

Antoine Marchand, Organic Modernism, O2 n°77, Printemps 2016, p.48-53

Leonor Antunes Organic Modernism

—
par Antoine Marchand

À la lecture des différents textes et articles consacrés au travail de Leonor Antunes ces dernières années, reviennent de manière récurrente les termes de dimension, d'échelle ou de proportion, afin de qualifier sa pratique. S'il serait bien entendu réducteur de circonscrire ses recherches à ces quelques mots, force est de constater que la majeure partie de ses œuvres y font clairement référence. Comme l'indique d'ailleurs l'artiste elle-même, elle porte un intérêt tout particulier aux notions d'élargissement, de poids, de gravité ou de changement, autant de problématiques qui rejoignent les réflexions engagées dès le début du XX^e siècle par les tenants du modernisme, notamment en architecture. Leonor Antunes ne serait-elle alors qu'une autre de ces artistes fascinés par les formes — souvent plus que par les concepts — héritées de ce mouvement emblématique? S'il est évident qu'elle porte un intérêt tout particulier à ce courant — reprenant par exemple à son compte les réflexions du Corbusier sur les rapports de proportion du corps humain à son espace environnant —, elle a su dépasser la simple appropriation et se démarquer de nombre de ses contemporains pour en proposer une version décalée, empreinte de poésie et de sensible, bien loin de la rigueur et de la recherche d'autonomie des origines. Plus que tous les autres termes cités précédemment, c'est d'ailleurs celui de «contradiction» qui revient le plus souvent et illustre le mieux la richesse et la complexité de sa démarche — l'artiste en use d'ailleurs régulièrement dans les titres mêmes de ses œuvres (discrepancy with...). Il faudrait évoquer à son propos un modernisme «incarné» ou «habité», tant elle est parvenue à lier cet héritage culturel à des techniques vernaculaires, artisanales, qui se dévoilent dans les matériaux qu'elle convoque régulièrement: laiton, liège, cuir, cordages... Ainsi, Leonor Antunes s'inscrit plus directement en héritière des artistes du mouvement néo-concret brésilien que sont Lygia Clark, Lygia Pape ou Hélio Oiticica, qui cherchèrent eux aussi à insuffler de l'émotion et à adopter une approche moins rationaliste dans leurs pratiques artistiques respectives, en réponse à la rigidité de la Gestalt moderniste.

Cette démarche tout à fait singulière transparait notamment dans deux projets réalisés il y a quelques années, respectivement en France et en Belgique. Lors de son exposition au CREDAC d'Ivry-sur-Seine en 2008 intitulée «original is full of doubts», Leonor Antunes s'était ainsi intéressée à une villa réalisée sur la Côte d'Azur par Eileen Gray — avec l'aide de Jean Badovici —, la Villa E-1027 à Roquebrune Cap-Martin, pour finalement ne retenir que certains «fragments» de cette architecture — en l'occurrence les éléments amovibles tels que cloisons, tentures, paravents... En déplaçant et en recontextualisant le travail de Gray, notamment par la reprise d'un motif décliné sur un rideau modifiant les circulations, Leonor Antunes était parvenue à dépasser les réflexes issus de l'héritage moderniste, à se jouer de l'autonomie formelle prônée à l'époque, pour offrir une installation globale, toute en délicatesse, pensée en relation étroite aux visiteurs de l'exposition, qui modifiait subtilement l'appréhension des espaces du centre d'art francilien et invitait à poser un regard neuf, décalé, sur le travail d'Eileen Gray. Quelques mois plus tard, elle avait réalisé un projet pour la Triennale de Beaufort intitulé *discrepancies with Villa Teirlinck* selon le même *modus operandi*. Cette fois, c'est sur l'une des dernières architectures modernistes encore présentes à Saint-Idesbald, sur la côte belge, qu'elle avait porté son intérêt. Durant un voyage de repérage, l'artiste avait conjointement remarqué la Villa Teirlinck, réalisée en 1928 par Victor Bourgeois, et les cabanons installés sur les plages belges durant l'été. Dans cette volonté affichée de métissage et par le biais d'un subtil jeu d'échelles et de proportions, Leonor Antunes avait d'une certaine manière amené l'architecture moderniste sur la plage, en y construisant quinze cabanons directement inspirés de la fameuse villa. Ou comment redonner vie à une architecture aujourd'hui oubliée du plus grand nombre, par le biais d'un simple déplacement ou changement de contexte.

Travaillant exclusivement «en situation», en réponse à un contexte et à une architecture spécifiques, Leonor Antunes pourrait être associée à ce mouvement parfois qualifié d'«archéologie



A



B



C

A
Leonor Antunes
anni # 18 (detail), 2015.
 Brass tubes and wire
 Hanging sculpture, approx. 22 m
 Vue de l'exposition / view of the
 exhibition «the pliable plane»,
 CAPC Musée d'Art
 Contemporain de Bordeaux.
 Photo: Nick Ash

B
 Vue de l'exposition /
 view of the exhibition,
 «the last days in chimalistac»,
 Kunsthalle Basel, 2013.
 Photo: Gunnar Meier /
 Kunsthalle Basel, 2013.
 Courtesy Air de Paris, Paris.

C
 Vue de l'exposition /
 view of the exhibition «original
 is full of doubts», Centre d'Art
 Contemporain d'Ivry - le Crédac,
 Ivry-sur-Seine, 2009.
 Photo: André Morin / le Crédac.
 Courtesy Air de Paris, Paris.

contemporaine», en général lié à des pratiques de l'ordre du documentaire ou de l'archive. Néanmoins, si ses problématiques rejoignent celles des artistes affiliés à ce courant, dans cette volonté de relecture d'une Histoire récente, de révélation d'événements passés sous silence ou oubliés, elle y ajoute une réflexion toute personnelle sur les matériaux et une tentative de résurgence de certaines techniques artisanales, aujourd'hui tombées en désuétude. Ainsi de son exposition à la Kunsthalle de Bâle en 2013, «the last days in chimalistac», du nom d'un quartier au sud du centre-ville de Mexico City où la designer d'origine cubaine Clara Porset s'installa à la fin de sa vie. Élève de Josef Albers au Black Mountain College, reconnue pour sa propension à intégrer les arts populaires, les formes vernaculaires et les matériaux naturels au vocabulaire et aux préceptes modernistes — comme le fait aujourd'hui Leonor Antunes —, Clara Porset incarne à elle seule tout un pan de l'histoire des arts du vingtième siècle. Mais là où d'autres se seraient intéressés directement au destin hors du commun de cette femme, dans une logique de transmission, voire de réhabilitation, l'artiste portugaise est restée fidèle à ses principes. Elle a développé ici ce que l'on pourrait qualifier d'«abstraction de la réalité», en donnant à voir des bribes de cette histoire par la relecture et la manipulation de formes qui deviennent autant de *thinking objects*, des sculptures qui rappellent celles créées par Clara Porset, Anni Albers ou Lina Bo Bardi en leur temps. Comme elle le relevait d'ailleurs récemment, ce rapport particulier au volume, à la matérialité des œuvres, est primordial dans sa réflexion et son approche: «Mon travail est très classique d'une certaine façon. Je pense souvent à la sculpture, en particulier à la sculpture classique et à la matière, ainsi qu'au fait de retirer ou d'ajouter de la matière¹».

«le plan flexible», sa récente exposition au CAPC, musée d'art contemporain de Bordeaux, s'impose comme emblématique de ce rapport singulier qu'elle entretient à la fois à la sculpture et à l'architecture. Alors qu'un tel processus de travail pourrait à terme perdre de son impact pour flirter avec le décoratif, Leonor Antunes parvient à chaque fois à éviter la redite, l'exercice de style un peu vain. S'imprégnant de la mémoire des lieux, elle s'est ici mesurée à cet espace mythique qu'est la nef du CAPC, cherchant à «métamorphoser l'espace du musée d'une échelle imposante vers une autre, à dimension plus humaine, dans laquelle les visiteurs pourront s'incarner, grâce à la proximité avec les œuvres». Pour ce faire, elle a donc recouvert le sol d'un parquet en liège constellé de pièces de métal iridescent qui viennent rythmer la déambulation, sur lequel elle a ensuite disposé divers éléments tels que des paravents, des tables

ou des lampes. Réalisés dans ses matériaux fétiches, ces objets font écho à des formes archétypales du design d'après-guerre, entre arrondis, accords géométriques et légèreté — toute relative néanmoins, les tables étant en béton — et rendent plus domestique, plus chaleureux l'espace du musée, loin de la rigidité apparente de cette fameuse architecture de pierre. Cette notion de domesticité, Leonor Antunes y fait d'ailleurs directement référence, via un texte d'Anni Albers, *The Pliable Plane*², qui donne son titre à l'exposition. Cette dernière y explique comment «habiller un lieu», avant d'établir un parallèle entre architecture et couture, notamment dans cette idée d'assemblage de différents éléments afin de constituer un seul et même ensemble, une œuvre unique à apprécier dans sa globalité — comme on coud les pièces de tissu pour ne former qu'un vêtement au final.

Les différents éléments rassemblés dans la nef magnifient l'espace et en modifient l'appréhension en le rendant plus intime, moins solennel. Seul un rideau en mailles de laiton, suspendu à une dizaine de mètres du sol, vient restaurer la verticalité du bâtiment. À aucun moment, Leonor Antunes n'a cherché à se confronter à l'architecture de ces anciens entrepôts de stockage de denrées alimentaires mais bien plutôt à s'y insérer, à transformer l'existant afin de mieux le révéler, à penser de nouvelles relations entre les œuvres et le bâtiment, comme avait su le faire Daniel Buren en son temps avec son installation de miroirs («Arguments topiques», 1991). Loin d'un simple principe citationnel qui nécessiterait des connaissances spécifiques, Leonor Antunes a préféré disposer ici les éléments d'un récit potentiel dont ne sont données que quelques bribes, libre ensuite à chacun d'inventer son propre récit. Toute la justesse de l'exposition réside dans la précision du placement de chaque élément, dans les jeux de lumière et de reflets qui se révèlent au fil de la journée. Et le propos de s'enrichir encore lorsque l'on accède aux mezzanines du CAPC. On y découvre en effet un nouveau point de vue, en surplomb de l'installation, soulignant la précision de cette composition, comme un écho à la grille chère aux théoriciens du modernisme. Ce qui prédomine au final, c'est le plaisir simple d'arpenter cet assemblage de formes et de techniques, de redécouvrir, à une toute autre échelle, le travail d'une artiste parvenue à investir ce lieu si particulier, à le sublimer par le biais d'une installation à la fois complexe dans son déploiement et son rapport à l'espace environnant, et limpide dans sa réception par le public. C'est toute la contradiction de la démarche de Leonor Antunes qui se trouve résumée dans cette œuvre magistrale, qui témoigne de l'histoire du site tout en nous emmenant vers un ailleurs autrement plus poétique.

¹ Les différentes citations proviennent d'un entretien réalisé avec l'artiste au CAPC en janvier 2015, lors de la préparation de son exposition.

² Anni Albers, *Perspecta The Yale Architectural Journal* 4, 1957. Abrégé et republié sous le titre «Fabric. The Pliable Plane», in *Craft Horizons*, n°18, juillet-août 1958. www.albersfoundation.org/teaching/anni-albers/texts/#slide5/

Leonor Antunes

Organic Modernism

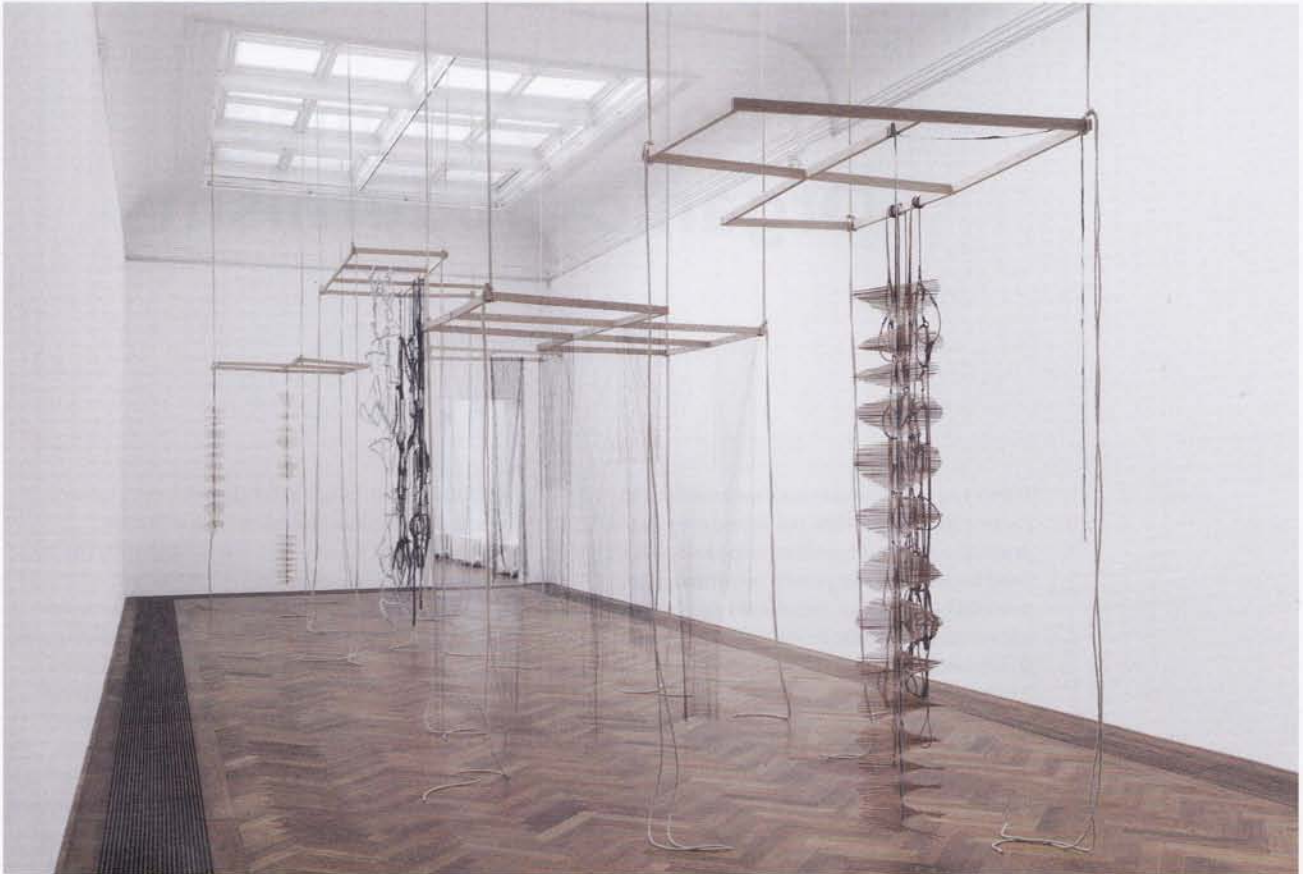
by Antoine Marchand

When you read the various essays and articles about Leonor Antunes's work published over the past few years, the terms dimension, scale and proportion, used to describe her praxis, recur quite frequently. It would be simplistic, needless to say, to limit her research to these few words, but it has to be said that most of her works do clearly refer to them. As the artist incidentally points out herself, she has a very special interest in the notions of enlargement, weight, gravity and change, all issues and subjects which link up with lines of thinking embarked upon in the early 20th century by the advocates of modernism, especially in architecture. So is Leonor Antunes not just another of those artists fascinated by the forms—often more than by the concepts—bequeathed by that emblematic movement? If it is obvious that she has a very special interest in that tendency—for example using for her own ends the thoughts of Le Corbusier on the relations between the proportion of the human body and its surrounding space—, she has managed to go beyond mere appropriation, and stand apart from many of her contemporaries, coming up with an offbeat version, imbued with poetry and sensibility, well removed from the original rigour and quest for autonomy. More than all the other above-mentioned terms, it is incidentally the word “discrepancy” which recurs most often, and best illustrates her rich and complex approach—the artist regularly uses it in the actual titles of her works (*discrepancy with...*). In this regard we should introduce the idea of an “incarnated” or “inhabited” modernism, to such a degree has she managed to connect this cultural legacy with vernacular, artisanal techniques, which are revealed in the materials she regularly calls upon: brass, cork, leather, rope... So Leonor Antunes is a more direct heir of the artists in the Brazilian neo-concrete movement, such as Lygia Clark, Lygia Pape and Helio Oiticica, and who also tried to inject emotion and adopt a less rationalist approach in their respective artistic activities, in response to the rigidity of the modernist *Gestalt*.

This altogether unusual approach came through in particular in two projects undertaken a few years back, in France and Belgium respectively. At her show at the CREDAC in Ivry-sur-Seine

in 2008, titled “original is full of doubts”, Leonor Antunes was thus interested in a villa built on the French Riviera by Eileen Gray—with the help of Jean Badovici—, the Villa E-1027 at Roquebrune Cap-Martin, though, in the end, she only retained a few “fragments” of that architecture—as it happens, the moveable elements like partitions, hangings and screens... By shifting and re-contextualizing Gray's work, in particular by the re-use of a motif on a curtain which altered people's movements, Leonor Antunes managed to get beyond the reflexes resulting from the modernist legacy, and do without the formal autonomy recommended at that time, offering a thoroughly refined overall installation, conceived in close relation with people visiting the exhibition, which subtly modified their understanding of the spaces of the art centre, and invited visitors to take a new and different look at Eileen Gray's work. A few months later, she had produced a project for the Beaufort Triennale titled *discrepancies with Villa Teirlinck*, using the same *modus operandi*. This time, she focused her interest on one of the last examples of modernist architecture still standing in Saint-Idesbald, on the Belgian coast. During a scouting trip, the artist had noticed both the Villa Teirlinck, built in 1928 by Victor Bourgeois, and the huts installed on Belgian beaches in the summer. With that evident desire for cross-fertilization and by way of a subtle interplay of scales and proportions, Leonor Antunes had, in a way, taken modernist architecture onto the beach, by constructing on it fifteen huts which were inspired straight from the famous villa. Or how to bring back to life an architecture that has been forgotten by most people, by means of a mere shift or change of context.

By working exclusively “on the spot”, in response to a specific context and architecture, Leonor Antunes might be associated with that movement sometimes described as “contemporary archaeology”, usually connected with documentary and archival practices. If the issues of concern to her correspond with those of artists affiliated with that trend, in that desire to make a re-reading of a recent History, and reveal events that have taken place in silence or been forgotten about, she nevertheless adds a thoroughly personal way of thinking about



D



E



F

D
 Vue de l'exposition /
 view of the exhibition,
 «the last days in chimalistac»,
 Kunsthalle Basel, 2013.
 Photo: Gunnar Meier /
 Kunsthalle Basel, 2013.
 Courtesy Air de Paris, Paris.

E & F
Leonor Antunes
anni # 18 (detail), 2015.
 (sculpture suspendue /
 hanging sculpture)
discrepancies with Lina, 2015.
 (tables)
discrepancies with Anni, 2015.
 (sol / floor)

Vues de l'exposition / views
 of the exhibition «the pliable
 plane», CAPC Musée d'Art
 Contemporain de Bordeaux.
 Photo: Nick Ash / CAPC,
 Bordeaux.
 Courtesy Air de Paris, Paris.

materials, and an attempt to once again bring out certain artisanal techniques which have today fallen into disuse. So it was with her show at the Basel Kunsthalle in 2013, “the last days in chimalistac”, so-named after a neighbourhood to the south of downtown Mexico City, where the Cuban designer Clara Porset lived at the end of her life. A student of Josef Albers at Black Mountain Collage, and recognized for her inclination to incorporate folk art, vernacular forms and natural materials in the modernist vocabulary and precepts—the way Leonor Antunes is doing today—, Clara Porset incarnated all on her own a whole swathe of the history of the arts in the 20th century. But precisely where others would be directly interested in the most unusual destiny of this woman, in a logic of transmission, not to say rehabilitation, the Portuguese artist has remained faithful to her principles. She has developed here what we might describe as an “abstraction of reality”, by presenting snippets of this history through the re-reading and manipulation of forms which become so many ‘thinking objects’, sculptures which call to mind those created by Clara Porset, Anni Albers and Lina Bo Bardi, in their day. As she incidentally recently pointed out, this relation to volume, and to the material nature of artworks, is quintessential in her thinking and her approach: “My work is very classical in a way. I often think of sculpture, in particular of classical sculpture, and matter, as well as the fact of removing and adding matter.”¹

“le plan flexible”, her recent show at the CAPC, contemporary art museum in Bordeaux, comes across as being emblematic of this special relation she has with both sculpture and architecture. While such a work process might, in due course, lose its impact and flirt with the decorative, Leonor Antunes manages each and every time to avoid needless repetition, and the somewhat futile stylistic exercise. By steeping herself in the memory of places, she has here measured herself against that mythical space, the CAPC’s nave, seeking to “metamorphose the museum’s space from one imposing scale to another, on a more human dimension, in which visitors can be incarnated, thanks to their proximity to the works.” So, to do this, she covered the floor with a cork parquet, studded with pieces of iridescent metal which punctuated the stroll around it, on which she then arranged various elements such as screens, tables and lights. Made with fetish materials, these objects echo archetypal forms of postwar designs, encompassing rounded shapes, geometric harmonies and lightness—all relative, nevertheless,

with the tables made of concrete—and make the museum space more domestic and more hospitable, well removed from the apparent rigidity of that famous stone architecture. Leonor Antunes incidentally refers directly to this notion of domesticity by way of a text by Anni Albers, *The Pliable Plane*,² after which the exhibition is titled. In this text, this latter explains how to “clothe a place”, before establishing a parallel between architecture and sewing, in particular in that idea of assemblage of different elements in order to form one and the same whole, a unique work to be appreciated in its totality—the way you sew pieces of fabric to form just one final piece of clothing.

The different elements brought together in the nave magnify the space and alter our grasp of it by making it more private and less solemn. Just a curtain made of brass mesh, hanging some thirty feet from the floor, reinstates the building’s verticality. At no time has Leonor Antunes sought to confront the architecture of these old food storage depots; rather, she has tried to fit herself within them, and transform what exists in order to better reveal it, and come up with new relations between the works and the building, the way Daniel Buren managed to do in his day with his installation of mirrors (*Arguments topiques*, 1991). Far from a mere principle involving quotation which would call for specific knowledge, Leonor Antunes preferred here to use the elements of a potential narrative, with just a few snippets being offered, making everyone then free to invent their own narrative. The whole aptness of the exhibition resides in the precise placement of each element, in the interplays of light and reflections which are revealed during the day. And the idea of being further enriched when you reach the CAPC’s mezzanines. Here, in fact, you discover a new viewpoint, surveying the installation, and underscoring the precision of this composition, like an echo of the grid dear to the theoreticians of modernism. What, in the end of the day, predominates is the simple pleasure of walking round this assemblage of forms and techniques, rediscovering, on a quite different scale, the work of an artist who has managed to occupy this most special venue, and sublimate it by way of an installation which is at once complex in its development and its relation to the surrounding space, and limpid in its reception by the public. The whole discrepancy of Leonor Antunes’s approach is to be found summed up in this masterful work, which illustrates the history of the site by taking us towards somewhere else which is far more poetic.

¹ The different quotes are taken from an interview with the artist at the CAPC in January 2015, during the preparation of her exhibition.

² Anni Albers, *Perspecta The Yale Architectural Journal* 4, 1957. Abridged and re-published under the title “Fabric. The Pliable Plane”, in *Craft Horizons*, n°18, July-August 1958. www.albersfoundation.org/teaching/anni-albers/texts/#slide5/