

## WAYS OF CREATING WORLDS by Rodrigo Alonso

Translated by Cayley Taylor  
(Original Spanish version below)

*In the dreamer's dream, the dreamed one awoke...*  
Jorge Luis Borges <sup>1</sup>

A Buenos Aires artist

In 1993, at only twenty years old, Leandro Erlich developed a singular project: the possibility of building a replica of the Buenos Aires obelisk –one of the most important monuments of the city at 68 meters high - in the peripheral neighborhood of La Boca. Since the monument constitutes a reference of geographic location, a setting for celebrations and social protests, and a symbol of identity, the enterprise meant a reconfiguration of urban life in the Argentine capital city.

In this unrealized work the artist's interest in displacements and operations that disrupt the normality of everyday spaces is already perceivable. However, the most notable thing is its level of ambition, uncommon for a country in which young creators must adjust themselves to traditional means given the lack of resources for the production of other kind of works. Erlich takes on a project that evidently exceeds him, but in a way also serves as training for him to take on that which appears impossible at first sight. His most powerful tool in those years is not a technical one - it's not even his keen imagination - but more of an intrepid attitude that encourages him to move into complex and challenging territories.

His current work preserves the seed of that first challenge. His installations that present simple, trivial and mundane spaces don't try to draw attention to the spaces themselves, but instead are devices meant to question the ways in which we apprehend reality through the precarious information provided by our senses. His reproduction of mirrors, windows and labyrinthine spaces doesn't culminate in the acknowledgement of the confusing nature with which they presented to our eyes. Instead they are situated to plant seeds of doubt regarding the world as we know it by way of information garnered through our perception. In this sense, his program is just as ambitious as the apparently naïve attempt to replicate the city's most important monument at only twenty years old. Or, perhaps even more so. It aims towards physiologically and historically molded faculties but which transverse geographies and cultures, even in pieces with very local references such as *Turismo* (2000) and *Window and Ladder* (2008).

The studies on Leandro Erlich's work emphasize his obvious relationship to Jorge Luis Borges' poetic universe. His passion for labyrinths, paradoxes and mirrors makes

this clear. The artist himself has declared his admiration for the writer - an inescapable cultural reference in Argentina - many times. Nevertheless, there is yet another aspect that closely unites the two of them: a detached, analytical and intelligent viewpoint that they project beyond their immediate surroundings, and the license they grant themselves to contribute to universal culture from one of the cities located farthest away from the world's cultural centers.

Someone might argue that in a globalized world distances are relative and that privileged centers of cultural production no longer exist, but a quick look at the planet's cultural activity rapidly reveals this assertion as overly optimistic and postmodern. In any case, a more plausible and common explanation would do better: that Argentina is a country comprised mainly of descendants of European immigrants who look persistently and admiringly towards the locus of their origins. But this isn't enough either, given that there are thousands of artists and writers in this country who don't feel the call to transcend national frontiers.

Leandro Erlich belongs to a generation of Argentine artists interested in making their voices heard in the international scene, with the conviction that they can provide a meaningful contribution to the dialogical and reflexive field of contemporary creation. Like Tomás Saraceno, an artist of his same age, and, more recently, Adrián Villar Rojas, Erlich rejects local themes and the kind of low-cost production and precarious materials that Latin American artists are associated with. In contrast, his works employ sophisticated resources and the same levels of realization as those of his international colleagues. The frequent use of materials and techniques borrowed from the field of building construction also helps him to avoid local tones, given that architecture today has such a high degree of standardization that it evades any identification with a specific context.

The relationship between Leandro Erlich and Tomás Saraceno is particularly interesting. Both are oriented towards questioning reality by referring to configurations and procedures that show its relativity; the former, through different forms of artifice; the latter, by turning to a discursivity that borders on the utopic. In their ability to transcend the impositions of the world as we know it, these two artists embody a kind of thinking that critically addresses certain aspects of the contemporary world, utilizing ingenuity and poetry to promote alternative universes and an open dialog with the public.

This nonconformity is part of an approach towards reality that constantly inquires about the nature, functioning and limit of things. In that regard, a significant situation came up in the work *Ascensor* (1995) when Erlich was participating in the prestigious Braque Prize in Buenos Aires. As the artist has explained, the idea for the work was triggered by contest rules stipulating maximum permitted dimensions as 80 x 80 x 180 cm. When asking about the reasons behind this rule, Erlich found out that these were the measurements of the elevator that would be used to transport the art pieces in the institution where the contest was being held.

The work reproduces an elevator car, with its interior and exterior inversely arranged: on the outside there are the buttons and the typical design of these kinds of transporting devices; and in the interior, a mirror trick producing infinite virtual cables.

The anecdote is relevant in more than one way: not only because of the ingenuity by which the young artist mocks the permitted dimensions, but primarily because the interior of the elevator car exceeds such limits by means of a mirror illusion. In this transgression of limits, Erlich questions not only the rules imposed on artistic production, but also the institutions that arbitrarily create them.

Almost immediately, his interest moved toward optical illusions, false perspectives and, particularly, the activation of the role of the spectator. The installations *Neighbors* (1996) and *The View* (1997-2005) construct a viewpoint that locates the spectator as voyeur. The first one prompts the viewer to watch the aisle of a virtual building through a door peephole; the second invites one to spy on the activities of building inhabitants through a set of blinds.

Unlike what happens later on, here the spectator cannot enter the works; they can only watch from the location that has been assigned to them on the outside. This allows for participation in the act of observing the others while they are waiting for their turn. In this way, a mirrored situation is established in which the future voyeur grows aware of the act that he or she is soon to carry out. In the following installations a mirror will usually be in charge of confronting the audience with their own actions.

In *The View* a strong narrative component appears for the first time, one that is used infrequently in Erlich's subsequent works but that is essential in sustaining the gaze for the necessary amount of time. With the reappearance of video in his recent works, narrative again takes a prominent position, but it is now based on a sort of cyclical and repetitive temporality in which the interest in the progression of images starts to dissolve (*Subway*, 2009; *Elevator Pitch*, 2011; among others).

In fact, the use of electronic images in Leandro Erlich's works is less narrative than spatial. In keeping with the rest of his production, videos introduce a virtual setting, an other-space transported to the gallery, generally by means of a frame or set that adapts it to the scene's requirements. The audiovisual sequences -many times silent- are adjusted to the parameters of cinematographic verisimilitude, for that is what makes us see it as realistic. However, the medium is not used as a plot. In any case, the frame that cradles the video is what allows for the necessary elements to give it its narrative character (most of the videos simulate being on the other side of a window, in an adjacent space).

### **The abomination of mirrors**

With the production of *El living* (1998), Leandro Erlich acquires the definitive impulse that sets him on the road towards aesthetic and conceptual maturity. Here, the architecture gains prominence and the spectators turn into an exploratory agents who, after being deceived with the first contact, must re-adjust their reading towards the understanding of mechanisms governing their gaze.

The installation shows a living room with a wall that has two openings: one is a mirror reflecting the room, while the other is a window that connects to a room exactly like the original but in an inverted arrangement, like a mirror that doesn't show the spectator's reflection. The discovery of this unreflecting mirror is unnerving, and in a

way, sinister. In the short story *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, Jorge Luis Borges has his friend, Adolfo Bioy Casares, utter an equally disturbing phrase: "Mirrors and copulation are abominable, because they multiply the number of men".<sup>2</sup> To what is owed the abominable character of reproduction?

In literature, legends and myths, mirrors many times appear linked to mortuary references. The absence of reflection immediately brings to mind the story of Count Dracula, who reveals his lack of life and reality in this way. The myth of Narcissus attributes mirror duplication for the death of its protagonist, whose love for his own image takes him into the abyss. In Lacanian theory, the mirror phase constitutes a key stage in the construction of subjectivity and the individual's self-awareness as an imaginary complete being; the inability to overcome this stage in a decisive moment in life can lead to forms of annulment or self-destruction.

Nevertheless, the unease this work provokes is not restricted to the discovery of the false mirror. There is also a tension between reality and representation - unfolded through a magnificent *trompe l'oeil* - which postulates, in some way, the possible falseness of the world that we inhabit. "Instead of concern for the essence of the model and its precise reconstruction", affirms Severo Sarduy, "[the *trompe l'oeil*...] seems to be determined to produce its effect. And thereafter the strength of its subversion -to capture the surface, the skin, the outer wrapping, without passing through the central and founding, the Idea- and the aggressiveness aroused in the vindicators of essentialities by the strangeness of its theatricality that functions as if in a vacuum."<sup>3</sup> The vacuity of that universe, represented as a mirror version of our own universe, points out the latent vacuity of the one serving as its model.

"This efficacy, that consists in making the inexistent visible", Sarduy goes on, "does not come though from the assertion or apotheosis of a personality, of a style, but on the contrary, from its ultimate dissimulation, from its annulment: the more anonymous its execution, the less exhibited or denounced the stroke, the more efficient the *trompe l'oeil* will be".<sup>4</sup> On the brink of deceit, the work doesn't reveal any authorship and leaves the spectator alone to face the commotion of its perceptual universe. The discovery of the trick provokes a defamiliarization in the Brechtian sense of the term. The piece reveals the mechanisms through which it produces the signification so the spectator can, in the critical moment, reflect about the precariousness of interpretations based on data provided by the bare experience.

As such, the installation projects itself beyond the mere surface of what it reproduces to push us into the conscious examination of our surroundings. As it happens with Jeff Wall's photographs, the *mise en scène* leads us to critically reconsider the links between reality and representation, to sharpen our perception of the everyday, to examine the cultural foundations of the gaze, and to consider the cosmetic effects of the of the spectacular that are so common in our contemporary environment.

As Jacques Lacan puts it: "the world is an omnivoyeur but it is not an exhibitionist: it does not provoke our gaze. When it begins to provoke it, then the sensation of alienation also begins".<sup>5</sup> The inverted room in *El Living* has a gaze that is independent from the viewer's position, which is alien and defamiliarized. That gaze precedes the

spectator and transforms him, in the words of Merleau-Ponty, into an actor in the “spectacle of the world”. This awareness of coexisting with another gaze is perhaps one of the more disturbing aspects of the piece.

Leandro Erlich’s fascination with mirrors can be observed in many of his works, although in very diverse ways. In *Cadres Dorés* (2007), it is materialized in two small installations placed face to face that reproduce the infinity-effect of two opposed mirrors. In *Sidewalk* (2007), the buildings of a large city become present in the gallery by way of their reflection in a puddle of water. *The Ballet Studio* (2002) introduces an even more curious element: here, the reproduction of two identical but inverted rooms is completed by a strictly synchronized choreography interpreted by a pair of very similar looking female dancers dressed in matching outfits. The “reflection” now has a life of its own, but, which one of those two spaces should be considered as the reflection?

In *Changing Rooms* (2008), the spectator is invited to go through a series of mirrors until he is lost in a confusing, labyrinthine space. The multiplication of minuscule dressing rooms that continue in different directions causes an unsettling, claustrophobic sensation. That repetition leads to scenographic virtuosity that ties the objects of reality in such a precise way that it’s hard to accept deception, even after having gone through the golden frames that in many cases should have contained mirrors. To figure out the functioning of the piece is less important than recognizing its masterful functioning.

### **To submerge into the everyday**

*La pileta* (1999) is another milestone in Leandro Erlich’s career. While in *El living* the spectator is introduced gradually into the simulacrum’s unreality, here he is thrown into it full-blown. To literally enter the bottom of a pool is an experience that can provoke confusing sensations, but all of which are foreign to our bond with the everyday. The light blue of the walls, the rippling reflections, the light that reaches us through the mirror of water, construct an exceptional and immersive experience that strikes before the intellect can grasp it.

When reflecting on Barnett Newman’s essay *The Sublime is Now*, the philosopher Jean-François Lyotard asks himself: How can one think of the sublime as a “here and now”? Isn’t the sublime something that transcends normal experience? His conclusion is that the experience of “here and now”, which should be one of the most frequent experiences, has become unusual.<sup>6</sup> In Leandro Erlich’s work, the awareness of the here and now precedes its subsequent intellectualization. Even after the artifice is unveiled, there is a primordial assertion of the spectator with her own sensorial data that induces a “suspension of disbelief” that Borges claimed to be essential for aesthetic experience.

The initial shock that a piece causes deserves a commentary. In the 1930’s, Walter Benjamin greeted it as one of the most original contributions of cinema to art reception and located its precedents in the avant-garde practices of Dadaism.<sup>7</sup> Nowadays that effect is part of the repertoire of those media that turn to sensationalism as a way of

attracting the masses. Nevertheless, the perplexity that *La pileta* provokes has a different meaning. While Dadaists resorted to shock to upset the habitual and mass media uses it to distance us from it, contemporary artists appeal to shock in order to reaffirm the experience of the everyday, to exalt the here and now of its appearance.

According to Fredric Jameson, the derealization that is present in a substantial amount of contemporary art entails a keen reflection about reality.<sup>8</sup> But to which reality does a piece like *La pileta* relate to? In a series of radio interviews, Claude Lévy-Strauss noted how impressionism moved towards landscape at a time when it was disappearing as an important space for residents in 19<sup>th</sup> century cities.<sup>9</sup> Perhaps it could be argued that in *La pileta*, the experience of leisure, the enjoyment of the senses, the pleasure of recreation express a more and more distant experience for the inhabitant of today's run-down metropolis.

From a formal point of view, *La pileta* plays with a group of inversions: in/out, up/down, interior/exterior, etc., that reappear in other works such as *La torre* (2007), *The Shaft* (2011), *Staircase* (2005), and in many installations that are based on videos, like *Le Regard* (2011), *Subway* (2009) or *Window Captive Reflection* (2013). It also introduces the artist's interest in low and high perspectives, a feature that can be observed in *Eau Molle* (2003), *Sidewalk* (2007), *Window and Ladder* (2008), *Double Skylight* (2009) and *Le Monte-Meubles* (2012). Finally, the recurrent water motif appears here for the first time, which later characterizes pieces like *Rain* (1999) or *Eau Molle* (2003), among others.

## **Collective creativity**

*Turismo* (2000) is an atypical piece in Erlich's work, but it initiates a series of projects that gives the spectator a leading role. It is atypical because it's a joint work (with Judi Werthein), but mainly because it is the artists themselves who are in charge of organizing and putting to work the fictional device in which the piece is based on. In subsequent works, Erlich will not be there at all, leaving the audience with the responsibility of activating them.

This piece recreates a photography studio composed of a curtain showing a snow-covered landscape, several types of sleds and artificial snow. Over long days, a multitude of Cubans gather in front of the installation to take a polaroid picture that shows them in a winter environment put together in the best of Hollywood style. Here, the staging is evident from the beginning. But, paradoxically, the artifice disappears in the end: the snowy photographs seem real or, in any case, they show the typical prefabricated reality of any touristic postcard. The main note of realism was conceived by the public itself when people started attending the photo shoot wearing winter clothes, in spite of the high November temperatures in Cuba.

*Turismo* triggers a series of immediate interpretations. First, it inserts its protagonists in an experience that few have access to, not only because it doesn't snow in Cuba, but also because the possibility of tourism is usually prohibited for its citizens. Few of them even own photographs, because there isn't the photo-mania on the island that is typical in our capitalist societies. On the other hand, there is a

reflection about the way in which media molds our relationship with our environment. Photography, which produces such vivid sensations that made Walter Benjamin assert that “the difference between technique and magic is, of course, a historic variable”<sup>10</sup>, today exists almost exclusively on the side of technique, as a standardized recording format. Little is left of its original magic, except for the Cubans who transformed it, with their own imagination and dreams, into the reservoir of a vivid situation.

Another prominent case is the different versions of *Bâtiment* (2004-2013), performed in public spaces in Paris, London, Shanghai and Buenos Aires, among other locations. There, the façade of a building is reproduced on the floor level but then reflected in an enormous mirror that erects it perpendicularly for the gaze, allowing the audience to create scenes with gravitational variations. As happened in *Turismo*, a photograph taken with the right framing will hide the artifice in a way in which it is difficult to discover the trick if you have not witnessed the photo shoot.

The creativity of people who “use” the installation is so vast that the artist has devoted himself to compiling photographs taken by users, even transforming some of them into autonomous pieces. The facial expressions, the studied positions, the momentary complicity with each other in order not to spoil the illusion, and the velocity with which people understand and adopt the fictional mechanisms that are necessary to construct realistic images reveals the relational effectiveness of the installation and its capacity to rouse the public’s imagination.

In a similar though less multitudinous vein, *Le Cabinet du Psychanalyste* (2005), *The Chairman’s Room* (2012) and *La Répétition* (2014) also encourage the public’s creative participation. In this case, the audience must fill in certain spots that correlate with empty spaces in a scenography that is exhibited behind a reflecting glass. The right position brings to life a virtual scene populated by the phantasmagorical bodies of the participants. From the tranquility of their own location they can analyze the work of optical effects, the decisive importance of light, the imprecision of perceptual acts, and the variations between points of view. In this way their experience can be both playful and reflexive at the same time.

## **Typologies of magic**

Defying gravity, inverting spaces, deceiving the eye, transforming the spectator into a voyeur, forcing perspectives, manipulating duplicity, instrumenting special effects, motivating curiosity, turning the spectator into an actor, activating banal scenes, upsetting mundane temporality, expanding spaces, opening windows to alternative realities, reinterpreting the everyday, suspending the definitions of true and false, constructing realism, provoking identification, strengthening the incredible. These are some of the resources that Leandro Erlich has developed in his still relatively short career. Through them, he questions the familiarity of the world we live in and the automatisms that take place in our relationship with it.

In this way Erlich brings his non-conforming spirit to the stage. Not that of revolutionary youth from the seventies, but a more modest though equally effective one, one that refuses to accept reality as it is configured and offered to the modern

human being. In his work, the limits between reality and representation are blurred, not only to denounce the deceptive construction of reality, but also to show the real possibilities of reactivating experience through artistic representation. His pieces arouse unfamiliarity, astonishment, unease, reticence, bewilderment, suspicion. But almost never indifference.

Notes:

1. BORGES, Jorge Luis: "The Circular Ruins" in BORGES, Jorge Luis. Fictions. New York: John Calder Publishing, 1991.
2. BORGES, Jorge Luis: "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" in BORGES, Jorge Luis. op. cit.
3. SARDUY, Severo: Baroque. New York: Lumen Books, 1989.
4. Ibid.
5. LACAN, Jacques: The Seminar of Jacques Lacan: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis (1964). New York: Norton, 1998.
6. LYOTARD, Jean-Francois: "The Sublime and the Avant-Garde" in BENJAMIN, Andrew (ed). The Lyotard Reader. Oxford: Basil Blackwell, 1989. Quoted in VAN DE VALL, Renée: "Silent Visions. Lyotard and the Sublime" in The Contemporary Sublime. Art & Design. London: Academy Group, 1995.
7. BENJAMIN, Walter: "The Work of Art in the Age of Material Reproduction" in BENJAMIN, Walter. Illuminations. New York: Schocken Books, 1968.
8. JAMESON, Fredric: Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism. Durham: Duke University Press, 1991.
9. Lévy-Strauss, Claude. Arte, lengua, etnología. Mexico; Buenos Aires: Siglo XXI, 1975.
10. BENJAMIN, Walter: "A Short History of Photography," in BENJAMIN, Walter: Selected Writings 1927-1934, Boston: Harvard University Press, 1999.

## **MANERAS DE HACER MUNDOS**

**Rodrigo Alonso**

*En el sueño del hombre que soñaba, el soñado se despertó...*  
*Jorge Luis Borges*<sup>1</sup>

### **Un artista de Buenos Aires**

En 1993, con tan sólo veinte años, Leandro Erlich desarrolla un proyecto singular: la posibilidad de construir una réplica del Obelisco de Buenos Aires – uno de los monumentos más importantes de la ciudad, de 68 metros de altura – en el barrio marginal de La Boca. La empresa supone una reconfiguración de la vida urbana de la capital argentina, para la cual dicho monumento es un referente de ubicación geográfica, escenario de festejos y manifestaciones sociales, y marca de identidad.

En esta obra jamás realizada ya se percibe el interés del artista por los desplazamientos y las operaciones que trastocan la habitualidad de los espacios cotidianos. Pero lo más notable en ella es su nivel de ambición, poco común en un país donde los jóvenes creadores deben adecuarse a los medios tradicionales ante la falta de recursos para la producción de otros tipos de trabajos. Erlich asume un proyecto que evidentemente lo supera, pero que de alguna manera también lo entrena para abordar aquello que se muestra, a primera vista, como imposible. Su herramienta más poderosa en estos años no es técnica, ni siquiera lo es su aguda imaginación, sino que



es, más bien, esa actitud intrépida que lo anima a internarse en terrenos desafiantes y complejos.

Su obra actual conserva el germen de ese reto primero. Sus instalaciones de espacios simples, banales y cotidianos no buscan llamar la atención sobre éstos, sino que son dispositivos destinados a cuestionar las formas en que aprehendemos la realidad a partir de la precaria información provista por nuestros sentidos. Sus reproducciones de espejos, ventanas y espacios laberínticos no se agotan en la constatación del carácter equívoco con que se presentan a nuestros ojos, sino que se orientan a sembrar la semilla de la duda sobre toda aproximación al mundo que conocemos, a través de los datos suministrados por nuestra percepción. En este sentido, su programa es tan ambicioso como el intento aparentemente ingenuo de replicar el monumento más importante de la ciudad con tan sólo veinte años. O lo es aún más. Porque se dirige hacia facultades modeladas fisiológica e históricamente pero que atraviesan geografías y culturas, incluso en piezas con referencias muy locales como *Turismo* (2000) y *Window and Ladder* (2008).

Los estudios sobre la obra de Leandro Erlich resaltan su evidente relación con el universo poético de Jorge Luis Borges. Su afición por los laberintos, las paradojas y los espejos no deja ninguna duda al respecto. El propio artista ha declarado en numerosas oportunidades su admiración por el escritor, que en la Argentina es un referente cultural insoslayable. Sin embargo, existe otro aspecto que los une de manera íntima: la mirada distanciada, analítica e inteligente que ambos proyectan más allá de su entorno inmediato, y el permiso que se conceden para realizar sus aportes a la cultura universal desde una de las ciudades más alejadas de los centros culturales del mundo.

Se podría argumentar que en un mundo globalizado las distancias son relativas y que ya no hay centros privilegiados de producción de cultura, pero una rápida observación a la actividad cultural del planeta desmiente de inmediato esta afirmación demasiado optimista y posmoderna. En todo caso, sería mejor acudir a una explicación más plausible y reiterada: que la Argentina es un país conformado en su mayoría por descendientes de inmigrantes europeos que miran con insistencia y admiración hacia el locus de sus orígenes. Pero esto tampoco es suficiente, ya que existen miles de artistas y escritores de este país que no se sienten llamados a trascender las fronteras nacionales.

Leandro Erlich pertenece a una generación de artistas argentinos que se interesan por hacer oír su voz en la escena internacional, convencidos de poder realizar una aportación significativa al campo dialógico y reflexivo de la creación contemporánea. Como Tomás Saraceno (un artista de su misma edad), y más recientemente, Adrián Villar Rojas, reniega de los temas locales, y del tipo de producción low-cost y de materiales precarios que se asocia con los autores de América Latina. En contrapartida, sus trabajos emplean recursos sofisticados y los mismos niveles de realización de sus colegas del mundo. El uso frecuente de materiales y técnicas del ámbito de la construcción edilicia lo ayuda también a evitar los tonos locales, en la medida en que la arquitectura posee hoy un grado de estandarización tan alto que evade cualquier identificación con un contexto específico.

La relación entre Leandro Erlich y Tomás Saraceno es particularmente interesante. Ambos se orientan hacia el cuestionamiento de la realidad apelando a configuraciones y procedimientos que la relativizan; el primero, a través de diferentes formas de artefacto; el segundo, mediante el recurso a una discursividad de ribetes utópicos. En su capacidad para trascender las imposiciones del mundo tal como lo conocemos, estos dos artistas encarnan un tipo de pensamiento que aborda críticamente determinados aspectos del mundo contemporáneo, recurriendo al ingenio y la poesía, la promoción de universos alternativos y el diálogo abierto con el público.

Este inconformismo es parte de una aproximación a la realidad que pregunta de manera constante por la naturaleza, el funcionamiento y los límites de las cosas. Al respecto, es significativa la situación que da origen a la obra *Ascensor* (1995), con la que Erlich participa del prestigioso Premio Braque de Buenos Aires. Según cuenta el artista, la idea que la generó fue proporcionada por las propias bases del concurso, que establecían que las dimensiones máximas admitidas para objetos eran de 80 x 80 x 180 cm. Tras preguntar el motivo, se enteró que eran las medidas del ascensor de la institución donde se desarrollaba el certamen, el medio que se utilizaría para introducir las piezas artísticas al lugar.

La obra reproduce la cabina de un ascensor con su interior y exterior invertidos: del lado de afuera se encuentran la botonera y la decoración típica de uno de estos dispositivos de transporte; en el interior, un juego de espejos produce un cableado virtual infinito. La anécdota es relevante en más de un sentido. No sólo por el ingenio con el que el joven artista se burla de las dimensiones permitidas, sino fundamentalmente porque en su interior el ascensor excede tal limitación a través del juego especular. En esta transgresión de los límites, Erlich cuestiona no sólo las reglas impuestas a la producción artística, sino también a las instituciones que las crean con arbitrariedad.

Casi de inmediato, su interés se desplaza hacia los juegos ópticos, las falsas perspectivas, y en particular, hacia la activación del lugar del espectador. Las instalaciones *Neighbors* (1996) y *The View* (1997-2005) construyen un punto de vista que ubica a éste último como voyeur. La primera propone observar el pasillo de un edificio virtual desde la mirilla de una puerta; la segunda, invita a espiar, a través de una persiana, las actividades que los habitantes de un edificio realizan con las ventanas abiertas.

A diferencia de lo que sucederá después, aquí los espectadores no pueden ingresar a las obras; sólo miran desde el espacio que les ha sido asignado en el exterior de éstas. Esto permite que, mientras esperan su turno, asistan al acto de observación de los demás. Se establece de esta manera una situación especular mediante la cual el futuro mirón toma conciencia del acto que está por llevar a cabo. En las próximas instalaciones será un espejo, por lo general, el encargado de enfrentar al público con sus propias acciones.

En *The View* aparece por primera vez un componente narrativo fuerte, que será poco frecuente en el trabajo posterior de Erlich, pero que se hace indispensable para sostener la mirada durante un tiempo prudencial. Con la reaparición del video en sus obras recientes, la narrativa vuelve a ocupar un lugar destacado, pero ésta se basa

ahora en una suerte de temporalidad cíclica y repetitiva, en la cual se va diluyendo el interés por la progresión de las imágenes (Subway, 2009; Elevator Pitch, 2011; entre otras).

De hecho, la utilización de la imagen electrónica en las obras de Leandro Erlich es menos narrativa que espacial. En consonancia con el resto de su producción, el video introduce un ámbito virtual, un espacio-otro trasladado a la galería, generalmente mediante un marco o decorado que lo adapta a las exigencias de una escena. Las secuencias audiovisuales – que muchas veces no poseen sonido – se ajustan a los parámetros de la verosimilitud cinematográfica en tanto ella es la responsable de lo que consideramos realista. Pero no hay un uso argumental del medio. En todo caso, es el marco que cobija al video el que aporta los elementos necesarios para que éste adquiera carácter narrativo (en su mayoría, los videos simulan estar del otro lado de una ventana, en un espacio adyacente).

### **La abominación de los espejos**

Con la producción de *El living* (1998), Leandro Erlich adquiere el impulso definitivo que lo ubica en el camino hacia la madurez estética y conceptual. Aquí la arquitectura cobra protagonismo y el espectador pasa a ser un agente exploratorio que, engañado en su aproximación primera, debe reajustar su lectura hacia la comprensión de los mecanismos que gobiernan su mirada.

La instalación muestra un living cuya pared presenta dos aberturas: una de ellas es un espejo que refleja la habitación mientras la otra es una ventana que se abre hacia un cuarto exactamente igual al primero pero invertido, a la manera de un espejo en el cual no aparece la imagen del espectador. El descubrimiento de este espejo que no refleja es estremecedor y en algún punto siniestro. En el cuento *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, Jorge Luis Borges ponía en boca de su amigo Adolfo Bioy Casares una frase igualmente inquietante: “Los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres”.<sup>2</sup> ¿A qué se debe el carácter abominable de la reproducción?

En la literatura, las leyendas y los mitos, los espejos aparecen muchas veces ligados a referentes mortuorios. La ausencia de reflejo recuerda de inmediato a la historia del Conde Drácula, quien pone en evidencia de esta manera su falta de vida y realidad. El mito de Narciso deposita en la duplicación especular la causa de la muerte de su protagonista, enamorado de su propia imagen hasta abismarse en ella. En la teoría lacaniana, la fase del espejo constituye una instancia clave en la construcción de la subjetividad y en la autoaprehensión del individuo como ser imaginariamente completo; la incapacidad de superar esta etapa en un momento clave de la vida puede llevar a diferentes formas de anulación o autodestrucción.

Sin embargo, la inquietud que produce esta obra no se reduce al descubrimiento del falso espejo. Existe, además, una tensión entre realidad y representación – desplegada a través de un magnífico trompe l’oeil – en la que se postula, de alguna manera, la posible falsedad del mundo que habitamos. “Más que la preocupación por la esencia del modelo y su reconstrucción puntual – sostiene Severo Sarduy – [el trompe l’oeil]

parece empecinado en la producción de su efecto. De allí la intensidad de su subversión – captar la superficie, la piel, lo envolvente, sin pasar por lo central y fundador, la Idea – y la agresividad que suscita en los reivindicadores de esencialidades la extrañeza de su teatralidad que funciona como en un vacío”.<sup>3</sup> La vacuidad de ese universo representado como espejo del nuestro, no hace sino señalar la latente vacuidad del que le sirve como modelo.

“Esta eficacia, la de hacer visible lo inexistente – continúa Sarduy –, no parte, sin embargo, de la afirmación o apoteosis de una personalidad, de un estilo, sino al contrario, de su disimulación máxima, de su anulación: mientras más anónimo en su ejecución, mientras menos se exhiba o denuncie el trazo, más eficaz es el trompe l’oeil”.<sup>4</sup> En el límite del engaño, la obra no delata la mano de ningún autor y deja al espectador solo frente a la conmoción de su universo perceptivo. El descubrimiento de la trampa produce un efecto de extrañamiento, en el sentido brechtiano del término. La pieza muestra los mecanismos mediante los cuales produce la significación sólo para que, en el momento crítico, el espectador reflexione sobre la precariedad de sus interpretaciones a partir de los datos que provee la experiencia desnuda.

Así, la instalación se proyecta más allá de la mera superficie de lo reproducido para internarnos en la examinación consciente de nuestro entorno. Como sucede con las fotografías de Jeff Wall, la puesta en escena nos reconduce a considerar críticamente los vínculos entre realidad y representación, a agudizar nuestra percepción de lo cotidiano, a indagar en los cimientos culturales de la mirada, y a sopesar los efectos de la cosmética espectacular habituales en nuestro entorno contemporáneo.

Como sostiene Jacques Lacan: “el mundo es onnivoyeur, pero no es exhibicionista: no provoca nuestra mirada. Cuando comienza a provocarla, entonces también empieza la sensación de extrañeza”.<sup>5</sup> La sala invertida en *El Living* se descubre dotada de una mirada independiente de la posición del espectador, ajena y desnaturalizada. Esa mirada lo preexiste, lo transforma en actor del “espectáculo del mundo”, al decir de Maurice Merleau-Ponty. Esta conciencia de convivir con otra mirada es, quizás, uno de los aspectos más perturbadores de la obra.

La fascinación por lo especular se aprecia en numerosas obras de Leandro Erlich, aunque de maneras muy diversas. En *Cadres Dorés* (2007), aparece materializada en dos pequeñas instalaciones enfrentadas que reproducen el efecto-infinito de la oposición de dos espejos. En *Sidewalk* (2007), los edificios de una gran ciudad se hacen presentes en la galería a través de sus reflejos en un charco de agua. *The Ballet Studio* (2002), introduce un elemento más curioso: aquí, la reproducción de dos espacios iguales pero invertidos se completa con una coreografía estrictamente sincronizada, interpretada por dos bailarinas muy parecidas y vestidas de igual manera. El “reflejo” ahora tiene vida propia ¿Pero cuál de los dos espacios debería ser considerado como tal?

En *Changing Rooms* (2008), el espectador es invitado a atravesar espejos hasta perderse en un espacio confuso y laberíntico. La multiplicación de los diminutos vestidores que se continúan en diferentes direcciones genera una sensación inquietante y claustrofóbica. La repetición da paso al virtuosismo escenográfico que empata los objetos de la realidad de una manera tan precisa que cuesta aceptar el

engaño, incluso luego de haber traspasado los marcos dorados que deberían contener espejos en más de una oportunidad. Adivinar el funcionamiento de la pieza es menos importante que admitir su funcionamiento magistral.

## Sumergirse en lo cotidiano

La pileta (1999) constituye otro hito en la carrera de Leandro Erlich. Mientras en El living el espectador es introducido de manera gradual a la irrealidad del simulacro, aquí es lanzado de lleno en ella. Ingresar literalmente al interior de una piscina es una experiencia que puede provocar sensaciones equívocas, pero todas ellas ajenas a nuestro vínculo con lo habitual. El color celeste de las paredes, los reflejos ondulantes, la luz que nos llega atravesando el espejo de agua, construyen una experiencia excepcional e inmersiva que se adelanta a su posterior captación por el intelecto.

Reflexionando sobre el ensayo *The Sublime is Now*, de Barnett Newman, el filósofo Jean-Francois Lyotard se pregunta: ¿Cómo se puede pensar en lo sublime como “aquí y ahora”? ¿Acaso lo sublime no es algo más allá de la experiencia habitual? Su conclusión sostiene que la experiencia del aquí y ahora, que debiera ser una de las más cotidianas, se ha vuelto inusual.<sup>6</sup> En la obra de Leandro Erlich, la conciencia del aquí y ahora precede a su intelectualización ulterior. Aun cuando después se descubra el artificio, existe una primera afirmación del espectador en sus propios datos sensoriales que induce esa “suspensión del descreimiento” que Borges exigía para la experiencia estética.

El shock que produce inicialmente la pieza merece algún comentario. En la década de 1930, Walter Benjamin lo saludó como una de las aportaciones más originales del cine a la recepción artística, y ubicó sus antecedentes en las prácticas vanguardistas del dadaísmo.<sup>7</sup> Hoy ese efecto forma parte del repertorio de los medios de comunicación que recurren al sensacionalismo como método de atracción de las masas. Sin embargo, la perplejidad que provoca La pileta posee un sentido diferente. Pues si los dadaístas acudieron al shock para conmover la cotidianidad y los mass-media lo usan para alejarnos de ella, los artistas contemporáneos apelan a él para reafirmar la experiencia cotidiana, para exaltar el aquí y ahora de su aparición.

Según Fredric Jameson, la desrealización presente en una buena parte del arte contemporáneo conlleva una aguda reflexión sobre la realidad.<sup>8</sup> Pero, ¿a qué realidad refiere una obra como La pileta? En unas entrevistas radiales, Claude Lévy-Strauss notó cómo el impresionismo se orientó hacia los paisajes en el momento en que éstos estaban desapareciendo como espacio vital para el habitante de las ciudades del siglo diecinueve.<sup>9</sup> Quizás se podría afirmar que en La pileta, la vivencia del ocio, del disfrute de los sentidos, del placer de la recreación, plasma una experiencia cada vez más distante para el habitante de las deterioradas metrópolis contemporáneas.

Desde el punto de vista formal, la pileta juega con un conjunto de inversiones: adentro/ afuera, arriba/abajo, interior/exterior, etc., que reaparecen en obras como La torre (2007), The Shaft (2011), Staircase (2005), y en varias instalaciones basadas en videos, como Le Regard (2011), Subway (2009), o Window Captive Reflection (2013). También introduce el interés del artista por las perspectivas bajas y elevadas, que

puede apreciarse en Eau Molle (2003), Sidewalk (2007), Window and Ladder (2008), Double Skylight (2009) y Le Monte-Meubles (2012). Finalmente, aparece aquí por primera vez el motivo recurrente del agua, que anima piezas como Rain (1999) o Eau Molle (2003), entre otras.

## **Creatividad colectiva**

Turismo (2000) es una obra atípica en el trabajo de Erlich, pero con ella se inicia una serie de proyectos que otorgan un lugar protagónico al espectador. Es atípica porque se trata de un trabajo en colaboración (con Judi Werthein), pero principalmente, porque los artistas son los encargados de organizar y hacer funcionar el dispositivo ficcional en el que se basa la pieza. En las sucesivas, Erlich estará por completo ausente, depositando en el público la responsabilidad de activarlas.

La obra reproduce un estudio fotográfico compuesto por un telón con un paisaje nevado, varios tipos de trineos y nieve artificial. Durante largas jornadas, una multitud de cubanos se apiñan frente a la instalación para obtener una fotografía polaroid que los muestra en un entorno invernal, armado al mejor estilo hollywoodense. Aquí la puesta en escena es evidente desde el principio. Pero, paradójicamente, el artificio desaparece al final: las fotografías nevadas parecen reales, o en todo caso, detentan la realidad prefabricada propia de cualquier estampa turística. La principal nota de realismo fue concebida por el propio público, que comenzó a acudir a la sesión fotográfica con ropa de abrigo, a pesar de las altas temperaturas del noviembre cubano.

Turismo activa una serie de interpretaciones inmediatas. En principio, introduce a sus protagonistas en una experiencia a la que pocos tienen acceso, no sólo porque en Cuba no nieva, sino más bien, porque la posibilidad del turismo suele estar vedada a sus habitantes. Incluso son pocos los que poseen fotografías, ya que no existe en la isla la manía fotográfica propia de nuestras sociedades capitalistas. Hay, por otra parte, una reflexión sobre la forma en que los medios modelan nuestra relación con el entorno. La fotografía, productora de sensaciones tan vívidas que llevaron a Walter Benjamin a afirmar que “la diferencia entre la técnica y la magia es, desde luego, una variable histórica”,<sup>10</sup> existe hoy casi exclusivamente del lado de la técnica, como un formato de registro estandarizado. Poco queda de su magia inicial, a no ser para los cubanos que la transformaron, con su imaginación y sus sueños, en el reservorio de una situación vívida.

Otro caso destacado es el de las diferentes versiones de Bâtiment (2004-2013), realizadas en espacios públicos de París, Londres, Shanghái y Buenos Aires, entre otras locaciones. En ellas, la fachada de un edificio reproducida al nivel del piso pero reflejada en un enorme espejo que la erige a la mirada perpendicular, permite al público crear situaciones de alteración gravitacional. Como en Turismo, una fotografía tomada con el encuadre preciso oculta el artificio en forma tal que se hace difícil descubrirlo si no se ha estado presente en la producción del registro.

La creatividad de la gente que “usa” la instalación es tan grande que el artista se ha dedicado a recopilar las fotografías tomadas por los usuarios, transformando a

algunas de ellas en obras autónomas. Las expresiones de los rostros, las posiciones estudiadas, la complicidad momentánea con los demás para no echar a perder el engaño, y la velocidad con la que se comprenden y adoptan los mecanismos ficcionales para utilizarlos en la construcción de imágenes verosímiles, ponen en evidencia la eficacia relacional de la instalación y su capacidad para despertar la imaginación del público.

En una línea similar, aunque menos multitudinaria, *Le Cabinet du Psychanalyste* (2005), *The Chairman's Room* (2012) y *La Répétition* (2014), animan también a la participación del público en forma creativa. Aquí, éste debe ocupar ciertos lugares que se corresponden con los espacios vacíos de una escenografía exhibida detrás de un vidrio reflejante. La posición correcta da vida a un escenario virtual poblado por los cuerpos fantasmagóricos de los participantes. Desde la serenidad de su ubicación, éstos pueden analizar el funcionamiento de los efectos ópticos, la importancia capital de la luz, las imprecisiones del acto de la percepción, las variaciones de los puntos de vista. De esta forma, se busca que su intervención sea, a la vez, lúdica y reflexiva.

### **Tipologías de la magia**

Desafiar la gravedad, invertir los espacios, engañar al ojo, transformar al espectador en voyeur, forzar las perspectivas, manipular la duplicidad, instrumentar efectos especiales, incentivar la curiosidad, convertir al espectador en actor, activar escenarios banales, trastocar la temporalidad mundana, expandir espacios, abrir ventanas a otras realidades, reinterpretar lo cotidiano, suspender las definiciones de lo verdadero y lo falso, construir verosimilitud, provocar identificación, potenciar lo insólito. Estos son algunos de los recursos que Leandro Erlich ha desarrollado en su todavía relativamente corta carrera. A través de ellos, pone en entredicho la habitualidad del mundo en el que vivimos y de los automatismos en nuestra relación con él.

De esta forma, Erlich pone en escena su espíritu inconformista. No ya el de los jóvenes revolucionarios de los sesentas, sino quizás uno más modesto pero no menos efectivo, que se niega a aceptar la realidad tal como se ofrece configurada al hombre contemporáneo. En sus piezas los límites entre realidad y representación se confunden, no sólo para denunciar la construcción insidiosa de la realidad, sino además, para indicar las posibilidades reales de reactivar la experiencia a través de la representación. Sus obras causan extrañeza, asombro, desazón, reticencia, desconcierto, sospecha. Pero casi nunca indiferencia.

Notas:

1. Borges, Jorge Luis, "Las ruinas circulares" (1956), en Borges, Jorge Luis. Ficciones. Buenos Aires: Emecé, 1986.
2. Borges, Jorge Luis, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", en Borges, Jorge Luis. Op.cit.
3. Sarduy, Severo. Ensayos generales sobre el barroco. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.
4. Ibídem.
5. Lacan, Jacques. El seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis (1964). Buenos Aires: Paidós, 1991.
6. Lyotard, Jean-Francois, "The Sublime and the Avant-Garde", en Benjamin, Andrew (ed). The Lyotard Reader. Oxford: Basil Blackwell, 1989.
7. Benjamin, Walter, "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica" (1936), en Benjamin, Walter. Discursos interrumpidos I. Madrid: Taurus, 1974.
8. Jameson, Fredric. Ensayos sobre el posmodernismo. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi, 1991.
9. Lévy-Strauss, Claude. Arte, lengua, etnología. México; Buenos Aires: Siglo XXI, 1975.
10. Benjamin, Walter, "Pequeña historia de la fotografía", en Benjamin, Walter. Op.cit.