

1.11. LA DEMOCRACIA DEL SÍMBOLO

EL EXTRAÑAMIENTO DE LA IMAGEN COTIDIANA COMO ESTRATEGIA CRÍTICO/POLÍTICA

Guillermina Valent - Silvina Valesini

Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL). Facultad de Bellas Artes (FBA). Universidad Nacional de La Plata (UNLP)

Resumen

El presente trabajo se inscribe en el marco del Proyecto de investigación *Lo político crítico en el arte argentino actual: el rostro de lo indecible*. Nos proponemos en él reflexionar sobre el potencial crítico de una obra de Leandro Erlich, construido a través de un proyecto de arte público monumental que opera sobre la estetización de la vida cotidiana.

La Democracia del Símbolo (2015), presentada como “la primera obra *site-specific* de Leandro Erlich en nuestro país”, comprende dos momentos sucesivos, en los que se ponen en relación dos paradigmáticos espacios ciudadanos: inicialmente, el autor interviene sobre el Obelisco porteño, creando la fantasía de la ausencia de su ápice. En una segunda instancia, presenta en la explanada del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) ese segmento superior que le ha truncado al monumento. Pero en este caso, brindando al espectador la posibilidad de ingresar y asomarse a las aberturas que esa falsa punta ostenta. Con ese gesto que se pretende democratizador y el uso de dispositivos visuales de alta definición, se ofrece al público la simulación del paisaje que muestra el emplazamiento original del monumento, históricamente vedado a la mirada del transeúnte común.

Palabras clave

Arte crítico; site specific; instalación; intervención; museo

El filósofo francés Yves Michaud (2000) afirma que nuestro siglo XXI es el tiempo del Triunfo de la Estética, tiempos de un mundo que es *exageradamente* bello. Con esta afirmación da cuenta del crecimiento desmesurado y la dispersión que manifiesta en nuestros días la experiencia estética, que se ha dirigido hacia la búsqueda de horizontes mucho más amplios que el meramente artístico, expandiéndose hasta afectar a casi todos los territorios de la existencia individual y colectiva. Es una época de *estetización generalizada*, que se nos hace presente a través del mundo del diseño, la publicidad y los objetos de la cotidianeidad en sus múltiples

facetas; un tiempo en el que el arte se descentra de su esfera autónoma para dialogar en forma permanente con los medios de comunicación y las nuevas tecnologías. Un mundo, en síntesis, en el que la totalidad del espacio social se ha transformado en espacio de exhibición (Groys, 2015)

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

Por eso son, paradójicamente, tiempos en que los objetos artísticos parecen haber desaparecido, para ser reemplazados por dispositivos y procedimientos que persiguen la pureza del efecto estético, desligándose de todo soporte (Michaud, 2000: 11) en favor de una *vivencia* del arte, tan accesible como evanescente. Este proceso encuentra su justificación en una suerte de huida del presente por parte del arte, que no se resiste ya a la corriente del tiempo sino que más bien colabora con ella, prefigurando e imitando al futuro y poniendo en evidencia “el carácter transitorio del orden presente de las cosas y de las reglas que gobiernan la conducta social contemporánea” (Groys, 2016: 12). Así, el arte de nuestros días ya no produce cosas sino eventos, performances y exhibiciones temporarias, que no pueden ser preservados y observados, sino documentados, narrados y comentados. Y la producción artística deviene entonces un acontecimiento que, en líneas generales, no se *contempla* sino que se “*vive*”.

Esta circunstancia obliga a recrear el tradicional cuadro de componentes de la institución artística: la actividad orientada a la producción de objetos únicos y valiosos cede entonces su espacio al gesto enunciativo y al proceso, configurando nuevas condiciones de producción y circulación del trabajo artístico, aspectos estos que contribuyen a redefinir la figura del artista como creador de experiencias.

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

Desde sus orígenes en los años 60 estas prácticas procuraron romper radicalmente con el paradigma del arte en tanto objeto autónomo, y trabajaron en la construcción de propuestas en las que el espacio en su conjunto era entendido como una situación única, puesta al servicio de un espectador corporeizado, cuya presencia y capacidad de experimentación configuraban la esencia de la propia práctica (Bishop, 2001). Cada espectador –entonces-, vivirá la instalación de un modo diferente, establecerá un recorrido singular, e interaccionará según un ámbito intransferible: su propio cuerpo. Por eso su ingreso físico en la obra implica no sólo el inicio de un proceso vinculante que sucede en un tiempo y espacio circunscriptos, sino que resignifica el acontecer aquí y ahora, motivo que llevó a las instalaciones a ser catalogadas como auténticas *islas de experiencia* (Davidson y Desmond, 1996: 5), y por tanto, vinculadas a la naturaleza del acontecimiento. Estas inscripciones en coordenadas espacio-temporales particulares y efímeras configuran una situación única y experimentable de la que emerge una experiencia estética, en la que el espectador es guiado a reflexionar sobre su propia vivencia y su proceso de

percepción, y en la que parecen diluirse las fronteras entre el espacio de la vida cotidiana y el espacio simbólico del arte.

Intervenir, desmontar, emplazar. Ficciones que construyen realidad

Jacques Rancière reconoce en el marco de lo que denomina *política de la estética*, la capacidad que tienen los artistas para “hacer ver aquello que no era visto, de hacer ver de

otra manera aquello que era visto demasiado fácilmente, de poner en relación aquello que no lo estaba, con el objetivo de producir rupturas en el tejido sensible de las percepciones y en la dinámica de los efectos” (2010: 66). Este aspecto configura -a su juicio-, el trabajo de la *ficción*, que no implica necesariamente la creación de un nuevo mundo, opuesto al real, sino que se sustenta en la capacidad de fundar un nuevo paisaje de lo visible, que de esta manera

produce disenso, (...) cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación (Rancière, 2010: 67).

Las instalaciones de Leandro Erlich se caracterizan por cuestionar la visión de una realidad dada operando sobre/con el espacio cotidiano mediante simulaciones y sorprendentes efectos ópticos. Experimentando con los límites de la mirada, construye una realidad paralela mediante el extrañamiento de los espacios y la alteración de situaciones habituales. Esto es llevado a cabo a través de estrategias que comprometen necesariamente la interacción del público que ingresa en ellas, y que producen a través de esta acción un desdoblamiento de lo real, con la formulación de una suerte de nueva realidad que reconfigura las reglas.

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

En *La Democracia del Símbolo*, Erlich opera sus mecanismos de extrañamiento sobre la más reconocida postal porteña: el mítico Obelisco emplazado en la intersección de las avenidas Corrientes y 9 de Julio. En tanto símbolo fálico, y aparentemente hermético, el obelisco de Buenos Aires configura una suerte de arquitectura panóptica, una figura omnipresente que supone para quien acceda a su cúspide una visión total. Y sin embargo allí no hay nadie. Al respecto el artista señaló con motivo de la inauguración de la obra que “la relación de las ciudades con los monumentos y con lo que significa visitarlos (...) tiene que ver con la apropiación, con el orgullo, con la pertenencia. Y el Obelisco en Argentina es un monumento que nunca ha sido pensado para ser visitado” (Erlich, 2015)

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

La oportunidad que nos ofrece esta ilusión, por lo tanto es única: vivenciar el interior y exterior de ese monumento – que hasta el momento se ha conservado aparentemente hermético- y desmontar finalmente la hegemonía de una mirada que no es. Entrar en el espacio precario de la “falsa” cúspide involucra al espectador en este “como si”, una serie de *simulaciones lúdicas* que operan a través de “la producción de señuelos miméticos, engaños que permiten la inmersión en el universo ficcional. Así el relato de ficción imita el modo de enunciación de un relato factual”. Y que implican, para funcionar correctamente, la conciencia de su carácter imaginario” (Schaeffer: 90). El empoderamiento de la mirada por lo tanto configura una herramienta que coloca al espectador como eje fundamental de

la instalación donde lo imaginario se transforma en una operación indispensable para alcanzar lo real (Schaeffer, 2012: 83)

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

El sitio de la mirada en dos coordenadas espacio-temporales

En el contexto del arte contemporáneo, las maniobras de choque han sido decomisadas por el adversario –el mercado global al cual inicialmente acusaban-; de allí que la oposición transgresora y el experimentalismo innovador hoy formen parte del conjunto de maniobras de choque que licúan su potencial crítico en la propia exposición (Escobar 2015). Frente a esta realidad la alternativa que reconoce Ticio Escobar para un arte político en el marco del esteticismo neutral de los mercados se sostiene sobre giros imprevistos.

La Democracia del Símbolo opera desde esa precariedad de lo transitorio, construyendo una ilusión que promueve un ejercicio ficcional en el cual se transparentan los mecanismos de la simulación.

La opacidad del dispositivo de montaje representa aquel potencial político del que hablamos anteriormente. Por eso la ficción no es tanto una imagen del mundo real como una ejemplificación virtual de un ser-en-el-mundo-posible: sus límites no son temáticos, los mundos representables, sino constituyentes de la representabilidad de los mundos (cualesquiera sean estos). (Schaeffer: 97)

En “Topología del Arte Contemporáneo” Boris Groys sostiene que si el arte Moderno trabajó en el nivel de las formas individuales, el contemporáneo está trabajando en el nivel del contexto, de la construcción del marco que ofrece a la obra la posibilidad de una nueva interpretación teórica. Por eso lo considera – antes que un generador de obras individuales -, una manifestación de una decisión: la de reconocer una determinada imagen como original o como copia de acuerdo al contexto, al escenario donde esa decisión se toma. (Groys, 2008: 4). De allí que el emplazamiento en que acontece un evento, acción u obra otorgue siempre un plus de significación al objeto que presenta, reconfigurando en forma permanente el modo en que el espectador lo recibe y lo interpreta. Esto resulta especialmente significativo en la práctica de la instalación, en la que el espacio circundante se integra como elemento

constitutivo de la propia obra: al tratarse de un dispositivo íntimamente ligado a su localización espacial y a la experimentación que ese espacio obrado determina, su adecuación con el lugar en que se implanta reviste la mayor relevancia. Ilya Kabakov reflexiona sobre la importancia del lugar en relación a las cosas, señalando que:

En occidente, las relaciones entre el objeto y el entorno se basan en la primacía, en el predominio exclusivo del objeto (...) en cambio el lugar (donde éstos se sitúan) ha perdido su significado particular, se ha vuelto inexpresivo... se esfuerza en todo lo posible por no atraer la atención sobre él mismo y por funcionar solamente como lugar de acogida para esos objetos (Kabakov citado en Aninat, 2004: 19)

En este marco, las instalaciones han alterado el orden de prioridades que mencionaba Kabakov, redimensionando el valor del espacio de la obra. Han podido verse como un medio para volver a relacionar el arte con el lugar, deteniéndose a reflexionar sobre éste,

sobre sus dimensiones y características formales, su historia, sus referencias y demás rasgos identitarios. Pero etimológicamente, *instalar* supone, además de colocar, *invertir* o *conferir dignidad* (Larrañaga, 2001: 31). Desde esta perspectiva, la instalación insta un espacio significativo, al conferir a las coordenadas de espacio y tiempo que ocupa una dignidad especial, que les otorga jerarquía y estatuto de obra. Al apropiarse del lugar en que se exhibe, la obra toma posesión de él y lo resignifica, delineándolo, no ya como soporte, sino como territorio de relaciones, experiencias y cruces, que esboza un nuevo espacio en un espacio anterior. Es en este sentido que Josu Larrañaga (2001) sostiene que la obra de arte convierte al sitio que la aloja en una escena, porque la experiencia de ese espacio en relación con las imágenes y textos propuestos por el artista, constituye la propia obra (Larrañaga, 2001: 55). De esta manera, obra y sitio construyen una relación recíproca, en la que la primera transforma al espacio en escena, y éste - a su vez - proporciona caracteres indisociables que entran a formar parte de la trama poética.

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

La curadora y crítica de arte venezolana María Elena Ramos señala que

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

CIEPAAL

1º CONGRESO INTERNACIONAL
DE ENSEÑANZA Y PRODUCCIÓN
DE LAS ARTES EN AMÉRICA LATINA

Secretaría de
Ciencia y Técnica
IPEAL

facultad de
bellas artes

SECRETARÍA DE
ARTE Y CULTURA



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Una situación afín a la descrita por Ramos, aunque a gran escala tuvo lugar el 20 de septiembre de 2015, cuando irrumpió en los medios de comunicación argentinos una noticia sin precedentes: el famoso Obelisco de Buenos Aires – ícono tan elocuente como inalterable de la argentinidad-, había amanecido decapitado. La sorpresa inicial, dio paso a todo tipo de conjeturas, desde una imprevista restauración hasta un robo extraterrestre. Las peculiares fotos con el Obelisco cortado se multiplicaron en las redes sociales.

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

El monumento de 67,5 metros de altura y un peso estimado de 170 toneladas, a contrapelo de su apariencia, es una construcción hueca. Diseñado por el arquitecto Alberto Presbisch, lucía originalmente un revestimiento de piedra que fueron retiradas por riesgos de desprendimiento para lucir tal cual como lo vemos hoy. En su interior posee una escalera de hierro de 206 escalones que dan acceso al remate superior con forma piramidal. Allí se emplaza un pequeño cuarto con cuatro ventanas, punto privilegiado para ver la ciudad de Buenos Aires. Y precisamente ese remate superior fue el que desapareció de la vista esa mañana de septiembre de 2015.

La sorpresa había producido el impacto deseado, alterando la percepción del hecho artístico. El interés suscitado por los medios venía a cumplir una doble función. En primer lugar atraer las miradas de los telespectadores hacia el monumento, consiguiendo una atención masiva sobre la propuesta. Los medios de comunicación elevaron exponencialmente la diversificación de las miradas y por lo tanto el alcance de la acción. Y por el otro implicar de manera cómplice el relato de verdad que los medios ostentan (particularmente los noticieros) haciendo verosímil la decapitación y el traslado del ápice a la explanada del Museo.

En diversas ocasiones el obelisco ha sido objeto de intervenciones artísticas, así como de réplicas a escala para la realización de obras estructuradas a partir de sus posibilidades simbólicas. Baste recordar algunas como el Obelisco de Pan Dulce y el Obelisco Acostado de Martha Minujín, y la colocación de un preservativo color rosa en 2005, para referir a la lucha contra el VIH. Incluso el propio Erlich llevó adelante un anteproyecto aprobado en el año 1994 para la implantación de un obelisco de hierro oxidado en una plazoleta del barrio de la Boca., réplica que conservaría la misma forma y altura que el original.

Resulta evidente que con estos gestos los artistas no persiguen la aprobación ni el aplauso de un público entendido, sino más bien un cómplice, un paseante que vagando a la deriva se predisponga a ver lo inhabitual.

En el marco del comunicado divulgado por el MALBA con motivo de la inauguración de *La Democracia del Símbolo*, el autor ha manifestado “Me interesa generar proyectos en los que el

arte escape a las fronteras de los centros convencionales de exhibición y se imbrique en el orden de lo cotidiano” (Erlich, 2015).

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

En esta línea de acción, la simulación que trunca el Obelisco representa un señuelo que conduce las miradas nuevamente hacia el Museo. Por lo tanto reconocemos en esta estrategia la primer señal del complejo juego ficcional que el artista construye. Entendemos por lo tanto que “la ficción no es solo imitativa en el sentido (platónico) de que elabora una

semejanza. Lo es también en el sentido (aristotélico) de que crea un modelo de la realidad”, al cual nos da acceso como espacio de las cosas posibles (Schaeffer 2012: 95).

Volviendo a la pregunta por el/los espacios, resulta perentorio interrogarnos –por último- por el lugar del símbolo. Sobre este asunto particular, el sociólogo y ensayista argentino Christian Ferrer manifiesta que:

Una obra de magnitud tal, una vez incrustada, ya no pertenece a sus constructores ni a la administración municipal que la encargó. Queda a merced del juicio y la fantasía del público reunido a su alrededor o que la retiene en un atisbo al caminar. Sin duda el Obelisco es ícono elocuente, pero impertérrito. Convincente también, pero inexpresivo. No se diría que es fuente de meditación aun cuando esté nítidamente aceptado y acreditado además para postal o *souvenir* a escala. Hito turístico para la gente de provincias, incluso la del conurbano, desde que principió el hábito barrial de “ir al centro”. Y mucho más, pues cabe suponer que si un plato volador un día aterrizara en esta ciudad, lo haría justamente ahí. El Obelisco pudo haber emergido como un intruso, pero acabó consentido como inesperado brote de la familia. No Saasabemos si emprendimientos urbanísticos recientes, como Tecnópolis o las torres de Puerto Madero, echarán raíces en el futuro. El Obelisco lo hizo en un instante, un poco a la manera del injerto, aun cuando desentonara con otros monumentos y estatuas repartidos por Buenos Aires cuyos relieves y figuras concitan la aflicción, el respeto, la piedad o la conmoción ante algo bello y bien forjado. Tampoco nos es indiferente, nada de eso. Es sólo que no tiene par: es único. Y si contuviera un secreto, lo preserva entre cuatro paredes, como la pirámide lo hace con el sarcófago (Ferrer, 2015: 12-15).

CIEPAAL

1° CONGRESO INTERNACIONAL
DE ENSEÑANZA Y PRODUCCIÓN
DE LAS ARTES EN AMÉRICA LATINA

Secretaría de
Ciencia y Técnica
IPEAL

facultad de
bellas artes

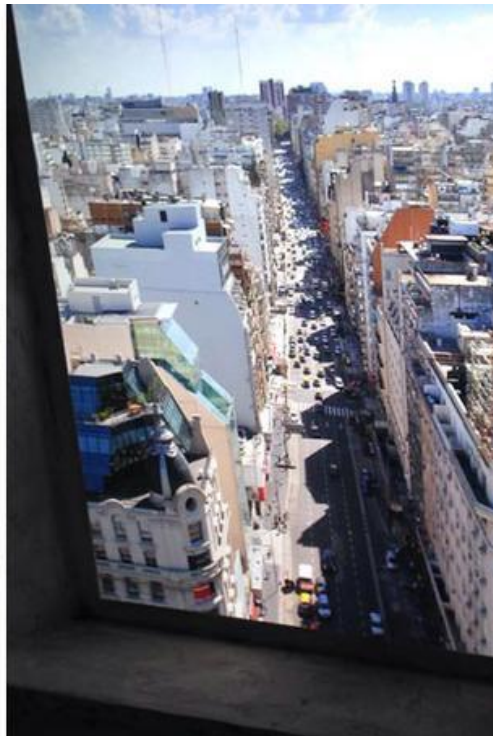
SECRETARÍA DE
ARTE Y CULTURA



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



Vistas de la instalación La democracia del símbolo, de Leandro Erlich (2015). Obelisco y Explanada del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires



Vistas interiores proyectadas en las ventanas del ápice reconstruido en la Explanada del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Instalación de Leandro Erlich (2015)

Reflexiones finales

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

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

Se ha dicho que la práctica de la instalación no busca “habitar al espectador sino ser habitada por él” (Alberganti, 2013: 108). Por eso el artista pone en juego y en tensión a los objetos en el espacio arquitectónico, construyendo un todo coherente, e invita al público a tomar conciencia de su integración en esa escena que se crea. Pero se trata de una escena construida deliberadamente con el propósito de impresionarlo para que internalice la ilusión. Con la particularidad de que no supone un intento por transformar su espacio ni su temporalidad, sino por hacer sensibles el tiempo y el espacio presente del espectador.

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

En esta lógica que logra hacer ver aquello que no era visto, y poner en relación aquello que no lo estaba (Rancière, 2008), la obra de Erlich instituye una doble vía de la mirada: por un lado ofrece al espectador la oportunidad única de ostentar la mirada desde el lugar más inaccesible de la ciudad, le otorga acceso libre a lo vedado a través de artilugios que el arte auspicia. Por otro lado, la mirada desde aquel lugar devela su secreto. Nuevamente el

espacio ficcional en el cual podemos vivenciar el panorama de la ciudad con proyecciones de gran veracidad, deja en evidencia la fragilidad de aquel hermético símbolo de poder.

Volvamos a la cita de Ferrer a la que acudimos más arriba: “Y si contuviera un secreto, lo preserva entre cuatro paredes, como la pirámide lo hace con el sarcófago” (2015: 15). Luego de la experiencia que el autor nos ofrece el secreto se desvanece y con él la distancia que se presta a la interpretación. Porque a la vez que habilita la democratización de la mirada, Erlich construye las condiciones para que se produzca un desencantamiento. Reconocer la fragilidad de aquel símbolo no va en depreciación de la democracia, por el contrario, desarma la fortaleza de aquella estructura y relocaliza su fuerza en cada uno de los espectadores que la transitan. No simplemente por detentar la mirada desde el lugar de poder, sino sobre todo por reconocerlo frágil y constituido por todos los que se arriesgan a mirar.

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

entorno completamente inesperado, en el que se percibe a sí mismo como un elemento del conjunto (Kabakov, 1995: 26). Por eso la instalación hace posible la experiencia estética del espacio en vivo, y la obra deviene algo que acontece durante la reunión entre el visitante y el lugar, recuperando aspectos propios del convivio. La fusión entre espacio plástico y espacio escénico permite a la obra relocalizarse en una frontera entre el arte y la vida, mediante un desplazamiento del espacio simbólico en el espacio real.

Bibliografía

- Alberganti, A. (2013). *De l'art de l'installation. La spacialité immersive*. Paris: L'Harmattan.
- Aninat, T. (2004). *En Memoria. Portal de Tesis electrónicas de la Universidad Nacional de Chile* [en línea].
<www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2004/aninat_t/sources/aninat_t.pdf>.
- Bishop, C. (2005). *Installation Art: a critical history*. Londres: Tate.
- Bishop, C. (2006). "El arte de la instalación y su legado". En: *Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM. Espacio. Tiempo. Espectador*. Valencia: Institut Valencià d' Art Modern (IVAM).
- Davidson, K.; Desmond, M. (1996). *Islands: Contemporary Installations*. Camberra: Departamento de Publicaciones de la National Gallery de Australia. Camberra, 1996. Pag 5)
- De Gyldenfeldt, O. (2009). "¿Cuándo hay arte?". En: Oliveras, E. *Cuestiones de arte contemporáneo*. Buenos Aires: Emecé,
- Escobar, T. (2015) *Imagen e intemperie. Las tribulaciones del arte en los tiempos del mercado total*. Buenos Aires. Capital Intelectual.
- Fernández Irusta, D. (2015). "Boris Groys. "La totalidad del espacio social se transformó en espacio de exhibición". En línea <http://www.lanacion.com.ar/1787072-todo-el-espacio-social-hoy-es-un-espacio-de-exhibicion>
- Groys, B. (2016). *Arte en flujo. Ensayo sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Larrañaga, J. (2001). *Instalaciones*. Guipúzcoa: Nerea
- Michaud, Y. (2000). *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la Estética*. Fondo de Cultura Económica, México, 2007.
- Ramos, M.E. (2011). "El arte en la escena urbana". En JIMÉNEZ, J. (edit). *Una teoría del Arte desde América Latina*. Madrid: MEIAC.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Schaeffer, J. M. (2012) "De la imaginación a la ficción". En : *Arte, objetos, ficción y cuerpo. Cuatro ensayos sobre estética*. Buenos Aires. Editorial Biblos.
- Valesini, M.S. (2015). *La instalación como dispositivo escénico y el nuevo rol del espectador*. Tesis para optar por el grado de Magister en Estética y Teoría de las Artes. En línea <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/44601>