

LA  
DEMOCRACIA  
DEL  
SÍMBOLO

POR

LEANDRO  
ERLICH



**LA DEMOCRACIA DEL SÍMBOLO**  
**THE DEMOCRACY OF THE SYMBOL**

*Página siguiente*

Alberto Prebisch, boceto preliminar del Obelisco,  
1936. Colección Arquitecto Horacio Prebisch

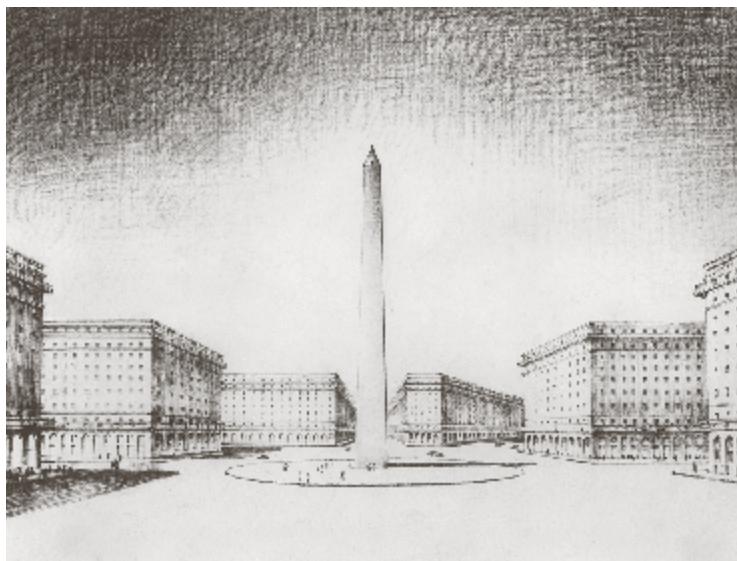
*Next page*

Alberto Prebisch, preliminary sketch for the Obelisk,  
1936. Architect Horacio Prebisch Collection

# LA DEMOCRACIA DEL SÍMBOLO

*POR*

**LEANDRO ERLICH**



Esta publicación acompaña el proyecto *site-specific*  
homónimo desarrollado para MALBA y exhibido  
entre septiembre de 2015 y marzo de 2016.

This book is published on the occasion of the site-specific project  
of the same name developed for MALBA, and exhibited  
from September 2015 to March 2016.

**MALBA**



# PRESENTACIÓN

Con gran alegría, y luego de tanto esfuerzo compartido, presentamos *La democracia del símbolo*, el ambicioso proyecto *site-specific* sobre el Obelisco porteño ideado por Leandro Erlich, uno de los artistas argentinos con mayor proyección internacional. Realizado a partir de una iniciativa de MALBA, y como resultado de la articulación entre el estudio del artista, el grupo argentino FATE y el Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, el proyecto implica una importante contribución al arte público monumental contemporáneo.

Al igual que la mayoría de sus trabajos *site-specific* creados para espacios públicos, la materialización de *La democracia del símbolo* necesitó –además del increíble ingenio creativo del artista– de un equipo de profesionales y técnicos que pusieran en funcionamiento los mecanismos para desarrollar la obra en toda su complejidad. El proyecto consta de dos partes (una emplazada en el propio monumento y la otra en la explanada de MALBA), y para la intervención en el Obelisco, en pleno microcentro de la ciudad, fue necesaria la cooperación con el Ministerio de Cultura de la Ciudad, el Ministerio de Ambiente y Espacio Público, Tránsito, Subterráneos de Buenos Aires y la Policía Metropolitana, entre otras dependencias, además del asesoramiento de diversos técnicos. Coordinado desde MALBA y realizado en estrecha colaboración con el estudio del artista, el trabajo supuso un auténtico esfuerzo colectivo.

Agradezco al Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires su buena disposición y ayuda. Agradezco también a nuestro amigo y diseñador consejero Leandro Chiappa, que al conocer el proyecto contagió el entusiasmo a Javier Madanes Quintanilla, presidente de FATE. Fue este último quien realmente permitió concretar esta idea financiando el Programa de la Explanada de MALBA a través de su empresa. Su actitud desinteresada y filantrópica es un ejemplo de lo que el museo necesita para continuar y ampliar su obra a mediano y largo plazo, volviendo pública y comunitaria una institución que nació de una sola familia. Muchas gracias a todos los que lo hacen posible.

Eduardo F. Costantini  
Presidente MALBA



# INTRODUCTION

It is with great joy that, after considerable joint effort, we finally present *The Democracy of the Symbol*, the ambitious site-specific work on the Buenos Aires Obelisk conceived by Leandro Erlich, one of the most widely recognized Argentine artists active on the international art scene. A MALBA initiative, the work—which is the result of coordinated effort between the artist's studio, the FATE group of Argentina, and the Buenos Aires City government—makes a major contribution to contemporary monumental art.

Like most of Erlich's site-specific works for public space, the production of *The Democracy of the Symbol* required not only astonishing creative genius, but also a team of professionals and technicians to set up and operate the mechanisms required by such a complex work. The project consists of two parts, one at the site of the Obelisk and the other on MALBA's esplanade. The intervention on the monument in the heart of downtown Buenos Aires required the cooperation of a number of municipal departments and authorities, among them the Departments of Culture, of the Environment and Public Spaces, and of Transportation; the Buenos Aires Subway Authority; and the City Police. Extensive technical assistance was required as well. The project, then, was a joint effort coordinated by MALBA and carried out in close collaboration with the artist's studio.

I would like to thank the Buenos Aires City government for its goodwill and support. I am grateful to our friend and design adviser Leandro Chiappa, whose immediate enthusiasm for this project proved contagious, leading Javier Madanes Quintanilla, president of FATE, to get involved. The funding FATE has provided is critical to making MALBA's esplanade Program possible. Indeed, Javier's selfless and philanthropic attitude is an example of what the museum needs to continue to expand in the mid and long terms, turning an institution that was born as part of a single family into a public and community asset. Many thanks to all of those who are making that possible.

Eduardo F. Costantini  
President of MALBA



(11)

**VERTICAL. LA CIUDAD Y LOS EMBLEMAS DE PODER**

*por Christian Ferrer*

(39)

**UN CUARTO EN LA CIMA**

*por Dan Cameron*

(53)

**ENTREVISTA A LEANDRO ERLICH**

*por Agustín Pérez Rubio*

(67)

**LA DEMOCRACIA DEL SÍMBOLO**

**THE DEMOCRACY OF THE SYMBOL**

(127)

**VERTICAL. THE CITY AND THE EMBLEMS OF POWER**

*by Christian Ferrer*

(153)

**A ROOM AT THE TOP**

*by Dan Cameron*

(165)

**INTERVIEW WITH LEANDRO ERLICH**

*by Agustín Pérez Rubio*

(179)

**BIOGRAFÍA**

**BIOGRAPHY**



# VERTICAL LA CIUDAD Y LOS EMBLEMAS DE PODER

*por Christian Ferrer*

## I

En el principio no era el obelisco sino la pirámide. Su porte era más bien modesto, unos quince metros de altura, pero su primigenia pujanza simbólica ha de haber sido intensa. Fue el primer monumento patrio, instalado en la Plaza de Mayo el 25 de mayo de 1811, por orden de la así llamada Junta Grande de las Provincias Unidas del Río de la Plata, para homenajear el primer aniversario de la Revolución. Erigirla fue igual a clavar una pica. Una afirmación tectónica: se proclamaba que ningún gobernante extranjero tendría poder sobre estas tierras nunca jamás. Seccionado el cordón umbilical con la Casa de los Borbones, una nación había sido dada a luz, o bien su proyecto, que tardaría mucho en cuajar del todo. En todo caso, era el anhelo: un nuevo ombligo. La Pirámide de Mayo fue levantada delante del fuerte de la ciudad, sitio de residencia de los virreyes españoles. Una vez demolido, cedería el lugar a la actual Casa Rosada. Con el tiempo, y guerras civiles mediante, la pirámide caería en el desinterés y el abandono. Hacia mitad del siglo XIX fue remodelada y coronada con una estatua, obras ambas a cargo del escultor francés Joseph Dubourdieu, quien, por cierto, también incluyó tres notorias pirámides en el friso triangular que le fue encargado para el frente de la Catedral metropolitana y que contextualizan el reencuentro del patriarca hebreo José con sus once hermanos. Con ese grupo escultórico quería enfatizar que la fraternidad era la ley primera, desideratum que pocas veces rigió en nuestra historia. Esa estatua en la cima —la libertad, una mujer con lanza y escudo— porta un gorro frigio, por tradición alegoría del republicanismo y de la libertad guiando al pueblo, y además distintivo de los esclavos libertos en la antigua Roma. Y ciertamente, en aquel 25 de mayo de 1811 algunos esclavos fueron liberados. Se ignora por qué se la llama pirámide, pues en realidad tiene forma de obelisco.

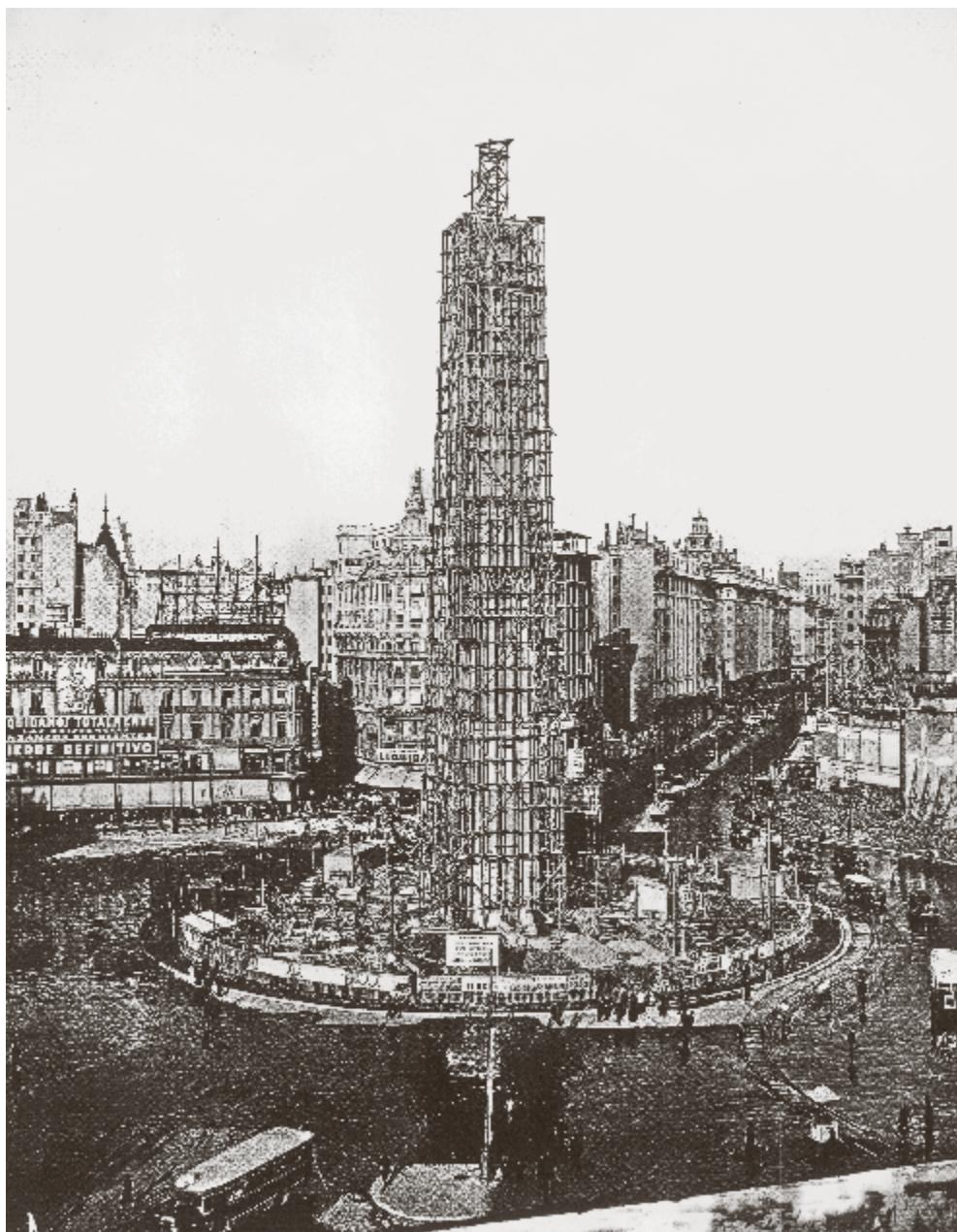
## II

En la antigua Grecia existía un ser alado llamado esfinge, mitad mujer y mitad felino, que lanzaba acertijos a los caminantes que tuvieran la mala suerte de toparse con ella. Quien no lograba dar con la respuesta precisa era estrangulado y devorado. También las ciudades proceden así, descargando apremios y coacciones innúmeras sobre el habitante, que las soporta a modo de molestias o agobios. Pero son otra cosa: interrogantes de rango existencial arrojados a su paso que demandan una respuesta urgente. Se trata de asuntos de vida o muerte, de supervivencia cotidiana, que atañen al deseo, la desesperanza, el esfuerzo que no deja fruto, los enfrentamientos interpersonales, el desencuentro, y otros tantos problemas insolubles. Inútil argüir, no hay réplica posible, puesto que la formulación de las preguntas resulta apenas comprensible, si no jeroglífica. Tarde o temprano los afectados barruntan que están tomando por albergue lo que en verdad es un laberinto —palabra cuyo origen se desconoce—, y que solo cabe coordinar y sincronizar actividades rutinarias. El corolario es malestar y angustia. Para que los ciudadanos no se desplomen, para que esas incógnitas acuciantes puedan hacerse provisoriamente inteligibles, la urbe desdobra de sí misma recintos específicos destinados a cobijar y sosegar, en forma deficiente, por no decir distorsionada, conglomerados humanos esencialmente desprotegidos. Templos, estadios, salas de cine, sitios de conmemoración o “zonas rosas” dan cuenta del afán de consuelo, la contienda por la vida, el enigma del sueño, los dramas de la historia nacional o las frustraciones de índole sexual. Se concurre a esos lugares, o a otros, sean casas de juego, centros de compras o eventos de masas, con fines de alivio o fascinación pasajera antes de que la recaída en la realidad haga reiniciar la rueda giratoria del destino.

El Obelisco es uno de esos escaques significativos. ¿Pero qué emblematiza, a qué da respuesta, si es que le concerniera esa misión? La manifiesta y reiterada remisión al señorío fálico es insuficiente, se queda corta, y la atribución de “obra pura y simple que nada simboliza” deslizada por Alberto Prebisch, el arquitecto que lo construyó, abulta el candor y se desentiende de los poderes de la imaginación colectiva, hiedra incontenible que trepa sobre todo muro para enaltecerlo o resquebrajarlo. Una obra de magnitud tal, una vez incrustada, ya no



Plaza de Mayo, 1867. Archivo General de la Nación.  
Fotografía de Benito Panunzi.



El Obelisco en construcción, 1936. Archivo General de la Nación.

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 del caminar. Sin duda el Obelisco es ícono elocuente, pero impertérrito. Convinciente 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 aterrizarara 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 sabemos 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 commoción ante algo bello y bien forjado. Tampoco nos es indiferente, nada de eso. Es solo que no tiene par: es único. Y si contuviera un secreto, lo preserva entre cuatro paredes, como la pirámide lo hace con el sarcófago.

Se cuenta que uno de los más eminentes antropólogos franceses de este siglo, en su ancianidad, solía ir de visita a un museo con el fin de observar largamente una piedra tallada de tiempos antiquísimos, como si en ella hubiera quedado labrada la explicación del duradero y muchas veces tortuoso devenir de la raza humana. Desesperante sondeo. Distinto hubiera sido que, en la Plaza de la República, en lugar del Obelisco estuviera aposentada una esfinge. No es inimaginable. En 1926 se publicó en Buenos Aires la versión en castellano de un poema de Oscar Wilde aparecido en Londres en 1894, titulado “La esfinge”. Se trataba, en palabras del traductor, “de una evocación monstruosa del paganismo religioso en que se exaltan las mil formas del amor”, con lo cual quería decir que la protagonista del poema era un ser ávido de sexualidad. Un año después, Wilde fue llevado a juicio bajo cargos de sodomía e inmoralidad y condenado a dos años de trabajos forzados por “grave indecencia”. Por su parte, el traductor de “La esfinge”, el argentino Mariano de Vedia y Mitre, sería nombrado intendente de Buenos Aires en 1932, y en calidad de tal ordenaría construir el Obelisco.

## III

El contexto institucional en que se lo erigió, en 1936, no tenía nada de ingenuo. Gobernaba el general Agustín P. Justo, escogido en un escenario electoral muy trastocado, y el intendente de la ciudad, Mariano de Vedia y Mitre, designado por el Poder Ejecutivo, era hombre que había participado del golpe de Estado de 1930, el primero de los muchos que se sucederían en el siglo XX. Se suele decir que aquella fue una época fraudulenta, y aunque el calificativo no logre abarcar el marco de circunstancias ni todas las concatenaciones causales, mucho de eso hubo. En todo caso, se estaban instalando las trabas e incomprendiciones que harían desdichada la historia de este país. Una vez derrocado Hipólito Yrigoyen por el general José Félix Uriburu, a su vez sustituido por Justo, hubo fusilamientos, encarcelamientos en la isla de Tierra del Fuego, persecución de radicales y anarquistas, cierre forzado de periódicos y bastante estafa premeditada en comicios. Los que habían sido destituidos se refugiaron, inútilmente, en la abstención electoral, de modo que el gobierno quedó en manos de los beneficiarios del golpe de Estado, no desinteresados en modernizar el país. Considérese que, desde siempre, los arquitectos y urbanistas que se proponen transformar grandes sectores de la ciudad requieren de una alianza con un poder fuerte que otorgue pláctet.

Muchas fueron las obras encaradas por Mariano de Vedia y Mitre. Ensanches, la costanera, hospitales, plazas, avenidas, líneas de subterráneo, pero sería el Obelisco el que a fin de cuentas quedaría adosado a su nombre, y quizás no haya sido casualidad que los primeros rascacielos porteños emergieran durante su intendencia. En todo caso, De Vedia y Mitre era miembro del Jockey Club y del Club del Progreso. Familia de nota entonces, de las que presuponían que dar orientación al destino de la ciudad era poco menos que una franquicia de clase social. Por entonces, la apertura de la avenida llamada Norte-Sur traía aparejado el problema de la ordenación del tránsito en las tres arterias que inevitablemente se encontrarían: Corrientes, Diagonal Norte y 9 de Julio. La solución lógica era una rotonda, y para engalanar su punto medial varias organizaciones y partidos políticos comenzaron a cinchar, cada cual promocionando una efígie de su prócer favorito. La Sociedad Sanmartiniana y la Sociedad Belgraniana postulaban los suyos; los radicales propugnaban a su líder místico, Hipólito Yrigoyen, fallecido pocos

años antes. No iba a ser sencillo dirimir esa contienda en caso de no cortársela en seco. No se trataba de una pugna de idólatras, no meramente: todos intuían un próximo desplazamiento de la imaginación porteña hacia la Plaza de la República, magneto que todo lo haría girar en torno de él. De modo que luchaban por dar apodo a la metamorfosis.

La elección de monumentos, así como los nombres que se estampan en calles y plazas, no son necesariamente actos de justicia ni tampoco inocuos, aunque al fin y al cabo la asiduidad y el paso del tiempo empañen sus orígenes con una pátina de medianoche. Se trata de batallas onomásticas en las que están en juego el encauzamiento de la memoria histórica, la pleitesía debida a las “familias principales” de la ciudad, la veneración de ciertos hombres públicos en detrimento de otros, el encumbramiento de tal o cual hombre del momento a rango de ciudadano ilustre o de personalidad representativa. Incluso en una estampilla o en un billete de curso legal, para no hablar de la repatriación de restos mortales, hay reyerta en nombre de la historia política de la nación. No por azar en las calles de Buenos Aires siempre ha habido más apellidos de unitarios que de federales. De vez en cuando estos enfrentamientos recrudecen, como fue el caso, en la década pasada, de la negativa a incorporar ciertos bustos de ex presidentes a una sala de la Casa de Gobierno, o la baja de un par de retratos de ex dictadores en el Colegio Militar de la Nación. Es verdad que, transcurridos los años, la historia se vuelve remota y hasta fría, y que eventualmente naufraga en el olvido, pero mientras lo sucedido siga siendo pasto de la biografía reciente las pasiones no flaquean, se mantienen candentes, y eso concierne tanto a la entronización como al derribo de una honra. Las revoluciones, los golpes de Estado, los retornos de períodos democráticos y las asonadas populares suelen ser pródigos en cancelar o exaltar reputaciones y glorias, sobre todo si dependen del poder de turno. Calles, pasajes, cortadas, avenidas y hasta nombres de ciudades son sepultados por nuevos bautizos, e incluso residencias enteras —la de Perón y Evita en 1955— pueden ser alisadas a ras del piso. No hace mucho, apenas veinticinco años atrás, al disolverse los regímenes comunistas en el Este europeo, las multitudes abatieron cientos de estatuas, y en una base antártica rusa hasta un busto de Lenin quedó tumbado en el hielo. Mucho antes, en 1871, la Columna Vendôme, erigida por Napoleón Bonaparte, fue abatida por los comuneros de París, y en 1936, al comen-

zar la Guerra Civil Española, la cárcel de mujeres de Barcelona fue derribada por los anarcosindicalistas a fuerza de pico y maza. Para hacerlo con las Torres Gemelas de Nueva York se recurrió a un dueto de aviones. Pero cuando la ira popular, o la sectaria, una vez desahogadas, se acallan, los poderes restauran sus prerrogativas.

En el caso de la Plaza de la República, Mariano de Vedia y Mitre encargó al arquitecto Alberto Prebisch, un “modernista” que alguna vez —en 1962— llegaría a ser intendente de esta ciudad, imaginar una pronta y decidida resolución de la cuestión, antes de que las presiones políticas tomaran demasiado brío. Prebisch sugirió un monumento de índole abstracta, aunque la forma obeliscal en sí parece haber sido idea de Atílio Dell’Oro Maini, secretario de la Intendencia y futuro ministro de Educación de un gobierno militar. Quizás se haya traído a colación el antecedente del obelisco colocado en la parisina Plaza de la Concordia —antiguo de verdad, de la época de los faraones—, elegido justamente para eludir disputas entre distintas facciones reivindicatorias de la Revolución Francesa, que de por sí había permutado nombres de plazas y plazoletas, religiosos o monárquicos, por otros laicos. Alberto Prebisch no perdió el tiempo, diseñó el Obelisco en un santiamén y en apenas sesenta días estuvo terminado. El proceso de erección fue tan inusualmente rápido que pareció un truco de ilusionismo. Las obras, por decreto, se iniciaron el 3 de febrero de 1936, a exactos cuatrocientos años de distancia de la primera y fallida fundación de Santa María del Buen Ayre por Pedro de Mendoza. En el mes de marzo comenzó la faena y el 23 de mayo de 1936 quedaron inaugurados sus 67 metros de altura, sus 206 escalones internos y sus 170 toneladas de peso. Final feliz. Pero a pesar de que el poeta Baldomero Fernández Moreno lo encomiara como “espada de plata refulgente”, el Obelisco atrajo la controversia, también la mofa y el escarnio, al menos por un tiempo, e incluso el Concejo Deliberante de la ciudad, en 1939, en decisión que hoy nos resultaría inverosímil, votó su derribo, iniciativa que fue vetada de inmediato por el intendente en ejercicio. Así que se mantuvo enhiesto y pronto le fue dedicado un tango, que era como recibir carta de ciudadanía. De allí en más se volvería inclaudicable, como esos menhires prehistóricos que persisten desde siempre en su lugar, indiferentes a los trajines, arrebatos y delirios de las sucesivas camadas de seres humanos que se agitan en sus cercanías.



San Nicolás de Bari, 1931. Archivo General de la Nación.

## IV

Hubo un tiempo en que los mapas de navegación incluían el cielo y el infierno como lugares destacados y a Jerusalén en el centro del mundo. Por entonces, antes de la secularización de Occidente, el punto más alto de una ciudad era la cruz de la iglesia o la aguja de la catedral. (Y por cierto que en la etimología de la palabra griega “obelisco” se oculta un sarcástico diminutivo: “agujita”). De hecho, donde está ahoraemplazado el Obelisco estuvo antes la iglesia de San Nicolás de Bari, santo patrono de Turquía, Grecia y Rusia, y patrono asimismo de la liberación de los presos; de los jueces, los banqueros, los cerveceros, los limpiabotas, los recién casados, las muchachas con deseos de casarse y también de los niños, más conocido por ellos como Santa Claus, cuyas reliquias fueron trasladadas —como tantos obeliscos egipcios a Europa— desde la península de Anatolia a Italia una vez que los musulmanes se hicieron con la región. En Buenos Aires, la iglesia consagrada a San Nicolás de Bari fue construida en 1733 en la calle del Sol, luego llamada calle San Nicolás y ahora Avenida Corrientes, que además daba nombre al barrio, apelativo que aún se mantiene. Allí se hizo flamear, desde una de sus torres y por primera vez en la ciudad, la bandera nacional. Eso sucedió en 1812. Una inscripción en una de las paredes del Obelisco recuerda el acontecimiento.

En esos tiempos en que se creía a pie juntillas que el mundo era obra del Creador, las iglesias eran construidas para amparo de la comunidad y espera de la eternidad, pero la de San Nicolás de Bari, edificada con ladrillos, fue demolida justamente para hacer lugar a un coloso de cemento de raigambre politeísta. Esa decisión urbanística no deja de ser irónica, pues en su época San Nicolás fue enemigo de los cultos paganos y hasta mandó destruir un templo dedicado a Artemisa, hija de Zeus olímpico, la diosa griega de las vírgenes, la fertilidad y los partos. Curioso: la iglesia porteña de San Nicolás acogió por unos años a las monjas capuchinas, y a su vera había sido instalado un refugio para “doncellas”. Se diría que superponer un obelisco sobre una iglesia señala, simbólicamente, el pasaje final de una urbe religiosa, de raíz hispánica, a una ciudad laica, regida por hombres de mentalidad liberal, la cría de la así llamada “Generación del 80”, quienes en su momento no vacilaron en expulsar de la Argentina al nuncio papal, sin aceptar

su regreso por largos dieciséis años. Pero más cierto es que los proyectos de racionalización de las metrópolis, es decir, la destrucción de los tejidos urbanos preexistentes, son un hecho propio de la Modernidad —época de desencantamiento del mundo—, de cuando las urbes todavía “orgánicas” dieron paso a otras más mecanizadas. De acuerdo con requerimientos urbanísticos, una iglesia era sustituible, sin costos mayores, por una avenida, una rotonda y un obelisco. El poder eclesiástico ya no podía impedir la remoción de algún que otro lugar consagrado, y en todo caso influencias y privilegios se conservaron por otros medios y en otros lugares. No por nada en 1934 Buenos Aires había sido sede del muy connotado XXXII Congreso Eucarístico Internacional, cuya mar de procesiones fue presidida por el cardenal Eugenio Pacelli, futuro papa Pío XII, y a causa de ello la Gran Logia de Libres y Aceptados Masones le quitó la membresía al presidente Agustín P. Justo, el hombre que inauguró el Obelisco junto al cardenal metropolitano Santiago Copello, que lo bendijo.

## V

Y sin embargo, el Obelisco sería lugar de cita del último y desmadrado acto anticlerical realizado en este país. Los hechos, “Batalla campal en Plaza de la República con heridos, detenidos y destrozos”, según el titular del muy popular diario *Crónica*, ocurrieron a comienzos de abril de 1987, días antes de la llegada del polaco Karol Wojtyla, más conocido como Juan Pablo II. A pocas cuadras ya estaba levantado un altar desde donde el pontífice máximo dirigiría su palabra a la multitud de fieles. Esa protesta, culminada en refriega, había sido convocada por un “comité contra la visita papal” y sus protagonistas eran “jóvenes que vestían a la usanza *punk* y proclamaban un anacrónico anarquismo”. De un momento para el otro, según el cronista enviado a cubrir el acto, “aparecieron las extrañas figuras de los muchachos *punk* con sus gruesas cadenas pendientes, sus aros llamativos, la ropa negra, el cabello erizado en punta, muñequeras con puntas salientes de acero y botas de cuero tachonadas de figuras aceradas. Era un conjunto llamativo y extraño que desplegó pancartas con inscripciones de claro sentido anti-papal: ‘Fuerá Wojtyla’”. Casi enseguida la policía recurrió a la diplomacia violenta, sin excluir chorros de agua emergidos de carros hidrantes. Algunos *punks* iban montados en motocicleta, y justo arribaron

(22)



Monumento a Myriam Stefford, 2011.  
Fotografía de Juan Manuel Rodríguez Porta.

al lugar otros manifestantes en moto que no tenían nada que ver. Eran muchachos a los que por entonces se los denominaba “mensajeros de agencias” y que pretendían realizar una demostración en apoyo de sus demandas laborales. Según el diario: “Este cruce de motocicletas produjo cierta confusión entre los policías, algunos de los cuales lucharon entre ellos al entremezclarse efectivos policiales de civil con aquellos otros que reprimían”. En fin, que todos recibieron bastonazos a mansalva, incluyendo transeúntes, mirones y despistados, amén de reporteros. Se añadió algo más de confusión porque muchos de los que se acercaban a curiosear se pusieron a entonar los versos de la marcha peronista a voz en cuello y también encajaron lo suyo. Todo terminó con veinte heridos y cien detenidos. Quedaron inscritos grafitis y letras “A” en las paredes del Obelisco, hasta que los operarios municipales las dejaron inmaculadas y acharoladas como antes. Esa “Marcha contra el Papa” fue el último estertor del anticlericalismo en la Argentina. ¿Pero por qué en el Obelisco? Quizás los anarquistas lo tuvieran por puñal que apuntaba al cielo.

## VI

En el mismo momento en que se estaba levantando el Obelisco, otro monumento imponente estaba siendo erigido a 600 kilómetros de distancia, en la provincia de Córdoba. Era un emprendimiento privado, costeado por un millonario excéntrico. Su nombre —Barón Biza— está hoy olvidado, pero en su tiempo dio mucho que hablar. Su prontuario: escritor, empresario, pornógrafo, izquierdista, financista de revoluciones, exiliado, habitué de prisiones, editor de periódicos de combate, huelguista de hambre, concesionario municipal, enamorado, suicida, infame. Además de ser lejano pariente de Ernesto “Che” Guevara, Barón Biza anduvo metido en política: era radical, del bando yrigoyenista, y por lo tanto antípoda política del intendente de Buenos Aires Mariano de Vedia y Mitre. Durante el golpe de Estado propinado a Yrigoyen habían estado en veredas opuestas, y siguieron querellando, puesto que en 1933 la municipalidad llevó a juicio a Barón Biza, acusando a un reciente libro suyo, *El derecho de matar*, de inmoral y sicalíptico. Absuelto de culpa y cargo en abril de 1935, cuando ya la mitad del Obelisco había sido empinada, el hombre volvería a ser carne de tribunales diez años después, por los mismos motivos.

En 1930 Barón Biza había contraído matrimonio con Myriam Stefford, actriz de la época del cine mudo y además aviadora, una mujer intrépida que se propuso unir las catorce provincias argentinas de entonces por el aire, piloteando un pequeño avión. Nadie había logrado realizar esa proeza, y todos los diarios informaron profusamente a sus lectores, durante siete días, sobre los detalles de cada escala del raíl aéreo, hasta el 26 de agosto de 1931, día en que el avión se precipitó a tierra en la provincia de San Juan. Myriam Stefford, de 26 años de edad, ya no cumpliría ninguno más. A su entierro, en el cementerio de la Recoleta, concurrieron miles de personas, aunque no sería ese su último lugar de residencia. En pocos años más su viudo decidiría homenajearla en grande, proyectando un mausoleo funerario que habría de ser, hasta el día de hoy, el monumento más alto alguna vez construido en este país. Por un tiempo fue conocido como “Monumento al Amor”. Las obras se iniciaron en agosto de 1935. Cuando llegó la noticia de la inminente edificación del Obelisco porteño, Barón Biza no se amilanó: dio instrucciones al constructor de la tumba, el ingeniero Fausto Newton, de hacerla aún más alta. Era un duelo, y él estaba decidido a ganarlo.

La tumba, erigida a la vera del camino que conduce al pueblo de Alta Gracia —nombre apropiado— tiene forma vertical, de ala de avión, y para asentar los cimientos cien obreros excavaron la tierra hasta una profundidad de 15 metros. En ese hueco se vertió la primera colada de cemento, y allí, una vez enfriada, se realizó una ceremonia singular, presenciada por algunos invitados. Sobre esa base se depositó un cofre de metal, que a su vez contenía un tubo de cristal, que a su vez resguardaba las joyas —brazaletes de oro, perlas, rubíes y esmeraldas, y un diamante— que habían sido obsequiadas a Myriam Stefford por Barón Biza, por valor de un millón de dólares de la época. Un candado clausuró el cofre. Luego se derramó el resto de la colada de cemento, que ya es caja fuerte imperecedera. El resto del mausoleo, recubierto de mica destellante, cuyo brillo ha menguado mucho, se alza hacia el cielo, y para llegar a su ápice hay que caracolear por cuatrocientos escalones interiores. En el vértice hay dos ventanas y hasta se instaló un faro para orientar aviones. En la entrada al monumento hay una puerta de hierro, grabada con el nombre de Myriam Stefford, y quien la atraviese encontrará una advertencia: “Maldito sea el violador de esta tumba”. En uno de los muros hay dos ranuras caladas, una vertical y otra horizontal, que permiten a

la luz transmigrar en forma de cruz hasta la bóveda donde está sepultada la aviadora. El monumento funerario, de 82 metros de altura, fue inaugurado en agosto de 1936, tres meses después del Obelisco porteño, que llega a los 67 metros. La voluntad megalómana de un individuo había superado la de la Intendencia de Buenos Aires. Significativamente, veinte años después, Barón Biza ganaría la concesión municipal para administrar las dos galerías subterráneas que rodean al Obelisco.

## VII

Hubo intentos de conjurar su blanca palidez, lo que es decir su refracción al desciframiento. Alguna vez la artista Marta Minujín recubrió la base del Obelisco con helado de distintos gustos para que los paseantes pudieran degustarlo, y también forjó una réplica abarrotada de pan dulce, y a otra más la hizo acostar en alguna bienal de arte. Otra vez, José López Rega, alias “el brujo”, el ministro de Bienestar Social durante la tercera presidencia de Juan Domingo Perón, lo convirtió en el árbol de navidad más alto del mundo. Y cierta otra vez un grupo llamado La Organización Negra lo utilizó para actos de alpinismo, concitando la atención de unas quince mil personas, así como hubo otro día en que amaneció revestido por una enorme y estrecha tela rosada con el fin de conmemorar el Día Internacional de Lucha contra el Sida, y en otra ocasión más se le enrolló un revestimiento con forma de lápiz, para rememorar la desaparición de seis estudiantes de escuela secundaria durante la dictadura del general Videla. El Obelisco había devenido, no ya popular, sino amigable, incluso para usos que otrora hubieran sido impensables, por no decir irrespetuosos, para sus constructores originales, gente más solemne. Ya era lugar de congregación, y la política, el deporte y el arte, tres dinamismos imprescindibles de toda ciudad, monopolizaron las convocatorias. Espacio de festejo, entonces.

En el caso de los triunfos futbolísticos, el culto fálico al Obelisco alcanza una envergadura específica, sin excluir los inevitables coletazos de desmanes y desórdenes, y, en cuanto área de confluencia de pasiones políticas, la Plaza de la República siempre ha sido punto de encuentro de distintas banderías, sean los cuantiosos contingentes de militantes prestos a dirigirse a Plaza de Mayo o el millón de personas que a fines de 1983 concurrieron, allí mismo, a los cierres de campaña tanto de la

Unión Cívica Radical como del Partido Justicialista. También, ineludiblemente, puede trastocarse en zona espontánea de protestas, escaramuzas y batallas en toda la línea, como las sucedidas en los últimos días de 2001, al borde de la renuncia del presidente Fernando de la Rúa, cuando los embates policiales, las corridas caóticas y los gases lacrimógenos transformaron esas cuadras en paraje fantasmagórico. Parecía, el Obelisco, la torre de un castillo por el cual se bregaba, siendo en verdad inexpugnable.

Aunque su consistencia parezca pétreo —muro de los misterios—, a veces, si avizorado de refilón, el Obelisco ostenta una fugaz y envolvente refulgencia metálica que cautiva los ojos, como si estuviera imantado; particularmente su punta, distante e inalcanzable, que obliga a un esfuerzo de la vista, y quizás por eso uno de los acontecimientos más notables allí sucedidos fue la hazaña realizada por la *troupe* de la compañía Zugspitz-Artisten, cuyo primer nombre es el de la montaña más alta de Alemania, que viajaban por el mundo con su “espectáculo maravilloso de sensación única”, y que desembarcó en la Argentina para un 17 de octubre de los años 50, época del peronismo, que, como es sabido, nunca descuidó la escenografía ni escatimó sorpresas y extravagancias. Los funámbulos de la Zugspitz-Artisten contribuyeron a la fiesta popular con un número de equilibrio llamado “La travesía de la muerte”: paso a paso, caminaron sobre un cable de acero tendido entre la punta del Obelisco y un edificio en diagonal. No les estaban permitidos los pasos en falso.

No siempre hubo fiesta; también hubo espantos. En las malas épocas que parecían durar para siempre, y justamente por ser núcleo ineludible de la ciudad (en el caso de que las ciudades fueran barcos, el Obelisco sería su mástil), fue elegido para emitir mensajes ominosos. En 1975, año en que ochocientas personas fueron víctimas de asesinatos políticos y demasiados cadáveres eran arrojados a las calles sin más, el gobierno municipal hizo instalar en la mitad del Obelisco un muy visible cartel en forma de aro giratorio, con cuatro palabras —“El silencio es salud”—, en apariencia destinadas a los automovilistas de bocinazo fácil, pero elocuentes para todo el mundo. Recuérdese que por entonces los agolpamientos de transeúntes eran disueltos por una repetida cantilena en boca del policía de turno: “Circulen, circulen”. Poco después, a las paradas de colectivos se les superpondría el letrero “Zona

de detención”, en tanto que los hoteles de alojamiento serían forzados a adoptar un eufemismo que preanunciaba la eventual zozobra: “albergues transitorios”. Eran advertencias, y nadie puede decir que pasaban desapercibidas. ¿Cómo alegar otra cosa, si en julio de 1976 un hombre atado y amordazado fue bajado a la rastra de un auto y fusilado contra una de las paredes del Obelisco? Mucho antes, durante su construcción, un obrero había caído al vacío, es decir a la muerte, pero era otro tipo de víctima sacrificial.

## VIII

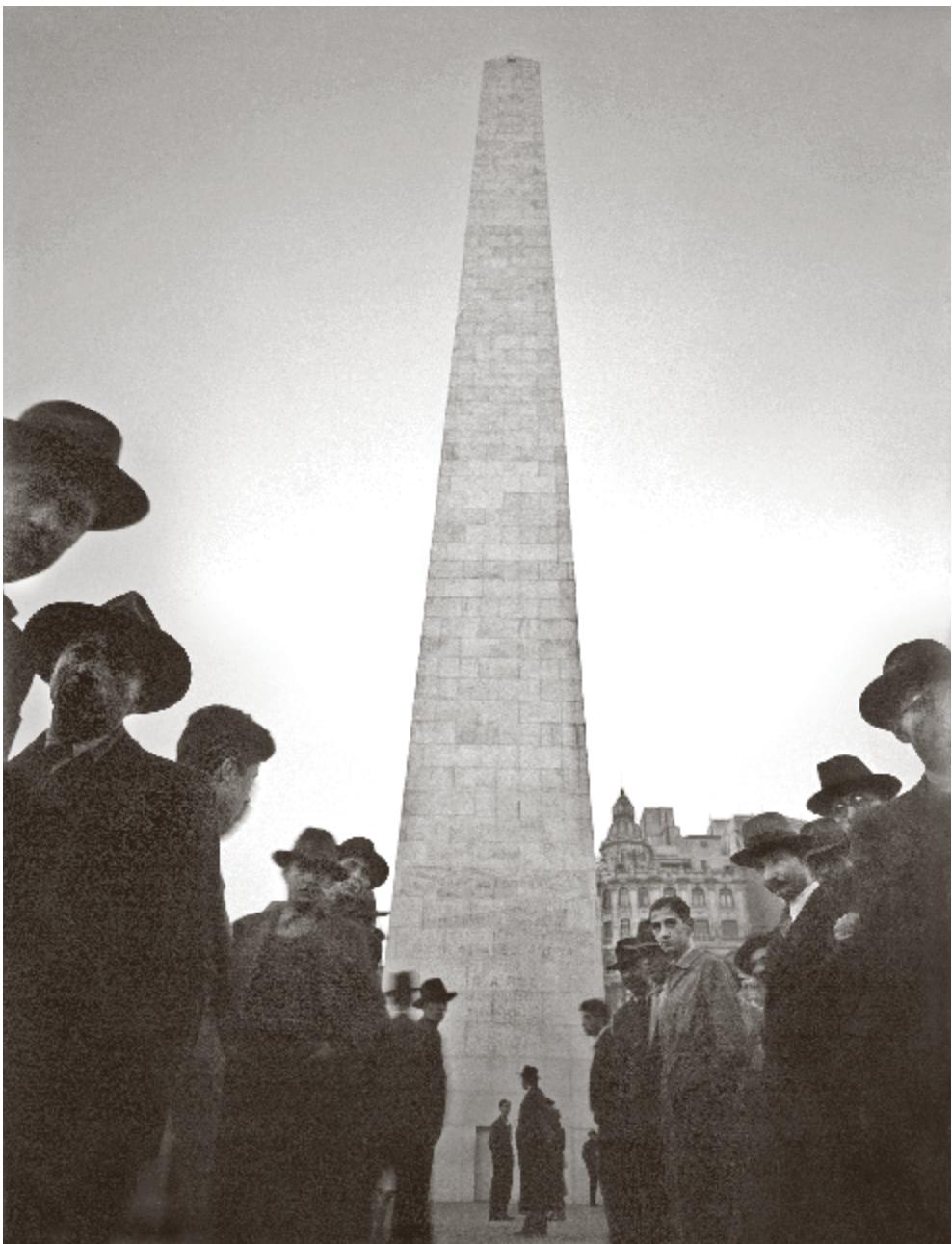
En la antigua Roma existió la costumbre de la “marcha triunfal”. Cuando un general derrotaba a un ejército enemigo, doblegaba a un pueblo o sometía un territorio, el senado lo autorizaba a realizar un ingreso glorioso en la ciudad, junto a sus soldados, para recibir los vítores de la multitud. Incluidos en el desfile iban los prisioneros importantes, atados con cadenas, que solían ser sacrificados al culminar la parada. También se exhibían, en carromatos colmados al efecto, objetos forjados en metales preciosos fruto del saqueo, así como muestras incautadas del acervo cultural de los pueblos vencidos. Incluso los obeliscos resultaron ser trofeos transportables. De Egipto, Roma se llevó al menos diez. Uno de ellos, de 25 metros de altura, que en un tiempo estuvo en el Circo Máximo, está ubicado hoy en el Vaticano, frente a la mismísima basílica de San Pedro. Curioso destino para un emblema del paganismo. Otro, llamado “Agonalis”, de 30 metros hacia lo alto, corona la Fuente de los Cuatro Ríos, esculpida por Gian Lorenzo Bernini en 1651, en la Plaza Navona, para conmemorar los ríos más imponentes del mundo: el Río de la Plata, el Nilo, el Ganges y el Danubio. También Constantinopla “importó” obeliscos egipcios, y con el tiempo, ya en el siglo XIX, se desató entre las potencias occidentales —Francia, Inglaterra, los Estados Unidos— una especie de fiebre por agenciarse un obelisco auténtico para sus capitales. Más adelante muchos otros países tendrían los suyos, construidos ex profeso, a imitación de los originales. Había llegado el tiempo de la egiptomanía.

Trasladarlos en barco era tarea ardua, pero factible. Más complicado había sido cincelarlos, acarrearlos y alzarlos en sus sitios originales, proceso del cual sabemos poco y nada. Ahora eran objeto de requisita, a ve-

ces desarraigándose los, así nomás, a resultas de la conquista. Otras veces eran tributos entregados por el débil o el colonizado para adular o aquietar al poderoso. Y no faltaron los obsequiados motu proprio a países imperiales, que podían tardar décadas en llegar a destino. Por ejemplo, las “Agujas de Cleopatra”, dos gemelas de la época de la dinastía egipcia XVIII, una llevada a Westminster, en Inglaterra, y la otra al Central Park de Nueva York, regalos de distintos gobernadores del moderno Egipto. Este tipo de trasladados seguían las rutas del comercio y el poder, y se inscribían en un proceso más general de remoción de obras de arte —frisos, cerámicas, estatuas— de culturas antiguas o de países exóticos, conseguidas por la adquisición, la fuerza bruta o los trasportes facilitados por profanadores de tumbas o de sitios arqueológicos, y que acabarían almacenadas en museos. En el caso de los obeliscos, la ciudad entera pasaba a ser sala de exposición. En su origen, obeliscos y pirámides servían a una motivación tan antigua que su genealogía se pierde en el tiempo, y que es vigente hasta el día de hoy: la fascinación por los símbolos del poder.

La proeza de izar el Obelisco porteño en dos meses y la familiaridad de su presencia hacen olvidar el esfuerzo de los obreros asalariados que lo erigieron bloque por bloque. En el caso de las antiguas pirámides y obeliscos, la organización y la eficiencia de los miles de esclavos y siervos y artesanos solo pudieron lograrse a partir del mito del poder sagrado de los gobernantes, a quienes había que garantizarles la inmortalidad. Los vivientes construían, con la sola fuerza de sus manos, una ciudad para los muertos, el “Valle de los Reyes”, como se llamó al enorme predio de palacios de la eternidad donde fueron sepultados faraones y otros miembros de la clase dominante, incluyendo gatos. Los instrumentos y maquinarias a los que se recurrió por entonces eran rudimentarios por comparación con nuestra actualidad, pero equivalentes en algunos parámetros fundamentales: que existió un centro coordinador de la realeza que impuso las disciplinadas tareas a ser realizadas —así como su faustica grandeza casi cegadora— y que la organización colectiva que hizo posible esas obras estaba compuesta de cuerpos humanos. Era una máquina orgánica dirigida a un único y supremo objetivo: perpetuar el nombre y el poder del monarca para siempre. La entronización de tótems, arcaicos o contemporáneos, suele ser realizada por incontables seres diminutos que añoran ser lo que jamás serán.

(29)



Horacio Coppola, *Obelisco*, 1936.

Hoy en día, muchas “maravillas del mundo” de índole técnica también deslumbran a sus admiradores (turistas, fisgones de sus representaciones por medio de Internet, forofos de cuanto más grande mejor, más aún si la edificación es “extra-large” o empinadísima) sin dejarles percibir su propia existencia encadenada a una impávida rutina mecánica, puesto que así funciona la ciudad: sus procesos laborales, sus esquemas de circulación y de concentración y desconcentración de población, sus lógicas comunicacionales conectivas, sus hábitos de consumo. Es una marcha grandiosa pero orbicular, señalizada y monótona. Y también en torno a la Plaza de la República los automovilistas y los pasajeros en tránsito repiten su circuito cotidiano, interrumpido apenas por la súbita aparición del Obelisco, a fin de cuentas habitual pero extraordinario, y al cual se le rinde una rauda pleitesía, como de ojito, vistazo que busca y no logra apresar la incógnita o clave que pudiera estar sellada intramuros.

## IX

Desatendida, soslayada, casi inadvertida, esa fue su suerte, aun cuando se tratara de una pirámide y estuviera asentada en plena plaza mayor. Hubo otros sitios de congregación usuales. Los socialistas solían culminar sus actos en Plaza Constitución; los anarquistas, en Plaza Lorea, próxima al Congreso. Incluso una fuente —la de Plaza de Mayo— podía devenir en símbolo, si no fetiche, más relevante, al menos para la imaginación de los peronistas. El Obelisco siempre ha sido sitio de concentración, aunque el subsiguiente rumbo de los marchantes fuera otro. Lo cierto es que las manifestaciones de apoyo o repulsa a los gobiernos, tanto civiles como militares, y a favor o en contra, han sucedido, mayormente, ya desde comienzos del siglo XX, en la Plaza de Mayo. De allí en más, la orientación de la mirada y de la efusión política se dirigiría casi exclusivamente hacia la interacción entre la Casa Rosada —su balcón— y el mar de siglas y banderías y pancartas que terminaron por sumir todo otro emblema político de peso en un implícito desierto. Piénsese que, durante el ataque aéreo a la Plaza de Mayo en junio de 1955, las bombas estuvieron a punto de arrancar de cuajo la pirámide. Solo cuando la plaza —ese teatro de la política— fue restringida al grado cero de su función —la representación—, ocurrió algo imprevisto, y entonces aquella pirámide dejó de sernos indiferente. Sucedió en 1977, en el mes de abril, un día jueves, y había dictadura y

cacería humana en toda la ciudad, y allí se reunieron, clamando por sus hijos, unas pocas madres —pañuelos blancos—, hostigadas por la policía y otros cancerberos y hasta agraviadas por gente “común y corriente”. Conminadas a circular —regía el estado de sitio—, lo hicieron alrededor de la Pirámide de Mayo, acompañadas por algunas personas valientes, que demasiadas veces eran arrestadas por la policía nada más alejarse un poco, por lo general antes de salir de la plaza en sí misma. Lo cierto es que, tanto tiempo después, en torno al símbolo del adiós a la Colonia se recusaba nuevamente a los dictadores. Ya es un episodio esencial e inextirpable de la historia argentina. Con justicia, las cenizas de Azucena Villaflor, una de las fundadoras de las Madres de Plaza de Mayo, desaparecida al salir de la iglesia de la Santa Cruz siete meses después de haberse realizado la primera marcha en la pirámide, fueron depositadas a su vera.

## X

En lo más alto hay cuatro ventanas, cada una orientada a un punto cardinal distinto. Tiene entonces —el Obelisco— un rostro radial y panóptico, como los cíclopes de antaño, “los que lo miran todo a su alrededor”. Eso es lo propio del poder: ver, sin ser visto. Escudriñar y supervisar, estudiando toda fiscalización. Abrir una visibilidad, manteniendo los mecanismos y resortes de la dominación en la opacidad. El poder combina la representación de rituales y espectáculos que lo vuelven manifiesto y majestuoso con la administración del secreto, lo que supone cortapisas al “hombre del común”. Siempre ha sido así: el príncipe, el sultán o quien presida se hace ostensible en el ápice en tanto sus diligentes burocracias recolectan y archivan información que apuntala y lubrica el mecanismo de la jerarquía. La policía secreta, luego, a medida que se asentaron los Estados totalitarios del siglo XX, se inmiscuiría por el resto de las rendijas, los dobles fondos y las cloacas también. Y tampoco los regímenes democráticos quedaron exentos de estos dobladillos y repulgos, consustanciales al principio de autoridad, con sus concomitantes beneficios para detentadores y entenados. Los servicios de inteligencia, que registran y acaparan el “inconsciente” de una nación, hoy “ven” a través de las redes informáticas, que no lo son solo de la interactividad colaborativa, sino también de la vigilancia y el control. Merced al hecho de que el ciudadano “conectado” se ha ido transformando en un delator de sí mismo, nunca como hasta ahora ha habido tantos datos “privados” en manos de

las autoridades, en una caja negra refractaria a la transparencia habilitada a los demás. Y a pesar de la actual propagación de las bondades de una sociedad “transparente” que garantizarían las redes sociales, y de la presunta apropiación recíproca de un poderío, la imaginación política sigue siendo, en todo el mundo, “elevada”, y por lo tanto el itinerario o vía regia de aproximación es ascendente y escarpado, y todos saben que la cima —y el panorama privilegiado— es para pocos. Mientras más erectos estos monumentos, más se adecua la mirada a la imagen tradicional del poder. Por lo demás, un panóptico puede adoptar diversas formas sin cambiar de propósito. Se lo disimula. La cuestión es que la ciudadanía nunca ha tenido acceso al interior ni a lo alto del Obelisco, lo que es decir al epicentro de Buenos Aires, que es hueco y con escaleras, en tanto los antiguos eran macizos. Durante décadas y décadas solo los empleados de mantenimiento ingresaron allí. Y también —cabe conjecturar— algún jerarca que se daba el gusto de contemplar sus dominios. En otras épocas, si se dejaba de lado a gobernantes, cortesanos y sacerdotes de culto, quienes se atrevieran a penetrar en sus interiores eran tratados como profanadores.

## XI

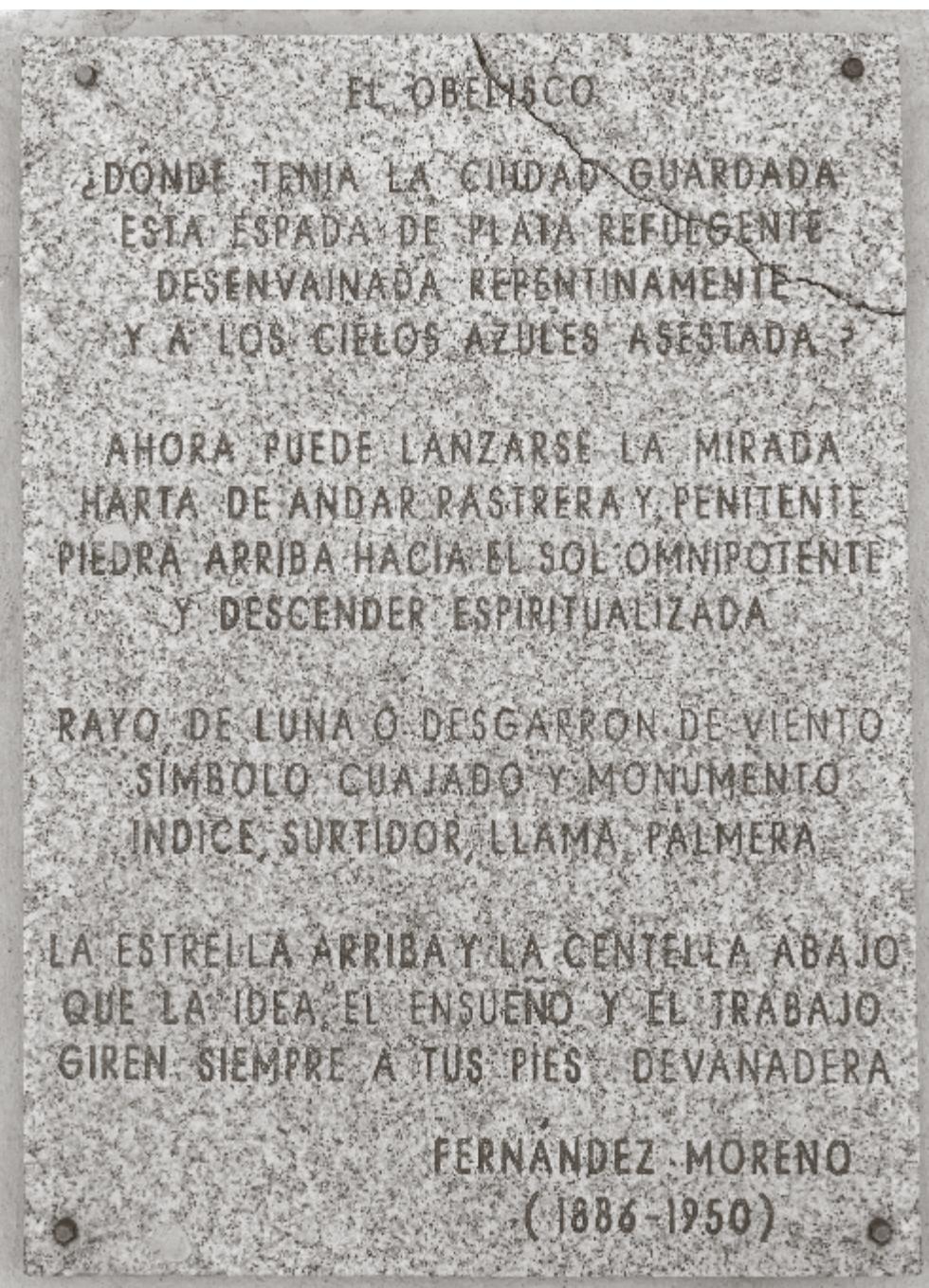
Imposible saber qué será de la suerte de Buenos Aires al cabo de los siglos. Ninguna ciudad tiene el porvenir garantizado. Muchas urbes imponentes y poderosas de la Antigüedad ya no figuran en los mapas o son ruinas de interés exclusivamente turístico o arqueológico. Cartago fue destruida en cuatro semanas. Tenochtitlán, luego de un asedio de ochenta días. Dresde quedó arrasada en un infierno de fuego y destrucción una vez que mil aviones bombarderos liberaron explosivos en cuatro ataques consecutivos. Hiroshima sucumbió a una sola bomba, en un instante, por completo. Y a lo largo de la historia, cientos, miles de ciudades fueron sitiadas, saqueadas y devastadas. Si Buenos Aires fuera asolada por una peste bíblica o bien abandonada u obligada a removérse, igual quedaría el Obelisco, erguido e inescrutable, allí donde está. Lo último en pie.

## XII

A la punta del Obelisco se la llama “piramidón”. Se hace difícil percibirla, no por escondida o desconocida, sino por alejada, aunque si des-



Grete Stern, *Obelisco*, 1951-52.



Soneto de Baldomero Fernández Moreno  
inscrito sobre el frente sur del monumento.

de allí alguien nos contemplara, lo haría como si fuéramos liliputienses, insignificantes limaduras gravitando hacia el electroimán. Solo a ras del piso estaríamos en igualdad de condiciones. De modo que, o bien se la toma por asalto, o bien se la descuelga como por arte de magia, hasta quedar cara a cara. Pero esa reducción o apeamiento significaría algún tipo de decapitación, o más bien de degüello. Esa fue una práctica habitual al final de las batallas entre las distintas facciones que en el siglo XIX se disputaron el derecho a organizar la Argentina, cuando no el remate —ucase— ordenado por el jefe de algún bando momentáneamente victorioso, y todo hermanado, además, con la industria de las reses, pues el matarife solía ser también el mejor degollador de cristianos. ¿Y acaso el Obelisco no está emplazado entre las calles Lavalle, un general que terminó con la cabeza separada del cuerpo, y Sarmiento, que asimismo portaba rango de general y que aplaudió la decapitación del caudillo provincial Ángel “Chacho” Peñaloza?

Si se descabezara el Obelisco se lo empalmaría al fantasma de esas terribles guerras civiles, que pudieron haber cambiado de método pero no cesado, como también a la obsesión de los anarquistas por dar de baja cabezas coronadas, usanza comenzada durante la Revolución Francesa con el “invento” del médico Dr. Joseph Guillotin, alguna vez intitulado *civis optimo*, o sea ciudadano ilustre. Recuérdese que el seccionamiento de la testa entronizada del rey Luis XVI, en 1793, hizo cimbrear a toda Europa y, por carácter transitivo, hasta el último confín del mundo, ya que los emblemas de poder se yuxtaponían al culto sacrificado de la personalidad que los ocupaba en un momento dado, fusión que no dejó de ser incorporada a los posteriores regímenes conducidos por líderes carismáticos. La divinidad del poder y la magnificencia de sus símbolos hacían y hacen “arco voltaico”. De allí la posibilidad de arrear multitudes dispuestas a construir tanto obeliscos y pirámides como después castillos y palacios, ciudades fabriles y parques temáticos, o bien fortificaciones pentagonales y bases espaciales. Era divino obedecer, y quizás el Obelisco —ese adorno— sea la reminiscencia apenas reprimida del respeto sacro por el poder, una de sus autojustificaciones, así como las ideologías modernas también se acompañaron de una retahíla de consignas, ficciones y milagros laicos, muchos de tamaño portentoso. Quien quiera ingresar al piramidón tendrá que optar por ser parte del “ojo que todo lo ve” o del común de los mortales.

Sopesará su alma más que la vista.

Obeliscos y pirámides, entre otros monumentos formidables, y ya desde antiguo, son emblemas inmemoriales, hipnóticos, concéntricos. Colosales, herméticos e indestructibles. Así han sido imaginados, venerados y temidos. No por nada las publicaciones anarquistas de hace cien años incluían grabados en los cuales el poder era mostrado en forma de torta de bodas piramidal sostenida en su base amplia por el grueso de la población mientras en la cumbre unos pocos se daban un festín. Nuestra imaginación política ha tendido a ser, casi siempre, vertical, y así seguirá siéndolo, al menos mientras se imagine, venere y tema con la mirada absorta hacia arriba. Y sin embargo, esos símbolos se mantienen firmes y rotundos en tanto y en cuanto se crea en ellos. Si no se lo hiciera, su supremacía —ese peculiar espacio tensado entre lo sacro, lo temible, lo erótico y lo inaccesible— se desplomaría en pocos instantes. Es cuestión de averiguar —sacrilegio mediante— qué hay adentro. Quizás no haya nada, nada más de que lo que sus idólatras depositan en ellos.

Y por eso simbolizan, a la vez, todo y nada.





# UN CUARTO EN LA CIMA

*por Dan Cameron*

## I

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

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

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

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



Horacio Coppola, *Calle Corrientes*, 1936.



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

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

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

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

MALBA ha sido extraída de la cima ubicada a casi 70 metros de altura y transportada a la superficie de la tierra. Más allá de que este desafío técnico y político pueda lograrse cabalmente en la réplica final de la pieza, se trata de un experimento visual y mental lo suficientemente potente: si logramos imaginar la sensación de mirar hacia arriba y ver que la punta del Obelisco ha desaparecido, es difícil reprimir un escalofrío asociado a la posibilidad de nuestra propia decapitación.

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

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



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

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

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



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



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

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

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

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

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

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





## ENTREVISTA A LEANDRO ERLICH

*por Agustín Pérez Rubio*

**Agustín Pérez Rubio:** Estamos realizando esta entrevista a unas semanas de la inauguración de tu proyecto, que hemos producido desde MALBA junto con tu estudio y con el apoyo del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Venimos trabajando desde hace muchos meses, casi un año, pero también es cierto que estamos haciendo esta entrevista sin conocer del todo el resultado de este trabajo. Como introducción, quisiera decir que una de las sorpresas que tuve cuando te visité en tu estudio, fue que me dijiste: “Tengo un proyecto que ha sido un proyecto de vida, algo que siempre he querido hacer y no he podido”. Entonces, cuéntame cuándo y de dónde sale esta idea, cuáles han sido las vicisitudes hasta llegar a este momento, a un paso de su concreción.

**Leandro Erlich:** Fue un encuentro muy afortunado entre la llamada de MALBA y el hecho de que yo tuviera esta idea dando vueltas. Siempre sucede, ¿no? Hay siempre un proyecto en el que pensás, pero que parece irrealizable desde todo punto de vista: económico, logístico, legal, y que realmente solo puede encontrar una viabilidad a partir de una invitación institucional. Así que éste es realmente un encuentro mágico.

**APR:** ¿Hace cuánto tienes este proyecto?

**LE:** La idea debe tener dos o tres años; hace veinte años yo había imaginado otro proyecto, también vinculado al Obelisco. Era muy diferente pero también era un proyecto que buscaba la intervención conceptual del monumento, una intervención que iba a modificar el objeto física y semánticamente.

**APR:** Te refieres al obelisco hecho en acero corten, ¿no?

**LE:** Sí, el proyecto original era la locura de imaginar un obelisco de las mismas dimensiones que el Obelisco de la 9 de Julio pero instalado en el barrio de La Boca, que es el barrio periférico sur de la ciudad, y

Página 8 - SEGUNDA SECCIÓN

Buenos Aires, 21 de junio de 1995 - CLARÍN

**HALLAZGOS**

# El obelisco mellizo

**F**rente a un sencillo jardín que invita a la calma, se asienta en el suelo de piedra un obelisco que no es uno, sino dos. Una obra de arte que se ha convertido en un misterio para los vecinos de La Boca, que no saben si se trata de un obelisco hermano o de una réplica que se quedó sin terminar. Los dueños del terreno, que tienen una casa de campo en la localidad bonaerense de Villa Gesell, dicen que el obelisco es de su propiedad y que lo trajeron de allí. Otros vecinos sostienen que es de la familia de un hombre que vivió en la vecindad y que lo dejó allí.

Algunos días de atrás, un grupo de vecinos se reunió para intentar averiguar quién es el autor del obelisco y cuál es su historia. Algunos sostienen que es de un vecino que vivió en la vecindad y que lo dejó allí.

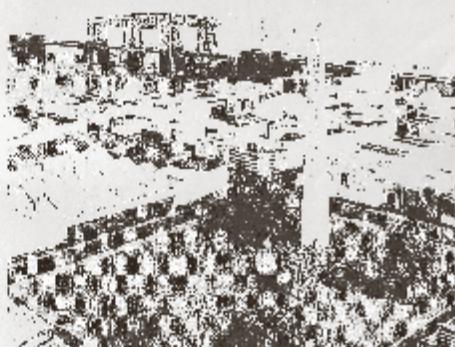
La información que se tiene es que el obelisco es de un vecino que vivió en la vecindad y que lo dejó allí.

La Boca está a punto de finalizar la etapa con un misionero que es una república aparte: si la Municipalidad no lleva a cabo un proyecto respaldado por el Concejo Deliberante, tendrá su propio obelisco, igual en forma y tamaño al del Centro, pero de bronce, y no de acero. El artista Leopoldo Erlich ya tiene la obra lista, que será financiada por empresas privadas.

El obelisco que se ha quedado en La Boca es de bronce y tiene una altura de 10 metros. Se dice que es de un vecino que vivió en la vecindad y que lo dejó allí.

## Obelisco hermano

El obelisco que se ha quedado en La Boca es de bronce y tiene una altura de 10 metros. Se dice que es de un vecino que vivió en la vecindad y que lo dejó allí.



El obelisco que se ha quedado en La Boca es de bronce y tiene una altura de 10 metros. Se dice que es de un vecino que vivió en la vecindad y que lo dejó allí.

El obelisco que se ha quedado en La Boca es de bronce y tiene una altura de 10 metros. Se dice que es de un vecino que vivió en la vecindad y que lo dejó allí.

El obelisco que se ha quedado en La Boca es de bronce y tiene una altura de 10 metros. Se dice que es de un vecino que vivió en la vecindad y que lo dejó allí.

El obelisco que se ha quedado en La Boca es de bronce y tiene una altura de 10 metros. Se dice que es de un vecino que vivió en la vecindad y que lo dejó allí.

Nota sobre el proyecto del Obelisco de La Boca.  
Diario Clarín, 1995.

fabricado con acero corten, que tiene ese color óxido (que no significa deterioro). Entonces el juego era imaginar una ciudad en la que no hubiese un monumento con la unicidad icónica de lo que representa el Obelisco para la Ciudad de Buenos Aires, sino generarle un doble. Me interesaba esa duplicidad, era bastante provocativa porque el Obelisco ha sido siempre una referencia geográfica, un mojón. Imaginar citarse con alguien en el Obelisco, por ejemplo, y que acto seguido te preguntara “¿en cuál de ellos?”, me parecía interesante. Tenía que ver con una idea vinculada con la descentralización.

**APR:** Que también es una idea política, ¿no? Es decir, el centro está muy marcado en la ciudad, y La Boca ha sido históricamente un barrio popular: era como llevar el centro a una periferia de la ciudad.

**LE:** Sí, hay referencias políticas e históricas. El Obelisco lo construye Prebisch en el año 36, conmemorando la primera fundación de Buenos Aires, que creo que es la que hizo Pedro de Mendoza. Para el caso, desde el punto de vista de lo que ha sido la llegada de los barcos, La Boca está más cerca que el lugar tan alto en el cual se emplazó el Obelisco. Incluso después, el puerto de La Boca ha tenido mucho más que ver con la historia de la ciudad. Se cree que Parque Lezama, que no está muy lejos de La Boca, fue la zona de los primeros asentamientos de los colonos.

**APR:** Ésa fue la primera idea, el primer proyecto que tuviste, que me imagino quedó sin realizarse por razones económicas.

**LE:** Bueno, yo tenía en ese entonces una beca de la Fundación Antorchas, tenía veinte años creo, y a los directores de la beca, que eran tres artistas argentinos muy importantes —Pablo Suárez, Luis Benedit y Ricardo Longhini—, les había gustado mucho la idea y me ofrecieron ayudarme a conseguir financiamiento si yo continuaba con el proyecto y obtenía los permisos municipales. Era un absurdo total, en el cual yo me embarqué durante un año; trabajé con el Concejo Vecinal de La Boca, con todas las instituciones... Hice todo un trabajo de gestión para llevarlo a cabo. Era delirante, pero de alguna manera fue para mí una gran escuela vinculada a la perseverancia en proyectos imposibles. Terminó siendo imposible, pero llegué a tener la reunión con Planeamiento Urbano en la ciudad. Y hoy, mirando hacia atrás, digo: “¿Cómo se le va a dar pelota a un pibe de veinte años que quiere hacer un obelisco en La Boca?”.

**APR:** Claro, trasladar un monumento como el Obelisco resignifica cosas políticamente, pero también supone un movimiento turístico. Ahí me viene a la memoria esa idea que tenías por aquel entonces, un poco más tarde, con Judi Werthein, que consistía en llevar a La Habana vieja un paisaje nevado [*Turismo*, 2000]. Son proyectos diferentes, claro, porque uno tiene una base más arquitectónica, pero en ambos está el juego de, como por arte de magia, trasladar un objeto o escenario de su contexto local a otro.

**LE:** Absolutamente, eso fue diez años después. Yo creo que este proceso de traspalación, de traslado, en el que ahora estamos trabajando, de alguna manera se relaciona con el proyecto de La Habana. Diría que hay un elemento común que tiene que ver con el espectador y su forma de quedar involucrado en un asunto colectivo, porque tanto en el proyecto de La Habana —que consistía en llevar un paisaje alpino al Caribe—, como en el del Obelisco de Buenos Aires no se deja a nadie afuera. Se trata de construir una ficción destinada al público en su conjunto, a la comunidad, a los ciudadanos.

**APR:** Y a todos los turistas, porque la gente viene también a visitar el Obelisco, entonces también está la cuestión del turismo, de qué representa el estar en Buenos Aires, y de cuál es esa imagen, la postal, la foto que todo el mundo se va a hacer delante de un monumento icónico. Pero entonces, dime, ¿cuándo fue que aquel proyecto quedó como un proyecto utópico, no realizado —aunque sí llegaras a construir el objeto—, y cuándo volviste a pensar en el Obelisco?

**LE:** El año de mayor trabajo fue el 93. Yo había hecho una tarea de hormiga para darlo a conocer, y salió una nota en un diario, que se fue replicando en otros, hasta que me invitaron a un programa de televisión que en ese momento tenía mucha audiencia. Y aunque todo era un poco ridículo —el programa era de entretenimiento—, el proyecto, la idea, tuvo tal repercusión mediática que me di cuenta de que de alguna manera ya estaba instalado, con titulares como “En Buenos Aires habría un nuevo Obelisco”, y la polémica que generaban. Ya no hacía falta construirlo.

**APR:** Pero nunca lo has presentado como tal. Es decir, yo he visto el objeto pero no he visto, por ejemplo, el programa de televisión, o esos titulares... Y creo que eso sería muy interesante: hacer una obra con el objeto junto con los discursos mediáticos, sobre la idea de que también las obras son construidas por los otros, a partir de la premisa de un artista.

**LE:** Totalmente, tenés mucha razón. Algo de documentación se ha perdido, pero sí se pueden rastrear las notas de prensa. Creo que todo eso habría que presentarlo en conjunto.

**APR:** ¿Y cuándo vuelves al Obelisco?

**LE:** No hay una particular fijación ni fascinación que yo tenga con respecto al Obelisco. Pero sí 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. Hoy ese aspecto del arte me interesa particularmente, me interesa el arte como una herramienta de integración, de acción, de vinculación. Me interesa la relación de las ciudades con los monumentos y con lo que significa visitarlos, por ejemplo. Porque no solo lo hacen los turistas; tiene que ver con la apropiación, con el orgullo, con la pertenencia. Y el Obelisco en la Argentina es un monumento que nunca ha sido pensado para ser visitado. Ha tenido muy poca previsión, incluso por cuestiones de mantenimiento, porque la forma de acceder a la cúspide es a través de una escalera de emergencia, trepando. Es decir, que ese aspecto de poder conocerlo por dentro, recorrerlo, nunca fue previsto, y te diría que una adaptación para ese fin es imposible porque el espacio arriba es muy pequeño. A diferencia de la Torre Eiffel, que puede albergar gran cantidad de gente, el espacio en altura del Obelisco es un pequeño cuarto que tiene apenas 15 metros cuadrados.

**APR:** Sí, está claro que *La democracia del símbolo* significa también adentrarse en una imagen, en un signo icónico que no ha sido planteado para ser visitado. Repasando tu trayectoria se observan varios frentes, que tienen que ver con cuestiones meteorológicas, psicoanalíticas —en esas habitaciones que parece que se abren, en los ascensores, etc.—, urbanas —como las fachadas o las escaleras—, donde tú como individuo ves la ciudad y el paisaje de la ciudad modificado a partir de tus estrategias, que lo convierten en algo a caballo entre la realidad y la ficción, lo que parece y lo que desaparece. Pero éste es el único proyecto que es identificable, que tiene una singularidad especial, porque al verlo sabes qué es y dónde estás. Éste es el monumento mismo, es una intervención directa. Me pregunto si en tu carrera esto puede indicar el inicio de algo.

**LE:** En esta cuestión del *site-specific* urbano hay aspectos que no tengo tan madurados y que me gustaría pensar mejor, pero sí te puedo decir

# proyecto obelisco en la boca



Logo de la ciudad de Buenos Aires que incluye el obelisco mellizo (en gris).

que todas las invitaciones a bienales que me han sucedido después del 2000, en las cuales participé —San Pablo, Venecia, La Habana, Singapur, Shanghái, Liverpool—, han sido oportunidades de generar proyectos que estaban vinculados a cada contexto, y éste ha sido un ejercicio muy estimulante, porque me ha permitido proyectar un tipo de obras que se inspiraban y se construían como una especie de diálogo con el contexto. Y quizás estoy de vuelta con el Obelisco veinte años después de aquel primer proyecto porque estoy nuevamente en el Río de la Plata, luego de varios años de vivir afuera. Lo que me inspira tiene que ver con lo cotidiano, con lo que me rodea, mis antenas están por donde uno se mueve, tienen un rango determinado de captura.

**APR:** Es muy interesante cómo una idea puede quedar muchos años en un papel, en una colectividad, y luego hay un motor que la dispara y a partir de ciertas negociaciones puede realizarse o no, pero no deja de ser obra. Eso me interesa conceptualmente. Muchas veces hablo con arquitectos y siempre veo que esos planos en papel son obra, eso es una obra, esté construida o no. Pero por otro lado está el disparador, lo que hace que esa obra en papel se “active”, y eso tiene que ver con una negociación. Esa historia es la que me gustaría que nos explicaras sobre *La democracia del símbolo*. Hace dos, tres años, tienes esta idea, y luego empieza una larga negociación: con el museo, con la ciudad, con *sponsors*, con la propia ingeniería del proyecto. Hablamos de un proyecto que cada semana tomaba una forma, y es precisamente en ese proceso donde lo conceptual y lo material se dan la mano. Cuéntame la primera idea, sobre todo porque creo que es bonito que quede escrito cómo se ha ido modificando.

**LE:** El proceso ha tenido de todo, muchos desafíos. Inicialmente yo imaginé la posibilidad de bajar el ápice del Obelisco a tierra para que la gente lo pudiera visitar por dentro y accediera a la perspectiva que se tiene desde allá arriba. Quería encontrar además algún tipo de artificio para simular la desaparición del ápice. La idea fue previa a la propuesta de MALBA, así que era una idea muy incompleta, porque la localización para la visita del ápice necesitaba de un espacio físico y de un contexto propicio para la interpretación de un proyecto artístico. Y con respecto a la desaparición del ápice, estoy muy acostumbrado a los espejos, que han tenido mucho que ver con mi práctica, en diferentes instalaciones...

**APR:** Mucho, sí. El reflejo es algo que se da en tu trabajo permanentemente: en la plaza [*La Plaza*, 2005], en la habitación del psicoanalista [*Le Cabinet du Psy*, 2005], en los distintos ascensores [*Elevator Pitch*, *Stuck Elevator*; *Elevator Maze*; 2011]; o en la piscina, incluso [*Swimming Pool*, 1999], que no es propiamente un espejo pero en la que también está esa especie de reflejo.

**LE:** Sí, para mí el juego de espejos ha tenido siempre amplias posibilidades interpretativas y simbólicas, porque plantea problemas que tienen que ver con la identidad. Uno podría pensar en Narciso, en el Otro, y todas estas cuestiones se reúnen en la idea de espejo. También hay un factor desde lo puramente físico vinculado al reflejo que me resulta muy interesante porque produce un efecto, desde lo óptico, que es sumamente maravilloso y simple. Es decir, estamos hablando de un material que produce una ilusión muy fuerte.

**APR:** También tú estás en esta genealogía de artistas que trabajan con la idea de magia. Recuerdo esa pieza que presentaste en la Whitney Biennial: un pasillo con una ventana por la que una tormenta se mete dentro de un museo [*Rain*, 1999]. Son efectos atmosféricos, pero ocurren en el interior, lo cual es algo imposible. Hacer desaparecer la punta del Obelisco para bajarla y hacer un juego de espejos es un asunto de magos.

**LE:** Exacto. Inicialmente había imaginado que, al cubrir el ápice con espejos, un prisma iba a provocar una cierta invisibilidad, aunque no fuera perfecta, pero iba a ser una invisibilidad conceptual y óptica, sobre todo en algunos momentos del día. En fin, el proyecto evolucionó y esa idea cambió por razones de seguridad y porque me pareció que no iba a quedar con la limpieza necesaria. Entonces evolucionó hacia la idea de construir un capuchón que, en realidad, iba a extender la altura del Obelisco en poco más de 4 metros, lo que, sobre los 67 metros que mide el monumento hoy, es muy difícil de notar a simple vista. Se simularía así una punta truncada para cubrir la verdadera punta.

**APR:** Estas idas y venidas del proceso me interesan mucho. En este sentido el proyecto es un poco de todos, es un poco tuyo, un poco de Javier Madanes Quintanilla, de FATE, un poco del equipo de MALBA, del ingeniero, del operario de la grúa, de la Ciudad, de tu asistente, es decir: al final se compone una obra a partir de una idea que pasa a través de muchas personas. Los arquitectos y los calculistas consultados por el equipo del museo y por tu estudio, la gente que integra diversas áreas

del Gobierno de la Ciudad; el Ministerio de Cultura, el de Planeamiento Urbano, que a su vez tiene que hablar con la Dirección de Tránsito... También se están construyendo nuevas poleas que tienen que ser homologadas, que tienen que tener unos permisos especiales... En fin, quiero que se entienda que un proyecto de este tipo lleva un enorme trabajo invisible, de varios actores.

LE: Exactamente. Sin la invitación de MALBA, sin la participación, el acuerdo y el entusiasmo de todos los agentes, esto no se hubiera dado. Y simultáneamente, si me incluyo a mí en esa película, pienso que también se da porque en el transcurso de los últimos veintidós años de alguna manera yo fui construyendo una cierta legitimidad como artista que permite que esté ahora charlando contigo, y que tú hayas decidido apostar por el proyecto. Las cosas tienen su tiempo; si nos hubiéramos encontrado hace quince años probablemente este proyecto no se hubiera dado aunque estuviese la idea.

APR: Claro, los proyectos van mutando. Y creo que es bonito recoger el proceso de esas etapas.

LE: Sí, sí. Este proyecto involucra el modo de trabajo de la arquitectura, también, que parte de conceptos que se van desarrollando en planos para después materializarse en lo constructivo, en una acción planificada. Esa acción constructiva de lo planificado tiene etapas, tiempos y un desarrollo programado. Pero una intervención del Obelisco tiene una serie de condicionamientos más estrictos que los regulares. Nosotros tenemos que lograr la instalación en una operación comando; no hay duda de que esto mismo podría hacerse de otra forma, construyendo un andamio perimetral al Obelisco, trabajando durante un mes o un mes y medio y lograr una extensión mucho más precisa.

APR: Pero justamente en la esencia del proyecto está la idea de magia de la que hablábamos, que es el acto.

LE: Exacto. Un acto sin posibilidad de ensayo. Todo eso tiene un alto grado de riesgo, lo que me ha obligado incluso a compartir todas las idas y vueltas que en general son parte de un proceso creativo de puertas adentro, que el artista hace en su estudio, en la intimidad.

APR: Son muchos los condicionantes con los que se tiene que negociar para que al final eso parezca una chistera. (*Risas*)

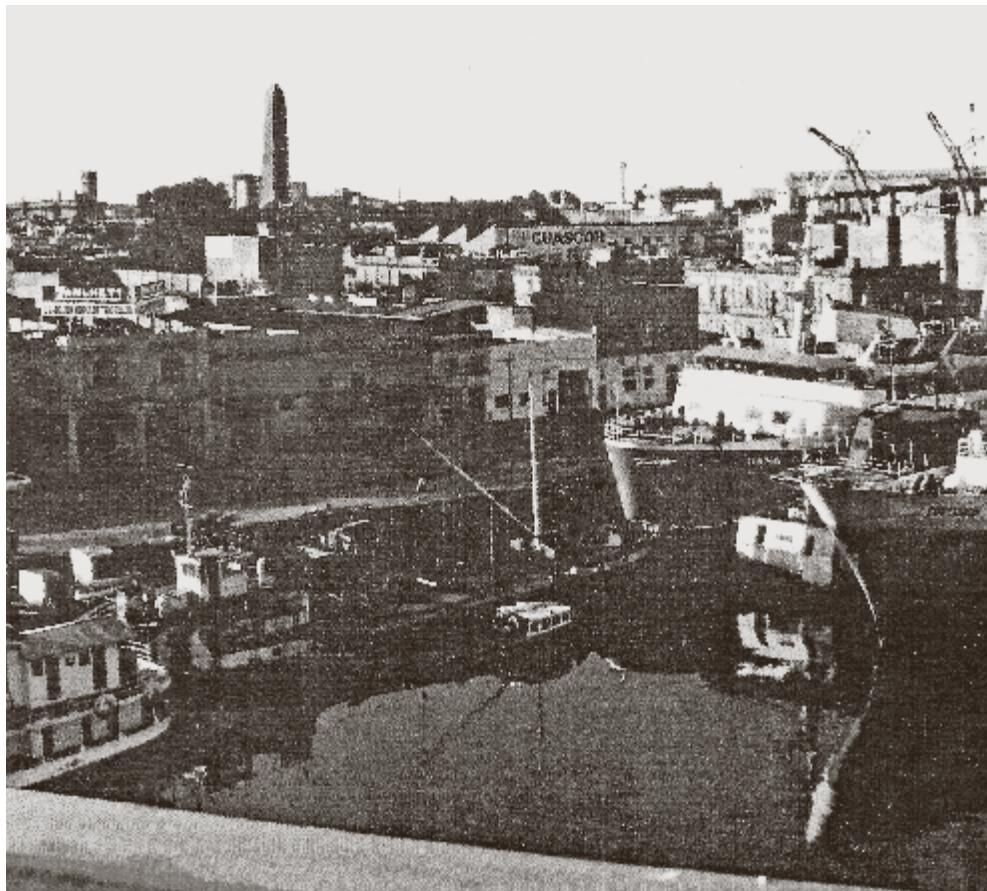
**LE:** Absolutamente, ha sido un trabajo colectivo enorme. Volviendo un poco atrás en la conversación, pienso en mi trabajo vinculado a la meteorología, al psicoanálisis, a la arquitectura, y te diría que de alguna manera todos los temas que yo he ido tocando han tenido que ver con el orden cotidiano, con el campo perceptivo de lo real cotidiano, y con crear ahí una ventana que plantea que las cosas son como son pero que a su vez pueden ampliarse en ideas y emociones. Es lo que de alguna manera hace el arte en general: rompe y expande los horizontes. Y también es esta idea, este *leitmotiv*, el que se articula en el Obelisco. Me emociona muchísimo ver, además, que lo que ha llevado este proyecto adelante ha sido un particular entusiasmo de todos los que han integrado este gran equipo. El entusiasmo también ha sido colectivo.

**APR:** Porque la idea es muy fuerte. El proyecto, el concepto es muy potente porque el símbolo lo es también, colectivamente. No es que vas a entrar en la obra de Erlich, es que vas a entrar en el monumento.

**LE:** Sí, es cierto. Pero también porque todos se han apropiado de la idea.

**APR:** En tu trayectoria la idea del *site-specific* ha estado muy presente. A mí me gustaría inscribir este proyecto dentro de una tradición de artistas que han trabajado con arte público. Tus proyectos tienen mucho que ver con maneras de presentar el interior en el exterior. En esa tradición hay artistas como Christo y Jeanne-Claude, o Marta Minujín, que justamente trabajó hace muchos años con el Obelisco. ¿Cómo te ves, con semejanzas y diferencias, en esa genealogía de artistas que han trabajado con monumentos y específicamente con el Obelisco?

**LE:** La riqueza de significaciones de este tipo de proyectos es amplia; con el título se les puede dar una cierta dirección interpretativa, pero aun así me interesa lo polisémico de estas acciones. Y respecto de lo que vos planteás, de qué forma se circunscribe esta acción en el plano de lo histórico, hay dos cosas que me parecen importantes: la primera es que es muy difícil mirar lo que uno hace en tiempo real y poder definirlo; es muy peligroso, porque suele suceder que en realidad estas acciones tienen una alta carga de intuición. Es imposible catalogarlas hasta no tener la distancia temporal suficiente como para volver a mirarlas y comprenderlas. Y lo interesante de esto es que es un poco como lo de Heráclito, lo del río: ni el río ni nosotros somos los mismos. Aunque la acción fuera idéntica, el contexto la redefine e inevitablemente la resignifica. Entonces yo



Vista ficticia del puerto de La Boca en la que  
se aprecia el obelisco mellizo.

creo que hoy, en 2015, seguro que una acción de este tipo va a tener una interpretación diferente a la acción de Marta Minujín sobre el Obelisco hecha en 1980, a pesar de que no es tanto el tiempo que ha pasado.

**APR:** Dependiendo de cómo lo leas, estás asumiendo todo el trabajo de Horacio Coppola, de los artistas de los 60, de Marta, de la construcción, etc., pero a la vez estás modificando el punto de vista de alguien que en el futuro va a trabajar sobre eso.

**LE:** Exactamente, y siguiendo con esa misma idea y asumiendo la limitación de la posibilidad de tener una definición absoluta sobre nuestra acción hoy, sí puedo decirte que hay preguntas que a mí me preocupan, me interesan, me provocan, me inspiran para llevar a cabo algo de este tipo. Son preguntas que uno se hace, no sé si todo el tiempo, pero sí cada tanto. ¿Cuál es el rol del artista dentro de nuestro esquema social? ¿Qué es lo que a nosotros nos importa, nos motiva? Este tipo de acciones sobre el espacio público son muchas, pero intuyo que empiezan a formar parte de algo que es diferente de lo que se hizo antes. Por ahí es una obviedad, pero me parece que se ha modificado el rol del arte y del artista, de los centros de arte y de las bienales, del público. Últimamente estoy muy interesado en la influencia de las artes visuales en el planteamiento de cuestiones a escala pública y quasi masiva, cuestiones que tienen que ver con la educación, con el pensamiento, con la filosofía. Parece evidente, ¿no? Pero quizá no sea tan obvio, no hay tantos canales.

**APR:** Sí, es la cuestión: cómo llevar los aspectos de un peso específico, teórico, experimental a un gran público. Siempre digo que el mundo del arte es transparente, todo el mundo puede verlo, pero a veces es muy difícil de penetrar para el público, que quizá necesite sentirse invitado de una manera más cercana para adentrarse en la institución Arte.

**LE:** Sí, recordemos que para los modernos el museo era el enemigo, la muerte de todas esas acciones que en la utopía moderna iban a tener una capacidad transformadora. Las instituciones son valiosísimas, son fuentes de educación, de acceso, de información, y, al mismo tiempo, dentro de ese orden se protege tanto a las obras como a la sociedad de su contenido. Y creo que este tipo de acciones tienen esta particular transgresión, en la cual, con la complicidad de las instituciones, se genera algo distinto.

**APR:** Sí, algo más enriquecedor hacia dentro y fuera de las instituciones. Por último, hablabas recién de cómo se fueron modificando significados al recontextualizarse diferentes obras, y esta entrevista la estamos haciendo antes incluso de dar a conocer el proyecto. ¿Cómo piensas que van a reaccionar el mundo del arte —argentino o internacional—, la prensa y el público ante este proyecto? Desde lo artístico, desde lo político y desde lo social. ¿Cuál sería tu deseo? Entre paréntesis, un apunte: hay una cuestión fálica, que no hemos tratado, muy fuerte con el Obelisco; mucha gente dice que van a cortarle el prepucio, a circuncidarlo, es una mirada muy popular sobre el proyecto. Pero tú, ¿cómo crees que va a ser la acogida?

**LE:** Te respondo con una confesión muy íntima, de la cual no fui consciente hasta hace relativamente poco. Desde que empecé a hacer arte, siempre trabajé gestando una idea, viendo la forma de llevarla a cabo, haciendo los máximos esfuerzos para materializarla, pero con una suerte de velo sobre cuál pueda ser la respuesta frente a la obra terminada. Uno anhela que la respuesta sea tan positiva como la acción, claro. Sin embargo, como una forma de autoprotección, siempre he tratado de no plantearme expectativas. Porque creo que eso me provocaría a mí una vulnerabilidad muy grande, estar trabajando en función de las expectativas.

**APR:** ¿Podrías decir que tu propuesta llega hasta el momento en que pasa a otros, y que los otros completan una obra que ya no te pertenece?

**LE:** Absolutamente. Pero quiero enfatizar que no es solamente una posición ética, como esas declaraciones un poco cargadas de solemnidad: “Bueno, de aquí en más la obra le pertenece al espectador”. Es más bien una posición de supervivencia; yo necesito hacer todo lo posible para que las cosas salgan bien, pero no puedo contemplarlas de antemano.



LA  
DEMOCRACIA  
DEL  
SÍMBOLO

THE  
DEMOCRACY  
OF THE  
SYMBOL



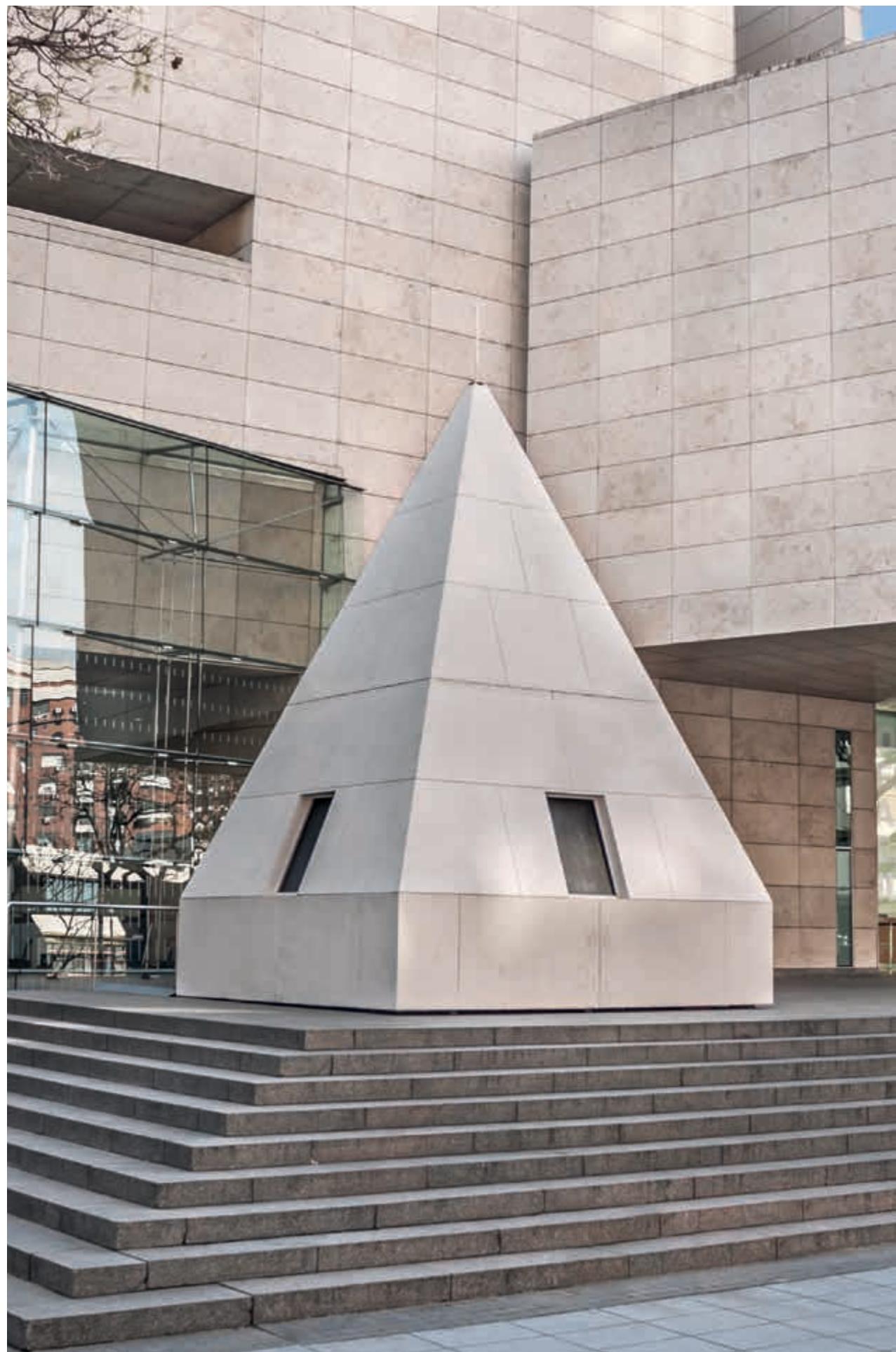
















(77)









Av. 9 de julio  
Vista Sur  
View to the South



Av. Corrientes  
Vista Este  
View to the East



Av. 9 de julio  
Vista Norte  
View to the North



Av. Corrientes  
Vista Oeste  
View to the West

(84)

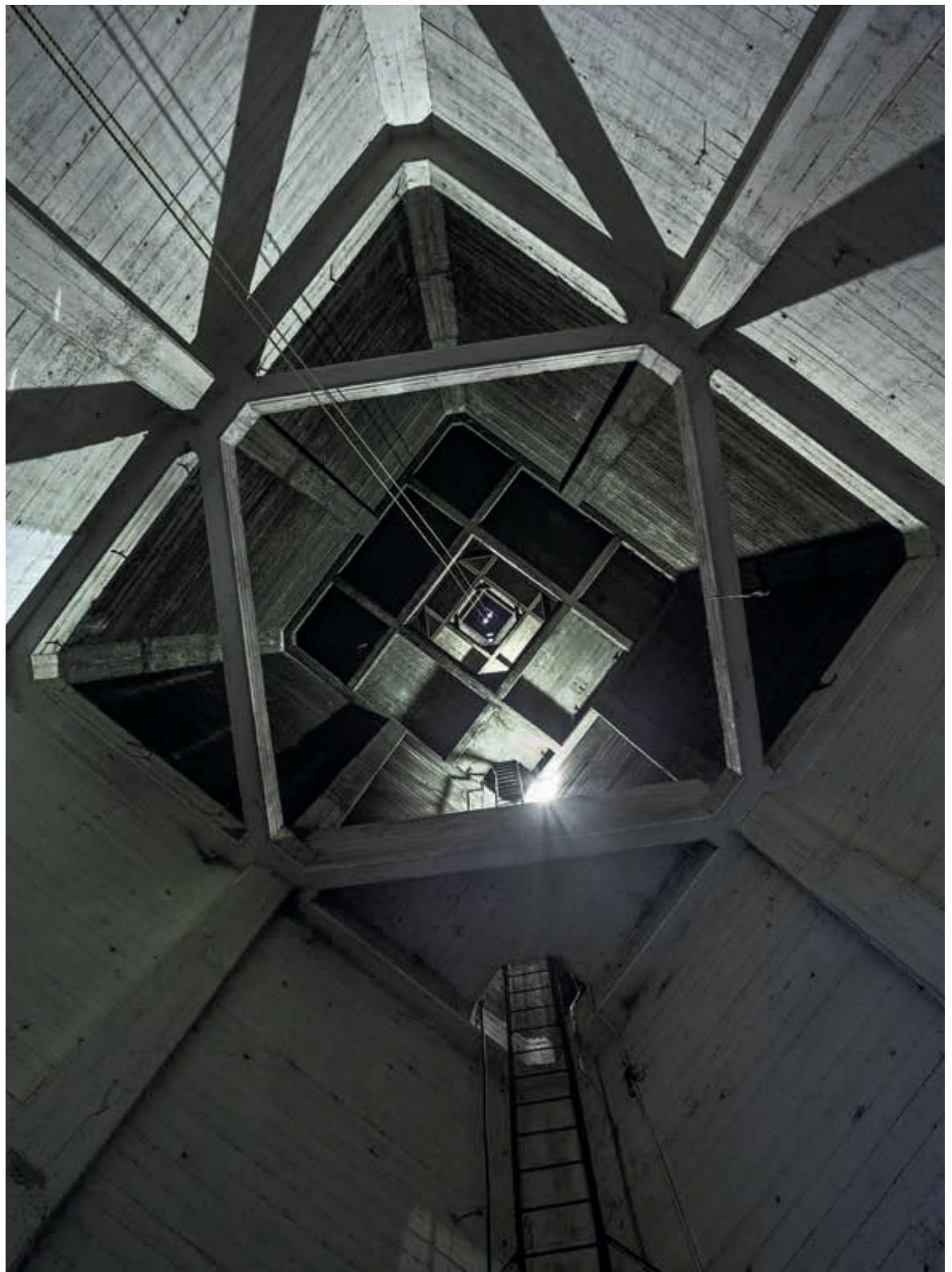


Bocetos de proyecto, diciembre de 2014.  
Sketches for the project, December 2014.





Vista del Obelisco, septiembre de 2015.  
View of the Obelisk, September 2015.



Interior del Obelisco, diciembre de 2014.  
The Obelisk's interior, December 2014.

(89)

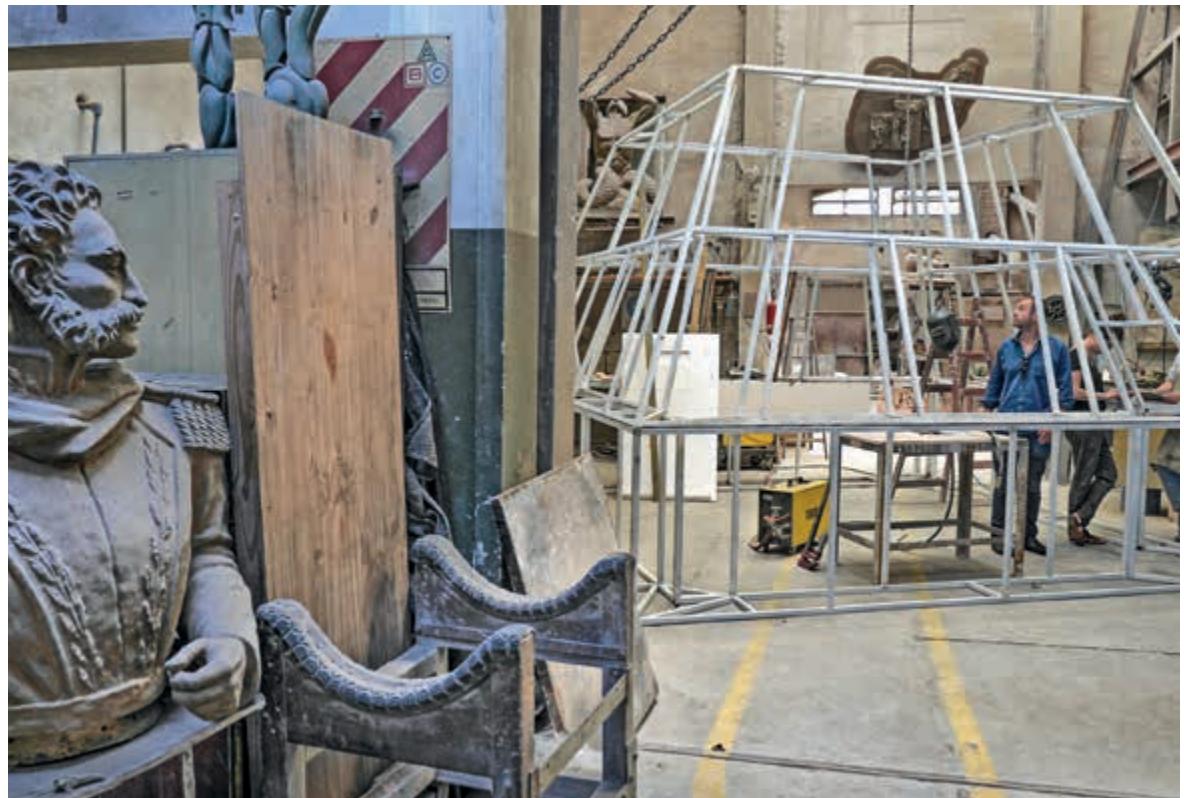


Relevamiento de medidas, diciembre de 2014.  
Taking measurements, December 2014.

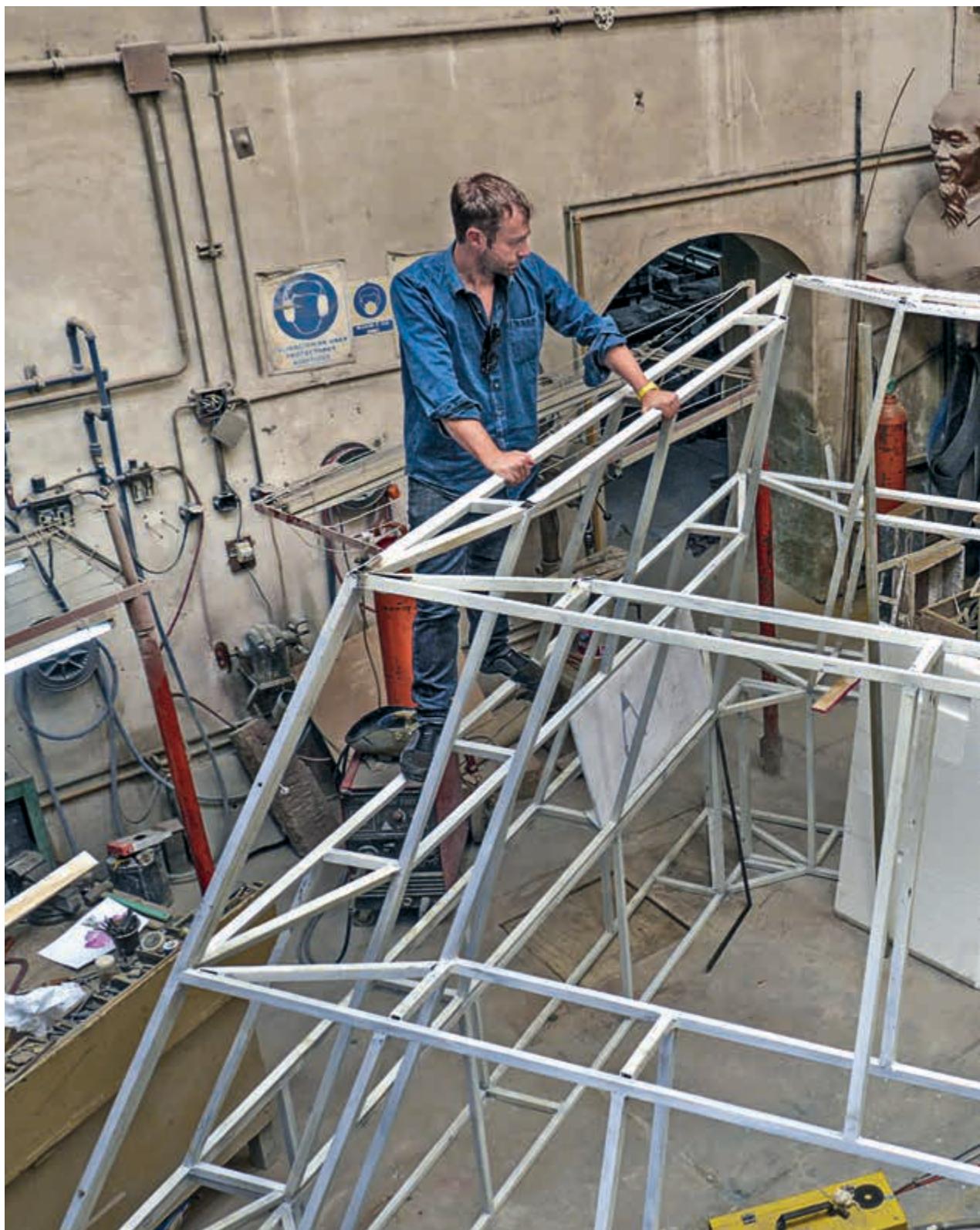
(90)



Proceso de soldadura, enero de 2015.  
Welding process, January 2015.



Construcción de la estructura interna de la réplica del ápice, enero de 2015.  
Building the inner structure of the top's replica, January 2015.





Construcción de la estructura interna de la réplica del ápice, enero de 2015.  
Building the inner structure of the replica of the peak, January 2015.

(94)



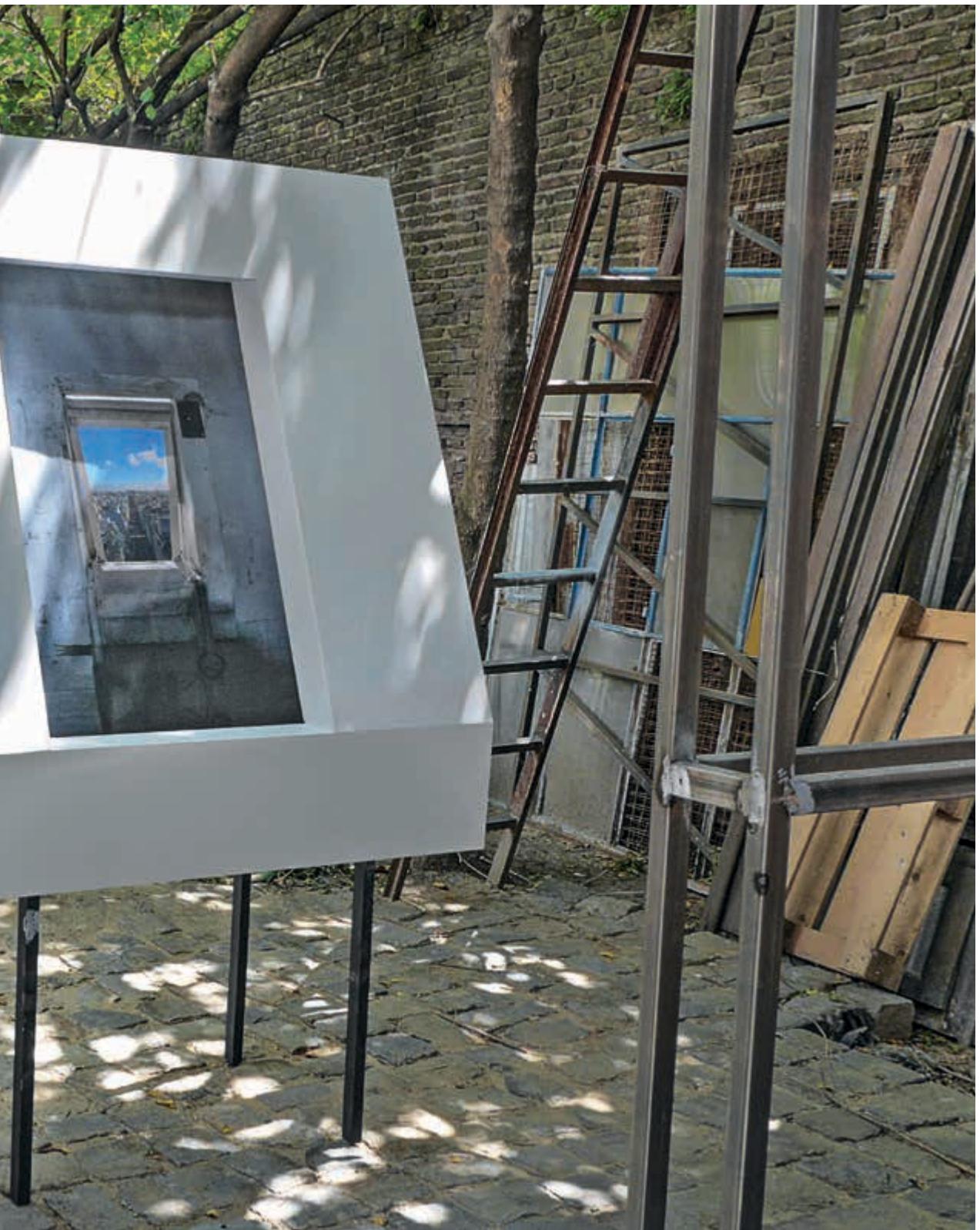
Construcción de la estructura interna de la réplica del ápice, enero de 2015.  
Building the inner structure of the replica of the peak, January 2015.

(95)

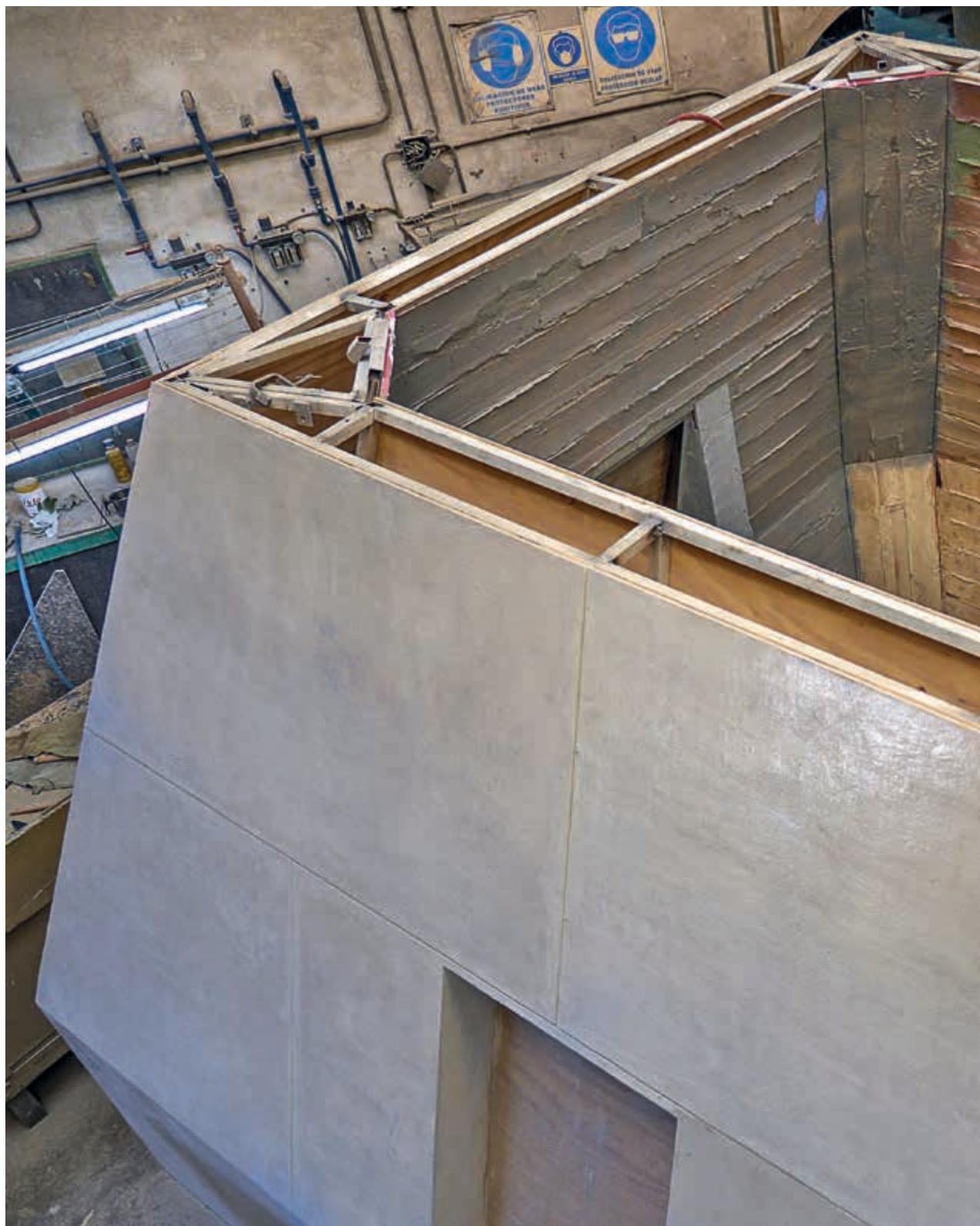


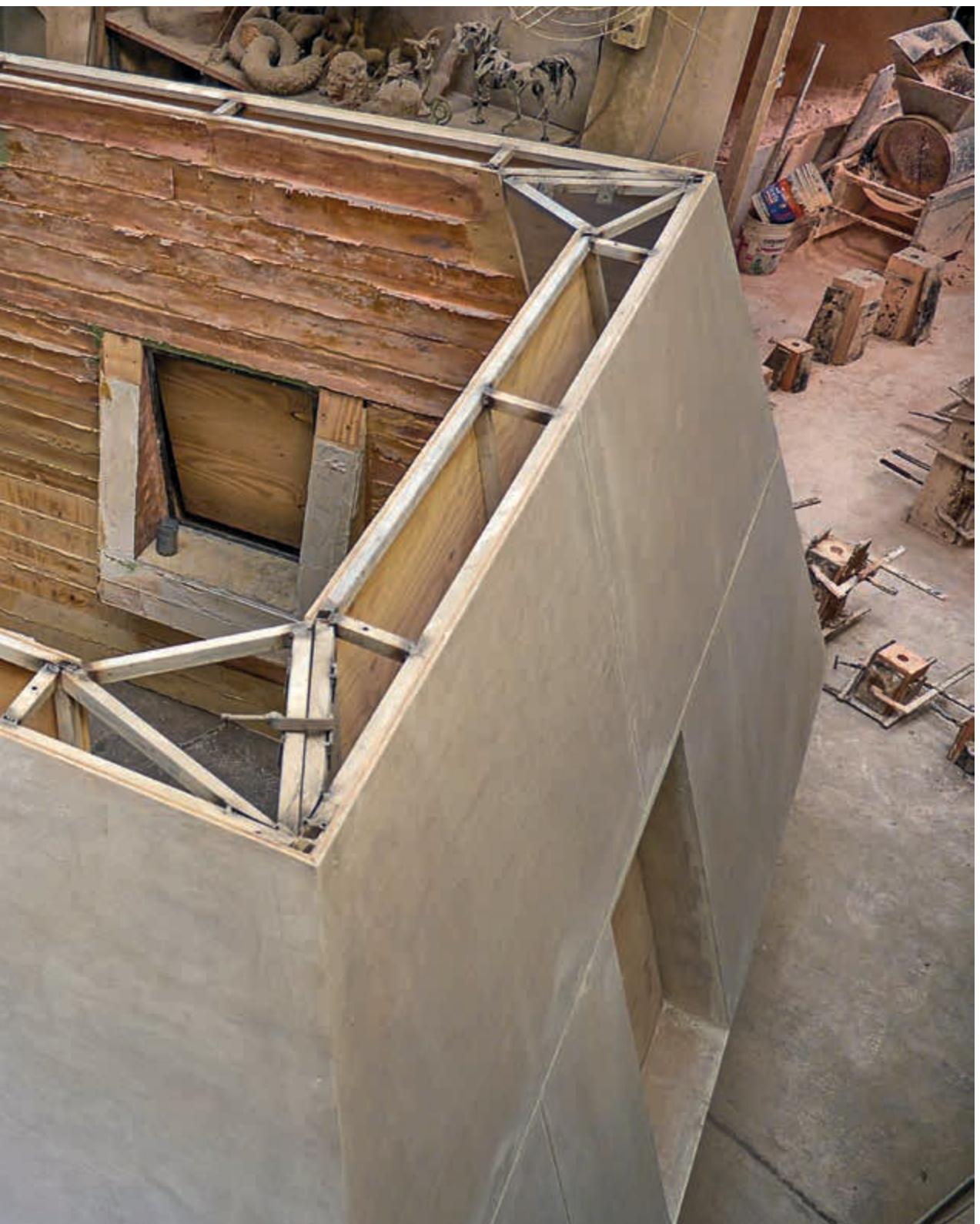
Réplica del ápice con revestimiento, marzo de 2015.  
Coating the replica of the peak, March 2015.





Maqueta en el estudio del artista, febrero de 2015.  
Model in the artist's studio, February 2015.





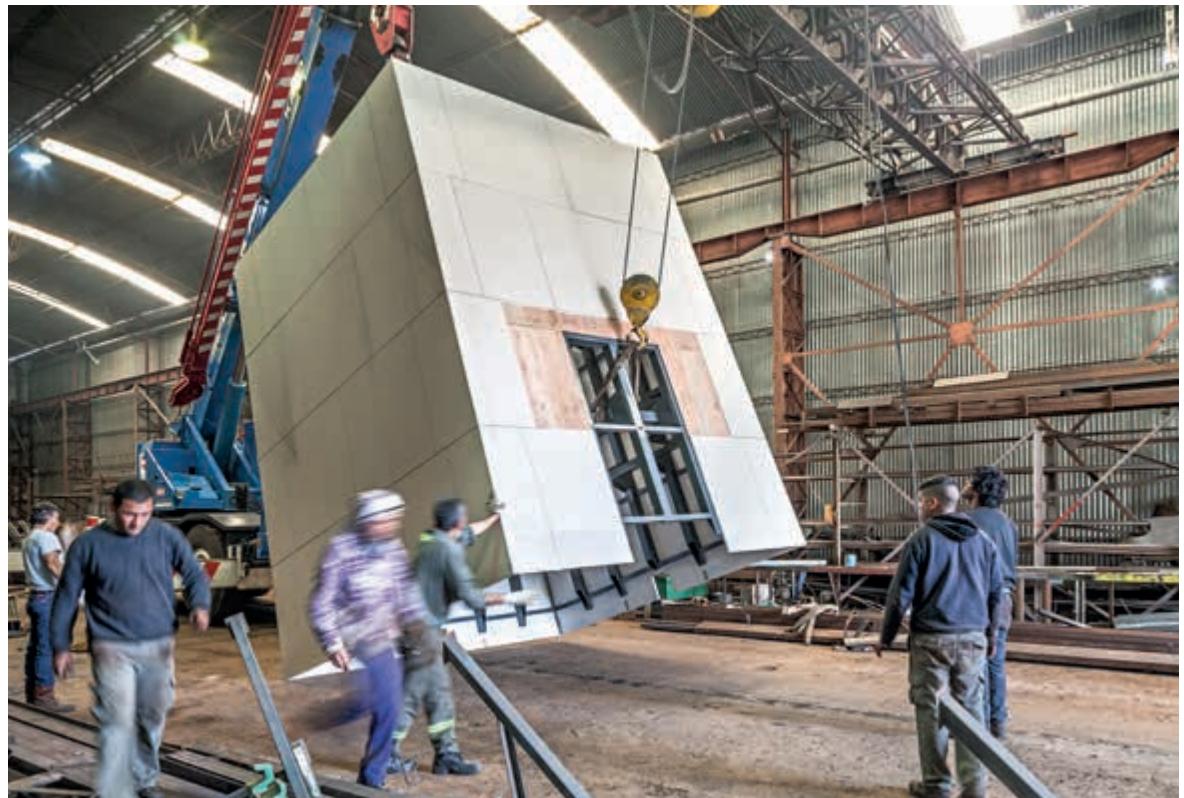
Revestimiento y encofrado de la réplica del ápice, marzo de 2015.  
The coating and formwork of the replica of the peak, March 2015.



Revestimiento de la réplica del ápice, marzo de 2015.  
Coating the replica of the peak, March 2015.

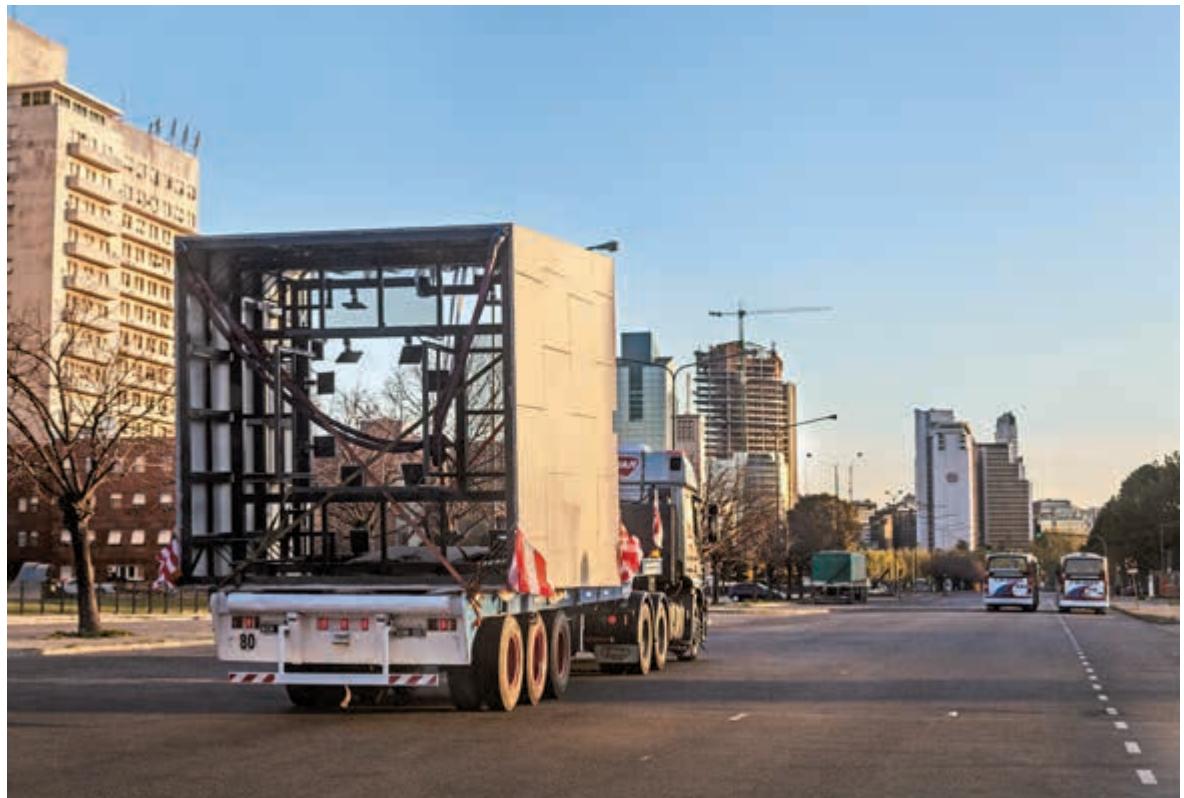


Primera prueba de visualización de video, marzo de 2015.  
First video test, March 2015.



Prueba de carga de estructura, septiembre de 2015.  
Load test of the structure, September 2015.

(103)



Traslado del capuchón al Obelisco, septiembre de 2015.  
Transporting the cap to the Obelisk, September 2015.





Ubicación del capuchón para izaje, septiembre de 2015.  
Placing the cap before lifting it, September 2015.





Izaje del capuchón, septiembre de 2015.  
Lifting the cap, September 2015.





Izaje del capuchón, septiembre de 2015.  
Lifting the cap, September 2015.





Vista aérea del Obelisco sin punta, septiembre de 2015.  
Aerial view of the Obelisk without the peak, September 2015.



*La democracia del símbolo*, parte 1, vista desde Avenida Corrientes, septiembre de 2015.  
*The Democracy of the Symbol*, part 1, view from Corrientes Avenue, September 2015.



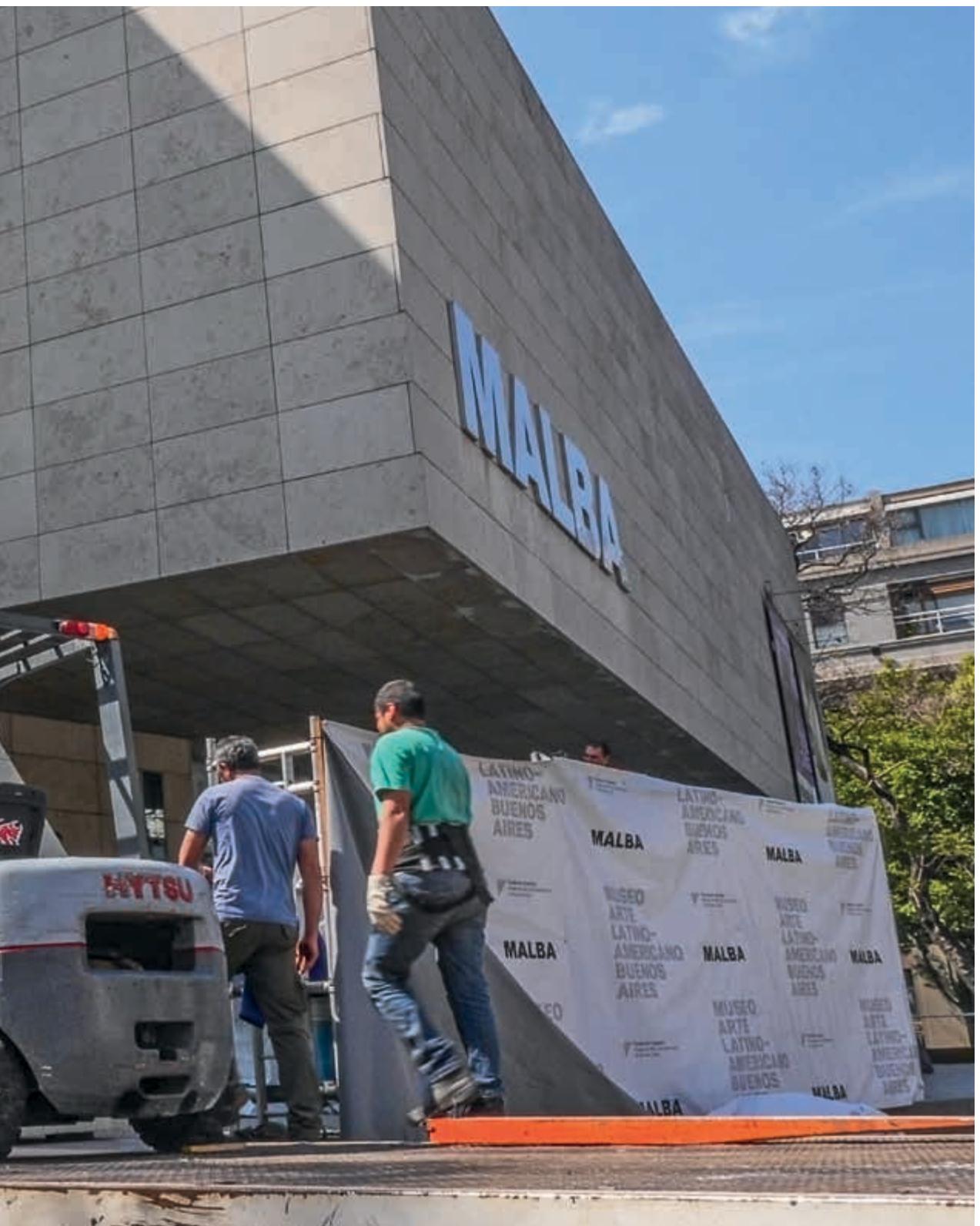
*La democracia del símbolo*, parte 1, vista desde Avenida Roque Sáenz Peña, septiembre de 2015.  
*The Democracy of the Symbol*, part 1, view from Roque Sáenz Peña Avenue, September 2015.



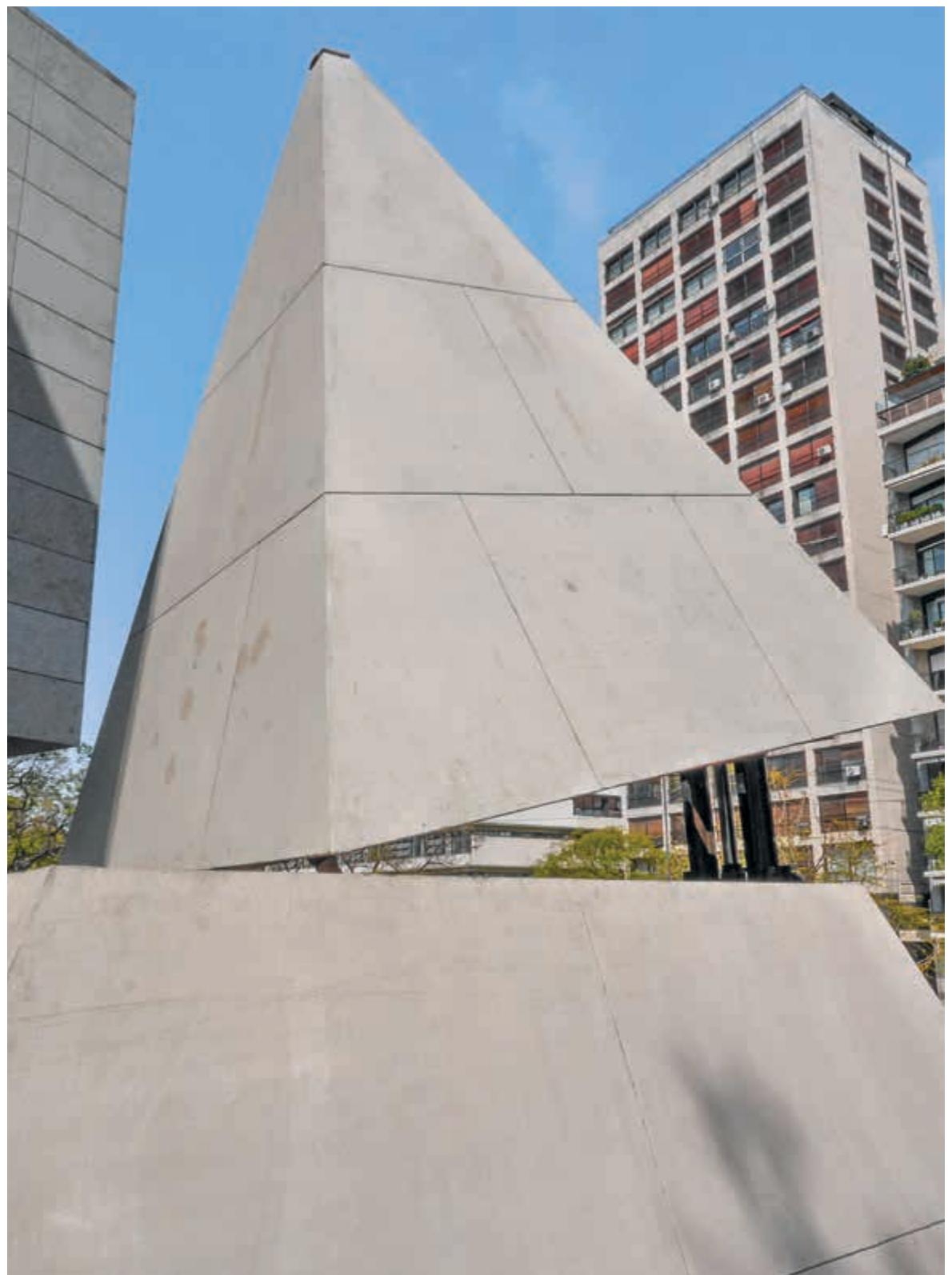


Instalación de la réplica del Obelisco en la explanada de MALBA, septiembre de 2015.  
Installing the replica of the peak on MALBA's esplanade, September 2015.





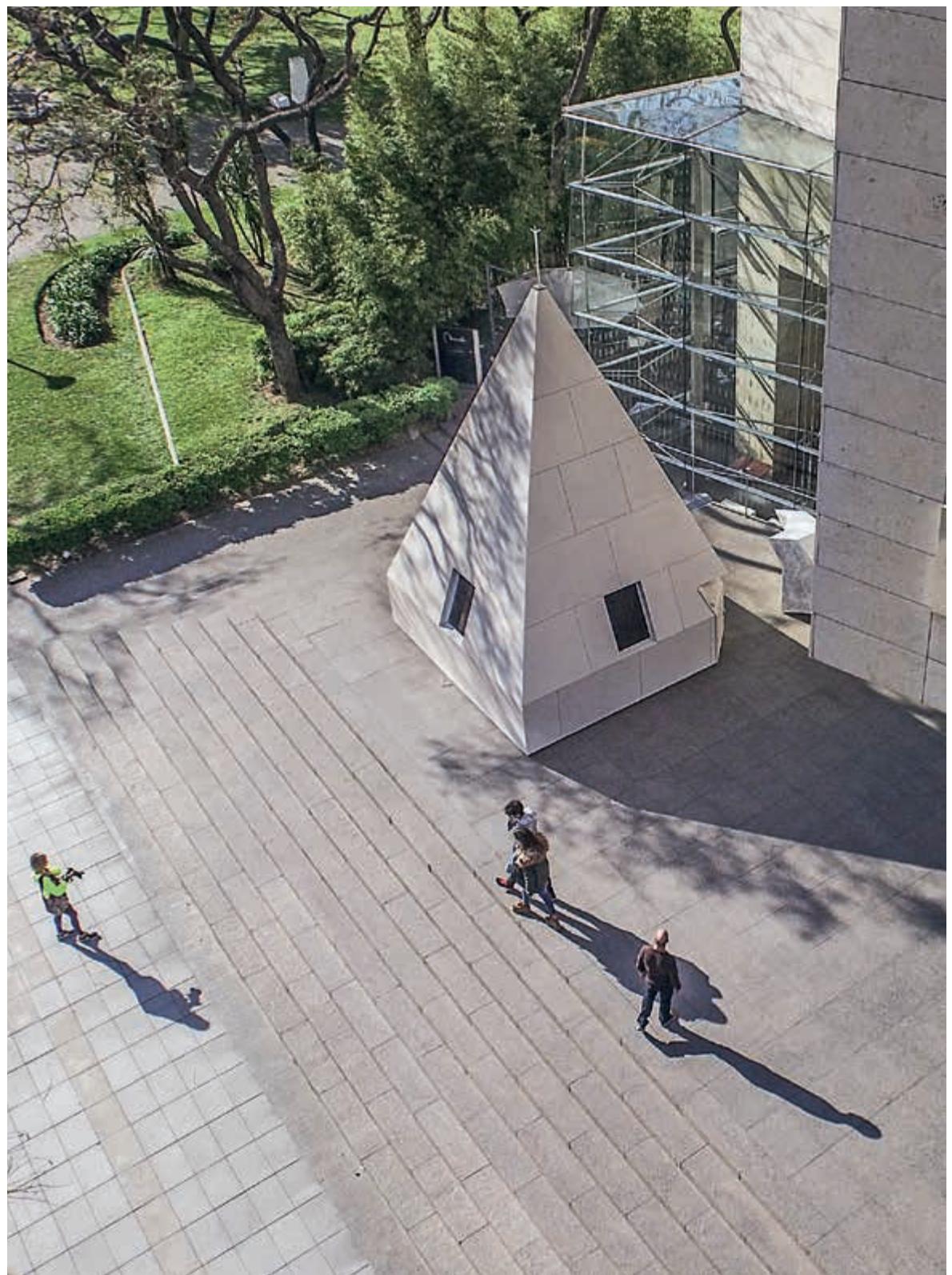
Instalación de la réplica del Obelisco en la explanada de MALBA, septiembre de 2015.  
Installing the replica of the peak on MALBA's esplanade, September 2015.





Instalación de la réplica del Obelisco en la explanada de MALBA, septiembre de 2015.  
Installing the replica of the peak on MALBA's esplanade, September 2015.





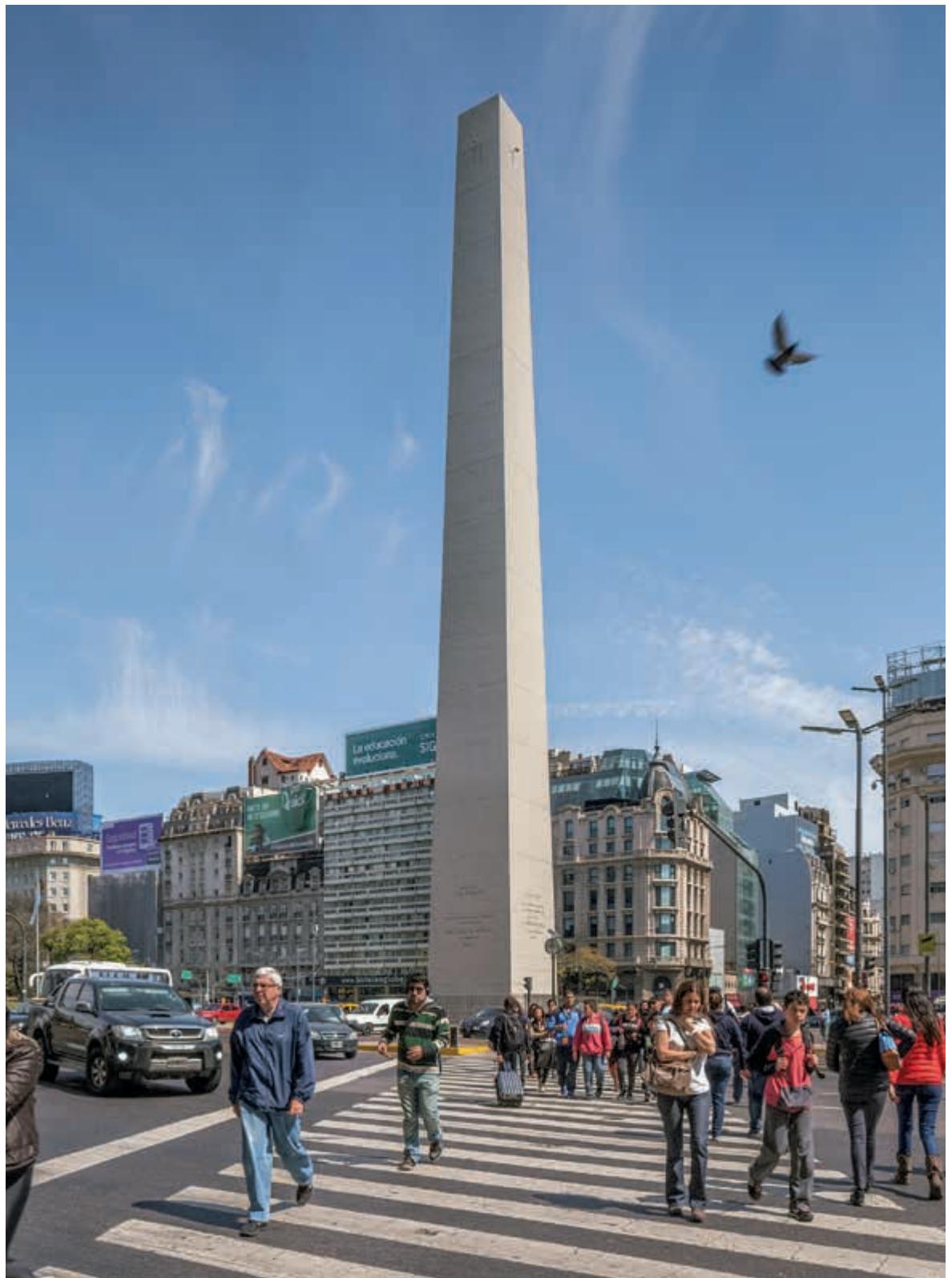
*La democracia del símbolo*, parte 2, explanada de MALBA, septiembre de 2015.  
*The Democracy of the Symbol*, part 2, MALBA's esplanade, September 2015.





Inauguración de *La democracia del símbolo*, parte 2, explanada de MALBA, septiembre de 2015.  
Opening of *The Democracy of the Symbol*, part 2, MALBA's esplanade, September 2015.





Inauguración de *La democracia del símbolo*, parte 1,  
Avenida 9 de Julio y Avenida Corrientes, septiembre de 2015.

Opening of *The Democracy of the Symbol*, part 1,  
9 de Julio and Corrientes avenues, September 2015.



# VERTICAL THE CITY AND EMBLEMS OF POWER

*by Christian Ferrer*

## I

It was not, at first, the obelisk but the pyramid. Though rather modest in stature—just fifteen meters high—its primitive symbolic drive must have been intense. The first national monument, it was installed in the Plaza de Mayo on May 25, 1811 at the mandate of what was called the Junta Grande de las Provincias Unidas del Río de la Plata to celebrate the first anniversary of the Revolution. To erect it was to drive a stake into the ground. It was a tectonic statement: no foreign ruler would ever have power over these lands. By cutting the umbilical cord with the House of the Bourbons, a nation had been born or, rather, a project of a nation that would take some time to come together. It was, in any case, something yearned for: a new navel. The Pirámide de Mayo was erected in front of the city’s fort, the residence of the Spanish viceroys. Once it was demolished, the present-day Casa Rosada would be built on the site. Pursuant to civil wars and the passage of time, the pyramid—no longer a site of interest—would fall into neglect. In the mid-19<sup>th</sup> century, it was remodeled and crowned with a statue—both projects were commissioned to French sculptor Joseph Dubourdieu, who included striking pyramids on the triangular frieze he was asked to make for the façade of the city’s Cathedral. The three pyramids on the frieze contextualize the re-encounter between Hebrew patriarch Joseph and his eleven brothers. With this group of sculptures, Dubourdieu wanted to affirm that fraternity was the fundamental law, a desideratum that has rarely ruled in our history. That statue at the pyramid’s zenith—a representation of freedom, a female figure bearing spear and shield—wears a Phrygian cap, by tradition an allegory for the republicanism and freedom that would guide the people and a sign of the freed slaves in ancient Rome. And, undeniably, on that May 25, 1811 some slaves were freed. It is not clear, though, why it is called a pyramid since its shape is that of an obelisk.



Plaza de Mayo. Archivo General de la Nación.

## II

In ancient Greece there was a winged being called a sphinx. Half woman and half cat, the sphinx would hurl riddles at passersby misfortunate enough to run into her. Those who could not come up with the right answer were strangled and devoured. And that is how cities work as well, besetting inhabitants with so much pressure and distress. Though experienced as annoyance, it is in fact something else entirely: existential questions thrown in our path that demand an immediate response, matters of life and death, of daily survival, of desire, desperation, fruitless toil, interpersonal conflict, disjunction and isolation, and a good many other insoluble problems. It is pointless to argue since there is no possible response: the very formulation of the questions borders on the unfathomable, the indecipherable. Sooner or later, inhabitants begin to suspect that they are mistaking what it is in fact a labyrinth—a word of unknown origin—for shelter and that, alas, the only thing that can be done is to coordinate or synchronize routine tasks. The correlate is malaise and despair. To keep citizens from breaking down entirely, to make these pressing mysteries intelligible, if only briefly, the metropolis opens up from within itself specific areas for the purpose of providing shelter and comfort, albeit inadequately—if not deceptively—for essentially defenseless human masses. Houses of worship, stadiums, movie theaters, commemorative sites, and “pink-light districts” evidence the eagerness for consolation, the struggle for life, the enigma of dream, the dramas of national history, and frustrations of a sexual nature. These places and others—gambling houses, shopping centers, and entertainment venues—are visited in search of relief or passing fascination before reality once again makes its presence felt and sets the wheel of fortune spinning once again.

The Obelisk is one of those meaningful pieces. But what does it symbolize, what need does it meet, if it partakes of that mission? The evident and oft-repeated reference to the imposing phallus does not suffice. It just does not measure up. Alberto Prebisch—the architect who built it—stated that it is “sheer and pure construction that symbolizes nothing,” an exceedingly innocent claim that disregards the power of the collective imagination—irrepressible ivy that sprawls on any wall whether to lift it up or to bring it down. Once embedded, a construction of

such magnitude is no longer the domain of its builders or of the city government that commissioned its construction. It is at the mercy of the judgment and fantasy of the public that gathers around it or recalls it from having walked by. The Obelisk is, undeniably, an eloquent, but also an undaunted, icon. Convincing, yet inexpressive. No one could claim it incites contemplation even though it has clearly been embraced and endorsed as an image suitable for postcards and scale-model souvenirs. Tourist landmark for people from the outlying provinces and even from Greater Buenos Aires ever since the neighborhood habit of “going downtown” first took hold. And much more. If a flying saucer were ever to land in this city, it would certainly do it there. While at first the Obelisk may have been an intruder, it ended up a beloved if unlikely outbreak of family life. We don’t know if recent urban projects like Tecnópolis or the Puerto Madero towers will lay roots. The Obelisk did instantly, almost like a graft, even though it clashed with the other monuments and statues spread throughout the city whose reliefs and figures stir affliction, respect, pity, or deep emotion before something beautiful and well shaped. It is not that we are indifferent to the Obelisk. By no means. It is just that it has no equal: it is unique. And, if it held a secret, it would keep it between four walls, like a pyramid holds a sarcophagus.

It is said that, as an old man, one of the most eminent French anthropologists of this century used to visit a museum where he would spend long stretches of time before a carved stone from a very remote age, as if engraved on its surface he might find the explanation for the enduring and often winding course of human development. His was a hopeless task. How different it would have been if a sphinx, rather than an obelisk, had been placed in the Plaza de la República. And that is not inconceivable. In 1926, the Spanish-language version of Oscar Wilde’s *The Sphinx* was published in Buenos Aires, a poem first published in London in 1894. According to its translator, the poem was “a monstrous conjuring of religious paganism that reveres the thousand forms of love.” What he meant was that the protagonist of the poem was a highly sexual being. In 1895—one year after the poem was published—Wilde was charged with sodomy and immorality and sentenced to two years of forced labor for “gross indecency.” Meanwhile, as mayor of Buenos Aires—a post to which he was named in 1932—Mariano de Vedia y Mitre, the Argentine translator of *The Sphinx*, would order the construction of the Obelisk.

## III

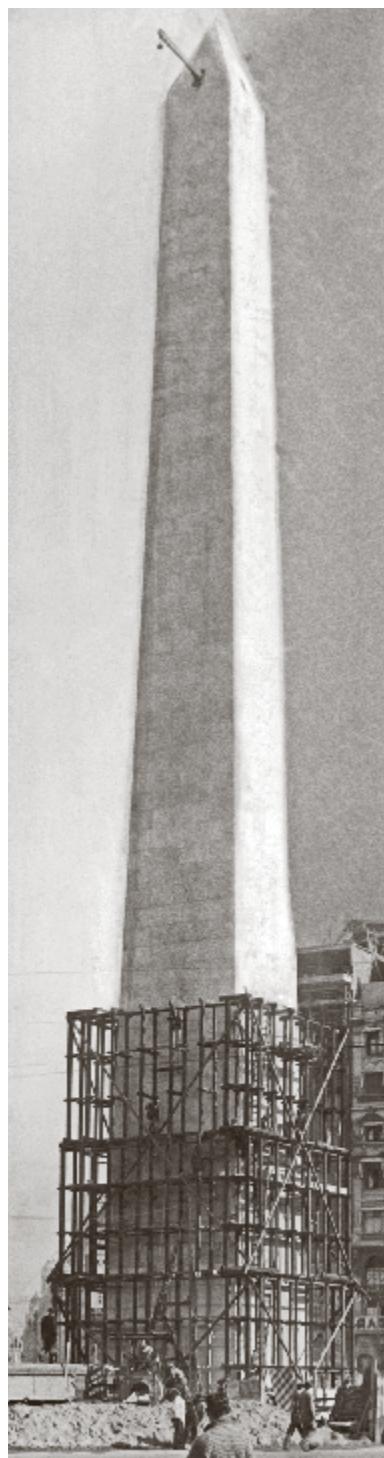
There was nothing remotely ingenuous about the institutional context in 1936, the year it was erected. The president, General Agustín P. Justo, had been chosen in elections riddled with fraud and the mayor of the city, Mariano de Vedia y Mitre, who had been designated by the executive branch, had taken part in the military coup of 1930, the first of many, it would turn out, in the 20<sup>th</sup> century. It is common to refer to these years as a period of fraud in Argentine history and, though that word captures neither the series of circumstances nor the framework in which they ensued, there was a good deal of that. In any case, the difficulties and misunderstandings that would beset the history of this country were taking hold. The ousting of Hipólito Yrigoyen by General José Félix Uriburu, who in turn was taken out by Justo, was followed by firing squads, imprisonments on the island of Tierra del Fuego, persecution of leftist members of the Radical Party and anarchists, the forced shutdown of newspapers and journals, and rigged elections. Those who had been ousted sought refuge, futilely it would turn out, in abstaining from elections, which meant that the government was left in the hands of those who had benefited from the coup, a sector interested in modernizing the country. Remember that it has always been necessary for architects and urban planners interested in transforming major sections of the city to have an alliance with a strong power that would offer its blessing.

Mariano de Vedia y Mitre undertook a great many public works: widening thoroughfares, improving the riverfront walkway, building hospitals, plazas, avenues, and subway lines. But the Obelisk would be his signature project; perhaps it is no coincidence that the first skyscrapers in Buenos Aires were erected during his tenure. Vedia y Mitre was a member of the Jockey Club and the Club del Progreso. He was from an important family, one of those that believed that steering the fate of the city was the duty of their social class. The opening at that time of what was called the North-South Avenue brought with it the problem of ordering traffic in the three arteries that would inevitably intersect: Corrientes, Diagonal Norte, and 9 de Julio. The logical solution was a traffic circle and a number of organizations and political parties soon began to rally behind the use of their own favorite forefather for the image to decorate its center. The Sociedad Sanmartiniana and the Sociedad Belgraniana rooted for San Martín and

Belgrano respectively, the members of the Radical Party for their mystical leader Hipólito Yrigoyen, who had died just a few years before. Perhaps the easiest way to settle this intense tug-of-war would be simply to call it off. This was not—or not merely—a struggle between idolaters: everyone sensed an impending shift in the imagination of Buenos Aires towards the Plaza de la República, a magnet that would pull everything into its orbit.

At stake in the struggle, then, was naming this metamorphosis.

The choice of monuments—like the names given to streets and plazas—is not necessarily an act of justice. Nor is it harmless, though in the end familiarity and the passage of time obscure origins. What's at stake in these battles over names is the course of historical memory, the honor due to the city's “distinguished families,” the veneration of certain public men to the detriment of others, the exaltation of such-and-such a man of the time to the rank of illustrious citizen or representative figure. Even in the cases of stamps or of bills of legal currency—to say nothing of the repatriation of mortal remains—there are clashes in the name of the political history of the nation. It is not by chance that there are more streets in Buenos Aires named after Unitarios than after Federales. These clashes grow harsh at times, like when, during the last decade, it was decided not to place busts of certain former presidents in a room in the Casa de Gobierno or to remove a pair of portraits of former dictators from the Colegio Militar de la Nación. It is true that, as years go by, history becomes remote and even grows cold only to eventually drift into oblivion, but as long as what has happened is still the stuff of recent biography, passions do not flounder but blaze, and that is at stake in both the bestowal and the withdrawal of honor. Revolutions, military coups, returns to democracy, and popular uprisings tend to topple or uphold reputations and glories, especially if they are in the interest of whoever happens to hold power. The names of streets, alleys, lanes, thoroughfares, and even cities are laid to rest as new ones are imposed. Indeed, even entire residences—Perón and Evita's in 1955, for instance—can be reduced to rubble. When, not that long ago—just some twenty-five years—the Communist regimes of Eastern Europe came apart, mobs took down hundreds of statues. In one Russian base in Antarctica, a bust of Lenin was hurled into the ice. Many years earlier, in 1871, the Vendôme Column, erected by Napoleon Bonaparte, was taken down by participants in the Paris Commune; in 1936, at the outbreak of the Spanish Civil War, anarcho-syndicalists used pick and axe to bring



Removing the scaffolding, 1936. Archivo General de la Nación.

down the women's prison in Barcelona. For the Twin Towers in New York a duet of airplanes was used. But once that unleashed popular, or sectarian, wrath has quieted, the prerogatives of the powers that be are restored.

In the case of the Plaza de la Repùblica, Mariano de Vedia y Mitre commissioned architect Alberto Prebisch—a “modernist” who would eventually (in 1962) become the mayor of this city—to devise a quick and resounding solution to the problem before political passions got out of hand. Prebisch suggested an abstract monument. The obeliscal shape seems to have been the idea of Atilio Dell’Oro Maini, the mayor’s secretary at the time and the minister of Education during a future military government. Perhaps the precedent they had in mind was the obelisk in the Place de la Concorde in Paris, which was actually ancient, dating back to the age of the pharaohs. It had also been chosen in order to avoid disputes between different factions vindicating the French Revolution, which had also replaced the religious and monarchical names of parks and plazas with secular ones. Alberto Prebisch did not waste any time: he designed the Obelisk in the blink of an eye and, in just sixty days, it was completed. The construction was so strikingly quick that it was like a magic trick. On February 3, 1936—exactly 400 years after the first and failed foundation of Santa María del Buen Ayre by Pedro de Mendoza—the decree authorizing work on the project was signed. Construction itself began in March and the inauguration of the 67-meter-high, 170-ton monument with some 206 steps within took place on May 23, 1936. Happy ending. But, even though poet Baldomero Fernández Moreno would praise it as a “blazing silver sword,” the Obelisk did incite controversy, to say nothing of ridicule and derision, at least for a time. Indeed, in 1939 the City Council passed what now seems like the implausible bill to take it down. The measure was immediately vetoed by the mayor. It was, then, left standing, and soon a tango—naturalization papers of a sort—would be dedicated to it. From then on, it was unquestionable, like those prehistoric standing stones forever in their place, indifferent to the hustle and bustle, the outbursts and delirium, of so many litters of human beings clamoring at their feet.

## IV

There was a time when heaven and hell figured prominently on navigation maps and Jerusalem was placed at the center of the world. At that

time, before the secularization of the West, the highest point of any city was the cross on top of its church or the steeple on its cathedral. The etymology of the Greek word *obeliskos* is the sarcastic diminutive of *obelos* or “little steeple.” In fact, the place where the Obelisk currently stands was once the site of the church of Saint Nicholas of Bari, patron saint of Turkey, Greece, and Russia, as well as of the release of prisoners, judges, bankers, brewers, shoe-shiners, newlyweds, young women eager to wed, and children, most of whom call him Santa Claus. Like so many Egyptian relics taken to Europe, his relics were transported from the Anatolian Peninsula to Italy once the Muslims took over the region. The church of Saint Nicholas of Bari in Buenos Aires was built in 1733 on Sol Street, later called San Nicolás, or Saint Nicholas, Street, and currently Corrientes Avenue. The surrounding neighborhood still bears the name of the saint. It was in 1812 that, from one of the church’s towers, the Argentine flag first waved in the city of Buenos Aires, an event commemorated in an inscription on one of the walls of the Obelisk.

During those times of unwavering belief that the world was the work of the Creator, churches were built to provide the community with shelter and to last an eternity. But the brick Saint Nicholas church was demolished to make room for a concrete colossus rooted in polytheism—a turn of events particularly ironic considering that Saint Nicholas was a staunch enemy of pagan sects: he had a temple to Artemis, daughter of Zeus and the goddess of virgins, fertility, and childbirth, destroyed. Curiously, for several years the church of Saint Nicholas in Buenos Aires housed sisters of the Capuchin order and, next to the church, a shelter for “maidens” had been set up. Perhaps the act of putting an obelisk where a church had been symbolized the final passage from a religious city with Hispanic roots to a secular city ruled by open-minded men, the offspring of the so-called “Generación del 80,” who did not, in their time, hesitate to expel from Argentina the papal nuncio and refused to let him back for some sixteen years. What’s more certain, though, is that urban planning projects, that is, the destruction of existing urban grids, are part and parcel of Modernity—age of world disenchantment—a time when still “organic” cities made way for other, more mechanized, metropolises. If required by a city, a church could—at only minor cost—be replaced by a thoroughfare, a traffic circle, or an obelisk. Ecclesiastical power could no longer prevent the removal of certain holy sites; its



Obelisk.  
Archivo General de la Nación.



City Hall workers engrave one of the Obelisk's walls, 1936.  
Archivo General de la Nación.

influence and privilege were exercised by other means and in other places. It was not for nothing that, in 1934, after Buenos Aires had been the seat of the notorious XXXII International Eucharist Congress whose sea of processions was led by Cardinal Eugenio Pacelli, later Pope Pius XII, the Grand Lodge of Free and Accepted Masons stripped President Agustín P. Justo—the man who inaugurated the Obelisk alongside Santiago Copello, Cardinal of Buenos Aires, who gave his blessing—of his membership.

## V

Nonetheless, the Obelisk would be the site of the last and chaotic public anti-clerical demonstration to take place in the country. The events, which the very popular newspaper *Crónica* described under the headline “Battleground in the Plaza de la República with Wounded, Arrests, and Wreckage,” took place in early April 1987, days before Karol Wojtyla, better known as John Paul II, would arrive in Argentina. Just a few blocks away, the altar where the Supreme Pontiff would speak to masses of the faithful had already been erected. The demonstration, which ended in strife, had been called by the “Committee against the Papal Visit,” whose supporters were “youths in punk attire that upheld outdated anarchist ideas.” According to the reporter assigned to cover the protest, “the strange punk youths with thick chains, jarring earrings, black clothing, hair standing on end, bracelets with steel spikes, and leather boots with sharp studs appeared from one moment to the next. The striking and unlikely group carried signs expressing clearly anti-papal sentiments like ‘Wojtyla Go Home.’” Almost immediately, the police deployed violent diplomacy including the use of water cannons. Some of the punks were on motorcycles, as were other, non-punk protesters—specifically, what were known at the time as the “agency messengers,” who were staging a demonstration in support of their labor demands. The newspaper explained: “The mixing of cyclists led to confusion amongst the police, some of whom ended up fighting amongst themselves as undercover officers mingled with others putting down the protest.” Anyway, everyone—baffled passersby and onlookers, as well as reporters—ended up taking a beating. The confusion was heightened when, for good measure, many of the onlookers started singing the Peronist anthem at the top of their lungs. By the time the incident had ended, twenty were wounded and one hundred arrested. Graffiti of, among other things, the letter “A” remained



Horacio Coppola, *Plaza de la República, Día de la Bandera*, 1936.

on the walls of the Obelisk until city workers cleaned them off, rendering them immaculate once again. This “March against the Pope” was the last gasp of anti-clericalism in Argentina. But why at the Obelisk? Perhaps the anarchists considered it a dagger pointing into the heavens.

## VI

At the same time the Obelisk was being built, another imposing monument was being erected some 600 kilometers away, in the province of Córdoba. This one was a private enterprise funded by an eccentric millionaire, Barón Biza by name, who, though now forgotten, was cause for much talk in his day. He was, in brief, a writer, businessman, pornographer, leftist, funder of revolutions, exile, frequent prison inmate, editor of opposition publications, hunger striker, holder of a municipal franchise, suicide, villain. A distant relative of Ernesto “Che” Guevara, he was also involved in politics. He was a supporter of the Yrigoyen-wing of the Radical Party and, hence, at the opposite end of the political spectrum from Buenos Aires Mayor Mariano de Vedia y Mitre. During the military coup against Yrigoyen, the two men had been in opposing bands and they continued to clash: in 1933, the city government pressed charges against Barón Biza for a recent book entitled *El derecho de matar* [The Right to Kill] that it deemed immoral and pornographic. Though he was acquitted in April 1935—by which time half of the Obelisk was standing—he would stand trial on the same charges ten years later.

In 1930, Barón Biza had married silent film actress and aviator Myriam Stefford, a bold woman who set out to fly through all the country’s provinces, which numbered fourteen at the time, in a small plane. No one had yet performed that feat and, for seven days, all the newspapers tirelessly informed their readers of the details of each stop in the adventure until August 26, 1931, the day the plane came crashing to the ground in the province of San Juan. Myriam Stefford, just twenty-six at the time, was killed. Thousands attended her burial at Recoleta Cemetery, though that would not be her final resting place. A few years later, her widower would decide to honor her on a major scale with a mausoleum that would be, and still is, the tallest monument ever built in the country. It was known for a time as the “Monument to Love.” Construction began in August 1935. Barón Biza was not daunted when he learned of the im-

minent construction of the Obelisk in Buenos Aires: he instructed the tomb's builder, engineer Fausto Newton, to make his even taller. It was a duel and he was determined to triumph.

Erected, appropriately, on the side of the road that leads to the town of Alta Gracia, the vertical tomb is shaped like the wing of an airplane. To lay its foundations, one hundred workers dug a hole fifteen meters deep. Into that cavity, they poured the first cement casting and, once it had dried, a strange ceremony, attended by only a few guests, was held. On that cement base a metal chest was placed and inside that chest was a glass tube inside of which, in turn, were the jewels—gold bracelets, pearls, rubies and emeralds, and a diamond—that Barón Biza had given to Myriam Stefford, a treasure worth a million dollars at the time. The chest was shut with a padlock. The rest of the cement casting was then laid to form a safe that would last forever. The bulk of the mausoleum—covered in glimmering mica whose shine has waned a great deal with time—reaches up into the sky. To reach the top, you have to wind your way up the 400 stairs inside. At the apex there are two windows; a light-house was even installed in the mausoleum to guide planes. The name Myriam Stefford is engraved on the steel door at the entrance and those who dare to go through it are met with the warning “Cursed be he who violates this tomb.” Two slots, one vertical and one horizontal, are carved into one of its walls so that the light is in the shape of a cross as it travels to the crypt where the aviator’s remains rest. The inauguration of the funerary monument, which is eight-two meters tall, was in August 1936, three months after the completion of the 67-meter-tall Obelisk in Buenos Aires. The megalomaniacal determination of an individual citizen had proven greater than that of the Buenos Aires mayor’s office. Curiously, some twenty years later Barón Biza would be granted the concession from the city government to manage the two underground galleries below the Obelisk.

## VII

Attempts have been made to conjure its white pallor, that is, its resistance to decipherment. Artist Marta Minujín once covered the base of the Obelisk with different flavors of ice cream so that passersby could taste it. On another occasion, she forged a replica stuffed with panet-

tone and, on another, she made the Obelisk recline at an art biennial. Social Welfare secretary during the third presidency of Juan Domingo Perón, José López Rega—also known as “the warlock”—made it into the tallest Christmas tree in the world. Another time, a group called the Organización Negra used it for feats of alpinism as some 15,000 persons looked on. One day, the Obelisk woke up to find itself covered with an enormous stretch of narrow pink fabric in celebration of World AIDS Day. Another time, it was sheathed in a covering in the shape of a pencil to commemorate the disappearance of six high-school students during the dictatorship of General Videla. The Obelisk had become, if not popular, friendly, even available to uses that its original builders—more solemn folk—would have found unthinkable if not downright disrespectful. It had become a place of assembly, and politics, sport, and art—three essential and dynamic forces in the city—monopolized its gatherings.

It had become, then, a place of celebration.

In celebrating soccer victories, the phallic cult to the Obelisk reaches particularly great heights, despite the inevitable aftershocks of excess and disorder. In terms of political passions, the Plaza de la República has always been a meeting point for an array of factions, from abundant contingents of activists ready to head to the Plaza de Mayo to the million persons who, in late 1983, gathered there at the close of the political campaigns of the Unión Cívica Radical and of the Partido Justicialista (Peronist Party). It can also turn into an area of spontaneous protest, skirmishes and battles of all sorts, like the ones that took place in the final days of 2001 immediately before the resignation of President Fernando de la Rúa, when the onslaught of police, mad rushes of citizens, and teargas turned those blocks into a phantasmagorical setting. Though in fact impenetrable, the Obelisk, during those days, seemed like the tower of a castle battled over.

Though—wall of mysteries—the Obelisk’s consistency may appear rock-like, sometimes, if you look at it out of the corner of your eye, it can give off a fleeting and encompassing—to say nothing of eye-catching—metallic glimmer as if it were magnetized, particularly around its apex that, because distant and unreachable, strains vision. Perhaps that is why one of the most remarkable things ever to happen there was the feat performed by the Zugspitz-Artisten company—Zugspitz is the name of the



*El círculo del dolor*, 1981. Archivo Clarín. Photo by Carlos Villoldo.

highest mountain in Germany—that traveled around the world with its “Wondrous Show of Unique Sensation,” landing in Argentina one October 17 in the fifties. It was during one of Perón’s presidencies and, as is widely known, the Peronists have never neglected theatrics or skimped on surprise and extravagance. The tightrope walkers in the troupe contributed to the popular celebration with a number called “the deadly crossing” in which they walked on a steel wire that stretched from the peak of the Obelisk to a building diagonally across. They couldn’t take a single false step.

There were horrors along with the celebrations. In the bad times that seemed to last forever, the Obelisk as the very heart of the city—if cities were ships, the Obelisk would be the mast—was chosen as the place from whence to send out ominous messages. In 1975, year during which eight hundred people were killed in political assassinations and bodies appeared on the street with no explanation, the city government installed a rotating ring halfway up the Obelisk bearing very visibly the words “Silence Is Health.” Ostensibly aimed at drivers overly eager to honk their horns, its eloquent message reached everyone. Bear in mind that, at that time, crowds of pedestrians were scattered by beat cops who would call out “Circulate, circulate.” Soon, signs that said “detention center” were placed at bus stops and love hotels were forced to adopt the euphemistic name “temporary shelter” suggesting a sense of unease. These were warnings and no one can say they went unnoticed. How to claim otherwise if, in July 1976, a man, tied up and gagged, was dragged from the back of a car and shot against one of the Obelisk’s walls? A long time before, while the Obelisk was under construction, a worker had fallen into the air, that is, to his death, but he was a sacrificial victim of another sort.

## VIII

Ancient Roman customs included the “Triumphal Procession.” When a general had defeated a rival army, conquered a people, or usurped a territory, the senate authorized a glorious return to the city where the general and his soldiers would be welcomed by the cheering crowd. The procession would include chained prisoners of note who would often be sacrificed at the parade’s culmination. On display in carriages lavishly outfitted for the occasion were objects forged in precious metals, fruit

of the sacking, as well as seized samples of the defeated people's cultural heritage. Even obelisks, it turned out, were portable trophies: at least ten were brought over to Rome from Egypt. One of them that measures some twenty-five meters high was, for a time, kept at Circus Maximus; today, it is at the Vatican, directly in front of St. Peter's Basilica, in fact, perhaps a strange destination for an emblem of paganism. Another obelisk, this one called "Agonalis," crowns the Fountain of the Four Rivers. The 30-meter-tall piece was sculpted by Gian Lorenzo Bernini in the Piazza Navona in 1651 in honor of the world's largest rivers: the Río de la Plata, the Nile, the Ganges and the Danube. Constantinople "imported" Egyptian obelisks as well and, in the 19<sup>th</sup> century, a sort of obelisk fever gripped Western powers—France, England, and the United States—as they clamored to get an authentic obelisk for their capital cities. Later, many other countries would get theirs, building them expressly to imitate the originals. Egyptomania had set in.

Transporting them by boat was arduous, but not unfeasible. It had undoubtedly been harder to carve, lug, and raise them at their original sites—a process about which we know little if anything. As seized objects, they were, at times, simply uprooted pursuant to conquest. Other times they served as tributes handed over by the weak or colonized to flatter or to appease the powerful. And there was no shortage of gifts, *motu proprio*, to imperial countries; in these cases, it might take the obelisk decades to reach its destination. Consider, for example, "Cleopatra's Needles," twin obelisks from the age of the 18<sup>th</sup>-century Egyptian dynasty, gifts from different viceroys of modern Egypt; one was taken to Westminster, England, and the other to Central Park, New York. These passages, which followed the routes of trade and power, partook of a broader process of removing works of art—friezes, ceramics, statues—from ancient cultures or exotic countries, treasures generally speaking obtained by purchase, brute strength, or dealings with tomb robbers and sackers of archeological sites. Many of them ended up in museums; in the case of obelisks, the entire city would become an exhibition gallery. Though it is so ancient that its genealogy has been lost with time, the original motivation for obelisks and pyramids has never faltered: fascination with symbols of power.

The feat of erecting the Buenos Aires Obelisk in just two months, as well as its now familiar presence, obscure the efforts of the salaried workers

that built it, one block at a time. In the case of the ancient pyramids and obelisks, the myth of the sacred power of the rulers whose immortality had to be secured was the only way to efficaciously organize the thousands of slaves, servants, and craftsmen engaged in the task. With their bare hands, the living constructed a city for the dead, the “Valley of the Kings,” the enormous stretch of the palaces of eternity where pharaohs and other members of the ruling class, including cats, were buried. While, compared to contemporary instruments and machines, the ones used in ancient Egypt were rudimentary, there are certain basic similarities: a sovereign center of coordination that assigned the specific tasks to be performed, as well as their Faustian, if not outright blinding, grandeur; the collective organization that made these works possible was composed of human bodies, an organic machine aimed at a single and supreme goal: perpetuating the name and power of the monarch forever more. Totems, whether ancient or contemporary, are usually raised by countless underlings that long to be what they never will.

Today, many manmade “wonders of the world” dazzle their admirers (tourists, the curious who look for images of them on the Internet, enthusiasts who adhere to the idea that “the bigger the better,” particularly if the building is “extra-large” or very steep) while never letting on that their very existence is linked to an unwavering mechanical routine on which the city’s ability to function depends: its labor processes, its schemes for the circulation, assembly and dispersion of the population, its connective communications, its consumer habits. It is a grand but marked, orbicular and monotonous, procession. And people in cars and buses repeat their daily circuit around the Plaza de la Repùblica, which is only slightly altered by the sudden appearance of the Obelisk—habitual yet extraordinary—to which they pay quick honor with a passing glance that attempts, but fails, to capture the mystery or key that might be sealed between its walls.

## IX

Though a pyramid and located at the heart of a large plaza, it was the fate of another monument to be neglected, bypassed, largely unnoticed. There were other more common gathering points. The Socialists usually ended their public assemblies in Plaza Constitución; the Anarchists in



ABOVE: Obelisk against AIDS, 2005. Archivo Clarín.  
BELOW: Police repression on December 20, 2001. Archivo Clarín.

Plaza Lorea, next to the Congress building. Even a fountain—the one in the Plaza de Mayo—would become a more important symbol, or even a fetish, at least in the imagination of the Peronists. The Obelisk has always been a gathering point, even if marchers later headed elsewhere. In any case, since the beginning of the 20<sup>th</sup> century, most demonstrations supporting or opposing the government, whether civilian or military, have taken place in the Plaza de Mayo. From then on, in politics almost all eyes and outpourings have been aimed at the interaction between the Casa Rosada, seat of the executive branch—more specifically, its balcony—and the sea of political acronyms, factions, and signs that ended up burying another important political emblem in an implicit desert. Remember that, during the air raid on Plaza de Mayo in June 1955, the bombs were about to bring the pyramid crashing down. Not until the plaza—that theater of politics—was reduced to the zero degree of its function—representation—did something unexpected happen that rescued that pyramid from indifference. It was a Thursday in the month of April in the year 1977—times of dictatorship and manhunts throughout the city—when a few mothers wearing white handkerchiefs gathered there to demand their children; they were harassed by the police and other hellhounds, and even aggrieved by “plain and common” folk. Commanded to circulate—a state of siege was in effect—they did so around the Pirámide de Mayo along with other brave individuals who were too often arrested by the police as soon as they strayed, generally on their way out of the plaza proper. In any case, so many years later, around the symbol of the end to the colonial era, dictators were once again repudiated. This is now an essential episode in Argentine history. Befittingly, the ashes of Azucena Villaflor, a founder of the Madres de Plazo de Mayo who herself was disappeared outside the Iglesia de la Santa Cruz seven months after that first march at the pyramid, were placed by its side.

## X

At the tiptop there are four windows, each one looking out on a cardinal point, which means that, like the Cyclops of yesteryear who “watch everything around them,” the Obelisk has a radial panoptic face. And that—seeing without being seen—is integral to power. Examining and supervising while eluding all scrutiny. Opening up a visibility, holding the mechanisms and mechanics of domination in the dark. Power com-

bines the representation of rituals and spectacles that make it manifest and majestic with the administration of secrecy to hold back “common man.” That’s the way it’s always been: the prince, the sultan, or whoever happens to preside flaunts his presence at the top while his diligent bureaucrats gather and file information that braces and lubricates the mechanism of the hierarchy. Later, as the totalitarian regimes of the 20<sup>th</sup> century took hold, the secret police would stick their noses into every crack, hideout, and even sewer. Nor were democratic regimes immune to these twists and turns, part and parcel of the principle of authority, with their attendant benefits for happenstance cronies. Today, intelligence services, which record and gather a nation’s “unconscious,” “see” by means of computer networks that are not only a means of collaborative interactivity but also of surveillance and control. Thanks to the fact that the “connected” citizen has become his own informant, never before has so much “private” information been in the hands of authorities, stored in a black box that refracts the transparency authorized for everything else. Despite so much talk of the virtues of a “transparent” society guaranteed by the social networks and the supposed reciprocal appropriation of power, political imagination the world over continues to be “elevated,” which means that its course or *Via Regia* is ascending—and steep—and everyone knows that the top—and the privileged view—is for just a few. The taller the monument, the closer the vision to the traditional image of power. Regardless of its form, a panopticon’s purpose remains unchanged. It can be hidden. The citizenry has never had access to the interior or the top of the Obelisk—that is, the epicenter of Buenos Aires—which, unlike ancient obelisks, is hollow and equipped with stairs. For decades and decades, only maintenance personnel were allowed in, along with—one might speculate—some leader who indulged his desire to take in his domain. In other ages, anyone other than a ruler, courtesan, or priest who dared to penetrate the interior was regarded as a blasphemer.

## XI

It is impossible to know what will become of Buenos Aires over the centuries. The future of no city is guaranteed. Many impressive and powerful ancient cities are no longer on the map or are ruins of interest only to tourists or archeologists. Carthage was destroyed in four weeks. Tenoch-

titlán in a siege that lasted eighty days. Dresden was leveled in a hell of fire and destruction as thousands of bombers unleashed explosives in four consecutive attacks. Hiroshima was liquidated on the spot by a single bomb. Over the course of history, hundreds, thousands of cities have been besieged, sacked, devastated. If Buenos Aires were ravished by a biblical plague, abandoned, or forced to be uprooted, the Obelisk would remain, erect and inscrutable, right where it is. The last one standing.

## XII

The tip of an obelisk is called a “pyramidion.” It is hard to see, not because concealed, but because remote. If someone were to look down on us from there, though, we would look like lilliputians, insignificant filings gravitating towards the electromagnet. Only on the ground would we be on equal terms. So it must either be taken by storm or toppled, as if by magic, until we are finally face to face. But that reduction or destitution would mean some sort of decapitation or beheading. It was a common practice at the end of the battles between the different factions that, during the 19<sup>th</sup> century, fought over the right to settle Argentina for the leader of some band, victorious for now, to order beheadings. All were joined together, ultimately, in the cattle industry, since the butcher was often as well the best executioner of Christians. Isn’t the Obelisk located, after all, between Lavalle Street, named for a general who ended with his head separated from his body, and Sarmiento Street, named for a general who applauded the beheading of provincial caudillo Ángel “Chacho” Peñaloza?

If the Obelisk were beheaded, it would be spliced onto the ghost of those dreadful civil wars relentless even as the methods changed, but also onto the anarchists’ obsession with chopping off crowned heads, a custom that began with an invention devised by Dr. Joseph Guillotin —once named “civi optimo,” that is, illustrious citizen—during the French Revolution. Remember that the removal of the crowned head of King Louis XVI, in 1793, shook the entire continent of Europe and, by extension, every corner of the world insofar as the emblems of power existed alongside the worship of the one who happened to hold them at a given moment, a combo later deployed by charismatic leaders. The divinity of power and the magnificence of its symbols formed and continue to form an “electric arc.” Therein lies the possibility of rounding

up crowds willing to build obelisks and pyramids, and later castles and palaces, factory towns and theme parks, star forts and space stations. To obey was divine, and perhaps the Obelisk—that adornment—is a barely repressed residual trace of sacred reverence for power, one of its forms of self-justifications, just as modern ideologies entailed as well a series of slogans, fictions, and secular miracles, many of them no less impressive. But, whoever enters the pyramidion will have to choose to be either part of the “eye that sees everything” or just another mortal.

The weight will fall on his soul, rather than his eyes.

Since antiquity, obelisks and pyramids, like other formidable monuments, have been immemorial, hypnotic, concentric emblems; they are colossal, hermetic, and indestructible. In those terms they have been imagined, worshiped, and feared. It was not for nothing that the illustrations of Anarchist publications printed one hundred years ago depicted power in the shape of a wedding cake: at the bottom the bulk of the population, at the top the feasting few. Our political imagination has almost always tended to be vertical, and it will continue to be so as long we imagine, worship, and fear upward with enraptured eye. As long as we believe in them, these symbols are firm and unwavering. If we ceased to do so, their supremacy—that peculiar space between the sacred, the dreadful, the erotic, and the inaccessible—would tumble in a matter of seconds. It is a question of finding out—by means of sacrilege—what’s inside. Perhaps nothing, or only what their idolaters place there. And that is why they symbolize both everything and nothing.



# A ROOM AT THE TOP

*by Dan Cameron*

## I

As half-voluntary residents of a world where impossible things take place on a daily basis, in which everyday gadgets are newly purposed to execute a flurry of dazzling functions, it would be easy for an impartial observer to conclude that we humans of the early 21<sup>st</sup> century have gradually developed a built-in resistance to the spell of illusion. Such resistance, if anything, is probably attributable to the ever-greater collective effort expended at producing more illusion—elaborate spectacles of visual wizardry whose level of pyrotechnical ambition would have been unthinkable less than a century ago. In fact, demonstrations of the extreme possibilities of visual deception, far from being a rare event in one's life, are now so commonplace that we may encounter a hundred of them in a single day, in the form of a television commercial crafted to sell you auto insurance, or a short video taken and uploaded from an individual phone, then viewed within hours by millions of people around the world. One might argue that such acts and displays are not illusions at all, but the very fiber of our contemporary world, a multilevel platform of interwoven virtual and physical events onto which other illusions, and realities, can be effectively mapped. If so, perhaps we have indeed reached the stage at which the self that thinks, breathes and otherwise makes itself physically manifest in the world can no longer be thought of as distinct from the virtual surrogate that chats on social media, or the dot that exists on a GPS matrix.

Although Leandro Erlich's invented world of visual riddles and mirrored labyrinths does not require or even hint at the transformation of our physical environment into a screen-based simulacrum of itself in order to be experienced more richly, it is hard to avoid the recognition that the visceral sensation of body-displacement which his work tends to

induce in viewers serves as a palpable reminder that the parameters of the perceptual world in which we function are far more limited than we permit ourselves to believe. Moreover, too profound an immersion into multiple virtual realities only intensifies the sense of dislocation when the limitations of such modes of interaction are unmasked. The more we gaze into our portable screens, longing for the possibility of a “real” connection to this other world we cannot fully enter, and despite our refusal to engage the non-virtual world for more than intermittent moments of attention, we become frustrated at the fact that we are not as engaged by anything as profoundly as we think we should be. And yet there is little in the physical world, that seems able to compete with the all-enveloping illusionistic embrace of a fully linked-in techno-environment, with one’s phone, car, TV, laptop, watch, and eyeglasses synchronized to each other, tapping into our biological vital signs, and interfacing with an unimaginably vast array of satellites, screens, cameras, and band-widths across the planet and its concentric gravitational orbits.

Among the most seductive promises of today’s all-virtual universe is the species of out-of-body travel that permits us to “see” what is happening in different places on the globe, and to interact with others who are either seeing the same thing, or in the midst of it. If such a promise, and the desires it aspires to fulfill, seem familiar, perhaps it is because they have been part of the experience of what we call art since its earliest manifestations. Of course, “we” don’t literally travel anywhere in our interactions with art, but we do peer through a virtual window onto imaginary visual constructs related to a perspective of the world that the artist aspires to share with us. Regardless of whether its ostensible subject is the ruins of ancient Greece, bourgeois Flemish values in the mid-17<sup>th</sup> century, an uprising of peasants in rural China, the history of space travel, a portrait of a celebrity, or the diminished aura of originality possessed by works of art in the age of Photoshop, the invisible armature supporting this illusion is the implicit representation of an entire order of things which is completely distinct from that of the viewer(s) who experience the artwork at a particular place and time.

But this is never quite the case with Erlich’s art, since its effectiveness requires firstly that the viewer become knowingly complicit in



Horacio Coppola, *Corrientes esquina Uruguai*, 1936.

a ritualized engagement with a situation in which the stakes involved in our recognition of the difference between what is real and what is illusion are thrown back at us. Within some deep subconscious realm equivalent to that which generates dream images and scenarios, we yearn for a universe in which people can cluster together socially at the bottom of an apparently filled swimming pool and gaze up at others walking around the perimeter, who are gazing in turn down at the ones who are submerged. Because nobody who appears to be underwater is in fact drowning, nobody aboveground is in a panic, so what might otherwise be a scene of terrible dread and loss becomes instead a site of nervous laughter and relief. We know exactly what sorts of adrenalin-charged messages our senses would be sending to our brain if this scenario were in fact what it appears to be, but even after we've discovered the trick, a small remnant of the original anxiety lingers, as if to keep us on our toes as a reminder not to drop our guard, just in case the next encounter poses an actual—as opposed to simulated—threat.

This still-glowing ember of anxiety, a leftover from the primordial fight-or-flight response that is triggered whenever we face an existential threat by way of our sensorial input, is also fundamental to the way in which *The Democracy of the Symbol*, Erlich's 2015 site-specific work for MALBA, casts its spell upon us. Beginning with a set of limitations that are already implicitly known by nearly all viewers, such as the fact that the view from the top of the Buenos Aires Obelisk is one that almost nobody has ever had the opportunity to enjoy, he invites us to partake of that perspective without ever leaving the ground. The sole condition for such a gravity-defying vista, which at first seems quite inconsequential, is that the bird's-eye perspective is only available by stepping first into a pyramidal structure meant to be a full-sized replica of the top of the Obelisk. To reinforce the illusion, the artist has first requested that the top of the actual monument be temporarily capped in such a way that it appears to end at a blunt horizontal where the point should be, as if serving as a type of "evidence" that the structure built on the grounds of MALBA has been physically removed from its perch hundreds of feet in the air, and temporarily transported to the surface of the earth. Whether or not this somewhat technical and political challenge is fully met in the final iteration of the piece, it is already sufficiently potent as a form of visual thought experiment. If we envision what it would really feel like to gaze

up at an obelisk whose point appears to have gone missing, it would be hard to repress the shiver associated with our own possible decapitation.

This is not the first time that Erlich has directed his formidable artistic focus in the Obelisk's direction. In 1994, during the time of his artist residency at the Fundación Antorchas in Buenos Aires, and barely a year after finishing his undergraduate studies, Erlich had already developed a detailed proposal by which he would pay homage to the monument by erecting its exact scale duplicate at a different urban hub on the other side of the city. On an anecdotal level, the artist seems to be engaged by the argument that whereas many cities possess an obelisk, no city boasted two identical ones, so that a civic commitment to undertake so quixotic a project as constructing the Obelisk's double would, paradoxically, provide the city with a sort of postmodern-flavored uniqueness. (He also appreciated that all future attempts to arrange a rendezvous at the Obelisk would have to incorporate the question, "Which one?"). Like its offspring of two decades later, Erlich's earlier Obelisk homage came freighted with the awareness that this monument's symbolism as an icon of the nation it served rendered it somehow untouchable, beyond the purview of political critique and therefore any artistic efforts to reframe its power as a social vessel.

And yet not only has the Obelisk always functioned, as Christian Ferrer eloquently points out in his accompanying essay, in the role of epicenter or navel of the city of Buenos Aires, and therefore also as a rallying point for the capital's disaffected or over-zealous citizens. Its very status is also rooted to a great degree in its blank, abstracted quality as a symbol. The final shape may well have begun its evolution as a visual icon in the form of a pyramid, an equally ambiguous symbol of Argentina's declared independence from Spain, but by the time the Obelisk was actually built in early 1936, the civic need for a monument had been superseded by the vital importance of not taking sides in the ongoing polarization that marked the country's internal political struggles for power. It bore no man's name or likeness, memorialized no battle, took no party's emblems or slogans, and apparently communicated to the citizenry, once its six-week construction process was completed, no secret urge to be co-opted by one side or the other. Because its abstract nature is such that it literally symbolizes nothing, the Obelisk has long ago become the vessel



Obelisk, 1947. Archivo General de la Nación.

for other's speculations about how life in a grand urban center is lived, how amendments and ruptures within the social contract are received or how sports victories can be spontaneously celebrated. To be gathered in front of the Obelisk, especially in large unified groups, must spark intense feelings of solidarity, of entire masses of people coming together before the passive and benign gaze of the most abiding public monument to the Argentine collective identity.

Artists of all stylistic and philosophical persuasions have employed illusion in their work, if only to privilege the act of sight as that which provides a gateway toward rational thought, philosophical contemplation, and the identification of aligned (or opposed) interests. If the eye is momentarily tricked, the brain quickly rushes in to smooth over any missed cues, and to reaffirm that the self's early defense system is intact and functioning. If to the Leandro Erlich of the early 1990s the visual appeal of the Obelisk lay in its formal unity and its central location, today it is the inaccessible portion—specifically the pyramidal shape on top, which is more visible from a distance than close up, and the windows that face in every direction—that has inspired the current undertaking. The underlying question to his project seems to be that if nobody other than the occasional maintenance worker ever ascends to the top of the Obelisk, for what purpose do its windows even exist? Since it strains credulity to imagine that the mere appearance of an elevated vista might somehow inspire citizens to nurture their ideals of independence and/or democracy, one logical hypothesis is that the windows were installed for the purpose of surveillance, to provide whomever had the power to ascend the stairs on their own with something to see when they arrived at the top. To complete the drama implied by somebody on the ground gazing upward, the equation must also include a viewpoint that nobody can access, but all are free to imagine. The person below appears to be nothing more than a speck from the monument's summit, but the person at the top cannot be seen at all, leaving us unsure of whether or not there is ever anyone enjoying the privilege of such an unrivaled vista of one of the world's great cities.

One possibility that Erlich needed to consider from the outset was whether or not to offer viewers live camera feeds of the actual light and weather conditions from the top of the Obelisk, which might have pro-



Marta Minujín, *Obelisco de pan dulce*, 1979. Photo by Pedro Roth.

vided a tidy poetic logic, especially on those days when the view was murky or obscured. Setting aside the logistical hurdles in setting up and framing such a shot, then ensuring that no gust of wind, errant cable or pigeon interfered, an additional downside to the Obelisk-cam is that it suggests that what one is seeing is somehow a verifiable piece of natural history in the making, whereas Erlich seems to have calculated that reinforcing the fictional, or idealized view of a sunny day with a perfect view would not detract from the piece's aesthetic impact, but might in fact enhance it. People who submit knowingly to a situation in which they are aware from the outset that what they are about to experience is a feat of imagination and illusion tend to be no less surprised at what magicians call the "reveal": the instant in which the card is shown, the dove appears, or the assistant steps unharmed from behind the curtain. In fact, a magicians' "patter"—the ongoing monologue whose subtext is that both you and he know you are being fooled, in fact distracted by what he's saying, and there is nothing you can do to stop it—is more or less equivalent to Erlich's reassurance that what we see when we step inside is certainly not going to fool us.

Because the view from inside the simulated top of the Obelisk is picture-perfect, complete with the obligatory pigeon that wanders around one of the window's edges, and because the sounds of the city mixing with the wind rushing past have been edited and balanced with attention to detail, the illusion conveyed by *The Democracy of the Symbol* works. But it also works—and perhaps it does so even more—because it satisfies a desire so primordial that viewers are happy to submit to its limitations in order to make themselves believe that it is, if not real, then a convincing illusion that satisfied a deeper craving. Without, at the time of this writing, having had the opportunity to witness this effect on real people in real time, it is no less clear to this writer that such will be the work's impact for a large segment of the visiting public. The chance to see what the view of the city from atop the Obelisk might look like—or rather, what it did look like on the mornings and afternoons when the artist and his crew did the actual filming—is something that few people can be persuaded to pass up.

To anticipate the unspoken desires of their would-be viewers is one of the gravest and most consistently overlooked responsibilities of the

artist, but it is one that Erlich understands very clearly. When the most potent illusions come packaged in a format that looks like the everyday, it's difficult not to reflect on the transformation of the word "real" in our time into an adjective identifying just another genre of programmed entertainment. Perhaps genuine "illusion" consists of that fleeting, nebulous zone in which our power to bewitch one another through words, images and gestures depends less on the wizardry of special effects than on understanding one of most basic laws of human psychology: just as the best way to make people want something is to tell them it's just out of their reach, the best way to quench that urge is to show them precisely what they've never been able to see before.





## INTERVIEW WITH LEANDRO ERLICH

*by Agustín Pérez Rubio*

**Agustín Pérez Rubio:** We are doing this interview a few weeks before the presentation of your project, produced by MALBA in conjunction with your studio and with the support of the Buenos Aires City government. Though we have been working on this project for many months—almost a year—we are, at the time of this interview, still not entirely certain what the exact result will be. By way of an introduction, I'd like to say that one of the things that surprised me when I visited you at your studio was when you told me, "I have a life-long project, something I've always wanted to do and never been able to." So tell me when and how this idea took shape, what you have been through to get here, on the verge of actually making it.

**Leandro Erlich:** There was a happy coincidence between the call from MALBA and the fact that this idea was spinning around in my mind. But that's how it always goes, right? There's always a project you're thinking about, but it seems impossible to make it happen for so many reasons (economic, logistical, legal). It's only viable with the involvement of an institution. So this is a truly magical convergence.

**APR:** How long have you been thinking about this project?

**LE:** I'd say two or three years. Twenty years ago, though, I had imagined another project also connected to the Obelisk. Though it was very different, it also intervened on the concept of the monument, an intervention that would modify the object on physical and semantic levels.

**APR:** You mean the obelisk in Corten steel, right?

**LE:** Yes. For that original project, which was sheer madness, I imagined an obelisk with the same dimensions as the one on 9 de Julio Avenue, but placed in the La Boca section of the city, which is an outlying neighborhood to the south of downtown. I wanted to make it in Corten steel which, even when new, has that rusty color. The playful idea was

that, by generating a double, it would be possible to imagine a city without a monument with the singular iconic power that the Obelisk has in Buenos Aires. I was interested in that duplicity. It was quite provocative since the Obelisk has always been a geographic point of reference, a landmark. Imagine arranging to meet someone at the Obelisk and for them to ask you, without missing a beat, “which one?” It was connected to an idea of decentralization.

**APR:** That’s also a political idea, wouldn’t you say? Downtown is a very distinct area in the city and La Boca has historically been a working-class neighborhood. That project was like taking the center of the city, the downtown area, to the periphery.

**LE:** Yes, there are political and historical points of reference. The Obelisk was built by Prebisch in 1936 in commemoration of the first founding of Buenos Aires by—if I’m not mistaken—Pedro de Mendoza. La Boca is closer to where boats have docked in the city than the higher ground chosen for the Obelisk. The dock in La Boca has been more important to the subsequent history of the city as well. It is believed that Parque Lezama, which is not far from La Boca, was where the first settlers set up camp.

**APR:** So that was the initial idea, the first project you envisioned. It was never produced for economic reasons, I imagine.

**LE:** I must have been twenty years old at the time and I had a grant from Fundación Antorchas. The directors of the grant committee—Pablo Suárez, Luis Benedit, and Ricardo Longhini, all of whom were very important artists—really liked the project. They offered to help me get the funding if I pursued the project and got the city permits required. It was utter madness, an absurd project that I spent a year on, working with the La Boca neighborhood association and many other institutions... a whole administrative undertaking to make it happen. It was delirious but, in a way, it gave me an education in perseverance on impossible projects. It proved impossible, but I did get so far as to have a meeting with the city’s Department of Urban Planning. Now, looking back, I wonder why they ever gave the time of day to a twenty-year-old kid who wanted to make an obelisk in La Boca.

**APR:** Moving a monument like the Obelisk not only re-signifies things on a political level but also has implications for tourism. In fact,

*Turismo* (2000)—a slightly later project you did with Judi Werthein that consisted of placing a snowy landscape in Old Havana—comes to mind. They are, of course, two different projects since one is based in architecture, but they both, as if by magic, remove an object or scene from its local context and place it in another context.

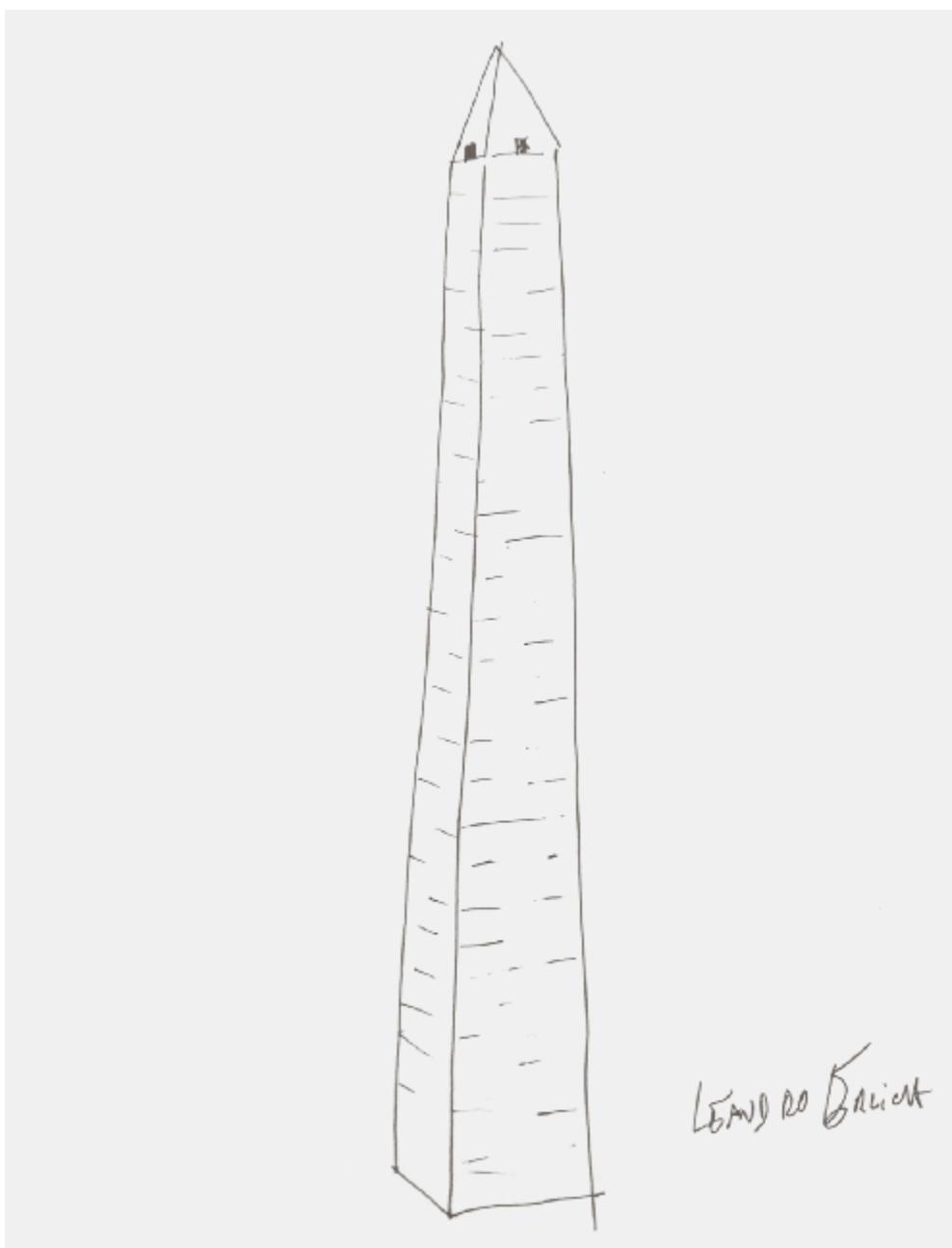
**LE:** Absolutely. That project was ten years later. I believe that the process of transposition, of transport, that we're working on now is, in a way, related to the Havana project. The common feature, I would say, has to do with the viewer and her way of being engaged in something collective: no one is left out of either the Havana project—which consisted of taking an alpine landscape to the Caribbean—or of the Obelisk project. The idea is to construct a fiction geared to the public as a whole, to the community, to the citizenry.

**APR:** And to tourists, because people come to visit the Obelisk. So the work also raises the question of tourism, of what being in Buenos Aires means, of what that image, postcard, photograph that everyone takes in from of an iconic monument really is. Tell me, then, when did you realize that that earlier Obelisk project was utopian and unfeasible—even though you did manage to build the object—and when did you start thinking about the Obelisk again?

**LE:** The year I worked hardest on it was 93. I'd toiled away to get the project some attention. An article came out in one newspaper and then in others, and I was eventually invited to a television program that was popular at the time. And even though it was all a bit absurd—it was an entertainment show—the project, the idea had gotten so much media attention that I realized that, in a certain way, it had taken root through headlines like “A New Obelisk Coming to Buenos Aires” and the polemic that that incited. It was no longer necessary to actually build it.

**APR:** But you've never presented it as such. What I mean is, I've seen the object but I've never seen, for instance, that television show or those headlines... I think it would be really interesting to make a work that consists of the object along with the media coverage to show how works are also constructed by others on the premises an artist formulates.

**LE:** You're absolutely right. Some of the documentation has been lost, but the articles in the press could be tracked down. I think all of that should be exhibited together.



Leandro Erlich, sketch for the obelisk in La Boca.

**APR:** And when did you return to the Obelisk?

**LE:** I don't have a particular fixation or fascination with the Obelisk. But I am interested in generating projects where art goes beyond the confines of conventional exhibition venues and is steeped in the logic and order of everyday life. That aspect of art is central to my interests at present. I'm interested in art as a tool of integration, of action, of connection. I'm interested in the relationship between cities and monuments and what it means to visit them. Because tourists are not the only ones to visit them. At stake as well are questions of appropriation, of pride, and of a sense of belonging. And the Obelisk monument in Argentina was never envisioned to be visited. That was never foreseen, even in terms of maintenance and safety, because the only way to reach the top is by climbing up an emergency ladder. So the idea of visiting its interior, of exploring it, was never planned. In fact, I'd say that renovations to that end would be impossible because the space on top is so small. Unlike the Tour Eiffel, which can hold a great many people, the space on top of the Obelisk is a little room no more than fifteen square meters.

**APR:** *The Democracy of the Symbol* also means going into an image, an iconic sign not formulated to be visited. Over the course of your production you have addressed a number of different fronts: the meteorological, the psychoanalytic (those rooms that seem to open, the elevators, etc.), urban issues (the façades and stairwells) where, as an individual, you witness the city and its landscape altered by certain strategies of yours that straddle reality and fiction, that which appears and that which disappears. But this is the only identifiable project: it's unique because, when you see it, you know what it is and where you are. This is the monument itself. It's a direct intervention. I wonder, then, if this work marks the beginning of something in your work.

**LE:** There are certain aspects of urban site-specific work that I've yet to fully mull over. I'd like to think more about them, to formulate them better. But I can say that the projects I've had the opportunity to develop for all the biennials I've been invited to participate in since 2000—São Paulo, Venice, Havana, Singapore, Shanghai, Liverpool—have engaged the specific context. And that has been very stimulating since it's allowed me to generate works that are inspired and built as a sort of dialogue with the context. Perhaps I've returned to the Obelisk twenty years after that first project because, after a number of years abroad, I'm once again

in the Río de la Plata region. What inspires me is what I have around me, what I experience every day. Your antennas are up wherever you happen to be, they can capture things within a certain range.

**APR:** It's interesting how an idea can exist on a piece of paper, in a community, for many years and then something sets it off. It may or may not be produced depending on certain negotiations, but it never ceases to be a work. I find that interesting on a conceptual level. In talking to architects, which I do often, I see that those blueprints on paper are works, whether or not the project is actually built. But then there is the trigger, what "activates" that work on paper. And that has to do with a negotiation. I'd like you to describe that course of events in relation to *The Democracy of the Symbol*. You had this idea for two or three years, and then a long negotiation process—with the museum, with the city, with the sponsors, with the project's engineers—began. We're talking about a project that changed shape every week and it is in that process that the conceptual and the material come together. Describe that initial idea, because I think it'd be nice to have a written account of how it has changed.

**LE:** So much has happened along the way, so many challenges. At first, I imagined bringing the top of the Obelisk to the ground so that people could go inside, but without altering the elevated perspective. I also wanted to come up with a device that would simulate the disappearance of the top. That idea predates the invitation from MALBA, which meant it was very sketchy since the visit to the top required a physical space and a context conducive to the interpretation of it as an art project. And, in terms of the disappearance of the top, well, I'm very used to working with mirrors, which have been tied to my practice in a number of installations...

**APR:** Yes, many of them. Reflection is a constant in your work: in the plaza [*La Plaza*, 2005], in the psychoanalyst's office [*Le Cabinet du Psy*, 2005], in the various elevators [*Elevator Pitch, Stuck Elevator, Elevator Maze*; 2011], and even in the swimming pool [*Swimming Pool*, 1999], which may not be a mirror but is a reflection of sorts.

**LE:** That's right. For me, mirror tricks have always offered a wide range of symbolic possibilities and possibilities for interpretation because they formulate problems related to identity. Think of Narcissus, of the Other, of all those questions that the idea of the mirror brings together. On a purely physical level, I find reflection very interesting

insofar as it produces an astonishing yet terribly simple optical effect. What I mean is it's a material that produces a very powerful illusion.

**APR:** You also form part of that genealogy of artists who work with the idea of magic. I remember that piece you showed at the Whitney Biennial: a hallway with a window through which a storm came into a museum [*Rain*, 1999]. The effects are atmospheric, but they ensue in the interior—which is impossible. Making the top of the Obelisk disappear to bring it down and tricks with mirrors are the stuff of magicians.

**LE:** Exactly. At first, I'd thought that covering the point of the Obelisk with mirrors would create a prism that, in turn, would provoke some measure of invisibility, a conceptual and optical invisibility, especially at certain times of day. Anyway, the project evolved and that idea was changed due to safety concerns and because I didn't think it would be as sharp as necessary. So the idea of constructing a sort of hood developed; it would actually raise the height of the Obelisk by just over four meters—which is scarcely noticeable to the bare eye since the Obelisk measures some sixty-seven meters. So it would be a truncated point covering the real one.

**APR:** I'm really interested in all the backs and forths that the process entails. In that sense, the project is, to some degree, by everyone: by you, by Javier Madanes Quintanilla of FATE, by the MALBA team, by the engineer, by the crane operator, by the city, by your assistant. In the end, a work is composed on the basis of an idea that many people act on. Consulting architects and technicians, and the staff at the departments of Culture and of Urban Planning who, in turn, have to talk to the Transportation Authority... And they're building new pulleys that have to be authorized with special permits... In any case, I want to make it clear that a project of this sort entails a great deal of invisible work on the part of many players.

**LE:** Exactly. I believe that without the invitation from MALBA, without the support and enthusiasm of all the actors, this work would not have been produced. At the same time, I am one of the actors in that film as well: over the course of the last twenty-two years, I've worked to build a certain degree of legitimacy as an artist and that is one of the reasons I'm here talking to you and that you've decided to take a chance on this project. Things take time; if we'd met fifteen years ago, I doubt this project would've been produced even though the idea had been formulated.

**En Buenos Aires habría un nuevo obelisco**

**Régimen la Cánica** es la de la cualificación de autorizar a un artista/guitarrero a construir en el territorio de la localidad una guitarra y establecer el que se erige en la Plaza de la República.

Рекомендуется включать в меню:

Período de 1995-1996.

*Third v. by ~~the~~ ~~same~~ ~~date~~ ~~and~~ ~~in~~ ~~the~~ ~~same~~ ~~place~~*

En la voz *esencia* la posiblidad de captar una esencia de la actividad se considera dentro de la posibilidad de capturar el *espíritu* que se da en la cosa.

#### **Prayerbooks exhibit**

*Y como en el caso anterior, el*

El sistema actual impone a Salaverry una doble responsabilidad: la de velar por la integridad de las fuerzas armadas y la de garantizar la estabilidad del régimen.

El es un nicho de desarrollo que se establece cuando el sistema de administración es el control de la producción.

**ÁNGEL RODRÍGUEZ** es profesor de Filosofía en la Universidad de Valencia y director del Instituto Universitario de Estudios sobre la Constitución.



erikut f 44  
TURK  
trapiladone  
TURK  
descontrolle-  
tor, el mecanis-  
mo hidro-  
mecanico  
turbo

and related brands. As noted above, legal as well as other cultural issues have also been raised.

**Cerrado la Ruta** - Por la tarde del viernes se reabrió la carretera que une el distrito de Chimbote con el de Huancayo, quedando así suspendida la medida de cierre de la vía por parte de las autoridades.

**Iniciativa**  
El número de la población activa es de 22.600 personas y se trabaja en una estrategia para mejorarla aún más. Se ha establecido una comisión para seguir mejorando la iniciativa (Pérez).  
La iniciativa es una estrategia de desarrollo local que ha sido generada por las personas que la han creado spontáneamente (García).  
**Unidad de Atención**

La moquette  
mousseuse d'herbe  
se crevète la  
tapisserie de l'  
ambitus magot  
du Baudet  
éclate.



Article on the project for the obelisk in La Boca.

*La Nación* newspaper 1995

La Nación sábado 18 de febrero de 1995

**APR:** That's right, projects mutate. And I think it's nice to take a look at the process with its various stages.

**LE:** Yes, definitely. This project's work modality is akin to architecture as well, which is based on concepts that are developed in blueprints to later be materialized in the construction, in a planned action. The construction of what has been designed ensues in stages with timeframes and a planned process. In the case of an intervention on the Obelisk, the conditioning factors are more rigid than usual. Making the installation is a commando operation; it could, undoubtedly, be done differently, building scaffolding around the Obelisk, working for a month or a month and a half, and extending the Obelisk in a much more precise way.

**APR:** But the idea of magic of which we spoke, which is operative in this action, is the essence of this project.

**LE:** Exactly. An act that cannot be rehearsed. All of that means a high degree of risk, which is why I'm sharing all the project's backs and forths which, in general, are part of a closed-door creative process, a process that the artist undertakes in the intimacy of the studio.

**APR:** You have to negotiate with so many different factors so that, in the end, it turns out like something out of a top hat. (*Laughter*)

**LE:** That's absolutely right. It's been an enormous collective effort. Going back to what we said a little earlier—thinking about my work connected to meteorology, psychoanalysis, and architecture—I'd say that, one way or another, all the topics I've addressed are connected to the order of daily life, to the perceptive field of everyday reality, and to creating there a window that formulates the idea that things are the way they are but that they can also be expanded with ideas and emotions. That is, in a way, what art always does: break through and expand horizons. That idea, that *leitmotiv*, is also what binds together the Obelisk project. I'm also very moved to see the enthusiasm. A particular enthusiasm is what has allowed this project to move forward. It too is collective.

**APR:** Because the idea is very powerful. The project, the concept is very potent because the symbol is as well, on a collective level. You're not going to go inside Erlich's work here but, rather, to go inside the monument.

**LE:** Yes, that's true. But it's also because everyone has appropriated the idea.

**APR:** The idea of site-specific works has been present throughout your production. I'd like to think about this project in terms of a tradition of artists who have made public art. Your projects are bound to ways of presenting the interior in the exterior, and that tradition includes artists like Christo and Jeanne-Claude, as well as Marta Minujín, who herself worked with the Obelisk for many years. Where do you see yourself, with what affinities and differences, in that genealogy of artists who have worked with monuments, specifically with the Obelisk?

**LE:** The meanings of projects of this sort are so rich and vast. The title might suggest one interpretation or another, but I'm interested in how these actions have multiple meanings. And, in terms of what you're saying—where this action resides on a historical plane—there are two things that, to me, seem important: first, it's hard to see and to define what you're doing in real time; second, though it's very dangerous, actions of this sort tend to be very intuitive as well. It's impossible to categorize them until enough time has gone by to take another look, to grasp them more fully. It's all a bit like Heraclitus and what he said about the river: neither we nor the river is the same. Even if the action were exactly the same, it's inevitably re-defined and re-signified by the context. So I think that today, in 2015, an action of this sort will be interpreted differently from Marta Minujín's action on the Obelisk in 1980, even though not all that much time has gone by.

**APR:** Depending on how you read it, you're taking on all of Horacio Coppola's work, that of the artists from the sixties, Marta Minujín's work, the construction, etc., while, at the same time, altering the point of view of someone who, in the future, might work on this idea.

**LE:** Exactly, and on the basis of that same idea and assuming the limited ability to arrive at an absolute definition of this action today, I can say that there are questions that worry me, that interest me, that provoke me, and that inspire me to do something like this. Questions that one asks oneself, maybe not all the time, but every so often: what is the role of the artist in today's social order? What is it that we care about, that motivates us? While there are many actions in the public space, I have the sense that they're beginning to form part of something different from before. It might be obvious, but I think the role of art and of the artist, and of art centers, biennials, and viewers, has changed... What I've been interested in lately is how the visual arts influence the formulation of

(175)



The obelisk in Corten steel.

public questions, questions that operate on an almost mass scale, that have to do with education, thought, philosophy. That might seem obvious, though there aren't that many channels, really.

**APR:** Yes, that's the issue: how to bring to a large viewing public concerns with a specific theoretical and experimental weight. I always say that the art world is transparent; the whole world can see it. At the same time, the public often has trouble penetrating it. People may need to feel closer, more directly invited to engage the art institution.

**LE:** That's right. Remember that, for the Modernists, the museum was the enemy, the death of all those actions that, in their utopia, would have transformative power. Institutions are extremely valuable: they are sources of education, of access, of information. At the same time, though, their order of protection protects not only the works, but also society from the content of those works. I believe that actions like this one are transgressive in a particular way that enables them, with the complicity of institutions, to generate something different.

**APR:** Yes, it's more enriching both within institutions and beyond their confines. Lastly, you were just talking about how the meanings of works are modified when they are re-contextualized, and this interview is taking place even before the project has been presented. How do you think the art world—both in Argentina and abroad—along with the press and the viewing public will react to this project in artistic, political and social terms? How would you like them to? An aside: the Obelisk has a very strong phallic component that we have not discussed; many people say you are going to circumcise it, to cut off its foreskin: that's a popular vision of the project. But how do you think it will be received?

**LE:** In response, I want to confess something very intimate that I was not conscious of until relatively recently. Since I began making art, I've always proceeded by developing an idea, trying to figure out how to make it happen, making great efforts to materialize it. At the same time, I've always placed a veil, in a way, over what the response to the finished work might be. One always hopes, of course, that the response will be as positive as the action. Still, as a form of self-protection, I always try to avoid creating expectations for myself. Because I think working with expectations in mind would make me tremendously vulnerable.

**APR:** Would you say that your proposal extends until the moment that it's given over to others who complete a work that no longer belongs to you?

**LE:** Absolutely. But I want to emphasize that that's not only an ethical position of the sort operative in slightly solemn statements like "from here on in, the work belongs to the viewer." It's really a way of surviving. I need to do everything possible so that things turn out well, but I cannot take all those things into account beforehand.



# BIOGRAFÍA

# BIOGRAPHY

*Leandro Erlich*

Nació en Buenos Aires, Argentina, en 1973. Sus obras son arquitecturas de lo incierto, espacios de límites fluidos e inestables. La extrañeza que producen sus esculturas e instalaciones se percibe antes de que podamos precisar su sentido. Un solo cambio –arriba se convierte en abajo, adentro en afuera– puede bastar para alterar una situación aparentemente normal, y entonces la realidad estalla, queda expuesta como una falsificación.

Erlich recibe inspiración de figuras literarias como Jorge Luis Borges o, desde el ámbito del cine, de los climas creados por Alfred Hitchcock, Luis Buñuel, Roman Polanski o David Lynch. Comparte con ellos, en sus palabras, “la utilización de lo cotidiano como escenario a partir del cual crear un mundo ficticio, que subvierte los espacios habituales”. A través de la transgresión de los límites, el artista pone en cuestión determinados absolutos y las instituciones que los refuerzan.

He was born in Buenos Aires, Argentina, in 1973. An architect of the uncertain, Erlich creates spaces with fluid and unstable boundaries. His sculptures and installations convey a feeling of the uncanny before one tries to make sense of them. A single change (up is down, inside is out) can be enough to upset the seemingly normal situation, collapsing and exposing our reality as counterfeit.

Leandro Erlich draws inspiration from literary figures like Jorge Luis Borges, but also from the world of film, through the atmospheres created by Alfred Hitchcock, Luis Buñuel, Roman Polanski or David Lynch, filmmakers with whom he shares “the use of the everyday as a stage for creating a fictional world obtained through the psychological subversion of common spaces.” Through this transgression of limits, the artist undermines certain absolutes and the institutions that reinforce them.

MUESTRAS INDIVIDUALES  
SOLO EXHIBITIONS

2015

*Pulled by the Roots*, ZKM, Karlsruhe, Deustchland;  
National Performing Arts Center - National Kaohsiung Center  
for the Arts, Taiwan

2014

*The Ordinary?*, 21<sup>st</sup> Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, Japan  
*Through the Looking Glass*, Braverman Gallery, Tel Aviv, Israel  
*Fragments of Illusion*, Art Front Gallery, Tokyo, Japan  
*Port of Reflections*, Hanjin Box, National Museum of Contemporary Art  
(MMCA), Seoul, Corea

2013

*Lost Garden*, Galería Nogueras-Blanchard, Madrid, España  
*Invisible Garden*, Hospice Saint-Charles, Rosny-sur-Seine, France  
*Dalston House*, Barbican, London, England  
*La Invención*, Luciana Brito Galeria, São Paulo, Brasil

2012

*Un ascensor, tres nubes, una tienda, tres fotos, un tren, una puerta rota y un jardín perdido*, Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires, Argentina  
*Edificio*, Usina del Arte, Buenos Aires, Argentina  
*InExistence*, SongEun Art Space, Seoul, Corea

2011

*Two Different Tomorrows*, Sean Kelly Gallery, New York, USA  
Galleria Continua, Le Moulin, France

2010

*Lost Garden*, MOLAA Museum of Latin American Art, Long Beach, USA

2009

*Fragmentos de una casa*, Luciana Brito Galeria, São Paulo, Brasil  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España

(181)

2008

*Pequeños modelos de grandes proyectos*, Galería Nogueras-Blanchard,  
Barcelona, España

*La Torre*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España  
*Changing Rooms*, Galleria Continua, San Gimignano, Italia  
*Swimming Pool*, PS1 MoMA, New York, USA

2007

Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires, Argentina

2006

Galeria Brito Cimino, São Paulo, Brasil  
MACRO Museo d'Arte Contemporanea di Roma, Rome, Italia  
Galerie Emmanuel Perrotin, Miami, USA

2005

Galería Nogueras-Blanchard, Barcelona, España  
Le Grand Café, Saint-Nazaire, France  
Albion Gallery, London, England

2003

Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, España

2002

Galerie Gabrielle Maubrie, Paris, France

2001

*Neighbors*, El Museo del Barrio, New York, USA

2000

Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires, Argentina

1999

Kent Gallery, New York, USA  
Moody Gallery, Houston, USA

1997

*Inner City*, Consulado General de la República Argentina, New York, USA

1993

Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina  
Espacio Giesso, Buenos Aires, Argentina

1991

Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina

**MUESTRAS GRUPALES**  
**GROUP EXHIBITIONS**

2015

*Visual Deception II*, Nagoya City Art Museum, Japan  
*Cono Sur*, Galería Xippas, Punta del Este, Uruguay  
*Lexus Hybrid Art*, Theatre Rossiya, Moscow, Russia  
*My Buenos Aires*, La Maison Rouge, Paris, France  
*Colección Daros Latinamerica*, PROA, Buenos Aires, Argentina  
*Invention*, OCA, São Paulo, Brasil

2014

Sydney Art Festival, Sydney, Australia  
Centre Pompidou Collection,  
Hyogo Prefectural Museum of Art, Kobe, Japan  
*In situ. Arte en el espacio público*, Bariloche, Argentina  
*Reflection*, Oi! Art Center, Hong Kong  
Tecnópolis, Buenos Aires, Argentina  
*El Museo de los Mundos Imaginarios*, MAR, Mar del Plata, Argentina  
*Visual Deception II*, The Bunkamura Museum of Art, Tokyo, Japan  
Festival Images, Vevey, Suisse  
*Ilusiones*, Casa Daros, Rio de Janeiro, Brasil  
2<sup>a</sup> Bienal de Montevideo, Uruguay  
*Visual Deception II*, Hyogo Prefectural Museum of Art, Kobe, Japan

2013

Shanghai International Arts Festival, Shanghai, China  
Museum of Contemporary Art, Tokyo, Japan

*Antigravity*, Toyota Municipal Museum of Art, Aichi, Japan  
Tecnópolis, Buenos Aires, Argentina  
PROA, Buenos Aires, Argentina  
Maison particulière (Art Center), Bruxelles, Belgique

2012

Echigo-Tsumari Triennale, Niigata, Japan  
Art Museum Z33, Hasselt, België  
Fantastic 2012, Lille, France  
*Fruits de la passion*, Centre Pompidou, Paris, France  
*Le Voyage à Nantes*, Nantes, France  
Tecnópolis, Buenos Aires, Argentina  
Walker Art Center, Minneapolis, USA  
NOMA, New Orleans, USA  
Museo Cantonale d'Arte e Museo d'Arte, Lugano, Svizzera  
Izolyatsia, Donetsk, Ukraine  
Louvre Abu Dhabi, Gardens of Manarat Al Saadiyat  
The Armory Show, New York, USA

2011

Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA),  
Buenos Aires, Argentina  
*In-Perceptions*, 104-Centquatre, Paris, France  
*Paris Delhi Bombay*, Centre Pompidou, Paris, France

2010

Caves Vranken/Pommery, Reims, France  
Lugar Algum, SESC Pinheiros, São Paulo, Brasil  
Setouchi International Art Festival, Japan

2009

*Argentina Hoy*, Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, Brasil  
*Art in the Auditorium*, Fundación PROA, Buenos Aires, Argentina

2008

*Prospect.1*, New Orleans, USA  
Singapore Biennale, Singapore  
Liverpool Biennial, England

Le Moulin, Paris, France

*Chanel Mobile Art*, Hong Kong; Tokyo, Japan; New York, USA

2007

*Fortunate Objects: Selections from the Ella Fontanals-Cisneros Collection*,

Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, USA

*Stereovision: From 2D to 3D*, University of South Florida Contemporary Art Museum, Tampa, USA

*Futuresystems: Rare Moments*, Lentos Museum of Modern Art, Linz, Austria

*Reconstruction #2*, Sudeley Castle, Winchcombe, England

*Desplazamientos entre la escultura y la instalación*, Casa de Cultura, Buenos Aires, Argentina

2006

*Espacio interior*, PhotoEspaña 06, Madrid, España

Echigo-Tsumari Triennale, Niigata, Japan

Galerie Emmanuel Perrotin, Paris, France

ArtesMundi Prize, National Museum, Cardiff, Wales

*Notre Histoire*, Palais de Tokyo, Paris, France

2005

51<sup>a</sup> Biennale di Venezia, Italia

*The Plain of Heaven*, Meatpacking District, New York, USA

*OffShore*, Prix Ricard Paris, France

2004

*La Nuit Blanche*, Paris, France

*Versão brasileira*, Galeria Brito Cimino, São Paulo, Brasil

*Doubtful*, Université de Rennes, France

26<sup>a</sup> Bienal Internacional de São Paulo, Brasil

*Polyphony: Emerging Resonances*, 21<sup>st</sup> Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, Japan

2003

Printemps de Septembre, Toulouse, France

2002

*Faster Than the Eye*, Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco, USA  
Busan Biennale, South Korea  
*Urban Creation*, 3<sup>rd</sup> Shanghai Biennale, China

2001

*Vox*, Kent Gallery, New York, USA  
49<sup>a</sup> Biennale di Venezia, Italia  
7<sup>th</sup> International Istanbul Biennial, Turkey

2000

Whitney Biennial, Whitney Museum of American Art, New York, USA  
*Site Specific*, White Box Gallery, New York, USA  
*Natural Deceits*, Modern Art Museum, Fort Worth, USA  
*Tourism*, 6<sup>a</sup> Bienal de La Habana, Cuba

1999

Core 1999, The Museum of Fine Arts, Houston, USA  
*Paralelos/Paralelas*, Fondo Nacional de las Artes, ARCO, Madrid, España

1998

Core 1998, The Museum of Fine Arts, Houston, USA

1997

1<sup>a</sup> Bienal do Mercosul, Porto Alegre, Brasil

1996

*AEIOU Instalaciones*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina

1995

*Doce artistas argentinos*, United Nations, Buenos Aires, Argentina  
*Taller de Barracas*, Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires, Argentina  
*Spring Roll*, Plaza Perú, Buenos Aires, Argentina

1993

*Sra. Profilaxis*, Casa de Catalunya, Buenos Aires, Argentina

**PREMIOS  
AWARDS**

2013

Nominación Zürich Art Prize, Zürich, Switzerland

2012

Fundación KONEX, Buenos Aires, Argentina

2006

Nominación. ArtesMundi Prize, Cardiff, Wales

Nominación. Prix Marcel Duchamp, Paris, France

2004

Artist residency. Centre International d'Accueil  
et d' Echanges des Récollets, Paris, France

2002

Artist residency. Cité Internationale des Arts, Paris, France

Fundación KONEX, Buenos Aires, Argentina

2001

Joan Mitchell Foundation Award. New York, USA

UNESCO Award. VII Istanbul Biennale, Turkey

2000

Premio Leonardo. Museo Nacional de Bellas Artes,  
Buenos Aires, Argentina

1998

Eliza Prize. Core Program, Museum of Fine Arts,  
Houston, USA

1996

Core Program, Panamerican Cultural Exchange,  
Fundación Antorchas, Argentina

1995

Premio Braque de Objetos, Embajada de Francia & Fundación  
Banco Patricios, Buenos Aires, Argentina

1994

Fundación Antorchas, Buenos Aires, Argentina

1992

Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, Argentina

**COLLECCIONES**  
**COLLECTIONS**

21<sup>st</sup> Century Museum of Art Kanazawa, Japan  
Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, USA  
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, France  
Museo d'Arte Contemporanea di Roma, Italia  
Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Argentina  
Museum of Fine Arts, Houston, USA  
The Israel Museum, Jerusalem  
Daros-Latinamerica, Zürich, Schweiz  
Fonds National d'Art Contemporain, Puteaux, France  
New Orleans Museum of Art, USA  
Tate Modern, London, England

Programa Explanada

**Leandro Erlich**

**La democracia del símbolo**

**The Democracy of the Symbol**

De septiembre de 2015 a marzo de 2016

From September 2015 to March 2016

**Proyecto / Project**

**Coordinación general**

**MALBA**

*Coordinación de producción*

Victoria Giraudo

*Asesoría técnica*

Arq. Arturo Grimaldi

*Asesoría de cálculos estructurales*

Ing. Alberto Fainstein

*Logística (izaje y desmontaje en Obelisco)*

Román Servicios S. A.

**Producción de obra**

**Estudio Leandro Erlich**

Leandro Erlich, Mariana Casoni,

Lola Mensa, Tatiana Ferrin, Anouk Tessereau,

Ciro Raúl González, Gastón Corvalán,

Fernando Figueroa.

*Producción y montaje*

Daniel Ruiz Montajes industriales

*Asesor técnico*

Alejandro Ongaro

*Cálculos estructurales*

Carlos Blanco

*Asesor técnico*

Dante Martínez Tissi

*Técnico*

Ramiro Coiro

*Scouting*

Juan Manuel Altamirano

**Gestión y habilitación de permisos**

**para uso del espacio público**

**Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires**

**Catálogo / Catalogue**

*Coordinación editorial*

Socorro Giménez Cubillos

*Concepto*

Ferrari Chiappa

*Diseño gráfico*

Bruno Fernández

*Diagramación*

Pablo Branchini

*Traducción al inglés*

Jane Brodie

*Traducción al español (Dan Cameron,*

*“Un cuarto en la cima”)*

Vera von Kreutzburck

*Corrección de textos*

Alicia Di Stasio y Mario Valedor

*Gestión de imágenes de archivo*

Guadalupe Díaz Ayala

*Posproducción fotográfica*

Guillermo Frontalini

Francisco Frontalini

*Impresión*

Platt - Grupo Impresor

*Fotografías:*

© Javier Agustín Rojas:

pp. 69-71, 73, 88, 102-103,

109-113, 122-123, 125

© Alejandro Maly (Leandro Erlich Studio):

pp. 80-83, 85-87, 89-101, 115-119,

© Sebastián Diez:

pp. 78, 121

© Guyot-Mendoza:

pp. 74-75, 79, 105-107

© State of Horacio Coppola,

cortesía Galería Jorge Mara-La Ruche,

Buenos Aires, 2015:

pp. 29, 33, 41, 139, 155

© de la edición, Fundación Eduardo F. Costantini

© de los textos, sus autores

Todos los derechos reservados. Queda hecho  
el depósito que marca la Ley 11.723

## **Agradecimientos / Acknowledgements**

MALBA agradece a las siguientes instituciones y personas:

FATE: Javier Madanes Quintanilla, Miguel Canay, Florencia Alari.

Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires:

Mauricio Macri, Jefe de gobierno; Horacio Horacio Rodríguez Larreta, Jefe de Gabinete de Ministros; Edgardo Cenzón, Ministro de Ambiente y Espacio Público; Hernán Lombardi, Ministro de Cultura; Patricio Distefano, Mario Gallo, Tomás Grimaldi, Soledad Peiro, Ing. Diego Nappa, Gabriela Urtiaga, Agustina de Ganay, Carlos Gandini, Insp. Damián G. Fecit.

Román Servicios S.A.: Alfredo Román, Ángel Arecha, Santiago Ruiz Moreno.

Kausser Bureau SRL

Archivo Clarín: Agustín Maurín, Abel Alexander.

Archivo General de la Nación

Juan Manuel Rodríguez Porta

Sara Facio

Marta Minujín

Leandro Katz

Jorge Mara

Mauro Herlitzka

Tomás Benedit

Horacio Prebisch

Y muy especialmente a Leandro Chiappa

Leandro Erlich agradece a:

Marina Aguerre, Andrés Duprat, Lito Erlich, Perla Nabel, Luna Paiva, Julia Napier, Iara y Romeo Erlich, Teresa E. de Anchorena

Por el apoyo brindado para la publicación de este catálogo, agradecemos a:

Galería Ruth Benzacar,  
Luciana Brito Galería,  
Galleria Continua,  
Galería Nogeras Blanchard,  
Sean Kelly Gallery

Ferrer, Christian

La democracia del símbolo por Leandro Erlich / Christian Ferrer ; Dan Cameron; Agustín Pérez Rubio. - 1a ed. edición bilingüe. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Costantini, 2015.  
194 p. ; 28 × 18 cm.  
Traducción de: Jane Brodie.  
ISBN 978-987-1271-65-8  
1. Arte Contemporáneo. I. Brodie, Jane, trad.  
CDD 708

# MALBA

Fundación Costantini Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires	Curaduría <i>Coordinadora Ejecutiva</i> Victoria Giraudo	Programas Públicos <i>Coordinadora Ejecutiva</i> Lucrecia Palacios
<i>Presidente</i> Eduardo F. Costantini	<i>Coordinación de Proyectos</i> Josefina Barcia	<i>Coordinadora de Educación</i> María José Kahn Silva
<i>Director Ejecutivo</i> Federico Braun	<i>Registro</i> María Florencia Cambón	<i>Programación</i> Laura Scotti
<i>Director Artístico</i> Agustín Pérez Rubio	<i>Gestión de Colección</i> Ángeles Devoto	<i>Gestión de Reservas</i> Fiorella Talamo Gabriela Santagostino
<i>Asistente</i> Daniela Rial	<i>Gestión y Coordinación de Montaje</i> Mariano Dal Verme	<i>Educadores</i> Solana Finkelstein Alejandro Rozenholc
<i>Gerente General</i> Emilio Xarrier	<i>Producción y Montaje</i> Andrés Toro	<i>Diego Murphy</i> Daniela Seco Mariano Nicolai
	<i>Illuminación y Multimedia</i> Heriberto Ramón Rodríguez	<i>Coordinador de Cine</i> Fernando Martín Peña
	<i>Asistente Técnico</i> José Luis Rial	<i>Asistente</i> Maximiliano Basso Gold
	<i>Asistente General</i> María Costantini	<i>Ayudante de Sala</i> Francisco Lezama
<b>Comunicación y Publicaciones</b>		
	<i>Proyectorista</i> Manuel Pose	
	<i>Coordinadora Ejecutiva</i> Guadalupe Requena	<i>Coordinadora de Literatura</i> María Soledad Costantini
	<i>Coordinadora de Publicaciones</i> Socorro Giménez Cubillos	
	<i>Editor Web</i> Fernando Bruno	<i>Programación</i> Carla Scarpatti Magdalena Arrupe
	<i>Diseñador Gráfico</i> Pablo Branchini	

<b>Tienda</b>	Patricia Busoni Leonardo Belvedere	<b>MALBA Amigos</b>
<i>Coordinador</i> Facundo De Falco	Ángela Eslava Ortega Jaime Gutiérrez Feria Anahí Ochmichen	<i>Comisión Directiva</i> <i>Presidente</i> Horacio Areco
<i>Asistentes</i> Horacio Cornejo Mauricio Sosa	Priscila Rojas Albornoz Juan Valenzuela Cruzat María Sol Grünschläger María Victoria Garín	<i>Vicepresidente Primera</i> Amalia Monpelat
<i>Atención al público</i> Clara María España Ana Braconi Quinteiro Elías Paz Villegas	<i>Sistemas</i> Ricardo Lasá	<i>Vicepresidente Segunda</i> Josefina Maxit
<b>Administración y Finanzas</b>	<i>Intendente</i> Luis Limeres	<i>Tesorero</i> Luis M. González Lanuza
<i>Coordinador de Administración y Finanzas</i> Adrián Lanzós	<i>Auditorio</i> Andrés Smith	<i>Secretario</i> Mario Zirardini
<i>Asistentes</i> Sabrina Lemos Gabriela Gartner	<i>Jefe de Mantenimiento</i> Juan C. Carrizo	<i>Prosecretaria</i> Elena Nofal
<i>Eventos</i> Romina Pérez	<i>Técnicos de Mantenimiento Edilicio</i> Arnaldo Coronel Veira Christian D'Alessandro Morales	<i>Vocales titulares</i> Silvina Lage Clara Torresagasti
<i>Coordinadora de Recursos Humanos</i> Paula Cantariño	Nelson Vargas Nicolás Verón	<i>Vocal suplente</i> Sofía Aldao
<i>Recepción</i> Carolina Bellomo	<i>Maestranza</i> Laly Largo Torres José Insaurrealde Julio César Calgaro	<i>Comisión Revisora de Cuentas</i> <i>Miembros titulares</i> Alicia Costa Myriam Costa Timothy Gibbs
<i>Cajas y Atención al público</i> Romina Borengiu Paola Sierra Ramírez Mariana Gayoso Marisabel Del Fiore Silvia Lucero Paula López Mónica Lizzi Gabriela Albornoz	<b>Comité de Adquisiciones</b> <i>Coordinadora</i> Elena Nofal <i>Asistente del Comité de Adquisiciones</i> Camila Knowles	<i>Miembros suplentes</i> Luis Orellano Antonio Lanusse
		<i>Asistente ejecutiva</i> Belén Redondo
		<i>Atención Amigos</i> Florencia González Moreno

Programa Explanada

**fateO**



Se terminó de imprimir en octubre de 2015,  
en los talleres de Platt - Grupo Impresor,  
Santa María del Buen Ayre 456,  
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.







MCMXXXVI  
MMXV