

algún soporte? Quiero suponer que sí, pero me gustaría saber si está en la línea de las propuestas de Heidegger, en su libro *Arte y poesía*, donde plantea la transformación del sujeto por medio de la experiencia del arte, del arte como transformación ontológica. Para Heidegger la propuesta es la experiencia estética como transformación del sujeto en la lucha entre mundo y tierra. Aquí vemos los materiales de la tierra enfrentándose en la lucha con el mundo del que participamos los humanos, y del que el arte echa mano para producir esa chispa y esa transformación. No sé si está Heidegger en el trasfondo ideológico de Liliana, ésa es mi pregunta.

LP Bueno, eso me lo tienen que decir ustedes, porque no soy ni filósofa ni teórica, y simplemente enuncié cosas que me preocupan. Ni siquiera estoy diciendo nada, sólo presento situaciones que me sirven para pensar y para llegar a un acuerdo con la realidad. Ésa es mi respuesta.

Participante Mi duda es: ¿De dónde en su vida saca estas figuritas, se relacionó con ella de niña o nunca las había visto y por eso le resultan tan chistosas? ¿Cuál es su relación con ellas?

LP Bueno, las consigo en mercados de pulgas, casas de antigüedades y lugares así. Yo misma, analizando —porque muchas veces me han hecho la pregunta sobre cómo las elijo—, cuando las veo las reconozco, pero tengo que mirarlas bien y pensar cómo serán. Lo que tienen en común es esa expresión, como que no entienden demasiado, están perplejas. En su mayoría son de la época de mi infancia, así que nunca elegiría una Barbie, porque nunca jugué con una, y no hay empatía. Algunos son juguetes y otros son adornos. Para mí el adorno es un misterio: que alguien agarre un conejo de vidrio y lo ponga en el estante y le parezca normal. Ahora, como estoy tan metida en esto, veo que la mayoría de los paraguas tienen un pato y que los saleros son osos; hay animales por todas partes. A tal punto que ahora que mi casa está en el Hudson Valley en Nueva York, donde hay ciervos, todavía —aunque me mudé hace bastante tiempo— cuando aparece un ciervo en el jardín, para mí es Walt Disney. Es igual al primer ciervo que vi en una película cuando era chica, así que tengo que intelectualizar que se trata de un animal, está vivo y todo.

Participante Nada más quería preguntar si vos estás casada.

LP Estoy divorciada dos veces, que es una manera de contestar *negativo*. ¿Alguna propuesta?

JLB Cuidado. Esto podría ser un trabajo forzado...

LP Muchas gracias.

JLB Muchas gracias a todos.

Conversación Leandro Erlich e Ivo Mesquita

Ivo Mesquita Ahora pasamos a una conversación con el artista Leandro Erlich, quien llegó esta mañana después de un vuelo larguísimo y unas aventuras de aeropuertos cada vez más comunes en estos días, por las compañías y visas, y cosas así. Me gustaría darle la bienvenida y decirles que conozco a Leandro desde mediados de los 90, y sigo su trabajo desde entonces. Lo conocí por primera vez en Houston. Esto suele suceder hoy: que un argentino y un brasileño se encuentren en Houston cuando son vecinos. Desde entonces lo estoy acompañando [alguien, discretamente, cambia los nombres en la mesa, que habían sido puestos al revés, pero Ivo los vuelve a poner como estaban]. No, no, es la amalgama del artista y el curador; es la apropiación. Dicen que los curadores estamos siempre apropiándonos de la inteligencia de los artistas... Vamos a hacer una conversación con base en un primer planteamiento de los trabajos que Leandro hizo en los últimos 10 años, y después, dado que estos trabajos son instalaciones en las que el público juega un papel muy importante en el sentido de la realización de la obra —que siempre tiene un aspecto teatral e involucra al espectador, seduciéndolo por medio de juegos de percepción e ilusión hasta revelarse todo el trabajo—, vamos a mostrar en algunos videos cómo funcionan estas instalaciones.

Leandro Erlich Gracias, Ivo, por invitarme, y gracias a todos los que están acá. Me parece que antes de hablar, está bien ver un poco de imágenes, para dar una idea del tipo de obras que he realizado en los últimos años. Quizá para empezar, un poco como introducción, les cuento que mi trabajo se relaciona con la arquitectura. La obra se manifiesta como un escenario en el que el público está invitado a interactuar y a jugar un papel determinado. El guión de este escenario está sugerido, de alguna manera, por el espacio, pero luego se transforma en una experiencia que parte de las experiencias previas y de lo referencial de la obra. Parto de esta obra porque cronológicamente abre el juego de lo que fui desarrollando posteriormente. Se llama *El ascensor* y es de 1995. Es una obra en donde lo anecdótico... les voy a contar la anécdota que le dio origen, y les voy a contar también que provengo de una familia de arquitectos. Mi padre, mi hermano y mi tía son arquitectos, pero a mí la arquitectura sólo me interesa desde un punto de vista vivencial, porque considero que los espacios son los escenarios en los que transcurren nuestra vida y nuestras emociones; lo que sucede es que, en la mayoría de los casos, uno no tiene una conciencia permanente sobre el espacio donde transcurren las cosas. Quizá por esta ambición de ser hiperrealista, todas las obras son bastante grandes, porque es importante que este ascensor —ahora les voy a contar de qué se trata— tuviese la escala humana; no es la representación



de un ascensor, sino que la intención fue *hacer* un ascensor. En este caso, partió de una consigna que me disparó la obra. En Buenos Aires hubo un premio para artistas organizado por la Embajada de Francia y una fundación, en el que, tanto para escultura como para objetos, planteaban que las medidas no debían rebasar 80 x 80 por 1.80 m de altura. Me pareció curioso: ¿por qué esa consigna? El asunto era que la exposición se iba a hacer en el segundo piso, y entonces tenían que ser obras que pudieran entrar en el ascensor de la fundación. A partir de ahí, decidí que lo que iba a hacer era un ascensor para ponerlo dentro del ascensor. Lo único que mi obra tenía de ascensor eran la botonera y la puerta, con la estética típica de los ascensores en los que crecí en los años 70 en Buenos Aires. La cabina estaba vuelta como un guante, y todo el interior estaba desplegado de forma convexa. Al mirar por el interior de la puerta, a través de la reja, lo que uno veía era esto: Yo había reproducido, a lo largo del objeto, una sección del hueco por el cual corre el ascensor, y empleando un espejo arriba y otro abajo, producía una escena del hueco al infinito.

Ésta es una obra que le sigue al ascensor. También es un objeto, se llama *Vecinos*. La puerta reproduce el espacio interno del departamento. Del otro lado hay una puerta igual, con el portero eléctrico y, en el medio, en estos 40 centímetros, había dos maquetas de pasillos. El lente de la mirilla reproducía esta imagen como si uno estuviera mirando un verdadero pasillo.

Ascensor, 1995



IM Hay una especie de inversión de la arquitectura, de revelar lo que no se ve, como una simulación...

LE Sí, es el recorte de un espacio... En su momento, estuve muy interesado en la referencia que había en los materiales, en lo ordinario, en lo *clase media*, toda la estética de la obra en esa primera etapa estuvo regida por eso: por ejemplo, para mí era importante que fuera fórmica. Otra cosa que me interesaba era la interacción. No había ningún cartel, pero la gente se acercaba y miraba a través de la mirilla, viendo, en teoría, la puerta del vecino. A medida que transcurre el desarrollo de la obra, siento que me voy adueñando un poco más de la capacidad del trabajo desde su carácter metafórico o literario. Esto es un planteamiento de situación, hay algo incluso paranoico en el hecho de una puerta que no se abre, y que uno, a la puerta del vecino, sólo la espía. Posteriormente a esta obra, recuerdo haber visto la película *El inquilino*, de Polanski, en la que hay una escena que tiene esta imagen. Sigo adelante. Esto es *El living*, que es como en Buenos Aires se le llama al *living-room*. Esta obra es del 98, y es la primera instalación en la que lo que me importó fue romper con el contorno del objeto, buscar que para el espectador no fuera claramente reconocible el límite entre la obra de arte y la arquitectura, sino que la gente estuviera totalmente involucrada en el espacio. La obra consiste en lo siguiente: uno entra a un espacio, y lo primero que ve es un espejo, y lo segundo que ve también

Swimming Pool, 1999



es un espejo. La cuestión es que el segundo espejo no es tal, sino un agujero que da a otro cuarto donde todo está duplicado. Es un efecto muy simple que reproduce la imagen especular que se generaría si en ese lugar hubiera un espejo. Mucha gente entraba y salía, porque para qué veía un segundo espejo si ya había visto el primero; pero el que se animaba y buscaba algo más, no se encontraba en el reflejo del falso espejo.

Ésta es *La piscina* o *La pileta* o *The swimming pool* o *La piscine*. Fue instalada en Japón, en el Twenty First Century Museum en Kanasawa, que se inauguró en 2004. Es una obra que originalmente pensé en Houston, durante esa beca que gané, pero aquí fue instalada de manera permanente, en un museo extraordinario, construido por Kazuyo Sejima.

IM Simboliza una especie de pasaje de una representación de la arquitectura a la integración con la arquitectura...

LE Sí, tal cual. No sé si se entiende, la obra es muy simple: es una piscina, construida tal cual, que no tiene agua; hay simplemente un gran vidrio que sostiene unos centímetros de agua por encima, lo que genera esta imagen. Cuando uno entra, tiene que descender al subsuelo, y ésta es la imagen desde adentro.

IM Pero hay un juego de seducción, como obra de arte hay un juego de seducción, se engancha la mirada al involucrarlo con la obra.

Rain, 1999



LE Sí. Esto es *Rain*, una instalación que hice para la Bial del Whitney en el año 2002. El espacio es interior y exterior. Hay una circulación de agua que produce que uno entra al espacio y escucha la lluvia pero no la ve, y cada vez que suena el trueno, se ilumina y se ven las gotas de agua suspendidas en una escena muy abstracta. Es como el espacio de medianera entre dos edificios que se construyen uno muy cerca del otro. Éste es el *Ballet Studio* en la Bial de Shanghai, en donde estuve un mes preparando esta obra junto con *performers* que hacían *tai chi*. Es algo que quisiera remarcar porque esta obra, junto con *Turismo* en La Habana y *La torre* en Corea... he estado en muchas bienales, y cada vez que me invitan ha sido la oportunidad para generar un diálogo con el contexto.

IM No había un proyecto anterior a la propuesta, se desarrolla allá, como en el modelo residencia.

LE Sí, tal cual, modelo residencia.

IM Porque ayer hablamos mucho del modelo residencia y de artistas, como una condición de la producción de arte contemporáneo.

LE Definitivamente, hasta recién ahora, para mí, nunca ha sido posible realizar estas obras sin ayuda institucional. Hacía una obra por año, y bastaba. Ésta es la obra de 2002. Repite un poco la idea de *El living* en una vidriería que se llamó *Ecléctica*. Ésta es *La torre*, en Busan. Era la primera vez que me invitaban a participar en un proyecto en

Turismo, 2001



Asia, en Corea del Sur, y para esta obra me inspiré en la arquitectura de las torres modernas y esa risueña hipótesis de una perforación en la Tierra que comunica dos hemisferios. Se va a entender mejor en el video.

Esto es *Bâtiment*, una obra que realicé en París en 2004. Hay un espejo a 45 grados que reproduce un edificio, esto más que nunca era un escenario, la gente estaba invitada a transitarlo. Les aseguro que no le pedí a nadie que hiciera lo que está haciendo; es lo que se va a ver en los videos. Sólo se podía subir de a 20, y las cinco mil personas —fue un evento que duró sólo una noche, así que hubo mucha gente— esperaban en cola, y mientras lo hacían, veían qué cosa original iban a hacer. Hace dos meses, este año, en Japón, en la Shido Summary Biennale me invitaron a hacer un proyecto similar. Me interesó hacer un edificio de la zona, la única cosa que les puedo contar de este proyecto —porque es igual al otro— es que me invitaron a una zona que queda a tres horas de Tokio, en las montañas, y les dije que quería hacer un edificio de la zona. Me dieron un tour por edificios típicos, los que ellos consideran lindos. Fue una larga discusión, y se sorprendieron mucho de que yo eligiera este tipo de arquitectura, que es el 95 por ciento de la arquitectura de la región. Fue interesante para mí, porque una vez más me pareció que el arte tenía el poder de definir aquello que era bello, definir la belleza. Utilizar una arquitectura que no existe más en esa región, una casa japonesa de madera —todas las casa ahora son así, de chapa, con

Tokamachi House Project, 2006



una ventana rectangular, la otra cuadrada, la otra grande, la otra chiquita o redonda y así vive la gente—. Me pareció que había belleza en eso, y me pareció que era importante que la gente de esta comunidad se encontrara con su propia casa, no con una *casa linda*. Esto es otra bienal, en Cuba, un proyecto que realicé en colaboración con otro artista argentino, Judy Wartein, en 2001. Era un set de fotos en donde invitamos al público a tomarse fotografías, tanto el público del arte como el público local, soldados de Fidel Castro, en la nieve.

IM Hubo una historia muy curiosa, que los militares no querían...

LE Sí. Al tercer día llegó un coronel, vio que había soldados, y nos dijo: "Ustedes no tienen permiso para sacarles fotos". Nosotros hacíamos un intercambio, les regalábamos una pólroid y nos quedábamos con otra. Cuba tiene un público extraordinario para algo así, porque hay una cosa muy lúdica y también había, evidentemente, un guiño a cierta situación política. Este paisaje, imposible en el Caribe, lo era también por una cuestión política; en ese sentido, había cierto dejo de proyecto subversivo desde el punto de vista político; pero, por otro lado, para nosotros la intención estuvo siempre ligada a la situación de la gente. Cuando llegamos a Cuba, la gente nos decía: "Ah, argentinos, el Che" y nos cantaban la canción de "Che Guevara". Como si siempre hubiera una distancia. Cuando empezamos este proyecto, estábamos todos jugando el mismo juego, y ya no había esa cosa de turista con locales. El asunto es que el

Cabinet de Psychanalyste, 2005



coronel llegó y nos dijo: “Ustedes no tienen permiso para sacarles fotos a soldados en sus uniformes”, y nosotros le dijimos que era un proyecto de arte, pero siguió diciendo: “Ustedes no tienen permiso para sacarles fotos a soldados en sus uniformes” y le contestamos: “Pero mire...” y le mostramos fotos de los días anteriores, y el tipo miró y dijo: “Ah, pero acá está el general Aníbal. Ah, bueno, entonces... ¿puedo venir con mis sobrinas?” Éste fue el espíritu de todo el proyecto.

Esto es *Las puertas*, para la Bienal de São Paulo de 2004. Duró un día porque las puertas se rompieron. Entraba uno a un cuarto oscuro y veía la luz que pasaba al otro lado, y al abrir la puerta se encontraba con otro cuarto oscuro, porque la luz estaba dentro de las puertas. Son diferentes búsquedas que tienen que ver con momentos y con cosas que me preocupan, tratando de incorporar ciertas metáforas. Alguien me dijo que es algo así como “*the grass is greener on the other side*”. Para mí tenía que ver más con la inaprehensibilidad del tiempo, la idea de abrir algo y que sólo en este caso uno lo notaba, porque ya no se encontraba lo que uno buscaba.

IM También es lo siguiente: en el contexto de las bienales, se puede pensar que se trata de una especie de pasaje hacia otro artista, y había esta ironía, que no había un pasaje, por la saturación de las bienales o algo así...

LE Eso es lo bueno, los críticos siempre hacen de la obra algo más interesante. La obra del artista... Lilita lo estaba comentando hace rato. Obviamente, nosotros

Staircase, 2005



generamos algo que parte de una fuerte carga intuitiva y manejamos ciertas teorías, porque obviamente no es que nos haya salido así, pero me parece que el juego se abre en la teoría cuando la historia del arte y la crítica tienen la capacidad de ver cosas que sencillamente el artista no ve porque, o no lo planificó en forma consciente, o porque la obra de arte tiene esa magia, la posibilidad de resignificarse. Voy más rápido: éste es *Un hombre invisible que camina*; éste es *El consultorio del psicoanalista*, que vamos a ver de qué se trata en otro video; ésta es *La escalera*, una escalera acostada en donde construí este espacio, y es la imagen típica del estereotipo de vértigo...

IM Siempre hay ciertos elementos en tu trabajo que refieren a la idea de vértigo: la escalera, el ascensor, el túnel, la pileta que se ve por debajo...

LE Esta obra se expuso en Londres junto con el ascensor que decía *out of order*, el que vieron antes. El chiste era: “el ascensor no funciona, tome la escalera”.

Esto es *The View*, una obra que originalmente es de 1997, pero que se exhibió en una nueva versión en la última Bienal de Venecia, a la cual fui invitado por María de Corral en el pabellón italiano. Es una obra en video. Me pasa una cosa rara con el video: todas las obras tienen que ver con un factor perceptual, pero para mí es fundamental que este valor pueda ser decodificado en la experiencia, y el cine o el video —soy fanático del cine— de alguna manera... en lo perceptual uno ve cosas fascinantes, pero al mismo tiempo hay inaccesibilidad en cuanto a saber cómo funcionan,

Eau Molle, 2004

cómo están hechas. Me parece que ésa también es una manera de activar la inteligencia. Nosotros, salvo que seamos programadores informáticos, no sabemos qué está dentro de un *chip*, o la forma en que funcionan los *visual effects* en el cine, o ese tipo de cosas. En este caso, me interesó usar el video porque hacía una clara referencia a algo cinematográfico, algo así como *The Rear Window* —*La ventana indiscreta* de Alfred Hitchcock—, en donde hay una situación de voyeur. Lo que se ve son escenas que filmé en la casa de mis padres con amigos y actores no profesionales —para nada profesionales—, y generamos una película muda, la obra se veía en una ventana, sin sonido, y uno trataba de descubrir, en estas *loop* de 10 minutos, qué pasaba en las escenas.

Esto es *Eau Molle* —*Agua blanda*—; éstas son cosas que hice en los tres, cuatro años que viví en Francia, en Toulouse. Es una impresión fotográfica de una imagen digitalizada de agua, con la cual hice un colchón y lo llené de agua; está iluminado por debajo, y al caminar la gente, el agua dentro producía un movimiento sobre estas olas, estáticas, en la fotografía.

IM Ventanas, agua, túnel, vértigo, teatro. Vamos a ver unos videos.

LE Los videos no son arte; son una desprolijísima documentación que encontré la semana pasada. Hablando con Ivo, cuando nos vimos en São Paulo hace dos semanas, se me ocurrió que podía ser divertido, e hice una edición de videos que encontré, súper *hand made-home made*. No tengo mal de Parkinson, pero la cámara se mueve mucho. Hay algunos que ya tenían música, así que hice unos *video clips*. La música de algunos es terrible, *sorry*.

[Se muestra el video]

IM Gracias, Leandro. Ahora pasamos a algunas preguntas. Te quería preguntar una cosa: haces muchos trabajos en Asia, ¿cómo te sientes en relación con esto, qué piensas que les encanta de tu trabajo? Estuviste 11 veces en Japón, me parece.

LE Sí, es raro, para mí todo lo que era Asia, mucho antes de viajar, siempre era como una fantasía, un misterio, algo que siempre me intrigó. Hay dos factores importantes que mencionar con respecto a Asia y a Japón. Uno de ellos es el enorme apoyo que recibí por parte de la ex curadora de este museo en Kanazawa, que era Yuko Hasegawa. Me invitó y logró que la piscina se construyera de forma permanente en este museo fantástico que hicieron Kazuyo Sejima y su estudio de arquitectura. Para mí fue importante, por la enorme apuesta desde lo institucional de proponer un artista joven. Hice la piscina cuando tenía 26 años; cuando se mostró en Venecia, era también muy joven. Hay tres obras permanentes en ese museo. Una es de Anish Kapoor, la otra de James Turrell y la tercera es *La piscina*. Creo que la apuesta fue enorme y, a partir de ahí, la emoción desde mi punto de vista no es sólo la permanencia de la obra —esto indudablemente a uno lo toca—, sino que lo más increíble es que alguien te ayude,

desde lo institucional, a fabricar tu propia utopía de la mejor manera posible. Vieron cómo era la primera versión de *La piscina*: la hice yo, tardé cuatro meses y aprendí de todo, pero, por supuesto, no se podía hundir en el terreno. El hecho de que la expresión de una obra pueda llegar a su mejor final, hace que la gente pueda apreciar una obra en su mejor aspecto. Para la obra de este año, que fue *El edificio*, se dio una situación parecida: "te vamos a ayudar a hacer tu obra de la mejor manera posible".

IM Esto plantea una pregunta: ¿cómo es el financiamiento de estos proyectos? Trabajas en el espacio institucional donde hay una inversión, en el sentido de producir el trabajo, entonces ya no es independiente del mercado.

LE Creo que mi obra, lamentablemente, fue demasiado independiente del mercado. Fueron obras invendibles. *La torre* está en un *container*, en un basural. Muchas obras se destruyeron en el camino, pero para mí la suerte era poder realizarlas. La primera *Piscina* se destruyó, porque era más caro el *storage* de lo que valían los materiales de la obra. A lo que voy es que, en mi caso, puedo realizar las obras grandes comisionadas, mientras sigo haciendo otras, en un formato más pequeño, en mi estudio. Pero para las obras grandes necesito apoyo para poder materializarlas; de otra manera, no existirían. La cosa fantástica de Japón es que los japoneses son casi *groupies*, como con el beisbol. Cada vez que voy a Japón, entiendo muy poco de japonés, pero siempre están hablando de *La piscina* y la llaman *Pool*. Hay muchas palabras que vienen de los norteamericanos, y siempre que me presentan, hablan de *Pool*. Todo el mundo conoce la alberca y me piden autógrafos, como si fuera Mick Jagger. Es una cultura que me fascina porque hay cierta inteligencia y refinamiento, además de todo lo que ha generado: por ejemplo, su influencia en el minimalismo. Es una cultura muy delicada, y qué bueno que les guste lo que hago.

IM Gracias, Leandro. Pasemos al público. ¿Preguntas?

Participante ¿Trabajas con tus sueños? ¿Qué función tiene la imposibilidad en tu trabajo?

LE En realidad, con mis sueños no trabajo, aunque quizá hay algo onírico en mi obra. Casi nunca me acuerdo de mis sueños, y cuando los recuerdo, son unos dramas pésimos. Lo que sí es interesante, al hablar de sueños, es que en lo onírico uno cuestiona lo real. Me interesa ese cuestionamiento, y por eso puede surgir la referencia a lo onírico. Alguien dijo una vez: "lo tuyo es como realismo mágico o surrealismo". Claro, soy argentino... Pero yo me quería matar, porque el punto es que cualquier cosa que plantee en el arte el cuestionamiento de lo real, es surreal; pero no me interesa lo surreal. Las obras las fabrico y me interesa que sean lo más hiperrealistas posible. Claro, donde todo esté alterado, donde haya una reconstrucción de la realidad, desde un sentido más utópico.

IM También tienes un *Estudio de psicoanalista*, que trae también este mundo que no es de realismo mágico ni surrealista, sino de tradición lacaniana y psicoanalítica francesa, en la cual Argentina fue fundamental para la difusión de las ideas.

LE Uno de mis museos favoritos en París, es el Musée des Arts et Métiers. Ahí están reproducidos los experimentos que los científicos, desde el Siglo de las Luces, fueron desarrollando. Una anécdota: está la reproducción del experimento que realizó Léon Foucault para medir la velocidad de la luz, en el siglo XVIII. El experimento constaba de una mesa, con una serie de espejos, y un espejo que rotaba a 12,000 revoluciones por minuto. No hay electricidad, así que él tenía que hacer rotar el espejo a esa precisa velocidad constante. Se asoció con un músico que desarrolló un fuelle que tenía una flauta y, con un diapasón, el músico generaba un *la*. Mientras la flauta diera esa nota, Foucault sabía que la velocidad del espejo era constante, y así pudo desarrollar sus cálculos. Me imaginaba a Foucault saliendo de su cuarto, a tomar una cerveza, en una calle iluminada con faroles de aceite luego de descubrir —aunque de forma muy aproximada— la velocidad de la luz. Hay algo en esta construcción del pensamiento y la estructura para poder repensar las cosas y saber cómo están hechas, que me genera mucho optimismo. Me parece que le genera mucho optimismo al público que participa. Hay una cosa muy lúdica, pero al mismo tiempo es poder reconocer cómo está funcionando el artificio. No parto de lo ilógico que puede tener un sueño, sino de la racionalidad más absoluta.

Participante Me sorprende la capacidad de dislocación de la mirada que tienen tus obras, y por un momento me hacen ir hacia una virtualidad habitable. El rompimiento de la perspectiva y la capacidad de autorreflejarnos me hizo vivir por un momento en una pantalla, en este espacio que podría ser inhabitable y muy propio para este tiempo. Y la obra de Japón, la última, me pareció incluso casi peligrosa. Estar ahí, continuamente mirándote en el espejo, te puede hacer perder la conciencia del aquí y ahora, o te proyecta a otro lado de lo que ves y se abre. Me parece muy iluminadora y rica.

LE Gracias. Me gusta el peligro.

IM Hablábamos antes del engaño como una negación de la temporalidad.

LE Hay algo en lo óptico, en lo *perceptual*, que justamente me interesa por eso. Siento que tiene un carácter atemporal. Estos efectos visuales, todo lo que tiene que ver con la percepción, se articula en la retina de forma independiente del envejecimiento... Quizá mañana el *Consultorio del psicoanalista* no le diga nada a nadie, porque todos estaremos tomando pastillas; pero lo que sucede en ese vidrio donde uno no se *fantasmiza*, es como si tuviera un grado atemporal, el mobiliario estará fuera de época... en *La piscina* pasará lo mismo: quizá en el futuro todas las piscinas serán plateadas, y difícilmente uno podrá reconocer que ésa es una piscina de tipo ordinario, de tipo cotidiano, del espacio en el cual uno vive. Sin embargo, lo que se articula en lo óptico, estar viendo gente debajo del agua, siento que se va a estar articulando de una manera bastante similar. De hecho, la percepción evoluciona en el ser humano, pero es mucho más lenta que la evolución en el conocimiento o que la evolución estética. Los primeros que vieron una película, creyeron que el tren les iba a pasar por arriba; pero hoy la evolución en lo perceptible es más lenta que la evolución cultural o estética. Eso para mí es muy interesante.

Allan McCollum Me intriga saber por qué hiciste el consultorio de un psicoanalista y no una peluquería, un cuarto de hotel, algo así.

LE Es importante saber que el psicoanálisis en Buenos Aires es algo tan popular como el beisbol en Estados Unidos.

IM Dicen que hay un psicoanalista por cada 10 habitantes.

LE Tomás un taxi y el taxista te dice: “Qué te pasa, estás estresado, ¿no estarás un poco paranoico?” Corre como agua. Mucha charla de café, forma parte de nuestra identidad cultural en Buenos Aires. Esa obra no la hice en Buenos Aires sino en Francia, donde también el psicoanálisis es una estructura muy importante en el pensamiento, sobre todo en París, a partir de Lacan. Otro aspecto importante es que esa obra la hice a principios del año pasado y, como en otras obras, uno va *mechando*, planteando situaciones que pasan por cuestiones personales. No estaba haciendo psicoanálisis, pero me puse más reflexivo sobre mi vida, mi propia existencia, lo que quería. Son anécdotas que al final no tienen ninguna relevancia sobre el destino de la obra, pero sí creo que los artistas tamizamos en el arte nuestras vidas, nuestro entendimiento de las cosas... El componente de la intuición, cuando estás haciendo una obra, es enorme y casi mágico. Alguien me comentó, yo no lo sabía, que hay un término en el psicoanálisis que define el momento en el cual un paciente o cualquier persona no necesita psicoanalizarse más, es el final del psicoanálisis; se llama *vencer tu propio fantasma o traspasar tu propio fantasma*. Podría decir que la obra la construí a partir de eso. No fue así, pero es interesante.

Participante Me quedó resonando lo que dijiste de algunos de tus invendibles. Me queda la impresión de que tu obra es para permanecer, así que supongo que las imágenes no efímeras sino duraderas; sólo les falta encontrar su lugar. Me gustaría saber si tienes otro tipo de obra que pueda circular con más facilidad, o cómo es tu paso por los mercados.

LE Es un tema para mí, pero la verdad es que hay obras que son evidentemente más *coleccionables*. Cuando estuve becado en Houston, Allison Green, que era la comisaria de arte contemporáneo del museo, me dijo: “Leandro, están muy bien tus obras, pero, ¿no has pensado en hacer obras *collectables*?” Honestamente, he desarrollado obras que coleccionistas han comprado, y gracias a eso vivo y puedo seguir produciendo; pero en su momento, le dije a Allison que era algo que sentía y todavía siento: me interesa hacer obras de las que siento la necesidad. No me llevo mal con el mercado del arte, pero soy muy exigente conmigo mismo y no tengo una gran capacidad para producir. Lo que han visto son 11 años de trabajo, son pocas obras, y para mí ése es el punto. Así es como puedo trabajar. La escala de la obra es grande: *El ascensor* no podía ser una cajita e, imagínatelo, tenía que tener la dimensión de una heladera.

Participante Para alguien que no es artista, que no es ajeno al psicoanálisis lacaniano, la obra *El consultorio del psicoanalista* es muy interesante, una sorpresa, porque hay un desarrollo de Lacan, a lo largo de 10 o 12 años, sobre el estadio del espejo,

que desemboca justamente en una fabricación que, cuando se la lee, es muy enigmática, la del espejo translúcido. El momento en el que se puede contar con el reflejo y con una mirada que atraviesa el espejo y puede encontrar lo real. Es exactamente lo que has conseguido fabricar allí. Es algo notable, y es una joya para los que estemos interesados en ese territorio. Quiero hacerte una pregunta: hablaste, en el momento de dialogar con Ivo, de cierto punto de invisibilidad del artista que no es el del crítico; hay una visibilidad y una visión del crítico que no es la misma posición que la del artista en términos de visibilidad. Tu obra *problematiza* de diferentes maneras la visibilidad: con el espejo, la perspectiva, la ilusión, el truco. Te pregunto: ¿te parece que es posible tender algún puente entre tu *problematización* de la visibilidad en la obra y esa invisibilidad tuya al trabajar?

LE Supongo que sí. De todas maneras, me sorprende lo que me planteas, y me parece que el artista plástico trabaja desde la invisibilidad, y la situación reiterativa del reflejo probablemente esconde lo que dices. Nunca lo pensé desde ese lugar; lo que pensaba es lo que está pasando acá, la posibilidad del trabajo de hacer una pregunta más que la de generar una respuesta. Esto es algo relacionado con el sentido del arte: hacer algo no sólo para que te feliciten o destruyan, sino para aportar algo. La forma de aportar es teniendo un receptor que puede tomar la obra y aportar a su vez. Desde mi punto de vista, es una visión bastante optimista que tengo con respecto a la posibilidad de evolucionar: me estás proponiendo algo que estaba en la obra. Con respecto a lo de Lacan, es cierto: Lacan tenía algunos experimentos para ilustrar ciertos temas: la rosa como ilustración del deseo, por ejemplo. Tenía una especie de holograma como una rosa que generaba gracias a un espejo cóncavo, para ilustrar que el deseo no estaba en el objeto sino en el sujeto; querer agarrar algo inaprehensible que siempre se iba a repetir así.

IM Muchas gracias a todos. Tenemos que hacer un pequeño intervalo para cambiar aquí las cosas, y volvemos en 15 minutos.