

## FICTITIOUS ARTIFICE

by Nicolas Bourriaud

Translated by Lara Vergnaud  
(Original French version below)

In 1943, in a brief text entitled “Circular time,” Jorge Luis Borges presented his vision of history: composed of cyclical movements, it constitutes a kind of perpetual calendar to which periodically return, like the seasons, the same situations and the same characters. The Pythagoreans already believed in the repetitive nature of life, in the mathematical character of events: “If they are to be believed,” wrote Simplicius, “I will give this same speech again, holding this same staff and you will all be seated as you are now, and so on for everything.”(1) This idea of *eternal return*, which would be introduced by Nietzsche centuries later as a way to accept existence such as we conceive of it, represents in a way the utter flip side of the conception of art history that governs contemporary art: if we no longer adhere to the progressive and teleological vision of modernism that dominated the twentieth century, it is nonetheless difficult not to instinctively perceive the evolution of art as a succession of *innovations* or transgressions, the presence of repetition being, on the contrary, definitively associated with handicrafts or mediocre art, and “*déjà vu*” considered to be a major flaw. Some contemporary artists, however, ascribe another signification to the eternal return, and the value of a medium in its own right to the figures of said “*déjà vu*.”

The leading characteristic of early 21<sup>st</sup> century art is its renewed relationship to time: to the contrary of the modernist conception of unidirectional temporality in which the future represents the sole pole that attracts us, history as it is presented by artists today appears to be made up of a multitude of heterogeneous temporalities. This is what we can refer to as a *heterochrony*, meaning a temporal system in which the past, the present and the future find themselves co-existing, overlapping or superimposed on one other. Art today travels rather easily from one era to another, from prehistory to futuristic utopia; in formal terms, one can find a tactile screen and a painting in the same work, which explores the present in accordance with the past, favoring split forms and visual fragmentation, archipelagos and constellations. Grids, sequences, *clippings*, *clusters* and pop-ups... Jorge Luis Borges revealed a heterochronic conception of History when he spoke of “Kafka’s precursors,” maintaining that every great work invents its genealogy and creates, in reverse, a new history of literature. In other words, there exists an infinite amount of “plagiarism by anticipation,” to borrow the term used by OULIPO (the “workroom of potential literature”), within the history of art and literature. A work of art has an effect in two temporal directions: turned towards the future, it produces descendants; sinking into the past, it modifies our vision of History. Every work then represents a point of bifurcation: like in Borges’ short stories, its present is undecidable and traces converging lines from one chronological pole to the other. For that matter it is because of this *undecidability* that we should reject any artistic teleology: assigning a historic end to art is to subtly depreciate the

movement that led to it. One can even add that assigning *origins* to artwork relies on a similar negation, as the historical discipline is in motion as well, and just as uncertain and complex as the prediction of the future. Our era appears to be characterized by the appearance of works of art that do not claim to belong to a present, and which deliberately choose not to place themselves within a contemporary esthetic framework. In another time period, these works would have been categorized as *classical*. This was precisely Borges' objective: produce texts that cannot be dated, which could have been written during Antiquity as easily as in the near future.

It is impossible to understand Leandro Erlich's work without situating it in the general context of this Borgesian esthetic; not because both men hail from Argentina, but because Borges' thinking has subtly seeped into our consciousness over the past thirty years, to the point that it represents a solid alternative to Western modernism: cyclical, labyrinthine, heterochronic, his work could be defined as reflective of a *dizzying classicism*. The forms used by Borges certainly belong to the history of literature, but they bolster avant-garde content; the appearance is simple, but the process forms a maze; the narration is linear, but it proposes infinite detours. The "Library of Babel" described by Borges in his famous short story is also circular in nature, though it relies on the permutability, the combinatorics and the deciphering of an enigma. A library without visible limits, it contains every possible combination of the characters of the Latin alphabet. Its structure is composed of innumerable galleries that are identical in every way, each with an open side that is connected to a hallway, and flanked by a bathroom on the left and a sleeping compartment on the right. But "in the vestibule," explains the narrator, "there is a mirror, which faithfully duplicates appearances. Men often infer from this mirror that the Library is not infinite – if it were, what need would there be for that illusory replication?"(2) For Borges, the mirror is above all an evocation of the infinite; it thus echoes the properties of a work of art, which relies on "the promise of a revelation that never comes." It is in this context that Leandro Erlich finds his place within the legacy of the Borgesian esthetic: made up of mirrors, reflections, pretense, deceptive illusions and *mise en abyme*, his work commonly appears as apparently mundane fragments of reality, but which lead to physical and mental labyrinths.

Two windows with a view of a cloudy sky produce the sensation of being seated on a plane in flight (*El Avion*, 2011); a door, at the rear of a gallery, seems to open onto a moving subway train (*Subway*, 2010); a bannister, situated horizontally, upends our bearings in space (*The Staircase*, 2005)... Erlich's installations systematically threaten our spatial or temporal certainties. They deprive the spectator of his physical points of reference and drive him to stupefaction, even confusion, forcing him to relativize his position between the real and the artificial, logic and magic. As the result, the viewer is deprived of his reflection, confronted by an impossible landscape or a physical impasse, dissociated from his own image... One can evoke the "trompe-l'oeil" when it comes to Leandro Erlich's artistic corpus; however, the desire to create an illusion only represents an initial element, a preface before a more complex figure is introduced

within the spectator's brain – the labyrinth. An eminently Borgesian formal model, the maze represents the pinnacle literary and artistic metaphor for the Argentinian author: all texts constitute, according to him, an immense palimpsest from whose center the reader should stray, and all labyrinths form a text whose corridors always contain a Minotaur. For Borges, literature's basic premise can be found in its oceanic character: the writer simply builds on a past story, rewrites it by incorporating variants that are at times infinite, and integrates a preexisting tide. In this way, Pierre Ménard, the hero of one of Borges' short stories, recopies Cervantes' *Don Quixote* in the twentieth century, and the mere act of reproducing the same sentences in the same order, with an interval of a few centuries, suffices to radically change the meaning. Here, Pierre Ménard plays the role of a literary Minotaur, a copyist in the style of Flaubert's *Bouvard and Pécuchet*, a ghost violently introduced between the lines of Cervantes' novel... But to which labyrinth is Leandro Erlich leading us?

His work never relies on references; one can, at most, detect allusions to a few installations by Dan Graham or Bruce Nauman that play off temporal shifts or architectural absurdity. Rather, visible reality itself is referenced, i.e., the most mundane aspects of daily life: subway lines, swimming pools, elevators, entryways, stairways... Art history does not appear to exist within these installations, which use their venues as a neutral support, a sidereal void that opens onto distant realities. A Leandro Erlich exhibit creates this void, nullifies the gallery, and pierces through the walls: his job consists of making us forget that it is art, which then ceases to be a factor. The spectator finds himself confronted by an experience, whose esthetic nature matters little.

For all that, is Erlich aiming to negate reality? One of his first influential pieces, *Turismo* (2000), presented at the Havana biennial, offered visitors the chance to transform themselves into skiers hurtling down the imaginary Alps via a film set whose backdrops proved to be utterly realistic and produced believable images. The search for absolute contrasts therefore guided Erlich's debut: between the tropics and the snowy peaks, between the pastimes of the capitalist world and the reality in Cuba, *Turismo's* impact came from a cheerful act of violence against reality, as if art was taking on the agonizing role of discovering what was possible and proposing ironic alternatives. The artist defies reality, he doesn't care about it. What interests Erlich is the viewer and the mental sensations he draws from the experience in which he is immersed: "*The relationship of my work to kinetic art is pertinent,*" explains Erlich, "*but unlike many kinetic artists, the surprise of my optical illusions is the starting point in my work, not the end. It is the moment when the experience begins, making it interactive. There is nothing uglier than those works that propose interactivity or participation in the form of 'push this button' or 'put your head here.'* One needs to want to continue to be involved in the work by one's own will. The viewer must create his or her own time beyond the time of a 'temporal' work, such as film or theater. I am interested in the fact that, in the visual arts, time does not belong to the work but to the viewer."

The experience in question is that of discomfiture, of extreme disorientation. This is particularly apparent in *El Living* (1998), an installation composed of a living room whose partition contains two openings: one is a mirror that reflects the room, while the other is a window that shows, on the other side, a room that is exactly the same, but inverted, as if it was acting as a mirror, but one in which the spectator's image does not appear. For the individual, the loss of his reflection, shadow, and image represents an experience of absolute disconcertment: such experimentation with doubles, or lookalikes, a great theme of romantic literature, takes on a different depth today thanks to the emergence of digital "avatars." Erlich's work never alludes to either a screen or a digital universe because both are wholly dedicated to the pixilation of the human experience: cut out, cropped, downloaded, the individual sees himself reduced to the status of an "editable" image ad infinitum, captured by invasive devices. As for the viewer-actor of *Bâtiment* (2004), he is asked to find his place within the image. The work is composed of a building façade, with all its recesses, balconies, sculpted decorations, and Mansard roof, placed horizontally on the ground to serve as a reference point for the participants: they "hang on" to the décor, while a mirror tilted to 45° reflects the image on the ground onto a vertical plane, thereby giving the illusion of a true facade and the feeling that the laws of gravity have been suspended...

The sole contemporary that can be compared to Erlich is Carsten Höller, though the experiences proposed by the latter rely more on scientific bases than on metaphysical ones: when Höller provides goggles that flip perceptions upside down to the visitors-cum-guinea pigs at his Cologne exhibition, he highlights the fact that the human eye is corrective in itself (much like a camera obscura, the brain corrects the signal recorded by the optic nerve), and that our sensitive bodies are deceptive machines. The construction of visual devices that aim to lead spectators astray, or the practice of disorienting them through the duplication of forms and their positioning as mirrors, makes Carsten Höller a type of alter ego for Leandro Erlich. Both envisage art not as a mere means of expression, but as an activity that consists of inventing experimental apparatuses.

Considered as a whole, the generation of artists to which Leandro Erlich belongs maintains an ambiguous relationship with reality; however, the dominant aspect of this reality is generally social or political, and is most often considered within the framework of critical commentary. Art from the 1990-2000s is voluntarily dedicated to the study of representations: culture, social interactions or political relationships represent languages that need to be analyzed as such. This art focuses on the socially constructed character of elements formerly considered to be "natural." As for Erlich, he maintains conflicting relationships with perceptible reality itself within his works, or more precisely with the supposed stability of visible phenomena. The major themes of the art of his generation appear to be foreign to him: politics does not exist in his work except by allusion; questions of *gender*, biopower, post-colonialism or cultural conflicts are singularly absent. In fact, all that is *cultural* is absent from Erlich's works, which appear to belong to a world that is already globalized, without determinate origins,

devoid of any national ties or social affiliations. The elements at play in his optical illusions boil down to a reality that is visible; interactions between people and this world resemble *special effects*. Reality is contradicted within its own language, that of appearances; human beings are obligatorily disconcerted by this, submitted as they are to experiences in the course of which their faith in reality is put to the test; as for the special effects, they function as a metaphor of art itself, wherein the artist presents himself as a critical conjurer competing with the truth. Except that here, as in the *spectacle* described by Guy Debord, the truth is nothing more than a moment of falsehood... Before such works as *Stuck elevator* (2011) or *Shattering door* (2009), the viewer can't help but experience the feeling of "disquieting strangeness" theorized by Freud, that *unheimlich* that represents a moment when our certitudes are displaced: we exist in reality, except...

To achieve this displacement, Erlich uses all the elements available that diffract reality: reflections, lusters, liquid, clouds, gas...

The series *Single cloud collection* (2012) is composed of three displays presented as they would be in a museum, each one containing, when the viewer looks at them straight on, a small, utterly realistic cloud, a cumulus floating within the narrow parameters of the box. It would be worthwhile one day to study the artistic troposphere, and question the evolution of the figure of the cloud up until now, when it has taken on new significations. Used to represent or symbolize masses of data (from the iCloud to the "cloud of information"), the cloud seems omnipresent in contemporary iconography: it plays a capital role in the modeling of the digital universe and in the formalization of networks, notably in works by Philippe Parreno, Pierre Huyghe and Laurent Grasso. It is not by accident that clouds emerge repeatedly in Erlich's work, notably *Smoking Room* (2006), where the illusion of cigarette smoke blurs a glassed-in space, and *El Avion* (2011), not to mention the series *Skylight, The Cloud story* (2009), where they unfurl within the frame of a fake window. The cloud is a major element of the romantic esthetic, an expressive material used to suggest human passions or the creator's feelings. With Erlich, nothing of the sort: it represents a type of challenge. Colossal, inaccessible, difficult to reproduce within the context of optical realism, the cloud is the sublime tamed, a tiger transformed into poodle, the deluge become tap water. In other words, an image of the technological universe in which we live, in which the most gigantesque atmospheric phenomena or the most colossal sets of data are reduced to the size of a screen. But the cloud also represents, in Erlich's work, the cornerstone of an esthetic problematic haunted by illusion and legerdemain, that's to say by the nature of reality. Evoking the definition of what is real that was supplied by Jean Baudrillard (the real is what can be reproduced exactly), Erlich never stops testing its resistance. The central subject of his work is none other than the human regard, the way in which we use our eyes to evolve within reality, and how this optical perception lends itself to a mental projection, thanks to which we can survive the ongoing disruption to our reference points. To see is to affirm something. The visual process entails movement, speech, an act of construction. Beyond the subtle mechanisms put in place by Leandro Erlich to deconstruct the visual discourse, his

entire corpus revolves around an inaugural act, a theoretical device displayed in an installation that, incidentally, he reworked multiple times, *The view* (1997-2005): it is composed of a variety of juxtaposed scenes, resembling a building seen from a frontal cross-section, in which dozens of people are carrying out their daily lives. An attentive and fastidious observer, the artist shows himself to be a panoptic being, capable of *taking stock* of the chaos of existence.

- (1) Simplicius, cited by Roger Caillois, "Les Thèmes fondamentaux de l'œuvre de J.L. Borges," in *Les Cahiers de L'Herne / Borges* (Paris: Biblio, 1981), p. 183.
- (2) Jorge Luis Borges, "The Library of Babel," *Collected Fictions*, trans. Andrew Hurley (New York: Penguin, 1998), p. 112.
- (3) Leandro Erlich, in *Lost Garden*, 2009.

## FACTICE FICTIF

Nicolas Bourriaud

En 1943, dans un bref texte intitulé *Le Temps circulaire*, Jorge Luis Borges expose sa vision de l'histoire : composée de mouvements cycliques, celle-ci constitue une sorte de calendrier perpétuel où reviennent périodiquement, telles les saisons, les mêmes situations et les mêmes caractères. Déjà, les pythagoriciens croyaient eux aussi à la nature répétitive de la vie, à l'identité mathématique des événements : "A les en croire, écrit Simplicius, je vous tiendrai à nouveau ce même discours, tenant à la main ce même bâton et vous serez tous assis comme vous l'êtes, et ainsi de suite pour toutes choses." (1) Cette idée d'un *éternel retour*, qui sera des siècles plus tard présentée par Nietzsche comme un acte d'acquiescement à l'existence telle que nous la fabriquons, représente en quelque sorte l'envers absolu de la conception de l'histoire de l'art qui régit l'art contemporain : si nous n'adhérons plus à la vision progressiste et téléologique du modernisme qui a dominé le vingtième siècle, il nous est néanmoins difficile de ne pas percevoir spontanément l'évolution de l'art comme un enchaînement de *nouveautés* ou de transgressions, l'ordre de la répétition étant, à l'inverse, définitivement associé à l'artisanat ou à un art médiocre, le "déjà vu" considéré comme un défaut majeur.

Certains artistes contemporains, cependant, donnent à l'éternel retour une autre signification, et aux figures de ce "déjà vu" la valeur d'un matériau à part entière.

Ce qui caractérise en premier lieu l'art du début du vingt-et-unième siècle, c'est son rapport renouvelé au temps : à l'opposé de la conception moderniste d'une temporalité unidirectionnelle pour laquelle le futur constituait l'unique pôle attracteur, l'histoire telle que nous la présentent les artistes d'aujourd'hui semble constituée d'une multitude de temporalités hétérogènes. Tel est ce que l'on pourrait appeler une *hétérochronie*, c'est-à-dire un régime temporel dans lequel le passé, le présent et le futur se trouvent en coprésence, se chevauchent ou se superposent. L'art d'aujourd'hui passe ainsi aisément d'une époque à une autre, de la préhistoire à l'utopie futuriste ; en termes formels, on trouve dans une même oeuvre un écran tactile et une peinture, explorant le présent en fonction du passé, privilégiant les formes éclatées et l'éparpillement visuel, l'archipel et la constellation. Réseaux, chaînes, *clippings*, *clusters* et pop-ups... Jorge Luis Borges exprimait une conception hétérochronique de l'Histoire lorsqu'il évoquait les « précurseurs de Kafka », affirmant que chaque grande oeuvre invente sa généalogie et crée, à rebours, une nouvelle histoire de la littérature. Autrement dit, il existe dans l'histoire artistique et littéraire une infinité de « plagiaires par anticipation », pour reprendre le terme utilisé par l'OULIPO (Ouvroir de Littérature potentielle). L'oeuvre d'art agit sur les deux directions du temps : tournée vers le futur, elle génère des descendance ; plongeant dans le passé, elle modifie notre vision de l'Histoire. Toute oeuvre représente donc un point de bifurcation : comme dans les nouvelles de Borges, son présent est indécidable et trace des lignes de fuite d'un pôle à l'autre de la chronologie. C'est en raison de cette *indécidabilité* que l'on d'ailleurs réfute devant toute téléologie artistique : assigner à l'art une fin historique, c'est subtilement

déprécier le mouvement qui y amène. On pourrait même ajouter que lui déterminer des *origines* repose sur une négation analogue, car la matière historique est elle aussi en mouvement, tout aussi hasardeuse et complexe que la prédiction de l'avenir. Ce qui semble toutefois caractéristique de notre époque, c'est l'apparition d'oeuvres d'art qui ne revendiquent pas leur appartenance à une actualité, qui choisissent délibérément de ne pas s'inscrire dans le cadre esthétique contemporain. En d'autres temps, on aurait qualifié ces oeuvres de *classiques*, et tel était précisément l'objectif de Borges : produire des textes indatables, qui auraient pu avoir été écrits dans l'Antiquité comme dans un futur proche.

On ne saurait comprendre le travail de Leandro Erlich sans le situer dans le cadre général de cette esthétique borgésienne, non pas parce que tous deux sont de nationalité argentine, mais parce que la pensée de Borges a subtilement irrigué les consciences depuis trente ans, au point de représenter une alternative solide au modernisme occidental : cyclique, labyrinthique, hétérochronique, son travail pourrait se définir comme relevant d'un *classicisme vertigineux*. Les formes qu'utilise Borges appartiennent certes à l'histoire de la littérature, mais elles sont le support de contenus d'avant-garde ; l'apparence est simple, mais le parcours forme un dédale ; la narration est linéaire, mais elle propose d'infinies bifurcations. La *Bibliothèque de Babel* décrite par Borges dans une nouvelle célèbre est également de nature circulaire, mais elle repose sur la permutabilité, les combinatoires et le déchiffrement d'une énigme. Bibliothèque sans limites visibles, elle contient l'ensemble des combinaisons permises par les lettres de l'alphabet occidental. Son architecture se compose d'innombrables galeries identiques en tous points, dont le plan libre donne sur un couloir, chacun flanqué d'un cabinet de toilettes à gauche et d'un dortoir à droite. Mais "dans ce corridor, précise le narrateur, il y a une glace qui double fidèlement les apparences. Les hommes en tirent la conclusion que la bibliothèque n'est pas infinie; si elle l'était réellement, à quoi bon cette duplication dérisoire?" (2) Le miroir, pour Borges, est avant tout une évocation de l'infini ; il se confond ainsi avec les propriétés de l'oeuvre d'art, qui repose sur "la promesse d'une révélation qui ne se produit jamais". C'est dans ce sens que Leandro Erlich s'inscrit dans l'héritage de l'esthétique borgésienne : faits de miroirs, de reflets, de faux-semblants, d'illusions trompeuses et de mises en abyme, ses travaux se présentent généralement comme des fragments de réalité apparemment banals, mais qui débouchent sur des labyrinthes perceptifs et mentaux.

Deux hublots donnant sur un ciel nuageux procurent la sensation d'être assis dans un avion en plein vol (*El Avion*, 2011); une porte, au fond d'une galerie, semble déboucher sur une rame de métro en marche (*Subway*, 2010) ; une rampe d'escalier, présentée à l'horizontale, renverse les coordonnées de l'espace où nous nous trouvons (*The Staircase*, 2005)... Les installations d'Erlich mettent systématiquement à mal nos certitudes spatiales ou temporelles. Elles privent le visiteur de ses repères physiques et le plongent dans l'étonnement, voire le désarroi, l'obligeant à relativiser sa position entre le réel et l'artificiel, la logique et la magie. Le voici privé de reflet, confronté à un paysage impossible ou une impasse perceptive, dissocié de son image...



On pourrait parler de “trompe-l’oeil” au sujet de l’oeuvre de Leandro Erlich ; mais la volonté d’illusion n’y constitue qu’une donnée initiale, un préalable à l’installation dans le cerveau du regardeur d’une figure plus complexe, celle du labyrinthe. Modèle formel éminemment borgésien, le dédale représente pour l’écrivain argentin la métaphore absolue de la littérature et de l’art : tout texte constitue selon lui un immense palimpseste au sein duquel le lecteur doit s’égarer, et tout labyrinthe forme un texte dont les couloirs renferment toujours un Minotaure. Chez Borges, le postulat de départ réside dans le caractère océanique de la littérature : l’écrivain ne fait que reprendre un récit préalable, réécrire en apportant des variantes parfois infimes, s’inscrire dans un flot préexistant. Pierre Ménard, héros d’une de ses nouvelles, recopie ainsi au vingtième siècle le *Don Quichotte* de Cervantès, et le simple fait de reproduire les mêmes phrases dans le même ordre, avec un décalage de plusieurs siècles, suffit à en modifier radicalement la signification. Pierre Ménard joue ici le rôle d’un Minotaure littéraire, un copiste à la *Bouvard et Pécuchet*, fantôme brutalement introduit entre les lignes du roman de Cervantès... Mais quel est le labyrinthe auquel nous introduit Leandro Erlich ? Son travail n’a jamais recours à la citation ; à peine pourrait-on citer à son sujet quelques installations de Dan Graham ou de Bruce Nauman qui jouaient sur les décalages temporels ou le non-sens architectural. Ce qui s’y voit cité, c’est la réalité visible, le quotidien le plus prosaïque : lignes de métro, piscines, ascenseurs, portes d’entrée, immeubles, cages d’escalier... L’histoire de l’art ne semble pas exister dans ces installations qui utilisent leur lieu d’exposition comme un support neutre, un vide sidéral qui ouvrirait sur des réalités lointaines. Une exposition de Leandro Erlich fait le vide, néantise la galerie, transperce les murs : son travail consiste à faire oublier qu’il s’agit d’art, qui cesse alors d’être une valeur. Le regardeur se voit confronté à une expérience, et peu importe sa nature esthétique.

S’agit-il pour autant d’une entreprise de négation du réel ? L’une des premières pièces importantes d’Erlich, *Turismo* (2000), présentée à la biennale de La Havane, proposait à ses visiteurs de se transformer en skieurs dévalant d’imaginaires Alpes, par l’entremise d’un plateau de cinéma dont les décors s’avéraient parfaitement réalistes, produisant des images plausibles. La recherche du contraste absolu guide ainsi les débuts de Leandro Erlich : entre les tropiques et les sommets neigeux, entre les loisirs du monde capitaliste et la réalité cubaine, l’impact de *Turismo* provient d’une joyeuse violence faite au réel, comme si l’art se donnait pour rôle cruel de trouver le possible et d’en proposer des alternatives ironiques. L’artiste se joue de la réalité, il s’en moque. Ce qui l’intéresse, c’est le regardeur et les sensations mentales qu’il retire de l’expérience dans laquelle il est plongé : « *L’art cinétique, explique Erlich, fait partie de mes influences, mais à la différence de nombreux artistes cinétiques, la surprise de mes illusions d’optique est le point de départ de mon travail, et pas une fin. C’est lorsque l’expérience commence, que les choses deviennent interactives. Il n’est rien de plus frustrant que ces oeuvres qui proposent une interactivité ou la participation prend la forme du « Poussez ce bouton », ou du « mettez la tête ici ». Le spectateur a besoin d’être impliqué dans le travail de part sa propre volonté. Il doit créer son propre temps*

*au-delà du temps de l'exposition, comme au cinéma ou au théâtre. Dans les arts visuels, le temps n'appartient pas à l'installation mais au spectateur. »*

L'expérience en question est celle de la désorientation, du dépaysement extrême. Elle se révèle tout particulièrement dans *El Living* (1998), une installation qui se compose d'un salon dont la paroi contient deux ouvertures : l'une est un miroir qui reflète la salle, tandis que l'autre est une fenêtre qui montre, dans l'autre côté, une pièce exactement similaire, mais inversée, comme s'il s'agissait d'un miroir, mais dans lequel l'image du spectateur n'apparaît pas. Pour un individu, la perte de son reflet, de son ombre, de son image, représente une expérience de déboussolement absolu : grand thème de la littérature romantique, les aventures du double prennent aujourd'hui une consistance différente avec l'apparition des « avatars » numériques. Le travail d'Erlich ne fait jamais allusion ni à l'écran, ni à l'univers numérique, parce qu'il est tout entier consacré à la pixellisation de l'expérience humaine : détourné, recadré, téléchargé, l'individu s'y voit ramené au statut d'image « éditable » à l'infini, capturée par des dispositifs envahissants. Ce qui est demandé au regardeur-acteur de *Bâtiment* (2004), c'est de chercher sa place dans une image. L'œuvre se compose d'une façade d'immeuble, avec tous ses décrochements, balcons, ornements sculptés, toit mansardé, posée horizontalement au sol pour servir de point d'appui aux participants : ceux-ci « s'accrochent » au décor, tandis qu'un miroir incliné à 45° renvoie l'image au sol sur un plan vertical, donnant ainsi l'illusion d'une vraie façade et le sentiment d'une suspension des lois de la pesanteur...

Parmi ses contemporains, seul Carsten Höller pourrait lui être comparé, mais les expériences proposées par ce dernier reposent sur des bases scientifiques davantage que métaphysiques : lorsque Höller fournit aux visiteurs-cobayes de son exposition à Cologne des lunettes qui renversent leur perception du haut et du bas, il met en évidence le fait que l'œil humain est d'ores et déjà un correcteur (telle une chambre noire, le cerveau corrige le signal enregistré par le nerf optique), et que notre appareil sensible constitue une machinerie trompeuse. La construction de dispositifs visuels visant à égarer le regardeur, ou la pratique de la désorientation par la duplication des formes et leur disposition en miroir, font de Carsten Höller une sorte d'alter ego de Leandro Erlich. Tous deux envisagent l'art, non pas comme un simple moyen d'expression, mais comme une activité consistant à inventer des dispositifs expérimentaux.

Considérée dans son ensemble, la génération d'artistes à laquelle appartient Leandro Erlich entretient avec la réalité des rapports ambigus, mais l'aspect dominant de cette réalité est généralement social ou politique, et se voit le plus souvent envisagée dans le cadre d'un commentaire critique. L'art des années 1990-2000 se consacre volontiers à l'étude des représentations : la culture, les relations sociales ou les rapports politiques y représentent des langages qui doivent être analysés comme tels. Il porte sur le caractère socialement construit d'éléments jadis considérés comme « naturels ». Erlich, lui, entretient dans son œuvre des rapports conflictuels avec la réalité sensible elle-même, ou plus exactement avec la stabilité supposée des

phénomènes visibles. Les thèmes majeurs de l'art de son temps semblent lui être étrangers : la politique n'existe dans son travail que par allusions ; et les problématiques du *genre*, du biopouvoir, du post-colonialisme ou des conflits culturels en sont singulièrement absentes. Car le *culturel* n'existe pas chez Erlich, dont l'œuvre semble appartenir à un monde déjà globalisé, sans origine déterminée, dénuée de toute attache nationale ou appartenance sociale. Les éléments en jeu dans ses dispositifs optiques se réduisent à la réalité visible, les interactions entre les personnes et le monde s'apparentent à des *effets spéciaux*. La réalité y est contredite dans son langage même, celui des apparences ; les êtres humains doivent s'y voir décontenancés, soumis qu'ils sont à des expériences au cours desquelles leur croyance en la réalité se voit mise à l'épreuve ; quant aux effets spéciaux, ils fonctionnent comme une métaphore de l'art lui-même, l'artiste se présentant comme un illusionniste critique en compétition avec le vrai. Mais ici, comme dans le *spectacle* décrit par Guy Debord, le vrai n'est rien de plus qu'un moment du faux... Devant des œuvres telles que *Stuck elevator* (2011) ou *Shattering door* (2009), le regardeur ne peut que ressentir ce sentiment d' "inquiétante étrangeté" théorisé par Freud, ce *unheimlich* qui constitue un moment de dépossession de nos certitudes : nous sommes dans la réalité, mais... Pour atteindre cet objectif de dépossession, Erlich utilise tous les éléments disponibles qui diffractent la réalité : reflets, miroitements, liquide, nuages, gaz...

La série *Single cloud collection* (2012) se compose de trois présentoirs tels qu'on en utilise dans les musées, chacun renfermant, lorsqu'on les regarde de face, un petit nuage parfaitement réaliste, un cumulus flottant dans l'étroit cadre de sa boîte. Il faudrait un jour étudier la troposphère artistique, et s'interroger sur l'évolution de la figure du nuage jusqu'à nos jours, où il s'est chargé de significations nouvelles. Utilisé pour représenter ou symboliser les masses de données (de l-Cloud au "nuage d'informations"), le nuage semble omniprésent dans l'iconographie contemporaine : de Philippe Parreno à Pierre Huyghe, en passant par Laurent Grasso, il joue un rôle capital dans la modélisation de l'univers numérique et dans la formalisation des réseaux. Ce n'est pas un hasard si on le retrouve si souvent chez Leandro Erlich, de *Smoking Room* (2006), où l'illusion de la fumée des cigarettes brouille un espace vitré, jusqu'à *El Avion* (2011), sans oublier la série *Skylight, The Cloud story* (2009), où les nuées se déploient dans le cadre d'une fausse fenêtre. Le nuage est un élément majeur de l'esthétique romantique, un matériau expressif servant à suggérer les passions de l'âme ou les sentiments du créateur. Chez Erlich, rien de tel : il représente une sorte de défi. Colossal, inaccessible, difficile à reproduire dans le cadre d'un réalisme optique, le nuage est le sublime domestiqué, un tigre transformé en caniche, le déluge devenu eau de robinet. Autrement dit, une image de l'univers technologique dans lequel nous vivons, dans lequel les phénomènes atmosphériques les plus gigantesques ou les données les plus colossales se voient réduits à la taille d'un écran. Mais le nuage constitue également, dans le travail d'Erlich, la clé de voûte d'une problématique esthétique hantée par l'illusionnisme et la prestidigitation, c'est-à-dire par la nature de la réalité. Evoquant la définition du réel donnée par Jean Baudrillard (est réel ce dont il

est possible de donner une reproduction exacte), Erlich ne cesse de questionner sa résistance. Le sujet central de son travail n'est autre que le regard humain, la manière dont nous utilisons nos yeux pour évoluer dans le réel, et comment cette perception optique se met au service d'une projection mentale, grâce à laquelle nous pouvons survivre à la dislocation permanente de nos repères. Regarder, c'est affirmer quelque chose. Le processus scopique est une démarche, un discours, un acte de construction. Et au-delà des subtils mécanismes mis en place par Leandro Erlich pour déconstruire le discours oculaire, toute son oeuvre tourne autour d'un acte inaugural, un dispositif théorique exposé dans une installation qu'il a d'ailleurs retravaillée plusieurs fois, *The view* (1997-2005) : elle se compose d'une multitude de scènes juxtaposées, comme un immeuble vu en coupe frontale, dans lequel des dizaines d'êtres humains vivent leur vie quotidienne. Voyeur attentif et scrupuleux, l'artiste se présente ici comme un être panoptique, capable de *faire le point* sur le chaos de l'existence.

- (4) Simplicius, cité par Roger Caillois : « Les Thèmes fondamentaux de l'oeuvre de J.L Borges », in *Les Cahiers de L'Herne / Borges*, Biblio, p. 183.
- (5) Jorge Luis Borges : *La Bibliothèque de Babel*, La Pléiade, p. 491.
- (6) Leandro Erlich, in *Lost Garden*, 2009.