

Aunque ahora recuerdo que ya no se puede citar a Bhabha, pues sus aproximaciones han sido puestas en tela de juicio al tratarse, en el fondo, de una nueva imposición neocolonial desde la metrópoli al resto. ¿Cómo puede, en su caso Homi Bhabha, regresar a América Latina como discurso radical, si su propio discurso ha ignorado algunas de las cuestiones que tantos dijeron antes que él desde Argentina, México, Uruguay, etcétera?

Ahora hay que citar a Gayatri Chakravorty Spivak si se quiere ser moderno, si se quiere ser "políticamente moderno". Y no ser colonial: "dar voz", dicen los anglosajones —aunque la voz se toma, nunca se da—. Hay que citar lo último que cite el discurso del poder para dejar claro que se conoce —*be part of it*—. Pero citar la fuente impuesta desde el poder es cada vez un acto colonial... Pues bien, lo conozco y no lo cito. Decido no incorporarlo a mi discurso. No lo incorporemos. Frente a Spivak, Clark. Frente a la *Somehow-French-Theory*, el discurso *vulnarabilizado* en portugués —aunque el problema no es Spivak, sino el ejército de aquellos que la citan creyendo que Marx es un escritor y activista legendario.

La cuestión es, al fin, quién manufactura los relatos y desde dónde, cómo escribir, de verdad, esas historias particulares de tal modo que no lleven cada vez al mismo sitio. ¿Por qué pasó a la Historia Pollock congelado por Namuth y no pasó el Fontana de Mulas, si, bien visto, el gesto del argentino —cortar el lienzo— es infinitamente más radical? ¿Sería la Historia, podría ser la Historia otra de haberse presentado Fontana como uno de los protagonistas de la narración fundacional de lo *moderno* porque cortar el lienzo, incluso 15 años después, es más radical que pisotearlo?

Se podría, así, concluir con dos historias de Borges que funcionan como metáfora de esa mirada hegemónica, aquella que observa el mundo desde un punto fijo y desde ese punto dibujaba el mundo, y la que es ahora tras las revisiones del canon, artístico también. La primera es el cuento de *Museo* (1960) que habla de un mapa desmesurado e inútil, "Del rigor en la ciencia", en el cual se recuerda un imperio donde "El arte de la Geografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad". La segunda pertenece a la obra *Atlas*, de 1984, en la cual Borges, ya ciego, va recorriendo el mundo —el atlas— sin poder verlo o viéndolo con ojos diferentes a los de la visión retiniana.

Si el mundo del primer ejemplo habla del deseo loco por controlarlo, por mantener la posición de poder que Occidente tiene ante el mundo —y de su fracaso—, en *Atlas* Borges reflexiona sobre lo enriquecedor de la vulnerabilidad en la fragmentación, del mapa que obliga a aprender a ver de otra manera: romperse. "Mi cuerpo físico puede estar en Lucerna, en Colorado o en El Cairo, pero al despertarme cada mañana, al retomar el hábito de ser Borges, emerjo invariablemente de un sueño que ocurre en Buenos Aires." La pregunta sería, sin embargo, si el Buenos Aires en el cual uno se despierta en Lucerna, Colorado o Islandia, sigue siendo el mismo Buenos Aires.

Conversación Liliana Porter y José Luis Blondet

José Luis Blondet Parece apropiado que esta conversación tenga lugar en un teatro, sobre un escenario, porque se trata de una conversación con Liliana Porter, quien ha explorado, persistentemente, el juego de la representación, sus límites y sus alcances. Una vez Liliana comentó que ver sus obras era como ir al cine a ver una película con las luces encendidas. Todo lo que está alrededor de la película es, pues, tan importante como la misma película. Mejor dicho, es como poner al centro de la escena teatral un pequeño misterio, irrelevante y colosal. Importa tanto la obra como la tramoya, y todos los mecanismos alrededor que permiten que la obra tenga lugar. Vemos el ensayo y la última función, en el mismo acto.

Conversar con Liliana en un teatro, y en un teatro en México, tiene aún más sentidos. Liliana empezó su carrera precisamente en esta ciudad, aquí estudió un par de años y aquí expuso por primera vez, en 1957. Esa primera exposición de grabados y pinturas —y hasta la fecha única de Liliana en México— fue reseñada brevemente por Juan José Arreola, en una nota en prensa titulada "Liliana Porter da forma a la fábula". Las obras de esa exposición, me jura Liliana, muy poco tienen que ver con su trabajo reciente, donde ese carácter literario es más evidente: actores, escenarios, situaciones, diálogos y lúcidas moralejas. Todos esos dispositivos de cuento, de fábula, que operan en la obra actual de Liliana, parece que se anunciaban ya desde los inicios de su carrera, aunque sólo para ojos avezados en fábulas y confabulorios como los del maestro Arreola.

Le prometí a Liliana que en esta entrevista no hablaríamos de Jorge Luis Borges, ni de ese universo de similitudes que los hermana y que alguna vez la llevó a decir que ella anhelaba pintar como Borges escribía. Y cumpliré mi promesa después de dejar sentada esa vinculación de su trabajo con la tradición fantástica de la literatura, en esa esfera de Arreola y Borges y otros cuantos más. Liliana le da forma a la fábula, y parece ahora cierto que lo ha venido haciendo desde hace ya un buen rato.

Uno de esos relatos, de esas fábulas que procuró desmontar para contarla desde los pedazos, es la del grabado como técnica limitada a su sentido tradicional. Grabadora de profesión, Liliana se abocó desde temprano al tanteo de los límites del grabado, sin dejarse entrapar por los dominios de la técnica y cuestionando, humildemente, la manera misma en que un grabado significa. Todas estas búsquedas coincidieron con el interés del venezolano José Guillermo Castillo y el uruguayo Luis Camnitzer, quienes junto con Liliana, crean en 1965 el New York Graphic Workshop. Redactan manifiesto, hacen bulla, participan en exposiciones importantes y expanden de manera dramática la idea de lo que es un grabado. En algún momento llegaron

a plantear que cualquier actividad podía ser considerada un grabado, incluso cortar un chorizo podía ser un grabado.

Liliana Porter Ése era Luis. Empezó a definir lo que era grabado de una forma obsesiva —bastante divertida— y llegó a la conclusión de que si uno corta un salami, cada una de las rodajas es como un grabado aleatorio, porque los pedacitos de grasa no están siempre en el mismo lugar, pero el concepto *rodaja* se repite. Al redefinir el grabado llegamos al concepto del múltiple: una botella de Coca Cola es un grabado, un coche es un grabado.

JLB Y siempre ha estado esa condición reflexiva sobre los límites de la obra. Ése es quizá el relato que se abre paso a lo largo de todos estos años. Desde la pintura de los 80, una pintura en la que se anunciaban situaciones incomprensibles, levemente quemadas de absurdo, donde sucedían encuentros perfectamente lógicos y perfectamente imposibles frente a la vastedad de un lienzo impasible. Claro, sigue también la pregunta de quién pinta esto que estoy pintando, qué viene antes: el huevo o la pintura, la gallina o el pintor. Pero no es sino hasta los 90 cuando hacen su entrada en escena esas tropas silenciosas de juguetitos, *souvenirs* de pequeñas figuras que empiezan a poblar fotografías, grabados y películas. Con ellos la puesta en escena es más clara y las preguntas por el lugar del artista frente al límite de la obra, más sutiles, más abiertas y también un poco más irónicas. Para esta conversación hemos escogido algunas imágenes del trabajo de Liliana de los últimos 10 a 15 años, y serán estas imágenes un poco las que vayan llevando el hilo de esta conversación. Al final, proyectaremos *Para usted*, la primera película de Liliana realizada en 1999, que comprende una veintena de viñetas. Al final, si el tiempo y su paciencia lo permiten, tomaríamos preguntas del público.

Bueno, iba a decir todo esto que acabo de decir con una imagen proyectada en la pantalla, pero aparentemente no le di al botoncito indicado. Así que...

LP Pará, está allí.

JLB Sí. Ha debido de estar aquí desde hace un buen rato. Es la famosa obra del dedo...

LP Como empezaste a hablar tan de pronto, no tuve oportunidad de saludar a nadie ni agradecer... pero sí quiero decir que estoy muy contenta de estar acá. México es un lugar muy importante para mí porque, como dijo José Luis, acá hice mi primera exposición y viví tres años, del 58 al 61. Llegué cuando tenía 16 años y estudié en la Iberoamericana. Justamente el otro día mi hermano Luis, que vive en México, me invitó a comer al San Angel Inn, y me di cuenta, conversando con alguna gente, de que muchos mexicanos no tienen conciencia de que ahí estaba antes la Iberoamericana, un lugar divino. Era rarísimo estar ahí, era la misma fuente y yo le contaba a mi hermano: "¿ves? En este espacio aprendí a grabar, aquí era donde Mathias Goeritz corregía mis trabajos". Además todo este tema del tiempo, tan mío, hacía todo doblemente impresionante... Volviendo a la primera frase, querría agradecer a Ivo Mesquita que me invitó

a venir acá; al SITAC por la organización, a todos ustedes por estar acá y a todas esas cosas sorpresivas que dijiste, José Luis. Porque nosotros hemos estado conversando mucho, pero nunca arriba de un escenario y con una luz.

JLB Y con un público. Cuando invitan a Liliana a dar presentaciones sobre su trabajo, suele empezar hablando de una obra suya temprana, donde dibuja una línea en varios tiempos, y la línea y el tiempo atraviesan su dedo. Un amigo —que la ha visto preparar la charla varias veces— la llama "la charla del dedo". Metamos pues el dedo en la llaga y comencemos por allí.

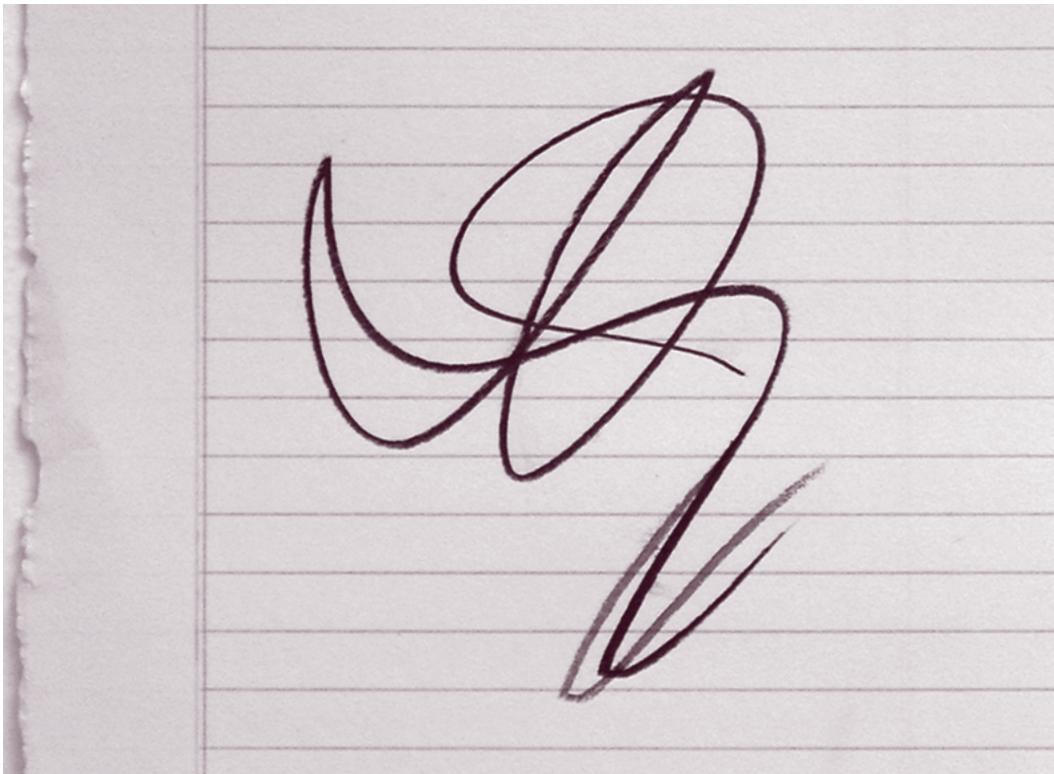
LP Muchas veces elijo este grabado, un fotograbado de 1973, que está hecho de esta forma: dibujé en mi mano una línea con tinta; la línea continuó en el lugar donde estaba mi mano. A eso se le sacó una foto, se hizo fotograbado, se imprimió, y después seguí dibujando una línea en lápiz. Así que aunque nosotros veamos una línea coherente desde el principio hasta el final, no sólo está hecha en momentos diferentes, sino en medios diferentes. Es un tema que me interesa, la fragmentación, cómo reordenamos la realidad y el criterio que tenemos del tiempo, y me gusta pensar que si ahora volviera a reimprimir este grabado, a dibujar la línea, desde el principio de la línea hasta el final habría un intervalo de más de 30 años.

JLB Creo que es en *La explicación*, una pintura de 1991, donde aparece por primera vez un par de estas figuritas que tomarán después un lugar más prominente en tu obra, hasta terminar convertidos en estrellas de película. En esta, su primera incursión en el escenario de tu obra, aparecen dos personajitos diminutos, como perdidos en medio de esa tela grande, porque esa pintura mide como cuatro metros...

LP Es bastante grande. Y ésa es la primera vez que hice un diálogo, la confrontación entre dos personajes disímiles. Luego desarrollé más diálogos con otros personajes y en otros medios. En este caso, un hombre serio con sombrero y un pollito. El hombre con el sombrero vos lo conocés más, porque eres venezolano... ¿Podés explicar quién es?

JLB José Gregorio Hernández es un santo, creo que aquí también lo conocen, un santo popular que nació en Isnotú, en los andes venezolanos, a principios del siglo XX. Fue un médico muy generoso, que murió atropellado por un coche cuando cruzaba una calle para comprar medicinas a una enferma muy pobre. Casi de inmediato comenzó a ser adorado por la devoción popular. Es un personaje fascinante: un científico santo. Y debo confesar una pequeña decepción. Una vez le pregunté a Liliana cómo terminó ella trabajando con la imagen de José Gregorio. La respuesta fue desconcertante para mí; lo escogió porque le pareció un Magritte, no porque tuviera ninguna...

LP Claro, lo que pasó es que estaba yo en Colombia, justo en una época en la que trabajaba en una serie basada en imágenes de Magritte. Entonces pasé por una casa de esas que venden cosas religiosas, y vi toda una hilera de *Virgen Marías* y toda una hilera de este señor con sombrero. Y pensé: "¿Qué hace Magritte acá?" Me preocupé. Me dijeron que era un santo *underground* venezolano, que todavía no estaba beatificado...

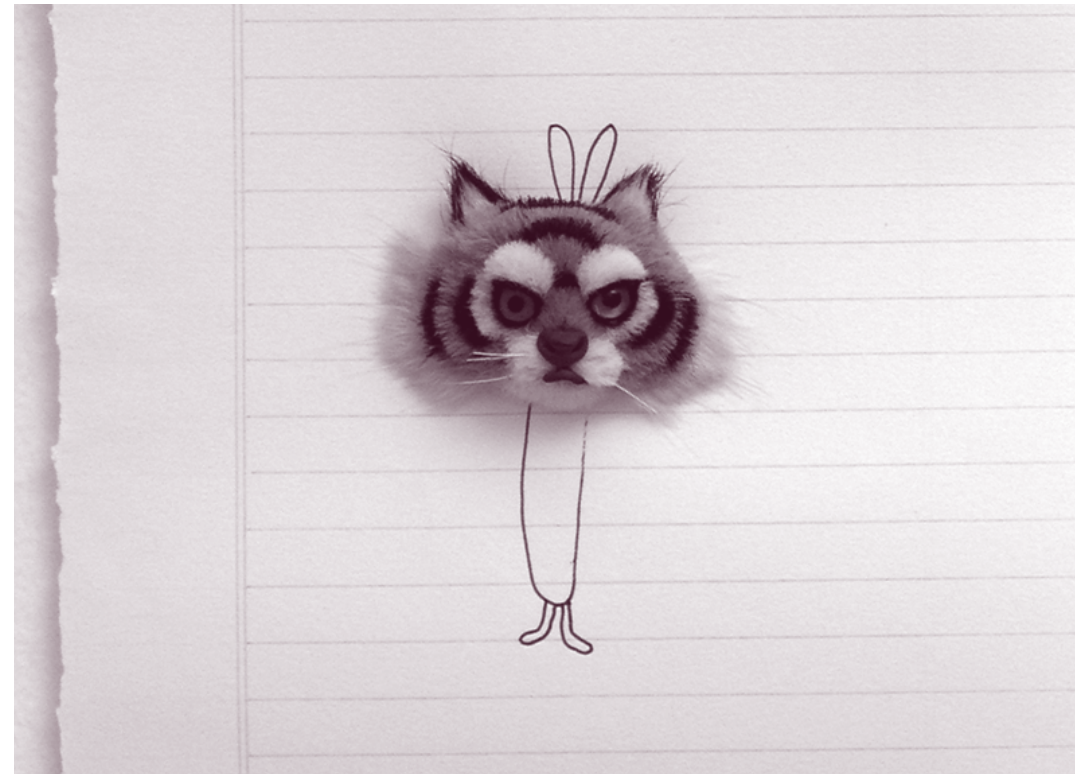


JLB Pero es más poderoso que si estuviera beatificado...

LP Pero está dentro del argumento que sea un santo o que sea un señor argentino con sombrero, parado frente a este pollito. Eso me gusta. Lo raro de esta obra es que uno la cuenta como si toda la explicación hubiera sido anterior a la ejecución del cuadro, cuando de hecho uno empieza a hacer el cuadro, pone todos esos elementos y uno dice: "Ah, está bien", pero uno no sabe ni por qué ni nada. Después empezaron esos planos negros y esa tela larga, como una especie de perversión formal, que hace un poco eco del hombre que le está explicando algo al pollito. Luego viene el título, porque finalmente uno empieza a entender qué es lo que hizo, y quizá lo que hizo es... Me gusta la idea de que este hombre le está explicando algo, quiere decir entonces que existe una explicación y ya esa esperanza es buenísima.

JLB Pero es una explicación que no sale de la pintura, que se queda allí, y somos testigos de que la explicación tiene lugar, pero la pintura no se ocupa para nada de la materia explicada. Todo el fondo de esta pintura que sirve de escenario para que estos dos personajes improbables se encuentren y para que la explicación tenga lugar, son unos paneles monocromos. Y me pregunto si estos paneles aquí tienen alguna relación con cierta tradición de la pintura moderna. ¿Eso es algo que te interesa? ¿Hay alguna idea de comentar que esta explicación es posible dentro de estas búsquedas de la pintura o no?

The Correction, 2003



LP No.

JLB [risas] Ok. Siguiente pregunta... ¿Perdón, querías hablar de algo?

LP Es que en realidad todo el aspecto formal no entra en *la forma* de hacerlo. Es muy importante, obviamente. Y sí, entra, pero no como criterio para pensar la obra. La obra en realidad podría ser literatura, desde un punto de vista que piensa una cosa que no tiene nada que ver con lo formal, lo visual.

JLB Sí, y la obra se llama *La explicación*. Hay un interés en tu obra en lo didáctico, en los mecanismos con los que se teje una enseñanza, para luego desarmarlos: hay una moraleja que siempre nos perdemos. La corrección de un trazo, la enmienda de la plana, es un motivo que aparece con frecuencia en dibujos, grabados, pinturas. Muchas versiones de un mismo problema: un garabato corregido, como si un garabato pudiera estar bien o mal.

LP Dentro de los temas que me interesan, una serie que siempre vuelve es el tema de las correcciones. Éste es un dibujo hecho en un cuaderno, el cuaderno Rivadavia, que es el que usábamos en Buenos Aires en la escuela primaria, y este dibujo es uno de una serie de 18 que constituyen una obra. La obra se llama *Him and Others*, y en esos 18 dibujos están enunciados muchos de los temas que me interesan. Uno de ellos es éste. Esta versión de la corrección me divierte, porque es absurdo corregir un garabato, el garabato siempre está bien. El concepto de un garabato es que resulta

Disguise, 2003

imposible hacerlo mal. Es absurdo corregir un garabato, pero además hay una parte triste, pretenciosa: el que corrige sabe cuál es la perfección. Lo que está diciendo, lo que el dibujo señala es esa incapacidad de entender.

JLB Uno de estos garabatos estuvo al centro de un incidente en el MoMA.

LP [Silencio.]

JLB ¿Recuerdas el incidente? ¿Quieres contárnoslo? Era una pintura con un bodegón y una jarra...

LP No, no era una jarra.

JLB ¿No era una jarra? Y le cambiaron el asa...

LP Es que esto se lo conté a Jose Luis hace mucho... No, cuando fue la exposición de arte latinoamericano en el MoMA, hace mucho, era un cuadro —te estás confundiendo con otro cuadro, no era ése, pero se parece— que tenía un Mickey Mouse y un espejo. La idea del cuadro era que aparecía un juguete que reflejaba a un juguete, que era un Mickey, y había un estante pegado a la tela a donde había un crayón. Uno pasaba de la realidad, que era un crayón, a una imagen, a una imagen de una imagen que era la reflexión de una imagen que era el espejo. Estaba en la exposición, y un día me llamaron por teléfono del MoMA: “Tenemos un problema. Vino un señor, se paro frente a tu cuadro, despegó el crayón, y dibujó sobre el cuadro. Es un lío”. El coleccionista estaba en Buenos Aires, preocupado o contento porque le pagaría el seguro. Entonces me llamaron y lo fui a ver, y resulta que en el fondo lo que había hecho el vándalo era mejor. Yo había hecho un rayón, y me gustaba la idea que había dejado el elemento que había hecho el rayón, una idea medio obvia, pero bueno. Cuando hice el rayón estaba un poco preocupada porque si me salía mal me arruinaba todo el cuadro, así que lo hice un poco tímidamente, pero este vándalo vino y lo hizo como lo tenía que haber hecho yo, lo hizo bien. Entonces dije que estaba bien, y lo firmé otra vez.

JLB ¡Fue una colaboración! Otro tema, otra pregunta que formulas desde diferentes versiones es el juego del disfraz del disfraz. Un personaje ocultándose con un disfraz que lo descubre.

LP Me gusta más la idea de *disguise*. No es exactamente *disfraz*, pero no sé cuál es la traducción. Es la idea de la máscara, de disfrazarse de algo.

JLB Hay un cuento tuyo sobre cómo salió esta serie de dibujos-annotaciones en hojas de cuaderno Rivadavia. Es sobre uno de los primeros dibujos, *Where are you?* ¿Lo cuentas tú o lo cuento yo? Te pasó a ti, lo deberías contarlo tú.

LP Bueno. Una de las series de estos dibujos que no trajimos, surgió cuando estaba como artista en residencia en Italia, en Civitella Ranieri Center en Umbertide, lugar maravilloso donde uno tiene un taller privado y un departamento dentro de un castillo, y está dos meses trabajando. En ese momento yo estaba haciendo fotografía, y cuando me invitaron dije: “Ay, nunca he trabajado fuera de mi taller, ¿qué voy a hacer?” Entonces me llevé unos cuadernos y unas fotos; y de allí surgieron estos *collages*.

Estaba por dormirme y me imaginé esta obra: un conejo buscando a otro conejo del otro lado, y no se podían ver. La obra se llamaría *Where are you?* ¿Dónde estás? Estaba ya en la cama y para no olvidarme, me levanté, lo dibujé rápido y dije: “Mañana lo hago bien”, pero cuando me levanté, vi que así estaba bien, no era necesario hacerlo en papel francés. Así surgió esta serie, esta forma de dibujar muy elemental, cuando dije “ya está”, porque uno tiende a pasar en limpio y a veces arruina todo.

JLB Se tiende a pasar en limpio, a deshacerse de la nota, pero es como si la nota misma fuera la obra.

LP Lo que nos saltamos fue la primera obra, de la primera obra no dijimos nada.

JLB Ésa supuestamente iba a estar en el fondo mientras hablaba... ¿Seguimos con *El mago* y la serie de los *Magrittes*, para no romper la secuencia de imágenes que armamos?

LP Esta serie son grabados muy pequeños. Este grabado, por ejemplo, es de 1975, pertenece a una serie sobre Magritte. No es sobre Magritte.

JLB No. Esto no es un Magritte.

LP Empezó porque yo tenía un libro de Susi Gablik con reproducciones de Magritte. Uno siempre tiene temas recurrentes, y mi tema es el cuestionamiento o la fascinación por ese límite entre lo real y lo virtual, la imagen y el nombre. Estaba el libro sobre la mesa abierto en la reproducción del hombre con la manzana tapando su cara, y había justo unas manzanas junto al libro. Entonces puse una manzana real encima de la manzana reproducida, y eso me interesó mucho; así que en la obra *El mago*, en que hay tantas manos atendiendo al personaje, vine con un tenedor y le di también de comer.

JLB Y así como hiciste estos diálogos con reproducciones de obras de arte, con grabados de Picasso, con obras de Magritte, agregaste una instancia más para el diálogo. Esos diálogos anticipan las situaciones que vienen luego con las figuritas. Te pregunto si te importa más esta fotografía como cosa o como obra de Magritte.

LP Es que para mí la obra de Magritte y el libro de reproducciones son parte de la realidad, objetos que vemos e incorporamos a nuestra experiencia, así que no separo lo que es una obra de arte de lo que es un objeto cualquiera. Los estoy usando, pero también sirve la memoria *semicolectiva*. Es lindo que uno sepa que es un Magritte.

JLB Es lo mismo que con la historia de José Gregorio Hernández. Es lindo saber que no es un Magritte. Hablemos de la serie de *Diálogos*, y de este diálogo en particular, de esta que estamos mostrando (y no me refiero al nuestro). Hablemos de esta fotografía donde dialogan una escultura estilizada y un juguetito simplón.

LP Hay que decir que mi obra, muy desde el principio, utilizó la fotografía. Pero no soy fotógrafa. Usaba la fotografía para pasarla luego a la serigrafía o al aguafuerte o incluso a la tela, pero me interesaba la fotografía porque quería que estos objetos que tomaba de la realidad, no estuvieran tan contaminados por mi interpretación, como hubiera pasado si los dibujara en vez de fotografiarlos. Quería que fueran lo más objetivos posible, si es que existe algo objetivo. Ahora creo que la fotografía no se percibe así,

hasta hace 10 minutos uno creía que era lo más objetivo, lo más parecido a la realidad. De todas maneras, el año en que empecé a hacer fotografía para que terminara en fotografía, fue 1995.

JLB Curioso que estos *Diálogos* se llamen así cuando son cruces de miradas, encuentros entre estos dos objetos que colocas allí y los pones a mirarse, por una eternidad. Son obras muy silenciosas y, sin embargo, las llamas *Diálogos*. Estos diálogos se convierten luego en situaciones.

LP En los *Diálogos* lo que me interesa es esa confrontación de situaciones disímiles: por ejemplo, un muñequito enfrentándose a un personaje que está en una postal. En este caso me divierte la idea de que la muñequita converse o se enfrente con una escultura; que la escultura tiene esta pretensión de especulación formal, y en ese momento se humaniza y no se muere.

JLB Casi todos esos diálogos son solamente cruce de miradas, y me llama la atención que una de las primeras situaciones, ésta, la de la niña con el pingüino, sea precisamente la escena donde el pingüino le da en el ojo, en el mirar, a la nena.

LP Él elige las imágenes, las cambia para que sean sorpresa. Son situaciones...

JLB Pero esta *Situación* nació como un díptico...

LP Es un díptico. Esta imagen era lo mismo pero separados, una foto el pingüino y otra la nena, cuando parecía que se llevaban bien...

JLB Parecía que iba a ser un diálogo y se convirtió en una situación. De esta situación pasamos a una de las más recientes que estamos mostrando, *Rojo con águila* donde está este pequeño indio-*souvenir* alineado con un águila imperial, con la cabeza dorada. Y para rematar ese fondo rojo intenso. ¿Es de este año, no?

LP Sí. Aquí no se ve muy rojo, pero es un rojo muy intenso, un duraflex. Es una fotografía en la que el color es muy importante, muy brillante...

JLB Además el título...

LP Sí, se llama *Red and Eagle*.

JLB La razón por la cual incluí esta imagen en esta presentación, es porque me parece interesante cómo entra el comentario político en tu obra, siempre muy sesgado, muy de lado, como un efecto de una imagen poética.

LP En realidad, de golpe están juntos y veo que funciona. Todo lo demás, la interpretación, les pasa a ellos, no es que yo tenga una interpretación y se la dé a ellos. Estoy escuchando, no estoy diciendo. Ése es el mecanismo.

JLB Miro el reloj y creo que tenemos que apurar el paso. Pasaré las imágenes con más prisa, y espero con ansias tu comentario.

LP Éste es un tríptico, fotografía digital, que se llama *Striptease with Nazi*.

JLB Una escena en tres momentos: el busto del nazi vistiendo un trajecito de mujer, luego en la segunda foto el vestidito está casi en el suelo, y en la última vemos al nazi desnudo (es decir, vestido de nazi).

LP Es una minianimación.

JB Y este nazi es todo un personaje que aparece en películas, en fotografías, y siempre tiene una carga sexual importante. En la película hay una historia de amor muy conmovedora, en la que este mismo nazi termina besando apasionadamente a un perro de cerámica.

LP Pero eso está en la película que no vamos a mostrar. Lo que tiene de bueno este personaje es la cara de preocupado.

JLB Está maquillado, además...

LP Pero es así.

JLB La siguiente imagen es *Please Don't Move*, en la que vemos una buena cantidad de figuritas posando frente al lente de tu cámara.

LP *Por favor no se muevan*. Es básicamente el elenco de mis personajes.

JLB Tarda uno un poco en darse cuenta de que el cerdito tiene una cámara en sus manos. La foto puede funcionar también en espejo: ellos fotografiándonos. El cerdito podría ser quien pide que no nos movamos.

LP Lo que me pasó fue que los puse e hice la foto, y como no soy fotógrafa, tengo siempre el sentimiento de culpa y digo: "Uy, quedó fuera de foco ese pedazo", y me di cuenta de que el único que está en foco en la foto era el fotógrafo, entonces era perfecto que dijera "*Please, don't move*". Aparte de lo gracioso que resulta decirle a unos personajes inanimados que no se muevan.

JLB Es como una plancha de grabados, un espejo que le está tomando una foto a esta familia disfuncional, como la llamó Estrella de Diego en un ensayo sobre tu trabajo. Tenemos que correr para poder mostrar la película. Mostremos algunas *Reconstrucciones*. El procedimiento es similar en estas obras: una figura destrozada se muestra en un plano, mientras que en otro se muestra perfectamente reconstruida. Parece una propaganda de la tele de esas que hablan del antes y el después. Mucha gente ve una esperanza en estas obras, porque ellas muestran que es posible la reconstrucción de algo, del Mickey destrozado a martillazos en la obra. Sin embargo el truco...

LP ¿Cómo, hay un truco?

JLB ...hay un solo Mickey que fue reconstruido. A ver, échanos el cuento...

LP Hay un lío con el tiempo, porque es una foto en la que vemos al Mickey de vidrio destrozado, y hay un estante frente a la foto con el Mickey de verdad intacto. Es imposible que primero esté el de afuera, perfecto, y después el de la imagen, totalmente destrozado; así que hay una situación rara, esperanzadora porque o es posible modificar el pasado o es posible reconstruirlo tan bien que no se note ninguna marca.

JLB Estas obras traspapelan destrucción y reconstrucción, antes y después. Y tú insistes con estas reconstrucciones con objetos muy distintos: puede ser el Mickey o un chinito de cerámica...

LP Debe de ser mi problema de grabadora. Me cuesta mucho hacer una sola cosa, y necesito hacerla una y otra vez. Cuando es una sola obra, necesito hacerla una y otra vez de diferentes maneras.



JLB ¿Qué te da la pista para parar, para dejar de hacer versiones de uno de los temas?

LP Cuando ya entendí. O cuando ya me curé.

JLB Además has seguido trabajando activamente como grabadora. Esta obra que estamos viendo, *Tigre*, es un tigre impreso en el papel, pero al tiempo que lo vemos, percibimos también las rasgaduras que supuestamente el animal ha hecho sobre el papel. Hay un episodio de Don Quijote y Sancho Panza, en el que Sancho se queja de que, cada vez que le dan un golpe a Don Quijote, a él le salen moretones, y al día siguiente se despierta con mucho dolor. Creo que es un poco esto.

LP Éste es un grabado en madera, una xilografía, y después de que está impreso, yo le hago las rasgaduras. En el fondo es la misma obra que la que mostramos al principio de la línea con el dedo, donde se unen dos tiempos, dos espacios: el del papel donde están las rasgaduras, y el del espacio donde está el tigre.

JLB Mira, me apena correr, pero debemos dejar tiempo para mostrar la película. Quiero mostrar los trabajos forzados, que, aunque has trabajado mucho con la miniatura y los juguetitos, creo que es la primera vez que juegas con la desproporción, con lo desproporcionado no sólo físicamente, sino lo desproporcionado de una tarea.

LP Para que sepan, la figurita mide tres centímetros y está sobre un estante, y se junta esta cosa entre divertida y dramática.

Trabajo forzado II (barrendera) (detalle), 2004



JLB Es una figurita que emprende una tarea colosal. Cualquiera que sea el material que debe trabajar —tela, rocas, cuerdas— es desproporcionadamente grande para el pequeño trabajador. Sin embargo, para quien ve la obra, es una acumulación de material sin mayores sorpresas de escala. Hay varias versiones, aquí tenemos ésta de la piedra. A veces pienso que si le pagases a esta figurita, sería una obra de Santiago Sierra... Por último está la imagen del perro...

LP Bueno, es un perro disfrazado de perro.

JLB No se puede ser más literal que ser un perro disfrazado de perro. Creo que esto tiene que ver con la idea de la fábula, de una moraleja truncada, que no puede ser nunca completamente articulada, pero que está presente, puesto que tienes como ese interés didáctico. Vamos a ver la película del 99...

LP Es un corto, no se asusten...

JLB Dura unos 15 minutos y se llama *Para usted*.

JLB Abrimos el espacio para las preguntas, creo que tenemos como unos 15 minutos.

Participante Quiero felicitar a Liliana por cosas aparentemente tan inocuas como el divertimento, pero que creo que plantea, desde mi punto de vista, una cuestión casi existencial, ontológica, cosas filosóficas. Y la pregunta que le haría a Liliana es: aparte de las consideraciones sobre la ingenuidad sería o de la seriedad ingenua, ¿hay

Dog, 2004

algún soporte? Quiero suponer que sí, pero me gustaría saber si está en la línea de las propuestas de Heidegger, en su libro *Arte y poesía*, donde plantea la transformación del sujeto por medio de la experiencia del arte, del arte como transformación ontológica. Para Heidegger la propuesta es la experiencia estética como transformación del sujeto en la lucha entre mundo y tierra. Aquí vemos los materiales de la tierra enfrentándose en la lucha con el mundo del que participamos los humanos, y del que el arte echa mano para producir esa chispa y esa transformación. No sé si está Heidegger en el trasfondo ideológico de Liliana, ésa es mi pregunta.

LP Bueno, eso me lo tienen que decir ustedes, porque no soy ni filósofa ni teórica, y simplemente enuncio cosas que me preocupan. Ni siquiera estoy diciendo nada, sólo presento situaciones que me sirven para pensar y para llegar a un acuerdo con la realidad. Ésa es mi respuesta.

Participante Mi duda es: ¿De dónde en su vida saca estas figuritas, se relacionó con ella de niña o nunca las había visto y por eso le resultan tan chistosas? ¿Cuál es su relación con ellas?

LP Bueno, las consigo en mercados de pulgas, casas de antigüedades y lugares así. Yo misma, analizando —porque muchas veces me han hecho la pregunta sobre cómo las elijo—, cuando las veo las reconozco, pero tengo que miralas bien y pensar cómo serán. Lo que tienen en común es esa expresión, como que no entienden demasiado, están perplejas. En su mayoría son de la época de mi infancia, así que nunca elegiría una Barbie, porque nunca jugué con una, y no hay empatía. Algunos son juguetes y otros son adornos. Para mí el adorno es un misterio: que alguien agarre un conejo de vidrio y lo ponga en el estante y le parezca normal. Ahora, como estoy tan metida en esto, veo que la mayoría de los paraguas tienen un pato y que los saleros son osos; hay animales por todas partes. A tal punto que ahora que mi casa está en el Hudson Valley en Nueva York, donde hay ciervos, todavía —aunque me mudé hace bastante tiempo— cuando aparece un ciervo en el jardín, para mí es Walt Disney. Es igual al primer ciervo que vi en una película cuando era chica, así que tengo que intelectualizar que se trata de un animal, está vivo y todo.

Participante Nada más quería preguntar si vos estás casada.

LP Estoy divorciada dos veces, que es una manera de contestar *negativo*. ¿Alguna propuesta?

JLB Cuidado. Esto podría ser un trabajo forzado...

LP Muchas gracias.

JLB Muchas gracias a todos.

Conversación Leandro Erlich e Ivo Mesquita

Ivo Mesquita Ahora pasamos a una conversación con el artista Leandro Erlich, quien llegó esta mañana después de un vuelo larguísimo y unas aventuras de aeropuertos cada vez más comunes en estos días, por las compañías y visas, y cosas así. Me gustaría darle la bienvenida y decirles que conozco a Leandro desde mediados de los 90, y sigo su trabajo desde entonces. Lo conocí por primera vez en Houston. Esto suele suceder hoy: que un argentino y un brasileño se encuentren en Houston cuando son vecinos. Desde entonces lo estoy acompañando [alguien, discretamente, cambia los nombres en la mesa, que habían sido puestos al revés, pero Ivo los vuelve a poner como estaban]. No, no, es la amalgama del artista y el curador; es la apropiación. Dicen que los curadores estamos siempre apropiándonos de la inteligencia de los artistas... Vamos a hacer una conversación con base en un primer planeamiento de los trabajos que Leandro hizo en los últimos 10 años, y después, dado que estos trabajos son instalaciones en las que el público juega un papel muy importante en el sentido de la realización de la obra —que siempre tiene un aspecto teatral e involucra al espectador, seduciéndolo por medio de juegos de percepción e ilusión hasta revelarse todo el trabajo—, vamos a mostrar en algunos videos cómo funcionan estas instalaciones.

Leandro Erlich Gracias, Ivo, por invitarme, y gracias a todos los que están acá. Me parece que antes de hablar, está bien ver un poco de imágenes, para dar una idea del tipo de obras que he realizado en los últimos años. Quizá para empezar, un poco como introducción, les cuento que mi trabajo se relaciona con la arquitectura. La obra se manifiesta como un escenario en el que el público está invitado a interactuar y a jugar un papel determinado. El guión de este escenario está sugerido, de alguna manera, por el espacio, pero luego se transforma en una experiencia que parte de las experiencias previas y de lo referencial de la obra. Parto de esta obra porque cronológicamente abre el juego de lo que fui desarrollando posteriormente. Se llama *El ascensor* y es de 1995. Es una obra en donde lo anecdótico... les voy a contar la anécdota que le dio origen, y les voy a contar también que provengo de una familia de arquitectos. Mi padre, mi hermano y mi tía son arquitectos, pero a mí la arquitectura sólo me interesa desde un punto de vista vivencial, porque considero que los espacios son los escenarios en los que transcurren nuestra vida y nuestras emociones; lo que sucede es que, en la mayoría de los casos, uno no tiene una conciencia permanente sobre el espacio donde transcurren las cosas. Quizá por esta ambición de ser hiperrealista, todas las obras son bastante grandes, porque es importante que este ascensor —ahora les voy a contar de qué se trata— tuviese la escala humana; no es la representación