

Leonor Antunes, *discrepancies with X #2* 2013, cadre en chêne, corde de chanvre, bambou, coton, 350 x 190 x 185, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, photo © Centre Pompidou, Mnam-CCI / Philippe Migeat / Dist. RMN-Grand Palais

Leonor Antunes, le mètre moderne et ses doubles

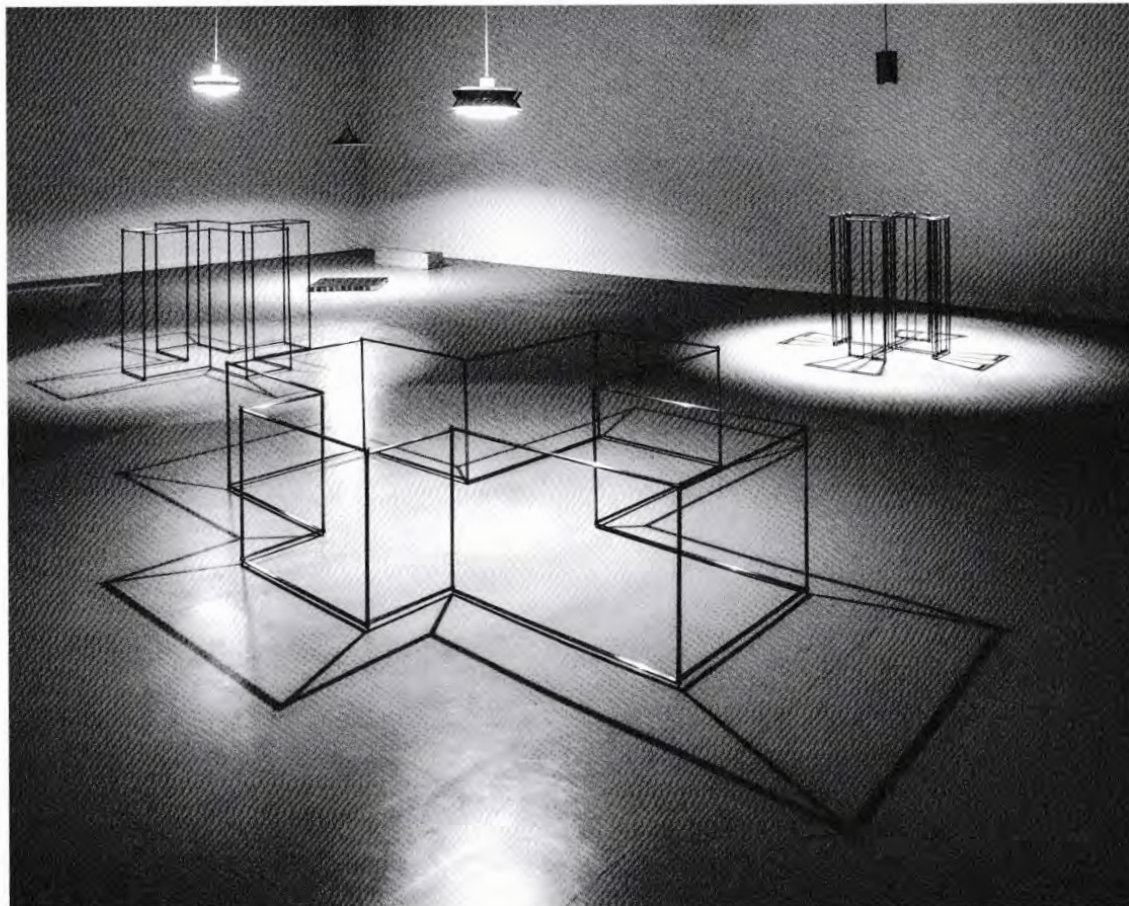
Des rideaux de mailles en laiton, des cordes de cuir noir suspendues au plafond, des plaques de cuivre et de liège au sol, des structures en bois précieux et des fils de nylon qui envahissent l'espace d'exposition. Par-delà la flagrante beauté des œuvres de Leonor Antunes¹ et le jeu subtil des matériaux, c'est une histoire du modernisme qui se raconte. Derrière l'objective réalité des sculptures, les ombres d'Eileen Gray, de Lina Bo Bardi, d'Anni Albers, de Greta Magnusson Grossman ou de Clara Porset se profilent.

L'archive en mètre étalon

Point de longues recherches en bibliothèque, comme nombre d'artistes qui font du modernisme historique le ressort de leurs œuvres², le travail d'Antunes commence simplement et immanquablement par une prise de mesures, qui va déterminer l'ensemble de l'œuvre en gestation. Le geste cardinal de la mesure, ce souci des dimensions et proportions des objets, se donne à voir et à comprendre dans la collection de mètres de toutes les époques et de tous les styles (en bois, en métal, mètre-ruban en plastique, chevillère, etc.), présentée par Antunes en 2011-2012, lors de son exposition « villa, how to use », à la Fondation Serralves (Porto)

puis au Kunstverein de Düsseldorf. « Je me réfère systématiquement à des architectures existantes. Cependant, je ne documente jamais ces espaces, je me contente de les mesurer. Ce processus m'aide à dessiner mes productions, à penser leur taille, leur poids et leur gravité. Je ne pense pas mon travail comme quelque chose de nouveau, mais plutôt comme une utilisation du passé en tant que source pour lier les choses entre elles³ ».

Depuis *3 stoppages étalon* (1913) de Marcel Duchamp, qui donne à l'idéale ligne droite, par un lâcher de fil, trois courbes différentes, il semble que la prise de mesures soit devenue une stratégie à la disposition des artistes conceptuels. On pense bien sûr à Stanley Broun, qui fit de la mesure du pas, et du sien tout particulièrement, l'étalon même de son art et de son rapport au monde (*Steps of pedestrians on paper*, 1960; *Trois Pas = 2587 mm*, 1973; *1 step*, 1973; *1x1 foot, 1x1 ell, 1x1 step, 1x1 m*, 1989), jusqu'à affirmer : « Je suis devenu une distance. » On songe également aux *Measurement Series* (1968-1969) de Mel Bochner, qui affirme avoir réalisé la première de ces œuvres par désœuvrement, incapable de poser quoi que ce soit sur le papier : « J'avais deux feuilles de papier épinglées au mur que je me contentais simplement



Leonor Antunes, *modo de usar* #7-11, 2005, acier inoxydable, rapporteur d'angle acrylique, lampes, avec boîte d'artiste et manuel d'instructions, 5 parties, dimensions variables, vue de l'exposition «Duplicate», Berlin, Künstlerhaus Bethanien, 14-30 oct. 2005, photo © David Brandt

de regarder. Je remarquai soudain l'espace entre elles. Je vis que c'était tout autant le sujet que le papier. J'ai mesuré cette distance et l'ai dessinée sur le mur... En décrochant les feuilles du mur, il ne me restait plus que la mesure, seule. Cela me déconcerta. Cela me déconcerte toujours. Qu'est-ce que cela signifie d'avoir 25 pouces dessinés au mur ? »

« L'unité Antunes »

Mesurer ses pas, mesurer son être, mesurer le monde par désœuvrement, mesurer pour reproduire ? Il n'en est rien. Antunes livre dès 2005 sa méthode sous le titre *modo de usar* (mode d'emploi). Constituée de onze sculptures – fines structures tubulaires en cuivre ou en acier chromé éclairées de lampes dans le plus pur style moderniste –,

cette série est pensée comme la production de *duplicatas* – terme employé par l'artiste à plusieurs reprises – d'éléments architecturaux. C'est lors d'une promenade berlinoise, au début des années 2000, qu'Antunes découvre le principe du double architectural. Certains bâtiments publics de Berlin-Ouest, réalisés entre 1961 et 1989, ont leur *doppelgänger* à l'est : l'Akademie der Kunst (1961) de Werner Düttmann, la Staatsbibliothek (1964) de Hans Scharoun, la Neue Nationalgalerie de Mies van der Rohe (1965-1968), la Fernsehturm (1965-1969), le Kunstgewerbemuseum (1985) de Rolf Gutbrod. Le *duplicata* berlinois n'est toutefois pas une reproduction architecturale exacte des institutions mais un double fonctionnel. Ces bâtiments de Berlin-Est ont quelque chose de fantomatique, un caractère

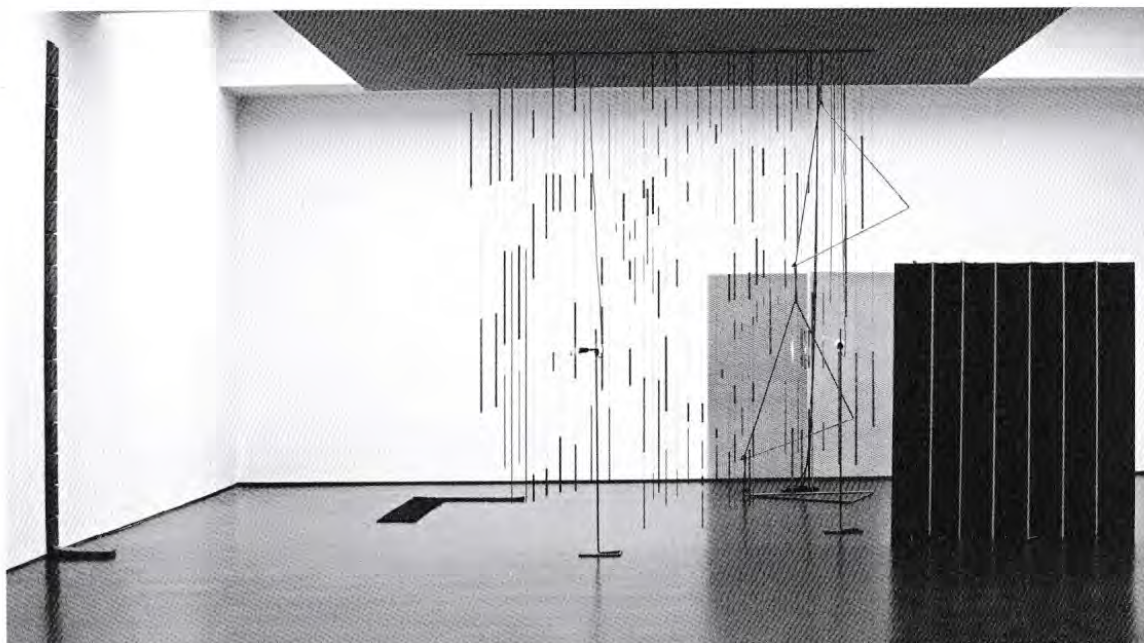


Villa E-1027, Roquebrune-Cap-Martin (France), Eileen Gray et Jean Badovici architectes, 1929, photo © Akg-images/Lothar M. Peter

spectral qui habite tout autant les onze sculptures de *modo de usar*. Les délicates et fragiles structures en laiton, cuivre et acier chromé, formant dans l'espace comme des dessins en trois dimensions, correspondent à un fragment des architectures berlinoises à l'échelle 1. En 2005, dans l'espace d'exposition du Künstlerhaus Bethanien (Berlin), où la pièce était présentée, une partie du sol de l'Akademie der Kunst, de celui du hall de la Staatsbibliothek et même une section des piliers de la Neue Nationalgalerie ont acquis une nouvelle réalité, toute sculpturale, et non plus architecturale. Chaque sculpture était accompagnée d'une boîte en bois contenant un carnet décrivant son contexte de réalisation et un mode d'emploi permettant l'assemblage de ses éléments.

Si le mode de manifestation le plus courant du double est certainement la copie, l'art d'Antunes lui offre avec le « duplicata » une autre forme. En septembre 2008, l'artiste portugaise visite la Villa E-1027 réalisée par Eileen Gray et Jean Badovici, à Roquebrune-Cap-Martin, et est tout particulièrement intéressée par les éléments déplaçables, pliables, dont la fonction est de diviser l'espace : panneaux coulissants, volets, tentures, doubles plafonds, mobilier et cloisons mobiles. Comme

dans les rues berlinoises, l'artiste, munie de son mètre, mesure très précisément et redessine chaque élément de mobilier, parmi lesquels portes coulissantes et paravents, pour les transformer dans un second temps. L'art d'Antunes ne consiste en aucun cas à produire des répliques de ces formes historiques, il les convertit en sculptures sans jamais se soumettre à la règle du mimétisme. Le titre de l'exposition du Crédac (Ivry-sur-Seine) à l'automne 2008, où étaient rassemblées les productions de l'artiste consacrées à Eileen Gray, en témoigne : « original is full of doubts », comme un clin d'œil au texte de l'architecte irlandaise, *De l'Eclectisme au doute*⁵. Que reste-t-il alors des fragments de la villa moderniste et des dizaines de mesures prises par Antunes ? Une certitude : les spectateurs, même les plus savants en matière d'architecture et de design modernistes, ne sauront reconnaître les lignes de la villa azurienne. L'espace est peuplé de sculptures qui peuvent évoquer certains éléments d'architecture : une ligne de pavés se déploie sur le sol et les murs (*paving stones cross the garden*, 2008) peuvent rappeler le chemin de pierre du jardin de la villa, tandis que trois paravents noirs divisent le lieu (*avoiding the mistral wind*, 2008). Les larges

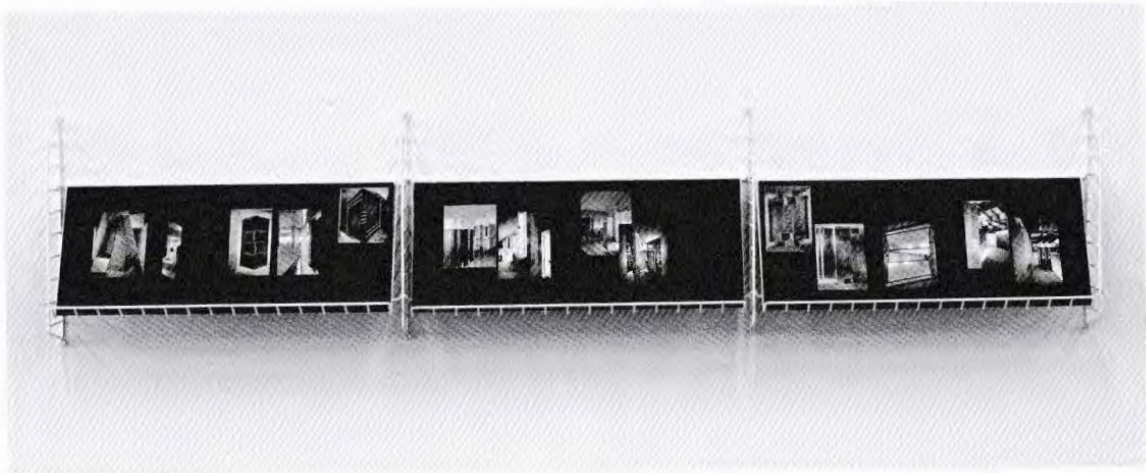


Leonor Antunes, vue de l'exposition «villa. how to use», Dusseldorf, Kunstverein Dusseldorf, 22 oct. 2011- 15 janv. 2012, de g. à droite : *paving stones cross the garden* (2008), *the lacquer screen of E.G. (2008)* et *avoiding the mistral wind* (2008), photo © Jürgen/Kunstverein Dusseldorf, courtesy Air de Paris, Paris

écrans articulés renvoient aux panneaux de laque noire mobiles que la designer réalise dès 1921. Un large rideau constitué de câbles, dans lesquels des centaines de baguettes de laiton de différentes longueurs se sont glissées, sépare l'espace, avec l'allure d'une partition musicale qui flotterait dans les airs. Le titre de cette œuvre de 2008, *the lacquer screen of E.G.*, dévoile sa filiation, mais la forme du fragile écran ne l'affiche pas. Certes les fines baguettes cuivrées évoquent les décors géométriques dorés qui recouvraient le paravent de laque noire à cinq panneaux (1922-1925) de Gray, et ont l'élégance des lignes aux reflets mordorés du paravent. Mais les sculptures d'Antunes ressortissent davantage au palimpseste qu'à la citation. Ainsi, en termes de matériau, la distance prise avec l'objet original est claire : les pavés sont en cuir non teinté, les panneaux en cuir foncé, bois et corde, tandis que les cloisons noires en fibre de verre de la villa se sont transformées en de longs rectangles de cuir noir, pliés comme l'original, mais ayant perdu toute verticalité en gisant au sol. Les éléments cardinaux du vocabulaire moderniste semblent bien loin. Point de

verre, d'acier et de surfaces blanches. La chaleur du bois, du cuir, du cordage, du liège, du laiton ou du cuivre se substitue à la froideur des matériaux privilégiés par les architectes modernistes. Antunes a eu recours à l'artisanat portugais pour chaque pièce produite : les cuirs ont été confiés au plus vieux tanneur lisboète et le tissage des fils de nylon à un pêcheur, dont ce fut la dernière réalisation.

Parmi cet ensemble, un seul élément d'archive à proprement parler se distingue sur l'unique élément de mobilier fonctionnel de l'exposition. *Discrepancies with E.G. (2008)* se compose de trois parties ; chacune présente quatre à cinq collages dans un cadre-étagère incliné en bois foncé, réalisé par l'entreprise danoise String Company dans les années 1960. Cet ensemble de collages présente des intérieurs dessinés par Eileen Gray pour la Villa E-1027 et des photographies de l'intérieur prises par elle. Toutefois, comme c'est une habitude chez Antunes, la reproduction n'est pas tout à fait fidèle à l'original : les images provenant de la livraison spéciale de la revue *L'Architecture vivante* consacrée en 1929 à la villa ont fait l'objet de découpes minutieuses



Leonor Antunes, *discrepancies with E.G. I.*, 2008, étagères en métal et bois, verre, collages, 52 x 246,5 x 18, vue de l'exposition «villa: how to use», Düsseldorf, Kunstverein Dusseldorf, 22 oct. 2011-15 janv. 2012, photo © Jürgen/Kunstverein Dusseldorf, courtesy Air de Paris, Paris

au cutter, de telle sorte que les intérieurs de Gray se trouvent démultipliés, comme si des miroirs s'étaient invités à l'intérieur de l'image. « L'original est plein de doutes », affirme Antunes, et la démultiplication des points de vue qui déconstruisent la villa moderniste le dit à sa façon. Le document original et l'archive elle-même, traités de la sorte par l'artiste, semblent perdre leur statut testimonial et de garant de la vérité pour devenir disponibles à l'interprétation et à la fantaisie créatrice. Avec l'archive, c'est aussi l'architecture moderniste, édifiée pour le sujet maître de lui-même et du rapport au monde que nous ont légué les Lumières, qui se voit ainsi fragmentée. Et c'est encore la relation à l'Histoire et à son sens, en lequel le modernisme croyait tant, que brouille la manipulation de l'image d'archive.

L'enquête millimétrée d'Antunes se poursuit sur les traces d'une autre figure féminine majeure du modernisme, Anni Albers. À l'hiver 2015, dans l'immense nef centrale du CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux, point toutefois de ces textiles aux motifs géométriques colorés. Si l'activité citationnelle ne se livre pas, à première vue, dans les formes, elle est visible dans le titre de l'exposition « Le plan flexible⁶ », titre d'un texte écrit par Anni Albers, « The Pliable Plane : Textiles in Architecture », paru dans la revue américaine *Perspecta* en 1957. Dans cet article, l'artiste analyse les similitudes entre l'architecture et

le textile malgré leurs divergences apparentes. Si les deux champs partageaient une commune fonction d'abri et de protection en des temps lointains (Anni Albers remonte au Paléolithique), l'auteur déplore, dans l'architecture moderniste, la disparition du textile, de sa chaleur et de ses qualités décoratives : « Regardons ça de plus près. Imaginez une personne qui déménage dans un appartement d'aujourd'hui, avec des tuyaux, des interrupteurs partout, servant à allumer la lumière, le chauffage, à fournir de l'eau, à rafraîchir l'espace... Imaginons que des stores aux fenêtres régulent la lumière la journée et préserve l'intimité la nuit. Imaginons que nous vivons là, un lit, des chaises et une table sont installés, outils indispensables à notre esprit occidental; *a priori*, un espace sans le moindre textile. Malheureusement, sans le textile, un sentiment de froideur se dégagera de cet intérieur. Ce manque, c'est celui de la chaleur d'une matière, d'une couleur, le doux jeu des plis et des fibres épaisses, contrastant avec les surfaces planes et froides⁸. » Ce ne sont cependant pas la laine, le coton ou le lin qui viennent réchauffer les 1500 m² du grand espace d'exposition bordelais, que la savante scénographie d'Antunes désire rendre intime : « Je souhaiterais métamorphoser l'espace du CAPC, d'une échelle imposante vers une autre, à dimension plus humaine, dans laquelle les visiteurs pourraient s'incarner, grâce à la proximité avec les

œuvres⁹. » Les spectateurs foulent un sol recouvert de liège, rythmé en certains endroits par de longues baguettes de laiton incrustées, dont la longueur reprend les mesures standards des tapis d'Albers. L'agencement des plaques de liège est triangulaire comme pour rappeler certains motifs utilisés par l'artiste du Bauhaus (*Eclat Weave in Tangerine*, 1974; *Second Movement II*, 1978). Si certaines traces de l'esthétique albersienne restent sensibles dans ce revêtement, Antunes se refuse au mimétisme. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si la pièce s'intitule *discrepancies with Anni* (2015). Les contradictions et les décalages (*discrepancies*) avec Albers existent, notamment dans les matériaux choisis, comme avec Eileen Gray, on l'a vu, ou avec Lina Bo Bardi (*discrepancies with Lina*, 2015). Toutefois il existe un dénominateur commun entre la pensée de Albers et l'œuvre d'Antunes : dans les deux cas, il s'agit d'« habiller un lieu ». Antunes habille véritablement le lieu de ses sculptures : « Je crois sincèrement que l'art existe au sein d'un contexte, donc je ne conçois pas mes sculptures en dehors des espaces où elles existent¹⁰. » Le choix des matériaux a procédé d'une longue recherche dans les archives du lieu : dans cet ancien entrepôt de stockage de denrées alimentaires venant des colonies (l'Entrepôt Lainé), le liège était utilisé pour les bouteilles de vin, la corde et le laiton pour protéger la nourriture. Sur le liège constellé des baguettes de laiton, trois grands paravents-écrans divisent élégamment une partie de l'espace : un piètement et un cadre de bois clair, un subtil cannage dessinant sur chaque surface un motif différent évoquent certaines pièces textiles d'Anni Albers. L'historien de l'art, toujours soucieux d'une référence supplémentaire, pourrait presque voir dans les entrelacements géométriques du rotin l'image subliminale d'un *Hommage au carré* (1965) de Josef Albers. Non loin de là, et disséminés en différents endroits, des luminaires minimalistes au piètement courbe éclairent subtilement l'immense espace d'exposition. Devant chaque lampe, un dense lacis de longs câbles électriques innerve l'espace. Lesdits câbles ne sont curieusement pas dissimulés dans le sol ou derrière des plinthes, comme il est d'usage de le faire

dans les expositions muséales, par souci tout à la fois de sécurité et d'esthétique. Avec ces luminaires, Antunes se souvient de Marcel Duchamp et plus particulièrement du court-métrage surréaliste de Maya Deren, *The Witch's Cradle* (1943), qui constitue une référence importante pour elle¹¹. Dans ce film inachevé de Deren, certaines séquences montrent Duchamp manipulant une cordelette blanche, à la manière d'une araignée tissant sa toile – il venait de réaliser *Sixteen Miles of Strings* (1942) pour l'exposition new-yorkaise d'André Breton « First Papers of Surrealism ». À un moment donné, la cordelette se libère et court le long des corps de Duchamp et de l'actrice Pajorita Matta (la mère de Gordon Matta-Clark). Le fil suit les instructions de la main pour ensuite s'en affranchir définitivement dans une scène aux accents quasi ésotériques. Deren aimait à comparer le cinéma surréaliste à la magie et aux symboles kabbalistiques, qui s'égrènent d'ailleurs tout au long du film. La corde qui détermine les déplacements des acteurs Duchamp et Matta envahit l'espace et prend le pouvoir dans la dernière séquence du film. Le lieu de tournage n'est pas anodin : la galerie Peggy Guggenheim (New York), lors de l'exposition « Art of this Century », dont le dispositif scénographique avait été conçu par Frederick Kiesler. L'ancienne teinturerie de la 57^e rue avait été transformée par celui-ci en un espace sans pareil : murs concaves mobiles, éclairage à variations programmées ; les tableaux flottant dans la galerie à l'aide de cordes tendues. Au même moment, dans « First Papers of Surrealism », les cordes de Duchamp déterminaient un labyrinthe arachnéen. Les dimensions des entrelacs de fils, que les spectateurs enjambent dans « Le plan flexible », et de la corde tressée qui se déroule depuis le plafond jusqu'au sol (*random intersections #16*, 2015), ont été déterminés avec précision par Antunes : « La relation entre la corde et le corps, comme une unité de mesure, définie par l'échelle du corps humain en rapport à l'espace autour de lui m'intéresse particulièrement. Appréhender le corps comme une unité de mesure. Construire une structure qui s'étire infiniment dans l'espace, dans toutes les directions, sans aucune limite apparente¹². »



Leonor Antunes, *discrepancies with Lina*, 2015, béton, laiton, vue de l'exposition « Le plan flexible », Bordeaux, CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux, 27 nov. 2015-17 avr. 2016, photo © Nick Ash, courtesy Air de Paris, Paris



Centre sportif et culturel SESC Pompeia (Serviço Social do Comércio), São Paulo, Lina Bo Bardi architecte, 1977, photo © Foto Arena LTDA / Alamy Banque D'images

Définir un étalon humain, ce fut bien le rêve de Le Corbusier avec l'élaboration du Modulor²³ dans les années 1940, avec lequel jouent maintenant les sculptures-étalons d'Antunes.

De mètre et d'or: quand Anni rencontre Corbu

Anni #18 (2015), une gigantesque tenture de plus de vingt-deux mètres tissée de fils de laiton flotte dans l'espace, comme un rideau de théâtre – non plus rouge selon la tradition mais doré – qui révélerait aux spectateurs un modernisme réduit à ses seules dimensions, ses seules mesures. Anni Albers, dans sa version centimétrique, n'est pas le seul personnage présent sur l'immense scène de liège. *Discrepancies with Lina* (2015) : de petites tablettes en béton, aux formes irrégulières arrondies et au piétement de laiton, font revenir le spectre de Lina Bo Bardi²⁴ (1914-1992). Nulle trace pourtant de table basse dans la production de l'architecte brésilienne. Antunes a opéré une nouvelle fois une métamorphose radicale, transformant l'architecture en sculpture. Les petites tables grises reprennent les formes et proportions exactes des fenêtres de la façade du centre sportif et culturel SESC Pompeia (Serviço Social do Comércio), réalisé par Lina Bo Bardi en 1977 à Sao Paulo. Le bâtiment brutaliste accueille des terrains de sport, un théâtre, une bibliothèque et des salles d'expositions. Lina Bo Bardi en a conçu

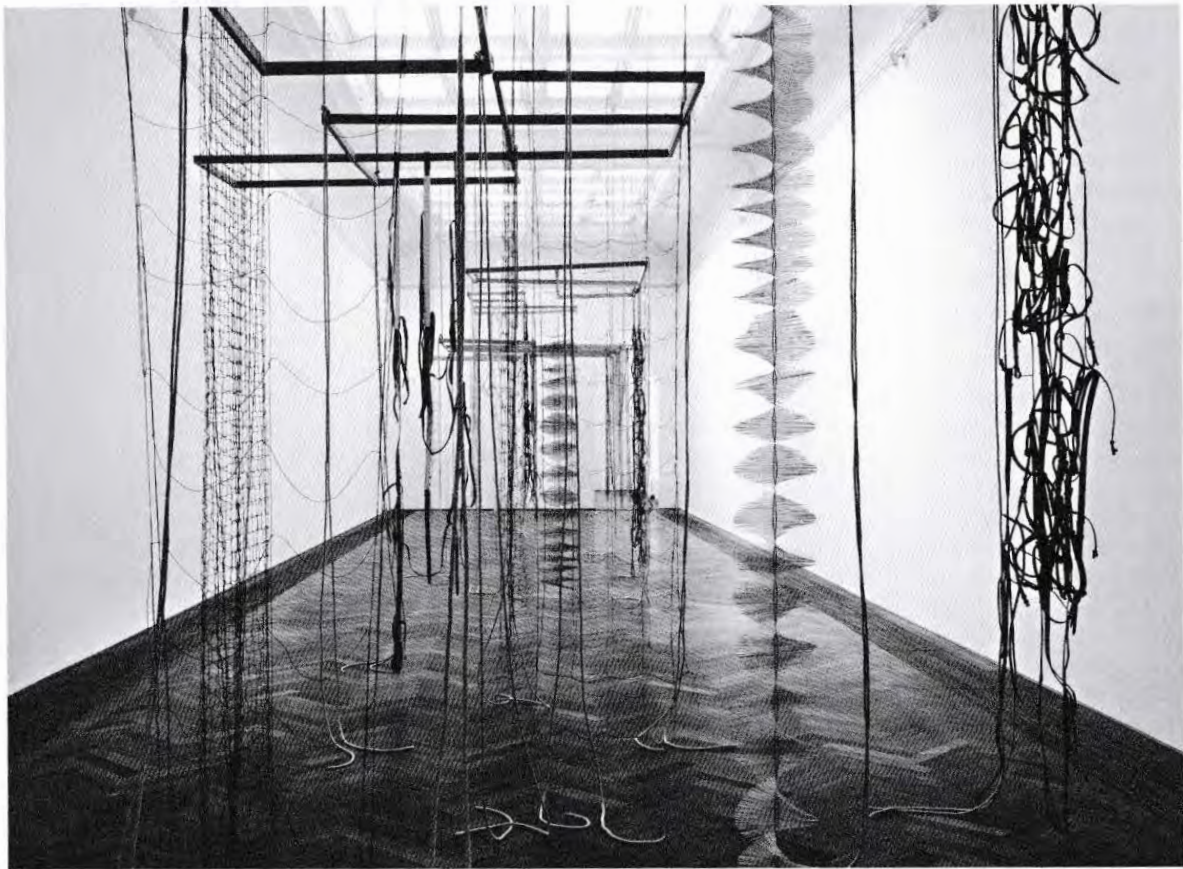
les ouvertures aux contours simples, de forme organique et non géométrique, en souvenir d'un voyage au Japon et dans le but d'atténuer la monumentalité et la brutalité du volume. Celles-ci ont été façonnées sur le principe de l'emporte-pièce. Le vide des ouvertures a d'abord été sculpté dans du polystyrène. Les coins des fenêtres ont été découpés en biseau afin que l'écoulement des eaux de pluie se fasse vers l'extérieur du bâtiment et non à l'intérieur des gymnases. L'emplacement des ouvertures avait été préalablement discuté avec les ingénieurs afin que l'armature de béton s'écarte à l'endroit prévu pour l'insertion des formes sculptées. Une fois le béton coulé, il ne restait plus qu'à retirer le polystyrène. Un contraste fort existe ainsi entre les épais murs de béton du bâtiment moderniste et le travail artisanal de la découpe des formes. Ce sont ces décalages (la pièce s'intitule *discrepancies with Lina*) qu'Antunes aime à souligner dans son art: « Je m'intéresse beaucoup au dialogue très particulier établi par le modernisme brésilien. Comment des architectes comme Lina Bo Bardi se sont confrontés au vernaculaire, à travers la culture brésilienne et les idiomatismes du Nordeste; ce qui sert d'efficace contrepoint à la récente notion de "présence du passé". La passion de Lina Bo Bardi pour des solutions de fabrication et pour l'artisanat des populations brésiliennes, ethniquement complexes, ne serait donc pas nostalgique d'un monde d'avant

le modernisme, mais plutôt un héritage relatif à la foi dans l'œuvre d'art en tant qu'elle représente un engagement continu dans un processus, plutôt qu'une affirmation singulière d'un objet comme moment gelé d'une utopie¹⁵. » Les vides imaginés par Bo Bardi, savant métissage des formes modernistes et vernaculaires, se transforment en des sculptures-tables basses: « Je suis fascinée par les notions de proportion, d'élargissement, de gravité, de poids et de changement. 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 et d'ajouter de la matière¹⁶. »

Discrepancies with Lina cristallise ainsi l'équilibre voulu par l'architecte entre vocabulaire rationaliste et artisanal: le plateau est en béton mais conserve les courbes irrégulières de l'organique, le piètement a la chaleur du laiton mais emprunte ses lignes au plus pur des fonctionnalismes. Devant ces sculptures, d'autres œuvres viennent à l'esprit, notamment celles de l'artiste brésilien d'origine catalane Daniel Steegmann Mangrané¹⁷. Son œuvre intitulée *Formas únicas da continuidade no espaço*, 33 *Panorama* (2013) consiste en trois rideaux, jaune, vert et marron, constitués de fines chaînettes d'aluminium. Ceux-ci divisent et scandent l'espace d'exposition et ont été découpés en leurs centres selon des motifs s'inspirant des dessins de Lina Bo Bardi. Cette hybridation entre une manière de modernisme tropical et un modernisme orthodoxe, Antunes la sollicitait à nouveau au printemps 2017, dans son exposition à la galerie parisienne Air de Paris. Intitulée « Acrotonie », terme désignant la tendance qu'ont certains végétaux à prioritairement alimenter en sève les bourgeons proches de la cime, l'exposition donnait à voir le développement d'une végétation amazonienne sur un support reprenant les lignes strictes de certains meubles de Greta Magnusson Grossman¹⁸, architecte et designer suédoise. Si le rationalisme scandinave est le support de la végétation brésilienne, cette dernière finit par prendre le pouvoir en le recouvrant. La végétation tropicale offusque ici les Lumières européennes.

En 2013, le croisement de l'idiome moderniste avec des éléments vernaculaires avait déjà fait l'ob-

jet d'un ensemble d'œuvres montré lors de l'exposition monographique d'Antunes « the last days in chimalistac » à la Kunsthalle de Bâle¹⁹. Le vocable un peu énigmatique de « chimalistac » fait en réalité référence à un quartier du sud de Mexico, où la designer cubaine Clara Porset (1895-1981) s'installa à la fin de sa vie. Porset étudia le design et l'architecture à New York et Paris avant de partir en Allemagne au début des années 1920, afin de visiter le Bauhaus, où elle rencontra Walter Gropius et Hannes Meyer. De retour à La Havane en 1932, elle commença une carrière de designer en hybridant les formes fonctionnalistes avec celles héritées de sa culture d'origine. Elle put développer ce « modernisme tropical » lors d'une année passée au Black Mountain College, dans l'atelier de Josef et Anni Albers, dont elle fut très proche. S'opposant au régime militaire dictatorial de Battista, Porset s'installa en 1935 à Mexico, où elle puisera dans les arts populaires pour produire du mobilier, notamment son fauteuil *Butaque* (1942) et sa chaise *Mahogany* (1950), réinterprétations modernes de meubles traditionnels mexicains en cannage. En 1952, elle organise l'exposition « El Arte en la Vida Diaria. Objetos de Buen Diseño Hechos en México²⁰ » (L'art du quotidien. Bons objets de design fabriqués au Mexique) au Palais des Beaux-Arts de Mexico, qui présente à la fois l'artisanat vernaculaire et les productions du design moderniste mexicain. Ainsi le mobilier de Porset dialoguait-il avec les textiles traditionnels du pays, les paniers en osier et autres poteries en terre cuite. Que reste-t-il de cette pensée hybride dans l'exposition bâloise d'Antunes? Celle-ci s'est attachée à mesurer et à quantifier les longueurs de corde en chanvre recouvrant les assises des fauteuils de Porset, pour en faire tout autre chose. Les spectateurs n'auront en effet pas le privilège de s'asseoir dans un confortable mobilier tressé, mais celui de zigzaguer entre des sculptures aériennes flottant dans l'espace d'exposition, qui ne sont pas sans évoquer les installations en fils d'aluminium, cuivre et cordes des années 1970 de Eva Hesse. Suspendues au plafond, les structures d'Antunes, faites de cuir et de corde (*random intersections #8*, 2013; *assembled, moved, rearranged and scraped*



Leonor Antunes, vue de l'exposition «the last days in chimalistac», Kunsthalle Basel, Bâle, 22 sept.-17 nov. 2013: *assembled, moved, rearranged and scrapped continuously I* (2013), *discrepancy with X* (2013), *random intersections #7* (2012), *assembled, moved, rearranged and scrapped continuously II* (2013), *random intersections #4* (2009-2012), *discrepancy with X #I* (2013), *random intersections #8* (2013), *chão II* (2011), *random intersections #9* (2013), *random intersections #10* (2013), *random intersections #11* (2013), *assembled, moved, rearranged and scrapped continuously III* (2013), *discrepancy with X #II* (2013), photo © Gunnar Meier/Kunsthalle Basel, courtesy Air de Paris, Paris

*continuously III*²¹, 2013), rappellent les harnais d'attelage des chevaux, un clin d'œil à l'architecte Luis Barragán (1902-1988), passionné d'équitation et ami de Porset²². D'élégantes suspensions en spirale, constituées de fines baguettes de bois, se mêlent à l'ensemble (*discrepancies with X #2*²³, 2013) et renvoient aux techniques artisanales du peuple Xingu, vivant dans le Mato Grosso, où Antunes a séjourné. Au mur, se déploie une installation réalisée en fils de laiton tressés, reprenant des motifs de tentures créés par Anni Albers (*chão I*, 2011-2013).

« Comprendre une œuvre, c'est avant tout passer du temps avec elle », affirme Antunes²⁴. Les mesures, calculs et relevés de proportions opérés par l'artiste sont la marque de son commerce intime avec les productions du modernisme his-

torique, et plus particulièrement celui produit par des femmes, qui ont retenu son attention. De ces tapisseries, architectures, meubles de la modernité ne subsistent ainsi que des centimètres. Drôle de retournement de l'histoire. Les objets du modernisme ont été transformés en sculptures qui pourraient évoquer les réalisations de l'Anti-forme, comme si le geste d'Antunes aboutissait *in fine* au rapprochement inattendu de l'orthodoxie millimétrique du Bauhaus et de l'organicité d'une Eva Hesse. Œuvre de la contradiction, le travail d'Antunes est celui d'une artiste qui adopte la posture non pas de l'historien de l'art mais plutôt de l'archéologue qui, à l'aide d'un mètre et de bouts de ficelle, réécrit sculpturalement l'histoire du modernisme et de certaines de ses actrices.

Notes

1. Leonor Antunes est née à Lisbonne en 1972. Elle vit et travaille à Berlin. En 2019, Antunes représente le Portugal à la 58^e Biennale de Venise, avec une installation intitulée *Leonor Antunes: a seam, a surface, a hinge, or a knot*.
2. Sur le sujet, voir Marjolaine Lévy, *Les Modernologues*, Genève, Mamco, 2017.
3. Jennifer Higgie, «Sculptors discuss Sculpture», *Frieze*, n° 147, mai 2012, p. 206.
4. Mel Bochner, *Number and Shape*, cat. d'expo., Baltimore, Baltimore Museum of Art, 1976, p. 12.
5. Eileen Gray, *De l'Éclectisme au doute [1929]*, Paris, Altamira, 1994.
6. CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux, 26 novembre 2015-17 avril 2016.
7. Anni Albers, «The Pliable Plane: Textiles in Architecture», *Perspecta. The Yale Architectural Journal*, n° 4, 1957; repris en 1958 sous le titre «Fabric. The Pliable Plane», *Craft Horizons*, n° 18, juillet-août 1958 <<http://www.albersfoundation.org/teaching/anni-albers/texts/#tab4>>.
8. *Ibid.*
9. Sauf indications contraires, toutes les citations de Leonor Antunes proviennent d'un entretien mené par la commissaire de l'exposition «Le plan flexible» María Inés Rodríguez, au CAPC en janvier 2015 lors de l'une de ses premières visites. Voir <<http://www.capc-bordeaux.fr/sites/capc-bordeaux.fr/files/dp-lantunes-fr.pdf>>.
10. Leonor Antunes, *Le Quotidien de l'Art*, n° 886, 31 juillet 2015.
11. *Id.*, dans «On the Significance of Textiles in Contemporary Thought and Praxis», *Texte zur Kunst*, n° 94, juin 2014, p. 163-177.
12. *Ibid.*, p. 168 (notre traduction).
13. Avec le Modulor, Le Corbusier entend jeter les bases d'un langage des proportions humaines qui soit universel. Voir Le Corbusier, *Le Modulor. Essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique* [1944], Paris, Denoël/Gonthier, 1977.
14. L'intérêt des artistes contemporains pour l'architecte Lina Bo Bardi se vérifie dans l'exposition «Another Reality. After Lina Bo Bardi», qui eut lieu au printemps 2016 (6 avril-3 juillet), au centre d'art Stroom den Haag (La Haye), où étaient présentées les œuvres de Céline Condorelli, Leonor Antunes, Manuel Raeder & Mariana Castillo Deball, Mike Cooter et Wendelien van Oldenborgh.
15. Christian Rattemeyer, «8th Berlin Biennale», *Artforum*, vol. 53, n° 2, octobre 2014, p. 273 (notre traduction).
16. L. Antunes, dans «On the Significance of Textiles in Contemporary Thought and Praxis», art. cité, p. 164 (notre traduction).
17. Daniel Steegmann Mangrané est né en 1977 à Barcelone. Il vit et travaille à Rio de Janeiro.
18. Née en 1906 en Suède, Greta Magnusson Grossman est architecte, designer. En 1933, elle est la première femme à recevoir le second prix de design de mobilier par la Stockholm Craft Association. La même année, Greta Magnusson Grossman et son camarade de Konstfack Erik Ullrich ouvrent une boutique et atelier de design à Stockholm. Elle épouse par la suite Billy Grossman, leader d'un groupe de jazz. En 1940, elle et son mari déménagent aux États-Unis et s'installent à Los Angeles, où elle ouvre sa boutique de mobilier, luminaire et accessoires de maison à Beverly Hills. Entre 1949 et 1959, elle réalise de nombreuses maisons en Californie. Durant les années 1950, elle enseigne le design industriel à la Art Center School et à l'University of California, toutes deux basées à Los Angeles.
19. «Leonor Antunes, the last days in chimalistac», Kunsthalle de Bâle en 2013. Voir Adam Szamczyk, *The last days in chimalistac*, Berlin, Bom Dia Boa Tarde Boa Noite, 2016.
20. Voir le catalogue d'exposition *El arte en la vida diaria. Exposición de objetos de buen diseño hechos en México*, México, Departamento de Arquitectura del Instituto Nacional de Bellas Artes, 1952.
21. *Assembled, moved, rearranged and scraped continuously III* est entrée dans la collection du Musée national d'art moderne en 2017.
22. Clara Porset et Luis Barragán ont collaboré pour de nombreux projets, notamment dans la production d'architecture d'intérieur. Notons que l'artiste américaine Jill Magid (née en 1973) a réalisé en 2014, à partir des archives de Barragán conservées à la Fondation Barragán à Birsfelden en Suisse, un ensemble d'œuvres (peintures, dessins, notes et vidéos), intitulées *Homage*, reproduisant les fauteuils *Butaque* dans une version qui, selon les archives, auraient été dessinée par Josef Albers.
23. *Discrepancies with X #2* est entrée dans les collections du Musée national d'art moderne en 2017.
24. J. Higgie, «Sculptors discuss Sculpture», art. cité, p. 206.

Marjolaine Lévy est docteur en histoire de l'art et enseigne l'histoire et la théorie de l'art et du design graphique à l'École Européenne Supérieure d'Art de Bretagne à Rennes. Elle est l'auteur, parmi d'autres essais et catalogues d'exposition, de *Les Modernologues* (Mamco, 2017) ouvrage tiré de sa thèse, et a co-dirigé avec Michel Gauthier *20 ans d'art en France. Une histoire sinon rien* (Flammarion, 2018), vaste panorama de la scène artistique hexagonale de 1999 à aujourd'hui. Elle collabore régulièrement aux *Cahiers du Mnam* et à la revue *Interwoven*. Elle est également commissaire d'exposition, notamment de «Des mots et des choses» au Frac Bretagne au printemps 2019, et de «26 x Bauhaus», exposition itinérante présentée en mai 2019 à l'Institut français de Berlin, puis jusqu'à la fin 2020 à Brême, Munich, Mayence, Bonn et Varsovie.