

UN CUARTO EN LA CIMA

por Dan Cameron

I

Como habitantes semivoluntarios de un mundo donde todos los días ocurren cosas imposibles, en el cual los aparatos cotidianos adquieren nuevos usos y ejecutan una vorágine de funciones sorprendentes, sería fácil para un observador imparcial llegar a la conclusión de que los humanos de principios del siglo XXI han ido desarrollando una resistencia innata al hechizo de la ilusión. Tal resistencia, en todo caso, probablemente se pueda atribuir al creciente esfuerzo colectivo de producir cada vez más ilusión: espectáculos cada vez más sofisticados cuyos niveles de ambición pirotécnica hubiesen sido impensables hace menos de un siglo. De hecho, las posibilidades extremas del engaño visual, lejos de ser una rareza, son tan comunes en nuestra vida actual que nos encontramos con este fenómeno cientos de veces en un solo día, en un comercial de televisión creado para vendernos un seguro de auto, o en un video grabado y subido desde un teléfono celular que en cuestión de horas ven millones de personas en todo el mundo. Se podría argumentar que estos fenómenos no son en absoluto ilusiones, sino más bien una cualidad esencial del mundo contemporáneo: una plataforma con múltiples niveles de eventos virtuales y físicos entrelazados sobre la cual es posible representar eficazmente otras ilusiones y realidades. De ser así, tal vez hayamos alcanzado la etapa en la cual el ser que piensa, respira y se manifiesta físicamente en el mundo ya no se puede entender como distinto del sustituto virtual que chatea en las redes sociales o del punto en la matriz del GPS.

El mundo de acertijos visuales y laberintos de espejos inventado por Leandro Erlich no requiere ni sugiere que nuestro entorno físico, para ser experimentado de manera más rica, tenga que transformarse en un

simulacro de sí mismo proyectado en una pantalla. Sin embargo, es casi inevitable reconocer que la sensación de desplazamiento corporal que su obra tiende a generar en los espectadores funciona como un recordatorio palpable de que los parámetros del mundo perceptivo en el que nos movemos son bastante más limitados de lo que creemos. Más aún, en el momento en que las limitaciones de estos modos de interacción quedan al descubierto, sumergirnos profundamente en múltiples realidades virtuales solo intensifica nuestra sensación de dislocación. Cuanto más miramos nuestras pantallas portátiles, anhelando la posibilidad de tener una conexión “real” con ese otro mundo al que no podemos ingresar del todo —y pese a nuestra incapacidad de conectarnos con el mundo no virtual más que durante unos pocos momentos de atención intermitente—, más nos frustramos al no poder conectar de manera profunda con nada. Sin embargo, existen pocas cosas físicas capaces de competir con el envolvente abrazo ilusionista del entorno tecnológico interconectado con nuestros celulares, autos, televisores, computadoras, relojes y anteojos, los cuales a su vez están sincronizados entre sí, tienen acceso a nuestras señales vitales e interactúan con una amplia variedad de satélites, pantallas, cámaras y anchos de banda que atraviesan el planeta y sus órbitas gravitatorias.

Una de las promesas más seductoras del universo virtual hoy es la del viaje extracorporal que nos permite “ver” lo que está ocurriendo en diferentes lugares del mundo e interactuar con otros que están viendo o experimentando lo mismo. Si esta promesa y los deseos que aspira a cumplir parecen familiares, tal vez sea porque ya forman parte de la experiencia que nosotros llamamos “arte” desde sus manifestaciones más tempranas. Por supuesto, en nuestras interacciones con el arte “nosotros” no viajamos literalmente a ningún lado, pero sí contemplamos —a través de una ventana virtual— las construcciones visuales imaginarias asociadas a la perspectiva del mundo que el artista quiere compartir con nosotros. Independientemente de que el tema explícito sean las ruinas de la Antigua Grecia, los valores burgueses flamencos de mediados del siglo XVII, una revuelta de campesinos en la China rural, la historia de los viajes espaciales, un retrato de una persona famosa o el aura de originalidad disminuida de las obras de arte en la era del Photoshop, el engranaje invisible que sustenta esta ilusión es la representación



Grete Stern, *Obelisco*, 1951-52.



Vista aérea del Obelisco y sus alrededores, 1962.
 Archivo General de la Nación.

implícita de un orden completamente distinto al del espectador que experimenta la obra de arte en un lugar y un tiempo determinados.

Las cosas no son exactamente así cuando se trata de la obra de Leandro Erlich. Su eficacia requiere que el espectador se transforme primero en el cómplice de un ritual que lo confronta con lo que se pone en juego en la diferenciación entre lo real y lo ilusorio. En el reino del subconsciente profundo, semejante al lugar donde se crean las imágenes y los escenarios de los sueños, anhelamos un universo en el que las personas puedan reunirse en el fondo de una pileta de natación aparentemente llena, mirar hacia arriba y ver a otras personas que la rodean y que a su vez observan a los que están sumergidos. Nadie en la superficie entra en pánico, porque de hecho nadie se está ahogando, y así, lo que normalmente sería una escena de horror y sufrimiento se convierte en un lugar en el que se escuchan risas nerviosas y se siente cierto alivio. Conocemos muy bien el tipo de mensaje adrenalínico que nuestros sentidos le enviarían al cerebro si este escenario fuese en realidad lo que parece ser, e incluso después de haber descubierto el truco queda un pequeño residuo de angustia que nos mantiene alerta, en caso de que el próximo encuentro nos someta a un peligro real y ya no simulado.

Este rescoldo de angustia, vestigio del reflejo instintivo de supervivencia que, a través de la información que nos dan nuestros sentidos, se activa frente a una amenaza, es un aspecto fundamental del modo en que *La democracia del símbolo* —la obra *site-specific* concebida por Erlich para MALBA en 2015— ejerce su hechizo sobre nosotros. A partir de una serie de supuestos que todos los espectadores conocen, como el hecho de que casi nadie ha tenido la oportunidad de disfrutar de la vista desde la punta del Obelisco de Buenos Aires, Erlich nos invita a participar de esa experiencia sin tener que elevarnos del suelo. La única condición para poder acceder a esta perspectiva de ojo de pájaro que desafía la gravedad y que, en principio, parecería bastante inofensiva, es ingresar a una estructura piramidal que es una réplica exacta de la punta del Obelisco. Para reforzar esta ilusión, el artista hizo que la cúspide real fuera cubierta temporariamente, de tal forma que el monumento pareciera terminar de forma abrupta. El extremo chato funcionaría así a modo de “evidencia” de que la estructura construida en la explanada de

MALBA ha sido extraída de la cima ubicada a cientos de metros de altura y transportada a la superficie de la tierra. Más allá de que este desafío técnico y político pueda lograrse cabalmente en la réplica final de la pieza, se trata de un experimento visual y mental lo suficientemente potente: si logramos imaginar la sensación de mirar hacia arriba y ver que la punta del Obelisco ha desaparecido, es difícil reprimir un escalofrío asociado a la posibilidad de nuestra propia decapitación.

No es la primera vez que Erlich dirige su extraordinaria atención hacia el Obelisco. En 1994, durante su residencia artística en la Fundación Antorchas en Buenos Aires, y apenas un año después de haber terminado sus estudios universitarios, Erlich desarrolló una minuciosa propuesta para rendir homenaje al monumento: iba a construir, en otro barrio de la ciudad, un duplicado a escala exacta. El artista sostenía que, aunque muchas ciudades poseen un obelisco, ninguna puede jactarse de tener dos idénticos, y que el compromiso cívico necesario para llevar adelante un proyecto tan quijotesco como el de construir un doble del Obelisco, paradójicamente, otorgaría a la ciudad una suerte de singularidad posmoderna. (También le gustaba pensar que todo intento futuro de organizar un encuentro en el Obelisco obligaría a preguntar: ¿En cuál de ellos?). Tal como el que desarrolló dos décadas después, el primer homenaje de Erlich al Obelisco surgió aparejado a la conciencia de que la carga simbólica del monumento como ícono de la Nación lo volvía de algún modo intocable, lo ubicaba más allá de su potencial crítico de la política y, por lo tanto, también de cualquier esfuerzo artístico que intentara reimaginar su poder como vehículo social.

El Obelisco no solo ha funcionado siempre como el epicentro u ombligo de la ciudad de Buenos Aires —como bien señala Christian Ferrer en el ensayo incluido en esta publicación—, y por lo tanto como punto de reunión y manifestación de los ciudadanos descontentos o entusiastas; también su estatuto se origina en gran medida en su cualidad de símbolo vacío y abstracto. Aunque su forma actual es una evolución del ícono visual que se planeó al principio, la pirámide —un símbolo igualmente ambiguo de la declaración argentina de la independencia de España—, en el momento de su construcción, a principios de 1936, la importancia de no tomar partido en las luchas internas por el poder que atravesaban



Sara Facio, *Obelisco*, 1965.
Cortesía de la artista.

el país por entonces era mayor que la necesidad social de tener un monumento. Por lo tanto no incluyó ningún nombre, ni se parecía a nada, ni conmemoraba ninguna batalla. Tampoco llevaba emblemas ni eslóganes de partidos y, una vez finalizado, apenas seis semanas después, no parecía reclamar de la ciudadanía la apropiación por parte de uno u otro bando político. Dado que su carácter abstracto no simboliza nada, hace ya tiempo que el Obelisco se ha convertido en un espacio para todo tipo de proyecciones subjetivas acerca de cómo es la vida en la gran urbe, cómo se viven los cambios y rupturas en el contrato social, cómo se festejan espontáneamente las victorias deportivas. Reunirse frente al Obelisco con un grupo grande de personas debe generar un intenso sentimiento de solidaridad, la sensación de formar parte de una multitud unida en torno a la mirada impávida y benévola del monumento público más perdurable de la identidad colectiva argentina.

Artistas de diversas adscripciones estilísticas y filosóficas han utilizado la ilusión en su obra, otorgando a la vista una posición privilegiada como puerta de ingreso al pensamiento racional, a la contemplación filosófica y a la identificación de intereses comunes (u opuestos). Si por un lado se logra engañar momentáneamente al ojo, por el otro el cerebro se apresura a completar cualquier dato faltante para confirmar que el sistema primario de defensas está intacto y en funcionamiento. Para el Leandro Erlich de principios de 1990, el atractivo visual del Obelisco estribaba en su unidad formal y su ubicación central; hoy, es su naturaleza inaccesible —específicamente, la forma piramidal del ápice, que se ve mejor a la distancia que de cerca, y las ventanas que miran en todas direcciones— lo que ha inspirado este nuevo emprendimiento. La pregunta que subyace a este proyecto parecería ser: ¿para qué existen las ventanas en la punta del Obelisco si solo sube de vez en cuando algún empleado de mantenimiento? Dado que es difícil creer que la mera presencia de una vista panorámica elevada pueda inspirar a los ciudadanos a alimentar de alguna forma sus ideales de independencia y/o democracia, sería lógico asumir que esas ventanas se instalaron ahí por razones de vigilancia, para darle algo a ver a quien tuviese el poder suficiente como para llegar a la cima. Para completar el factor dramático, a la perspectiva del que está en el suelo mirando hacia arriba hay que añadir ese otro punto de vista al que nadie puede acceder pero que todos pueden imaginar.



Leandro Katz,
Columna III - Dislocación y Relocación de Monumentos, 1972
 Registro de acción. Colección del artista.
 Foto de Florencio Malatesta



SUPERIOR: El *Obelisco acostado* de Marta Minujín, 1978. Fotografía de Pedro Roth.
INFERIOR: Marcha del 30 de marzo de 1982. Archivo Clarín.

Desde la cima del monumento, quien está en el suelo parece ser solo un punto, mientras que el que está arriba es directamente imposible de ver, dejándonos la duda de si en realidad habrá alguien que, alguna vez, pueda disfrutar de esa inigualable vista de una de las ciudades más importantes del mundo.

Una de las posibilidades que Erlich tuvo que considerar desde el principio fue la de si incluir o no las imágenes de video en vivo de las condiciones climáticas y lumínicas reales, tomadas desde la punta del Obelisco, que podrían haberle conferido cierto carácter poético, especialmente en los días en que la ciudad se veía turbia u oscura. Además de los obstáculos logísticos que supone prever y encuadrar esas tomas y asegurarse de que no interfiera ninguna ráfaga de viento, ningún cable suelto ni ninguna paloma, otra desventaja de la cámara ubicada en el Obelisco es que produce la sensación de que lo que uno está viendo son fragmentos reales en desarrollo, mientras que Erlich parece haber pensado que reforzar la imagen ficticia o idealizada de un día soleado con una vista perfecta, lejos de restarle impacto estético a la pieza, más bien lo aumenta. Quienes se entregan a una situación sabiendo que van a experimentar un prodigio de la imaginación y la ilusión no por ello se sorprenden menos cuando viene el momento de lo que los magos llaman “revelación”: ese instante en el que se muestran las cartas, aparece la paloma o el asistente asoma ileso detrás de las cortinas. De hecho, el “parloteo” del mago —el monólogo continuo cuyo subtexto indica que tanto él como nosotros sabemos que estamos siendo engañados, distraídos por lo que dice, y que no hay nada que se pueda hacer para evitarlo— es de algún modo equivalente a lo que hace Erlich cuando nos asegura que lo que vemos al ingresar al cuarto no es un engaño.

Gracias a que la vista desde la cima simulada es perfecta, completa, con la infaltable paloma que camina por los bordes de la ventana, y gracias a que los sonidos de la ciudad mezclados con los del viento se han editado con todo cuidado, la ilusión transmitida por *La democracia del símbolo* funciona. Pero también funciona —y quizá en mayor medida— porque satisface un deseo tan primario que los espectadores están perfectamente dispuestos a someterse a las condiciones para poder creer que esto es, si no real, al menos una ilusión suficientemente convincente.

Al momento de escribir este texto, sin haber tenido aún la oportunidad de observar el efecto de la obra en los espectadores, no dudo de que ésta será la reacción de la mayoría. La oportunidad de experimentar esta vista de la ciudad desde la punta del Obelisco —o, más bien, de contemplar el aspecto que tenía en las mañanas o las tardes en que el artista y su equipo hicieron las grabaciones en video— es algo a lo que muy pocos querrán renunciar.

Anticipar los deseos ocultos de los espectadores es una de las responsabilidades más grandes de un artista, demasiadas veces ignorada. Erlich lo entiende con mucha claridad. Cuando las ilusiones más potentes vienen empaquetadas en un formato que parece cotidiano es difícil no pensar en el término “real” como un adjetivo que solo sirve para identificar un nuevo tipo de entretenimiento programado. Tal vez la auténtica “ilusión” consista en esa zona pasajera, difusa, en la que nuestra capacidad de fascinarnos mediante las palabras, las imágenes y los gestos depende menos de la magia de los efectos especiales que de la comprensión de una de las leyes básicas de la psicología humana: así como la mejor manera de hacer que la gente desee algo es decirle que está fuera de su alcance, la mejor forma de saciar ese deseo es mostrarles precisamente lo que nunca antes pudieron ver.