

wystawa czynna do 5.05.2019

ZACHĘTA

LILIANA PORTER

SYTUACJE

Czerwony piasek, 2018, fot. dzięki uprzejmości artystki i Carrie Secrist Gallery

Zachęta —
Narodowa Galeria Sztuki
pl. Małachowskiego 3
Warszawa
zacheta.art.pl

patroni medialni:

STOLICA
WARSZAWSKI MAGAZYN KULTURY

artinfo.pl

Liliana Porter. Sytuacje

Liliana Porter. Situations

kuratorka | curator: **Magda Kardasz**

współpraca | collaboration: **Michał Kubiak**

projekt ekspozycji | exhibition design: **Jacek Malinowski**

Wystawa Liliany Porter w Zachęcie to pierwsza w Polsce tak obszerna prezentacja twórczości tej wybitnej artystki. Urodziła się w 1941 roku w Argentynie. Studia artystyczne odbyła w Buenos Aires, mieście Meksyk, a następnie w Nowym Jorku, gdzie od 1964 roku mieszka i pracuje, pozostając jednocześnie obecna na artystycznej scenie Argentyny. Pierwszy etap swojej twórczości poświęciła eksperymentowaniu z grafiką. Jej dojrzały styl kształtował się od lat osiemdziesiątych XX wieku, kiedy to zaczęła włączać do swojej praktyki artystycznej stare zabawki, kiczowate figurki, pamiątki, przedmioty codziennego użytku znajdujące na targach staroci czy w sklepach z antykami. Stały się one głównymi bohaterami jej instalacji, modelami portretowanymi z pomocą aparatu fotograficznego, aktorami utrwalanych na taśmie filmowej historii. Artystka tworzy także rysunki, kolaże, maluje.

Jednym z najważniejszych tematów jej sztuki jest krytyka reprezentacji rzeczywistości i jednocześnie ironiczna opowieść o stałej potrzebie jej odtwarzania (problem oryginału i kopii, powielania wizerunku, nakładania masek). W wielu pracach bawi się w odwracanie czasu, podkreślając jednocześnie nieuniknioność jego upływu. W jej twórczości spotykają się i nawiązują dialog postaci z różnych miejsc, epok oraz poziomów rzeczywistości i zmyślenia. Często jest tu także wątek linii, drogi, podróży, stanowiącej metaforę życia. Szczególny sposób zapisu sprawia, że jej bohaterowie przestają być kiczowatymi ozdóbkami. Pod wpływem empatycznego spojrzenia artystki, a potem widza, ożywają, nabierają indywidualnych cech osobowych, stają się nośnikami rozmaitych egzystencjalnych historii.

Inscenizowane przez Porter **sytuacje**, dialogi, katastrofy opowiadają o ludzkiej kondycji, zwyczajnym życiu. Dowodzą, że ideologie się dewalują, idole odchodzą, a kultura popularna dzisiaj stawia na równi

bohaterów historycznych i popkulturowych celebrytów. Autorka pisze: „Interesuje mnie symultaniczność śmiechu i rozpacz, banalności i możliwych znaczeń”. Szczególnie obecne jest to w świecie współczesnych mediów, w którym relacje z katastrof czy społeczno-politycznych przełomów przerywane są banałem reklam, a sztuka wysoka sąsiaduje z kiczem.

Na wystawie prezentujemy prace z różnych etapów twórczości Porter. Kilka wczesnych grafik — w tym te nagrodzone na Międzynarodowym Biennale Grafiki w Krakowie w 1986 roku, grupę instalacji, kompozycje fotograficzne i malarskie z ostatnich 20 lat oraz filmy.

Na twórczość Liliany Porter wpływ miały różne nurty w sztuce: surrealistyczna sztuka metaforyczna, minimalizm, pop art, konceptualizm. Jednak pozostaje ona artystką osobną o bardzo charakterystycznym (chciałoby się powiedzieć, młodzieńczym) stylu i gorzkodowcipnej wizji świata — kreatorką małych światów. ●●●

Liliana Porter's exhibition at the Zachęta is the first such comprehensive presentation of the creative output of this outstanding artist in Poland. Born in Argentina in 1941, she studied art in Buenos Aires, Mexico City, and in New York, where she has lived and worked since 1964, while remaining present on the Argentinian artistic scene. At the beginning of her artistic career, she focused on printmaking. Her mature style began to take shape in the 1980s, when she started to integrate old toys, kitschy figurines, keepsakes or everyday objects found in flea markets or in antique stores in her artistic practice. They became the main characters of her installations, models portrayed with a camera, actors captured on history's newsreel. She also draws, creates collages, and paints.

Criticism of the reality's depiction and, at the same time, an ironic narrative about the constant need

to reproduce it (the problem of the original vs. copy, image duplication, putting on masks) are among the most important themes of her art. In many works, she plays with reversing time, stressing the inevitability of its passage. Her works feature characters from various places, epochs, and levels of reality and fiction meet and engage in a dialogue. The theme of the line, road, and travel as a metaphor of life is also a frequent element in her art. Recorded in a special way, her characters cease to be merely kitschy ornaments. Under the influence of the artist's — and later the viewer's — emphatic gaze, they come alive, acquire individual personal qualities, and become carriers of various existential stories.

Staged by Porter, **situations**, dialogues, and catastrophes speak of the human condition and ordinary life. They prove that ideologies lose value, idols pass away, and popular culture of today puts historical heroes and pop culture celebrities on an equal footing. The author writes: "I am interested in the simultaneity of humour and distress, banality and the possibility of meaning". This is particularly evident in the world of modern media, where news coverage of disasters or social and political breakthroughs are interrupted by banal advertising and high art is placed next to kitsch.

At the exhibition, we present works from various stages of Porter's artistic career. Several early prints, including those awarded at the International Graphic Biennale in Krakow in 1986, a group of installations, photographic or painting compositions created over the last 20 years, and films.

Liliana Porter's works have been influenced by various trends in art: surreal metaphorical art, minimalism, pop art, conceptualism, but she remains a separate artist, a creator of small worlds who has a very characteristic (or youthful, as you could say) style and presents a bitter-ironic vision of the world. ●●●



Liliana Porter

(ur. 1941 w Buenos Aires) — artystka wykorzystująca takie media jak grafika, malarstwo, rysunek, fotografia, wideo, instalacja, prace w przestrzeni publicznej, ostatnio także teatr. Uczyła się Escuela Nacional de Bellas Artes w Buenos Aires (1954–1958), następnie studiowała na Universidad Iberoamericana w mieście Meksyk (1958–1964) oraz w Pratt Institute w Nowym Jorku, gdzie mieszka od 1964 roku. W latach 1965–1970 wraz z Luisem Camnitzerem i Josem Guillermem Castillo prowadziła eksperymentalny New York Graphic Workshop. Początkowo tworzyła grafiki, jej późniejsze prace mają charakter konceptualny.

Wybrane wystawy indywidualne: El Museo del Barrio, Nowy Jork (2018); Fundación Costantini, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (2013); Museo de Art Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, miasto Meksyk (2009); Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires (2003); Bronx Museum of the Arts, Nowy Jork (1992); Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo (1990); MoMA, Nowy Jork (1973). Jej prace prezentowane były na ważnej wystawie *Radical Women: Latin American Art, 1960–1985* (m. in. w Hammer Museum, Los Angeles; Brooklyn Museum, Nowy Jork; Pinacoteca de São Paulo, 2018). Instalacja *Człowiek z siekierą* znalazła się na wystawie głównej Biennale Sztuki w Wenecji (2017).

(b. 1941 in Buenos Aires) is an artist who uses such media as graphics, painting, drawing, photography, video, installations, works in public spaces, and recently, also theatre. She studied at the Escuela Nacional de Bellas Artes in Buenos Aires (1954–1958), then at the Universidad Iberoamericana in Mexico City (1958–1964) and at the Pratt Institute in New York, where she has lived since 1964. In 1965–1970, along with Louis Camnitzer and José Guillermo Castillo, she ran the experimental New York Graphic Workshop. The artist initially created graphics, her later works are conceptual in nature.

Selected individual exhibitions: El Museo del Barrio, New York (2018); Fundación Costantini, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (2013); Museo de Art Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, Mexico City (2009); Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires (2003); Bronx Museum of the Arts, New York (1992); Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo (1990); MoMA, New York (1973).

Liliana Porter's works were presented as part of the important *Radical Women: Latin American Art, 1960–1985* exhibition (among others, at the Hammer Museum, Los Angeles; Brooklyn Museum, New York; Pinacoteca de São Paulo). In 2017, the installation *Man with an Axe* was shown at the main exhibition of the Venice Art Biennale.

Straszliwa prostota. O sztuce Liliany Porter

A Terrible Simplicity. On the Art of Liliana Porter

Gregory Volk

Wiele wybitnych dzieł Liliany Porter z końca lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych powstało w wyniku jej długotrwałej i ryzykownej przygody z grafiką eksperymentalną. Część z tych prac można zaliczyć do sztuki, którą Porter w wywiadzie z Inés Katzenstein nazywała *arte boludo* — sztuką banalną (ang. *dumbass art*). W jej rozumieniu sztuka ta polega na wykorzystywaniu rzeczy prostych, codziennych, pozornie bez znaczenia, stanowiących przeciwieństwo tych wyszukanych, bogatych, przeładowanych treścią. Zazwyczaj owe prozaiczne przedmioty (gwóździ, śrubokręt, pojedyncza kreska, zwisający kawałek włóczki) zachowują swoją „normalność” nawet wtedy, gdy artystka umieszcza je w jakimś nowym, zaskakującym kontekście — a czyni to z humorem, niekiedy w celu terapeutycznym, z właściwą sobie wrażliwością i inteligencją.

[...]

Gdy porównuje się stosunkowo wczesne prace z tymi z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, widać wyraźnie, jak Porter coraz bardziej oddala się od grafiki (wprawdzie ekscentrycznej i eksperymentalnej w jej wydaniu) i zwraca ku kompilacyjnym praktykom łączącym fotografię, malarstwo, rysunek, wideo i instalację; jej postawę cechuje bowiem zamiłowanie do ryzyka, nieustannych poszukiwań, podejmowania nowych wyzwań. Szczególnie ważna okazała się podjęta przez nią w latach osiemdziesiątych decyzja, by wykorzystać bogatą (i wciąż powiększaną) kolekcję złożoną z zabawek, figurek zwierząt, postaci z kreskówek i artykułów gospodarstwa domowego znajdujących na pchlich targach, w antykwariatach czy sklepach z pamiątkami. Wszystkie te znaleziska gęsto wypełniają półki w pracowni artystki; są tam misie, kaczki, kowboje, niemieccy żołnierze, butelki w ręcznie dier-

ganych futerałach, miniaturowe baletnice, nakręcane pary tańczące tango, lis grający na bębnie, pingwiny, świnki, kłowni, japońskie statuetki Buddy, chińscy rewolucjoniści, Che Guevara i wiele innych. Niektóre z tych figurek pojawiają w jej pracach jako samodzielne obiekty, czasami artystka je fotografuje, maluje bądź rysuje; zdarza się, że grają jako aktorzy w filmach wideo. Występują pojedynczo, co dodatkowo potęguje aurę samotności i opuszczenia charakterystyczną dla wielu prac Porter, albo w parach lub grupach. Osobliwe figurki ludzi i zwierząt ze zbioru Liliany Porter zdają się istnieć w bezkresnej, pustej przestrzeni, pozbawionej punktów odniesienia, które mogłyby wskazać właściwą drogę. I choć artystka używa najprostszyc środków, na przykład fotografuje obiekty na białym tle (zazwyczaj na białej kartce papieru) lub ustawia je na białej półce, to efekt jest mocno poruszający. Małe figurki w sieci

Przebranie (z maską małpy), 2007, wydruk cyfrowy

Brâncuși, 2008, wydruk cyfrowy

na sąsiedniej stronie:

Czterdzieści lat IIIA (autoportret z kwadratem 1973), 2013, wydruk cyfrowy

Disguise (with Monkey Mask), 2007, digital print

Brâncuși, 2008, digital print

opposite:

Forty Years IIIA (Self-portrait with the Square 1973), 2013, digital print

niewidzialnych dróg, osaczone przez nieskończoność; rezolutne i zdecydowane, a zarazem oszołomione wielkim światem, w którym nic nie znaczą i którego nie mogą pojąć.

[...]

Gdy czytałem to, co Porter mówi o swojej twórczości, a szczególnie komentarz o sztuce jako formie „zbawienia”, uderzyło mnie, jak wiele łączy tę emigrantkę z Argentyny nie tylko z nowojorskim etosem wyrażonym w słowach „wszystko jest możliwe”, ale też z wizjonerskim nurtem w amerykańskiej literaturze i sztuce wywodzącym się od wybitnego XIX-wiecznego przedstawiciela transcendentalizmu, poety Ralph Waldo Emersona. Jego postać nieprzerwanie inspirowała zarówno pisarzy i artystów skupionych wokół niego w Concord w stanie Massachusetts, do których grona należeli Henry David Thoreau, Margaret Fuller, Walt Whitman, pejzażyści z kręgu Hudson River School, ich następcy — malarze-luminiści czy artyści dokumentujący amerykański daleki Zachód, ale również twórców późniejszych takich jak Edward Hopper, Barnett Newman, Agnes Martin i Sol Le Witt. Jedno z haseł w ogłoszonych przez Le Wita w *Sentences on Conceptual Art* mówiące o tym, że: „artyści konceptualni są bardziej mistykami niż racjonalistami, co prowadzi ich do konkluzji wykraczających daleko poza sferę logicznego myślenia”, brzmi niemalże jak cytaty z Emersona. Jako były pastor unitariański Emerson w swoich duchowych poszukiwaniach zwrócił się ku poezji i sztuce; wobec sztuki miał wielkie oczekiwania, postrzegał ją jako coś nierozdzielnie związanego z indywidualnym charakterem człowieka, jego rozwojem intelektualnym, objawieniem i odkupieniem. Emerson nie cenił sztuki pozbawionej mistycznej inspiracji, sam takiej inspiracji nieustannie poszukiwał jako orędownik twórczego szaleństwa, organicznej fuzji sztuki i jednostki, zawsze gotów do podejmowania ryzyka. Uważał, że formalizm jako taki nie jest żadnym rozwiązaniem, jednak „ściśła zależność formy od duszy” — o której pisał w swoim esej *Poeta* z 1844 roku (będącym w istocie pierwszą w Stanach Zjednoczonych poważną deklaracją na temat radykalnych i eksperymentalnych strategii w sztuce) — daje wiele możliwości: powstać mogą formy artystyczne wyrażające duszę artysty; sztuka refleksyjna, pełna pasji, ryzykowna, eksperymentalna, otwarta na otaczający świat, poszukująca nowych form (nieważne jak bardzo nieortodoksyjnych), będąca nośnikiem inspirujących idei¹.

[...]





W pewnym sensie zebrany przez Porter i wciąż powiększany zbiór kuriozów z całego świata wydaje się kiczowaty i bezwartościowy: tanie drobiazgi ze sklepów z pamiątkami; bibeloty z saloniku leciwej cioci — trochę śmieszne, trochę straszne; zapomniane nagrody wygrane kiedyś w wesołym miasteczku; plastikowe ozdoby z weselnego tortu. Jednak Porter potrafi w każdym z tych osobliwych przedmiotów odkryć wielki, znaczeniowy potencjał, który czyni z nich coś więcej niż tylko tandetę wytwarzaną masowo na całym świecie. Widać, że artystka je uwielbia, one do niej przemawiają. Ma się wrażenie, że je tuli, troskliwie bada, studiuje ich rysy, traktuje jak żywe istoty, dzieli z nimi wspólną przestrzeń. I choć nie potrafią mówić, można się z nimi komunikować. Z tym, że one nie opowiadają swoich historii, ale je ewokują, nie są to nawet całe historie, tylko jakieś strzępki, przebliski wspomnień, fragmenty snów. Fakt, że Porter pracuje z przedmiotami znalezionymi, nie jest niczym szczególnym, jednak ona podchodzi do nich z wyjątkowym uczuciem i zaangażowaniem; być może jest tak, że przedmioty stały się namiastką jej samej, jej ambasadorami, za pomocą których eksploruje niezbadane zakamarki duszy, w tym dzieciństwo, relacje z bliskimi, związki miłosne (i rozstania), dążenia, poczucie wyobcowania, strach, chwile euforii, przykre wspomnienia związane z kryzysami politycznymi i doznana niesprawiedliwość. I choć sztuka Porter nigdy nie jest otwarcie autobiograficzna, to wyrasta z potrzeby dogłębnego poznania psychicznej i społecznej sfery życia: jest niczym badanie relacji między głęboką jaźnią a podzielonym, skonfliktowanym społeczeństwem.

[...]

Kusi bardzo, żeby podzielić jej *oeuvre* na prace „przed” i prace „po”: kiedyś przeważały ryciny, później zabawki-figurki (i tym podobne znaleziska) stanowiące nieodłączną część prac zrealizowanych w różnych mediach. Jednak ten prosty podział może łatwo przesłonić to, jak konsekwentna (i konsekwentnie odkrywczą) była przez lata Porter, mimo, że jej sztuka z czasem się zmieniała. Jeden z czynników unifikujących wczesne i późne prace artystki opisała Inés Katzenstein we wstępie do przeprowadzonego z nią wywiadu: „Twórczość Porter jest, w moim przekonaniu, wystawą, na której prezentuje ona swoje relacje ze światem, wpisując je w specyficzny obszar sztuki”. By wyjaśnić, czym są owe relacje, autorka formułuje szereg pytań: „Dokąd zmierzamy i gdzie jest nasze miejsce? Jak odnosimy się do ludzi, których spotykamy w życiu? Jak możemy się porozumieć z innymi, skoro tak wiele nas dzieli? Jak to możliwe, że funkcjonujemy w społeczeństwie, posługując się sztucznymi kodami i nie zastanawiamy się nad ich sensem? Czym jest wiedza? Czy istnieje związek pomiędzy uprawianiem sztuki i szczęściem?”. Inés Katzenstein ma rację: te kwestie zawsze najbardziej nurtowały Porter i niezależnie od tego, jakich środków używała, by je

zglebić, to właśnie one stanowią istotę i siłę napędową jej sztuki. Kolejny czynnikiem unifikującym jest stosunek Porter do obiektów znalezionych — posługuje się nimi w idiosynkratyczny, prawdziwie wizjonerski sposób i tworzy głęboko humanistyczną poezję wizualną skonstruowaną z rzeczy rudymenatnych i kuriozalnych gadżetów, które wyposaża w podwójną tożsamość: są zarazem jawnie pospolite i dziwnie pociągające.

[...]

Działania Liliany Porter interpretować można również w świetle stworzonej przez rosyjskiego literaturoznawcę Michała Bachtina teorii karnawału odnoszącej się do niektórych rodzajów sztuk wizualnych.² Według niego „moment karnawału” czy też „sytuacja karnawału” to czas, w którym obowiązujące na co dzień prawa, wartości, hierarchie i ograniczenia zostają chwilowo zawieszone na rzecz jakiejś nowej wolności, która wydaje się jednocześnie odpychająca i pociągająca; zniewala nas i wyzwala. Nadmiar, przesada, hiperbola, obfitość i parodia to elementy wpisane w sytuację karnawału, która nie ma jednak zdominować zwykłego trybu życia, jej celem nie jest bowiem zastąpienie dawnej świadomości jej nową, efektowną wersją. W istocie życie zwyczajne i skarnawalizowane biegną równolegle, a my oscylujemy między jednym a drugim; przeżywamy burzliwy czas karnawału z jego odwróconym porządkiem, by się sprawdzić i wewnętrznie zmienić, a potem wrócić do codzienności — może silniejszy, może mądrzejsi — z nowym bagażem doświadczeń. Nie twierdzę, że Porter jest jakoś szczególnie zainspirowana Bachtinem i nie to jest tu ważne. Natomiast ów ekscentryczny wymiar karnawału — upodobanie do nieskrepowanej zabawy, wręcz bufonady, która według Bachtina „kojarzy świętość i świętokradztwo, wzniosłość i pospolitość, wielkość i nicość, mądrość i głupotę” i w której dochodzi do czasowego zawieszenia normalnego trybu życia, jego praw, kategorii, społeczno-hierarchicznych nierówności — jest kluczowy dla twórczości Porter i sprawia, że jej prace mają tak poruszający, terapeutyczny i wyzwalaający wymiar. Liliana Porter nie jest artystką jawnie polityczną, w tym sensie, że nie odnosi się bezpośrednio do aktualnych wydarzeń czy kwestii społecznych, jej artystyczne komentarze mają wiele wspólnego z opisanym przez Bachtina karnawałowym zawieszeniem „społeczno-hierarchicznych nierówności” i wynikają z fundamentalnego przywiązania do kwestii wolności. Co ciekawe, wiele projektów Porter rzeczywiście ma w sobie aurę karnawałowej zabawy i szaleństwa, wystarczy spojrzeć na kolorowe kostiumy, maski, zwierzęta obdarzone ludzkimi cechami i vice versa, pochody, performanse i niesamowite, sprzeczne z logiką sytuacje.

[...]

Czerwony piasek, 2018, barwiony piasek, figurka

na sąsiedniej stronie:

Dialogo con eso (Dialog z tym), 2004, litografia, karton, głowa dzika z żywicy

Wehikuł czasu (wyjaśnienie), 2018, instalacja ścienna, figurka

Red Sand, 2018, coloured sand, figurine

opposite:

Dialogo con eso (Dialogue with It), 2004, lithograph on cardboard, resin boar head

Time Machine (The Explanation), 2018, wall installation and figurine



Od kilku już dekad Liliana Porter kreuje idiosynkratyczne, godne podziwu prace o głęboko humanistycznym wydźwięku: pomagają nam żyć pełniej w czasach, które (podobnie jak wszystkie inne czasy) niosą ze sobą cierpienie i nadzieję, obłęd i uspokojenie. Jej sztuka dotyka trudnych, nierozwiązywalnych problemów, a jednocześnie sprawia, że cuda są możliwe, wchodzimy w jej świat nie tylko, by się nią delektować, ale też czerpać z niej mądrość i siłę. ●●●

przeżyła z angielskiego Izabela Suchan

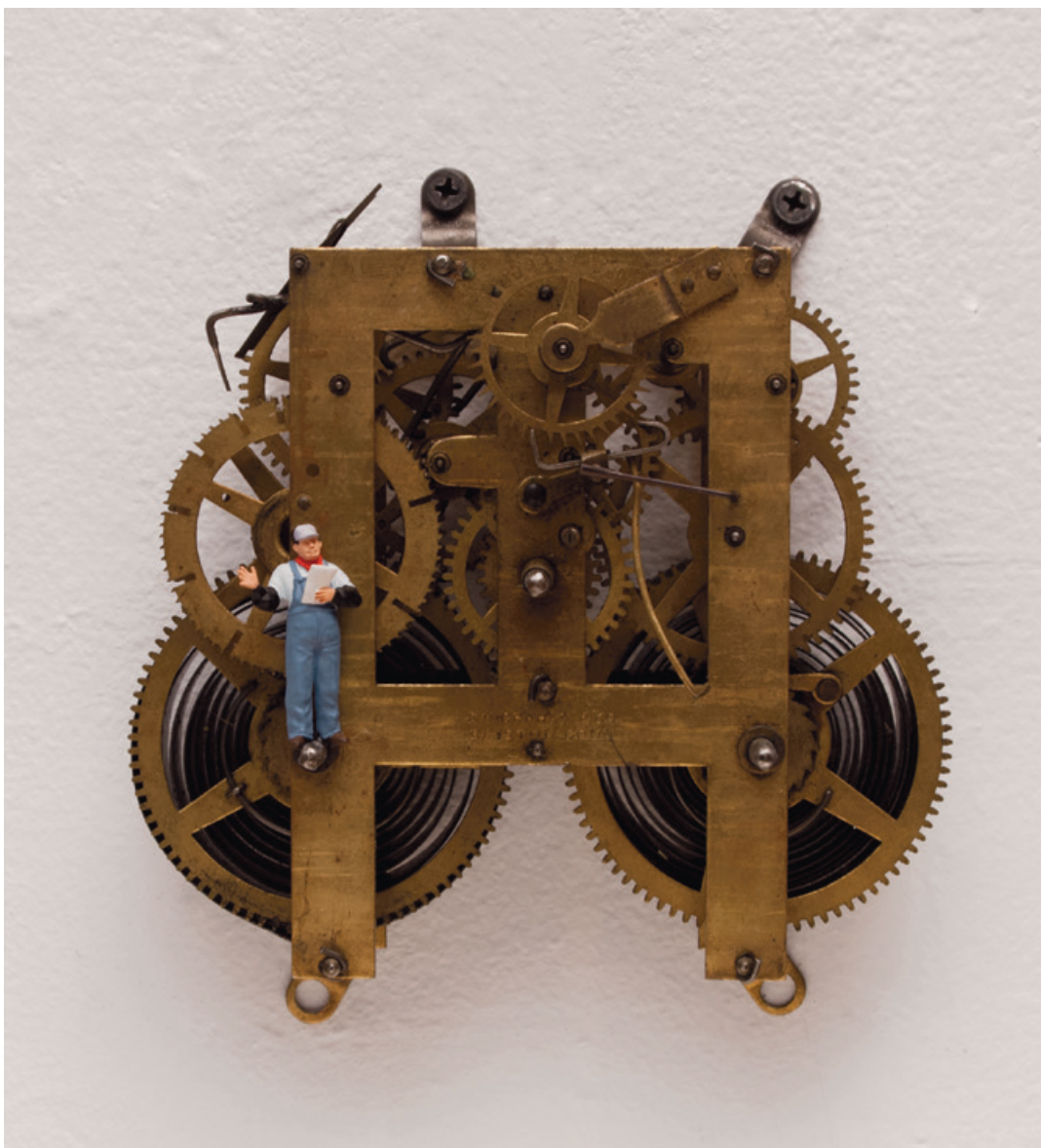
1 Ralph Waldo Emerson, esej *Poeta* (1844) w: *Eseje*, t. 2, przeł. Olgierd Dylis, Franciszek Lyra, Andrzej Tretiak i Stanisław Wyrzykowski, red. Jerzy Rudzki, Wydawnictwo Test, Lublin 1997, s. 6.

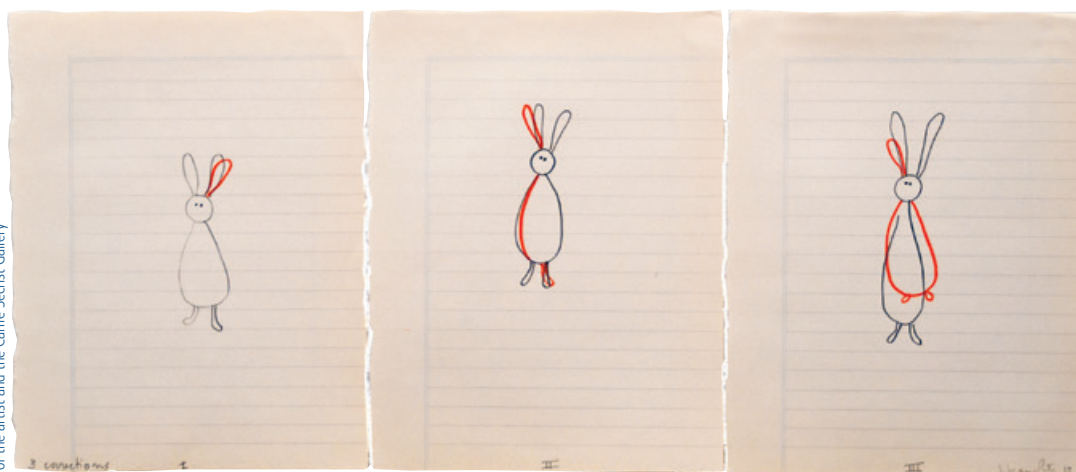
2 Wszystkie cytaty i odniesienia do Michała Bachtina pochodzą z jego książki *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. Natalia Modzelewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970, s. 188–190.

Fragmentsy eseju opublikowanego w: *Liliana Porter in Conversation with Inés Katzenstein*, Fundación Cisneros, New York–Caracas 2012

Many of Liliana Porter's signature works from the late 1960s and 1970s arose from her sustained, risk-taking engagement with experimental printmaking. Many also involved what Porter terms in her interview with Inés Katzenstein *arte boludo*, or 'dumbass art'. What this means, for Porter, is a willingness to use simple, quotidian, seemingly meaningless things in her prints, as opposed to things gorgeous, luscious, or jam-packed with content. Typically, these mundane things (a nail, a screw, a single drawn line, a dangling bit of thread) retain their normalcy while they are jarred into startling new contexts — with wonderment, humor, catharsis, and especially with Porter's kind of keyed-up thoughtfulness and intelligence.

...





Trzy poprawki, 2013, ołówek, papier

Rysunek z plastikowym młotkiem, 1993–1995, ręcznie kolorowana odbitka żelatynowo-srebrna

na sąsiedniej stronie:

Sytuacja z pingwinem (dyptyk), 2004, wydruk cyfrowy

Sytuacja z białym wozem, 2009, asamblaż, akryl, płótno

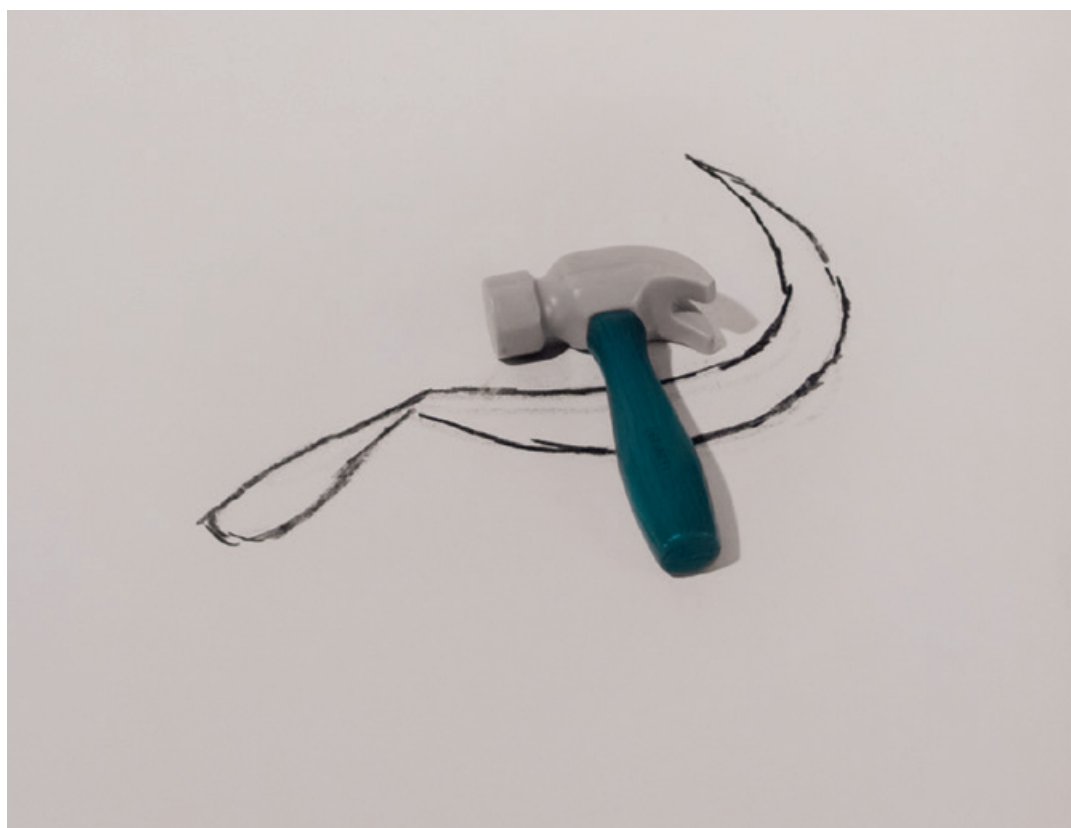
Three Corrections, 2013, pencil on paper

Drawing with Plastic Hammer, 1993–1995, hand coloured gelatin silver print

opposite:

Situation with Penguin (dyptyk), 2004, digital print

Situation with White Wagon, 2009, acrylic and assemblage on canvas



When you compare . . . relatively early works with Porter's work since the 1980s and the 1990s, you see how much she has gradually, yet decisively, migrated from printmaking (however eccentric and experimental) to an expanded practice that includes prints, photographs, paintings, drawings, sculptures, videos, and installations; moreover, hers is a practice marked by constant risk, exploration, and a kind of go-for-broke verve. Of special importance is Porter's decision in the 1980s to work in various ways with an eclectic (and ever-expanding) assortment of toys, animals, cartoon figures, and household items found at flea markets, antique stores, and souvenir shops. In Porter's studio, several shelves are densely packed with this cast of characters and objects, which includes figurines of bears, ducks, cowboys, and German soldiers, knitted bottle cozies, miniature ballerinas, windup tango dancers, a drum-playing fox, penguins, pigs, clowns, Japanese Buddhists, Chinese revolutionaries, and Che Guevara, among many others. Sometimes Porter's various figurines appear as actual

objects in her work; sometimes they are photographed, painted, or drawn; and sometimes they appear as actors in videos. They can occur singly, which tends to emphasize the aura of loneliness and solitude often pervading Porter's works, in pairs, or in groups. Liliana Porter's human figurines and animal curios often seem to be operating in some immense and empty expanse, without touchstones or anything to provide guidance or direction. This is accomplished with minimal means, for instance photographing objects within white fields (usually a piece of paper in Porter's studio) or placing objects on a white shelf, but it has a profound impact. Her little figures seem enmeshed in distances, haunted by immensities; they are at once thoughtful, purposeful, and bewildered in a big world that far exceeds any real understanding, any sense of order that they can bring.

. . .

Reading what Porter has to say about her artistic process, in particular her comment that art is a form of 'salvation', I am struck by how much this expatriate

Argentinian connects not only with an 'everything is possible' ethos in New York City but also with a visionary strain in American literature and art leading all the way back to the noted nineteenth-century transcendentalist poet-philosopher Ralph Waldo Emerson, an enduringly influential figure who greatly affected the writers and artists around him in Concord, Massachusetts, such as Henry David Thoreau, Margaret Fuller, Walt Whitman, the Hudson River School painters, painters of the American West, and the Luminist painters, as well as later artists and writers including Edward Hopper, Barnett Newman, Agnes Martin, and Sol LeWitt. 'Conceptual artists are mystics rather than rationalists', LeWitt wrote in *Sentences on Conceptual Art*, sounding frankly Emersonian. 'They leap to conclusions that logic cannot reach'. As the former unitarian minister Emerson gravitated to poetry and art for his spiritual inquiry, he tended to make enormous claims on art, seeing it as inseparable from questions of individual character, psychological growth, revelation,



foto: dzięki uprzejmości artystki i Carrie Secrist Gallery | photo courtesy of the artist and the Carrie Secrist Gallery

and redemption. Emerson was typically dismissive of art that did not arise from the galvanic inspiration that he sought, advocating instead a kind of untrammelled wildness, an organic fusion of art and the total person, and a thorough willingness to take risks. He believed that formalism itself would solve nothing; however, ‘the instant dependence of form upon soul’, as he wrote in his 1844 essay ‘The Poet’ (incidentally the first great statement in the United States about radical and experimental art-making strategies), could offer a great many possibilities — artistic forms that would elastically take the shape of the artist’s own psyche; and an art that is cerebral, impassioned, risky, experimental, extraordinarily open to the world, and willing to find new forms (no matter how unorthodox) capable of conveying driving ideas.¹

...

On one level, Porter’s sprawling collection of international bric-a-brac remains kitschy and debased: cheap souvenirs purchased in gift shops; an elderly auntie’s cherished, but vaguely creepy, tchotchkes; forgettable prizes won at the local carnival; plastic wedding cake decorations. Porter finds rich, evocative potential in all these oddball items that would otherwise be so much mass-produced jetsam sloshing around the world. One senses that she adores them. They speak to her. You get the feeling she’s held them a lot, scrutinized them, studied their expressions, seen them as individuals, lived with them at close quarters. They are mute, but communicative. They seem to not really tell but emanate stories, or rather, scraps and excerpts of silent stories, hints of memories, snippets of dreams. It’s absolutely correct that Liliana Porter works with found objects, but she does so with a rare and peculiar devotion and intensity, and it may well be the case that these found objects function as her surrogates and ambassadors, which she uses to explore the full range of the

psyche, including childhood and memory, connections to and alienation from others, love (and its breakdown), purposefulness, alienation, fear, occasional exhilaration, the raw experience of political crisis and injustice. Porter’s work is never overtly autobiographical, yet it seems animated by a profound, deeply felt psychological and social inquiry: the deep self in relation to a fractious and conflicted society.

...

It is tempting to divide her oeuvre into a ‘before’ and ‘after’: back then, prints; now, toy (or otherwise found) figures incorporated in various media. However, this easy division tends to obscure how consistent (and consistently explorative) Porter’s approach has been through the years, in the midst of her obvious changes. One unifying connection has to do with exactly what Inés Katzenstein so insightfully suggests in the introduction to her interview with Porter. Katzenstein writes, ‘Porter’s work, in my opinion, is an exhibition of her relationship with life in a specific artistic terrain’. She goes on to discuss what this relationship might be in the form of several questions: ‘Where are we going and where do we belong? How do we relate to the people we encounter along the way? How can we communicate with one another when we are essentially distant beings? How can we possibly function socially through such artificial codes without wondering about them? What is knowledge? What is the relationship between the practice of art and happiness?’ Inés Katzenstein is right; these have always been Liliana Porter’s driving concerns, and while she has used diverse means to explore them, they remain at the core of her art. Another important connection has to do with precisely how Porter uses found objects in a wonderfully idiosyncratic, downright visionary way, creating a profound, humanly searching visual poetry crafted from, among other things, rudimentary hardware and

miscellaneous doodads, which she imbues with a curious double identity, at once resolutely quotidian and quietly spectacular.

...

The Russian literary critic Mikhail Bakhtin’s theory of the carnival also illuminates certain kinds of visual art — and may usefully apply to Liliana Porter.² In Bakhtin’s terms, the ‘carnivalized moment’, or the ‘carnivalized situation’, is that moment when the normal rules, values, hierarchies, and modes of apprehension are temporarily suspended in favor of a brand new freedom, which can be simultaneously ungainly and exhilarating, bewildering and liberating. Excess, exaggeration, hyperbole, exuberance, and parody are intrinsic to these carnival situations, which do not seek to transcend normal life; they don’t try to substitute a keen new consciousness for an enervated one. Instead, both mundane and carnivalized life exist together, and one moves between the two, entering the outrageous or distorted carnivalized situation in order to be tested and transformed, and then return to one’s normal life — perhaps shaken, perhaps deepened — with some wisdom gained. I’m not suggesting that Porter is somehow beholden to Bakhtin, which in any event is not that important. I am suggesting that an eccentric carnival inclination — one that involves free-spirited play and buffoonery, which, in Bakhtin’s terms, ‘combines the sacred with the profane, the lofty with the low, the great with the insignificant, the wise with the stupid’ and that temporarily replaces normal life with all its rules, categories, hierarchies, and stratification — is essential in her work, and is a major reason why her works, which almost always reference familiar, found objects, are so engaging, cathartic, and liberating. Also, while Liliana Porter is not an obviously political artist in the sense of addressing this or that issue, or this or that perceived societal wrong, there is a deep and implicit politic operating in her work that has everything to do with the joyous suspension of, in Bakhtin’s terms, ‘socio-hierarchical inequality’, as well as with a fundamental interest in freedom. And then there’s the fact that many of Porter’s projects really do have a carnivalesque appeal and excitation, complete with gaudy costumes, masks, animals that have human attributes and vice versa, processions, performances, and wondrous, logic-warping events.

...

For several decades Liliana Porter has been fashioning an idiosyncratic and admirable art with a peculiar, richly human effect: it helps us to live more abundantly in a time (like all times) that is painful and hopeful, maddening and enticing. Her art deals in tough and enduring questions, while it also traffics in available wonder, and you go to it not merely for delectation but for wisdom and nourishment. ●●●

¹ Ralph Waldo Emerson, ‘The Poet’ (1844), in *The Portable Emerson*, ed. Carl Bode, in collaboration with Malcolm Cowley, New York: Penguin Books, 1981, p. 242.

² All quotes from and references to Mikhail Bakhtin are from his *Problems of Dostoevsky’s Poetics*, ed. and trans. Caryl Emerson, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, pp. 122–124.

Excerpts from longer essay appearing in *Liliana Porter in Conversation with Inés Katzenstein*, New York–Caracas: Fundación Cisneros, 2012

Prace na wystawie

Works at the Exhibition

Bez tytułu (mężczyzna malujący krzesło III), 2017,
drewniane krzesło, figurka, farba akrylowa, taśma
malarska

Untitled (man painting the chair III), 2017, wooden
chair, figurine, acrylic paint, masking tape

Bez tytułu z deską do prasowania, 2018, asamblaż,
akryl, płótno, dzięki uprzejmości artystki i Carrie Secrist
Gallery

Untitled with Ironing Board, 2018, acrylic
and assemblage on canvas, courtesy of the artist
and the Carrie Secrist Gallery

Bez tytułu z podróżnikami, 2011, asamblaż, akryl,
płótno, dzięki uprzejmości artystki i Carrie Secrist
Gallery

Untitled with Travelers, 2011, acrylic and assemblage
on canvas, courtesy of the artist and the Carrie Secrist
Gallery

Błękitna łódź, 1983, serigrafia, kolaż, kolekcja
Stowarzyszenia Międzynarodowe Triennale Grafiki
w Krakowie

Blue Boat, 1983, serigraphy, collage, collection of
International Print Triennial Society in Kraków

Brâncuși, 2008, wydruk barwny
Brâncuși, 2008, colour print

Charlie, 1995, odbitka żelatynowo-srebrowa
Charlie, 1995, silver gelatin print

Czarny sznurek, 2000, cibachrome
Black String, 2000, cibachrome

Czterdzieści lat IIIA (ręka nad poziomą linią 1973),
2013, wydruk cyfrowy
Forty Years IIIA (hand, over horizontal line 1973),
2013, digital print

Czterdzieści lat (autoportret z kwadratem 1973), 2013,
wydruk cyfrowy
Forty Years (self-portrait with square 1973), 2013,
digital print

Czerwony piasek, 2018, barwiony piasek, figurka,
dzięki uprzejmości artystki i Carrie Secrist Gallery
Red Sand, 2018, coloured sand, figurine, courtesy
of the artist and the Carrie Secrist Gallery

Dialogo con eso (Dialog z tym), 2004, litografia,
karton, głowa dzika z żywicy
Dialogo con eso (Dialogue with It), 2004, lithograph
on cardboard, resin boar head

Dialog z dzbankiem, 2002, cibachrome
Dialogue with Teapot, 2002, cibachrome

Do naprawy (Baby Ben), 2018, figurka, zegarek
To Fix It (Baby Ben), 2018, figurine, clock

Futro, 2004, wydruk barwny
Fur Coat, 2004, colour print

Fragmenty z oczami anioła, 1988, technika mieszana,
kolekcja Marii Hussakowskiej-Szysko
Fragments with Angel's Eyes, 1988, mixed technique,
collection of Maria Hussakowska-Szysko

Gaucha II, 2000, cibachrome
Gaucha II, 2000, cibachrome

Groźba śmierci, 1995, cibachrome
Death Threat, 1995, cibachrome

Kopia (K.D.), 2011, kolaż, ołówek grafitowy
The Copy (D.D.), 2011, collage, graphite

Lis w lustrze, 2007, wideo, 19'10"
Fox in the Mirror, 2007, video, 19'10"

Malujący mężczyzna, 2018, figurka, farba akrylowa
Man Painting, 2019, figurine, acrylic paint

Oni, 2018, znalezione obiekty i figurki
Them, 2018, found objects and figurines

Oni, 2018, dokumentacja spektaklu teatralnego
w The Kitchen, 55'13"
Them, 2018, documentation of theatre performance
at The Kitchen, 55'13"

Otwarte pudełko, 1983, serigrafia, kolaż, kolekcja
Stowarzyszenia Międzynarodowe Triennale Grafiki
w Krakowie
The Open Box, 1983, serigraphy, collage, collection
of International Print Triennial Society in Kraków

Popołudniówka, 2009, wideo, 20'21"
Matinee, 2009, video, 20'21"

Poprawka (czerwony), 2017, ołówek, papier
Correction (red), 2007, pencil on paper





Proszę, nie ruszaj się! (niebieska dziewczynka), 2005, wydruk cyfrowy,

Please Don't Move! (blue girl), 2005, digital print

Przebranie (z maską małpy), 2007, wydruk barwny

Disguise (with monkey mask), 2007, colour print

Rekonstrukcja (ubrana mysz), 2007,

wydruk cyfrowy, figurka

Reconstruction (dressed mouse), 2007,

digital print, figurine

Różowy chłopiec, 2011, wydruk cyfrowy

Pink Boy, 2011, digital print

Rysunek z plastikowym młotkiem, 1993–1995,

ręcznie kolorowana odbitka żelatynowo-srebrowa

Drawing with Plastic Hammer, 1993–1995,

hand colored gelatin silver print

Striptiz z nazistą (tryptyk), 2004, wydruk cyfrowy

Striptease with Nazi (triptych), 2004, digital print

Sytuacja z białym wozem, 2009, asamblaż, akryl, płótno, dzięki uprzejmości artystki i Carrie Secrist Gallery

Situation with White Wagon, 2009, acrylic and assemblage on canvas, courtesy of the artist and the Carrie Secrist Gallery

Sytuacja z pingwinem (dyptyk), 2004, wydruk cyfrowy

Situation with Penguin (diptych), 2004, digital print

Sytuacja z portretem mężczyzny Memlinga, 2012,

wydruk cyfrowy, figurka, dzięki uprzejmości artystki i Carrie Secrist Gallery

Situation with Memling's Portrait of a Man, 2012,

digital print, figurine, courtesy of the artist and the Carrie Secrist Gallery

Sytuacja z portretem mężczyzny Memlinga, 2012, wydruk cyfrowy, figurka, dzięki uprzejmości artystki i Carrie Secrist Gallery

Świeczka/Pies, 2008, wydruk cyfrowy, dzięki

uprzejmości artystki i Hosfelt Gallery

Candle/Dog, 2008, digital print, courtesy of

the artist and Hosfelt Gallery

Tkaczka, 2018, figurka, tkanina

Weaver, 2018, figurine, fabric

Trzy poprawki, 2013, ołówek, papier, dzięki

uprzejmości artystki i Carrie Secrist Gallery

Three Corrections, 2013, pencil on paper, courtesy

of the artist and the Carrie Secrist Gallery

Wehikuł czasu (Wyjaśnienie), 2018,

instalacja ścienna, figurka

Time Machine (The Explanation), 2018,

wall installation and figurine

Wiadomości z ostatniej chwili, 2016, wideo, 22'43"

Breaking News, 2016, video, 22'43"

Oni, 2018, znalezione obiekty i figurki

Them, 2018, found objects and figurines