

# Leandro Erlich

## El Mundo como Realidad y Representación



**Rodrigo Alonso**

Publicado en: Arte:03, N° 4, Montevideo, Noviembre 2002



Pileta (1998)

“En el sueño del hombre que soñaba, el soñado se despertó...”  
Jorge Luis Borges <sup>1</sup>

## DESPERTAR A LO COTIDIANO

Desde el exterior, la galería parece completamente vacía. El color celeste de las paredes no es ciertamente demasiado usual, pero tampoco algo tan insólito como para desaconsejar el ingreso. Extraños reflejos sobre los muros, una reverberación luminosa y ondulatoria sugiere que hay todavía algo que no se ha develado.

La perplejidad es, quizás, el primer sentimiento que nos ataca, tan pronto como cruzamos el umbral de la puerta. Ingresar, *literalmente*, al interior de una piscina, es una experiencia que puede producir sensaciones equívocas, pero seguramente nada ligado a nuestra conducta cotidiana. Tras el shock inicial nos arremete una mezcla de maravilla y extrañeza, de placer y estupor que cuesta describir con palabras. La experiencia de ingresar a *La Pileta* (1998)

de Leandro Erlich es, sin dudas, algo que excede la capacidad de descripción del lenguaje. A pesar de estar construidas como mecanismos de relojería, las obras de este artista exigen una primera aproximación sensorial, inmersiva, que sólo después admiten la reflexión conceptual o el análisis de los mecanismos que producen la extrañeza. ¿Cómo no evocar el sentimiento oceánico de las pinturas *color-field* de Mark Rothko o Barnett Newman, aquel abandonarse a las profundidades del placer estético “aquí y ahora” que éste último describiera fervientemente en su famoso ensayo “The Sublime is Now” <sup>2</sup> ? ¿Cómo no recordar los experimentos sensoriales de Robert Irwin o James Turrell, los representantes de ese minimalismo de la Costa Oeste norteamericana que Rosalind Krauss caracteriza como “el sublime californiano” <sup>3</sup> ?

1. BORGES, Jorge Luis: “Las Ruinas Circulares” en BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1986 (1956).

2. NEWMAN, Barnett: “The Sublime is Now” (1948) en *Barnett Newman: Selected Writings*. California: The University of California Press, 1992.

3. KRAUSS, Rosalind: “Overcoming the Limits of Matter: On Revising Minimalism.” en ELDERFIELD, John (ed). *American Art of the 1960s*. New York: Museum of Modern Art/Abrams, 1991.

En un artículo publicado originalmente en la revista *Artforum*, "The Sublime and the Avant-Garde", el filósofo Jean-Francois Lyotard se pregunta, a propósito del mencionado ensayo de Newman: "¿Cómo se puede pensar en lo sublime como "aquí y ahora"? ¿Acaso lo sublime no es algo más allá de la experiencia normal, algo que no puede mostrarse ni presentarse?"<sup>4</sup>. Su respuesta es que la experiencia del "aquí y ahora", que debiera ser una de las más cotidianas, es, en realidad, completamente inusual. Nada es más extraño hoy en día que la conciencia de habitar en el "aquí y ahora" de la experiencia.

En la obra de Leandro Erlich esta conciencia del "aquí y ahora" precede ampliamente a su posterior captación por el intelecto. Aun cuando después se descubra el artificio, el magnífico *trompe l'oeil* que vela una realidad quizás no menos ilusoria que la construida, existe una primera afirmación del espectador en sus propios datos sensoriales que induce esa "suspensión del descreimiento" que Borges exigía para la verdadera obra artística. El efecto de shock inicial merece algún comentario. Si bien fue criticado por Theodor Adorno en su *Teoría Estética*<sup>5</sup> debido al peligro de sumergir al espectador en sensaciones que anulan su conciencia crítica, Walter Benjamin lo saludó como una de las aportaciones más originales del cine a la recepción artística contemporánea, un efecto que continuaba las prácticas vanguardistas del dadaísmo<sup>6</sup>. Sin embargo, los tiempos actuales no son los de Adorno o Benjamin, ni tampoco los del dadaísmo. La cultura mediática en la que vivimos nos tiene acostumbrados a los efectos de shock, que se despliegan en el recurso al sensacionalismo como medio de atracción de masas. En este contexto, la perplejidad inicial a la que nos convoca *La Pileta* posee un sentido bien diferente. Pues si los dadaístas acudieron al shock para conmover la cotidianidad, los artistas contemporáneos suelen recurrir a él para *reafirmar* la experiencia cotidiana, para exaltar ese "aquí y ahora" tan ajeno a la conciencia diaria. En uno y otro caso, como sostiene Fredric Jameson<sup>7</sup>, existe una *desrealización* del mundo

que conlleva una aguda reflexión sobre la realidad. Pero, ¿a qué realidad se refiere una obra como *La Pileta*?

En unas entrevistas radiales, Claude Lévy-Strauss notaba cómo el impresionismo se orientó hacia la pintura de paisajes precisamente en el momento en que éstos estaban desapareciendo como espacio vital para el habitante de las crecientes ciudades de fines del siglo diecinueve<sup>8</sup>. En *La Pileta*, la vivencia del ocio,



Ascensor (1995)

del disfrute de los sentidos, del placer de la recreación, constituyen asimismo una experiencia ajena al habitante de las metrópolis contemporáneas, producto del deterioro de la vida urbana característico de las sociedades postindustriales.

4. LYOTARD, Jean-Francois: "The Sublime and the Avant-Garde" en BENJAMIN, Andrew (ed). *The Lyotard Reader*. Oxford: Basil Blackwell, 1989. Citado en VAN DE VALL, Renée: "Silent Visions. Lyotard in the Sublime" en *The Contemporary Sublime. Art & Design*. London: Academy Group, 1995.

5. ADORNO, Theodor. *Teoría Estética*. Buenos Aires: Hyspamérica, 1983 (1970).

6. BENJAMIN, Walter: "La Obra de Arte en la Era de su Reproducción Técnica" (1936) en BENJAMIN, Walter. *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1974.

7. JAMESON, Fredric. *Ensayos Sobre el Posmodernismo*. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi, 1991.

8. LÉVY-STRAUSS, Claude. *Arte, Lengua, Etnología*. México; Buenos Aires: Siglo XXI, 1975 (1961).



Turismo (2000)

## EL LÍMITE Y MÁS ALLA

Desde el interior de la Pileta, y por encima de nuestras cabezas, flota una película acuosa tras la cual se adivina un espacio cuya frontera es francamente imprecisa. Esta imprecisión de los límites, sumada a una serie de juegos de inversiones (interior/externo, arriba/abajo, adentro/afuera), caracteriza gran parte de la obra de Leandro Erlich.

En 1995, Erlich se hizo acreedor del prestigioso Premio Braque con la obra *Ascensor*. La misma consistía en la reproducción de una cabina de ascensor, con su interior y exterior invertidos: del lado de afuera presentaba la botonera y la decoración típica de un ascensor ordinario, mientras el interior mostraba un cableado infinito, producido virtualmente mediante un juego de espejos.

El idea de la obra fue proporcionada por las propias características del concurso. Sus bases establecían que las dimensiones máximas admitidas en el caso de objetos era de 80 cm x 80 cm x 190 cm. Tras preguntar el motivo, Erlich se encontró con una respuesta contundente:

eran las medidas del ascensor de la Fundación Banco Patricios, lugar donde se presentaba el Premio. La obra ya estaba en camino...

La anécdota es relevante en más de un sentido. No sólo por el ingenio con el que el joven artista literaliza la arbitrariedad de las dimensiones permitidas, sino fundamentalmente porque en el interior del ascensor, *excede* tal limitación a través del juego especular. En esta transgresión de los límites, el artista cuestiona no sólo las reglas impuestas, sino también a las instituciones que las avalan, contraponiendo la libertad y la imaginación propios de la creación artística.

## A TRAVÉS DEL ESPEJO

Pero su atracción por los juegos especulares cobra una dimensión espectacular en *El Living* (1999). La instalación muestra un living cuya pared presenta dos aberturas: una de ellas es un espejo que refleja la habitación mientras la otra es una ventana que muestra, en el extremo opuesto, una habitación exactamente igual pero invertida, a la manera de un espejo



Vecinos (1996)

en el que no aparece la imagen del espectador. A diferencia de *La Pileta*, el efecto de shock tiene, en esta obra, un costado casi siniestro. En el cuento "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", Jorge Luis Borges ponía en boca de su amigo Adolfo Bioy Casares una frase inquietante: "Los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres" <sup>9</sup>. ¿A qué se debe el carácter abominable de la reproducción? ¿Por qué es tan inquietante esa habitación vacía, que reproduce un universo que nos está vedado? En la literatura y en los mitos, los espejos aparecen ligados a dos circunstancias extremas y contrapuestas, que podemos sintetizar en el mito de Narciso y en la leyenda del Conde Drácula. En el mito, Narciso pierde la vida por enamorarse de su imagen; en la leyenda, la ausencia de reflejo caracteriza al Conde como un ser sin vida, que no pertenece al mundo mortal. Uno y otro extremo nos enfrentan con la muerte, o por lo menos con su representación. En su "Investigación Filosófica Sobre las Ideas de lo Sublime y lo Bello", Edmund Burke señala al sentimiento de auto-preservación y al miedo

a la muerte como los principales motores de lo sublime <sup>10</sup>. El enfrentamiento con la desintegración de la vida induce un sentimiento que tiende a afirmarla, y que forma la base de nuestra posible experiencia subliminal. Sin embargo, la inquietud que produce esta obra no se reduce únicamente a la ausencia de la imagen especular, aquella en la que por otra parte se funda el sujeto, según la teoría Lacaniana. Existe, además, una tensión entre realidad y representación, desplegada en un *trompe l'oeil*, en la que se postula necesariamente la inestabilidad del mundo y una falta esencial. "Más que la preocupación por la esencia del modelo y su reconstrucción puntual -sostiene Severo Sarduy- (el *trompe l'oeil*...) parece empecinado en la producción de su *efecto*. De allí la intensidad de su subversión -captar la superficie, la piel, lo envolvente, *sin pasar por lo central* y fundador, la Idea- y la agresividad que suscitan en los reivindicadores de esencialidades la extrañeza de su teatralidad *que funciona como en un vacío*" <sup>11</sup>. La vacuidad de ese universo

9. BORGES, Jorge Luis: "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" en BORGES, Jorge Luis. op. cit.

10. BURKE, Edmund. *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1759). Menston, The Scolar Press, 1970. Citado en WIXLEY BROOKS, Laura: "Damien Hirst and the Sensibility of Shock" en *The Contemporary Sublime*. op.cit.

11. SARDUY, Severo. *Ensayos Generales Sobre el Barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.

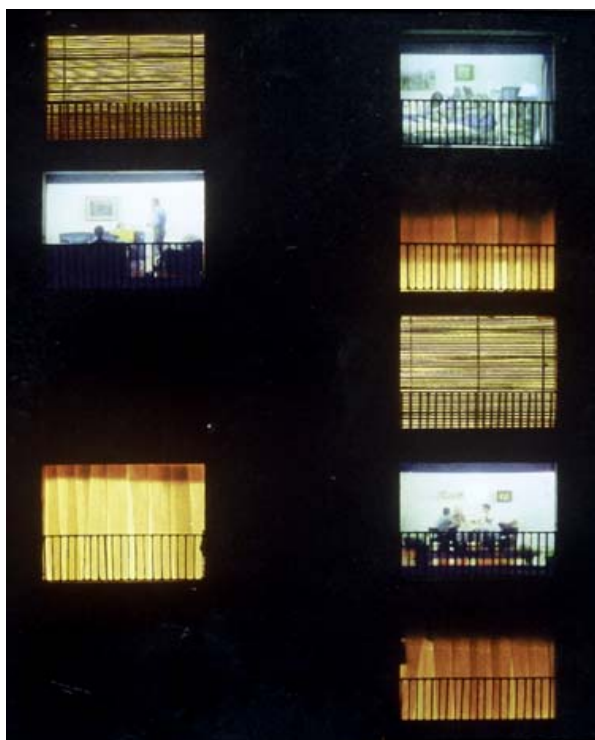
representado *como espejo*, no hace sino señalar la latente vacuidad de aquél que le sirve como modelo.

Sigue Sarduy: "Esta eficacia, la de hacer visible lo inexistente, no parte, sin embargo, de la afirmación o apoteosis de una personalidad, de un estilo, sino al contrario, de su disimulación máxima, de su anulación: mientras más anónimo en su ejecución, mientras menos se exhiba o denuncie el trazo, más eficaz es el *trompe l'oeil*"<sup>12</sup>. En el límite del engaño, la obra anula a su autor, lo que deja al espectador solo frente a la conmoción de su universo perceptivo. Esta despersonalización latente ubica a Erlich en la línea del *ready-made* duchampiano y su crítica a la autoría como lógica ordenadora de la representación. Como señala Hal Foster en relación con la escultura minimalista, "la muerte del autor es al mismo tiempo el nacimiento del espectador"<sup>13</sup>, y es finalmente éste el verdadero protagonista de *El Living*. El descubrimiento de la trampa, produce un efecto de *extrañamiento*, en el sentido brechtiano del término. La obra muestra los mecanismos mediante los cuales produce la significación, sólo para que, en el momento crítico, el espectador reflexione sobre el fundamento ideológico de la realidad, sobre los dispositivos que la construyen, sobre el mundo espectacularizado.

Más allá del sentido evidente, *El Living* escenifica lo que Jameson ha caracterizado como propio de las sociedades transnacionales contemporáneas o post-industriales: su fascinación por las máquinas de reproducción, que tienden a reproducir todo, incluidas las experiencias más inmediatas<sup>14</sup>. No obstante, Erlich elude la mera superficie de lo reproducido para internarnos en la examinación *conciente* de nuestro entorno. Como sucede con las fotografías de Jeff Wall, la puesta en escena nos reconduce a considerar críticamente los vínculos entre realidad y representación, a agudizar nuestra percepción incluso ante lo espontáneo, a indagar en los cimientos del espectáculo. Existe, todavía, otra ocasión para la extrañeza. Como sostiene Lacan: "el mundo es onmivoyeur, pero no es exhibicionista: no provoca nuestra mirada. Cuando comienza a provocarla, entonces también empieza la sensación de extrañeza"<sup>15</sup>. La sala invertida en *El Living* se descubre dotada de una mirada *independiente* de la posición del espectador y por tanto

*desnaturalizada*. Esa mirada lo preexiste, lo transforma en un actor del "espectáculo del mundo", a decir de Merleau Ponty. Esta conciencia de convivir con otra mirada es, quizás, uno de los aspectos más perturbadores de la pieza.

La desarticulación de la mirada es también una constante en la obra del artista. En *Vecinos* (1996), somos invitados a mirar por la mirilla de una puerta ubicada en un bloque de pared de 40 cm de espesor, para observar lo que parece ser un pasillo de varios metros, con puertas, ascensor, luces y hasta un matafuegos. La vista nos vuelve a jugar una mala pasada. Pero, al mismo tiempo, nos recuerda que todo ese teatro sólo existe para un ojo, fundamento último de la representación. La obra *presupone* un espectador, que además es un mirón. ¿Cómo no recordar el *Etant Donnes* de Marcel Duchamp en su apelación al voyeurismo del observador?



La Vista (1997)

## TEATRO Y REAPROPIACIÓN

*Turismo* (2000) fue la contribución de Leandro Erlich y Judi Werthein a la Séptima Bienal de La Habana, organizada bajo el lema "más cerca uno del otro". Durante largas jornadas, una multitud de cubanos se apiñaron frente a la

12. SARDUY, Severo. op. cit.

13. FOSTER, Hal: "The Crux of Minimalism" en FOSTER, Hal. *The Return of the Real*. Cambridge: The MIT Press, 1996.

14. JAMESON, Fredric. op. cit.

15. LACAN, Jacques. *El Seminario 11: Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis* (1964). Buenos Aires: Paidós, 1991.

instalación, para obtener una fotografía *polaroid* que los mostraba ante un paisaje nevado, armado al mejor estilo hollywoodense.

A diferencia de las obras anteriores, en ésta la puesta en escena es evidente desde el principio. Pero, paradójicamente, el artificio desaparece *al final*: las fotografías nevadas parecen reales, o en todo caso, detentan la realidad prefabricada propia de las estampas turísticas. La principal nota de "realismo" fue concebida por los propios espectadores del evento: un grupo de ellos acudió a la toma con ropa de abrigo, a pesar de las altas temperaturas del noviembre cubano, denotando fehacientemente el alto grado de participación que las obras de Erlich incitan en su público.

**Turismo** activa una serie de interpretaciones inmediatas. En principio, introduce a sus protagonistas en una experiencia a la que pocos tienen acceso, no sólo porque en Cuba no nieva, sino principalmente, porque la posibilidad del turismo suele estar vedada a sus habitantes. Incluso son pocos también los que poseen fotografías, ya que no existe en la isla la manía fotográfica propia de nuestras sociedades capitalistas.

Existe, por otra parte, una reflexión sobre la forma en que los medios modelan nuestra relación con el entorno. La fotografía, productora de sensaciones tan vívidas que llevaron a Walter Benjamin a afirmar que "la diferencia entre la técnica y la magia es, desde luego, una variable histórica"<sup>16</sup>, existe hoy casi exclusivamente del lado de la técnica, como un formato estandarizado de la experiencia. Poco

queda de la magia inicial, a no ser para aquellos cubanos que transformaron, con su propia imaginación y sus propios sueños, la propuesta inicial en actitud vívida.

En **Turismo** somos concientes, plenamente, de que las relaciones entre el hombre y su entorno no son fijas, sino que pueden reinventarse permanentemente. Nos enfrenta a la inestabilidad de la experiencia, pero al mismo tiempo, a la posibilidad de reapropiarla de manera concreta y creativa. El propio artista lo hace en cada uno de sus trabajos, aun a costa de numerosas luchas y dificultades: baste recordar uno de sus primeros proyectos -jamás realizado- su intención de construir un segundo obelisco en Buenos Aires, en el barrio de La Boca, similar al que existe en el microcentro, proyecto que buscaba modificar la configuración urbana de nuestra ciudad.

A lo largo de su obra, Leandro Erlich escenifica su propio espíritu inconformista. No ya el de los jóvenes revolucionarios de los sesentas, sino quizás uno más modesto, pero no menos efectivo, que se niega a aceptar la realidad tal como se ofrece configurada al hombre contemporáneo. En sus piezas los límites entre realidad y representación se confunden, pero no sólo para denunciar la construcción insidiosa de la realidad, sino también, para indicar las posibilidades reales de reapropiarse de la experiencia en la representación. Sus obras causan extrañeza, asombro, desazón, reticencia, desconcierto, sospecha. Pero casi nunca indiferencia.

---

16. BENJAMIN, Walter: "Pequeña Historia de la Fotografía" en BENJAMIN, Walter. op. cit.