

I

Nunca se sabe exactamente qué lleva Ilê Sartuzi en el bolsillo, y mucho menos qué pasa por su cabeza. Para un artista conocido por sus juegos de manos, por la creación —y utilización— de réplicas y por su particular forma de estudiar y atravesar la red de protocolos y mecanismos teatrales de las instituciones, el encuentro entre la práctica de Sartuzi y la historia de la desaparición y posterior sustitución de *Equal-Parallel: Guernica-Bengasi* de Richard Serra parece casi inevitable. Cuando el tema es la relación entre individuo e institución, Sartuzi ha desarrollado la capacidad de convertir su práctica en un grano de arena dentro de la maquinaria institucional: lo bastante pequeño para pasar desapercibido, pero suficientemente disruptivo como para obligar al mecanismo a revelarse.

Como exploró exhaustivamente Merleau-Ponty, toda percepción es contextual. La obra de Richard Serra constituye, sin duda, un testimonio de la complejidad de la experiencia perceptiva. En este contexto, Sartuzi extiende el problema más allá de la fenomenología. Incluso cuando una réplica puede convertirse en el original gracias a la voluntad y aprobación del artista, la percepción sigue ligada de manera irreversible a toda la escenificación del poder: la autoridad institucional y la producción del “aura”.

Sin embargo, lo que reafirma el proverbio de las apuestas —“la casa siempre gana”— es que incluso cuando ocurre un acontecimiento capaz de desestabilizar una institución como un gran museo, es precisamente la repentina sensación de pérdida o finitud del objeto lo que termina otorgándole un nuevo valor añadido, del que finalmente la propia institución se beneficia. Parte de la experiencia de visitar la Catedral de San Bvón para contemplar el *Retablo de Gante* consiste precisamente en observar el sofisticado dispositivo que protege “la obra de arte más robada del mundo”, saqueada tanto por Napoleón como por los nazis. Hoy, la obra se exhibe tras un cristal antibalas de última generación valorado en 5 millones de euros, que funciona no solo como una estructura de seguridad bellamente diseñada, sino también como parte de la infraestructura visual y contextual que condiciona nuestra percepción.

II

Los primeros trucos e ilusiones de David Copperfield —cuando se convirtió en la persona más joven en ingresar en la Sociedad Estadounidense de Magos— involucraban una moneda y una tabla. Una moneda es un objeto sólido de metal; una tabla, un plano. Una pieza metálica, ya sea una moneda o una escultura, no puede doblarse, arrugarse o desaparecer únicamente por acción humana: la propia naturaleza del material se resiste a ello. El otro elemento, el plano, es el eje X-Y, la planta sobre la que se organiza cualquier escala. Es natural que, a medida que aumentan las ambiciones, el mago —o el artista, o el arquitecto— quiera comprobar qué sucede al trasladar algo a otra escala.

Experimentar y dominar una maqueta abre nuevas posibilidades. En la breve pieza de vídeo *SERRINHA* (2026), Ilê Sartuzi presenta una maqueta en papel de *Equal-Parallel: Guernica-Bengasi*, junto a la cual aparece él mismo de pie. Todo sugiere el inicio de la reconstrucción de una escena del crimen: ¿una implosión?, ¿un túnel oculto? Como ensayo y demostración sobre cómo hacer desaparecer algo, Sartuzi explota las posibilidades propias de la maqueta y termina doblando la escultura de papel para guardarla en el bolsillo, proponiendo así una solución imposible —y deliberadamente absurda— para la desaparición de las 38 toneladas de acero corten de la obra original.

En la etapa posterior de autoexposición mediática de David Copperfield —que probablemente nunca habría existido sin la cadena de demandas judiciales derivadas de distintos accidentes— le preguntaron una vez cómo podía estar tan seguro de que el gigantesco mecanismo giratorio que alteraba la perspectiva del público sobre la Estatua de la Libertad pasaría inadvertido, haciendo creer a los espectadores que la estatua había desaparecido realmente. Su respuesta fue simple: música alta y emociones intensas. Las emociones proyectan una enorme sombra sobre la percepción.

III

Strategies to Make a Richard Serra Disappear (2026) es una réplica a escala real de *Equal-Parallel: Guernica-Bengasi* que el artista brasileño presenta en la planta inferior. Técnicamente, para que algo sea considerado una réplica y no una maqueta, la condición fundamental es que mantenga la misma escala que el original. Una réplica permite relacionarse con la obra original sin quedar limitada por su singularidad. Mientras que una réplica busca aproximarse —e incluso rendir homenaje— al original, una falsificación se realiza con la intención deliberada de engañar.

Más allá de las obras de arte, existen objetos cuya reproducción está regulada. El dinero de utilería, por ejemplo, solo puede imprimirse por una cara. Las pistolas de juguete, según la legislación federal estadounidense, deben incorporar una punta naranja fluorescente —de al menos seis milímetros— o estar completamente coloreadas con tonos vivos para distinguirse de armas reales. Como la emoción forma parte del contexto que condiciona la percepción, el miedo asociado a una situación de peligro hace que, en la práctica, una pistola réplica se acerque mucho a una pistola real. Así, la réplica, entendida como mediadora entre el espectador y la “experiencia auténtica”, queda inevitablemente sometida a reglas subjetivas.

Para quienes disfrutamos deteniéndonos en los márgenes de una trama, resulta casi cómico imaginar a la policía española ejecutando una orden de registro para encontrar cuatro enormes bloques de acero. Los agentes, armados únicamente con una descripción física de la obra desaparecida, podrían perfectamente encontrarse frente a la réplica que más tarde ocuparía su lugar, señalarla y decir: “Aquí está”, experimentando también ellos el aura de una obra monumental y magnética.

El artista, actuando como mediador entre su réplica —sin intención maliciosa respecto a la pieza conservada en el Reina Sofía— y el público, sustituye la fidelidad material por nuevas capas de información que abren múltiples vías de acceso a una experiencia donde el contexto se convierte en contenido y la forma aparece como un fantasma.

IV

Una sala bloqueada termina convirtiéndose inevitablemente en la sala más deseada. La restricción produce atracción y la escasez genera valor. Cuando Ilê Sartuzi disecciona un circuito y traza una ruta a través de él, independientemente de que llegue o no a producirse una performance en vivo, los efectos suelen expandirse hacia afuera. Las reacciones pueden ir desde una nueva conciencia del espacio y de lo que contiene, hasta la indignación frente a la fragilidad recién descubierta de un sistema que antes parecía estable, o incluso la comprensión súbita de que un simple grano de arena puede tener capacidad de acción dentro de una maquinaria. Existe además un espectáculo secundario: observar cómo reaccionan los demás. Fue gracias al correo electrónico de un desconocido que Sartuzi descubrió que, tiempo después de realizar el truco de la moneda en el British Museum, comenzaron a circular réplicas de su propia réplica convertidas en souvenirs.

El poder del tutorial, del “cómo hacerlo”, no reside en ofrecer recetas para la repetición, sino simplemente en demostrar que algo es posible. Y cuando el loco se atreve a hacer aquello cuyas consecuencias los demás ni siquiera consideraríamos evaluar, lo que obtenemos, como subproducto de una curiosidad radical, es un mecanismo revelado.

Pedro Cera

Lisboa
Rua do Patrocínio 67 E
1350-229 Lisboa, Portugal

Madrid
Calle de Barceló 13
28004 Madrid, Spain

info@pedrocera.com
www.pedrocera.com