta*. Si lo inmóvil es el

<sup>43</sup> Rosalind Krauss ha hablado, a propósito de LeWitt, de sistematización de la compulsión que conduce a un nominalismo absurdo, entre la paradoja y la aporía, “del inquebrantable ritual de las obsesiones, con su precisión, su pulcritud, su delicada exactitud, cubriendo un abismo de irracionalidad” (Rosalind E. Krauss: “LeWitt en progresión” en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Ed. Alianza, Madrid, 1996, p. 269).

<sup>44</sup> Cfr. Gabriela Rangel: “Parodia de tiza caucasiana” en *Liliana Porter. Fotografía y ficción*, Op. Cit., p. 52.

<sup>45</sup> Liliana Porter en Ana Tiscornia: “Un conejo que se escapa: entrevista con Liliana Porter” en *Liliana Porter. Fotografía y ficción*, Op. Cit., p. 68.

instante (el tiempo de la representación de la pintura), el caso ejemplar de esta paradoja será la *naturaleza muerta* que arrastra el devenir hasta el punto cero y muestra el sentido inexorable del paso del tiempo y la vanidad de los placeres mundanos; esto constituye una nueva paradoja: “Para representar el paso del tiempo (tiempo representado) es necesario bloquear el tiempo de la representación”<sup>46</sup>. Las “naturalezas muertas” de Liliana Porter tienen, por supuesto, mucho de *tableau vivant*: no se trata sólo de objetos inmóviles, sino de *cosas que se han parado en un instante*. El tiempo cero de ese tipo de “género” implica no sólo la vanidad del mundo, sino también el *retrato* concretado por medio de objetos. En estas fotografías de naturalezas muertas en sets<sup>47</sup>, los objetos están desnudos y silenciosos, dotados de *aura*, por emplear una noción benjaminiana: de esa presencia que nombra la ausencia<sup>48</sup>. Las acumulaciones de cosas nos hacen pensar en la vanidad del mundo, pero también buscan *una lógica (diferente) del sentido*. En la retórica de Liliana Porter es fundamental la *redundancia*, su particular forma de corregir al original, como cuando da de comer a Magritte (*El mago*, 1977) en una *lectura literal*. Barthes señaló que *obcecar* y *desplazarse* pertenecen a un método de juego en el que surge lo que llama

<sup>46</sup> Omar Calabrese: *Cómo se lee una obra de arte*, Ed. Cátedra, Madrid, 1993, p. 21.

<sup>47</sup> “Cuando Porter empezó a trabajar con el formato de la naturaleza muerta, sus fotografías reflejaron agrupaciones de objetos más complejas. La artista comenzó a llamarlas “fotografías sets” –o fotografías básicas– y a mantenerlas en archivos listas para usar” (Florencia Bazzano-Nelson: “Arte y lenguaje: los enigmas de Liliana Porter”, Op. Cit., p. 120).

<sup>48</sup> “[Las obras de Liliana Porter] recuerdan aquello que Saussure decía del signo, Freud del luto, y Benjamin del aura en las obras de arte, entendida ésta como manifestación irrepitible de una lejanía: es la presencia la que nombra la ausencia” (Mercedes Mac Donnell: “El suicidio de la Esfinge: literatura, sueño y enigma en las fotografías de Liliana Porter”, Op. Cit., p. 39).



“el horizonte imposible de la anarquía del lenguaje”, una disposición que tiene que ver con un *hacer actuar* a los signos más que destruirlos, una teatralidad que puede llevar a los límites del histrionismo o del extravío: instituir en el seno de la lengua servil, “una verdadera heteronomía de las cosas”<sup>49</sup>. Como ha señalado Inés Katzenstein, en la obra de Porter van unidas la parodia a la solemnidad de las convenciones artísticas con un carácter sentimental como tono de fondo.

Contemplamos en *Para usted* (1999) un pingüino yacente, muerto, que atrapa la mirada del espectador, aunque, propiamente, *no pasa nada*. O advertimos que en *Solo de tambor* (2000) están decapitados un pollito amarillo y Mickey. En el teatro de las réplicas de Liliana Porter está también presente *la muerte*. Ciertamente, como pensara Roland Barthes, en la fotografía hay un *terrible retorno de la muerte*, siendo también el advenimiento del yo mismo como otro: una disociación de la conciencia de la identidad. Lo innumerable es lo que trastorna, puesto que aquello que está sujeto al proceso de la designación no puede realmente punzarnos; la fotografía es una imagen de ensueño o, en términos freudianos, *el trabajo del inconsciente*; una imagen vacilante en la que no hay certeza<sup>50</sup>. Vivimos en el tiempo de la atrofia de la experiencia (extendiéndose el imperio de la amnesia) y, por ello, sufrimos una especie de *desgarro epidérmico* en el que todo queda reducido a nada. En *Más allá del prin-*

<sup>49</sup> Roland Barthes: “Lección inaugural de la Cátedra de Semiología Literaria del Collège de France” en *El placer del texto*, Ed. Siglo XXI, México, 1989, p. 133.

<sup>50</sup> “A la ilusión de una identificación con lo Real, la fotografía opone la necesidad de una escisión constituyente, de una distancia que altere la relación misma de la imagen con su objeto, y en consecuencia nuestra propia relación con uno y otra” (Philippe Dubois: *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*, Ed. Paidós, Barcelona, 1994, p. 91).

*cipio del placer* advierte Freud que la conciencia surge en la huella de un recuerdo, esto es, del impulso tanático y de la degradación de la vivencia, algo que la fotografía sostiene como reduplicación de lo real, pero también como un *teatro de la muerte*. Pero, por otra parte, lo que las fotografías intentan prohibir mediante su mera acumulación “es el recuerdo de la muerte, que es parte integrante de cada imagen de la memoria”<sup>51</sup>. Los muñecos de cuerda, filmados por Porter, que se agitan, con una cierta diversión, terminan por *agotarse* hasta volver a aparecer el acontecimiento gestual de la *detención*<sup>52</sup>. *Still life* (naturaleza muerta en clave histórico-artística) se traduce, literalmente, como *aún vida*, pero sería más adecuado para nuestros propósitos nombrar la situación en la que nos *demoramos en los acontecimientos de la vida* (esa conciencia artística del pasar de las cosas que nos pasan). Sobre los acontecimientos mínimos de la obra de Liliana Porter, concreciones de la relación en espejo y de la referencia transeúnte<sup>53</sup>, el espectador *proyecta* cualquier sentido. Con todo, nos gustaría saber *qué pasa ahí*. No cabe duda de que esos objetos y figuritas son la materialización de la idiotez<sup>54</sup> o, en otros términos, del pasmo

**51** Benjamín H. D. Buchloh: “El Atlas de Gerhard Richter: el archivo anómico” en *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter. Cuatro ensayos a propósito del Atlas*, Libros de Recerca, MACBA, Barcelona, 1999, p. 147.

**52** Lacan habla de un tipo de gesto amenazante e interrumpido, iniciado para no completarse, cfr. Jacques Lacan: *Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis. El Seminario 11*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1995, p. 123.

**53** Estos términos lacanianos han sido empleados, en el campo del arte contemporáneo, por Rosalind E. Krauss, cfr.: *El inconsciente óptico*, Ed. Alianza, Madrid, 1997, pp. 38-39.

**54** “La “objetividad” de las tomas y la vacuidad –incluso diría la idiotez– de los personajes ubicados en ese “todo cósmico”, publicitario, en el que posan en las fotos y en los vídeos, resisten todo imperativo de contenido” (Inés Katzenstein: “Liliana Porter. Fotografía y ficción”, Op. Cit., p. 33).

y del asombro. Liliana Porter señala que le interesan los objetos que tienen ojos *que miren*: “Hay algunos que están como asombrados y esos son los que más me gustan. Parece que no entendieran lo que está pasando”. Por más que estudiamos las obras, lo que ofrecen es la experiencia de la estupefacción<sup>55</sup>. Contemplamos insólitos diálogos, como ese del encuentro entre Mickey Mouse y una señora, y no sabemos de qué va. *Nos suena a chino*. Lo que está claro es que Liliana Porter ha dispuesto junto lo disímil<sup>56</sup>. ¿Y si de pronto esas figuritas hablaran? ¿Quedarían resueltas todas la dudas, se confirmaría lo que se presagiaba? Sin embargo, todos esos raros encuentros, en sentido bíblico, esas *anunciaciones* no dan respuestas definitivas, *no hay un sentido final*. La curiosidad, en esta incertidumbre, va creciendo: sabemos que *algo está pasando*. La simplicidad filosófica de Liliana Porter<sup>57</sup> entrega el misterio de la metáfora<sup>58</sup> y el desconcierto, porque parece ser que toda realidad es

**55** “Aquí la etimología del término *studium* se hace transparente. Se remonta a la raíz *st-* o *sp-* que indica los choques, los *shocks*. Estudiar y asombrar son, en este sentido, parientes: quien estudia se encuentra en las condiciones de aquel que ha recibido un golpe y permanece estupefacto ante lo que le ha golpeado sin posibilidad de reaccionar y al mismo tiempo impotente para separarse de él” (Giorgio Agamben: *Idea de la prosa*, Ed. Península, Barcelona, 1989, p. 46).

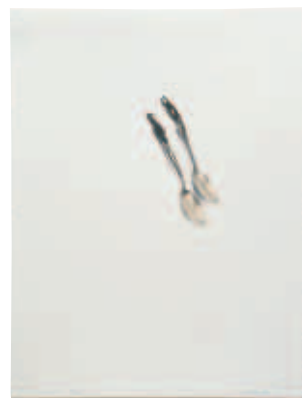
**56** “Los diálogos empezaron básicamente con la voluntad de poner juntos personajes disímiles que vienen de tiempos distintos y de espacios distintos” (Liliana Porter en Ana Tiscornia: “Un conejo que se escapa: entrevista a Liliana Porter”, Op. Cit., p. 62).

**57** Ana Tiscornia ha señalado que la necesidad de articular visualmente las reflexiones que la obsesionan es, en Liliana Porter, algo muy parecido a un ejercicio filosófico, “que desarrolla sin desesperación, con humor y con ánimo tranquilizador hacia el espectador” (Ana Tiscornia: “Un conejo que se escapa: entrevista a Liliana Porter”, Op. Cit., p. 55).

**58** “Y su mirada dice que no todo es como es. Que juntando cosas imposibles se llega a algo real, sí pero que lo real es sólo la base. Porque hay que decir que tiene más cuando no dice, y una realidad que cuanto más se muestra, más parece ocultarse, retirarse hacia el silencio. Que hay algo que llama, que invoca, que se manifiesta como ausente en el instante exacto en que se muestra. Que la experiencia del arte es, precisamente, percibir todo eso, sentir ese pequeño vértigo, sentirlo incluso como una forma de enigma que no puede ser resuelto. Y dice además que después, si uno lo desea, puede sonreír” (Mercedes Mac Donnell: “El suicidio de la Esfinge: literatura, sueño y enigma en las fotografías de Liliana Porter”, Op. Cit., p. 44).

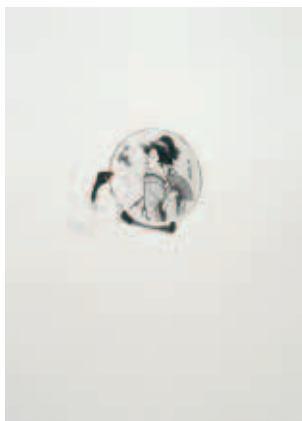
**10:08.** 2001

Litografía. 38 x 28'5 cms.  
Edición de Goya Girl Press



**Conversation.** 2001

Litografía. 38 X 28'5 cms.  
Editado por Goya Girl Press.



**The Offering** (detalle). 2001

Litografía y cordón. 38 X 28'5 cms.  
Edición de Goya Girl Press

**For You.** 2001

Litografía y punta seca. 28 x 28'5 cms.  
Edición de Goya Girl Press

posible detrás de cualquier apariencia: “Lo apariencial se vuelve enigmático. El enigma se nos escapa”<sup>59</sup>. En última instancia, *el enigma es superficial*; es completa apariencia<sup>60</sup>. Esta artista ha sabido lúcidamente llamar, desde sus comienzos, la atención sobre el tema del fondo: “El fondo como superficie, como soporte, como cobertura, como espacio vacío, como ausencia”<sup>61</sup>. Lo mejor que podamos hacer sea mantenernos a flote, sin buscar aquella profundidad en la que, seguramente, nos ahogáramos.

Acaso el arte sea algo tan simple y dramático como elegir la mayor intensidad posible de vida en un acto de profunda resistencia a la muerte<sup>62</sup>. Se encuentra en la obra de Liliana Porter una concreción del proceso de *demeurer*, algo que enlaza, en su multiplicidad de sentidos, con la reclamación de una singular intensidad de la vida<sup>63</sup>. *El gesto demorado* de las figuritas, ese pasmo inexplicable, puede tener que ver con el miedo. Liliana Porter señala

**59** Ricardo Martín-Crosa: “Liliana Porter: cosas halladas en el bolsillo de un chico” en *Horizontes*, n° 1, Buenos Aires, septiembre de 1978, reproducido en *Liliana Porter. Fotografía y ficción*, Op. Cit, p. 95.

**60** “El carácter más propio del enigma consiste en que la expectativa de misterio que suscita queda en todo momento defraudada, puesto que la solución consiste precisamente en demostrar que existía sólo la apariencia del enigma” (Giorgio Agamben: *Idea de la prosa*, Op. Cit., p. 91).

**61** Charles Merewether: “Liliana Porter: el romance y las ruinas del modernismo”, Op. Cit., p. 153.

**62** “El riesgo más grande es la muerte. [...] Si sólo existiese la tradición, el pasado, el cierre a todo lo que llega de nuevo y no conozco, lo que viene a mí sin que yo tenga la más mínima capacidad de responder o de prepararme para ello, también sería la muerte. En cualquier caso, a lo que resisto es a la muerte. Elijo, por lo tanto, no la vida (en el sentido biológico) a cualquier precio, sino –digamos– la mayor intensidad de vida posible en cada momento” (Jacques Derrida: *¡Palabra! Instantáneas filosóficas*, Ed. Trotta, 2001, p. 39).

**63** “*Demeure* es un verbo francés de una multiplicidad extrema. Originariamente, *demeurer* significa “posponer para más adelante”, designa lo diferido, la demora determinada, también en términos de derecho. La cuestión del retraso siempre me ha tenido ocupado y no opondré el sobrevivir a la muerte. He llegado incluso a definir el sobrevivir como una posibilidad diferente o ajena tanto a la muerte como a la vida, como un concepto original. [...] Jamás



**Broken.** 2000

Litografía. 33'3 x 28'5 cms.

Edición de Tamarind Institute

la que representar el miedo con objetos cotidianos es mucho más efectivo por ser creíble: “si usamos un monstruo horrible, siempre se puede decir que “en realidad no existe”. Pero si se usa algo que si existe en realidad, el misterio se intensifica, especialmente si usamos cosas infantiles, mezcladas con unos pocos elementos dramáticos o inquietantes”<sup>64</sup>. En el imaginario de esta creadora se acercan lo banal y lo culto, lo ascético y lo barroco, lo familiar y lo extraño, esto es, conviven lo aurático y lo inhóspito<sup>65</sup>. Las figuras podrían salir de la caja de Pandora o del sombrero del mago; por ejemplo, ese caminante que va con la maletita, aunque propiamente no sabemos dónde va, tan sólo comprobamos que se escapa “de la muerte –advierte Liliana Porter–, de las convenciones, de las explicaciones. Cuando uno se escapa, se escapa de lo que lo tiene atrapado”<sup>66</sup>. Podemos huir hacia la duda respecto a lo que queremos o podemos escapar de esa duda. Estas dos formas de duda, estos dos refugios, coexisten en todos nosotros y no siempre es fácil separarlos. Lo importante, incluso en medio del desastre, es man-

puede pensar el pensamiento de la muerte o la atención a la muerte, incluso a la espera o la angustia de la muerte como algo distinto de la afirmación de la vida. Se trata de dos movimientos que, para mí, son inseparables: una atención en todo momento a la inminencia de la muerte no es necesariamente triste, negativa o mortífera, sino, por el contrario, para mí, la vida misma, la mayor intensidad de vida” (Ibid., p. 41).

**64** Liliana Porter en Florencia Bazzano-Nelxon: “Arte y lenguaje: los enigmas de Liliana Porter”, Op. Cit., p. 122.

**65** “Esto roza la cuestión freudiana del *Unheimlich*, de lo “siniestro”, concebido como algo amenazador, terrorífico, tenido antes como familiar, como ente benéfico” (Gabriel Peluffo: “Los objetos que ruegan” en *Liliana Porter. Diálogos*, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo, 1997, reproducido en *Liliana Porter. Fotografía y ficción*, Op. Cit, p. 168).

**66** Liliana Porter en Ana Tiscornia: “Un conejo que se escapa: entrevista a Liliana Porter”, Op. Cit., p. 68.

**Disguise.** 2000

Litografía y collage. 40'5 X 49'5 cms.

Editado por Tamarind Institute

tener la ilusión, confiar en que puede haber algo de magia en lo cotidiano<sup>67</sup>. “Si consideramos que Porter operó siempre en lo que Winnicot, cuando analizaba los dispositivos psicológicos del juego en los niños, denominaba “áreas de ilusión”, habrían entonces dos momentos consecutivos e interconectados en su trayectoria. En principio, el momento de la ilusión semiótica (el ilusionismo) y luego, el de la ilusión animista (la fantasía), que se iniciaría en 1991 con el retorno de la artista a trabajar sobre una sola imagen que ocupa el espacio vacío de la representación: los diálogos o los retratos de sus fotografías y los *tableaux vivants* de sus películas<sup>68</sup>.

Liliana Porter señala que no existe la cosa, sino la relación con ella<sup>69</sup>. En sus películas hay una serie de *performances de la cosa*<sup>70</sup>, manifestaciones elementales (caer, saltar la cuerda, recordar, llorar, besar, ingresar en

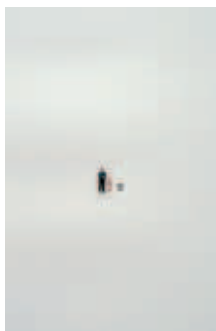


**67** “La verdadera magia es la ilusión de que existe algo llamado verdadera magia” (Adam Phillips: *La caja de Houdini. Sobre el arte de la fuga*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2003, p. 151).

**68** Inés Katzenstein: “Liliana Porter. Fotografía y ficción”, Op. Cit., p. 33.

**69** Cfr. Liliana Porter en Ana Tiscornia: “Un conejo que se escapa: entrevista a Liliana Porter” en *Liliana Porter. Fotografía y ficción*, Op. Cit., p. 56.

**70** Cfr. al respecto de la idea de performance de la cosa Mario Perniola: *El sex appeal de lo inorgánico*, Ed. Trama, Madrid, 1998, pp. 180-183.



**Duet.** 2000

Litografía. 61 x 46 cms.

Impreso por Tamarind Institute

**Three of Them.** 2000

Litografía y collage. 59'5 x 42 cms.

Edición de Tamarind Institute

el silencio) y desfases que producen risa. “De todos modos, diría que la risa provocada por estas obras en general no es una burla de los personajes, sino una especie de pudor por el modo en que la humanidad se ve reflejada en ellos”<sup>71</sup>. Las cosas pueden llegar a embarullarse, arrastradas por esa memoria mecánica balbuceante de la que hablara Hegel<sup>72</sup>, y, entonces, es necesario pedir un poco de calma o, mejor, directamente pronuncia la frase clave: “Quietos por favor”. El osito de juguete está preparado, dentro de caos, para hacer una foto, al mismo tiempo que Liliana Porter  *fija la escena*<sup>73</sup>. Esta *mise en abyme* lleva a que un conejo (nada beuysiano, conectado con el mundo fantástico de la Alicia de Carroll) contemple una fotografía con una estatu-souvenir del Che o un maoísta quede perplejo ante un cazo con forma de ciervo<sup>74</sup>. Obras que son *cajas chinas*<sup>75</sup> en las que puede producirse una *interrupción*, como cuando en las películas aparecen las manos o los pies de la artista y sus colaboradores<sup>76</sup>. Recordemos que a finales de los años sesenta concibió obras en

**71** Inés Katzenstein: “Liliana Porter. Fotografía y ficción”, Op. Cit., p. 36.

**72** “Entre la “memoria verbal” que garantiza la unidad concreta del significado y la expresión, y el “pensamiento” mismo, Hegel interpone misteriosamente, como transición a la actividad de pensar, la “memoria mecánica”, un recitado de palabras a las cuales no les atribuimos un significado, en resumen, un “abandono del espíritu”” (Slavoj Zizek: *Las metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2003, p. 77).

**73** Me refiero a la obra *Quietos, por favor*, 2002.

**74** Son las obras *Che con conejo*, 1997, y *Diálogo chino*, 2000.

**75** “Porter elabora, desde ese proceso, un sistema de “cajas chinas” (donde cada continente es, a su vez, contenido de otro continente, y cada representación puede ser referente de otra representación), valiéndose de una escala de sucesivas figuraciones que va del ilusionismo plano obtenido con el grabado a la incorporación de trazas directas (generalmente con carbonilla o pastel) y de objetos tridimensionales adheridos a modo de *bricolage*” (Gabriel Peluffo: “Los objetos que ruegan”, Op. Cit., p. 167).

**76** Cfr. Gabriela Rangel: “Parodia de tiza caucasiana”, Op. Cit., p. 48.



las que era decisiva la acción de borrar, doblar, arrugar o tachar, dispuestas para ser alteradas o incluso destrozadas<sup>77</sup>.

Esta artista, que está, en muchos sentidos, entregada a la *escritura*<sup>78</sup>, coloca código sobre código, se entrega al placer de “superponer –como indicó en un texto de 1967 en la muestra del *New York Graphic Workshop*– realidad a la descripción de esa misma realidad”. Su lúcida incursión en lo prosaico genera, sin embargo, intensos misterios, produce lo estético que, para Borges, era *la inminencia de una revelación que no se produce*<sup>79</sup>. Los objetos *siguen mirándonos*, ambiguos, indefensos o dramáticos, divertidos o surgidos de una pesadilla<sup>80</sup>. Y toda-

**77** Cfr. Cifra Goldman: “Presencias y ausencias: Liliana Porter en Nueva York, 1964-1974” en *Liliana Porter: Obra gráfica 1964-1990: exposición homenaje*, Centro de Recepciones del Gobierno de San Juan, Puerto Rico, 1991, reproducido en *Liliana Porter. Fotografía y ficción*, Op. Cit., p. 82.

**78** “Personalmente siento que la forma en que trabajo se parece más a la del escritor que a la del artista plástico” (Liliana Porter en Camilo Calderón: “Liliana Porter: Del Soho de Nueva York a Bogotá con premios internacionales” en *Al Día*, Bogotá, 16 de Marzo de 1982, p. 48).

**79** Borges escribe, en “La muralla y los libros” (*Otras inquisiciones*, Ed. Emecé, Buenos Aires, 1960) que “la música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo: esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizás, el hecho estético”. Hay un interés constante en Porter por la memoria y la inminencia: “Esto me hace recordar el asunto de la “inminencia de una revelación” de la que Borges habla varias veces y de distintas formas cuando se refiere al placer estético y también cuando explica que estamos por entender algo o “más bien que lo habíamos entendido y lo olvidamos”” (Liliana Porter en Ana Tiscornia: “Un conejo que se escapa: entrevista a Liliana Porter”, Op. Cit., p. 70). “Una vez Borges describió el hecho estético como “la inminencia de un revelación, que no se produce”, definición que Porter ha adoptado como suya: “Todos buscamos algo; a veces frente a una obra, un poema o un libro, uno siente que va entender algo, como una revelación que va a pasar. Y ese es el estado al que yo quisiera acercarme”” (Florencia Bazzano-Nelson: “Arte y lenguaje: los enigmas de Liliana Porter”, Op. Cit., p. 125). Cfr. Mercedes Mac Donnell: “El suicidio y la Esfinge: literatura, sueño y enigma en las fotografías de Liliana Porter”, Op. Cit., p. 39.

**80** Cfr. Liliana Porter en Ana Tiscornia: “Un conejo que se escapa: entrevista a Liliana Porter”, Op. Cit., p. 61.

vía no entendemos lo que pasa, como en la cita introductoria de *Solo de tambor*, procedente de *Las mil y una noches*: “Su extrañeza fue tal/ que permaneció un buen rato/ en el mismo sitio,/ con los ojos fijos en el lugar/ donde había estado el palacio/ y donde ahora no lo veía,/ intentando convencerse de algo/ que no podía comprender”. Podemos pestañear, como en esa obra que se titula precisamente *To Blink*, o guiñar, con complicidad, un ojo, pero eso no impedirá que las “cositas” sigan ahí, desafiándonos, hablándonos como en chino, lejos de toda clasificación, en un singular extrañamiento<sup>81</sup>. El misterio, Lilibian Porter lo sabe, es que no todo está dicho: hay algo que se nos escapa.

81 “En español coloquial decimos que algo “es chino” cuando no lo comprendemos, relacionando la otredad cultural remota con nuestra propia ignorancia. La clasificación responde a una taxonomía del no saber en vez del saber” (Gerardo Mosquera: “Lilibian Porter: dándole la mano a Mickey”, Op. Cit., p. 163).

**Gaúcho** (detalle), 1995

Acrílico y serigrafía sobre lienzo. 203 x 153 cms.



Event (détalle). 2003



Cuando era pequeña, en casa **Pintando las rosas en el jardín de la reina**

teníamos las tareas muy bien ISABEL TEJEDA

definidas. Las niñas –mi herma-

na Laura y yo– debíamos aprender todo aquello que en el futuro previsiblemente nos sería útil, como limpiar o hacer las camas, unas tareas que realizábamos a regañadientes, pero que recuerdo haber convertido en un juego. Los estantes del oscuro y clásico mueble del salón estaban poblados por una legión colorista de figuritas de loza, madera y porcelana. Había una más que cursi parejita de enamorados chinos que forzaban su cuerpo con una inclinación simétrica para que sus labios en morritos se juntaran. Recuerdo que ella vestía una túnica rosa palo. Sin embargo he olvidado la vestimenta de su rechoncho amor. En la misma leja de *railite* vivía una desvaída esculturita de Lladró que feneció tras mil avatares y traslados de residencia: una estilizada bailarina que desplegaba su lánguida figura bajo los vapores del tutú. Un violinista eslovaco de Modra interpretaba a su lado melancólicas canciones tocado con sombrero negro de ala ancha y pantalones de un azul eléctrico. En la esquina opuesta, y formando un grupo, tres simios sentados tapaban sus ojos, boca y oídos, respectivamente. Siempre solitaria, una reproducción de la cabeza de la reina Nefertiti nos miraba con su único ojo. Raros compañeros de viaje por obra y gracia de un regalo con mal tino o de un *souvenir* del que ya nadie sabía a qué lugar debía recordarnos. Laura y yo conocíamos bien aquel estante. Quitábamos el polvo casi cada día y, para ello, nos veíamos obligadas a desplazar una a una cada figurita. Con paciencia, las volvíamos a situar en su puesto. A veces, nos salíamos de



**Event. 2003. Instalación**

9 soldaditos de plástico sobre peana de madera y agujeros en la pared

la ortodoxia materna y reconstruíamos el escenario disponiendo de modo diferente su estructura y las relaciones formales de los distintos elementos que la componían; ahora, con los años, me doy cuenta de que estábamos jugando a decorar, a componer, a calibrar los pesos visuales en un espacio dado. Pero, al mismo tiempo, ocurría algo mucho más fascinante: dejábamos actuar la imaginación y dibujábamos a través de las figurillas narraciones absurdas que sólo estaban en nuestras cabezas, que no era preciso verbalizar: construíamos imágenes; transformábamos radicalmente, por el poder que nos otorgaba el trazo del polvo, las circunstancias y el contexto de ese pequeño espacio: el chinito acababa inclinando su hocico sobre el tutú de la danzarina de Lladró, el mono se tapaba los oídos ante las estridentes notas que salían de un violín eslovaco, mientras otro simio se cubría asustado la boca con ambas manos porque una muchachita chata vestida de palo rosa se acercaba a hacerle un arrumaco.

En otras ocasiones añadíamos a esta extraña *troupe* personajes propios, es decir, de nuestras escasas pertenencias infantiles. Teníamos unos pequeños muñecos de *Famosa* que se llamaban *Barriguitas*. Tomaban la apariencia de un bebé desprendiendo un eterno tufillo a plástico nuevo en sus no más de trece centímetros de altura. Los disfrazábamos y los hacíamos compartir espacio con nuestros "otros juguetes". *Mi Barriguitas* no tenía atributos, ni un tutú, ni un traje de palo rosa, ni una larga trenza, ni un ojo blanco desde el que misteriosamente pudiera escrutar el mundo, por lo que montar el teatrillo con su participación resultaba más trabajoso, pero no por ello menos divertido. Convertíamos el muñeco en alguien diferente según al lado de quien lo situáramos. Por

**Chinese-Cubist I. 2000**

Litografia. 73'5 X 57'5 cms.

Impreso por Tamarind Institute

**Chinese-Cubist II. 2000**

Litografia. 73'5 X 57'5 cms.

Impreso por Tamarind Institute

**Chinese-Cubist III. 2000**

Litografia. 73'5 X 57'5 cms.

Impreso por Tamarind Institute





**Suicide.** 2003

Figura de plástico sobre pedestal y estante de madera.

32 x 17 x 12 cms.



no tener ni género poseía. Podía ser una princesa destronada o el hijo perdido de Tarzán criado por una extraña familia de simios. Podía convertirse en el cisne muerto tras la representación o en la novia que recibía gentilmente a los invitados en el banquete nupcial. De hecho, cuando precisábamos de un escenario más acorde para una gran ocasión, las figuras viajaban al mueble bar, uno de esos contenedores forrados de espejos en los que podíamos escenificar el salón de baile de un viejo palacio ruso.<sup>1</sup> Historias que se borraban una vez tras otra en cada juego sin que jamás se yuxtapusieran sus significados, ya que la diversión se basaba en una permanente *tabula rasa*. Como los dibujos que se hacen con un palo en la arena de la playa, en los que en un mismo espacio están todas las historias posibles.

Recuerdo que me gustaba engañar a Laura aprovechándome de que era mucho más pequeña. “¡Se han movido!” –le decía-. “Esta noche me levanté a por agua y les oí hablar entre ellos”. Ella me miraba y asentía improvisando experiencias mucho más extravagantes que dejaban las mías en una ridícula situación. Cuando pienso en todo aquello, me resulta difícil separar lo que ocurría de lo que inventábamos, un aprendizaje a través del juego –en este y en otros tantos que no dejábamos de ingeniar–, que, estoy convencida, me ha servido de mucho en mi vida profesional.

Por ello creo que no me resultan ajenas las imágenes que construye Liliana Porter (Buenos Aires, 1941), porque,

1 Era el mismo estante en el que construimos en Navidad el Belén. Como creo deben hacer todos los niños, nos entreteníamos con las figuritas al tiempo que añadíamos otras cambiando en cada juego el sentido de la historia bíblica, de forma tan insumisa como inocente.

salvando todas las distancias, se contaminan conscientemente del juego infantil, de su aparente banalidad, de su insistencia.<sup>2</sup> La artista argentina rescata pequeñas figuritas de porcelana o de plástico provenientes del ámbito del juego, del *souvenir* o de la decoración, y las sitúa sobre un fondo neutro, en ocasiones de forma aislada, en otras estableciendo relaciones entre sí. Se trata de figuras que no pertenecen al mismo ámbito, sea éste de la fábula, del mito, de la narración histórica; figurillas que pueden ser fácilmente reconocibles por el espectador porque su referente fue un personaje real –pongamos el caso del Che Guevara– o de la ficción mediática –Minnie Mouse–, o bien se esconden tras el anonimato de ser un juguete de plástico “made in China” comprado en una tienda de “todo a 100” o en un chiringuito de feria; sin embargo, provengan de donde provengan, se comunican y campan a sus anchas por un escenario que subraya más si cabe –no siendo algo que se intente ocultar– que nos encontramos en el ámbito de la ficción.<sup>3</sup> Porque Liliana Porter es del tipo de artista que milita en el descreimiento y la incredulidad; una artista que, escarmentada ante la potencialidad comunicativa de lo real, desvía la mirada hacia otro espacio. Si hoy en día la imagen reiterada de un telediario, la fotografía de reportaje difundida por un periódico, nos informan sobre la realidad menos que nunca, ¿qué nos queda?: la ficción, lo imaginario, una esfera que

**2** Ana Tiscornia ha relacionado la insistencia y reiteración presente en el trabajo de Liliana Porter con el comportamiento infantil: “A Liliana con frecuencia le gusta repetir en voz alta, muchas veces hasta el cansancio, una cosa simple, simplísima. Hacerlo imitando a los niños o igual que ellos directamente”, en TISCORNIA, Ana, “Un conejo que se escapa: entrevista a Liliana Porter”, en *Liliana Porter. Fotografía y ficción* (Cat), Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, Malba, Colección Costantini, 2004, pág. 55.

**3** Cuando se trata de fotografías, Liliana Porter sitúa a sus pequeños personajes sobre los fondos monocromos del estudio, generalmente blancos, aunque en ocasiones opta por los rojos vivos; de esta manera los descontextualiza.

nos descubre que las fronteras que la separan de lo real son más ficticias que reales –tal y como resuelve Borges–. Hay un rasgo común que expresan estas figuras de Liliana Porter: su vulnerabilidad, su desamparo, una característica en la que coinciden desde la propia artista hasta los distintos críticos que han escrito y analizado su trabajo. Una vulnerabilidad que no viene dada, en absoluto, por la fragilidad de los materiales que le prestan su forma, sean éstos la porcelana o el plástico –pese a que destaquen aún más si cabe esta circunstancia–, sino por su descontextualización, por la ambigüedad, por su incapacidad para ser interpretadas, en resumidas cuentas, por la fractura que han sufrido con su referente primero, un eco que se pierde a lo lejos y cuya única huella es la apariencia, la epidermis. Como ha señalado acertadamente Gabriel Peluffo son “personajes (que) han quedado cristalizados en una situación de desamparo... superdotados en su descripción física, pero vaciados de sentido en su abrupta y pulquérrima descontextualización”.<sup>4</sup> Pero no echemos la culpa de esa ambigüedad a la construcción que la artista realiza en el pequeño *set* de su estudio. Su función consiste simplemente en agravarla, ya que la pérdida de sentido, su ahucamiento, se inicia en el momento mismo de la mimesis, cuando el objeto cobra autonomía respecto al referente e inicia un camino con vida propia, cuando se convierte en mercancía trasgrediendo y trascendiendo su uso primero.<sup>5</sup> Y no es al grado cero de significado al que se accede, sino a la incertidumbre,

<sup>4</sup> PELUFFO, Gabriel, “Los objetos que ruegan”, en *Liliana Porter. Fotografía y ficción* (Cat), Op. Cit., pág. 168.

<sup>5</sup> Esto creo se pone especialmente en evidencia cuando Liliana Porter utiliza figuritas cuyo referente primero tiene connotaciones políticas, como es el caso del Che Guevara, aunque sucede igualmente con cualquier otra imagen.



**Four of Them. 2000**

Cuatro espejos enmarcados con figuritas. Medidas variables

a la interrogación, al mantenimiento de las cuestiones en suspenso y a que no haya posibles respuestas. Todo queda en la superficie de su materialidad, una superficie que, en ocasiones y en una vuelta más de tuerca, se traslada a un papel emulsionado que ejerce de espejo, poniendo de nuevo en evidencia el conflicto lingüístico anunciado por Magritte y tantos otros: el parecido en su aspecto icónico no implica una presunta analogía entre la cosa y la palabra, entre la cosa y su imagen. En la superficie está todo lo que puedes ver; en la superficie está todo lo que hay. “Esto no es una pipa”.

Hay un pequeño fragmento del libro de Italo Calvino *Las ciudades invisibles* que me gusta recordar respecto a esta cuestión y que creo funciona como texto paralelo de las obras de Porter. Cuando Marco Polo, el viajero contumaz de Calvino, se acerca a la ciudad de Tamara, nos habla de cómo las cosas son en cuanto a un referente cuya relación acaba siendo indirecta, lejana; que lo que vemos siempre son signos, construcciones que se van solapando unas a otras, estrato tras estrato, como formando un espeso y opaco velo bajo el cual es imposible vislumbrar o entender nada:

“El hombre camina días entre los árboles y las piedras. Raramente el ojo se detiene en una cosa y, de hacerlo así, es cuando la ha reconocido como el signo de otra: una huella en la arena indica el paso del tigre, un pantano anuncia una veta de agua, la flor del hibisco el fin del invierno. Todo el resto es mudo e intercambiable; árboles y piedras son solamente lo que son.

Four of Them (detalle). 2000





**Dialogue with Plaster Angel.** 1997

Objetos sobre el muro. 24 x 15 x 10 cms.

Finalmente, el viaje conduce a la ciudad de Tamara... El ojo no ve cosas, sino figuras de cosas que significan otras cosas... La mirada recorre las calles como páginas escritas: la ciudad dice todo lo que debes pensar, te hace repetir su discurso, y mientras crees que visitas Tamara, no haces sino registrar los nombres con los cuales se define a sí misma y a todas sus partes. Cómo es verdaderamente la ciudad bajo esta apretada envoltura de signos, qué contiene o esconde, el hombre sale de Tamara sin haberlo sabido...<sup>6</sup>

Porter nos habla de la incapacidad de saber pese a que podamos hacer mil y una construcciones. Y eso es lo que expresan las figurillas en su *set* monocromo. El haberse quedado colgadas en un imparable proceso de alejamiento del referente, en el perfil del abismo, habitando la fractura. El que no tengan contenido que comunicar pese a que la artista las sitúe machacona, insistentemente en relación, conversando de forma infructuosa.<sup>7</sup> Sus figuras muestran extrañeza ante el estar ahí y actúan de forma similar a cómo el conejo de Alicia se movía dentro del absurdo estrés de no ir en realidad a ningún lado, de no tener que hacer nada importante y que ese no hacer resulte tan esencial para no sé qué cosa; la propia Alicia, alimentada de inercia, seguía los pasos de ese absurdo. Liliana Porter elige, de esta manera, muy cuidadosamente sus personajes, subrayando que le gustan

<sup>6</sup> CALVINO, Italo, *Las ciudades invisibles*, traducción de Aurora Bernárdez, Barcelona, Minotauro, 1991, pp. 24-25.

<sup>7</sup> Gerardo Mosquera subraya que la insistencia en hacer dialogar a sus figuras "implica la posibilidad de una comunicación por encima del desconocimiento" en MOSQUERA, Gerardo, "Liliana Porter: dándole la mano a Mickey", en *Liliana Porter. Fotografía y ficción* (Cat), Op. Cit. pág. 164.

aquellos que tienen ojos que miran atónitos porque son enigmáticos, porque parecen dejar tanto su identidad como su situación en un eterno suspenso. “...La gente muchas veces me envía objetos que le parecen perfectos para mi obra; sin embargo, en gran cantidad de ocasiones no lo son..., cuando los veo, los reconozco. Me interesa que tengan ojos que miren... Hay algunos que están como asombrados y éstos son los que más me gustan. Porque parece que no entendieran lo que está pasando...”<sup>8</sup>

A través de estos componentes, la narración se convierte en una narración “otra” que se reboza en su ambigüedad y misterio, que queda en el aire y precisa de la interpretación-interpretaciones de los espectadores que la observan. Es decir, al situar al personaje de Minnie fotografiada en contrapicado sobre un inmenso fondo rojo ([\*] *Minnie*, 1995), nada de lo que sabemos y conocemos del personaje nos es útil para interpretar la imagen. La mirada se queda apesada en la suya que mira desconcertada hacia lo alto. Como ante “la inminencia de una revelación que no se produce”.<sup>9</sup>

Pero hay una cuestión que creo se ha visto parcialmente alterada en sus últimas obras, fundamentalmente en aquellas realizadas para su reciente exposición en la galería Espacio Mínimo, de Madrid; se trata de una cuestión

♣ Citado en TISCORNIA, Ana, Op. Cit. pág. 55. Hay un cierto aire de coleccionista en la actitud de acumular ojos atónitos, de construir un repertorio de imágenes, una colección de interrogantes que, como ha subrayado Mosquera, excede lúdicamente cualquier taxonomía. MOSQUERA, Op. Cit., pág. 162. Liliana Porter reúne, por cierto, su colección en la fotografía de familia *Quietos, por favor*, 2002.

♣ BORGES, Jorge Luis, “La muralla y los libros”, *Otras inquisiciones*, 1952, pág. 635. Citado por BAZZANO NELSON, Florencia, “Arte y Lenguaje: Los enigmas de Liliana Porter”, en *Liliana Porter. Fotografía y ficción* (Cat), Op. Cit., pág. 125.

**Untitled with Stone.** 2000

Aguafuerte y piedra. 81'5 X 76'5 cms. Editado por Goya Girl Press

**Untitled with Stone (detalle).** 2000

que vuelve a ser visitada en esta exposición del Palacio Aguirre y que revisa de forma ilustrativa la preocupación sobre los límites entre el espacio de la representación y el espacio de lo real (tema ya patente en sus trabajos de los años setenta). En sus instalaciones, las figurillas se comportan en la galería, bien sea sobre una leja o sobre otro tipo de soporte, ocupando el espacio con la naturalidad del que habita su área vital, con la naturalidad que poblaban el mueble de mi madre aquella chinita y sus compañeros de rutinas, contaminando la realidad de ficción y viceversa, haciendo lábiles y cuestionables las fronteras entre el interior y el exterior, entre lo veraz y lo representado. Pero en estas dos últimas exposiciones las figuras ya no sólo se posan sobre lo real, sino que actúan, realizan una acción.

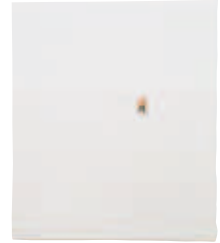
En *Trabajo forzado* (2003), un diminuto hombrecillo de plástico, de los realizados para dar veracidad y escala a las maquetas, logra a liliputienses paladas de tierra crear una montaña a nuestros pies o, según su punto de vista, rellena un abismo. Otro individuo solitario, en *La línea* (2003), ha dibujado un gran garabato –cuyo sentido nos es tan oculto como los ideogramas en el lenguaje chino<sup>10</sup>–. Otra pequeña instalación (*Trabajo forzado II*) muestra cómo una mujer arrastra con un rastrillo ingentes cantidades de tierra. Nueve soldaditos en *Event* (2003), situados estratégicamente sobre estantes que balizan la pared de la galería, han disparado y causado tremendos

10 "Nosotros en Argentina usamos lo chino para hablar de aquello de lo que no entendemos nada", citado en TISCORNIA, Ana, Op. Cit., pág. 61.



**Traveler.** 2000

Litografía y collage. 33 X 28 cms. Impreso por Tamarind Institute



impactos de bala. Acciones todas ellas en las que el espacio real es el espacio mismo de la representación, en la que el espectador invade el ámbito de la ficción y la ficción habita nuestro ámbito. En las que el muñequito juega a ser persona, mientras que la tierra, que es tierra, representa ser tierra, y el agujero, que es un agujero real sobre la pared, representa ser un agujero.

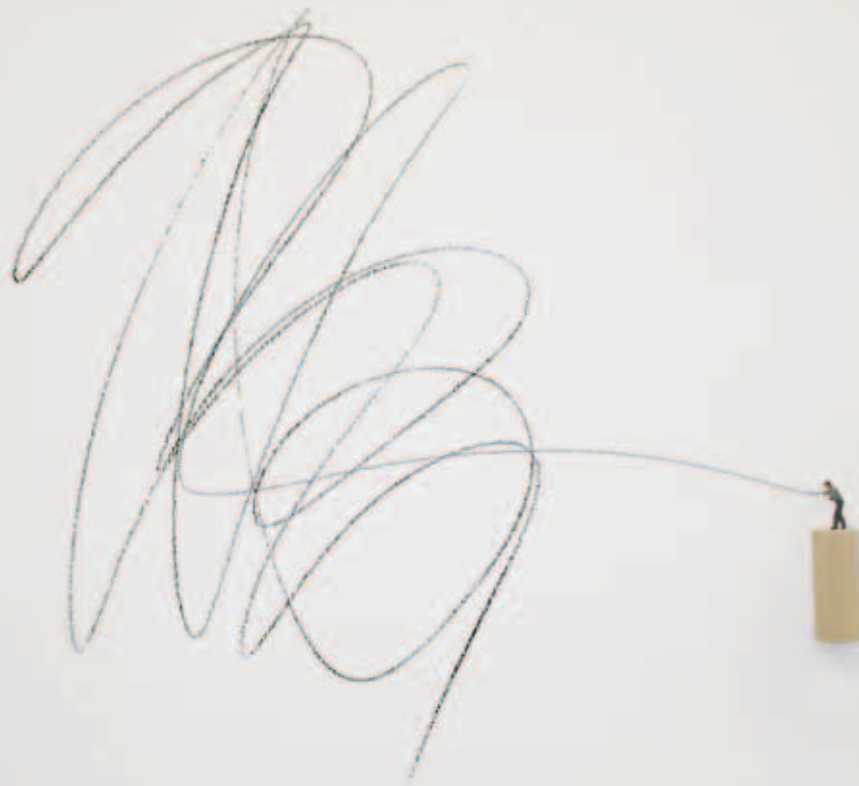
Hay, además, una característica común en todas estas obras: las acciones que realizan estos personajes, si pertenecieran al ámbito de lo humano –al cual parecen estar asociados por su aspecto exterior–, les excederían absolutamente. Son hazañas casi imposibles, trabajos hercúleos en los que el garabato supera con creces la posibilidad del gesto. A diferencia de sus obras anteriores, la actividad que realizan y la relación entre las distintas cosas que construyen la imagen parecen estar claras. No existe ambigüedad en la interpretación del relato; sin embargo, las preguntas aún existen, se deslizan hacia el momento anterior a la acción: el que justificaría /explicaría la razón que las provoca, el porqué de un trabajo tan enorme y disparatado como costoso. Como pintar con *titanlux* las rosas del jardín de la reina porque a ella no le gustan blancas, tan chusco como celebrar el cumpleaños, pero no menos absurdo que hacer una fiesta cada uno de los 364 días restantes.



La línea (detalle). 2003

**La línea.** 2005

Figura de plástico sobre estante de madera y grafito sobre el muro. Medidas variables



**Trabajo forzado IV** (detalle). 2004

Figura y gancho de metal sobre estante. 13 x 26 x 15 cms.



Trabajo forzado (detalle). 2003





**Trabajo forzado. 2003**

Figura de plástico sobre estante de madera y tierra.

Medidas variables

**iNo se muevan!** 2003

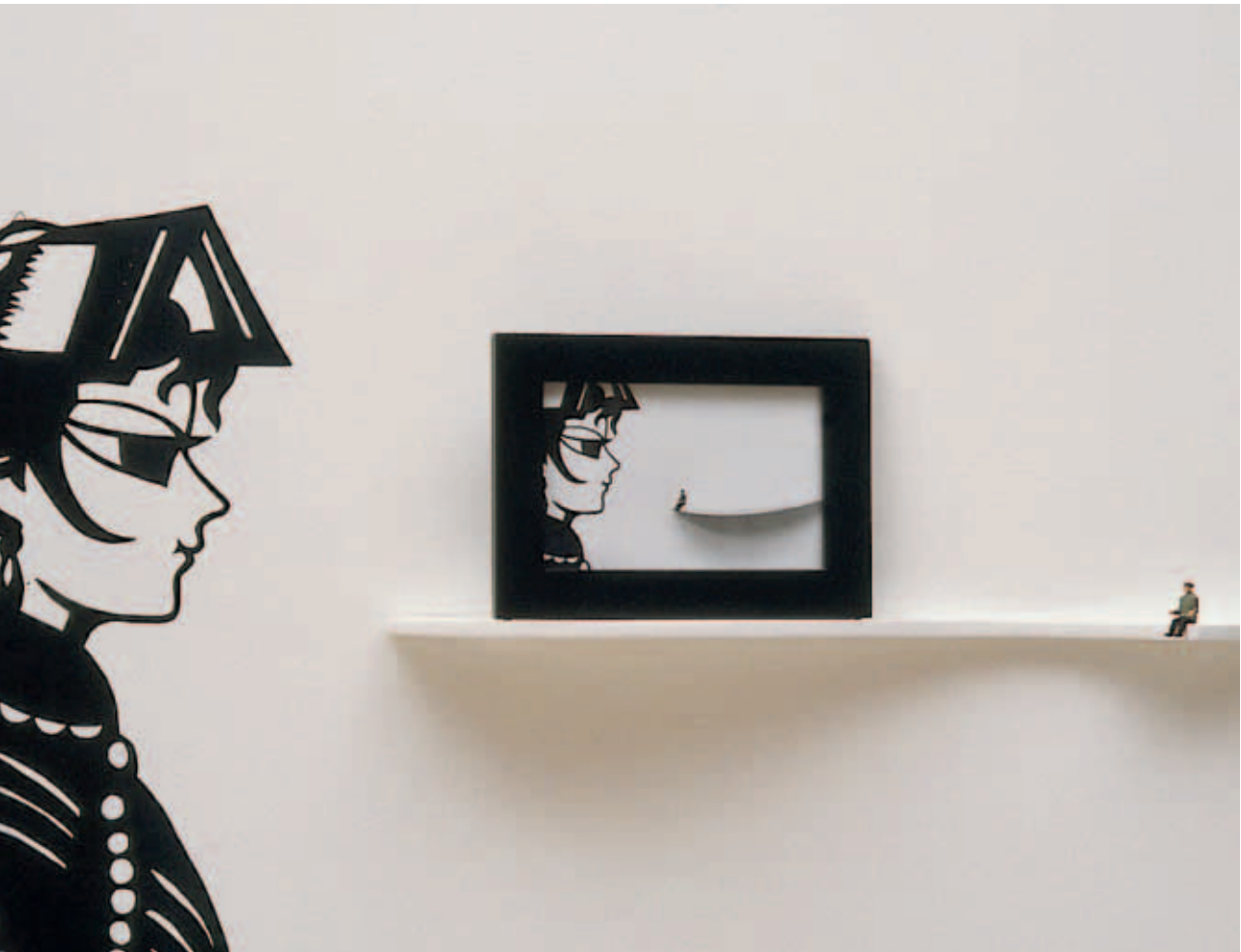
Cibachrome y collage de fotografías digitales. 76 x 100 cms.







Dialogue in Chinese (detalle). 1998





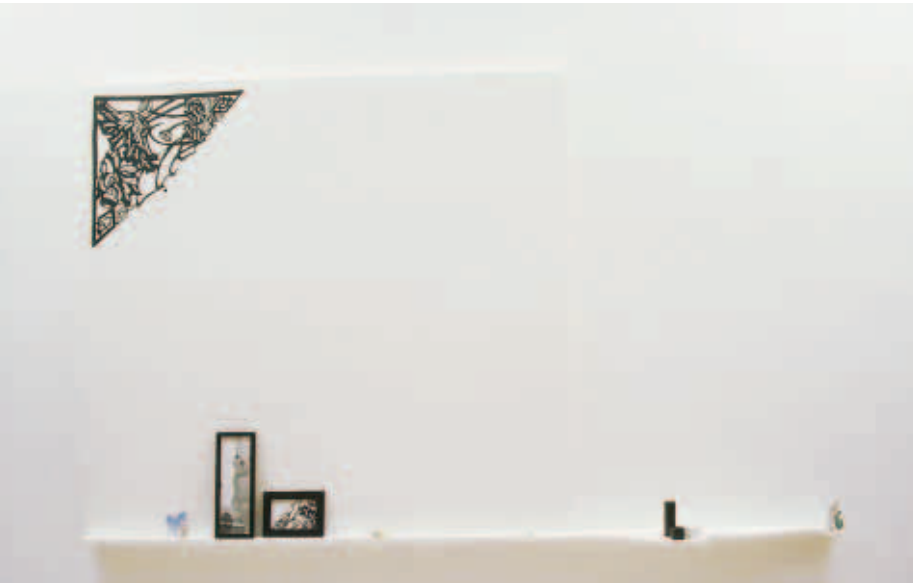
**Dialogue in Chinese. 1998**

Acrílico sobre lienzo y estante de madera  
con fotografía enmarcada y figurita de plástico.  
153 x 143 x 13 cms.

**Chinese Painting with Horse and Others**

Técnica mixta sobre lienzo, estante de madera con fotos, figuras y objetos varios.

142 x 240 x 30 cms.



Chinese Painting with Horse and Others (detalles)



**Jugar a eso.** 2003

7 fotografías digitales enmarcadas. 130 x 16 cms.





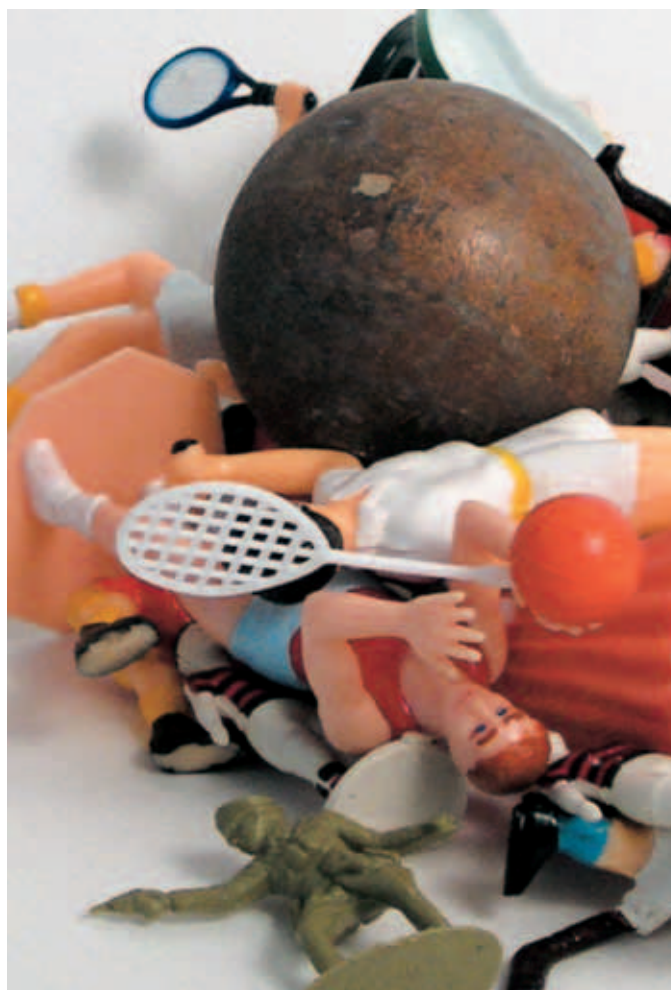
Jugar a eso (detalles). 2003













Trabajo forzado III (detalle). 2004

Trabajo forzado III. 2004

Figura y piedra sobre estante. 10 x110 x 26 cms.



**Trabajo forzado II. 2004**

Figura sobre estante y tierra. 4 x 110 x 26 cms.

**Trabajo forzado II (detalle). 2004**







**Drum Solo.** 2000 (Still)

Película de 16 mm. Transferida a video. 19'.

Música de Sylvia Meyer







**Solo de Tambor.** 1999

Dibujo sobre papel y audio. 28 x 20 cms.

Música para esta obra de Sylvia Meyer

**Chinese Dialogue** (détalle). 2000  
Cibachrome. 98 x 50,7 cms.



**Hello.** 2003

Estante de madera con figura de porcelana,  
reproductor de CD y auriculares. Medidas variables.  
Música para esta obra de Sylvia Meyer





Hello (détalle). 2003

## LILIANA PORTER

Buenos Aires, Argentina. 1941. Vive y trabaja en Nueva York desde 1964. Escuela Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina. Universidad Iberoamericana, México.

### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

**1959-1966** Exposiciones individuales en México, Buenos Aires y otros.

**1960** Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela. Museo de Bellas Artes, Santiago de Chile. Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, Argentina.

**1972** Galleria Diagramma, Milán, Italia. Libreria Einaudi, Milán, Italia.

**1973** Hundred Acres Gallery, Nueva York. Museum of Modern Art, Nueva York (Projects Series). Galleria Conz, Venecia, Italia.

**1974** Hundred Acres Gallery, Nueva York. Galeria Conkright, Caracas, Venezuela. Galerie Stampa, Basel, Suiza. Museo de Arte Moderno, Bogotá, Colombia.

**1975** Hundred Acres Gallery, Nueva York. Galeria Belarca, Bogotá, Colombia.

**1976** Galleria della Villa Schifanoia, Florencia, Italia. Galleria Ariete Grafica, Milán, Italia.

**1977** Hundred Acres Gallery, Nueva York. Galeria Arte Múltiple, Buenos Aires, Argentina. Galeria Arte Commune, Adro, Brescia, Italia.

**1978** Museo de Arte Moderno, Cali, Colombia. Galeria Arte Múltiple, Buenos Aires, Argentina.

**1979** Barbara Toll Fine Arts, Nueva York.

**1980** Center for Interamerican Relations, Nueva York. Galeria Arte Nuevo, Buenos Aires, Argentina.

**1982** Galería Garces-Velasquez, Bogotá, Colombia. Barbara Toll Fine Arts, Nueva York.

**1983** Galerie Jolliet, Montreal, Canadá. Galeria-Taller; Museo de Arte Moderno, Cali, Colombia.

**1984** Museo de Arte Contemporáneo, Panamá, Panamá. Galería Garces-Velasquez, Bogotá, Colombia. Centro de Arte Actual, Pereira, Colombia. Barbara Toll Fine Arts, Nueva York.

**1985** University of Alberta, Edmonton, Canadá. Dolan/Maxwell Gallery, Filadelfia, Penn.

**1986** Galería Luigi Marzozzini, San Juan, Puerto Rico.

**1987** Galeria-Taller, Museo de Arte Moderno, Cali, Colombia. Galeria Diners, Bogotá, Colombia.

**1988** Galería Krzyzofory, Cracovia, Polonia. Galería Latinoamericana, Casa de Las Américas, La Habana, Cuba. The Space, Boston, Mass.

**1989** The World Gallery, Schine Student Center, Syracuse University, Nueva York.

**1990** Selection of Works: 1968-1990, Fundación San Telmo, Buenos Aires. Selection of Works: 1968-1990, Museo Nacional de Artes Plásticas, Montevideo, Uruguay.

**1991** Weatherspoon Art Gallery, The Univ. of N. Carolina at Greensboro "Obra Gráfica: 1964-1990", Centro de Recepciones del Gobierno, San Juan, Puerto Rico. Galeria-Taller, Museo de Arte Moderno, Cali, Colombia. Galeria Diners, Bogotá, Colombia.

**1992** "Fragments of The Journey 1968-1991", Bronx Museum of the Arts, Nueva York.

**1993** "Fragments of The Journey 1968-1992", Archer Huntington Art Gallery, University of Texas at Austin. "Liliana Porter: A Retrospective of Graphic Art 1968-1993", Reading Public Museum, Pensilvania. "Liliana Porter-Simulacrum" Steimbaum Krauss Gallery, Nueva York.

**1994** "Illusion/Fragments/Reality", The Gallery of Contemporary Art, Sacred Heart University, Fairfield, Connecticut. "Liliana Porter", Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires, Argentina.

**1995** "Liliana Porter: Poetry and Paradox", University Art Gallery, Estado de Nuevo México. University, Las Cruces, Nuevo México.

**1996** "Them", Monique Knowlton Gallery, Nueva York.

**1997** "Fotografías" Ruth Benzacar, Buenos Aires, Argentina. "Diálogos", Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo, Uruguay.

**1998** "Ellos y algunos otros", Espacio Mínimo, Murcia, España. "Arte Poética", University Art Gallery, Staller Center for the Arts, State University of Nueva York at Stony Brook.

**1999** "For You", Projects, ARCO, Madrid "For You", Annina Nosei Gallery, Nueva York Artcore Gallery, Toronto, Canadá. "For You" Blue Star Artspace, San Antonio, Texas.

**2000** Espacio Mínimo, Murcia, España. Ruth Benzacar, Buenos Aires. Sicardi-Sanders, Houston, Texas. Annina Nosei, Nueva York, NY. "The Space Inside the Mirror", Center for Photography at Woodstock, Nueva York. Emiso Art Center Gallery, DePauw University, Greencastle, Indiana. "The Secret Lives of Toys: Liliana Porter Photographs", Phoenix Art Museum, AZ. "Drum Solo/Solo de Tambor", Galería Espacio Mínimo, Madrid, España.

**2001** "For You", Hofstelt Gallery, San Francisco, CA. "To Say Something", Galería-Brito Címimo, Sao Paulo, Brasil.

**2002** "To Go Back", Annina Nosei Gallery, Nueva York. "Please, Don't Move!", Sicardi Gallery, Houston, Texas.

**2003** "To Blink", José Casas Riegnier Gallery, Miami, Florida. "Liliana Porter: Una puesta en imágenes", Teóricas, San José, Costa Rica. "Dot and Others", Hofstelt Gallery, San Francisco, California. "Liliana Porter: Fotografía y ficción", Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina.

**2003-04** "Eventos breves", Galería Espacio Mínimo, Madrid, España.

### ENCARGOS INSTITUCIONALES:

**1994** "Alice: The Way Out", 4 Murales Mosaicos de Terracota (Instalación permanente) for Arts For Transit, MTA, 50th St. Subway Station (1-9 lines), Nueva York.

**2001** (in progress) Department of Cultural Affairs, Art project for Lavaugh Robert Moore Day Care Center, East Nueva York, Brooklyn.

**2004** "El viajero", Mosaico Mural, Domenech Station, San Juan, Puerto Rico.

### EXPOSICIONES COLECTIVAS

**1964** "Magnet: Nueva York", Bonino Gallery, Nueva York.

**1966** "Art in Editions: New Approaches", Universidad de Nueva York.

**1969** "Printmaking in America", Institute of Contemporary Art, Londres, Inglaterra. "N.7", Paula Cooper Gallery, Nueva York.

**1970** "Information", Museum of Modern Art, Nueva York.

**1973** "L'estampe contemporaine", Bibliothèque Nationale, París, Francia. "Books made by artists", University Museum, Berkeley, Calif. "Gráfica Internacional", Galería Conkright, Caracas, Venezuela.

**1974** Nineteenth National Print Exhibition, The Brooklyn Museum, N.Y. Center of Art and Communication at ICA, Londres.

**1975** Paris Biennial, París, Francia. "New Art for Photosensitized Materials", Vassar College Art Gallery, Poughkeepsie, Nueva York. "Nineteenth National Print Exhibition", Brooklyn Museum

**1976** "Printmaking New Forms", Whitney Museum of American Art, Downtown Branch, Nueva York. CAVC Louisiana Museum, Copenhagen, Dinamarca. "The Book as Art", Fendrick Gallery, Washington, D.C.

**1977** "Illusion and Reality", Australian National Gallery, Sydney, Australia.

**1978** "Variations on Latin Themes in New York", Center for Interamerican Relations, Nueva York. "Wall Works", Alternative Center for International Arts, Nueva York.

**1979** "Works on the Wall", Ben Shahn Gallery, William Paterson College, Nueva Jersey. "Window to the South" Henry Street Settlement, Nueva York "Roots-Visions", Everson Museum, Syracuse, Nueva York. "Lines, Points and Planes", Roosevelt Art Workshop and Gallery, Nassau County, Nueva York.

**1981** "The Shaped Field- Eccentric Formats", P.S.1, Long Island, Nueva York. "Post-Modernist Metaphors", Alternative Museum, Nueva York. Barbara Toll Fine Arts, Nueva York.

**1982** "Women of the Americas", Center for Interamerican Relations and Kourus Gallery, Nueva York. "Art on Paper - '82", Weatherspoon Art Gallery, University of North Carolina, Greensboro. "Latin American Women Artists", Soho 20 Gallery and Bronx Museum of Fine Arts, Nueva York.

**1982-1983** "Collage and Assemblage", Mississippi Museum of Art.

**1983** American Work from the Permanent Collection. Musée d'art Contemporain, Montreal, Canadá. "Dimensional Aspects of Painting", Klein Gallery, Chicago. "La nouvelle image", Galerie Alexandra Monett, Bruselas. "Printed by Women", The Port of History Museum at Penn's. Landing, Filadelfia, Pensilvania. "Latin American Women Artists Living in New York", Central Hall Artists, Nueva York. "Latin American Artists in the U.S.: 1950-1970", Queens College, Flushing, Nueva York. "Petit Format de Papier", Musée des Rieztes et des Sarts, Cul-Des-Sarts, Couvin, Bélgica. "Textus Infernos", Galería Venezuela, Nueva York. "One Cubic Foot", Thomas Watson Library at the Metropolitan Museum of Art (Center for Books Art). "Still Life: a Thematic Survey", Zim-Lerner Gallery, Nueva York. "The Way out Print", World Print Council, Ljubljana, Yugoslavia. "Hispanic Achievements in the Arts", The Equitable Life Insurance Gallery, Nueva York. "World Print Four", Museum of Modern Art, San Francisco, Ca.

**1984** "Third Latin American Graphics Biennial", Cayman Gallery, Nueva York. "Reconstruction Project", Artist Space, Nueva York. "La Reunion de Partes Divididas- Works of the Americas" Kenkeleba House, Nueva York. "Aqui" Fisher Gallery, University of Southern California, "Latin American Visual Thinking", Artawareness, Lexington, NY. "New Trends", Latin American Printmakers, Eastern Kentucky University, Richmond, Kentucky, University Park, Los Angeles, California. "Latin American Artists in New York", International House, Nueva York. "Primera Bienal de La Habana", La Habana, Cuba. "2 Decadas de Arte Argentino", Centro Cultural, Buenos Aires "The Impractical-Practical", White Plains Public Library Museum Gallery, NY.

**1985** "Prints Ensuite" The Katonah Gallery, Westchester, NY. Pratt Graphic Art Center, Nueva York. "Chronicles" Intar Latin American Gallery, Nueva York, NY. "Visual Cross-Currents: Latin American Artists Living in New York", Artconsult International, Boston, Mass. "Pintura Argentina Contemporánea", Museo de Arte Moderno, México. "Illusion: between life and art", Museum of Holography, NY. "Latitudes of Time", City Gallery, Columbus Circle, NY. "Great American Prints", Dolan/Maxwell Gallery, Filadelfia. "Still Life", Thomas Segal Gallery, Boston, Mass. V Fine Arts Biennial, Lisboa, Portugal.

**1986** "Into the Mainstream", Jersey Museum, Nueva Jersey. "Contemporary Master Printmakers from Latin America", Hostos Community College, Nueva York. "Hot Off the Press", Associated American Artists, NY. "Presencia Femenina Latinoamericana", Galería Época, Santiago, Chile. "Latin American Graphic Arts Biennial", Museum of Contemporary Hispanic Art, NY. V Bienal Americana de Artes Gráficas, Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali, Colombia. VII Bienal de San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico. XI International Print Biennial, Cracow, Poland. VIII

Norwegian Internat'l Print Biennial, Fredrikstad, Noruega. Segunda Bienal de La Habana, Centro Wilfredo Lam, Cuba. "Drawings de Lo Surreal", Galería Julia Lubin, Buenos Aires. "Between Metaphor and Fact: Recent Drawings", Leonard Di Mauro Gallery, Nueva York "Del Pop Art a la Nueva Imagen", Museo Nacional de Bellas Artes, Montevideo, Uruguay. "Aux Printemps", Baltimore Museum Gallery.

**1987** "Connection Project/Conexus" Museum of Contemporary Hispanic Art, Nueva York. "Premio Internazionale Biella per l'incisione", Biella, Italia. "Poetic Visions: Contemporary Latin American Art", Hartford, CT. "Latin American Artists in Nueva York since 1970.", The Univ. of Texas at Austin. "International Graphics '87", Cork Gallery, Lincoln Center, NY. "3rd International Biennial Print Exhibit, Taiwan, ROC. "From the Other Side", Terme Gallery, Nueva York.

**1988** "International Drawings '88", Cork Gallery, Lincoln Center, NY. "Paper Visions", Arch Gallery, NY. "Arco '88", Madrid, España. (Stand Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires) "Miral", Hispanic Art Tour III, The Los Angeles Municipal Art Gallery, (exposición itinerante) "Argentine Art 1988", Arch Gallery, NY. "Maestros de Pintura Latinoamericana Contemporánea", Praxis, México. "International Biennial of Graphic Art Ljubljana in Japan", The Sakaida Civic Art Museum, Japón. The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States 1920 - 1970, Bronx Museum of the Arts, Nueva York. "Southern Novas, Northern Skies: 3 Latinamerican Artists in New York", BACA Downtown, Brooklyn, NY. "Contemporary Still Lives", Associated American Artists, NY. "1er Encuentro Internacional de Grabado de Montevideo", Club de Grabado, Uruguay.

**1989** "Beyond Survival: Old Frontiers New Visions", Nueva York, Feminist Art Institute. "Ideas and Images from Argentina", The Bronx Museum of the Arts, Nueva York. "Argentina Form and Light", Interamerican Development Bank, Washington, D.C. "Dia de los Muertos II", Alternative Museum, Nueva York. "A Good Read: The Book as Metaphor", Barbara Toll, Nueva York. "Contemporary Art of Argentina", Baccardi Art Gallery, Miami. "New Etchings", University Art Gallery, Las Cruces, Nuevo México. "Selections from the Latin American Collection", Archer M. Huntington Art Gallery, Univ. of Texas at Austin. "4th International Biennial Print Exhibit: 1989 ROC", Taipei Fine Arts Museum, Taiwan, ROC. "Pervasive Symbiosis", Carla Stelweg, Nueva York. "A XX Century Bestiary", Renee Foutouhi Fine Art, Nueva York.

**1990** "Intergrafik 90", Berlín, Alemania. "Borderlines: Recent Drawings by Hispanic Artists", Thomas Center Gallery, Gainesville, Florida. "Vistas Latinas", Henry Street Settlement, Nueva York. "Latinartca" Montreal, Canadá. "China: June 4.", PS1 Museum, Nueva York. "III International Biennial of Paper Art", Leopold-Hoesch Museum, Duren, Alemania (Exposición Itinerante). "The Decade Show", The New Museum of Contemporary Art, Nueva York. "Escultura de las Américas hacia los 90", Museo de Arte Contemporáneo de America Latina, Washington, D.C. "Artists for Amnesty", Bloom Helman, Nueva York.

**1991** "Latin American Drawings Today", San Diego Museum of Art, San Diego, California. "Sentido x Sentido = 5", Galería Luigi Marozzini, San Juan, Puerto Rico. "Show of Strength", Anne Plumb Gallery, Nueva York. "III Muestra de Pintura y Escultura Latinoamericana", Galería Espacio, San Salvador. "43rd Annual Academy-Institute Purchase Exhibition", American Academy and Institute of Arts and Letters, Nueva York.

**1992** "Artists for Choice", Soho 20, Nueva York. "Six Latin American Women Artists", Center Gallery, Bucknell University, Nueva York. "IV Muestra de Pintura y Escultura Latinoamericana", Galería Espacio, San Salvador. "Dibujos Latino Americanos", Galería Época, Santiago, Chile. "Latinamerican Artists", Humphrey Gallery, Nueva York. "Five Centuries After the Collision: Five Contemporary Artists Visions", The Art Gallery at Brooklyn College, Nueva York. "Artistas Latinoamericanos del siglo XX" Estación Plaza de Armas, Sevilla, España. "Le Sud est notre Nord: Identité et modernité de l'Amérique Latine ou XX Siede" Hotel des Arts, París, Francia. Mostra da Gravura, Curitiba, Brasil. "Floored Art", Steinbaum Krauss Gallery, Nueva York. "In Plural America" The Hudson River Museum of Westchester. "Art on Paper", Wetherpoon Art Gallery, The University of North Carolina at Greensboro, North Carolina. "Books, Books and Books", Humphrey Gallery, Nueva York.

**1993** "Contacts/Proofs", Jersey Museum, Nueva Jersey. Latin American Artists of the Twentieth Century, Kunsthalle Cologne, Alemania. Latin American Artists of the Twentieth Century, The Museum of Modern Art, Nueva York. "Drawings 30th Anniversary Exhibition, Leo Castelli Gallery, Nueva York, NY.

**1994** "Reclaiming History", El Museo del Barrio, Nueva York. "El desdoblamiento, el simulacro y el reflejo", (Lamelas, Porter, Katz) Instituto de Cooperación Iberoamericana, Buenos Aires, Argentina. "Art and the New Novel", Arnot Art Museum, Elmira, Nueva York. "Toys/Art/Us", Castle Gallery, College of New Rochelle, Nueva York. "El Color de los Sueños", Galería Jorge Mara, Madrid, España. "Maestros Latinoamericanos en colecciones mexicanas", Galería Arvil, México, D.F. "Gathering Medicine, Coast to Coast: National Women Artists of Color, Art in General, Nueva York. "Lacanian Ink", Thread Waxing Space, Nueva York, NY. "The Pushpin Show", Soho 20, Nueva York, NY. "China June 4, 1989, Buckingham Gallery, Flint, Michigan. "Animal Stories", Goddard Riverside Community Center, Nueva York, NY

**1995** "Latin American Women Artists 1915-1995", Milwaukee Art Museum, Wisconsin/ Phoenix Art Museum, Arizona/ The Denver Art Museum and the Museo de las Américas, Denver, Colorado. "1999", Fundación Banco Patios, Buenos Aires, Argentina. "Latin American Book Arts", Center for Book Arts, Nueva York, NY. "Premio Marco", Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, México. "Arte BA95", Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina. "De Borges a María Kodama", Centro

Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina. "Infancia Perversa" Museo de Arte Moderna do Rio de Janeiro/ Museo de Arte Moderna da Bahia, Brasil. "Weltschmerz", Goethe Institut, Turin, Italia. "Adding it Up: Print Acquisitions 1970-1995", The Museum of Modern Art, Nueva York. "Grabadores Latinoamericanos y del Caribe", Chase Gallery, Hato Rey, Puerto Rico. "It's a Wrap!", The New Museum, Nueva York.

**1996** "Premio Marco", Museo de Arte Contemporáneo, Monterrey, México. "Latin American Women Artists 1915-1995", "National Museum of Women in the Arts, Washington, D.C.; Center for the Fine Arts, Miami, Florida. "Object/Symbol", Associated American Artists, Nueva York, NY. "Icons of Power", Eighth Floor Gallery, Nueva York, NY. "Legacy/Legado", The Old State House, Hartford, CT. "Season Preview", Monique Knowlton, Nueva York. "Juego de Damas", Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires. "Miguel Briante, el ojo en la palabra", Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires (exposición itinerante). "The Importance of Toys", Monique Knowlton, Nueva York.

**1997** "Re-Aligning Vision: Alternative Currents in South American Drawing", organized by The Archer M. Huntington Art Gallery, Austin, Texas. El Museo del Barrio, Nueva York/ Arkansas Art Center, Little Rock / 1998: Archer M. Huntington Art Gallery, Austin/ Museo de Bellas Artes de Caracas. "Figured", Associated American Artists, Nueva York "Salón Internacional de Estandartes", Centro Cultural Tijuana, México. "Queens Artists: Highlights of the 20th Century", Queens Museum of Art. "The Power of Words and Signs", Index Gallery, Osaka, Japón. "Around us, Inside us", Boras Kommun Konstmuseet, Suecia. "Capelan/Porter/Palacios/Ospina/Torres-Llorca", Monique Knowlton Gallery, N.York. "Che Guevara: Icon, Myth, and Message", UCLA Fowler Museum of Cultural History, California, Los Angeles. "Fotografías", Instituto Centro Colombo-Americano, Bogotá, Colombia. "Bienal de Pintura 1997" Premio Fortabat, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.

**1998** "Dialogues", Projects & Installations, Galería Ruth Benzacar, Art Miami, Miami Beach Convention Center. "The Garden of Forking Paths", Kunstforeningen, Copenhagen./ Esvsk Konst & Cultur, Estocolmo/Helsinki Art Museum/ Nordlyands Kunstmuseum, Aalborg. "Marketplace of Ideas: Culture Jamming in the Visual Arts", Lawrence University, Appleton, Wisconsin. "Imágenes de Argentina: Analogías", Fundación Santillana, Torre de Don Borja, Santillana del Mar, Cantabria, España. "Femenino Plural", Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.

**1999** "Conceptualist Art: Points of Origin 1950s-1980s", Queens Museum of Art. (exposición itinerante) "I'm the Boss of Myself", Sara Meltzer, Nueva York, NY. "Two Doors/ True Value" Annemarie Verna Galerie, Zurich, Suiza. "Encuentros de Fotografía y Video Imago'99", Universidad de Salamanca, España. "Bienal Internacional de Fotografía", Centro de la Imagen, México D.F. "Latin American Still Life in the 20th Century: Reflections of Time and Place", Katonah Museum of Art, Nueva York (exposición itinerante) "Otra Fotografía", Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires. "El Juguete en el Arte", Fundación Andreani, Buenos Aires. "San Francisco Art Exposition" (Espacio Mínimo, España), S. Francisco, CA. Fiac, Ruth Benzacar Stand, París, Francia "Videodrom" New Museum, Nueva York. "El Horizonte se corre diez pasos más acá", Hosland International Art Gallery, Bergen, Noruega. "La metamorfosis de la mano", Villa Victoria Ocampo, Mar del Plata, Argentina (exposición itinerante) "Julio Bocca: Andanzas", Salas Nacionales de Cultura, Buenos Aires. "Photography", Annina Nosei, Nueva York. "The Art of Mickey Mouse", exposición itinerante, Japón (1999-2001).

**2000** "Latin American Still Life: Reflections of Time and Place", El Museo del Barrio, Nueva York, NY. Nueva York Independent Film Festival, Clearview Cinema Febr. 13 (For You/ Para Usted, 16 min. film) "Territorios ausentes", Casa de América, Madrid, España. "ARCO" Madrid, España (Ruth Benzacar, Buenos Aires; Espacio Mínimo, España). "Making Sense" Contemporary Museum, Baltimore, MD. "Icon+Grid+Void", The Chase Manhattan Collection, The Americas Society, N.York. "Tamarin: 40 Years", University of Nuevo México Art Museum, Albuquerque, Nuevo México. "Arte Digital 2000", Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina. "Tchotchkes! Treasures of the Family Museum", The Jewish Museum of Maryland, Baltimore, Maryland. "Median-Kunst-Woche Kyoto 2000", Video Festival. "Latin American Photographs, New Viewpoints", The University of Texas at San Antonio. "7a Bienal de La Habana 2000", La Habana, Cuba.

**2001** "Wonderland", Massachusetts College of Art, Huntington Gallery, Boston. "ARCO" Madrid, España. (Ruth Benzacar, Bs.As. Espacio Mínimo, Madrid). "Autorretrato", Centro Cultural Borges, Buenos Aires, Argentina. "Drama Queens, Women behind the Camera" March 17 and 24. "For You" Peter Lewis Theater, Guggenheim Museum, Nueva York. "New Work Contemporary Figuraton", Hofsetl Gallery, San Francisco, Ca. "El Final del Eclipse", Fundación Telefónica, Madrid, España (exposición itinerante). "La Ironía" Fundación Joan Miró, Barcelona. "Amused", Carrie Secrist Gallery, Chicago, Ill. "VII Bienal de Cuenca, Ecuador (for Argentina). "Animations", PS1 Contemporary Art Center, Nueva York.

**2002** "Rayuela / Hopscotch: 15 Contemporary Latin American Artists", The Mahady Contemporary Gallery at Marywood University, Scranton, PA. 3 Bienal Iberoamericana de Lima, Lima, Perú. Art Base/ Miami Beach.

**2003** "Animations", Kunst Werke, Berlín, Alemania. "Arco" Madrid, España. "Group Show" Annina Nosei Gallery, Nueva York. "Visual Poetics: Art and the Word", Miami Art Museum, Miami, FL. "Images Festival" (Screening "Drum Solo"), Toronto, Ontario, Canadá.

**2004** "Toy Box", Casas Riegner Gallery, Miami, Florida. "Troy Story", Hofsetl Gallery, San Francisco, California. "Trienal de Gráfica" San Juan, Puerto Rico.

Este catálogo se editó con motivo de la exposición de **Liliana Porter: situaciones y diálogos**, celebrada en la sala de exposiciones del Palacio Aguirre de Cartagena del 2 al 30 de julio de 2004. Se utilizaron las familias tipográficas Variex y Formata, empleándose papel Lessebo volumen 1,3 de 150 g. para el interior y Curious metal platino de 300 g. para la portada, finalizando su impresión en los talleres de Artes Gráficas Novograf, S.A, el día 28 de junio, festividad de san Irineo.



**Dialogue with It. 1998**

Figura de goma, y objetos de madera  
sobre peana de madera.

32 x 12 x 14 cms.