

Leandro Erlich
Architectures des mondes possibles

Leandro Erlich
Architectures of Possible Worlds

Aseman H. Sabet

Number 83, Spring 2008

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9166ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Sabet, A. H. (2008). Leandro Erlich : architectures des mondes possibles / Leandro Erlich: Architectures of Possible Worlds. *Espace Sculpture*, (83), 13–17.

Leandro ERLICH

Architectures des MONDES POSSIBLES

ARCHITECTURES of Possible Worlds

Aseman H. SABET

La question de la pluralité des mondes, lorsqu'elle est abordée d'un point de vue philosophique réaliste¹, implique l'existence de mondes possibles différant dans leurs manières d'être de notre « monde actuel », sans toutefois être moins réels que ce dernier. Autrement dit, ce monde extérieur que nous tenons comme le terrain de nos expériences quotidiennes aurait la même consistance conceptuelle que tous les autres mondes qu'il serait possible d'envisager. Comme le soulignait David Lewis, dont la contribution à cette théorie est centrale : « Les autres mondes sont autres, ce sont des possibilités *non* actualisées. S'il y a de nombreux mondes, et si toutes les manières possibles dont un monde pourrait être est une manière dont un monde est, alors chaque fois que ceci pourrait être le cas, il y a un monde où ceci est le cas². » Il ne s'agit pas ici de rentrer dans la controverse suscitée par l'audacieuse thèse de Lewis, dont les mérites sont pourtant multiples, mais simplement de retenir l'idée de la variation des mondes, dans leurs manières d'être, par des déplacements de possibilités³.

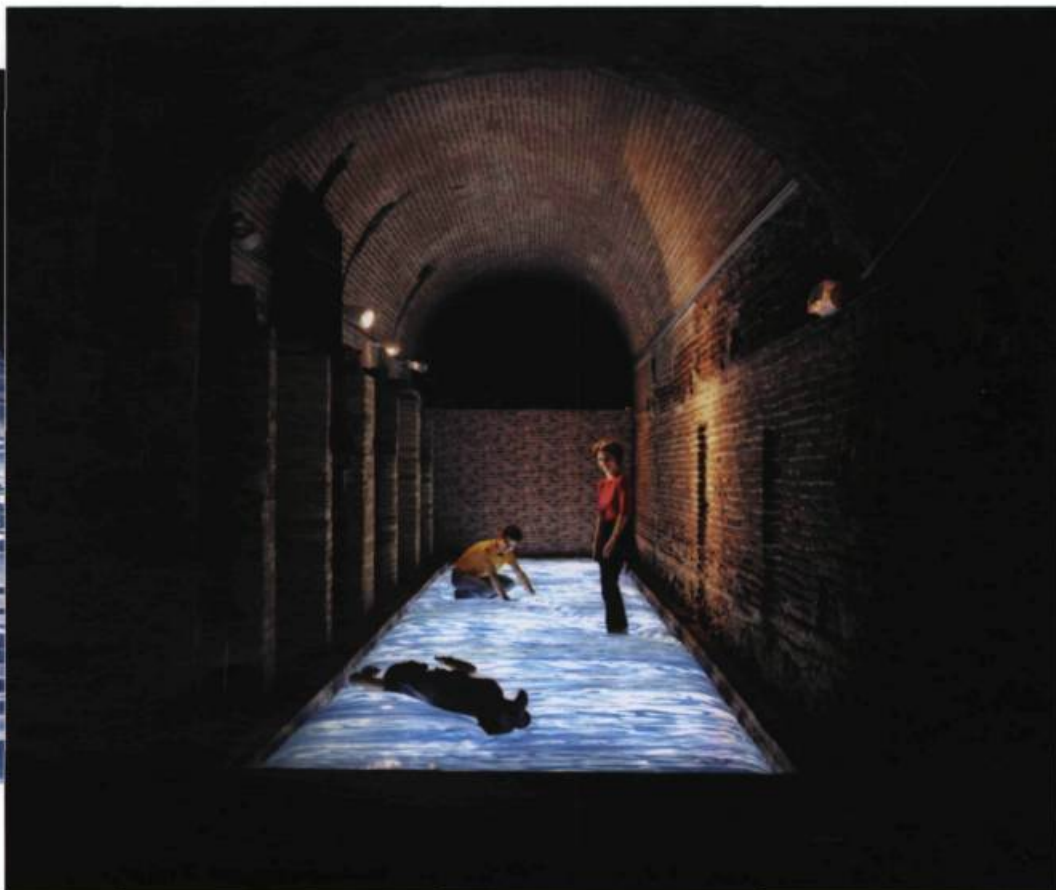
Cette question, dont la portée est à première vue métaphysique, permet de réfléchir des pratiques artistiques fondées sur l'exploration de la perception de la réalité, notamment par le déplacement de paramètres spatiaux.

The question of a plurality of worlds, when it is approached from a realist¹ philosophical point of view, implies the existence of possible worlds that differ from ours in their ways of being from our actual world, though they are in no way less real than it. In other words, this external world that we hold to be the territory of our everyday experiences can be considered to have the same conceptual consistency as all the other worlds which one could possibly envision. As David Lewis, whose contribution to this theory is essential, has underlined: "Other worlds are other, that is *unactualised*, possibilities. If there are many worlds, and every way that some world could possibly be is a way that some world is, then whenever such-and-such might be the case, there is some world where such-and-such is the case."² It is not our intention here to enter into the debate raised by Lewis' audacious thesis, which has many merits in any case, but simply to hold on to the idea of worlds that vary, in their way of being, through a shifting of possibilities.³

This question, which at first appears to be of a metaphysical nature, allows one to reflect on artistic practices based on the explo-



Leandro ERLICH,
Eau molle, 2003.
Photo : L. Erlich.



Les recherches de Leandro Erlich procèdent directement de cette perspective théorique et pratique. De cette façon dont l'artiste fait usage de tactiques, de trucages et de jeux optiques visant à concrétiser des occurrences qui semblent a priori *impossibles*, à configurer des structures visuelles en faille par rapport à ce que nous tenons comme étant familier dans notre perception de la réalité, on peut supposer que, d'une certaine manière, il amalgame différents mondes qui, aussitôt qu'ils sont rapprochés, se dispersent de nouveau dans le regard et l'expérience du spectateur. Ce dernier est ainsi appelé à devenir un acteur à part entière dans le déchiffrement d'espaces architecturaux et scénographiques à la logique interne judicieusement étudiée. Prises dans leur ensemble, les installations d'Erlich évoquent un système au sein duquel cohabitent différentes réalités, suscitant chaque fois une distorsion singulière des repères spatiaux ou plus largement cognitifs.

LE RÉSERVOIR DES ILLUSIONS

Immense bassin vidé de sa fonction initiale, le projet *The Swimming Pool* fut présenté au pavillon de l'Argentine à la Biennale de Venise en 2001. Depuis 2004, l'œuvre est reproduite en tant qu'installation permanente au 21st Century Museum de Kanasawa au Japon. *The Swimming Pool* est à première vue une piscine comme une autre. Rien ne la distingue mis à part le fait qu'on ne peut s'y baigner. Le visiteur peut en faire simplement le tour, mais il lui est également possible de s'introduire à l'intérieur afin d'en découvrir le fond et d'explorer les parois internes de la structure. Peu importe l'angle choisi, on perçoit pourtant de l'eau à la surface, une étendue qui peut tromper tant son mouvement fluide est réaliste. Il s'agit d'ailleurs bien d'eau, mais en volume réduit, de façon à former une couche de seulement dix centimètre, retenue par une grande plaque de verre.

Que l'installation soit perçue de l'extérieur ou de l'intérieur, la présence du public amplifie la portée narrative de l'ensemble. Au-dehors, la surface projette des silhouettes aux contours imprécis, des figures diffuses marchant dans les fonds d'un espace détachées de la nôtre. La perspective au-dedans est tout autre, ou presque. En s'engageant dans l'antré de la piscine, les promeneurs peuvent eux aussi observer au-dessus de leur tête, à travers l'eau étendue à la surface, des personnages fantomatiques les observant de l'extérieur. Dans leur confrontation même, ces deux modes d'observation activent le passage d'une réalité à une autre. À savoir laquelle est la plus cohérente, la réponse ne va de soi. Du fait que chacun des deux points de vue donne sur un monde déphasé, il est difficile de trancher, de définir qu'elle est la norme rapportant la réalité la plus juste. Ces deux mondes sont en fait imbriqués, inséparables l'un de l'autre, et forment dans leur opposition un tout d'autant plus stable, contribuant à l'efficacité du projet. Pour reprendre les mots de Nelson Goodman, « Le mouvement va d'une unique vérité et d'un monde établi et "trouvé" aux diverses versions correctes, parfois en conflit, ou à la diversité des mondes en construction ⁴. »

Le jeu de projection avec l'eau a des consonances multiples dans le travail d'Erlich. On compte à ce titre le projet *Eau molle* (2003), qui se présentait là encore comme un trompe-l'œil en trois dimensions. Pensé en relation avec son espace d'exposition – un ancien barrage situé aux abords de la rivière Garonne à Toulouse, transformé en centrale hydraulique puis en centre culturel –, l'œuvre se présentait comme une installation spécifique. Composé d'un bassin rectangulaire de quatorze mètres reflétant des ondulations bleuâtres en superficie, le projet simulait une longue cuve remplie d'eau. Bien



Leandro ERLICH,
The Swimming Pool, 2004.
Photo: L. Erlich.

ration of how reality is perceived, in particular through the shifting of spatial parameters. Leandro Erlich's research proceeds directly from this theoretical and practical perspective. In the way that this artist uses tactics, optical effects and illusions to give concrete form to events, which a priori appear *impossible*, in the way that he configures visual structures that are at odds with what we hold as familiar in our perception of reality, one can presume that, in his way, he combines different worlds, which disperse again in the very moment that they are brought together in the viewer's gaze and experience. The viewer is thus invited to play a particular role in the deciphering of architectural and scenographic spaces that are crafted according to a precise internal logic. Grasped as a whole Erlich's installations evoke a system in which different realities co-exist, and which in each instance lead to a singular distortion of our spatial, or in a wider sense, cognitive bearings.

THE RESERVOIR OF ILLUSIONS

The Swimming Pool, a huge basin stripped of its initial function, was shown at the Argentinean pavilion of the 2001 Venice Biennial, and is now part of the permanent exhibition of the 21st Century Museum of Contemporary Art in Kanasawa, Japan. At first glance, *The Swimming Pool* appears to be a pool like any other. Nothing distinguishes it apart



Leandro ERLICH,
The Swimming Pool, 2004.
 Photo: L. Erlich.

que l'installation renvoyât à plusieurs égards au projet *The Pool*, l'artiste avait employé une stratégie différente afin de générer l'illusion d'une surface liquide. Dans les faits, une sorte de vaste matelas d'eau en vinyle occupait l'espace interne du réservoir. Sur celui-ci était imprimée l'image numérisée de la Garonne qui, conjuguée à la consistance souple et mouvante du « matelas », engendrait une forte impression de fluctuation, d'un courant à la fois animé et confiné. Les visiteurs avaient également la possibilité de monter sur l'espace de cette surface instable, provoquant une vision étrange, celle de défier la masse aqueuse et de résister à l'immersion dans le flot. La participation du public eut ainsi pour effet de renforcer le dérèglement de l'image en mouvement et, conjointement, d'activer un événement en attente.

DE LA PERCEPTION DES CONTINGENCES

Étant donné qu'elles brouillent les indices élémentaires de notre perception du monde et interrogent les fondements de nos expériences quotidiennes, les installations de Leandro Erlich réfléchissent la mécanique du réel. Si cette remise en question de nos acquis conceptuels se fait à partir de cadres spatiaux immersifs paraissant chaque fois défier les lois de la physique, elle opère également dans le registre des croyances et intuitions communes. De ce fait, la démarche de l'artiste mobilise une dimension contemplative qui dépasse la simple acceptation d'une observation attentive et soutenue. À travers les énigmes que posent les incongruités visuelles et kinésiques de ses projets, Erlich nous confronte avant tout à nos croyances, aux barèmes inhérents à notre évaluation du monde, et se joue – non sans diplomatie – de notre dépendance à une certaine conception de la réalité. La confrontation est double : elle a trait à la fois à ce que nous avons devant les yeux et à ce que nous avons en tête, cela même qui guide nos faits et gestes dans un flux chronique que nous avons appris à ne plus questionner.

La Torre, exposée en 2002 à la Biennale de Busan en Corée du Sud,

from the fact that one cannot swim in it. The viewer can simply walk around it, or s/he can also choose to go inside it and discover its bottom and explore the interior walls of the structure. No matter from what angle one views it, one nevertheless perceives water on the surface cover, which easily fools one through its realistic rendering of fluid movement. It is in fact water, but at a reduced volume, so that it forms a layer of only ten centimeters, held back by a large glass plate.

Regardless of whether the installation is seen from the outside or inside, the public's presence amplifies the narrative scope of the whole. On the outside, the surface projects silhouettes with fuzzy outlines, vague figures walking in the depths of a space detached from our own. The perspective from the inside is totally other, though not entirely so. In entering the cavernous portion of the pool visitors can also look up to witness ghostly figures peering down at them from the outside through the surface of water. In their direct confrontation, these two modes of observation activate the passage from one reality to the other. It is in no way evident which one of these two is the most coherent. Since each point of view reveals an out of phase world, it is difficult to decide, to define the norm that captures the truest

reality. These two worlds are actually embedded within each other and inseparably bound together. The fact that they form a whole that is all the more stable because of their opposition, contributes to the project's effectiveness. To put it in Nelson Goodman's words: "The movement is from unique truth and a world fixed and found to a diversity of right and even conflicting versions or worlds in the making."⁴

The projection play with water has multiple consonances in Erlich's work. Among these works is the project *Eau molle* (2003), which was also presented as a three dimensional trompe-l'oeil. Conceived in relation to its exhibition space—a former dam by the Garonne river in Toulouse, which was transformed into a hydroelectric plant, and then a cultural centre—the work was presented as a site-specific installation. Made up of a fourteen meter rectangular container that reflected bluish ripples on the surface, the project simulated a long tank filled with water. Even though the installation recalled *The Swimming Pool* project in many regards, the artist here made use of a different strategy to generate the illusion of a liquid surface. Actually, the internal space of the tank was filled with a sort of large vinyl water mattress. Printed on this surface was a scanned digital image of the Garonne, which in combination with the supple and moving consistency of the "mattress," created a strong impression of fluctuation, of a current that is simultaneously moving and confined. Visitors were also allowed to walk on the space of this unstable surface, bringing forth a bizarre sight, as they defied the watery mass while doing their best not to be hurled into the waves. The public's participation thus reinforced the derangement of the moving image, as well as triggering an event in the making.

ON THE PERCEPTION OF CONTINGENCIES

In blurring the elementary markers by which we perceive the world, and questioning the foundation of our everyday experience Leandro Erlich's installations reflect the workings of the real. If this calling into question

reflétait avec acuité cette confrontation conceptuelle. Présentant une haute tour blanche, sur deux paliers, l'œuvre permettait aux spectateurs de s'engager dans un escalier intérieur en direction du premier niveau où une petite plate-forme transparente offrait une vue inattendue sur la structure interne. Déjà, le fait d'être situé en hauteur, au-dessus d'une plaque donnant sur le vide sous-jacent, impliquait en soi une certaine déstabilisation. Cependant, par un jeu de miroirs, le visiteur pouvait percevoir à la base de la tour des passants s'arrêtant pour observer, à travers une ouverture, l'intérieur de l'architecture. En levant la tête, toujours à partir de la plate-forme centrale, il lui était aussi possible de voir les observateurs du second palier devant l'ouverture supérieure. Ce qui faisait défaut dans ce contexte découlait principalement du positionnement et du camouflage des miroirs, car aucune des deux vues ne présentait les faits comme tels. Ce qui était donné à voir de l'intérieur était bien des passants momentanément arrêtés aux paliers inférieurs et supérieurs, mais ces derniers semblaient tenir à l'horizontale, paraissant du coup braver les principes de la gravité. En simulant le déraillement des ancrages spatiaux,

of our conceptual givens is brought about through immersive spatial frameworks that appear in each case to defy the logics of physics, it also operates in the register of our commonly held beliefs and intuitions. For this reason the artist's approach mobilizes a contemplative dimension that goes beyond the simple acceptance of an attentive and sustained observation. Through the riddles that the projects' visual and kinetic incongruities pose, Erlich confronts us first and foremost with our beliefs, with the barometers inherent in our evaluation of the world, and fools with, albeit in a diplomatic manner, our dependence on a certain conception of the world. This is a double confrontation: it has to do with what is before our eyes and what is in our heads, the very condition that guides our everyday doings in a temporal flow that we have learned to no longer question.

La Torre, exhibited in 2002 at the Busan Biennial in South Korea, sharply reflected this conceptual confrontation. The work, a tall white tower with two landings, invited the viewer to enter through an interior staircase leading to the first level where a small transparent platform offered an unexpected view of the internal structure. The fact of being placed at a height on a plate suspended above the underlying void, already implied a certain destabilization in and of itself. However, through a play of mirrors, the visitor could see passersby stopping at the bottom of the tower peering through an opening to observe the interior of the architecture. In raising his or her head, from the same platform, s/he could also see the spectators in front of the upper opening on the second landing. It is the positioning and camouflaging of the mirrors that was the principle source of a distortion, for neither one of the views presented an accurate version of the situation. What one saw from the inside were in fact passersby who had momentarily stopped on the lower and upper levels, but they appeared to be standing horizontally and thus seemingly defied the law of gravity. In simulating the dislocation of spatial bearings, *La Torre* required a quick perceptual adaptation to the proposed environment, to the projection of a reality, which even though it seemed completely unpredictable at first, was embodied through the mirrors as a dissonant dimension that permeated the field of vision. This field is the artist's privileged territory; something like a sensory laboratory wherein to experiment with our conceptual expectations.

←
Leandro ERLICH,
La Torre, 2002.
Photo: L. Erlich.



La Torre exigeait ainsi du spectateur une soudaine adaptation à l'environnement proposé, à la projection d'une réalité qui, si elle paraissait totalement imprévisible au premier abord, s'incarnait à travers les miroirs comme une dimension dissonante, infiltrant le champ de la perception. Ce champ se donne comme le territoire privilégié de l'artiste, comme un laboratoire sensoriel expérimentant nos anticipations conceptuelles.

REFLECTING THE FALL

Though Erlich's sleights of hand imply a certain technical mastery, they cannot make us lose sight of the poetic charge of his visual orchestrations. Considered from a distance, some of his works recall Lewis Carroll's fictional world in which characters tired of their everyday reality wander off into lands where nonsense reigns. Beyond the fact that the artist's representations play on our expectations, and thereby our beliefs, they directly implicate the imaginary. They are remarkably accessible and speak to viewers regardless of age or cultural background. Likewise, the sum of interpretations, ranging from the strictest readings to the most implausible, contribute to a confusion of the senses and a disorientation, and demand an input from the viewer that is not only physical and optical, but also semantic. During the 2004 Nuit Blanche event in Paris, Erlich exhibited a monumental structure representing a building façade in an exterior space. Given the artist's approach, this was not just a simple film set stage front. The trick was the following: a fake façade was placed horizontally on the ground, above it a gigantic mirror was mounted at a precise angle that, in combination with a calculated lighting scheme, made it possible to reflect this same façade in the vertical and thus create the impression of a more customary architectural posture. Once again the viewers were invited to participate in the project so as to provide it with a living consistency. In freely positioning themselves on the flat horizontal façade the spectators could engage in the simulation of a crowd in free fall. The resulting image, though unusual, was charged with meaning. The *Bâtiment* evoked a joyous madness in a world where all is possible, and with plenty to make even Alice envious.

RÉFLÉCHIR LA CHUTE

Si les qualités de prestidigitateur impliquent chez Erlich une certaine maîtrise technique, on ne peut se garder de souligner la charge poétique de ses orchestrations visuelles. Prises à distance, certaines œuvres rappellent les fictions de Lewis Carroll, entraînant des personnages lassés de leur quotidien vers des contrées où règne le non-sens. Au-delà du fait qu'elles interpellent nos attentes, et par là nos croyances, les représentations de l'artiste visent directement la sphère de l'imagination. Indifférentes aux âges ou aux cultures, elles sont d'une accessibilité frappante. De même, la somme des interprétations, allant des lectures les plus strictes aux commentaires les plus invraisemblables, participe à la confusion des sens et à la perte des repères, sollicitant le spectateur à un investissement non seulement physique et optique, mais également sémantique. Dans le cadre de l'édition 2004 de la Nuit Blanche à Paris, Erlich exposa dans un espace extérieur une structure monumentale représentant une façade d'immeuble. Compte tenu de la démarche de l'artiste, il ne s'agissait évidemment pas d'une simple devanture érigée à la manière des décors cinématographiques. La ruse était la suivante : une fausse façade était placée au sol, à l'horizontale ; au-dessus de celle-ci était monté un gigantesque miroir disposé dans un angle précis qui permettait, avec un éclairage calculé, de refléter cette même façade à la verticale, donnant l'impression d'une posture architecturale plus conforme. Une fois de plus, les spectateurs étaient invités à intégrer le projet, à lui donner sa consistance et sa chair. En se positionnant librement sur la façade horizontale plane, jouant à se raccrocher aux ferrures des fenêtres, le public pouvait s'adonner à l'imitation d'une foule en chute libre. L'image qui en ressortait était insolite, mais prégnante. Le *Bâtiment* évoquait une heureuse folie, dans un monde où tout est permis, de quoi faire envier Alice.

Suivant des compositions à la simplicité souvent désarmante, les œuvres de Leandro Erlich résistent à la logique du sens commun. Cela se fait sentir à travers une constante dualité (intérieur/extérieur, matérialité/miroitement, réalité/feintise) qui tend cependant à se démultiplier dans l'espace imaginaire du récepteur. Il ne s'agit pas d'induire bêtement ce dernier à un leurre, mais de faire appel à sa réflexion sur les conditions de notre relation au monde. Il y a en ce sens un caractère épistémologique inhérent à la démarche de l'artiste, conduisant à faire l'examen de nos outils conceptuels à partir de résonances sensorielles. Ce type d'opération rejoint ce qu'entendait Nelson Goodman lorsqu'il affirmait : « Les œuvres fonctionnent quand elles informent la vision ; elles informent non pas en fournissant de l'information mais en *formant*, *re-formant* ou *trans-formant* la vision, et non pas la vision confinée à la perception oculaire, mais la vision comme compréhension en général⁵. » Ceci dit, le travail d'Erlich ne tend pas à imposer un quelconque état de fait. Ce dont il est question, c'est d'abord d'un dialogue sur le champ des possibilités. ←

Aseman H. SABET poursuit des études de deuxième cycle en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches sont actuellement orientées par des problématiques contemporaines en esthétique.

Leandro Erlich's works, though based on often disarmingly simple compositions, resist common sense logic. This makes itself felt through a constant duality (interior/exterior, materiality/mirroring, reality/faking), that nevertheless tends to take on added dimensions in the imaginary space of the viewer. It is not about simply deceiving him or her, but about stimulating his/her reflection on the conditions that constitute our relation to the world. In this sense there is an epistemological character inherent in the artist's approach that leads one to examine our conceptual tools through sensory resonances. This manner of proceeding echoes Nelson Goodman when he affirmed that: "Works work when they inform vision; inform not by supplying information but by forming or re-forming or transforming vision; vision not as confined to ocular perception but as understanding in general."⁵ That being said, Erlich's work does not seek to impose a state of fact of whatever sort. It is primarily about a dialogue on the field of possibilities. ←

Aseman H. SABET is pursuing graduate studies in Art History at the Université du Québec à Montréal. Her current research focuses on contemporary issues in aesthetics.

→
Leandro ERLICH,
La Torre, 2002.
Photo : L. Erlich.



NOTES

1. Pour un développement substantiel sur le réalisme modal, voir David Lewis, *De la pluralité des mondes*, trad. M. Caverière et J.-P. Cometti, Paris Tel-Aviv, L'Éclat, (1986) 2007. Notons qu'il s'agit du premier ouvrage du philosophe américain traduit en français / More specifically, we are referring to modal realism. For an in-depth discussion of modal realism, see David Lewis, *On the Plurality of Worlds*, Blackwell, Oxford, 1986.
2. *Ibid.*, p.21 / *Ibid.*, p. 5.
3. La célèbre proposition de Lewis selon laquelle des ânes ont la parole dans un certain monde possible constitue un exemple éloquent de ce nous entendons ici comme un déplacement des possibilités / Lewis' famous proposition according to which donkeys can speak in a certain possible world is an eloquent example of what we here understand as a shifting of possibilities. *Ibid.*, p. 142.
4. Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, trad. Marie-Dominique Popelard, Jacqueline Chambon, 1992, p. 13 / Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Hackett, Indianapolis, 1978, p. 3.
5. Nelson Goodman, *L'art en théorie et en action*, trad. J.-P. Cometti et R. Pouivet, Paris Tel-Aviv, L'Éclat, (1984) 1996, p. 106 / Nelson Goodman, "The End of the Museum?", *Journal of Aesthetic Education*, 19, 2, 1985, p. 56.