



fragmentos de una casa **LEANDRO ERLICH**

12 de maio a 13 de junho de 2009

[pagina anterior | previous page](#)
Nome da obra, 2009

LUCIANA BRITO 
galeria



La invención de Leandro

'I don't underst and you,' said Alice. 'It's dreadfully confusing!'
'That's the effect of living backwards,' the Queen said kindly: 'it always makes one a little giddy at first—'
'Living backwards!' Alice repeated in great astonishment. 'I never heard of such a thing!'
'—but there's one great advantage in it, that one's memory works both ways.'
'I'm sure MINE only works one way,' Alice remarked. 'I can't remember things before they happen.'
'It's a poor sort of memory that only works backwards,' the Queen remarked.

LEWIS CARROLL, *Through the Looking Glass*

De saída sabemos que algo não encaixa, está deslocado: antes de nos determos a entender, antes até de percebermos que precisamos de um tempo para pensar e entender, sabemos que algo está fora do lugar, algo está estranho. À primeira vista, o contexto parece familiar, quase banal: um corredor, uma sala de estar, um cabeleireiro, uma loja de vidros, quando muito o consultório de um psicanalista. Mas lá onde normalmente não olhamos, talvez por achar que já vimos tudo, basta uma mudança mínima para desarrumar e inquietar, para que o castelo de cartas desmorone, e o cenário de papel machê, à la Truman show, em que desde sempre nos movemos, apareça de repente. E quanto mais intocado e idêntico a si mesmo permaneça todo o resto, tanto mais dilacerante e desestabilizadora será a presença daquele único, aparentemente insignificante detalhe que, repentina e inexplicavelmente, saiu do lugar. Em seu célebre ensaio *Das Unheimliche* (1919), Sigmund Freud argumentava que essa sensação de estranheza seria causada pela aparição (ou, frequentemente, pelo desaparecimento) de algo ao mesmo

tempo familiar e desconhecido. A análise de Freud tomava como ponto de partida o conto de E.T.A. Hoffmann *Der Sandman* (O homem de areia), e o conceito tem sido utilizado com frequência para a interpretação de clássicos da literatura fantástica, como *Le Horla* (1887), de Guy de Maupassant, cujo protagonista narra, numa passagem memorável, de um espelho que não refletia a sua própria imagem: *Eh bien... on y voyait comme en plein jour... et je ne me vis pas dans ma glace! Elle était vide, claire, pleine de lumière. Mon image n'était pas dedans... Et j'étais en face... Je voyais le grande verre limpide, de haut en bas!* Em uma de suas mais conhecidas instalações (El living, 1998), Leandro Erlich colocava o visitante numa situação análoga, isto é, em frente de um espelho que, estranhamente, replicava tudo ao seu redor, menos a imagem de quem olhava. E contudo, confirmando a impressão que seria redutivo considerar a estranheza a característica marcante das obras do artista argentino, a sensação inicial muda rapidamente: quando percebe os mecanismos que regem o funcionamento da “máquina”, o visitante entende que está olhando por assim dizer de dentro da obra, e não de fora. Ou melhor: está olhando simultaneamente de dentro e de fora, algo que, significativamente, coincide com a descrição do espelho, enquanto metáfora da heterotopia, feita por Foucault: *dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent – utopie du miroir.* Mas o espelho é também, além de utopia, heterotopia, isto é, segundo a definição de Foucault, lugar outro, contemporaneamente dentro e fora da sociedade, ao mesmo tempo plenamente real e absolutamente irreal. O espaço da heterotopia é variável, pode ser apenas transitório ou permanente, móvel ou fixo, cronológico ou físico (por exemplo,



El living, 1998





La Torre (2008)



uma gravidez, um manicômio, uma lua de mel...): a heterotopia é lugar e não-lugar.

Em outras obras de Leandro Erlich, como *Bâtiment* (2004 e 2006) ou *La Torre* (2008), os efeitos apontados por Foucault resultam amplificados: se qualquer espelho constrói, ao redor de quem se observa nele, um espaço irreal, neste caso o espectador ocupa na nova imagem uma posição diferente, isto é, se vê onde não está, e também, parafraseando Foucault, como não está, já que a ilusão é que esteja flutuando no ar. É fascinante, do ponto de vista iconográfico, comparar as posições dos personagens dessas instalações com os das vertiginosas ascensões barrocas, como a da igreja de Sant'Ignazio em Roma, talvez a mais famosa de todas, em que anjos, profetas e santos parecem, também, a flutuar por força de alguma máquina invisível, mais do que por intervenção divina. É notório, de resto, o fascínio da época barroca com os espelhos, as máquinas, as ilusões, e principalmente com a construção de cenários labirínticos e aparentemente intermináveis, de onde a onipresença da metáfora da cena teatral. *Las meninas* (1656) de Velázquez, é antes de mais nada a celebração desse espaço real que tornou-se teatral, mas é também a demonstração do virtuosismo de seu autor, tanto pictórico, quanto na colocação dos espelhos, dos personagens, de si mesmo e, em primeiro lugar, do espectador. O artista barroco, isto é, não esconde seus truques, ao contrário: os entrega, para que fique mais clara ainda a sua habilidade, e para amplificar a metáfora do mundo como *mise en scène*: *the viewer can trace the process; it's recognizable. The trick is not presented to deceive the viewer, but to be understood and resolved by him. Such an engagement with the work involves the viewer's participation and leads to the thought that reality is as fake and constructed as the art; it's a fiction.* Apesar da estética minimalista e concisa das suas obras, talvez não seja errado afirmar que Lean-



Bâtiment - detalhe [detail]



Bâtiment (2004 e 2006) >

dro Erlich é um artista barroco, o que permite outra divagação, barroca e provavelmente arbitrária: ler a maneira como o artista aparece em algumas das imagens de registros de suas obras (procurando sua imagem ausente no espelho de El Living, ou observando Le Cabinet du Psy), como uma homenagem silenciosa e talvez inconsciente, à prática dos auto-retratos escondidos e quase segredos, em posições sempre marginais e descentradas, recorrentes na pintura barroca...

Seria errado considerar contraditória com essa dimensão barroca (isto é, teatral, utópica, narrativa e fantástica), a coerência com que Leandro Erlich tem refletido, nos últimos anos, sobre o tema aparentemente banal da casa, que agora norteia a exposição Fragmentos de una casa, na Luciana Brito Galeria: en mi obra siempre he buscado establecer una relación con lo cotidiano. Con los espacios en los cuales vivimos y transitamos. Pensando estos espacios como un décor donde transcurre una pieza teatral. La relación con ellos y las experiencias que vivimos en ellos me han intrigado siempre. Isto é, a insistência no universo doméstico é justificada pelo viés da teatralização, que permitiu que, pouco a pouco, Leandro Erlich construísse uma casa imaginária, fragmentária e inapreensível. Uma casa feita de portas que, abertas, revelam a ausência do quarto iluminado que imaginávamos atrás delas (Las Puertas, 2004), de escadas ao mesmo tempo burguesas, corriqueiras e hitchcockianas (The Staircase, 2005), de clarabóias abertas para um céu de Rohrschach (Skylight, 2009), de portas congeladas no átimo de uma explosão (Shattering Door, 2009), de janelas blindadas que parecem ecoar ao infinito (Ventana Blindada, 2009), e de uma única janela suspensa no alto, vestígio triste, solitário y final de uma casa arrasada pelo furação, ou pela imaginação do artista (Window and Ladder – too late for Help, 2008), anti-monumento que celebra ao mesmo tempo a capacidade de resistência de uma



Le Cabinet du Psy



Las Puertas, 2004



The Staircase, 2005



cidade, e o poder da fantasia sobre a realidade. A presença das janelas (e da clarabóia, que nada mais é que uma janela colocada no alto) é particularmente significativa: se o espelho, como vimos, é objeto barroco por excelência, poder-se-ia argumentar que a janela sintetiza a *Weltanschauung* renascentista, a partir da conhecida metáfora de Leon Battista Alberti, no seu fundamental tratado sobre a pintura: *dove io debbo dipingere scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto. É através da janela aberta que o olhar sai para o mundo e se expande em todas as direções; é por ela que passam os infinitos eixos de um feixe imaginário que, abrindo-se num leque matematicamente calculável, esquadrinha o mundo e o faz reproduzível pelas leis da perspectiva. O artista é, nesse sentido, um cientista, capaz de calcular metodicamente medidas e distorções: o próprio Alberti, no incipit do seu tratado, explica: *Scrivendo de pictura in questi brevissimi comentari, acciò che 'l nostro dire sia ben chiaro, piglieremo dai matematici quelle cose in prima quale alla nostra materia appartengano (...)* ma in ogni nostro favellare molto priego si consideri me non come matematico ma come pittore scrivere di queste cose. Ou seja, a proximidade entre pintores e matemáticos (e, metonimicamente, cientistas) poderia parecer tamanha, que o Alberti preocupasse em deixar claro que faz questão de ser considerado pintor, e não matemático. O campo de atuação do artista renascentista, por outro lado, incluía de fato técnicas e conhecimentos hoje considerados rigorosamente científicos, desde anatomia e botânica, até balística, hidráulica e astronomia, além de arquitetura e engenharia, para citar apenas algumas das disciplinas em que se sobressaíram, entre outros, artistas célebres como Francesco di Giorgio Martini e Leonardo da Vinci, para quem todos esses campos de conhecimentos estavam interligados, confluindo na-*



Swimming Pool, 1999



Changing Rooms, 2008



turalmente um no outro. A postura de Leandro Erlich em relação à relação entre arte e ciência é parecida: *io credo che l'arte e la scienza si alimentino a vicenda. Entrambe le discipline necessitano della creatività per fare i conti con il mistero.*

E o mistério, efetivamente, permeia esse mundo de fantasia em que os espelhos não são apenas superfícies que refletem a nossa realidade, mas, literalmente, aberturas sobre uma realidade paralela, onde tudo parece possível e tudo remete a outra coisa, lembrando dos truques dos ilusionistas que desaparecem na nossa frente, às desintegrações efêmeras e sem seqüelas dos personagens dos cartoons. Dependendo de seu estado de ânimo e de suas referências, quem se depara com um obra de Leandro Erlich poderá lembrar dos truques de Houdini ou dos filmes de David Lynch, de Alice do Outro Lado do Espelho ou de Roger Rabbit, que pode jogar uma mancha negra na parede e desaparecer através dela, como se fosse um buraco real, e não apenas a imagem de um buraco. Ou talvez, o espectador se lembre de *La invención de Morel* (1940), provavelmente a novela mais famosa de seu autor, o argentino Adolfo Bioy Casares. Nela, conta-se a história de um fugitivo que se esconde numa ilha do Pacífico, deserta até o dia da chegada inexplicável de um grupo de turistas que, aos poucos, acabam por revelar-se meras projeções da misteriosa invenção do cientista Morel, uma máquina que gravou os turistas na sua visita à ilha, durante uma semana, e agora reproduz sem solução de continuidade todos seus atos. Apaixonado por uma das turistas, o fugitivo descobre o funcionamento da máquina, e, mesmo sabendo que quem for gravado por ela morre, resolve acioná-la novamente, para poder-se gravar a si mesmo ao lado dela, e fingir assim, pela eternidade afora, ser seu amante. Leandro Erlich cita Bioy Casares, junto com outros nomes fundamentais da literatura argentina do século XX, entre as suas referências, e realmente os pontos de contato entre a nove-

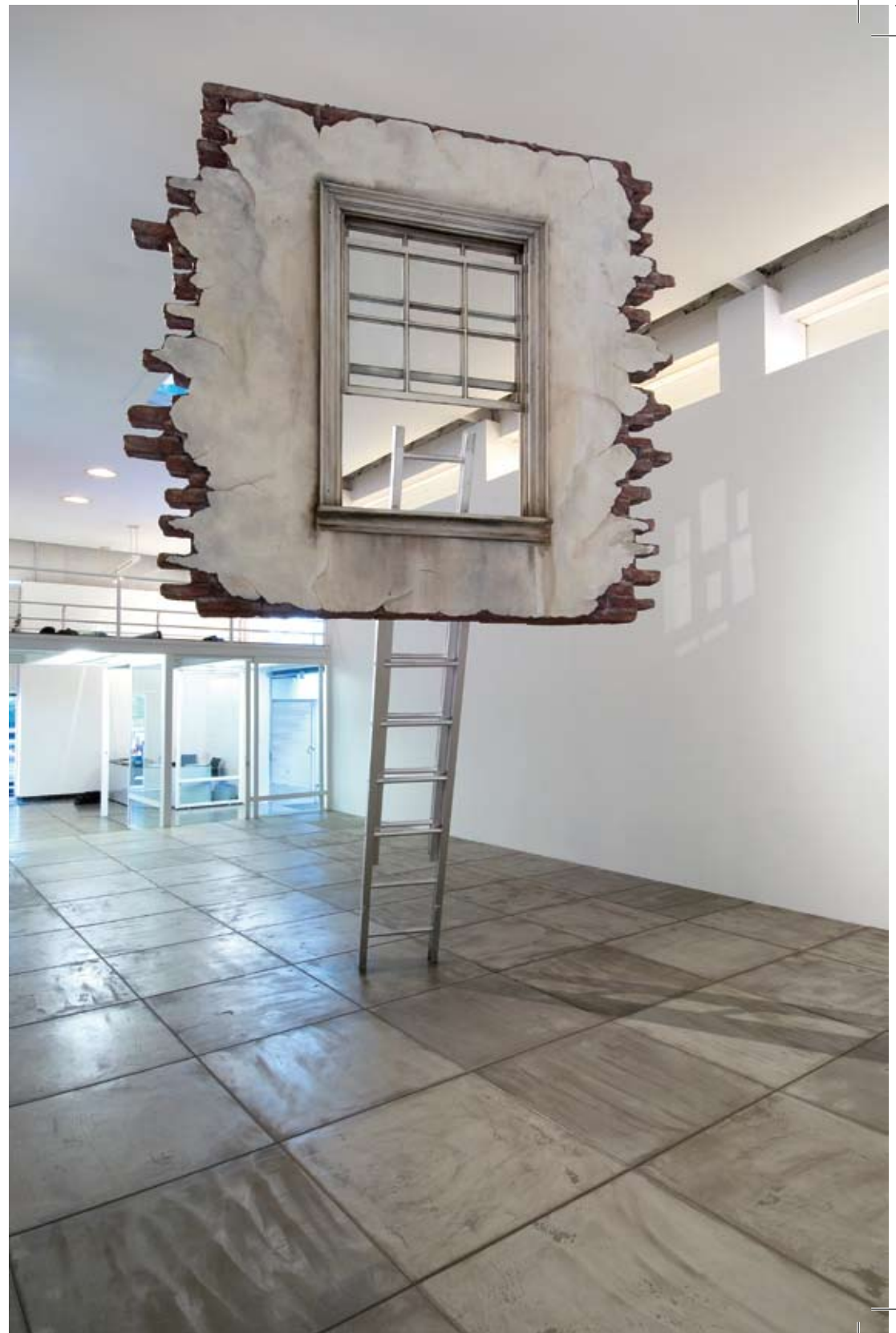
la e os temas recorrentes em sua obra são numerosos: a incerteza constante do espectador sobre a natureza do que está vendo (ilusão ou realidade?); o estranhamento provocado por detalhes inexplicavelmente deslocados; a sobreposição, levemente defasada, do mundo e de sua representação; a progressiva descoberta e compreensão, por parte do espectador, do mecanismo que regula o funcionamento da máquina e gera a ilusão; a idéia da criação como processo simultaneamente científico e artístico, metódico e contudo alimentado inevitavelmente pela paixão. O mais fascinante, porém, é que entre os pouquíssimos elementos arquitetônicos presentes na ilha estão uma piscina, onde, como na de Leandro Erlich (*Swimming Pool*, 1999), a água está impenetrável (al menos para uma pessoa normal), e um museu, que o fugitivo escolhe como sua residência e em cujo porão, onde tinha baixado à procura de remédios, descobre uma série de nove quartos enfileirados, idênticos, que lembram imediatamente a reverberação infinita das *Changing Rooms* (2008) de Leandro Erlich. É exatamente aqui que o fugitivo, antes da chegada dos turistas, tem por primeira vez a impressão de não estar só, e é em geral no museu que têm lugar muitos dos acontecimentos mais relevantes da novela. O cubo branco, eminentemente moderno em suas características arquitetônicas (um edifício grande, de três pisos, sem teto visível, com um corredor na frente e outro mais chico atrás, com uma torre cilíndrica), surge como o contexto ideal para a máquina de visão de Morel. É, enfim, na neutralidade institucionalizada do museu e da galeria que as invenções fantasmagóricas de Morel (e as de Leandro Erlich, por suposto) podem funcionar, preenchendo esses espaços órfãos de mitos com sua profusão de realidades impossíveis, sonhos tangíveis e ilusões inexplicáveis.













La invención de Leandro

"I don't understand you," said Alice. "It's dreadfully confusing!"
"That's the effect of living backwards," the Queen said kindly: "it always makes one a little giddy at first—"
"Living backwards!" Alice repeated in great astonishment. "I never heard of such a thing!"
"—but there's one great advantage in it, that one's memory works both ways."
"I'm sure MINE only works one way," Alice remarked. "I can't remember things before they happen."
"It's a poor sort of memory that only works backwards," the Queen remarked.

LEWIS CARROLL, *Through the Looking Glass*

At the outset we know that something doesn't fit, it is displaced: before we stop to try to understand, even before we become aware that we need some time to consider and understand it, we know that something is out of place, something is uncanny. At first sight, the context appears familiar, almost banal: a hallway, a living room, a hair salon, a glass shop, at most a psychoanalyst's office. But where we do not normally look, maybe because we think we have already seen everything, a slight change is enough to disorder and upset the situation, making the house of cards fall, and the papier-mâché scenery – like that in *The Truman Show*, through which we always move – to suddenly appear. And the more untouched and identical to itself all the rest remains, the more harrowing and destabilizing will be the presence of that single, apparently insignificant detail which, suddenly and inexplicably, slipped out of place. In his celebrated essay *Das Unheimliche* [The Uncanny, 1919], Sigmund Freud argued that this sensation of uncanniness can be brought about by the appearance (or, often, by the disappearance) of something at the same time familiar and unknown. Freud's analysis began by considering E.T.A. Hoffmann's story *Der Sandman* [The Sandman], and the concept of the uncanny has been used frequently for the interpretation of classics of fantasy literature, such as *Le Horla* (1887), by Guy de Maupassant, whose protagonist, in one memorable passage, tells about a mirror that would not reflect his own image: *Eh bien... on y voyait comme en plein jour... et je ne me vis pas dans ma glace! Elle était vide, claire, pleine de lumière. Mon image n'était pas dedans... Et j'étais en face... Je voyais le grande verre limpide, de haut en bas!* In one of his most well-known installations, *El living* [Living Room, 1998], Leandro Erlich placed the visitor in an analogous situation, that is, in front of a mirror which, uncannily, replicated everything around it, except for the image of who was looking into it. And nevertheless, confirming the impression that

it would be reductive to consider uncanniness as the hallmark of the artworks by the Argentine artist, the initial sensation quickly changes: upon perceiving the mechanisms that operate the "machine," the visitor understands that s/he is looking, so to speak, from inside the artwork, and not from the outside. In other words: s/he is looking simultaneously from the inside and from the outside of something which, significantly, coincides with Foucault's description of a mirror as a metaphor for heterotopia: *dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent – utopie du miroir.* But more than a utopia, the mirror is also a heterotopia, that is, according to Foucault's definition, an other place, contemporaneously within and outside of society, at the same time fully real and absolutely unreal. The space of the heterotopia is variable; it can be merely transitory or permanent, mobile or fixed, chronological or physical (for example, a pregnancy, an insane asylum, a honeymoon...): a heterotopia is a non-place.

In other works by Leandro Erlich, such as *Bâtiment* [Batiment, 2004 and 2006] or *La Torre* [The Tower, 2008], the effects pointed out by Foucault are amplified: if any mirror constructs an unreal space around the person looking into it, in this case the viewer occupies a different position within the new image, that is, one sees where one is not, and also, paraphrasing Foucault, how one is not, since one has the illusion of floating in the air. It is fascinating, from the iconographic point of view, to compare the positions of the characters of these installations with those of the dizzying baroque ascensions, such as that of the Sant'Ignazio Church in Rome, perhaps the most famous of all, in which angels, prophets and saints appear, also, to float by the force of some invisible machine, more than by divine intervention. It is also noteworthy to consider the baroque era's fascination with mirrors, machines, illusions, and especially the construction of labyrinthine and apparently unending scenes, which accounts for the omnipresence of the metaphor of the theatrical scene. Velázquez's *Las meninas* [The Maids of Honor, 1656] is above all the celebration of this real space that became theatrical, but is also the demonstration of its author's virtuosity, both in pictorial terms as well as in the placement of the mirrors, the characters, himself, and, primarily, the spectator. The baroque artist does not hide his tricks, on the contrary, he makes them visible so that his ability will be more evident, and to enlarge the metaphor of the world as a *mise en scène*: the viewer can trace the process; it's recognizable. The trick is not presented to deceive the viewer, but to be understood and resolved by him. Such an engagement with the work involves the viewer's participation and leads to the thought that reality is as fake and constructed as the art; it's a fiction.

Despite the minimalist and concise aesthetics of his works, it would perhaps not be mistaken to affirm that Leandro Erlich is a baroque artist, which allows for another baroque and likely arbitrary digression: to read the way in which the artist appears in some of the images serving as records of his artworks (searching for his absent image in the mirror of *El Living*, or observing *Le cabinet du Psy*), as a silent and perhaps unconscious homage to baroque painting's recurrent inclusion of hidden and nearly secret self-portraits, always at marginal and decentralized positions...

It would be mistaken to consider that this baroque (that is, theatrical, utopian, narrative and fantastic) dimension is contradicted by the coherence of Leandro Erlich's reflection, in recent years, on the apparently banal theme of the house, which now guides the exhibition *Fragmentos de una casa* [Fragments of a House], at Luciana Brito Galeria: *en mi obra siempre he buscado establecer una relación con lo cotidiano. Con los espacios en los cuales vivimos y transitamos. Pensando estos espacios como un décor donde transcurre una pieza teatral. La relación con ellos y las experiencias que vivimos en ellos me han intrigado siempre.* That is, the insistence on the universe of the home is justified from the standpoint of theatricalization, which allows Leandro Erlich to gradually construct an imaginary, fragmented and inapprehensible house. A house made of doors which, open, reveal the absence of the lighted bedroom we imagined lay behind them (*Las Puertas*, 2004), of staircases simultaneously bourgeois, commonplace and Hitchcockian (*The Staircase*, 2005), of skylights open to a Rorschach sky (*Skylight*, 2009), of doors frozen at the instant of an explosion (*Shattering Door*, 2009), of windows with blinds that seem to echo into infinity (*Ventana Blindada*, 2009), and a single window suspended at a great height, the triste, solitário y final [sad, solitary and final] vestige of a house razed by a tornado, or by the artist's imagination (*Window and Ladder – Too Late for Help*, 2008), an anti-monument that celebrates at one and the same time a city's capacity for resistance and the power of fantasy over reality. The presence of the windows (and of the skylight, which is nothing more than a window in a ceiling) is particularly significant: if the mirror, as we have seen, is a par-excellence baroque object, it could be argued that the window synthesizes the Renaissance *weltanschauung*, based on a well-known metaphor by Leon Battista Alberti, in his fundamental treatise on painting: *dove io debbo dipingere scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto.* It is through the open window that the gaze goes out into the world and expands in all directions; through it pass the infinite rays of an imaginary beam of light which, opening into a mathematically calculable spectrum, scans the world and makes it reproducible by the laws of perspective. In this sense, the artist is a scientist, able to methodically calculate

measures and distortions: Alberti himself, in the incipit of his treatise, explains: *Scrivendo de pictura in questi brevissimi comentari, acciò che 'l nostro dire sia ben chiaro, piglieremo dai matematici quelle cose in prima quale alla nostra materia appartengano (...) ma in ogni nostro favellare molto priego si consideri me non come matematico ma come pittore scrivere di queste cose.* In other words, the activity of painters and mathematicians (and, metonymically, scientists) can be so close that Alberti felt it was necessary to insist on being considered a painter, and not a mathematician. The field of the Renaissance artist's activity included techniques and knowledge today considered rigorously scientific, spanning from anatomy and botany, to ballistics, hydraulics and astronomy, as well as architecture and engineering, to cite just some examples of disciplines in which celebrated artists – such as Francesco di Giorgio Martini and Leonardo da Vinci – were outstanding, and which these artists considered as being inter-related, inextricably linked one to the next. Leandro Erlich's posture in regard to the relation between art and science is similar: *io credo che l'arte e la scienza si alimentino a vicenda. Entrambe le discipline necessitano della creatività per fare i conti con il mister.*

And mystery effectively pervades this world of fantasy in which the mirrors are not only surfaces that reflect our reality, but, literally, openings to a parallel reality, where everything appears possible and each thing refers to something else, bringing to mind everything from the tricks of illusionists who disappear right in front of us, to the ephemeral disintegrations, without after-effects, of cartoon characters. Depending on the viewer's mood and references, anyone appreciating a work by Leandro Erlich could recall Houdini's tricks, or the films by David Lynch, or Alice on the other side of the mirror, or Roger Rabbit, who can throw a large black spot on a wall and disappear through it, as if it were a real hole, and not only the image of one. Or perhaps the viewer will be reminded of *La invención de Morel* [The Invention of Morel, 1940], probably the most famous novel by its author, Argentine writer Adolfo Bioy Casares. It tells the story a fugitive hiding out on a Pacific island which is deserted until the inexplicable arrival one day of a group of tourists, who are gradually revealed as being nothing more than projections produced by a mysterious device invented by a certain scientist named Morel, a machine that recorded the tourists on their previous visit to the island, for one week, and now reproduces all their actions, without a solution for continuity. Having fallen in love with one of the tourists, the fugitive discovers how the machine operates and, even knowing that anyone recorded by it will die, he decides to turn it on again so he can record himself at her side, and thus pretend, for the rest of eternity, to be her lover. Leandro Erlich cites Bioy Casares, together with other names fundamental to 20th-century Argentine literature, among his references, and there really are numerous points of

contact between the novel and the themes recurrent in his work: the spectator's constant uncertainty in regard to the nature of what s/he is looking at (illusion or reality?); the uncanny feeling brought on by the inexplicably displaced details; the slightly out-of-phase overlapping of the world and its representation; the progressive discovery and comprehension, on the part of the spectator, of the mechanism that operates the machine and generates the illusion; the idea of creation as a process at one and the same time scientific and artistic, methodical and nevertheless inevitably fueled by passion. The most fascinating aspect, however, is that the few architectural elements present on the island include a pool similar to the one by Leandro Erlich (Swimming Pool, 1999) insofar as *el agua está impenetrable (al menos para una persona normal)*, as well as a museum wherein the fugitive sets up residence and in whose basement – into which he ventures in search of medicines – he finds a series of nine identical bedrooms, all a row, which immediately recall the infinite reverberation of Leandro Erlich's Changing Rooms (2008). It is precisely here that the fugitive, before the arrival of the tourists, first experienced the impression that he was not alone, and it is generally in the museum that the most significant events in the novel take place. The white cube, eminently modern in its architectural characteristics (*un edificio grande, de tres pisos, sin techo visible, con un corredor al frente y otro más chico atrás, con una torre cilíndrica*), arises as the ideal context for Morel's projection machine. Ultimately, it is in the institutionalized neutrality of the museum and the gallery that Morel's phantasmagoric inventions (and those by Leandro Erlich, *por supuesto*) can operate, filling these orphaned spaces of myths with his profusion of impossible realities, tangible dreams and inexplicable illusions.

Jacopo Crivelli Visconti

LEANDRO ERLICH

1973

Buenos Aires, Argentina

Vive e trabalha em / lives and works in Buenos Aires, Argentina

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS SELECIONADAS / Selected solo exhibitions

2009

Fundación PROA, Buenos Aires, Argentina

2008

Galería Nogueras-Blanchard, Barcelona, Espanha / Spain

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid / Madrid, Espanha / Spain

Galleria Continua, San Gimignano, Itália / Italy
PS.1 Contemporary Art Center, Long Island City, EUA / USA

2007

Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires, Argentina

2006

O Consultório do Psicanalista. Galeria Brito Cimino, São Paulo, Brasil / Brazil

Museo d'Arte Contemporanea de Roma, Itália / Italy
Galerie Emmanuel Perrotin, Miami, EUA / USA

2005

Galería Nogueras-Blanchard, Barcelona, Espanha / Spain

Le Grand Café, Saint Nazaire, França / France
Albion Gallery, Londres | London, Inglaterra / England

2003

Centred'Art Santa Mònica, Barcelona, Espanha / Spain

2002

Galerie Gabrielle Maubrie, Paris, França [France]

2001

Neighbors. El Museo del Barrio, Nova York / New York, EUA / USA

2000

Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires, Argentina

1999

El Living. Kent Gallery, Nova York / New York, EUA / USA

Rain. Moody Gallery, Houston, EUA / USA

1997

Inner City. Consulado General de la Republica Argentina, Nova York / New York, EUA / USA

1993

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

1991

Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina

EXPOSIÇÕES COLETIVAS SELECIONADAS / Selected group exhibitions

2008

Prospect.1, Nova Orleans / New Orleans, EUA / USA
Singapore Biennale, Singapura / Singapore
Liverpool Biennial, Inglaterra / England
Le Moulin, Paris, França / France
Chanel Mobile Art. Hong Kong; Tóquio / Tokyo, Japão / Japan; Nova York / New York, EUA / USA

2007

Fortunate Objects: Selections from the Ella Fontanals-Cisneros Collection. Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, EUA / USA
Stereovision: From 2D to 3D. University of South Florida Contemporary Art Museum, Tampa, EUA / USA
Futuresystems: Rare Moments. Lentos Museum of Modern Art, Linz, Austria / Austria
Reconstruction #2. Sudeley Castle, Winchcombe, Inglaterra / England
Desplazamientos Entre la Escultura y la Instalación. Casa de Cultura, Buenos Aires, Argentina

2006

Espacio Interior. PhotoEspaña 06, Madrid / Madrid, Espanha / Spain
Echigo-Tsumari Triennale, Niigata, Japão / Japan
Galerie Emmanuel Perrotin, Paris, França / France
ArtesMundi Prize, National Museum, Cardiff, País de Gales / Wales
Notre Historie. Palais de Tokyo, Paris, França / France

2005

51ª Biennale di Venezia, Itália / Italy
The Plain of Heaven. Meatpacking District, Nova York / New York, EUA / USA

2004

La Nuit Blanche. Paris, França / France
Versão Brasileira. Galeria Brito Cimino, São Paulo, Brasil / Brazil
Doubtful. Université de Rennes, França / France
XXVI Bienal Internacional de São Paulo, Brasil / Brazil
Polyphony: Emerging Resonances. 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, Japão / Japan

2003

Printemps de Septembre, Toulouse, França / France

2002

Faster Than the Eye. Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco, EUA / USA
Busan Biennale, Coreia do Sul / South Korea
Urban Creation. III Shanghai Biennale, China

2001

Vox. Kent Gallery, Nova York / New York, EUA / USA
49ª Biennale di Venezia, Itália / Italy
VII International Istanbul Biennial, Turquia / Turkey

2000

Whitney Biennial, Whitney Museum of American Art, Nova York / New York, EUA / USA
Site Specific. White Box Gallery, Nova York / New York, EUA [USA]
Natural Deceits. Modern Art Museum, Fort Worth, EUA / USA
VI Bienal de la Habana, Cuba

1999

Core 1999, The Museum of Fine Arts, Houston, EUA / USA
Paralelos/Paralelas. Fondo Nacional de las Artes, ARCO, Madrid / Madrid, Espanha / Spain

1998

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

1997

I Bienal do Mercosul, Porto Alegre, Brasil / Brazil

1996

AEIOU Instalaciones. Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina

1995

Doce Artistas Argentinos. United Nations, Buenos Aires, Argentina
Taller de Barracas. Galeria Ruth Benzacar, Buenos Aires, Argentina
Spring Roll. Peru Square, Buenos Aires, Argentina

1993

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

PRÊMIOS SELECIONADOS / Selected awards

2006

Nominação / nomination. ArtesMundi Prize, País de Gales / Wales

Nominação / nomination. Prix Marcel Duchamp, Paris, França / France

2004

Residência artística / artist residency. Centre International d' Accueil et d' Echanges des Recolletts, Paris, França / France

2002

Residência artística / artist residency. Cité Internationale des Arts, Paris, França / France
Diploma de honra / honor diploma. Fundación KONEX, Buenos Aires, Argentina

2001

Joan Mitchell Foundation Award. Nova York / New York, EUA / USA
UNESCO Award. VII Istanbul Biennale, Turquia / Turkey

2000

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

1998

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

1996

Core Program, Panamerican Cultural Exchange, Fundación Antorchas, Argentina

1995

Menção honrosa / honorable mention. Premio Braque de Objetos, Embajada de Francia & Fundación Banco Patricios, Buenos Aires, Argentina

1994

Fundación Antorchas, Buenos Aires, Argentina

1992

Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, Argentina

COLEÇÕES PÚBLICAS SELECIONADAS / Selected public collections

21st Century Museum of Art Kanazawa, Japão / Japan
Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, EUA / USA
Musée d'Art Moderne de Paris, França / France
Museo d'Arte Contemporanea di Roma, Itália / Italy
Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Argentina
Museum of Fine Arts, Houston, EUA / USA
Daros-Latinamerica, Zurique / Zurich, Suíça / Switzerland
Fond National d'Art Contemporain, Puteaux, França / France
New Orleans Museum of Art, EUA / USA
Tate Modern, Londres / London

