

Obra abierta. Apuntes verbales del proyecto artístico en *Ikebana política* (2019), de Claudia del Río, y *Diálogos* (2019), de Liliana Porter y Ana Tiscornia

Open Work. Verbal Notes on the Artistic Project in *Ikebana Política* (2019), by Claudia Del Río, and *Diálogos* (2019), by Liliana Porter and Ana Tiscornia

 **María Guillermina Feudal**

Universidad Nacional de General Sarmiento,
Argentina
gfeudal@campus.ungs.edu.ar

Resumen

Escribir y conversar sobre el quehacer artístico son acciones verbales que en *Ikebana política* (2019) de Claudia del Río, y *Diálogos* (2019) de Liliana Porter y Ana Tiscornia integran una obra tentacular. En ambos casos, aunque de manera diversa, las palabras extienden la producción plástica en un lenguaje convergente. Estamos frente una obra abierta: a través del discurso accedemos al andamiaje permanente de un proyecto artístico activo, dúctil. Los bocetos no se ocultan como reverso ignominioso y secreto de la versión final. Las artistas publicitan sus procesos reflexivos como parte del sentido de su obra; calculan sobre el escenario; se hacen, nos hacen, preguntas a los lectores-espectadores.

En este trabajo comparo dos variaciones de esta economía femenina de apertura: la exposición de un rostro íntimo de la obra en registros heterogéneos. Fragmentos de conversación, anotaciones, poemas, listados conforman dispositivos textuales sobredeterminados y abundantes como alternativa luminosa al razonamiento jerárquico y causal.

La singularidad de las intervenciones de Claudia del Río y Liliana Porter reside, como sostiene la filósofa Rosi Braidotti (2015) en "recusar la tendencia universalista del lenguaje crítico" (p. 134), aquella que combina el punto de vista masculino con el punto de vista general humano. Si para Porter desenmascarar la pretenciosidad es un trabajo del diálogo, para Del Río supone barrer los límites entre disciplinas. Fluidos e imprevisibles, los discursos artísticos de las autoras abren las puertas de otras vías de conocimiento estético.

Palabras clave: Lenguaje Verbal, Lenguaje Visual, Apertura, Economía Femenina

Abstract

Writing and conversing about artistic practice are verbal actions that, in Claudia del Río's *Ikebana política* (2019) and Liliana Porter and Ana Tiscornia's *Diálogos* (2019), form a sprawling, multifaceted work. In both cases, though in different ways, words extend the visual production in a convergent language. We are faced with an open work: through discourse, we access the ongoing framework of an active, malleable artistic project. The sketches are not hidden away as an ignominious and secret reverse side of the final version. The artists publicize their reflective processes as part of the meaning of their work; they calculate on stage; they ask themselves, and us, the readers-spectators, questions.

In this work I compare two variations of this feminine economy of openness: the exposure of an intimate face of the work in heterogeneous registers. Fragments of conversation, notes, poems, lists form overdetermined and abundant textual devices as a luminous alternative to hierarchical and causal reasoning.

The singularity of Claudia del Río and Liliana Porter's interventions lies, as philosopher Rosi Braidotti (2015) argues, in "rejecting the universalist tendency of critical language" (p. 134), that which combines the male perspective with the general human perspective. If for Porter unmasking pretentiousness is a

work of dialogue, for Del Río it involves sweeping away the boundaries between disciplines. Fluid and unpredictable, the authors' artistic discourses open the doors to other avenues of aesthetic knowledge.

Keywords: Verbal Language, Visual Language, Openness, Feminine Economy

Palabras sin nudos

Claudia del Río y Liliana Porter son artistas argentinas contemporáneas, reconocidas local e internacionalmente por su producción plástica. Mientras la obra de la rosarina Del Río está centrada en el dibujo, la pintura y el entramado comunitario de la creación, Liliana Porter sostiene una investigación sobre la representación y la temporalidad basada en proyectos que incluyen grabado, dibujo, instalaciones e intervenciones. Ambas artistas son docentes y también escriben sobre arte, aunque esta sería una definición muy simplificada de aquello que hacen cuando emplean la palabra en soportes variados como catálogos, diarios personales, o registro de conversaciones. En este artículo voy a centrarme en sus intervenciones textuales, puntualmente las recogidas en *Ikebana política* (2029), de Del Río, y *Diálogos* (2019), de Porter, para destacar estas acciones verbales como integrantes de una obra global, en equivalencia y confluencia con la plástica. Mi hipótesis es que en la obra de cada una de estas artistas se produce una convergencia entre plástica y verbalidad que genera un discurso estético exponencial a partir de nutrientes que se necesitan mutuamente en sus diferencias. Me interesa, entonces, discutir la evaluación de sus palabras como cuerpo secundario que acompaña y amplifica el protagonismo del objeto, una lectura que acentúa la impermeabilidad de los registros artísticos y les atribuye a los procesos un rol satelital.

En la introducción de *Ikebana Política* (2019), Irina Garbatzky sostiene que:

[L]a imagen que construye la escritura de Claudia permite pensar no sólo en la vida de una artista –cómo vive y cómo trabaja esa artista visual llamada Claudia del Río–, sino también en algo más específico: cómo se elabora y se transmite la experiencia del trabajo. (2019, p. 7)

Para Garbatzky, la escritura de Del Río cumple una función instrumental en la comunicación de la persona de la artista, su intimidad y sus rituales de trabajo: en estos registros anuales que se compendian en *Ikebana*, podemos seguir las hipótesis e interpretaciones de la artista acerca de los materiales, de sus visitas a los museos, de sus iluminadores intercambios con colegas y estudiantes. Las palabras formarían, así, un corpus documental, ya que nos guían por los caminos que se transitan antes de llegar a la obra terminada.

Por su parte, en la contratapa de *Diálogos*, la editorial Excursiones afirma que:

Este libro reúne las reflexiones que Liliana y Ana Tiscornia mantuvieron durante más de dos décadas en torno a la práctica artística. Diálogos que sostuvieron puertas adentro, casi podría decirse en la intimidad.

En este caso, las conversaciones sobre el arte entre colegas abandonan el estatus de privacidad y se brindan al público en la modalidad del libro impreso, una decisión que expone ante los espectadores de la obra plástica la riqueza de las etapas de ensayo y reflexión previa o retroactiva. El conocimiento de sus perspectivas teóricas y del capital acumulado durante los años dejaría ver, además, las aristas ignotas de su obra y contribuiría a renovar sentidos que permanecían, tal vez, estabilizados o en la zona de la especulación.

Aunque esta apertura de los documentos textuales de las artistas podría encuadrarse en el denominado giro archivístico que incluye en las exposiciones materiales aledaños y de valor historiográfico, acudo al sintagma *obra abierta* para subrayar, en cambio, la participación activa en la obra de sus intervenciones verbales, una hipótesis fundada tanto el soporte material del libro como en los géneros lírica y diálogo que las artistas eligen para expresarse.¹ Me baso, además, en los vínculos de enriquecimiento recíproco que observo, como lectora y espectadora, entre la palabra y la visualidad, una relación abierta a la contribución de las especificidades de cada práctica que, siguiendo a Hélène Cixous (1990), puede denominarse economía femenina de continuidad, sin cortes ni prioridades entre ellas.

Entrar en *Ikebana política* y *Diálogos* a partir del escenario de obra abierta me permite pensar en la potencia artística que se desencadena cuando las autoras deciden tomar la palabra como un asunto de la obra pero distinto de la plástica. En estos textos, el uso del lenguaje verbal evoca la plástica a partir de sus efectos y resonancias: la apreciamos sin verla; la sentimos sin tocarla; la escuchamos en silencio. El efecto paradójico reside en la condición artística –y también filosófica– de un uso estético del lenguaje que forma parte de la obra. Leo estéticamente este lenguaje porque hay un uso *no instrumental* de la palabra y un corrimiento de las prerrogativas de los géneros llamados a explicar/argumentar (reportaje, crítica, autocrítica/biografía, entrevista, diario), una gran decisión que se corresponde con un ejercicio creativo de autovalidación y expansión de los sentidos de la obra global.

Las titulaciones son una de las claves de entrada: *Ikebana* refiere un arreglo tan cuidado y minucioso como poderoso por su contacto sostenido con la materia, una provisión de armonía con el entorno que declara su propia *política* artística. *Diálogos*, por su parte, es un término imposible de desentender de su sentido filosófico: Liliana Porter y Ana Tiscornia comparten un espacio de conversación durante el que construyen, juntas, saberes y sentidos de la obra. Pero aún cuando cada lector disponga de su propio reservorio de referencias para interpretar cada una de estas titulaciones, el hecho de que alumbren modos de ser de la obra y su función se desplace desde lo explicativo hacia lo constructivo es un indicio del tipo de participación en la obra que tienen estos textos y de la doble dimensión que ostentan: hacer obra y reflexionar sobre ella al mismo tiempo.

Cuando estamos en *Ikebana* o en los diálogos entre Porter y Tiscornia, la obra visual permanece fuera de campo o, en otros términos, presente *in absentia*, provocando inferencias a partir de indicios sonoros, alusivos, abstractos, humorísticos. El lenguaje verbal y la plástica establecen así un tipo de contacto por contigüidad, lo que significa el mantenimiento de la exclusividad formal de cada práctica en el entramado de una convivencia colaborativa y virtuosa.

Para trabajar esta singular relación en cada obra, la comparación es una metodología que permite poner en diálogo textos en los que de maneras muy diferentes la palabra y la visualidad conviven

¹ Para la historiadora del arte Andrea Giunta (2026), la relevancia de los materiales de archivo fue alentada por la incorporación de esta disciplina al sistema científico. Como consecuencia de la visibilidad que le asigna el trabajo de investigación, esta documentación no solamente comienza a formar parte de las exhibiciones en museos y galerías sumando información a la obra propiamente dicha, sino que algunos artistas llegan a emplearla incluso como insumo de nuevas obras / poéticas en un "giro archivístico". Desde el punto de vista disciplinar y analítico, Giunta considera necesario distinguir la obra de arte de sus registros sobre la base de la densidad de sentidos en que fue concebida la primera y el carácter contextualizador e interpretativo de los segundos. En este artículo, no considero los textos que analizo como documentación sino como parte de la obra, no solo por sus cualidades estéticas sino por el tipo de vínculo que establecen con la obra visual.

en alianza sin subordinarse ni, tampoco, solaparse.² No podría analizarse el tipo de colaboración entre prácticas que se da en estos casos desde la óptica del concepto de intermedialidad –que supone una obra caracterizada por la hibridez global del dispositivo–, no solamente porque el uso de la palabra, tal como se trabaja en *Ikebana* y *Diálogos* es por sí mismo una positividad irreductible a otro medio artístico, sino que la especificidad de los registros verbales desafía las imposibilidades de la plástica volviéndola aún más potente.³

En una entrevista para la revista *Metal* (2019), Claudia del Río ofrece algunas pistas acerca del uso de la palabra en *Ikebana Política*. Allí establece una importante distinción entre la palabra que nace del habla propia y aquella que se genera a partir de la escucha de los otros. La diferencia, sustancial, reside en la capacidad de registro, en el medio auditivo, de un impacto entre varios que la escritura resignificará estéticamente:

Hablar es parecerse a una misma, o no tanto, y escuchar es esa posibilidad de estar entre otros. Alguna vez me di cuenta de que escuchaba y algo en el flujo me pegaba un *punctum*, como el de Roland Barthes (1990) en la foto, pero este era escuchando. Anotaba frases, nombres, datos, lugares, y a veces párrafos, todo en manuscrito, dibujos dentro y mucha caligrafía un tanto salvaje. Reuní más de doscientos cuadernos, agendas y libretas. En el medio de la escucha, de yo anotando, está el lenguaje que es un poco estar con los pies en el agua, abajo hay barro, se siente bien, pero el lenguaje hace la suya. (2019, pp. 7-8)

En esta declaración sobresale por supuesto el concepto de *punctum*, que Roland Barthes acuña en *La cámara lúcida* (1990) para identificar la subjetividad de las lecturas desentendidas de los saberes hegemónicos. Sin embargo, Del Río se refiere también a que muchas de las palabras que llevará a *Ikebana* son palabras escuchadas, provenientes del afuera, una materialidad que se encargará de procesar con las herramientas de la lírica para ingresarlas en la obra y hacerlas jugar con la visualidad.

A diferencia de la función de registro y de puesta en valor del significante en la escritura de Del Río, Liliana Porter tiene en la palabra una oportunidad para pensar en acto su trabajo plástico y hacer obra al mismo tiempo. La espontaneidad de la oralidad y la explicitación de la distancia que interpone el dispositivo de la escritura responden siempre a la necesidad de problematizar – y detener el flujo incesante de la argumentación– con preguntas que vuelven al vacío del inicio, emplazando el interrogante como centro de atención, una de las claves de su obra visual. Así, por

² La metodología comparativa no solamente posibilita poner en diálogo trabajos de autor y visualizar intereses compartidos sino apreciar cualidades específicas de uno a partir de los señalamientos del otro en el marco de un concepto relacional, como es aquí el de “obra abierta”. Este concepto se gesta en la percepción lectora de resoluciones diferentes ante problemas o exploraciones comunes que se asientan y toman cuerpo en el análisis de escenas y procedimientos específicos. Sin embargo, no se trata de establecer un paralelismo sino de proveer un marco de interlocución para detectar el funcionamiento de ciertos elementos de una obra a partir de una referencia externa, más allá del entramado de una obra respecto de sí misma.

³ Adopto el concepto de intermedialidad de la filósofa del arte Juliana Rebentisch en *Estética de la instalación* (2018 [2003]), quien sostiene que es “un término establecido desde los años sesenta para todas las prácticas que no pueden categorizarse según la clasificación tradicional en distintas artes” (91). A diferencia de la multimedialidad, método que combina recursos específicos (como podría llegar a ser el caso de las obras de Del Río y Porter, aunque en sí misma la denominación categórica no me interesa tanto como los efectos, que aquí analizo), la intermedialidad fusiona en el mismo dispositivo elementos provenientes de distintas disciplinas, como, por ejemplo, un videoarte de danza. En este artículo exploro precisamente lo opuesto: el aprovechamiento de la especificidad de una práctica, la escritura, para señalar efectos de la otra, la plástica. Lo que me interesa es, en este sentido, la necesidad de una especificidad de otra especificidad y la potenciación mutua en el marco de una obra global o abierta.

ejemplo, en una de las conversaciones con Ana Tiscornia publicada en *Diálogos*, Porter recoge el azar como una modalidad que atraviesa sus composiciones plásticas:

AT: Ya que estamos en las películas, ¿qué significa el pato al que le sacás la cabeza?

LP: Ahora que lo analizo me doy cuenta de que es gracioso, o patético, porque el pato no hizo nada y uno le saca la cabeza.

AT: Hay varias sacadas de cabeza en tus películas. En *Solo de tambor*, se la sacás al Mickey y a un pollito amarillo.

LP: Sí, pero en realidad no se la saqué, sino que pasó. La primera vez con el pato, fui a hacer una fotografía y quise mover el pato y me quedé con la cabeza en la mano. Ahí me di cuenta de que era mejor. Después usé la idea en la película. Ahora, el Mickey ya estaba roto y, más allá de las interpretaciones políticas, que corren por parte del espectador... (p. 30)

Frente a la pregunta que busca controlar el significado para la recurrente decapitación de los personajes, Porter trae en su respuesta el ingreso de la rotura azarosa como un hecho estético en el que la gracia convive con lo patético (la simultaneidad de tiempos heterogéneos y emociones contradictorias es un rasgo protagonista en sus instalaciones), lo que indica no solo que la obra está viva sino que sigue produciéndose mientras la piensa verbalmente con otros o, como le sucede a Del Río, durante la escucha.

En la obra de estas artistas, la relación entre la plástica y la escritura es abierta, además, de un modo que quisiera llamar femenino, en el sentido de la fluidez sin cortes ni causalidad jerárquica que se produce entre prácticas. En un texto muy productivo en el que analiza el cuento “Felicidade clandestina” de Clarice Lispector, la filósofa Hélène Cixous (1990) sugiere la noción de economía femenina para referir el pasaje continuo entre un lado y otro –entre lo simbólico y lo real– y distinguir esta fluidez de la resistencia a la castración y el corte en la economía del placer masculino:

I am going to concentrate on the analysis of certain economies [...] But I want to go back to our different economies of pleasure once more. Besides, in “Felicidade Clandestina”, there is a story of an economy. It is the elaboration of an economy that spans, from the first age to the adult age, the variation of an economy that could be defined, for example, as a feminine economy. Clarice elaborates the changes of this economy, not only in relation to different economies –masculine and feminine– but inside the very economy said to be feminine. She traces the unfolding, the span of the possibilities of this economy and in particular its imaginary treasure that allows it to be displaced. She elaborates on the possibility of this economy to be moved onto several planes at once and to go –especially through waiting– from something immediate to something mediate, to, I am going to say, not the genital stage but the sublime stage. (1990, pp. 132-133)

En esta caracterización de la economía femenina del placer, Cixous apunta a un modo continuo de circulación entre parcelas del saber o de la experiencia que conducen a la sublimación artística. Sobre todo, su lectura pone de relieve una posición componedora frente a lo que podría concebirse como un orden lógico de prioridades entre ocupaciones o, en otros términos, una división simbólica de la vida. En los términos en los que analiza Cixous, en la obra de Del Río y Porter se establece más bien una continuidad operativa entre los materiales, que mantienen

una bella distancia convivencial, sostenida en la colaboración como línea de reabastecimiento y reciprocidad.

En este sentido, hay además un pasaje continuo entre niveles. En los textos de Claudia del Río y de Liliana Porter, la escritura toma cuerpo produciendo obra a la vez que se refiere a la propia obra. La palabra piensa la obra y produce obra en un registro diferente de la plástica, pero no la precede ni la concluye. Sus discursos funcionan como alternativa al razonamiento jerárquico y causal que subyace en la pretensión modélica y explicativa de la teoría como lo otro del objeto artístico particular. Veremos que esto se da de maneras muy diferentes en cada texto. Si para Porter, desenmascarar la pretensión de universalidad de los conceptos es un trabajo del diálogo y la escritura, para Del Río supone el aprovechamiento de las potencialidades sonoras y polisémicas de la lírica. Así, desde el punto de vista de la filósofa feminista Rosi Braidotti (2015), la singularidad de sus intervenciones reside en una intención de “recusar la tendencia universalista del lenguaje crítico” (2015, p. 134) para sustituirla por una práctica conectiva, relacional y situada. Y esto es interesante tanto en el nivel de la combinación de géneros –en el caso de Del Río– como en el de la necesidad de pensar con otro –en el caso de Porter y Tiscornia– en el marco de un debate puntual y no generalista, es decir acerca de la propia obra.⁴

De esta manera, el concepto de obra abierta deja de referir una supuesta desnudez que podría desprenderse de la exhibición de los bocetos de trabajo. En efecto, esta expectativa se cumple parcialmente. Pero hay más. Obra y teoría en torsión; lenguaje verbal y lenguaje visual en diálogo. Se trata de una obra abierta en referencia al continuum en el que la plástica y la escritura se retroalimentan mutuamente y por el que el proyecto artístico logra mantener vigente su carácter provisional, de experimentación y ensayo: las artistas publicitan sus procesos reflexivos como parte del sentido de su obra; calculan sobre el escenario; se hacen, nos hacen, preguntas a los lectores-espectadores. En lugar de otra variante posible, la conceptualización retrospectiva que podría esperarse del escrito de una artista plástica, las autoras intervienen con observaciones ampliatorias –algunas en tiempo real; otras en el tiempo de la escritura– tejiendo intersecciones entre puntos de una obra activa. Eluden, de ese modo, dos tentaciones. La primeridad de los apuntes: exhibir apuntes y bosquejos, los lineamientos que precederían a la versión final, aquello que vendría “primero”; y la seguridad del concepto verbal: pergeñar una síntesis de la obra realizada, de acuerdo con la pretensión conclusiva que se arroja la palabra ante el acontecimiento no verbal, lo que vendría “después”. Se pone así de manifiesto el valor del proceso del trabajo y del trabajo como proceso en el marco de la obra abierta, sin nudos.

Cuando digo obra abierta, entonces, pienso en una obra en construcción y revisión, de planos en lápiz, con inserción de variantes alternativas, de gesto blando, receptivo. No afirmaré, sin embargo, que se trata de un *work in progress*, de trabajo continuo sobre lo inconcluso, porque la relación entre el escrito y la plástica se asienta en la interacción permanente de todos los componentes. Se trata más bien de una relación positivamente tensional, en el sentido en que

⁴ Para analizar la interacción entre la palabra y la plástica en la obra de las autoras me oriento por la intención feminista de desbloquear las posiciones dualistas, antagónicas y binarias con el fin de ordenarlas en una escala jerárquica de relaciones de poder. Este esquema es aquel del cual Rosi Braidotti sostiene que es necesario salir para producir conocimiento situado y figuraciones conectivas, transdisciplinarias y multiestratificadas. En este sentido, creo también que son las posiciones lectoras y sus asignaciones identitarias móviles –concibo a Del Río y a Porter como artistas-plásticas-escritoras y no como artistas plásticas que reflexionan sobre su obra– aquellas que pueden contribuir, desde la crítica, a modificar patrones de lectura y significaciones prototípicas. La continuidad entre la plástica y la palabra es una hipótesis forjada en la lectura para ampliar el marco de referencias analíticas y practicar una decodificación en red del trabajo de las artistas.

una cuerda mantiene unidos dos puntos distantes confiriéndoles reciprocidad y valor agregado al conjunto.

Obra abierta

Ikebana política, de la rosarina Claudia del Río, es un hermoso compendio de registros escritos fechados entre 2005 y 2015. Es un libro sin imágenes, un dato fundamental para analizar los escritos de una de las fundadoras del Club del dibujo y autora de *By By Secreto* (2023), un “solo” de dibujos a lápiz en blanco y negro y fotografías que la retratan en distintos momentos de su carrera artística.⁵ En *Ikebana política*, los textos poéticos dialogan con la obra gráfica *in absentia*: la visualidad y la conceptualidad están fuera de campo, vale decir que el lector comprende, gracias a estos escritos, su presencia y su valor en la obra. ¿Cómo se sostiene el dibujo en la obra de Del Río si lo leemos desde la escritura? Un poema de *Ikebana* declara:

Los pájaros de noche, rayos X, para poder verlos, pero no puedo. Me gusta el trabajo manual y monótono. Y no las estéticas recocidas o ¡Que no se noten las 197 horas de insistencia! (p. 31)

A partir de estas líneas el lector puede intuir principios constructivos de la obra de Del Río: minuciosidad, repetición, minimalismo, trazo limpio, despojamiento. Del Río aplica en su trabajo la experiencia de la depuración, el alivio de la pesadez, sin que las horas de pulido le lleguen al espectador como un compromiso, sino como un regalo.

Si leyéramos *Ikebana política* como un diario de artista, acusando la separación por los años y fechas asignados a los textos, esperaríamos reflexiones más o menos sistemáticas sobre la práctica creativa, planificaciones de clases, problemas del trabajo en el atelier, apuntes escogidos. Sin embargo, aquello que Claudia del Río lleva adelante es más bien una práctica de la *notatio* –como Roland Barthes llamaba a la escritura del presente para referirse a ese gesto sagrado de aislar un hecho del flujo para rescatarlo o enmarcarlo–: “Se puede escribir el presente anotándolo, a medida que ‘cae’ sobre nosotros o bajo nosotros (bajo nuestra mirada, nuestra escucha)” (53), proponía en *La preparación de la novela* (2005). Cada recorte, cada hecho sacrificado a la corriente del presente asume una forma esculpida en la imagen y el sonido de la palabra poética. Veamos otros ejemplos de este mismo libro:

⁵ El Club del dibujo fue fundado en 2002 como agrupación independiente de artistas, con curaduría, entrenamiento y formación de colección (Revista Metal: 3). Para Claudia del Río, el formato asociativo es un medio para entender, como sostiene, “los lugares donde vivo, los sufrimientos y felicidades de las personas, me interesa poner en marcha instrumentos para entender todo eso” (Revista Metal: 3). Además, la artista concibe el dibujo como un elemento de comunicación y no como una tecnología especializada. *By By secreto* (2023), por su parte, es una recopilación de 218 dibujos en lápiz negro de Claudia del Río desde 2009 hasta 2022, por la editorial Iván Rosado. El volumen incluye una carta de la artista a la acción de dibujar y una serie de fotos de la autora en distintos momentos de su vida.

2007

Compro plomo, bronce aluminio, señora compro batería, compro, compro fierro, colchones de lana, bronce, plomo, aluminio, señora, heladera, cocinas, lavarropas, motores viejos, colchones viejos, batería, aluminio, señora, compro cocinas, heladeras, lavarropas, compro señora (p. 64)

4/11/2007

Rubens del arte:

Rubén Baldemar,

Rubén Naranjo,

Rubén Porta,

Rubén de la Colina,

Gracias (p. 100)

9/6/2014

Bariloche: gris coirón, rojo lenga, verde estepa.

Amazonía: verde umbacá, verde retoño, verde lechuga.

Ushuaia: dorado tabaco, amarillo pan de indio, verde baba de indio.

Puerto Madryn: verde turba (p. 209)

Pienso estos textos como transposiciones estéticas de hechos sociales, culturales y paisajísticos tal como llegan al oído, a la caja de legados de la formación artística, a la vista aguzada para detectar acentos y tonos de un color. En el recorte, la voz de un comprador callejero, artistas rosarinos llamados Rubén y los colores del paisaje latinoamericano se reformulan mediante operaciones líricas específicas –aliteración, condensación y metonimia– que tienen la misión de resignificar estéticamente –crear conocimiento situado– a partir del *punctum* que motivó la notación.

El primer poema registra la cadencia de la voz del comprador: una camioneta con altoparlantes pasa por el barrio; el hombre quiere la chatarra de las casas. Su fórmula marketinera apunta hacia las amas de casa que acumulan cosas viejas sin saber cómo sacárselas de encima: el caballero se las lleva. “Compro señora”, podría titularse el poema, que deja en pie la voz ritmada, cascada por las “r”, con la imagen en ausencia que le hace el contrapunto. El poema está anclado en la *notatio* de los sucesos de los bordes urbanos, donde los accesos a la calle son rápidos para alcanzar al comprador. Claudia del Río vive y trabaja en Rosario, su objeto social de estudio. La ciudad arde en colores, atmósferas y voces. Así llega la voz popular a la obra de Del Río, que no renuncia a las reverberaciones del campo auditivo porque no pueden insertarse en la pintura. Este dispositivo lírico explota una imagen que bien podría ser cinematográfica –la escucha de la voz desde el interior de un hogar– o una observación sociológica –un sistema de compra-venta de productos usados– cuya representación la artista delega, con más eficacia de lo que provocaría una multimedia, en el lector.

Segundo poema. ¿Cómo inscribir en la obra propia las fortunas adquiridas de la historia del arte? ¿Qué artistas conmueven a Claudia del Río? ¿Existen roces entre la inspiración flamenca del XVI y la contemporaneidad de los artistas locales? ¿Será que los rosarinos se hicieron artistas porque llevan su nombre en honor al pintor flamenco? Qué acierto flexionar un plural quitando la “e” de Rubenes para dejar solamente la “s”. Otro don del poema: expresar gratitud a todos los Rubens en el verso final, sin atribuirse el gesto a sí misma, sino a toda la comunidad. En el medio, como el jamón local, los artistas rosarinos llamados Rubén, a quienes se distingue por su apellido, la marca distintiva de su ser y de su obra. El poema honra el vínculo entre artistas de distintos tiempos y estilos asociando una flexión en plural inventada con una lista de versos organizados en hemistiquios encabezados por el Rubén que se repite y el apellido que singulariza. Este es sin dudas un poema muy porteriano, como podremos ver más adelante, en el que se dispone del espacio creativo para desarrollar una coexistencia de tiempos heterogéneos y permitir ese diálogo entre Rubens y los rosarinos, un cruce habilitado/detectado por la metodología comparativa.

Última *notatio*. El espectro de colores que se inicia en los amarillos para llegar a los verdes pasando por el rojo furioso y el gris apagado no proviene de una caja de acrílicos comprada o, para peor, importada, universalizada. La paleta que se gesta en el ojo entrenado y situado –incardinado, según teoriza Rosi Braidotti– demanda su propia toponimia de origen latinoamericano, de un amplio sur que arranca en Brasil y termina en Ushuaia. Es, por otra parte, un viaje estacional: el rojo lenga es otoño; el verde lechuga, verano ecuatorial; hay grises y verdes esteparios, según estén más cerca del mar o de la cordillera andina durante la primavera, que los ve nacer. Salir de Rosario no es perderse; supone resituar la paleta de la obra, con el aporte de las ofertas regionales.

Si colgáramos estos poemas al lado de las pinturas de Claudia del Río podríamos apreciar mejor la multidimensionalidad de la obra abierta a los estímulos del entorno tanto como el hecho de que no se trata aquí de una combinación de recursos (procedimiento que está en otras obras de Del Río) sino de una convergencia de lenguajes que aportan al todo desde su diferencia específica. No es un dato menor.

La diferencia de lenguajes no determina la preeminencia de un discurso sobre otro: el discurso verbal no existe en función de completar el discurso pictórico; el trazo pictórico vibra en su intensidad gráfica: cada signo se sostiene en su significante, lo que es decir en su propia autonomía estética. Y es por esto que en *Ikebana política* no hay imágenes. Es una gran decisión que le confiere su propio lugar a cada tipo expresivo.

Diálogos es un libro que reúne textos diversos y un dossier de imágenes de obras de Porter. Algunos textos son a dos voces: entrevistas-conversaciones entre Ana Tiscornia y Liliana Porter. Otros fueron escritos para catálogos de muestras; uno le pertenece a Tiscornia y dos son de la misma Porter: “El pingüino de plástico y el salero” (2002) y “Liliana por Liliana” (2007). A lo largo de estos textos vemos una intención de sustanciar progresivamente dos pilares de la obra de Porter: el problema de la representación y el problema del tiempo, temas teóricos que podemos confrontar con los ejemplos de imágenes de obras seleccionados para el volumen. Sin embargo, los textos no se limitan a apuntalar verbalmente –teóricamente– la visualidad de las obras.

Por una razón anterior a la necesidad de conceptualizar las bases de una obra, las palabras de Porter pueden ser entendidas como la puesta en escena de una reflexión en acto, o del mismo

proceso de hacer obra. Esa razón es la pulsión de búsqueda permanente, de permanecer en un estado de reelaboración, más que de elaboración. En “El pingüino de plástico y el salero” Porter escribe:

Pienso en mi obra y me viene a la mente un conejito de madera parado sobre una silla. ¿Qué era lo que quería decir con esto?

¿Qué me dice esta situación que construyo y presento y voy armando con mucha exactitud en un espacio que parece vacío?

Portable e intemporal, este espacio es el lugar donde pueden dialogar sin problema un pingüino de plástico y un salero.

Alguien podría protestar: ¿Cómo van a dialogar si no existen?! Pero entonces... ¿con quién estoy hablando ahora?, ¿cómo es posible que yo le esté hablando a usted, si en este preciso momento en el que escribo usted no está (todavía) conmigo?

Sin embargo, esta conversación, y la del pingüino de plástico con el salero, existen en un tiempo-espacio que no tiene antes ni después, que se mide de otra manera. En ese espacio-tiempo liberador es donde construyo las situaciones de mi obra.

Estas situaciones, estos diálogos, estas mínimas puestas en escena, me ayudan a intuir la estructura de lo que llamamos realidad. (2019, p. 63)

Este es el comienzo de un texto del catálogo para la muestra “El final de eclipse” (2002). Sin embargo, no es solamente una reflexión sobre la obra, tal como anuncia el encabezado “Pienso en mi obra”, sino obra al mismo tiempo. Si por una parte resulta muy interesante el hecho de que para Porter es la obra realizada la que le posibilita pensar en la estructura de la convención que llamamos realidad y no la obra el resultado de un pensamiento previo, este texto es una pieza de escritura que utiliza el mismo procedimiento que está intentando explicar(se) en la reunión de un pingüino y un salero. Al interpelar al lector/espectador que está del otro lado del texto y preguntarse por su existencia, Porter pone en juego las bases de la escritura como dispositivo de comunicación en la distancia espacial, temporal e incluso entre distintos entes (en su obra hay conversaciones inter-personales, inter-especies e inter-entes). Hay además una clave poética en el modo en que Porter aprovecha esta convergencia entre visualidad y verbalización, expresada sutilmente en la referencia al presente de la escritura y a la conversación en tiempo real con el lector. El espacio portable e impersonal que Porter construye para poner en diálogo un pingüino y un salero es, en su propio dominio, el mismo espacio de diálogo que habilita la escritura y también, en sus propias claves, el de la construcción/representación de la realidad. Porter alcanza esta magnificencia torsionando dos géneros que solo “porterianamente” podrían reunirse: la argumentación teórica y el hecho estético. El título mismo produce un cisma en las expectativas de comprensión: “El pingüino de plástico y el salero” podría anticipar un cuento, un poema, pero no es exactamente aquello que esperamos en un título como síntesis conceptual de un proyecto artístico.

Otra de las concepciones que Porter se ocupa de desarticular durante las conversaciones socráticas que mantiene con Ana Tiscornia es la trascendencia de ideas generales aplicables a su obra. Tal intención se pone de manifiesto justamente durante el ejercicio del diálogo en el apacible living de la casa en la que viven juntas. Mientras Tiscornia dispone de conceptos de

grandes teóricos como Baudrillard que podrían albergar a las piezas de Porter, la artista desautomatiza su universalidad reinsertando en su respuesta el sistema de su propia creación.

LP: [...] En este momento me doy cuenta de lo fascinante que es para mí la realidad de un objeto que representa otra cosa. Imaginate un chanchito de cerámica o un santo de yeso. El juguete, que en su esencia es una metáfora.

AT: ¿Eso que decís coincide de alguna forma con lo que dice Baudrillard: que la ilusión ya no es posible porque lo real ya no es posible?

LP: Bueno, lo que no entiendo de Baudrillard es la palabra “ya”, ¿por qué ahora sí y antes no? (p. 16)

Además de la referencia al presente de la obra –nuevamente Porter reflexiona sobre la obra al tiempo que la produce–, este ejemplo bien sintético deja ver que en lugar de asentir frente a la autoridad de la crítica, acusando recibo y participando de la hipótesis generalista y catastrófica sobre la extinción de lo real, la artista supone que son las propiedades materiales del objeto (yeso, cerámica) en conjunción con un tipo de ser (animal, humano) y un tipo de atributos accidentales (gordo, santo) aquellas que, de lo particular a lo general, habilitan las metáforas que ingenuamente llamamos realidad. En la filosofía porteriana, las cosas y los sujetos no son accidentes de una realidad trascendental sino los posicionamientos y las lecturas aquellos que producen representaciones y generan afectos y efectos. Por cierto, en el marco de la obra abierta que aquí proponemos, resulta productivo identificar que esta revelación se da para Porter en el marco del diálogo, en lugar de provenir de una tesis estética concebida previamente.⁶

Infinito particular

Vuelvo hacia atrás y reviso los momentos de *Ikebana política* y *Diálogos* que me condujeron al sintagma *obra abierta* como potencial escenario para reunir a las artistas argentinas, el concepto relacional que me posibilitó poner en diálogo estas obras de intereses múltiples que conviven siendo fieles a sí mismos y sin subordinarse. Encuentro en el uso de la palabra por parte de Claudia del Río y Liliana Porter una misión artística que no se condice con una voluntad reflexiva aislada de la forma. Si me detengo en las titulaciones y en la disposición del texto en el espacio de la página, recibo información a partir de la estructura, el canal por donde las artistas eligen ser contempladas e interpretadas: la lírica y el diálogo, dos hipótesis sobre la comunicación con el lector espectador; dos hipótesis de enlace entre la palabra y la plástica, principios constructivos en colaboración. En tanto la lírica es la forma expresiva que alberga los efectos en la subjetividad, el diálogo sostiene un saber entre dos.

Del Río lleva el registro como hábito de trabajo y se orienta por un sentido de la economía para componer sus notaciones breves, rítmicas, seductoras por todo lo que señalan pero dejan afuera, un horizonte hacia donde el lector dirige la mirada, insatisfecho. Este principio regulador de sus escritos hace que sus textos nunca sean autosuficientes, ni conclusivos, sino abiertos. Los textos

⁶ En todas las conversaciones reunidas en *Diálogos* Porter transita el tema de la representación, eje crucial de su obra. Tanto la construcción de piezas con figurines y objetos como las obras de teatro con personajes o personas de la vida real que hacen de sí mismos le permiten probar los límites de una afirmación: son los sujetos quienes asignan sentido a lo que llamamos realidad, por lo tanto todo es construcción ficcional o representación. Los diálogos con Tiscornia dejan ver que esa declaración recurrente surge de su mirada inquisidora y humorística hacia el entorno: “Pensá, por ejemplo, si mirás a la gente con la idea de que estás mirando a un personaje en lugar de una persona, todo se vuelve un disfraz, entrás a la panadería y el tipo está disfrazado de panadero, y te cruzás con el policía y es lo mismo, cada uno disfrazado del rol que decidió jugar” (“Brahms con sombrero de fieltro y otros artificios”, p. 53).

de Claudia del Río surgen emplazados en espacios sociales precisos: un barrio de la ciudad de Rosario, el aula universitaria, el patio de la casa, la sala del museo, una estancia de arte en Brasil, todas zonas desde las que el poema forja un lugar de enunciación móvil que permite entrever, o sentir, pero no tener: no hay conclusiones, no hay identidad fija, hay mostración, pasaje. La situacionalidad es así una de las claves más relevantes de *Ikebana*, en el que se pergeña el señalamiento de la filósofa Rosi Braidotti (2015) cuando sostiene que es “el requisito [...] para evitar toda forma de pensamiento normativa, reguladora, hegemónica y excluyente” (p. 145). No hay en *Ikebana* preceptivas generalistas sobre el arte o la pedagogía sino ventanas provisionales, preguntas, capturas fugaces, un inacabamiento seminal que conecta con la necesidad de otras prácticas.

Pese a la diversificación en grabado, video, fotografía, instalación y teatro, la obra de Porter parece incompleta sin el ejercicio del diálogo, uno muy específico por cierto, que se da en el pacto de la confianza con una partenaire muy especial como es Ana Tiscornia, con quien convive y comparte obra. Si bien Liliana Porter suena muy serena y amable en cualquier entrevista que se encuentre en la prensa y en las que jamás abandona su tonada porteña, las conversaciones con Tiscornia reunidas en *Diálogos* tienen el añadido de una complicidad de muchos años, que les permite rondar los mismos temas y revisar aristas y conclusiones respecto de la obra e intereses aledaños. Tiscornia funciona como una crítica muy versada no solo en la obra de Porter sino en el plano teórico, en tanto que Porter oficia como la artista intuitiva que desconfía (conoce, pero desconfía) de la búsqueda de motivos específicos o definibles como capturas que cierran su obra. Justamente estas escenas de diálogo son momentos que Porter aprovecha con mucha gracia y humor para volver a pensar y sorprenderse ella misma de sus puestas o hipótesis, o de aquello que sus personajes y objetos le permitieron conocer. Esta fase performática de los diálogos que lleva adelante nuevos descubrimientos es una escena apasionante para el lector, al que se le permite asomarse a ese living donde dos grandes artistas se ríen, disfrutan y discuten sobre convenciones, temporalidad y representación. En este sentido, es imposible no pensar los *Diálogos* como un integrante más de la obra.

En la última parte de “El pingüino y el salero” (2002), Porter apunta un recorrido por las preocupaciones que aborda bajo “la acuciante necesidad de articular visualmente las reflexiones que la obsesionan, como si en el proceso de fijarlas estuviera latente la posibilidad de encontrarles una respuesta” (p. 23), como dice Ana Tiscornia, en “Un conejo que se escapa” (2004).

Los temas que me preocupan son: la relación entre las cosas y el que las ve; la consciencia de que toda percepción es una relectura; el tema de las “certezas” y las “equivocaciones”; el de las correcciones arbitrarias que hacemos para entender y el humor que estas reflexiones generan. Una misma cosa nombrada mil veces, en distintos idiomas, es un ejemplo concreto de esas cuestiones que mueven mis pensamientos: la transformación de la cosa al ser nombrada. El tema fascinante de la representación.

De alguna forma este siempre ha sido mi sujeto, pero como todo admite millones de lecturas, esta reflexión sigue infinita. *El juego peligroso*, *La explicación*, *El viajero*, *El disfraz*, *Diálogo chino*, *Peligro de muerte*, *El gran peso*, *¿Por qué no me contestás?*, son algunos de los títulos de mis obras. Creo que en cada uno de esos títulos hay una intención de negociar con ese infinito. Esta búsqueda, que tal vez sea el arte, me llena de felicidad. Ojalá que mi obra sea capaz de generar lo mismo para quien la recree. (p. 64)

En efecto, un paseo cualquiera por una muestra de Porter se vuelve indefectiblemente el encuentro con esos múltiples personajes desopilantes asumiendo tareas imposibles, esculturas de Museo intervenidas por papeles arrugados, dibujos chinos que duplican el significado de lo chino en el lenguaje porteño, muñecos disfrazados de otros o de sí mismos. Lo interesante en esta variedad es que cada una de esas articulaciones visuales se propone como respuestas porterianas al infinito de posibles encarnaciones para algunas de sus preguntas filosóficas sobre el tiempo, la representación y la ficción.

Precisamente en este bello final de texto encuentro otra pista significativa acerca del trabajo de Porter y Del Río: la de la obra como una economía femenina de circulación entre saberes que se afirman en sus diferencias, y donde la necesidad de control de los sentidos es sustituida por variantes colaborativas y ocurrencias ampliatorias sin forzamientos ni conclusividad. Este gesto se comporta como una forma de reconciliación con el desamparo del infinito, con el vacío del concepto sin arraigo. Una obra abierta es así semejante a una red de planetas orbitando cada uno en su propio canal, sin dejar de pertenecer a un sistema único y particular, dentro del espacio exterior. Una forma eficaz de particularizar el infinito y volverlo asequible, paradójicamente múltiple y situado.

Referencias

- Barthes, R. (2003 [1980]). *La cámara lúcida*. Nota sobre la fotografía, Paidós.
- Barthes, R. (2004 [1979-1980]). “Sesión del 16 de diciembre de 1978” en *La preparación de la novela*, SXXI, 53-58.
- Braidotti, R. (2004 [1992]). “Género y posgénero: ¿el futuro de una ilusión?” en *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, Gedisa, 131-149.
- Cixous, H. (1990). “‘Felicidade clandestina’: The promise of having what one will have” en *Reading with Clarice Lispector*, University of Minnesota Press, 123-142.
- Del Río C. (2023). *By By secreto!*, Iván rosado.
- Del Río, C. (2019). *Ikebana política*, Iván rosado.
- Garbatzky, I. (2019). “Dibujante es quien dibuja” en *Ikebana política*, Iván Rosado, 7-12.
- Giunta, A. (2026). *Lecciones de arte contemporáneo y latinoamericano*, Siglo XXI.
- Porter, L. y Tiscornia, A. (2019). *Diálogos*, Editorial Excursiones.
- Rebentisch, J. (2018 [2003]). “Intermedialidad” en *Estética de la instalación*, Caja negra, 91-265.
- Valente K. A., entrevista a Claudia del Río “Más de dos hacen un club”, *Metal*, 5, julio 2019, 1-11 <https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/metal/issue/view/60>.