

Diálogo
entre Leandro Erlich y
Diana Wechsler



A Conversation
between Leandro Erlich
and Diana Wechsler

DW: Hay imágenes que resuenan en otras, tanto que podríamos pensar que son algo así como recurrencias obsesivas. Pienso, por ejemplo, en el Obelisco y su presencia temprana en tu trabajo, allá lejos y hace tiempo, cuando aún pintabas. Recordarás, sin dudas, tu obra *El ángel del Obelisco*. La asociación entre ese ángel rechoncho caído al pie del Obelisco y la interferencia que planteaste recientemente sobre el Obelisco real lleva inevitablemente a una asociación entre el pasado y el presente, y pensaba... ¿cómo se convirtió aquel Leandro Erlich pintor (que trabajaba en el taller de Ana Eckell) en este otro que hoy activa espacios urbanos a gran escala?

LE: La verdad es que creo que siempre es como una especie de misterio. O, por lo menos, para mí es un misterio la mirada analítica y retrospectiva respecto de los procesos y de la manera como uno va desarrollando su proyecto. Tengo una capacidad reflexiva limitada, en el sentido de que mi conducta siempre va adquiriendo una reflexión, pero tengo como una tendencia puesta un paso adelante, en lo que tiene que ver con mis intereses; creo que es normal, es para todos igual. Pienso que uno va moviéndose, desplazándose en el tiempo progresivamente,

DW: There are images that resonate in others, so much so that they could be thought of as obsessive recurrences. What comes to my mind now is the Obelisk and its early presence in your work—long ago and far away, when you still painted—and your piece *El ángel del Obelisco* (The Angel of the Obelisk). The connection between that chubby angel lying at the foot of the Obelisk and the interference you recently implemented on the real Obelisk inevitably leads to an association between the past and the present. So I was wondering how painter Leandro Erlich—who used to work at Ana Eckell’s workshop—has become the artist who activates urban spaces on a large scale.

LE: Frankly, I believe it is always a sort of mystery. As far as I am concerned, the analytical and retrospective way in which we see processes and how our own projects are developed is a mystery. I have a limited reflexive capacity in the sense that my behavior always leads to some reflection. However, I’m always a step ahead with regard to my interests. I think it’s normal, it’s the same for everyone. You go along, moving progressively through time either in a straight or a zigzagging line though always forward; and it is impossible to apprehend the present,

no sé si en una línea o en un zigzag, pero de alguna manera va avanzando, y es imposible aprehender el presente, como es imposible volver al pasado; entonces a cada cual le queda siempre ver qué proyectos tiene adelante. En relación con qué hay de Leandro en el taller de Ana Eckell haciendo pintura, creo que es un proceso, y que, como en todo proceso, se empieza teniendo algunos intereses, e inevitablemente hay algunos aspectos, algunas preocupaciones, algunas obsesiones, algunas características de la identidad de uno que van apareciendo, que van aflorando, independientemente de que es muy difícil conceptualizar la identidad propia, porque está en permanente construcción; uno no se planifica como planifica un libro o una obra. Es muy difícil conceptualizarse de esa forma. Para mí, la etapa de la pintura –lo digo siempre– es un encuentro fortuito, azaroso, en una búsqueda por trabajar en artes visuales por algo que me estimulaba, pero porque uno pinta de determinada manera o se identifica con determinadas cosas. Creo que el período en el cual pinté en la adolescencia tiene que ver con una suerte de catarsis en la cual uno se expresa con los recursos con los que se encuentra. A veces pienso en los chicos en las escuelas de bellas artes o en los talleres; por qué

just as it is impossible to return to the past. Then the only thing to do is to see which projects lie ahead. As for how much is left of that Leandro painting at Ana Eckell’s workshop, I think it’s a process. Then you start by having certain interests, and later some aspects, concerns, obsessions and identity features inevitably crop up, though it is hard to define your own identity because it is a work in progress. You don’t plan yourself the way you plan a book or a piece. It’s very difficult to define yourself in that way. I always say that the painting stage for me was a random, chance encounter while I was seeking to incorporate into visual arts something that stimulated me —because you paint in a certain way and identify yourself with certain things. I think that the period when I painted in my teenage years had to do with a sort of catharsis in which you use the available resources to express yourself. I sometimes think about the schools of fine arts or the workshops where someone says, “I do abstract expressionism.” Why should someone say that? You may perhaps find out that there is a reason, that this person attended a workshop taught by an artist with whom he somewhat identified, and such encounters are absolutely accidental: it’s just about where you landed. If I hadn’t been to Ana

alguien dice: “Yo hago expresionismo abstracto”... ¿Y por qué? Probablemente, si vos rastreás te vas a dar cuenta de que hay un origen, que puede ser que justo uno hizo un taller con un artista que fue su profesor, y de alguna manera se va identificando, y esos encuentros son absolutamente accidentales: son donde caíste. Si no hubiese ido donde Ana Eckell, hubiese ido a lo de Lozza –no sé, digo–, hubiera creído probablemente que en el proceso de admiración por el maestro uno trata de asociarse y encontrar una identidad, como Narciso en el espejo del maestro. Sin embargo, así y todo, apareció un obelisco en esos cuadros, y después volvió a aparecer en otro lugar, en el proyecto del obelisco en la Boca, cuando ya no pintaba, y, por último, surge el obelisco del año pasado. Entonces, uno puede sorprenderse de que un motivo vuelva a aparecer, y está claro que es imposible planificar esa recurrencia, pero lo cierto es que se da.

DW: Creo que hay algo de lo que dijiste respecto de las obsesiones que es lo que nos guía; las obsesiones en el buen sentido, no en plan maniaco. Hay una serie de temas que a cada uno le interesan y le parecen recurrentes, o siempre encuentra

Eckell’s, I would have been to Lozza’s, I reckon. I would have believed that as you looked up to your teacher you strived to find an identity, just like a Narcissus, in the teacher’s mirror. Yet, an obelisk did appear in those paintings and later reappeared in another place, in the project of the obelisk in La Boca, when I was no longer painting, and finally last year’s obelisk. Then a motif that appears again may puzzle you, and it is clearly impossible to plan such a recurrence. It just happens.

DW: I think it has to do with what you said about the obsessions being a leading force. Obsessions in a positive sense, not as a maniac drive. Certain topics that interest us seem recurrent; and in that recurrent motif, object or story, we always find an element to reveal an issue. I thought of this association as a trigger. I realize it is uncommon to think of Leandro Erlich in terms of the little angel of the obelisk, though for unknown reasons, it’s the Erlich I mostly see. I find it interesting to approach this retrospective conversation from that standpoint. Yet, that little fallen angel is rather ambiguous, not quite an angel...

LE: He is in fact a somewhat sordid person.

en ese motivo, en ese objeto o en esa historia algo de donde volver a sacar una cuestión. Como disparador me aparecía esta asociación... y sé que no es frecuente pensar a Leandro Erlich desde el angelito con el Obelisco, pero por razones fortuitas es el Erlich que más veo, y me parece interesante, en este diálogo “retrospectivo”, pensar desde allí; pero ese angelito caído es bastante ambiguo, no es precisamente un angelito...

LE: Es, en realidad, un señor un poco sórdido.

DW: Sí, es uno gordo con alitas... es un lugar de ironía que después se hace mucho más sutil en tu trabajo.

LE: Sí, hay un aspecto de ironía y caricaturesco en un punto; hay sin duda algo de humor en eso.

DW: Es algo que recorre tu trabajo, siempre hay como un chiste más o menos oculto, en el mejor sentido...

LE: De todas maneras, asocio esa etapa con un período muy *naïf* y muy de búsqueda, muy infantil... digo esto porque uno

DW: Yes, a fat one with wings... it is the domain of irony that becomes much subtler in your later pieces.

LE: Right, to some extent there is an ironic and caricatural aspect and some humor in it, indeed.

DW: It is a constant in your work: there is always a somewhat hidden joke, in the best sense of the word.

LE: In any event, I relate this phase to a very naive, childlike stage, one of search... I mean that there is a dissociation that you try to avoid between your artistic production and yourself as a person; in other words, there is a personal project that you are born with.

The other day I read an article that said: “I don’t mind if they say I’m a bad cook, but I can’t stand it when they criticize my music.” It is hard to separate your activity as an artist from who you are, as you are expressing yourself.

To be or not to be.

And I think this happens in art. How elliptical everything is! That’s what I am. No one knows where Leandro is going with all



va tratando de que lo que puede producir en materia de arte o lo que puede ser en materia de persona, lamentablemente, o no, no esté muy dissociado; es decir, hay un proyecto de persona que uno tiene cuando nace.

El otro día leí un artículo de alguien que decía: “Yo me puedo bancar que me digan que cocino mal, pero no me banco que critiquen mi música”; porque es difícil dissociar la actividad de uno como artista en relación con quién se es, porque uno está expresándose.

To be or not to be.

Y en el arte creo que pasa esto... qué elíptico todo... yo soy eso... no se sabe dónde está yendo Leandro con todo esto, pero vuelve, todo vuelve... ya estamos llegando al tema en cuestión, y lo que digo es que ese período de la pintura es un período en el que uno está indagando quién es, independientemente de que haga determinadas cosas. No quiere decir que uno se sienta identificado con lo que está haciendo. Es como un ejercicio...

DW: Tal vez es equiparse de recursos y pensar, con esos recursos, a dónde querés llegar...

LE: También... o son procesos, experiencias; te podría decir que son hasta accidentes en la formación. A algunas personas les lleva más tiempo, otras lo encuentran muy rápido. Un chiquito como Rimbaud escribía a los 19 años cosas increíblemente personales con una definición precisa de una identidad en el campo de la literatura, y lo pudo transmitir a esa edad; y después tenés gente como Borges mismo, que empezó grande, o Van Gogh, que empezó supertarde a pintar... Creo que es interesante el punto en el cual uno se encuentra y uno sabe, y más intuitiva o conscientemente uno encuentra...

DW: ¿Y dónde situás ese momento para vos?

LE: Para mí ese momento claramente está con el proyecto del obelisco, el primero, que tenía que ver con construir un obelisco en la Boca, y que es un proyecto que me absorbe, que me interpela, que me quita el sueño, que pienso, que me involucra en la gestión de llevarlo a cabo sin necesariamente tener conmigo todas las herramientas o el conocimiento de lo que es el arte conceptual, sin tener todo el bagaje... Hacer un proyecto también desde la frescura de alguien que empieza o



de alguien joven y que, un poco jugando y un poco en serio, tomándoselo muy en serio, termina encontrando un territorio en el que realmente siente que está articulando con cosas que resuenan dentro de uno, y creo que a partir de ahí, además, fue un año de trabajo...

DW: ¿Cuál fue tu punto de partida ahí? ¿Por qué hacer un obelisco en La Boca? ¿Por qué ocupar el espacio público? Uno puede presuponer un montón de porqués, pero también hay algo muy íntimo de lo que representa para un artista el decir: “Me pongo en el medio de la ciudad, tomo un sitio emblemático con un objeto emblemático y los cruzo”. Es un gesto muy fuerte...

LE: Sí, creo que hay varias cosas. Pablo Suárez me había bautizado “el faraón” en el taller de Barracas por el proyecto del obelisco; era un proyecto muy ambicioso, pero quizás algo que después uno puede leer de adelante para atrás, que tiene que ver con esta búsqueda por hallar un punto de encuentro y de diálogo dentro de las artes visuales, pero con un espectro amplio. Yo sentía la necesidad de que fuese por encima de las

this, but he returns, everything returns... we are getting to the crux of the matter, and what I mean is that that painting period is one of self-exploration, regardless of the things one was doing at that time. It doesn't mean that you identify yourself with your work. It's like an exercise...

DW: Perhaps it's about getting hold of resources and thinking where you want to get with such resources...

LE: That as well... or it's just processes, experiences. I could even say they are training accidents. Some people take longer, others work it out sooner. At the early age of 19 Rimbaud wrote incredibly personal stuff with a clear definition of his identity in the field of literature, and he was able to transmit that then. On the other hand, there are people like Borges who started later in life, or Van Gogh, who started painting really late. I think that what matters is where you are, and whether intuitively or consciously you find...

DW: And when was that moment in your case?

discusiones endogámicas que las artes visuales siempre suelen tener y que en su momento, sobre todo, tenían; era muy fuerte esta cuestión de los guetos, el grupito de tal, el grupito del otro; la gente que iba a las muestras era casi toda la misma, tampoco había internacionalidad. Y, de alguna forma –no sé si es para todos igual– uno busca comunicar y trata de producir algo significativo... Ahí sí podemos saltar casi 22 o 23 años, hasta 2015, y volver al proyecto del Obelisco en MALBA. Porque la intención era crear un proyecto que acogiera a un público amplio. Un interés por involucrar no solamente al público erudito y de las artes visuales, sino también a una audiencia más grande; no sé exactamente bien por qué... hay cosas que uno no puede determinar si son cuestiones de trascendencia o de dónde salen. Lo que sí está claro es que todo esto va acompañado, y después va repitiéndose con otras obras y con otros proyectos.

Esta cuestión de involucrar al público vuelve a aparecer una y otra vez de formas diferentes, y, a la vez, nuestro tiempo y parte de nuestro paradigma están muy asociados a esto. Hay un crecimiento, una suerte de correspondencia entre lo que uno intuitivamente va tratando de crear y la evolución de una época en la cual la participación –y también la individualidad,

LE: In my case it's clearly the obelisk project, the first one, the one about building an obelisk in La Boca. That project absorbed me, questioned me, kept me awake and involved me in its implementation without having the necessary tools or knowledge of conceptual art, or the background... When a project is made with the spontaneity of a beginner or by someone young who initially takes it as a game and then very seriously, you eventually feel a connection with things within yourself. After that, it was a year of work...

DW: What was your starting point? Why an obelisk in La Boca? Why occupy the public space? One can think of many reasons, but there is also something very intimate for an artist when he says: “I stand in the middle of the city, I take an iconic site and an iconic object and then I cross them over.” It's a very strong gesture...

LE: It is. I think there are many things. Pablo Suárez used to call me “the pharaoh” in the workshop of Barracas because of the obelisk project. It was a very ambitious project, but one that perhaps you can later read backwards and that has to do

pero sobre todo esta cuestión donde el público es un ente activo en la forma en la que se involucra con las cosas, inclusive desde el orden social— se va desarrollando; la manera por la cual nos relacionamos con la tecnología. Hay un énfasis, incluso desde las estructuras y las planificaciones del comercio; todo está muy dirigido en una forma en la cual el individuo tiene un rol activo. En la televisión, empezamos a encontrarnos en situaciones en las que no se trata solo de mirar a los actores, sino de meter gente de verdad, para que uno pueda verla, como en Gran Hermano; hay una suerte de protagonismo del espectador, que es parte de un mecanismo más complejo y que mete cuña en cuestiones desde el orden del mercado, del orden político, del orden social, desde la manipulación... Esto es parte de un juego social en el que te hacen sentir que sos importante, que tu voto cuenta, y que entonces ésta es la democracia que es representativa de todos. Son valores con los que uno se siente identificado, pero que, por supuesto, dentro de la estructura macro, están llenos de falsedades.

DW: Estaba pensando, cuando te escuchaba, en que, para artistas que trabajan en situaciones más convencionales, tanto

with the pursuit of a meeting point and a topic of conversation within the visual arts, though with a broad scope. I felt the need for the project to be above and beyond the endogamic discussions often held in visual arts, especially at that time. There was the issue of ghettos, one small group or another. The audience in the show was almost always the same with no international presence. And to some extent—I don't know if this is true of everybody—you tried to communicate and produce something meaningful... There we can jump ahead 22 or 23 years to 2015 and return to the project of the Obelisk at MALBA. The intention was to create a project for a diverse audience, to engage not just the experts and visual arts scholars, but also a wider audience. I don't know exactly why. You can't establish whether certain things are matters of transcendence or where they come from. Yet, it is clear that all of this is accompanied by and repeated in other works and other projects.

The idea of involving the public reappears in different forms and, in turn, our time and paradigm are closely associated to it. There is an evolution, a sort of match between what you intuitively try to create and the changes of an era in which participation and individuality are unfolding, essentially an era in which

porque inscriben su obra siempre dentro del espacio museo —en tu caso puede ser eventual— como porque construyen imagen en el sentido más estricto del término, está dentro de la discusión la proliferación de las imágenes. En tu caso, tu trabajo está dentro de otra discusión; nadie podría decir: “Ésta es una imagen de Leandro Erlich”; eso sería mucho más difícil, pero sí se podría decir: “Ésta es una situación de Leandro”. Sos como un provocador de situaciones, porque no todas las reglas de juego son las que nos hacen sentir que participamos, vos también construís reglas de juego en las que hacés sentir que la obra solo existe cuando es experimentada por el espectador. Sin embargo, entiendo, como espectadora, que la experiencia, en general, te permite pensar en ese lugar y no solo seguir las reglas de juego.

LE: Seguro. Que es lo que pasa siempre y lo que debe pasar, y es la razón por la cual tiene algún sentido el arte en general, y está relacionado con el potencial que tiene en la comunicación con el otro. A partir del momento en el cual el otro lo digiere, lo procesa y lo interpreta, es ése el momento... con toda esa famosa historia de ¿es esto lo que quisiste decir? No existe...

the public is an active agent in its interaction with things, even within the social order. It is the way we approach technology. Even in the structures and planning of business, everything is geared towards the active role of the individual. Some situations on television are not just about watching the actors, but about including real people so that you can observe them, just like in Big Brother. Spectators play a leading role that is part of a more complex mechanism touching upon issues concerning market, political and social orders, and also manipulation. It is part of a social game that makes you feel important, that your vote counts, and that this is the democracy that represents us all. These are values we identify with, but which are clearly false on a macro-structural level.

DW: As I listened to you, I was thinking that the proliferation of images is under discussion for artists working in more conventional situations, both because their work is always set in the museum space—which is sporadic in your case—and because they construct images in the full sense of the term. Your work is part of another discussion. It would be unlikely for anyone to say: “This is an image of Leandro Erlich's.” Yet, someone might



possibly say: “This is a situation of Leandro’s.” You seem to provoke situations as you establish your own rules of the game, which creates the feeling that the work only exists when experienced by a spectator. However, as a spectator, I realize that the experience as a whole provides an opportunity to reflect as opposed to just following the rules of the game.

LE: Sure, that’s the way it should always be, and the reason why art makes sense at all. It has to do with its communication potential, when the spectator digests, processes and interprets the work of art. The usual question about the artist’s intended meaning is nonsense. What the spectator interpreted is far more interesting than what the artist meant to say. That is always better, I guess. Well, I don’t know... at least the good thing about art is that it provides the opportunity to think, to feel, to interpret what someone is saying, and that is for me the true worth of any artistic practice, be it literature, theatre, cinema, etc.

It is true though—going back to the topic of the constructor of images or situations—that I acknowledge a sort of rebellion in the idea of playing a game that has to do with innovation, creation or reflection. And I think that art sometimes gets

stuck in its own expressive devices. These structures inevitably become self-immune in the social order. You end up painting a forward-facing person defecating in close-up and of course, we will be looking at the painting and drinking champagne and clapping... How provoking! Indeed it is, because the act of defecating is so much like the act of giving birth sometimes... and we make interpretations... They are intellectual exercises and they interest me the most when they somehow make us depart from conventions. If you achieve some sort of success or recognition, it means that you are already losing out, as you have been accepted to some extent. That process motivates me, though. I believe you wish to look at things from a different angle, to propose something provocative that brings about change, something different, personal. In summary, it is something akin to the complexity within yourself and that you share with the others.

The Museum of Modern Art of New York opened in 1927. For modern artists, museums were their worst enemy, but shortly afterwards, there was a modern art museum that consecrated all those degenerates that had come to blow everything away and become in less than two decades the apostles of cultural

es mucho más interesante lo que el otro interpretó y no lo que el artista quiso decir. Siempre va a ser mucho mejor... bueno, no sé si mucho mejor, pero, por lo menos, el valor positivo del arte tiene que ver con dejar al otro esa posibilidad de pensar, de emocionarse, de interpretar lo que alguien está diciendo, y para mí ése es el valor de cualquier práctica en el campo del arte, sea literatura, teatro, cine, etc.

Pero sí es cierto –volviendo al tema del constructor de imágenes o el constructor de situaciones– que reconozco una suerte de rebeldía en la idea de jugar un juego que está vinculado a la innovación o a la creación, a la reflexión o al pensamiento, y siento que a veces el arte queda atrapado en sus modismos. Son estructuras que inevitablemente se transforman en autoinmunes dentro del esquema social. Uno termina produciendo algo que es una persona defecando pintada de frente en primer plano, pero claro, nos vamos a encontrar delante del cuadro y todos vamos a tomar champán y vamos a aplaudir... ¡qué provocador! Claro, porque el acto de defecar es tan parecido al acto de dar a luz a veces... y vamos a interpretar... Son ejercicios intelectuales, y creo que dentro de esos ejercicios lo que más me interesa es cuando tienen alguna

forma de injerencia en el orden de salir de los esquemas. Sobre todo si tenés algún tipo de éxito o de reconocimiento, quiere decir que ya estás perdiendo, porque ya fuiste de alguna manera homologado; pero ése es el proceso que a mí me moviliza. Me parece que uno quiere pensar las cosas desde otro lugar, proponer algo que provoque, que modifique, que sea distinto, que sea personal, que sea, en definitiva, lo más parecido a la complejidad que uno conlleva, y compartirlo con los demás...

El Museo de Arte Moderno de Nueva York abrió en 1927. Para los artistas modernos, el enemigo máximo era el museo, y pocos años después ya había un museo de arte moderno que no hacía otra cosa que consagrar a todos esos degenerados que venían a romper con todo y ya se habían transformado, en menos de una década o dos, en los popes del lineamiento de la producción cultural, estética. Creo que es eso, son pequeños actos de fractura que, desde mi punto de vista, dentro del campo del arte son vitales, tienen que existir, y periódicamente han existido, y volverán a existir, pequeños actos de fractura que, cuando empiezan a solidificarse, ya torcieron un poquito el camino, y ahí se van construyendo las cosas para atrás, para adelante un poquito...

and aesthetic production. As I see it, those small acts of breakage are essential in the realm of art. They need to exist, they existed before and will exist again. When such acts of breakage start to materialize, they have already bent the road a little. Things are thus built both backwards and forward...

DW: In this regard I think about your work, and it is precisely your piece *Puerto de memorias* (Port of Memories) at MUNTREF that deals with the creation of situations, of experiences. I remember the press conference there when you proposed a sort of religious ceremony at the entrance of the hall. You asked people to stop, made them change their pace and be in a different wavelength. Allowing for the differences, when we were setting up the Goya show, the curator was concerned about the small size of those 150 little etchings. Then someone came up with the idea of giving each spectator a magnifying glass and that was just magical. People walked in with the magnifying glass and the leaflet and felt a change in the register. It is something necessary because otherwise you cannot see the opaque, tiny pieces and because it would require an observation time that the public in general and kids in particular are

not used to nowadays. And it seems to me that there is a hard inner struggle in your work with a great deal of playfulness, of irony, of that moment of insight. I presume that many instances in your pieces can start with a question like “Can you imagine going into a house where it rains and the sun shines outside?” There is a situation of shock or an instant of enlightenment.

As you said earlier, a year went by before the first obelisk was materialized, and that generated a specific situation. There is a permanent conflict with an aspect that is often perceived in your work: its spectacularity. I believe that in the particular case of *Puerto de memorias* you were able to reach that fringe though without going past it. The dimension and the scale of the work make it utterly spectacular; yet, its quietness, its atmosphere reverses our urge to go to the museum, to go into town, to see... That's what happened with Yayoi Kusama's exhibition, whose reception and the spectacularity of the media coverage altered its meaning. People, schoolchildren on their winter holidays queued to see Kusama and the trees wrapped in fabrics bearing her designs. The exhibition and the works of the artist had a serious tone; however, their meaning was displaced due to the way they were presented. Then one wonders

DW: En ese sentido, pienso en tu trabajo, y creo que es justamente en tu obra *Puerto de memorias* en el MUNTREF, por ejemplo, donde se plantea esta cuestión de la creación de situaciones, de experiencias. Recuerdo el día que hicimos la rueda de prensa allí, cuando propusiste en el ingreso a la sala algo así como un “acto religioso”, en donde pediste que la gente se detuviera, los hiciste cambiar el ritmo y entrar en otra frecuencia. Salvando la distancia, en otra situación, cuando estábamos montando la muestra de Goya, una preocupación del curador era cómo íbamos a hacer con eso que era todo tan chiquitito, eran 150 “grabaditos”. Entonces, surgió la idea de entregar a cada espectador una lupa, y eso se convirtió en un gesto mágico; les das la lupa y el folleto, la gente entra y ya siente que cambia de registro. Es algo que es necesario hacer, porque, si no, no podés ver eso, porque es opaco, es chiquitito, y porque requiere un tiempo de observación que no es al que uno está acostumbrado hoy día, el público en general y los chicos en particular. Y me parece que en tu trabajo hay una lucha interna muy fuerte entre algo que tiene mucho de lúdico, de ironía, de ese instante del *insight*; me imagino que muchos momentos de tus trabajos se pueden originar con: ¿te imaginás entrar a una casa

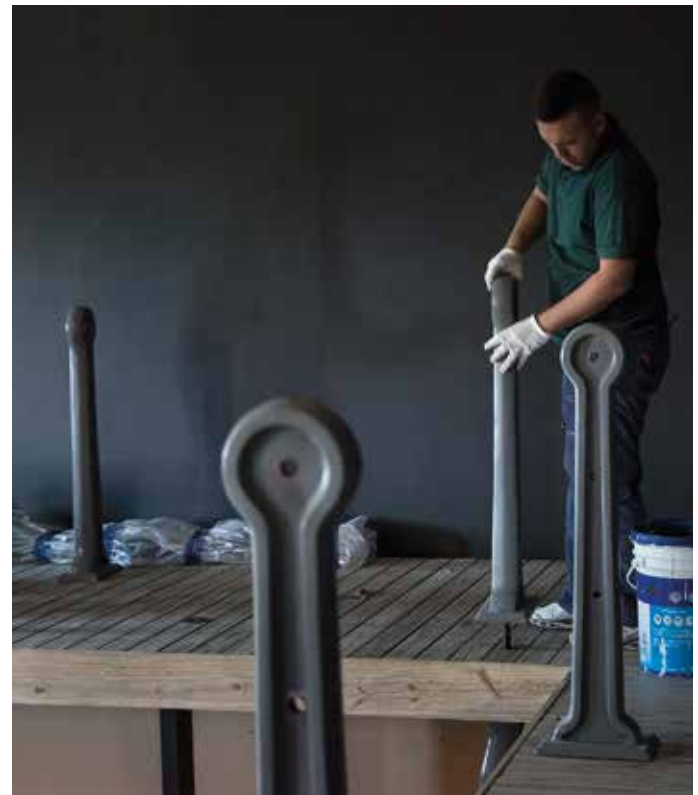
en la que llueve y afuera haya sol? Hay una situación de *shock* o un instante de iluminación. Como vos decías, con el primer obelisco, hasta que se concretó, pasó un año, pero, a su vez, eso generó una situación específica. Se tiene que pelear todo el tiempo con algo que es el costado en donde muchas veces es recibida tu obra, que es el de la espectacularidad, pero me parece que, en particular en *Puerto de memorias*, lograste tocar ese borde pero no entrar en él. Es una obra que puede tener toda la espectacularidad por la dimensión, por la escala; pero su silencio, su clima, crea una inversión de esa pulsión de “vamos al museo, al centro, a ver”... Algo que, por ejemplo, pasó con la muestra de Yayoi Kusama, en donde se distorsionaba el sentido por cómo fue recibida, y toda la espectacularidad que le dieron los medios; la gente, los niños en las vacaciones de invierno, hacían cola para ir a ver a Kusama y los árboles envueltos con telas con sus diseños. La exposición y la obra de la artista tienen un carácter grave; sin embargo, por el modo en que se presentaron, se desplazó su sentido. Esto lleva a preguntarse cuál es la recepción que tuvo ese público convocado por MALBA, ya que la muestra en el Pompidou no convocó precisamente a niños y familias como se pudo ver aquí... Evidentemente, había sido

about the way those spectators received the show at MALBA, as the same show at the Pompidou did not attract precisely kids and families. The interpretation of the work was clearly different. I mention this case because I believe your work, though different from Kusama’s, also runs the risk of being taken as a game, as was the case of *La menesunda* (Mayhem), and we all know that was not a game either.

LE: I think it’s worth going back to some of the things you mentioned. For example, the Goya exhibition and the way you can relate to tiny black and white etchings on the wall, and how the interaction and the interface provided by the magnifying glass altered the way the public reacted and related to the works.

Humans have created a very particular world over the last hundred years. The world has substantially changed and it now produces everything. The Industrial Revolution made useful things for men, but later on, by means of increasingly sophisticated devices, we started producing all kinds of things, even reality.

There is a production of ludic, entertaining, highly spectacular elements. And we often think of that spectacularity





leída desde otro lado. Retomo ese caso ya que creo tu obra, si bien difiere de la de Kusama, coincide en que tiene ese mismo riesgo, el de ser recibida desde el juego, como *La menesunda*, por ejemplo, y sabemos que *La menesunda* tampoco era un juego.

LE: Creo que vale la pena hacer una pausa sobre algunas de las cosas que mencionaste... Una de ellas es que vos hablabas de la muestra de Goya, por ejemplo, y de qué forma uno puede relacionarse hoy con unos grabados pequeños que están en la pared, en blanco y negro, y de qué modo el artilugio de interactuar y de darles una especie de interfaz a través de la lupa modificó la relación y la reacción del público.

El ser humano ha generado un mundo muy particular en los últimos cien años, digamos. El mundo ha cambiado de una forma sustancial, produciendo de todo. La Revolución Industrial se ocupó de hacer cosas que son útiles al hombre, pero después de eso ya empezamos a producir, con mecanismos cada vez más sofisticados y complejos, de todo, incluso realidad.

Entonces, hoy hay una producción de elementos si se quiere lúdicos, de entretenimiento, con altas dosis de

as something banal, meaningless, sensationalist, and yet, it inevitably produces an impact on us.

When you are in the Museo del Prado standing in front of a Rubens, well... there is nothing more spectacular than that. And given the current perceptive evolution, the visual stimuli have to rise to the challenges posed by television, cinema, cell phones and the iPad in order to draw some interest and attention. In the case of Rubens' *The Rape of the Sabine Women*, I'm sure that when his contemporaries looked at the painting, the man with the marked vein on his arms seemed to pop out of the canvas... it must have been like "blimey!," they just couldn't believe it, it was much more than any virtual reality. How could that unreal guy in the painting even exist! That powerful painting must have produced such a strong fascination that even the Church used that resource, as it is highly attractive, spectacular, persuasive and seductive to narrate stories.

DW: Yes, theatrical as well.

LE: It's a reasonable fear of spectacularity that I myself experience.

espectacularidad, y a veces, cuando pensamos en esa espectacularidad, pensamos mucho en estas cosas que son a menudo banales, vacías de sentido, a las cuales llamamos efectistas; y, sin embargo, es inevitable que estas cuestiones espectaculares nos causen un impacto.

Lo cierto es que cuando vos entrás al Museo del Prado y te parás delante de un Rubens, no hay nada más espectacular que eso, e imagínate, sobre todo, en cuanto a la evolución del estímulo visual, la evolución perceptiva en el hombre de cuatrocientos años atrás a hoy, y de qué forma actualmente nuestra evolución perceptiva —con la televisión, con el cine, con el estímulo de los teléfonos y el iPad— hace que ese estímulo visual tenga que estar a la altura para acaparar cierto interés y atención. Ese Rubens, *El rapto de las sabinas*: estoy seguro de que los contemporáneos lo miraban, y ese tipo con el brazo y la vena marcada debía salir de la tela, debía de ser como “la hostia”, como que no lo podían creer, mucho más que cualquier *virtual reality*. Cómo podía existir ese tipo que no era de verdad y que estaba pintado. Esa pintura tan potente debía producir una fascinación tal que incluso la Iglesia hizo uso de ese

DW: Actually, rather than fear, I meant to say that the way the promotion takes over a show is unidirectional: “come and see,” “have a look around.” And in fact other things do happen; it’s more about “come and experience,” because things happen here that are not entirely under control.

LE: That’s right, I get your point. I mean, it’s the way the media operate and eventually become a sort of food processor that feeds you a mashed version of Yayoi Kusama. “Take your selfie!” But such are the complexities of our paradigm.

DW: And I think they are also challenges for the artist, particularly for an artist like you, who chooses a type of work, of production that involves the spectator so much and requires so many mechanisms which, though still under your watch, need further devices to be controlled. Inevitably, there are many people, many opinions, many voices and a great deal of trial and error; from the scale model to the actual piece there is a huge gap. Adjusting a scale model is far easier than adjusting an installation the size of your works, which are precisely significant in terms of scale. Then, there is also the

recurso, porque es sumamente atractivo, espectacular, persuasivo, seductor para narrar la historia que vos quieras contar.

DW: Sí, teatral, además.

LE: Este miedo a la espectacularidad que comparto y que me parece razonable...

DW: En realidad, más que el miedo, lo que yo quise decir es que la manera en que la difusión se apropia de las obra las deja en un único lugar, “vengan a ver”, “vengan a transitar”, y en realidad pasan otras cosas; es más “vengan a experimentar”, porque acá pasan cosas que no están totalmente controladas.

LE: Está perfecto, entendí lo que decías. Me refiero, sin ir más lejos, a la acción mediática, la manera en la cual los medios terminan siendo una especie de procesadores que te dan papilla de Yayoi Kusama. “Sáquese la *selfie*”. Pero son complejidades de nuestro paradigma.

big challenge for an artist to play other roles—you mentioned this earlier—, to become a producer in the sense of finding someone to get things done, to do the fade-out or whatever you might need.

LE: Yes, that’s right.

DW: Furthermore, nowadays many artists and collectives of young artists talk almost exclusively about management as part of the work, while the work itself—the production—barely appears in their conversation. We know that management is part of the process, which is a key element in contemporary art; yet, it is clearly necessary to discuss how production conditions modify both the results and the role of the artist. So, in your case, your aesthetic choice and your creative project require a system whereby you provide the ideas, make proposals and conceive the project, but you also have to design control and follow-up mechanisms as though you were an architect, a great designer who has to keep track of every step, every stage and everyone that joins the production...

DW: Pero me parece que también son desafíos para el artista, sobre todo para un artista que, como vos, elige un tipo de obra, de producción que involucra tanto al espectador, que implica una cantidad de mecanismos que incluso, de algún modo, no digo que se salgan de tu control, pero que sí requieren otras disposiciones para controlarlos. Hay muchas manos en el medio, inevitablemente; muchas opiniones, muchas voces, mucho ensayo y error; de la maqueta a la realización hay un salto que es un abismo, ajustar una maqueta es mucho más sencillo que ajustar una instalación de la escala que vos producís, además porque son muy importantes en términos de escala. Entonces, hay también un desafío muy grande a la hora de incorporar como artista una cantidad de otras disposiciones –vos lo dijiste al principio–, de ser productor en el sentido de conseguir a alguien que te haga bien tal cosa o tal otra, o que te haga el fundido, o el que haga lo que sea que necesitás.

LE: Sí, es cierto.

DW: En la línea de lo que venimos conversando, es muy frecuente asistir hoy a diálogos de artistas o colectivos de artistas

jóvenes en donde se habla casi exclusivamente de la gestión como parte de la obra, y lo que no aparece en ese intercambio es la obra, la producción. Ya sabemos que la gestión es parte del proceso y que el sentido procesual es clave en el arte contemporáneo, pero sin dudas hay que traer al debate cómo estas condiciones de producción modifican también los resultados tanto como el lugar del artista. Entonces, en tu caso, la elección estética que hacés, tu proyecto creador requiere un sistema en el que vos das las ideas, proponés, tenés el proyecto, pero debés estar generando mecanismos de control y de seguimiento que te ponen casi en el lugar del arquitecto, de un gran proyectista que tiene que seguir cada paso, cada tramo y cada mano que se suma a la realización...

LE: Sí, quizás siempre con un equilibrio, con los pies en la tierra, en el sentido de que los proyectos casi siempre están dentro del orden de lo factible. Cuando las condiciones son X; yo te diría en el borde, muchas veces empujando un poquito el borde, pero no muy lejos, si no en el borde, quizás empujando un poquito el borde... Leandro, ¡noo! ¿Por qué empujás ahí?... pero ahí en el borde, porque si es más allá las cosas quedan en



la imposibilidad de materializarse. A veces hay mecanismos de autoboicot en todas las personas, en donde la idea es plantearse proyectos que no se van a poder realizar para quedarse tranquilos de alguna manera, qué bueno, esto... y proyectos que dentro del orden conceptual están muy bien, pero que “necesito 300 millones de dólares”, y “mirá el proyecto que te puedo hacer”, y “mirá si tengo tal cosa”, y “si yo tuviera la posibilidad de viajar al espacio te haría un proyecto fuera del orden de la gravedad”... Entonces siempre te buscás condiciones... pero creo que algo bastante argentino, algo muy valioso que tenemos en el Cono Sur, es la posibilidad de reconocer y saber que uno tiene las herramientas que tiene, y que con eso hacés lo que podés, y que está buenísimo.

DW: ...atamos algo con alambre... un dicho que no solo no refiere a algo peyorativo, sino que se termina revelando como una virtud...

LE: ¡Si tenés alambre de fardo viene bien! Nos vamos a ir por las ramas, pero creo que tiene que ver con una teoría que está vinculada a la construcción de los sistemas. Pienso que

LE: Yes, perhaps always with a sense of balance, with a grip on reality, in the sense that the projects should almost always be feasible. Under certain conditions, right on the border I would say, often going a bit further—not too far though—, pushing the border a little... Leandro, no! Why are you pushing?... But it has to be right on the border, because beyond there things cannot possibly materialize. People sometimes boycott themselves and conceive projects that cannot be executed so as to be at ease with themselves somehow, or design projects that are conceptually reasonable but for which they would need 300 million dollars. “Look at this project!” “What if I had this or that?” “If I could travel to the outer space, I would design a project with zero gravity.” Then there are always conditions, but I believe that we have something very valuable here in Argentina that is typical of the Southern Cone: we can acknowledge the tools we have and we do what we can with them, which is brilliant.

DW: ...we MacGyver things, which, rather than being a pejorative expression, ultimately reveals a virtue...

la gente que participa en la construcción de los sistemas es increíblemente capaz, inteligente, creativa, brillante, y la gente que nace dentro de los sistemas los padece, porque los sistemas proponen un cierto orden de funcionamiento que no busca el cuestionamiento de las cosas, sino la funcionalidad de algo que fue muy, pero muy bien pensado por otros.

DW: Pero de algún modo tu obra tiene que ver con eso, porque vos estás reproduciendo un sistema visual y un sistema de los objetos, una lógica de los objetos en el espacio, pero trastocada...

LE: Totalmente. Yo creo que hay un juego de aparentar y relacionarse con el orden de las cosas emulando al sistema...

DW: Cuando charlábamos en toda la etapa de preproducción de *Puerto de memorias*, que era una foto fija, teníamos además que imaginar que se pudiera mover, aunque tenía que moverse en silencio... Ésta es toda una situación de ficción en donde estás involucrando al público a llevarse una imagen que está muy cerca de lo real, pero no...

LE: It's fine if you are MacGyver! We may be digressing now, but I think it has to do with a theory about the construction of systems. I believe that those who participate in the construction of systems are incredibly qualified, intelligent, creative and brilliant, while those born into the systems are their victims, as systems propose a certain order that cannot be challenged and seeks to ensure a functionality very carefully conceived by others.

DW: But your work has to do with that somehow, because you reproduce a visual system, a system of objects, a disrupted logic of objects in the space...

LE: Absolutely. I think this is a game of pretense and of relating to the order of things by emulating the system...

DW: In our conversations during the pre-production stage of *Puerto de memorias*, which was a still photograph, we also had to be able to imagine it could move, though it was supposed to move silently... It was a fictional situation in which





LE: Y sí... es que, de alguna manera, el punto de partida tiene que ver con eso, con algo que nosotros identificamos como real. Si las cosas se alejan demasiado de esa familiaridad, ya pasarían al campo de lo fantástico, y a mí me gusta esa línea en donde aquello que nosotros interpretamos como real y aquello que es absolutamente ficción se van hilvanando de forma tal que lo real es llevado a la ficción y la ficción deja en evidencia que lo real también es parte de una construcción; no vamos a hablar de ficción, pero sí de que es parte de algo que nosotros construimos de la misma manera que una instalación. Este edificio está construido como una instalación, solo que acá nosotros nos podemos sentar y es parte de una oficina sería de una universidad, pero estamos tan subidos al caballo que interpretamos que el Sol es tan real como este edificio... puede que lo sea, pero no hay que olvidarse que este edificio es parte de la imaginación del hombre. Las cuestiones funcionales definen qué son... yo creo que hoy vivimos en un paradigma científico, lógico, racional que hace que todo aquello que sea funcional, incluyendo lo no funcional como el arte, digamos, va a tener un espacio funcional para que la gente trabaje la imaginación, pero todo tiene una razón y todo está dentro de un eje de un sistema.

the public was expected to get an image that was very close to the real, but...

LE: Yes, to some extent the starting point has to do with that, with something that we identify as real. If things drifted away from that familiarity, they would enter the realm of fantasy. And I like the point where what we interpret as real gets entangled with the utterly fictional in such a way that the real becomes fiction, and fiction reveals that the real is also part of a construction. I don't mean to say it's fiction, but just that it's built like an installation. This building was made like an installation, only that we can sit here and it is part of a university; however, we are so full of ourselves that we think this building is as real as the sun... it might be, but we mustn't forget that this building is the result of human imagination. The functional issues define what things are... I believe we live under a scientific, logical, rational paradigm in which everything that is functional, including what is not functional, such as art, still has a functional role for people to use their imagination. Yet, there is a reason for everything and everything is part of a system.