

Intervenir, desmontar, emplazar

La ficción como estrategia para habitar realidades posibles

Guillermina Valent y Silvina Valesini

Jacques Rancière (2010) reconoce en el marco de lo que denomina *política de la estética* la capacidad que tienen los artistas para «hacer ver aquello que no era visto, de hacer ver de otra manera aquello que era visto demasiado fácilmente, de poner en relación aquello que no lo estaba, con el objetivo de producir rupturas en el tejido sensible de las percepciones y en la dinámica de los efectos» (p. 66).

En el campo del arte contemporáneo, la instalación ofrece algunas perspectivas análogas: no supone un nuevo género o disciplina, sino, más bien, «un ejercicio semántico imprescindible, una actuación sensible esencial, una redistribución perceptiva y una operación alegórica» (Larrañaga, 2017, p. 22), porque a través de relocalizaciones y de ensamblajes heterogéneos se propone no solo la construcción de nuevos horizontes de sentido, sino, también, la producción de nuevas condiciones de interpretación y de articulación de un territorio de incertidumbre en el que los elementos y los instrumentos puedan adquirir una nueva dimensión sensible (Larrañaga, 2017). Las instalaciones de Leandro Erlich constituyen un caso interesante en este sentido, ya que se caracterizan por cuestionar la visión de una realidad dada operando en el espacio cotidiano mediante simulaciones y sorprendentes efectos ópticos. Al experimentar con los límites de la mirada, Erlich interviene sobre la realidad que conocemos y crea las condiciones necesarias para generar el extrañamiento de los espacios y la alteración de situaciones habituales. Esto es llevado a cabo a través de estrategias que comprometen necesariamente la interacción del público que ingresa en ellas y que producen a través de esta acción un desdoblamiento de lo real, con la formulación de una suerte de nueva realidad que reconfigura las reglas.

Y si bien la primera aproximación a la mayor parte de sus obras es sensorial, inmersiva, existe en todas ellas una segunda instancia perceptiva que se abre a la reflexión conceptual, orientada por la invitación que las obras promueven hacia el análisis de los mecanismos que producen la extrañeza.

En *La Democracia del símbolo* (2015), Erlich opera sus mecanismos de extrañamiento sobre la más reconocida postal porteña: el mítico Obelisco, emplazado en la intersección de las avenidas Corrientes y 9 de Julio de la ciudad de Buenos Aires. El 20 de septiembre de 2015 irrumpió en los medios de comunicación argentinos una noticia sin precedentes: el famoso Obelisco —ícono inalterable de la argentinidad—, había amanecido decapitado. La sorpresa inicial dio paso a todo tipo de especulaciones y conjeturas, desde una imprevista restauración hasta un robo extraterrestre. Las peculiares fotos con el Obelisco cercenado se multiplicaron en las redes sociales. La sorpresa había producido el impacto deseado: la alteración de la percepción del hecho artístico. El interés suscitado por los medios cumplía una doble función. En primer lugar, atraer las miradas de los telespectadores hacia el monumento para conseguir una atención masiva sobre la propuesta. Los medios de comunicación elevaron exponencialmente la diversificación de las miradas y, por lo tanto, el alcance de la acción. Y, en segundo lugar, implicar de manera cómplice el relato de verdad que los medios ostentan (particularmente los noticieros) haciendo verosímil la decapitación y el traslado del ápice a la explanada del Museo de Arte Latinoamericano (MALBA), donde podía ser visitado. Allí era posible para el espectador acceder a las instalaciones del misterioso interior tantos años negado al acceso del público en general. Y desde allí también se podía tener la experiencia, emulada por imágenes instaladas, de las vistas que en altura ofrecen las pequeñas ventanas del monumento.

Como símbolo fálico, y aparentemente hermético, el obelisco de Buenos Aires configura una suerte de arquitectura panóptica, una figura omnipresente que supone, para quien acceda a su cúspide, una visión total. Y, sin embargo, allí no hay nadie. Al respecto, el artista señaló con motivo de la inauguración de la obra, que «la relación de las ciudades con los monumentos y con lo que significa visitarlos [...] tiene que ver con la apropiación, con el orgullo, con la pertenencia. Y el Obelisco en la Argentina es un monumento que nunca ha sido pensado para ser visitado» (Erlich, 2015, s. p.).

Si revisamos brevemente la historia de los obeliscos, reconocemos en Egipto, por ejemplo, su papel de símbolo sagrado que comunicaba el mundo de los hombres con el de los dioses. Los obeliscos más cercanos en el tiempo representan, por lo general, momentos, hitos históricos que conmemoran situaciones políticas. Pero, en todos los casos, su condición —transitable o no— es constitutiva del sentido que en ellos subyace.

La oportunidad que nos ofrece esta ilusión, por lo tanto, es única: vivenciar el interior y el exterior de ese monumento —que hasta el momento se ha conservado hermético para los grandes públicos— y desmontar, finalmente, la hegemonía de una mirada monolítica que devela su fragilidad. Entrar en el espacio precario de la *falsa* cúspide involucra al espectador en este *como si*, una serie de *simulaciones lúdicas* que operan a través de «la producción de señuelos miméticos, engaños que permiten la inmersión en el universo ficcional. Así, el relato de ficción imita el modo de enunciación de un relato factual» (Schaeffer, 2012, p. 93) y «que implican, para funcionar correctamente, la conciencia de su carácter imaginario» (Schaeffer, 2012, p. 90). El empoderamiento de la mirada, por lo tanto, configura una herramienta que coloca al espectador como eje fundamental de la instalación donde lo imaginario se transforma en una operación indispensable para alcanzar lo real (Schaeffer, 2012).

Como mencionamos, el Obelisco no es un monumento al que se pueda ingresar habitualmente. Sin embargo, opera como punto de referencia ineludible tanto para los habitantes del lugar como para los turistas que lo visitan, aunque en ambos casos el acceso a su interior nos está negado. Por eso, la obra que nos ocupa juega con esta condición particular que habilita el acto democrático de restituir el lugar de la mirada al transeúnte común.

La ciudad como escena, el arte contemporáneo como escenario

El filósofo francés Yves Michaud (2000) afirma que nuestro siglo XXI es el tiempo del Triunfo de la Estética, tiempos de un mundo que es *exageradamente* bello. Con esta afirmación da cuenta del crecimiento desmesurado y de la dispersión que manifiesta en nuestros días la experiencia estética, que se ha dirigido hacia la búsqueda de horizontes mucho más

amplios que el meramente artístico hasta afectar a casi todos los territorios de la existencia individual y colectiva. Es una época de *estetización generalizada*, que se nos hace presente a través del mundo del diseño, la publicidad y los objetos de la cotidianeidad en sus múltiples facetas; un tiempo en el que el arte se descentra de su esfera autónoma para dialogar en forma permanente con los medios de comunicación y las nuevas tecnologías. Un mundo, en síntesis, en el que la totalidad del espacio social se ha transformado en espacio de exhibición (Fernández Irusta, 26 de abril de 2015).

En esta nueva trama en que la experiencia estética aparece *volatilizada* no se reconocen evidencias intrínsecas a la obra que permitan legitimar desde ella su estatuto de obra de arte (Michaud, 2000), ya que se ha consolidado la ruptura del paradigma que sentaba las bases en el placer estético para dar paso a un nuevo escenario que intenta instalar lo extraordinario en lo cotidiano ordinario (Oliveras, 2008).

De allí que podamos comprender por qué la práctica de la instalación como manifestación artística tridimensional, «interesada en la activación del espacio en el proceso de relacionar elementos tradicionalmente separados, y concentrada en la idea de interacción entre obra y experiencia física, subjetiva y temporal del espectador» (Sánchez Argilés, 2009, p. 19), se ha consolidado como la forma paradigmática del arte contemporáneo.

En este contexto, las maniobras de choque, implementadas en algún momento como tácticas del arte crítico, han sido decomisadas por uno de sus adversarios —el mercado global al cual inicialmente acusaban—. De allí que la oposición transgresora y el experimentalismo innovador hoy formen parte del conjunto de estrategias que licúan su potencial crítico en la propia exposición (Escobar, 2015). Consecuente con lo anterior, Ticio Escobar (2015) propone en el marco del esteticismo neutral de los mercados tácticas que promuevan giros imprevistos que restituyan aquella distancia que habilita la interpretación. *La Democracia del Símbolo* trabaja desde esa precariedad de lo transitorio y construye una ilusión que promueve un ejercicio ficcional en el cual se transparentan los mecanismos de la simulación.

La opacidad del dispositivo de montaje —develado en el artificioso emplazamiento de la falsa cúspide— opera subrayando aquel potencial crítico del que hablamos anteriormente. Por eso, la ficción en la que ingresa el

visitante «no es tanto una imagen del mundo real como una ejemplificación virtual de un ser-en-el-mundo-posible [...]; por tanto, paradójicamente nos permite controlar mejor lo real abriéndonos el espacio a las cosas posibles» (Schaeffer, 2012, p. 97).

En «Topología del Arte Contemporáneo» (2008), Boris Groys sostiene que si el arte moderno trabajó en el nivel de las formas individuales, el contemporáneo está trabajando en el nivel del contexto, de la construcción del marco que ofrece a la obra la posibilidad de una nueva interpretación teórica. Por eso lo considera —antes que un generador de obras individuales— la manifestación de una decisión: la de reconocer una determinada imagen como original o como copia de acuerdo al contexto, al escenario donde esa decisión se toma (Groys, 2008, p. 4). De allí que el emplazamiento en que acontece un evento, acción u obra otorgue siempre un plus de significación al objeto que presenta y reconfigure de forma permanente el modo en que el espectador lo recibe y lo interpreta. Esto resulta especialmente significativo en la práctica de la instalación, en la que el espacio circundante se integra como elemento constitutivo de la propia obra al tratarse de un dispositivo íntimamente ligado a su localización espacial y a la experimentación que ese espacio obrado determina. A propósito de lo anterior cabe la necesidad de reconocer una doble presencia del obelisco en la trama que la obra teje. Nos referimos con esto a su carácter original de objeto presentado en proceso hacia una inédita condición de espacio, que nos obliga a considerar el análisis de esta acción en su extensión temporal —desde que hace desaparecer el ápice hasta su restitución— y espacial —en el centro de la ciudad y en la explanada del MALBA—.

Sabemos también que etimológicamente, *instalar* supone, además de colocar, ‘invertir’ o ‘conferir dignidad’ (Larrañaga, 2001, p. 31). Desde esta perspectiva, la instalación instaura un espacio significativo al conferir a las coordenadas de espacio y tiempo que ocupa una dignidad especial, que les otorga jerarquía y estatuto de obra. Al apropiarse del lugar en que se exhibe —la ciudad de Buenos Aires y el MALBA—, la obra toma posesión de él y lo resignifica, delineándolo, no ya como soporte, sino como territorio de relaciones, experiencias y cruces, que esboza un nuevo espacio en un espacio anterior. Es en este sentido que Josu Larrañaga (2001) sostiene que la obra de arte convierte al sitio que la aloja en una escena, porque

la experiencia de ese espacio en relación con las imágenes y los textos propuestos por el artista, constituye la propia obra (Larrañaga, 2001). De esta manera, obra y sitio construyen una relación recíproca, en la que la primera transforma al espacio en escena, y éste —a su vez— proporciona caracteres indisociables que entran a formar parte de la trama poética.

Los sitios de la instalación, el lugar de la mirada

Para continuar con estas reflexiones, resulta impostergable preguntarnos cuál es el espacio que ocupa *La democracia del símbolo*. La respuesta se complejiza si tenemos en cuenta que, en principio, la obra sucede de forma simultánea en dos sitios diferentes de la ciudad, a lo que se añade los también complejos supuestos de sentido que se alojan en cada uno de ellos. Asimismo, resulta necesario señalar que aunque toda instalación comporte la intervención en un espacio previo a la creación de la obra, se les asigna el nombre más específico de *intervenciones* a aquellas producciones que —como en el caso que nos ocupa— conservan una huella evidente de significaciones que las vinculan con ese espacio anterior.

Emblema porteño ubicado en el centro de la Plaza de la República, el Obelisco fue inaugurado el 23 de mayo de 1936 para conmemorar el IV Centenario de la Fundación de Buenos Aires por Pedro de Mendoza. Desde ese momento, se erige como símbolo identitario, presente en la vida de turistas y porteños como punto obligado de encuentro tanto para las celebraciones como para las protestas, marchas, maratones, conciertos y manifestaciones diversas de orden público. Supone para la ciudad, por tanto, un emblema y, en simultáneo, un sitio de poder que representa y ordena. Tanto escultórico como arquitectónico, la historia de su carga conmemorativa original da cuenta de un origen de pretensiones simbólicas austeras que fue configurando su lugar con el transcurso del tiempo.

El monumento de 67,5 metros de altura y con un peso estimado de 170 toneladas, a contrapelo de su apariencia, es una construcción hueca. Diseñado por el arquitecto Alberto Presbisch, estaba originalmente revestido con piedras que fueron retiradas por riesgos de desprendimiento para lucir tal cual como lo vemos hoy. En su interior posee una escalera de hierro de 206 escalones que dan acceso al remate superior con forma piramidal.

Allí se emplaza un pequeño cuarto con cuatro ventanas, punto privilegiado para ver la ciudad de Buenos Aires. Precisamente ese remate superior es el que desapareció de la vista esa mañana de septiembre de 2015.

En diversas ocasiones el obelisco ha sido objeto de intervenciones artísticas, así como de réplicas a escala para la realización de obras estructuradas a partir de sus posibilidades simbólicas. Basta recordar algunas como el Obelisco de Pan Dulce y el Obelisco Acostado de Martha Minujín; también la colocación de un preservativo color rosa en 2005, para hacer referencia a la lucha contra el VIH. Incluso el propio Erlich llevó adelante un anteproyecto aprobado en el año 1994 para la implantación de un obelisco de hierro oxidado en una plazoleta del barrio de la Boca, réplica que conservaría la misma forma y altura que el original. Resulta evidente que con estos gestos los artistas no persiguen la aprobación ni el aplauso de un público entendido, sino, más bien, un cómplice, un paseante que vagando a la deriva se predisponga a ver lo inhabitual.

En el marco del comunicado divulgado por el MALBA con motivo de la inauguración de *La democracia del símbolo*, el autor manifiesta lo siguiente: «Me interesa generar proyectos en los que el arte escape a las fronteras de los centros convencionales de exhibición y se imbrique en el orden de lo cotidiano» (Erlich, 2015, s. p.). Con esta declaración de intenciones, Leandro Erlich ofrece al espectador un acceso al primero de sus artilugios.

Si bien el emplazamiento del proyecto fue realizado en la vía pública, con acceso gratuito y de manera simultánea tanto sobre el Obelisco como en la explanada del MALBA, los alcances de la instalación expanden sus redes de sentido desde el museo hacia la ciudad. Evidentemente, las fronteras de las que habla el artista han sido sorteadas, puesto que persiste un avance sobre el orden de lo cotidiano. Sin embargo, perviven para la constitución del sentido las condiciones enunciativas que el Museo como institución ofrece. Y no es menor considerar que la *institución arte* opera plenamente en esta vinculación que la obra establece con el mundo de la vida: antes bien, sus estrategias remiten a condiciones que el arte contemporáneo opera. Allí donde fracasaron las vanguardias en su empresa de socavar las propias instituciones, donde les fue imposible sostener la contradicción de ser arte y contra-arte al mismo tiempo, el arte contemporáneo se posiciona y se reconoce como lugar de tránsito (Escobar, 2015).

En esta línea de acción, la simulación que trunca el Obelisco representa un señuelo que conduce las miradas nuevamente hacia el Museo. Por lo tanto, reconocemos en esta estrategia la primera señal del complejo juego ficcional que el artista construye, presuponiendo que «la ficción no es solo imitativa en el sentido (platónico) de que elabora una semejanza. Lo es también en el sentido (aristotélico) de que crea un modelo de la realidad», al cual nos da acceso como espacio de las cosas posibles (Schaeffer, 2012, p. 95).

El espectador turista: una precaria distancia

La curadora y crítica de arte venezolana María Elena Ramos (2011) señala:

Un arte hecho en la ciudad tiene que producir un alto en lo multitudinario; ha de crear un hito o un hiato, más pequeño y acotado que cualquier forma masiva; ha de generar un quiebre que lo diferencie de la multitud sucediendo —aún en medio de ella, aun tomando sus características como eje—. Así frente a la pasividad aparente de lo masivo el arte produce un giro activo al pedir a algunos individuos que corten el flujo, *que se den cuenta*. El arte saca al individuo de la masa, saca a la persona de su recorrido rutinario, y el arte mismo se sale del artista cuando convoca a otros a ser participantes (p. 280).

Si retomamos el diagnóstico que Escobar nos acerca sobre las estrategias posibles que el arte ha desarrollado en el marco de la estetización difusa, cabe la pregunta por el papel del espectador en la instalación que nos ocupa. Las estrategias que la obra pone en marcha revisan algunas consideraciones acerca de la mirada distraída, al promover en una trama ficcional la alteración transitoria en los modos de percibir el entorno y al otorgar cierto grado de extrañamiento a lo percibido. Si bien el sentido de la propuesta se teje en la doble vía de la cartografía de lo urbano y la temporalidad del tránsito metropolitano, consideramos que aquel giro imprevisto del que habla Escobar —que constituye el sustrato crítico— radica en generar las condiciones de extrañamiento que la actividad turística impregna en quien se dispone a comprender las dinámicas de sitios desconocidos, con la mirada atenta a poner en relación conflictiva lo que se percibe con lo conocido e inclusive con las expectativas que preceden el encuentro.

Es bien sabido que en el marco de la cultura de la subjetividad (Brea, 2008) la percepción distraída del turista, en tanto consumidor cultural, representa una de las formas en las que el mercado ha torcido las posibilidades críticas de las prácticas artísticas, desdibujando su rol y desestimando su impacto. En relación con esta perspectiva, Elena Oliveras (2008) sigue la clasificación del crítico de arte y poeta italiano Guido Ballo (1924), para recuperar dentro de la corriente de los públicos que visitan los espacios de exhibición, cuatro categorías o «tipos de ojos» que le permiten describir características particulares de percepción: *el ojo común*, *el snob*, *el absolutista* y *el crítico*. Como caso particular dentro de la corriente del público no especializado señala el caso del *turista cultural*. Según la autora éste responde al *ojo común* de Ballo —aquel individuo que dice no entender de arte pero defiende con tenacidad su punto de vista, al que considera el único posible—, tamizado en ocasiones con el *ojo snob* u *orecchiante* —el que habla «de oído» e intenta causar impresión, aunque carece de bases culturales— (Oliveras en Jiménez, 2011, p. 224). A diferencia del ojo crítico, interesado en profundizar el sentido de la obra, éste tipo de público acude a los espacios sacralizados por la promoción comercial del arte. Sujeto a programas rígidos y horarios prefijados para un mejor aprovechamiento del tiempo, se ve sometido a un exceso de estímulos que da lugar a una suerte de *síndrome de Stendhal* o sobredosis de arte y belleza. Esta estimulación excesiva produce un debilitamiento de la percepción, al que Susan Buck-Morss (2005) llama un «estado anestético».¹ Al formar parte de una marea humana en perpetuo devenir, el turista cultural se ve imposibilitado de detenerse ante las obras, hecho que impide el cumplimiento de la experiencia estética. Dispersión, fragmentación, incoherencia y superficialidad configuran su modo de recepción inatenta, «muchas veces más interesado en la foto que en la obra en sí. El documento intentará mostrar, de regreso en el hogar, que estuvo allí. Pero en realidad, ¿estuvo allí?» (Oliveras, 2011, p. 228).

En lo que respecta al *espectador como turista* que constituye la obra de Erlich los argumentos que Oliveras ofrece en relación con el *turista cultural* no se comprueban. En primer lugar, las estrategias que la obra pone en

1 Susan Buck-Morss (2005) confronta los términos *anestética* y *anestésica*, en tanto técnica para que un cuerpo se vuelva inerte y se pueda trabajar sobre él.

marcha se ocupan de desandar la idea de un público que visita el espacio de exhibición de forma compulsiva, fragmentaria e incoherente, ya que a través de sus maniobras publicitarias siembra las primeras preguntas por fuera de las instituciones paradigmáticas del arte —por ejemplo, del museo—. Al alterar el paisaje urbano a través de la mutilación de su símbolo —el obelisco—, al quebrar la totalidad y construir la falta, invita al transeúnte a rastrear las causas de aquella ausencia. Esto derivará, para el ciudadano atento, en la relocalización de un ápice apócrifo en la explanada del MALBA, que instala la primera pregunta acerca de lo real [Figura 1].



Figura 1. Vistas de la instalación *La democracia del símbolo* (2015), de Leandro Erlich. Obelisco y explanada del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA)

Tanto Ramos (2011) como Oliveras (2011) señalan que para arribar a la experiencia estética, el espectador debe escindirse de la multitud y del ritmo que la cotidianeidad impone. Sin embargo, frente al panorama que ofrece el arte contemporáneo descrito más arriba, donde la producción de objetos únicos y valiosos cede ante la primacía del gesto enunciativo, ante el proceso, y configura nuevas condiciones de producción y de circulación del trabajo artístico, resulta por lo menos esperable revisar la posibilidad de que la experiencia estética pueda ser vivenciada de forma colectiva e, incluso, masivamente. Son, paradójicamente, tiempos en que los objetos artísticos parecen haber desaparecido para ser reemplazados por dispositivos y procedimientos que persiguen la pureza del efecto estético (Michaud, 2000) en favor de una *vivencia* del arte, tan accesible como evanescente. Este proceso encuentra su justificación en una suerte de huida

del presente por parte del arte, que no se resiste ya a la corriente del tiempo, sino que, más bien, colabora con ella, prefigura e imita al futuro para poner en evidencia «el carácter transitorio del orden presente de las cosas y de las reglas que gobiernan la conducta social contemporánea» (Groys, 2016, p. 12). Así, el arte de nuestros días ya no produce cosas sino eventos, *performances* y exhibiciones temporarias, que no pueden ser preservados y observados, sino documentados, narrados y comentados. Y la producción artística deviene, entonces, en un acontecimiento que, en líneas generales, no se *contempla* sino que se *vive* [Figura 2].



Figura 2. Vista interior proyectada en la ventana del ápice reconstruido en la explanada del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). Instalación de Leandro Erlich (2015). Fotografías de Gustavo Wall

En ese sentido, cada espectador vivirá la instalación de un modo diferente, establecerá un recorrido singular e interactuará según un ámbito intransferible: su propio cuerpo. Por eso, su ingreso físico en la obra implica no solo el inicio de un proceso vinculante que sucede en un tiempo y espacio circunscriptos, sino que resignifica el acontecer aquí y ahora, motivo que llevó a las instalaciones a ser catalogadas como auténticas *islas de experiencia* (Davidson & Desmond, 1996) y, por tanto, vinculadas a la naturaleza del acontecimiento. Estas inscripciones en coordenadas

espacio-temporales particulares y efímeras configuran una situación única y experimentable de la que emerge una experiencia estética, en la que el espectador es guiado a reflexionar sobre su propia vivencia y su proceso de percepción, y en la que parecen diluirse las fronteras entre el espacio de la vida cotidiana y el espacio simbólico del arte.

Por todo lo anterior, el espectador, que construye esta instalación desde su enunciación, es invitado a atravesar de manera cómplice una ficción que lo convoca a encarnar la mirada extrañada del turista sin serlo, visitar un sitio emblemático sin hacerlo realmente.

Es en este *como si* que el *espectador como turista* se convierte en sustrato crítico, ya que según lo señalado por Ranciére (2010), el trabajo de la ficción no implica necesariamente la creación de un nuevo mundo, opuesto al real, sino que se sustenta en la capacidad de fundar un nuevo paisaje de lo visible, que de esta manera produce disenso, «cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación» (Ranciére, 2010, p. 67).

Con este extraordinario esfuerzo de producción escenográfico el artista construye, finalmente, una precaria distancia, un frágil espaciamento que nos invita —sin urgencias— a revisar críticamente lo conocido con ojos de turista.

Reflexiones finales

Hasta aquí pudimos dar cuenta del panorama del arte contemporáneo en el que se inscriben las instalaciones de sitio específico. Y pudimos referirnos al contexto general en el que la estetización de la vida cotidiana reconfigura los vínculos de los sujetos con el arte.

La Democracia del Símbolo es una obra de la mirada que juega con sus coordenadas espacio-temporales, pero, sobre todo, con las subjetividades que opera. De ese modo, problematiza la complejidad de un sistema (el democrático) ofreciendo evidencias de sus contradicciones.

Se ha dicho que la práctica de la instalación no busca «habitar al espectador sino ser habitada por él» (Alberganti, 2013, p. 108). Por eso, el artista pone en juego y en tensión a los objetos en el espacio arquitectónico

para, así, construir un todo coherente e invitar al público a tomar conciencia de su integración en esa escena que se crea. Sin embargo, se trata de una escena construida deliberadamente con el propósito de impresionarlo para que internalice la ilusión. Con la particularidad de que no supone un intento por transformar su espacio ni su temporalidad, sino por hacer sensibles el tiempo y el espacio presente del espectador.

Las instalaciones se concretan dentro del espacio vivencial del hombre, al que asumen como lugar de escena artística. Y si bien comparten características propias de otros espacios experimentados por el ser humano, sus connotaciones estéticas aportan múltiples matices que superan la mera vivencia.

En esta lógica que logra hacer ver aquello que no era visto y poner en relación aquello que no lo estaba (Rancière, 2014), la obra de Erlich instituye una doble vía de la mirada: por un lado, ofrece al espectador la oportunidad única de ostentar la mirada desde el lugar más inaccesible de la ciudad, le otorga acceso libre a lo vedado a través de artilugios que el arte auspicia; y, por otro lado, la mirada desde aquel lugar devela su secreto. Nuevamente, el espacio ficcional en el cual podemos vivenciar el panorama de la ciudad con proyecciones de gran veracidad deja en evidencia la fragilidad de aquel hermético símbolo de poder.

Christian Ferrer (2015) plantea una idea que nos interesa recuperar: «Y si contuviera un secreto, lo preserva entre cuatro paredes, como la pirámide lo hace con el sarcófago» (p. 15). Luego de la experiencia que Erlich nos ofrece, el secreto se desvanece y, con él, la distancia que se presta a la interpretación. Porque a la vez que habilita la democratización de la mirada, el artista construye las condiciones para que se produzca un desencantamiento. Reconocer la fragilidad de aquel símbolo, aspira a desarmar las bases de un sistema aparentemente inalterable —el de la democracia— y relocaliza su fuerza en cada uno de los espectadores que la transitan. No simplemente por detentar la mirada desde el lugar de poder, sino, sobre todo, por reconocerlo frágil y constituido por todos los que se arriesgan a mirar.

La compleja trama ficcional que el artista teje se plantea en estos términos como político-crítica, por crear las condiciones para que el espectador distraído pueda ser convocado a transitar la obra a través de diferentes grados de complejidad. A la manera del camino de migajas, Erlich coloca señuelos que invitan al espectador que entra en la secuencia propuesta

enfrentando un entorno completamente inesperado, en el que se percibe a sí mismo como un elemento del conjunto. Por eso, la instalación hace posible la experiencia estética del espacio en vivo y la obra deviene en algo que acontece durante la reunión entre el visitante y el lugar —y recupera, así, aspectos propios del convivio—. La fusión entre espacio plástico y espacio escénico permite a la obra relocalizarse en una frontera entre el arte y la vida mediante un desplazamiento del espacio simbólico en el espacio real.

Referencias

- Alberganti, A. (2013). *Del arte de la instalación. Espacialidad inmersiva*. París, Francia: L'Harmattan.
- Brea J. L. (2008). *El tercer umbral: estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia, España: Cendeac.
- Buck-Morss, S. (2005). *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Interzona.
- Davidson, K. y Desmond, M. (1996). *Islas: Instalaciones contemporáneas*. Camberra, Australia: Departamento de Publicaciones de la National Gallery de Australia.
- Elrich, L. (2015). *La Democracia del Símbolo* [Instalación]. Recuperado de <https://malba.org.ar/evento/la-democracia-del-simbolo/>
- Escobar, T. (2015). *Imagen e intemperie. Las tribulaciones del arte en los tiempos del mercado total*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual.
- Fernández Irusta, D. (26 de abril de 2015). Boris Groys. La totalidad del espacio social se transformó en espacio de exhibición. *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/opinion/todo-el-espacio-social-hoy-es-un-espacio-de-exhibicion-nid1787072>.

- Ferrer, C. (2015). *La Democracia del Símbolo por Leandro Erlich* [Catálogo de la exposición]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fundación Eduardo F. Constantini.
- Groys, B. (2008). La topología del arte contemporáneo. *Esferapública*. Recuperado de <https://esferapublica.org/nfblog/la-topologia-del-arte-contemporaneo/>
- Groys, B. (2016). *Arte en flujo. Ensayo sobre la evanescencia del presente*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Larrañaga, J. (2001). *Instalaciones*. Guipúzcoa, España: Nerea.
- Michaud, Y. [2000] (2007). *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la Estética*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Oliveras, E. (Ed). (2008). *Cuestiones del arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI*. Ciudad Autónoma de Bs.As., Argentina: Emecé.
- Oliveras, E. (2011). Recepción estética/ Públicos plurales. En J. Jiménez (Ed.), *Una teoría del arte desde América Latina*. Badajoz, España: MEIAC.
- Ramos, M. E. (2011). El arte en la escena urbana. En J. Jiménez (Ed.), *Una teoría del Arte desde América Latina* (pp. 274-298). Madrid, España: MEIAC.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible: estética y política*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Prometeo.
- Sánchez Argilés, M. (2009). *La instalación en España 1970-2000*. Madrid, España: Alianza Forma.
- Schaeffer, J. M. (2012). *Arte, objetos, ficción y cuerpo. Cuatro ensayos sobre estética*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Biblos.