



COLECCIÓN BREVIARIOS · ARTE Y OPINIÓN 11

CONVERSACIÓN CON LEANDRO ERLICH

editorial
PAPEL COSIDO

FACULTAD
DE ARTES



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

CONVERSACIÓN CON
LEANDRO ERLICH

Ciafardo, Mariel

Arte y opinión : conversación con Leandro Erlich / Mariel Ciafardo ; Natalia Giglietti ; dirigido por Daniel Belinche ; fotografías de Leandro Erlich.

- 1a ed. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes, 2021.

Libro digital, PDF - (Brevario. 11)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-34-2036-2

1. Arte. I. Giglietti, Natalia. II. Belinche, Daniel, dir. III. Erlich, Leandro, fot. IV. Título.

CDD 701.03

Director de la colección

Dr. Daniel Belinche

Foto de tapa

Fragmento de la obra *Pulled by the roots* (2015), de Leandro Erlich.

Edición y corrección

Pilar Marchiano

Diseño y diagramación

Valeria Lagunas

Brevarios 11. Conversación con Leandro Erlich es propiedad de Papel Cosido. Registros sobre Arte en América Latina, de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

No se permite la reproducción total o parcial, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sin el permiso previo y escrito de la editorial. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446

ISBN 978-950-34-2036-2



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribucion-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

COLECCIÓN BREVIARIOS · ARTE Y OPINIÓN 11

CONVERSACIÓN CON
LEANDRO ERLICH
POR MARIEL CIAFARDO



Leandro Erlich fue el protagonista de la última edición de *Conversaciones con artistas* que iniciamos, en 2015, desde la Secretaría de Arte y Cultura de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Lo precedieron Liliana Porter y Jorge Macchi quienes, con su generosidad y calidez, hicieron posible dos profundos intercambios que se desarrollaron en el auditorio de la Facultad de Artes (FDA) de la UNLP.

Además de continuar en esta misma línea, esta charla tiene una significación especial, pues se desarrolló a pocos días de inaugurarse el Centro de Arte de la UNLP, en octubre de 2017. De manera que todos aquellos que formamos parte del equipo de trabajo cada vez que volvemos a Erlich, vemos alguna de sus obras o simplemente oímos hablar de él, recordamos aquel momento en el que, entre el aroma a nuevo del tapizado de las butacas y los interminables detalles de la *puesta a punto*, no solo recibimos su visita, sino su compromiso y su apoyo a los horizontes que nos trazábamos como institución.

Pensándolo unos cuantos años después, tal vez, este acontecimiento pueda figurarse como aquellos en los que no es tan sencillo definir si fue el origen de una nueva etapa o la culminación de otra. En él se compendian tantas personas, decisiones, acciones y disputas que concurren en un pequeño fragmento y a una velocidad vertiginosa. Desde esta singularidad espacial y temporal, el artista en diálogo con Mariel Ciafardo, en ese entonces decana de la FDA, nos acercó sus obras en un recorrido que fue organizado, como lo él indica, desde adentro hacia afuera, es decir, desde ese pasaje que implica la observación y la sorpresa de lo cotidiano a su recuperación, siempre mediada, en la producción artística. Nos contó eso que no suele contarse, los problemas,

los fallidos, pero también cómo materializar, cómo darle vueltas a aquellas utopías que se manifiestan en el mundo de las primeras ideas. Nos aconsejó que no olvidemos, en el frenesí de lo efímero, la importancia de la permanencia, del registro, y del archivo; y nos intrigó al afirmar, con absoluta seguridad, que el guion siempre está escondido en el espacio.

Será cuestión de volver a encontrarse con la presentación, desde otro medio y formato, para hallar algunas de estas –y probablemente muchas otras– inquietudes que nos compartió.

Natalia Giglietti

Mariel Cifardo (M. C.): Bienvenido al Centro de Arte de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), y a la Facultad de Bellas Artes (FBA)¹ al tercer encuentro del ciclo Conversaciones con artistas. Ya nos visitaron Liliana Porter, Jorge Macchi y ahora, Leandro, es un honor que estés aquí. Te escuchamos y después, si nos da el tiempo, dejamos unos minutos para que puedan hacerte preguntas algunos de los asistentes.

Leandro Erlich (L. E.): Bueno, muchas gracias a Mariel y al Centro de Arte de la Universidad por la invitación. Estoy contento de estar acá. Vamos a ir descubriendo de a poco de qué se trata esta charla. Pensé en hablar de la obra no a partir de una cronología, sino del espacio o de aquellos lugares que me interesaron, para ir a visitarlos con la obra. Una gran influencia para mí fue mi padre, arquitecto y sobre todo una persona que constantemente fue buscando formas de hacer cosas con ingenio. Y a mí me interesó siempre la arquitectura. No tanto desde el punto de vista de lo funcional ni del diseño, sino desde aquello que tenía que ver con las historias, porque pienso que cada espacio es en cierta forma también una suerte de escenografía. Creo que hay por acá una cátedra de Escenografía. ¿Qué es una escenografía? Es la recreación de un ámbito para generar una determinada ficción. En realidad, es una teatralización de algo. Esto también es una escenografía, este espacio en el que estamos, si queremos verlo así, ¿no? A partir de que hay un escritorio y unas personas con un micrófono y dos vasos estamos frente a una conversación y, en ese sentido, el espacio forma parte de lo que nosotros podemos anticipar, se trata de la experiencia.

¹ A partir de 2019 cambia su denominación a Facultad de Artes (FDA).

Un escritor francés que descubrí hace varios años, Georges Perec, tiene un libro que me gustó muchísimo, que se llama *Especie de espacios* (1974), en el cual narra desde lo más insignificante de su cuarto y del cuarto pasa al *living* y del *living* a la puerta y de la puerta al pasillo de su departamento y del pasillo a la escalera y de la escalera... Me gustó mucho ese tránsito que iba haciendo. Era un recorrido de la descripción de la banalidad misma de cada uno de estos espacios hasta llegar a la calle. De esa forma pensé en estructurar y mostrarles a ustedes un poco de mi trabajo: de adentro hacia afuera. Desde los espacios más insignificantes o por lo menos espacios que no deparan particular atención en lo cotidiano y transitar hacia afuera. Entonces, buscando fotos en Internet, encontré imágenes de un ascensor o de un pasillo. Esas imágenes no pertenecían a una búsqueda en el momento de hacer las obras. Y resulta que después en mi obra hay un ascensor, hay un pasillo y hay una escalera, por ejemplo, ¿no? Pero no fue una cuestión de ilustración sobre todos estos espacios, sino que realmente de hoy hacia atrás veo que encuentro signos que fueron relevantes para constituir mis proyectos.

Esta quizás sea la primera obra para mí importante: este ascensor es del año 1995. No sé si se acuerdan del premio Braque, creo que ahora volvió, un premio para las artes visuales que tiene el apoyo de la Embajada Francesa. La exposición se hacía en una fundación que tenía una sala enorme y muy linda en Buenos Aires. El concurso era para instalaciones y para objetos, pero en las bases estaba delimitado que el tamaño máximo de las obras no podía superar 0,80 x 0,80 x 1,80 metros. Me llamó mucho la atención ese condicionamiento tan rígido para obras escultóricas, porque cuando uno piensa en el espacio, en la escultura o en los objetos, uno vuela y quiere hacer una cosa de tres metros o no sé... No es que grande sea mejor, sino que simplemente me parecía muy precisa la condición de esa medida máxima en una sala de exposición gigante. Cuando pregunté por qué era esa la limitación, me explicaron que era la medida máxima para que entraran las cosas en el ascensor de la Fundación. O sea, el ascensor para subir al primer piso donde estaba la sala de exposición tenía esa medida, más que eso no entraba.



El ascensor (1995)

Entonces no podía creer que de repente tuviera que desarrollar cualquier idea con una restricción, con una limitación tan...

M. C.: ¿Arbitraria?

L. E.: Sí, arbitraria o muy concreta, muy determinante. Fue allí donde pensé en hacer justamente un ascensor que tuviera 0,80 x 0,80 x 1,80 metros. De hecho, todos se rieron cuando entró como calzado adentro del ascensor de la Fundación. Del lado de atrás tenía un espejo, imagínense la cabina de un ascensor dada vuelta, invertida como un guante. Y, a través de la reja, lo que se veía era el hueco por el cual transita el ascensor con los cables y demás.



El ascensor (vista interior)

Lo único que hice fue reconstruir un fragmento o la sección de ese hueco en el metro ochenta y poner un espejo arriba y abajo para lograr la profundidad. Y así fue como surgió la obra.

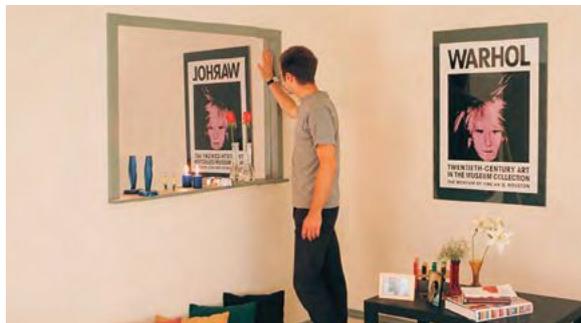
Varios años más tarde aparece la escalera, que era otro de los elementos de estos espacios de adentro hacia afuera. Una escalera en la cual esa imagen de vértigo, tan icónica y tan estereotipada de lo que es la imagen de altura, se horizontalizaba y, sin embargo, en esa situación, por el conocimiento del objeto, por el modelo que uno trae en la cabeza, se reconoce.

Creo que eso es fundamental. La obra apela a que la gente pueda reconocer ese objeto para ponerse en situación y para poder interpretar. Lo digo porque, por ejemplo, no hay más ascensores así. Incluso, estas puertas ya no son legales y los revestimientos de madera y de fórmica, que eran los más comunes, han ido cambiando y, de alguna manera, la comprensión de este objeto, a lo que remitía, se va perdiendo.



Staircase (2005)

Bueno, sígo. Esta es mi primera instalación. Es mi estudio y lo transformé en una sala de estar, en un *living*. La hice en el marco de una beca. Dividí mi estudio a la mitad y puse esta situación de *living* con sillones, sofá, mesita y demás y dos espejos que, en realidad, no eran dos, sino que eran un espejo y una ventana que daba a un espacio simétricamente opuesto e invertido al espacio anterior, dado vuelta. Todo se reflejaba salvo el que miraba. Ahí estoy parado adelante de esa ventana. ¿Se entiende?



El living (1999)

Esta obra se llamó *Vecinos*. Era una puerta de departamento que tenía una mirilla a través de la cual se veía un pasillo. Cuando se miraba del otro lado lo que veía era el pasillo que era, en realidad, una maqueta de cuarenta centímetros colocada en el interior. El lente del visor generaba esa profundidad, la misma profundidad que uno percibe en un verdadero corredor más allá de la poca distancia.



Vecinos (1996), instalación



Vecinos (mirilla)

Esta obra se llamó *Lluvia*. Era una tormenta con agua que circulaba. Era también un espacio de la arquitectura, una ventana de un departamento que miraba hacia un afuera, que era un adentro, y en ese afuera o adentro había una cortina de agua en la cual permanentemente llovía y se escuchaba el sonido de los truenos y cada tanto un relámpago que iluminaba las gotas del agua.

En su momento, la Fundación Antorchas generó un programa de intercambio con una beca en el Museo de Bellas Artes de Houston y esto lo hice allí. Después se exhibió en una bienal en Nueva York, en el Museo Whitney de Arte Estadounidense y anduvo muy bien, salvo que cada dos por tres perdía agua y me llamaban del Museo. En esa época todos los celulares sonaban igual y cada vez que sonaba el mío era del Museo para decirme: «Leandro, está perdiendo agua tu obra». Lo cuento porque muchas veces pasan estas cosas y pasan en los lugares que no tendrían que pasar o donde uno no espera que pasen; en realidad son accidentes y siguen pasando.

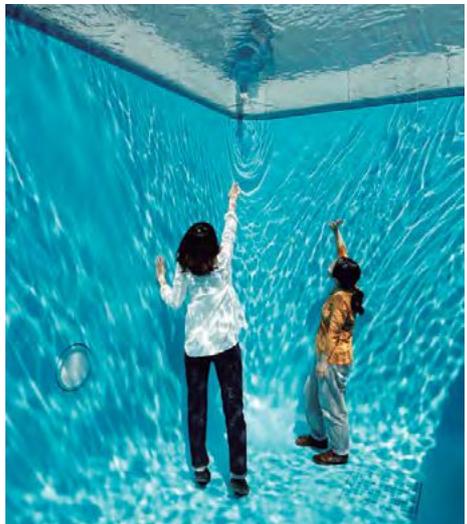


Rain (1999)

Esta es *La pileta* que también se expuso en Houston por primera vez y la había hecho doblando madera. Después esa pileta se hizo en el Museo de Arte Contemporáneo del siglo XXI de Kanasawa donde se construyó en forma permanente, mucho mejor de lo que yo la había hecho y no perdía agua (risas).

Esta obra viajó bastante en imágenes porque mucha gente la conoce sin haberla visto, pero, evidentemente, es muy fotogénica (suena el celular).

M. C.: Pierde agua, te llaman (risas).



La Pileta (1999)

L. E.: ¿En serio? ¡No te puedo creer! (risas). Bueno, hay varias imágenes de esto. Voy rápido tratando de mostrar por arriba una selección de estas obras y después pasemos a las preguntas que me parece interesantísimo saber en qué andan ustedes.



El Ballet studio (2002)

El Ballet studio se hizo en Shanghái. Hubo un período en el que me invitaban mucho a participar en bienales, hoy por hoy hay muchas bienales y suele pasar que te invitan a una y después a la otra... Es muy parecido a los momentos en los que uno empieza a salir o hay fiestas y vas a varias consecutivamente. Estuve un mes trabajando con estas bailarinas que, en realidad, practicaban taichí. Son tres mujeres en un espacio en el que hay tres lugares; hay un espejo que es real —el de la izquierda— y tres mujeres que componen la imagen que sucedería si se tratara de otro espejo. Hay una raya en el medio que parece como un corte en el vidrio, pero es una tanza. Yo no era el que dirigía la coreografía, lo hacían ellas, pero trabajamos juntos buscando que los movimientos fueran perfectamente sincronizados y que cada una de ellas se moviera en espejo de la otra. Entonces, cuando la gente entraba, se encontraba con estas mujeres que parecía ser una reflejándose en los espejos. Ahí hay un gigante, un occidental que entró en un momento, era una sala chica.

La obra que sigue se exhibió en la Fundación Proa en La Boca. Planteaba esta idea de una experiencia en la que el espectador se volvía fantasmal, se transpolaba a este espacio decorado como si fuese un consultorio de psicoanalista, con un efecto muy simple de relación de luz, de balance de luz en un espejo. La gente se acostaba sobre un volumen negro o se sentaba sobre alguno de estos volúmenes y se veía reflejado del otro lado.



Le cabinet du psychanalyste (2005)

Como decía antes, en la idea de ir de adentro hacia afuera, de cómo de cada uno de estos espacios interiores salgo a la calle, por decirlo de algún modo y siguiendo con la historia del cuento de Perec, aparecen los espacios cotidianos. Hay espacios cotidianos fuera de la casa, que uno conoce, lo mismo que el palier de un edificio o el ascensor. Son de tránsito; no en el sentido de que uno se sube al ascensor, mira la botonera y dice: *quo vadis*. No son espacios en donde uno espera tener ninguna revelación trascendental ni reflexiones filosóficas profundas, pero son para mí, sin embargo, importantes porque justamente —en ese tránsito casi alienado que uno vive en esos lugares— tienen esa capacidad escenográfica de resignificarse y de tomar una carga narrativa distinta. Pienso, por ejemplo, en las tiendas y, a partir de ahí, en una obra que se llamó *Los cambiadores* que era una secuencia muy grande. Ahora van a ver una foto desde arriba donde en realidad los cambiadores no tenían espejos.



Los cambiadores (detalle)

En realidad, ese vano que se suponía que era un espejo daba lugar a otro cambiador y de esa forma se conformaba un gran laberinto donde, si bien los espejos no estaban, sí estaban los espacios. La gente tenía que entrar en cada uno de estos: primero ver que uno no podía verse y, después, empezar a descubrir por dónde ir hasta llegar a la salida.



Los cambiadores (2008)

Y, más allá del divertimento o de lo lúdico de la obra, se generaba una experiencia interesante desde lo perceptivo, conceptualmente interesante, porque tanto en esta obra como en la de la piletta se propone una participación donde hay otro y el otro es también parte de la obra. Si estoy mirando la piletta desde arriba, necesito del que está abajo para que la obra se active y entender que es imposible que esa persona esté bajo el agua caminando vestida. Y viceversa: el otro que está abajo mirando hacia arriba necesita al que lo mira. Entonces, esa situación del espectador dentro de la obra también es una parte importante en mi búsqueda. Lo que se daba en *Los cambiadores* era que uno tiene tan impregnada la idea de ese espejo y es tan fuerte que no espera ver otra cosa que su propio reflejo. Sin embargo, de repente aparece otra persona y les puedo asegurar que por un fragmento de segundo sea hombre, mujer, no importa, no tiene que parecerse a uno, por un fragmento de segundo a ese otro uno lo percibe como su propio reflejo. Y me parece que esa metáfora funcionaba muy bien porque además es una idea muy borgeana. Esa idea de que uno es el otro acá pasaba como una vivencia, no era un concepto pura y exclusivamente intelectual, sino que se transformaba en una experiencia vivencial.



En *The room* hay monitores que nos miran, que miran un cuarto, un absurdo. Una vigilancia exacerbada sobre un espacio que no tiene ningún interés, ninguna importancia. Se ven veinticinco imágenes de un lugar, como un panóptico de un lugar que tiene únicamente una mesa, una silla y una puerta.

Les voy a mostrar otro ascensor. Es una obra que tiene video, las puertas se abren y aparece gente.

M. C.: ¿Ese es el que estuvo en el Centro Cultural Kirchner?

L. E.: No, ese fue otro. Hubo varios ascensores. En este, la puerta se cerraba, se volvía a abrir, era como que paraba en un piso que no era el piso de nadie y, por ende, nadie bajaba y siempre aparecía gente distinta.



Elevator pitch (2011)



Ascensores (2013)

El que estuvo en el Kirchner era similar a la obra de los cambiadores, pero en cabinas de ascensor, donde también los espejos habían sido removidos para dar lugar a una multiplicación de espacios.

Este es el subte. Es solo una pared y una puerta en cuya ventana se proyecta un video en el que se ve a los pasajeros subir, bajar, sentarse, caminar, interactuar. Fue el año del mundial, en 2010, en uno de los últimos partidos que jugó Argentina. Era imposible encontrar el subte vacío, limpio como lo necesitábamos para filmar y fue un domingo que convencí a las únicas personas que podía convencer: a mi padre, a un muchacho y a una chica que trabajaban conmigo a que fuéramos a filmar al subte ese domingo, el único día que la línea D estaba vacía.



Subterráneo (2010)

En 2008, hice esta obra para el Reina Sofía, en Madrid. Era una instalación que simulaba ser un edificio de departamentos con ventanas y pasillos. Funcionaba como un gran periscopio. Había un complicado juego de espejos que alteraba la percepción. Se podía mirar por las ventanas y observar al público que estaba en otro piso y que parecía flotar. En esta foto se puede ver la imagen que se generaba.



La torre (2008)



Bâtiment. La Nuit Blanche. Paris (2004)



Bâtiment. La Nuit Blanche. París (2004)



Shikumen. Shanghái (2013)

Esta obra es anterior, de 2004. Muchos de estos proyectos que fueron producciones importantes se hicieron aprovechando la invitación de esa institución o de esa fundación, o de esa bienal, o de ese museo. Esta se hizo para la *Nuit Blanche* [Noche Blanca] que es una vez al año en París. Ahora se hace en varias ciudades del mundo.

Se produjo para ese evento que duraba una noche. Era un espejo muy grande (otra vez un espejo) que a cuarenta y cinco grados generaba la idea de ver el edificio en forma vertical. La gente se acostaba sobre esa escenografía y se veía de esta forma.

Lo hice en muchos lugares después, en Japón, en Ucrania, en Australia. La verdad es que era divertido ver cómo la gente jugaba e iba, de alguna manera, exponiendo su propia creatividad. También en China..., en fin, la gente se tiraba por los balcones (risas).

La obra que sigue la realicé en Nantes, también en el marco de un festival, en un verano. La casa que está ahí arriba por supuesto no es de material, pero igual era pesada —casi una tonelada— y la escalera no era una escalera, era una estructura muy fuerte que lograba sostenerla en el aire.



Monte-meubles. L'ultime déménagement (2012)

Puerto de memorias era unos botes que simulaban flotar en el agua. En realidad, no había agua ni tampoco había reflejo, el reflejo estaba construido y era sólido.



Puerto de memorias (2016)



Turismo (2000)

Este proyecto lo realicé en La Habana. Se llamó *Turismo*. La gente posaba para una foto polaroid como si estuviese en la nieve y, obviamente, en Cuba no nieva. El público cubano participó y aportó su creatividad. En 2008, me invitaron a participar de una bienal en Nueva Orleans, muy poco tiempo después del Katrina, ese huracán que había generado un desastre.

Yo conocía esta ciudad, había estado porque Houston, que es donde me tocó la beca, no está tan lejos y había ido a visitarla. En el casco antiguo hay celebraciones, es muy divertida la ciudad, tiene una cosa turística muy simpática. Cuando volví a ir estaba pensando en esa ciudad y cuando llegué, por supuesto, el casco histórico seguía estando igual, pero me llevaron a ver toda un área que había sido afectada por el huracán. Yo, en realidad, iba arriba de un auto y desde ahí veía que el tejido urbano desaparecía y empezaban a aparecer campos verdes. Lo que uno veía eran jardines, verde, verde, verde hasta que en un momento determinado te das cuenta de que era raro, porque era un campo con la grilla urbana.



Window and ladder (2008)

Es decir, que de esa parte de la ciudad lo único que quedó fueron las calles y las fundaciones de aquellas casas que las sostenían, porque muchas casas eran de madera y ya no estaban. A partir de ahí pensé en esta obra que fue previa a la de Nantes. Se llamó *Window and ladder* o *La ventana y la escalera*. Es la idea de una escalera que venía a rescatar una casa que ya no estaba.

En 2015, me invitaron a Alemania porque la ciudad de Karlsruhe celebraba sus trescientos años y cuando llegué a conocerla en una visita preliminar, en febrero, lo que encontré fue el centro histórico, la parte turística en plena construcción. Esta pirámide es la tumba del fundador de esa ciudad. Había grúas por todos lados, barro por todos lados, y cinco meses después se celebraría el aniversario. Me proponían hacer un proyecto artístico y me parecía rarísimo.



Pulled by the roots (2015). Vista general

Estaban soterrando los tranvías, por eso estaba así, y era muy loco que fuera el año de su aniversario y que todo estuviera tan patas para arriba. A partir de ahí pensé en buscar alguna excusa dentro de ese contexto caótico y de construcción para que el proyecto que yo fuese a hacer tuviera que ver con eso, incorporarlo. Entonces pensé en esta obra que era como si una casa hubiera sido removida por la grúa. Es decir, la grúa ya estaba ahí y lo único que pedí fue que la usáramos para levantar esta casa, y así hicimos la obra.

Unos meses después trabajé con un monumento muy importante en la Argentina: el Obelisco. Siempre me pareció intrigante como monumento, porque cuando uno piensa en otros íconos de las ciudades del mundo, la gente tiene acceso. No es que yo sea un fanático del turismo, pero creo que la accesibilidad y la participación hacen a la apropiación de un monumento. En cambio, el Obelisco me dejaba con la intriga de qué pasa adentro, si hay un ascensor, por qué no se puede entrar, etcétera. Todos, la gran mayoría, tienen sus características: este está torcido, en aquel se puede subir, en otro se puede entrar. Y en el Obelisco hay cuatro ventanitas, pero no se puede subir porque de hecho adentro es así: no hay un ascensor.



Vista interior del Obelisco

Hay apenas una escalera en un ángulo, que no sé si llegan a verla, como una escalera de incendios, y arriba de todo hay una roldana que se usa a veces para subir cosas. Siempre me pregunté qué se veía por estas cuatro ventanitas y el proyecto consistió en esto, en sacar la punta, bajarla en la puerta del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) y darle acceso a la gente a lo que vería si pudiera visitar el interior del Obelisco. Las vistas habían sido previamente filmadas.



La democracia del símbolo (2015)

M. C.: Leandro, en tus obras hay un enorme proceso proyectual y me preguntaba tanto por el proyecto como por la realización. En estas etapas, ¿trabajás solo? ¿En lo proyectual trabajás solo o con un equipo? Y, ¿cómo resolvés la realización?; ¿tenés un equipo permanente que realiza?; ¿metés mano en los materiales? ¿Cómo es ese proceso?

L. E.: Bueno, va dependiendo de los proyectos. Hoy por hoy sí trabajo con mi equipo, que tampoco es enorme, con el cual llevamos a cabo muchas de las cosas y otras se tercerizan. Creo que, aunque te puedo contar al detalle cómo trabajamos hoy, me parece más interesante contarte como trabajaba antes, que no es muy distinto, pero hoy la ayuda de tener un equipo permite hacer más cosas.

Cuando me fui a París en el 2002 y mi estudio era mi propio departamento. Sin embargo, dentro de ese departamento yo pensaba un proyecto que, por ahí, era para un lugar específico. Y ese ejercicio de pensar un proyecto para un sitio específico nacía de tratar de desarrollar esa idea siempre con un mínimo de criterio en relación con que esa idea fuese factible, que se pudiera materializar. Después, para la materialización contaba con la ayuda de los que estuvieran en la fundación o en la bienal que, en general, tenían recursos o me ayudaban a buscar gente para poder trabajar y desarrollar la producción de esas obras. En ese sentido, te diría que hoy no es muy distinto. Con la diferencia de que en el desarrollo de los proyectos, con el equipo que me ayuda, se dibujan cosas, se preparan las presentaciones. Sobre todo en este tipo de propuestas que son en una escala inabarcable para mí que no tengo la estructura suficiente. De hecho, yo pensaba que la tapa del Obelisco la íbamos a hacer nosotros, es decir, en mi estudio hay una persona que sabe soldar muy bien. Entonces, yo pensaba: «con Raúl lo hacemos esto, no hay problema, después le ponemos madera, lo pintamos»... uno piensa desde ese lugar. Pero te encontrás con que es un espacio público y tiene otros grados de complejidades: por ejemplo, los permisos. También hay ingenieros que hacen cálculos, porque los coeficientes de seguridad exigían que todo se hiciera de una forma precisa. Tal es así que ese capuchón que tapó la punta pesaba tres mil o cuatro mil kilos. Cuando uno hace un proyecto para un espacio público te exigen que sea así. Entonces, en la realización de los proyectos hay un equipo que necesita tener asistencia profesional de diferentes tipos, pero en lo íntimo todo sigue siendo muy parecido a como siempre fue: desarrollar una idea pensando cómo llevarla a cabo desde lo técnico. Uno va aprendiendo cosas también sin ser especialista. Aprendí a ser plomero, herrero, carpintero...

M. C.: Escenógrafo.

L. E.: Escenógrafo, quizás.

M. C.: Como empezaste por ahí...

L. E.: No, no, pero podría ser...

M. C.: En la mayoría de tus obras los materiales utilizados son reales o simulan serlo. Te quería preguntar si tiene que ver con esto que dijiste hace un rato: que te proponés tomar lo cotidiano, aquello muy cercano, muy conocido por el espectador para producir ese primer acercamiento para luego cuestionar todo eso, todo lo que está naturalizado, lo que damos por cierto. El uso de estos materiales que sean reales o que parezcan reales, ¿tiene que ver con esta intención de acercarte a lo cotidiano y después romper desde la percepción y desde la experiencia, como dijiste, a partir de una de tus obras?

L. E.: Sí, sí tal cual. Es fundamental que las cosas remitan de una manera muy realista al espacio o al objeto que plantea la situación, tal es así que muchas obras han sido efímeras, porque después de la muestra terminaron en un volquete. La mayoría, sobre todo las grandes, se produjeron y después de la muestra se destruyeron porque era muy costoso el almacenaje. Y da lástima porque, como planteás vos, hay un minucioso trabajo en la elección de los materiales y en el esfuerzo para que esas cosas no parezcan de cartón.

M. C.: Claro, de utilería.

L. E.: De utilería, exacto.

M. C.: Y otro tanto pasa con algunos temas, ¿no? A veces participás o te invitan a encuentros que desarrollan ideas de la agenda actual como el calentamiento global, porque hiciste esa casa que se derrite, o el conflicto entre fronteras de los países, con esas cajas con las nubes adentro. Acá también se tocan temas estereotipados o yo diría banalizados fundamentalmente por los medios de comunicación que todo lo que

toman lo convierten en sentido común y pareciera que tus obras toman los temas de los medios de comunicación, pero, lejos de estereotiparlos o construir el sentido común, más bien, buscan lo contrario: reconstruir ese sentido común y poetizarlo, metaforizarlo. ¿Pensás que de alguna manera el arte es una herramienta que hoy nos permite desestereotipar, romper el sentido común? Una batalla que libramos los artistas o los docentes de arte con los medios. ¿Está en tu intención? Porque como espectador uno lo percibe eso, que algo muy conocido de la vida cotidiana como un ascensor o un tema que uno todos los días ve, como el calentamiento global, de pronto, aparecen con otro tratamiento que abre otras interpretaciones, que lo que pretendés no es literalizarlo, sino lo contrario: poetizar sobre eso.

L. E.: Sí, en definitiva, quizás eso que decís es justo, pasa, no sé si es parte de una estrategia. Uno va expresando las cosas que va viviendo, pensando y a partir de ahí salen obras y temas que también son temas de todos. Es cierto lo que planteás acerca de la literalidad o el sentido común del pensamiento, cómo se despliega socialmente a través de los medios es bastante uniforme. Eso es cierto, o sea, no se trata de un juicio de valor, más allá de si el tema es políticamente correcto o incorrecto. Gracias a los medios ha habido una evolución en muchos aspectos socialmente desde lo que tiene que ver con el pensamiento o con las historias. Es cierto que hay una omnipresencia de la información que es bastante uniforme y sí, quizás, en ese sentido, el arte tenga una suerte de espacio para poder pensar en temas desde otro lugar y enriquecer también esta sensación que me parece que existe.

Hay más de un tema, hay muchísimos temas que se van barajando permanentemente, pero muchos se van instalando y nosotros somos de alguna manera consumidores. Es difícil ver cuáles son los temas de uno, por un lado, están los personales, que te peleaste con tu novio, tus padres, etcétera. Esos son de uno y, por otro lado, están los temas del orden social que nos incumben a todos, pero bueno ¿dónde nacen esos? ¿Todos nos conciernen?



Maison fond (2015)

M. C.: ¿Quién construye esa agenda, no?

L. E.: Es que quizás la construimos todos, pero creo que lo que vos planteás sobre esa casa, que justo acá tengo esas imágenes, tenía que ver con el calentamiento global. En París se hizo esta convención, en el 2015, y se planteó un tratado, que parece que ahora el *genio* de Donald Trump se retiró del convenio. Lo que pensaba era de qué manera uno podía desde nuestras casas tener algún tipo de idea de esto. Cuál era la posibilidad desde La Plata, desde Berazategui, Palermo o desde donde uno viva, de tener cierta conciencia del calentamiento global y fue desde ahí que lo imaginé. También tiene que ver con esto, ¿no? Imaginé llevar a París, no ya la idea de un iceberg o un polo derretido, sino una casa tan parecida a tantas otras que estuviera como derriéndose y bueno, con humor, por supuesto. La casa se llamó *Maison fond*, hay un juego de palabras, en realidad, no se traduce bien, es como si fuera una casa que se funde o fundida, pero no está bien escrito en francés.

Lo escribí de esta forma porque suena como *mes enfants* [mis niños] y en este tema del cambio climático me parecía importante. Los chicos de las escuelas fueron a ver la obra y dibujaban la casa mucho mejor que yo (risas), pero bueno son obras que nacen de los contextos como lo de Nueva Orleans o muchas veces el contexto es el detonador de un proyecto.

M. C.: ¿Tenés ganas de contestar alguna pregunta que te quieran hacer los presentes?

L. E.: Por supuesto.

M. C.: ¿Alguien quiere comenzar?

Participante 1: Hola ¿qué tal? Gracias por estar acá, quería preguntarte: ¿qué relación tenés con la docencia? ¿Seguís considerándote estudiante?

L. E.: Mirá, la única experiencia de docencia que tuve fue cuando era estudiante que me contrató una escuela para darles clase de plástica a niños. Y se me ocurrió una idea brillante para los chicos de ocho o nueve años que fue pintar con aerosol (risas). Los chicos estaban re copados, me echaron, pero bien igual...

Fue antes de que uno tomara conciencia de lo mal que hace todo, pero bueno (risas) no es que iba a fumar con ellos al baño (risas), pero no, nunca me sentí apto para tomar un papel de docente. Nunca me sentí idóneo, pero sí disfruto mucho de participar en pequeñas intervenciones, como visitar estudios de artistas. De alguna manera a mí me ha servido tener la mirada del otro, un comentario, y no sé si sigo siendo estudiante, pero, quizás, en lo único que me siento estudiante es que siempre estás pensando en que por ahí reprobás ¿viste?... (Risas).

La verdad es que hay una cosa que me parece interesante, no sé si contesta tu pregunta, pero hay algo muy peculiar en la educación artística que no pasa en otras profesiones. Si después de seis años te recibís de médico, hacés la residencia y te dan un diploma. Lo mismo pasa en arquitectura, te recibís y empezás a hacer casas. La legalidad en esas carreras depende del tránsito por el sistema educativo que te acredita a ejercer esa profesión. En las carreras artísticas es muy importante ir acompañando la educación dentro de la institución, sin pensar demasiado en el día en que te vas a recibir. Por supuesto, es importante transitar toda la carrera y recibirse porque eso implica incorporar un montón de

conocimiento. Pero el que está en segundo año de medicina no puede operar el fin de semana en un bar con unos amigos. Sin embargo, un artista puede hacer una muestra en el bar con los amigos, y no importa si está en segundo año. Eso me pareció importante cuando fui estudiante.

Participante 2: Gracias por compartir tu trabajo. Vi que has expuesto tus maquetas, estas ideas, estos primeros bosquejos, ¿cómo son? ¿Cómo son las primeras materializaciones para llegar a esas producciones que, como te preguntaba Mariel, son tan complejas?, ¿no?

L. E.: En realidad muchas veces las maquetas las hice después de haber hecho la obra, porque como la obra se destruía y no quedaba nada me parecía que ese objeto... iba a permanecer. Había visto una muestra muy grande de unos artistas rusos: los proyectos utópicos de los Kabakov, que eran todas maquetas y me había interesado de qué forma todas esas maquetas eran como estas ideas imposibles, inmaterializables y las habían logrado maquetar. Yo pensé, por un momento, que quizás esas utopías, esas construcciones podían tener el camino inverso: podían haber sido construidas y, quizás, la utopía era que quedasen, que permanecieran, entonces la maqueta fue como una forma para esto. Eso por un lado y, por otro, la única razón pragmática para las maquetas en un momento fue, por ejemplo, presentárselas a la gente que estaba dirigiendo ese festival o esa bienal para convencerlos del proyecto.

M. C.: Un modo de mostrar.

L. E.: Sí.

Participante 3: A mí me interesa saber cómo transitás lo espacio-temporal, en el sentido de que sos hacedor de ciertos espacios ambiguos, lúdicos. Pero ¿también te ponés en el papel del espectador? ¿Sos partícipe? O sea, ¿cómo transitás esa cuestión de producir obras con algo, desde mi punto de vista, tan fascinante como el espacio-tiempo?

L. E.: Te contesto lo que interpreto. Me parece interesante la pregunta, no sé si comprendí todo. Pienso en el espectador desde el momento en el cual la obra se va gestando y me imagino, por ejemplo, como decía en el caso de *Los cambiadores* o en cualquiera de estos espacios o en la pileta o en el edificio, en cualquiera de estas instalaciones más allá de la contemplación hay una acción, la gente tiene que relacionarse.

M. C.: Actuar.

L. E.: Sí, actuar. Yo pienso en el espectador y me imagino de qué manera la obra puede insinuar e invitar a esa participación, porque en ninguna obra hay un cartel que diga «recuéstese acá» o «métase» ni hay nadie explicando nada. Entonces, ¿de dónde surge esa vivencia o esa experiencia? Tiene que estar dictada entre lo que propone el espacio y lo que decía antes del reconocimiento de ese espacio. Si estás delante de una puerta y es una puerta que parece una puerta y no es ni más pequeña ni distinta a las que conocés, ¿qué podés hacer delante de ese objeto? El objeto te está planteando que se puede abrir, que da a otro lugar, no sé... como que hay siempre un objeto y un espacio que te están interpelando y te están dictando una acción. A veces pienso que si hay una experiencia como una actuación como decías recién y el público es espectador, el guion está escondido en ese espacio, digamos que hay una premeditación de lo que va a pasar.

Participante 4: Dentro del ámbito del arte uno va aprendiendo distintas maneras de dar por terminada una obra, o del lugar de montaje. Vos has hecho tantas obras y en tantos lugares que, tal vez, tenés el tiempo acotado para hacerlo y cuando terminás de realizarla sentís que esa obra no quedó como esperabas o que el lugar de montaje no era como pensabas o no quedó como pretendías. ¿Cómo reaccionás cuando alguien te dice algo de una obra con la cual vos no estás tan conforme?

L. E.: Hay que darle la razón a los demás, no hay que ser testarudo. Si los demás te dicen que es bárbara, aceptalo (risas). No, bueno, qué sé yo, la conformidad es algo... uno se amiga, tiene un grado de exigencia que evidentemente depende de cada uno. Pero muchas veces pasa que por ahí no estás cien por ciento conforme; hay que saber aceptarlo también en un punto, porque si no te volvés loco y nunca llegarías a que todo esté terminado. Creo que viendo también el trabajo de otros artistas a veces siento curiosamente que la disconformidad... incluso propia viene de antes de terminar la obra, es decir, quizás hay una disconformidad con esa obra antes: «si hubiese hecho otra cosa, me quedó mal pintada la superficie». Y, en realidad, quizás hay veces que sí pasa que la obra queda alterada porque queda mal pintada la superficie. Pero hay muchos otros aspectos para considerar de una obra. Así como hay otros que no quedaron como vos esperabas debe haber otros mil que sí fueron logros. Entonces, hay que ver cómo sopesás eso. Sin dudas que si el resto de los elementos que llevaste a cabo te generaron satisfacción, uno tiene más facilidad de convivir con lo que no quedó como uno esperaba.

Participante 5: Te quería preguntar qué obra disfrutaste más, cuál te trajo más satisfacciones y por qué.

L. E.: Difícil, no sé. Es como preguntar, ¿a quién querés más? Supongo que no son solamente las obras, son también los momentos a lo largo de la vida que las van acompañando, lo que te va pasando, qué sé yo. Cuando había logrado hacer esa primera instalación que era ese espacio doble con un falso espejo, no tenía una gran audiencia ni era un museo, era un taller, pero yo estaba muy contento con haberla podido generar, o sea, es como encontrarse con cosas que vas explorando, caminos nuevos. Era la primera producción en la que se planteaba para mí la idea de que uno entrara a la obra, porque, por lo general, las obras son algo con lo que uno interactúa, pero no estás adentro. En esta había que entrar. Después, no sé, muchas me pusieron muy contento y te diría que, en general, casi como un mecanismo de defensa, la satisfacción para mí es

poder llevar las cosas a cabo y en un punto soltar. Realmente trato de no engancharme con ese lado, no sé si está bien o está mal, pero si empiezo a considerar qué cosas me pusieron contento y qué sé yo... empezás a generar un círculo que te ancla a las cosas. Prefiero ir pensando en lo que viene y de qué forma.

Participante 6: En el caso de la obra de las tres bailarinas y de esa figura enorme parada, ¿a qué le llamás guiones?

L. E.: No, en realidad esa figura parada en el medio en la foto es un tipo que era parte del público, que estaba en la instalación cuando sacaron la foto, yo no la saqué. Cuando hablaba de guion me refería a qué es lo que pasa cuando estás delante de una puerta y mirás por la mirilla y toda esa historia que va a suceder. Y, en realidad, está sucediendo porque el objeto te está invitando de una forma tácita a que uno haga eso, porque, si te encontrás con un objeto que tiene una mirilla, es muy probable que tu curiosidad por descubrir qué pasa con esa obra te lleve a mirar a través de la mirilla o a tratar de abrir la puerta. Me refiero al guionado como algo que va a suceder y a saber cuál va a ser la experiencia para el espectador o cuál va a ser la secuencia de esa experiencia.

Participante 7: En la medida que tu obra tiene este componente tan experiencial, tan vivencial y que a su vez tiene esta naturaleza efímera que vos decís que te predispone a soltarla, ¿cómo te manejas con el tema del registro? Tenés unas imágenes impecables de tu obra, ¿las recopilás de los medios?

L. E.: Mirá, es una buena pregunta, porque en los primeros años estaba tan preocupado por cómo resolver el proyecto o cómo llevarlo a cabo, cómo terminarlo a tiempo, etcétera, etcétera, que después, cuando estaba terminado, iba a la inauguración, y (quien se ha tomado todo el vino) (risas) después es como que ya está, soltaba, me olvidaba, pensaba en que habría que sacarle una foto. Yo le sacaba un par de fotos más

o menos mal y, después, bueno, pensás «otro día se la saco», y se termina. Pero bueno, ya va a haber alguna foto... y lo cierto es que no tengo buen registro de muchas obras y es una buena pregunta, porque un gran amigo, un artista de Taiwán que es un obsesivo, hacía un proyecto y después sacaba la foto, un registro a gran formato, con fotógrafo y todo. Lo tenía en carpetas, súper organizado. Yo lo miraba y me parecía alucinante y claro, después, tenía libros que eran increíbles, las fotos del libro que podía publicar en tamaño grande, doble página y yo tengo unas fotos que no se arreglan ni con Photoshop. Y es una lástima, pero bueno fue así. Les recomiendo que traten de registrar, de verdad.

M. C.: Bueno, Leandro, para cerrar te hago una última pregunta porque nos contaste que te vas a Japón a una retrospectiva, y pensaba: ¿cómo es una retrospectiva de tu obra? Hay mucha obra para sitios específicos, o cosas que se destruyeron y terminaron en un container, como nos dijiste recién. ¿Cómo sería una retrospectiva de la obra de Leandro Erlich? No me lo imagino a eso.

L. E.: Yo tampoco (risas), después te cuento.

M. C.: Encima no hay registros tampoco.

L. E.: No, registros tampoco. Es una selección, no sé si es una retrospectiva. La idea fue recopilar obras de diferentes tiempos y, obviamente, es muy incompleta en relación con todos los proyectos, pero va a haber algunas instalaciones y algunos objetos, algunas obras que se destruyeron y que no eran demasiado costosas para rehacer se rehicieron para la muestra. Y, bueno, es interesante ver qué pasa, porque lo que vieron, esto no lo conté pero lo puedo decir ahora, muchas de las obras que vieron, en realidad, fueron una muestra en sí misma. O sea, una sola obra era una exposición, cuando en general cuando vas a ver una muestra de un pintor o de un escultor, incluso, de un fotógrafo, tenés varias obras.

Obviamente, para mí era imposible imaginar una exposición con más de una obra. Ya de por sí hacer una instalación grande era muy complejo, costoso, no daba para más y esta muestra lo que va a permitir es poner varias obras juntas y va a ser la primera vez que yo mismo voy a poder verlas de ese modo.

M. C.: Y hacerlas dialogar.

L. E.: Exactamente, ver cómo dialogan y cuál es el resultado.

M. C.: Bueno, muy bien. Muchas gracias, Leandro.



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Presidente

Dr. Fernando Tauber

Vicepresidente del Área Académica

Lic. Martín López Armengol

Vicepresidente del Área Institucional

Dr. Marcos Actis

Secretaría de Arte y Cultura

Prof. Mariel Ciafardo



FACULTAD
DE ARTES



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Decano

Dr. Daniel Belinche

Vicedecano

DCV Juan P Fernández

Secretaría de Extensión

Prof. Victoria Mc Coubrey

Secretario de Decanato

Lic. Francisco Viña

Secretaría de Programas Externos

Srta. Sabrina Soler

Secretario General

Lic. Emiliano Seminara

Secretario de Posgrado

Prof. Santiago Romé

Secretaría de Asuntos Académicos

Prof. Graciana Pérez Lus

**Secretario de Producción
y Contenido Audiovisual**

Prof. Martín Patricio Barrios

**Secretario de Planificación,
Infraestructura y Finanzas**

Lic. Carlos Merdek

Secretario de Arte y Cultura

Lic. Carlos Coppa

Secretaría de Ciencia y Técnica

Lic. Silvia García

Secretario de Relaciones Institucionales

Sr. Juan Mansilla

Secretaría de Vinculación con la Industria

DI Ana Bocos

Secretaría de Asuntos Estudiantiles

Srta. Agustina Reynoso

ISBN 978-950-33-2038-2



9 789503 420362



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA