

GUEST

02 2009

PAR BÉNÉDICTE RAMADE

LEONOR ANTUNES

Re-moderne

LEONOR ANTUNES

a part considered in relation to the whole, 2007

2 colonnes en bois, cuir, fil de pêche, fil à coudre, filet de pêche, lampe en bois; dimensions variables / 2 wooden columns, leather, fishing line, sewing thread, fishing net, wooden lamp, variable dimensions

Vue de l'exposition / Exhibition view *Phoenix vs Babes*, Fondation d'entreprise Ricard

Courtesy galerie Isabelle Bortoluzzi, Berlin

Photo: Marc Domingo / Fondation d'entreprise Ricard

15

CUIR, MÉTAL, CORDE, CAOUTCHOUC, L'INVENTAIRE DE TELS MATÉRIAUX POURRAIT ENTRAÎNER LA LECTURE DE SACHER-MASOCH OU FAIRE BASCULER DANS LE REGISTRE FICTIONNEL ET INDICIEL D'UNE TATIANA TROUVÉ. MAIS LEONOR ANTUNES LEUR PRÉFÈRE CARLO MOLLINA, JEAN PROUVÉ, EILEEN GRAY ET EVA HESSE. FIGURES TUTÉLAIRES COMPLEXES, ELLES PRÉSIDENT AU DESTIN DES FORMES OPAQUES ET SOURDES QUE L'ARTISTE PORTUGAISE REJOUE AU FIL DES EXPOSITIONS. DES PRINCIPES DE GRAY, ELLE A FAIT SIEN CELUI DE LA MOBILITÉ ET LA POLYVALENCE DES ÉLÉMENTS EN DÉVELOPPANT UNE GRAMMAIRE AMBIDEXTRE QUI DÉCONSTRUIT LES SOURCES AU FIL DES PROPOSITIONS DE DISPLAY ET DES MOUVEMENTS D'ŒUVRES. DU VOCABULAIRE D'EVA HESSE, ELLE A GARDÉ ET AMPLIFIÉ LES RAPPORTS DE MASSE, LES TECHNIQUES ET L'ANTI-FORME.

Depuis l'exposition *Villa A. 7812* au Chiado de Lisbonne (janvier-avril 2008) à *Phoenix vs Babel* à la Fondation d'entreprise Ricard (décembre 2008-janvier 2009), la concordance élémentaire s'est articulée en une configuration inédite, autonome, aux franges de l'autarcie. Antunes cultive une dureté retorse à moins qu'il ne s'agisse d'une sensualité perverse. De là à dire que le décor est planté, ce n'est pas si simple. Car par-delà cette « ambiance » dominatrice, d'une puissance fétichiste insidieusement envahissante, Antunes manie les registres postmodernes des ruptures de genres et du référent avec dextérité. Mais à la différence d'un Jorge Pardo qui pousse dans les retranchements du fonctionnalisme sa politique des formes, elle induit une architecture, un cadre de contention mental. Bien dressée à la *doxa* post-moderne d'un refus de l'architecture standardisée du Style International, l'œuvre de la jeune femme joue sur la puissance de conditionnement du bâti. Des lieux qui l'invitent, elle en tire une force spécifique. Rien à voir cependant avec le post-romantisme de *l'in situ*. Antunes s'emboîte avec dextérité et tisse sa toile grâce à l'un des éléments les plus simples à manipuler, l'un des plus efficaces sur le comportement du visiteur, la lumière, qui agit dans ses installations en véritable générateur de climat et de temporalité. Elle détermine les mouvements, les situations, l'état d'esprit. À partir de là, dans une gestion rigoureuse de l'espace, le manège commence.

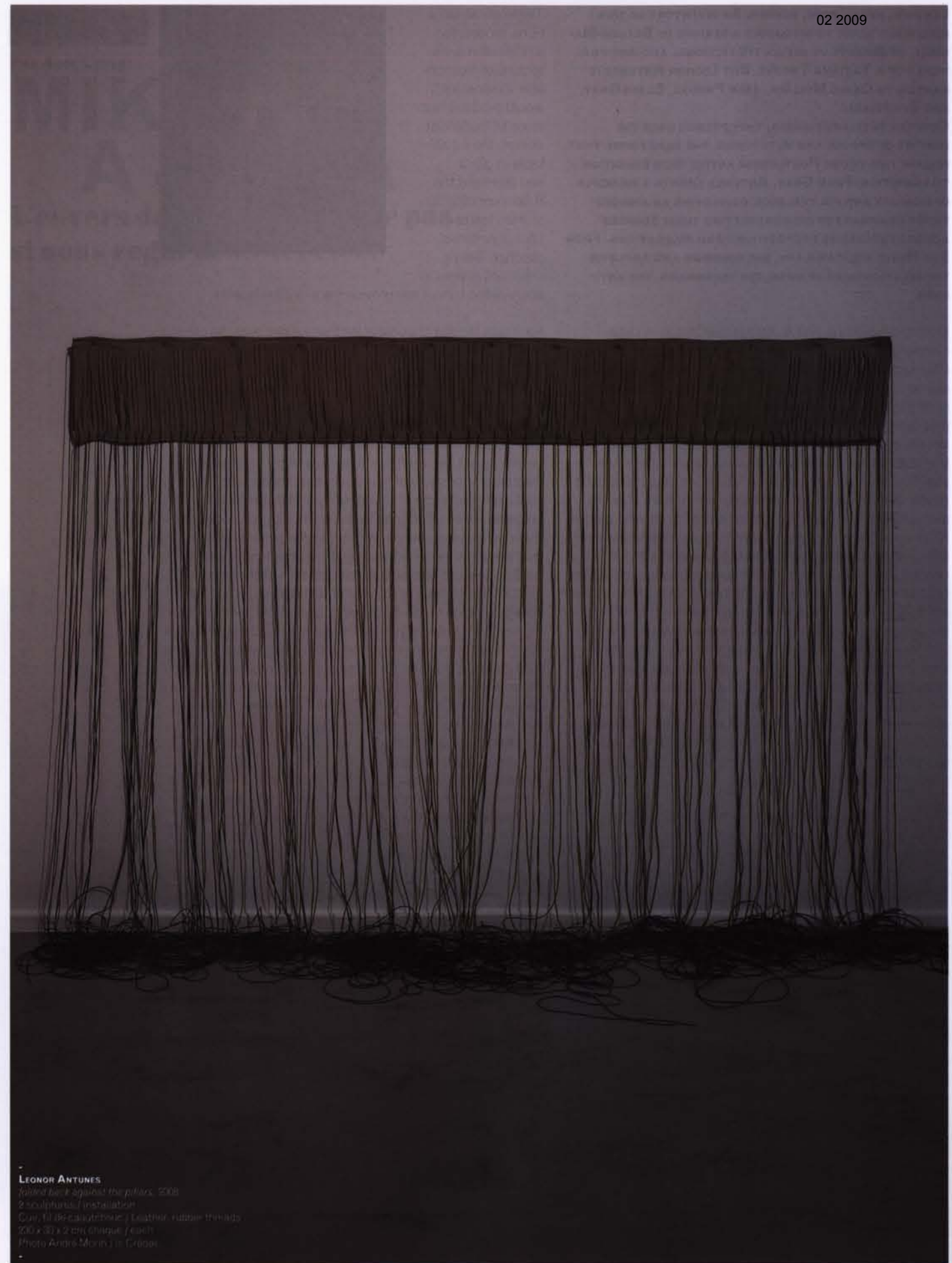
Dans l'exposition au Crédac d'Ivry-sur-Seine (novembre 2008-janvier 2009), la vaste salle en sous-sol, délicatement pentue, se prêtait magistralement au jeu. Sans théâtralité maniérée et bavarde, Antunes y a déroulé son vocabulaire habituel, tissé entre les anti-formes pathétiques et souffrantes d'Eva Hesse et le mobilier raréfié et « pratique » d'Eileen Gray. Dans un exercice de modularité extrême, oscillant entre des moments de pure abstraction matérialiste à la « diction » factuelle parfaite et une fiction décousue, Antunes déploie cordes, tiges, surfaces, module, ajuste, déplie, suspend, tend, place au cordeau chaque composant. Orthonormé à l'extrême, l'arrangement réussit à déployer une échelle humaine et habitable en quelques simples traits, tracés ici par une ligne de pavés en cuir non teinté (*paving stones cross the entire garden*), un paravent (*avoiding the mistral wind*) et là un délicat rideau de cordes et laiton (*the lacquer*



screen of E.G.). Des tâches éclatantes de lumière jouent les ponctuations avec les ombres portées. Les superpositions de silhouettes de grilles métalliques et de mobiles de métal lèchent les murs et les angles. La déambulation divague dans l'histoire d'Eileen Gray, designer et architecte irlandaise qui signa seulement deux maisons sur la Côte d'Azur, celle de son amant, la *Villa E 1027* (1926-1929) et la sienne, *Villa Tempe e Pailla* (1931-1934). Ces modèles de l'architecture rationaliste aux dimensions raisonnables d'où naquirent deux icônes du design moderniste – le guéridon en verre et tubulaire d'acier *E 1027* et le fauteuil transat aux lattes de cuir rembourrées – abrégés dans la pratique de Leonor Antunes, lui servent de référents. Car c'est là l'autre caractère d'Antunes que de s'astreindre à dupliquer, reproduire certains éléments clefs de l'art de ses maîtres. *Original is full of doubts* comme dit le titre de sa première exposition monographique en France. Le cynisme postmoderne jetant un regard dédaigneux et las sur la créativité autant que l'originalité, se brouille avec l'expiation laborieuse d'une éducation artistique dressée à coups d'académisme de la copie, Antunes déploie un va-et-vient entêtant entre l'historicité de ses sources et la contemporanéité de son astreinte processuelle. Débarrassée des affres de l'originalité et son prétendu progressisme, Antunes n'en parvient pas moins à faire émerger un vocabulaire ambigu qui réussit à manier la source sans citationnisme, à récupérer des formes sans les rendre anecdotiques, ni même nostalgiques. Est-ce l'extrême sécheresse des arrangements ? Cette recherche de l'insensibilité ? La désensibilisation par la copie, le refus de l'anecdote et l'embargo sur l'afféterie du détail conjugués ensemble y parviennent sans mal. Leonor Antunes déploie un système hautement physique, poussant le corps visitant à se mesurer sans pour autant tomber dans la démonstration de force. Et même lorsqu'elle aborde le mémoriel par le biais des sources modernistes qu'elle brasse, elle tord le coup au sentimentalisme, au filtre du souvenir qui empoisonne si souvent le fragment. Son art de la dérivation s'applique, dresse le regardeur. Mais dans ce rapport de domination, la contrainte n'est jamais totale, refusant la prise d'otage du spectateur-instrument. L'interprétation des formes parées de la sensualité des matériaux travaillés avec une minutie maniaque laisse une liberté de combinaison salvatrice. Puisqu'elle ne raconte nullement l'histoire de cette villa au nom chiffré (correspondant à l'alphabet soit 10 pour J, 2 pour B et 7 pour G), mais s'inspire davantage de la scénographie globale de la maison, qu'elle se déplace parmi les expérimentations postminimales d'Hesse, Antunes concède une transmission elliptique, poreuse à l'expérience de l'autre, à la projection mentale. En alliant la décontextualisation au principe de déconstruction, l'artiste déploie son jeu de glissements, développe une instabilité qui ne doit rien au *blind test* ambiant des dernières années, au maniérisme du *sample*. Sa pratique de copiste ne doit rien au mimétisme de la paraphrase mais davantage à une pratique de l'ascétisme cistercien, *Less is more* comme dirait l'autre.

>>> **LEONOR ANTUNES**
ORIGINAL IS FULL OF DOUBTS
CRÉDAC IVRY-SUR-SEINE
DU 21 NOVEMBRE 2008 AU 11 JANVIER 2009

LEONOR ANTUNES
a part considered in relation to the whole, 2007
Vue de l'installation *Dwelling Place*, Associazione Barriera, Turin
Installation view of *Dwelling Place*, Associazione Barriera, Turin



LEONOR ANTUNES
folded back against the pillars, 2008
2 sculptures / installation
Cuir, fil 100-caoutchouc / Leather, rubber threads
200 x 150 x 2 cm / chaque / each
Photo André Morin / Le Crédac

LEATHER, METAL, ROPE, RUBBER. AN INVENTORY OF THIS KIND MIGHT SERVE TO INTRODUCE A READING OF SACHER-MASOCH, OR UNNERVE US WITHIN THE FICTIONAL AND INDEXICAL WORLD OF A TATIANA TROUVÉ. BUT LEONOR ANTUNES IS PARTIAL TO CARLO MOLLINA, JEAN PROUVÉ, EILEEN GRAY, AND EVA HESSE.

COMPLEX TUTELARY FIGURES, THEY PRESIDE OVER THE DESTINY OF OPAQUE AND MUTE FORMS, THE SAME FORMS THAT FOLLOW THIS YOUNG PORTUGUESE ARTIST FROM EXHIBITION TO EXHIBITION. FROM GRAY, ANTUNES ADOPTS A PRINCIPLE OF MOBILITY AND POLYVALENCE, DEVELOPING AN AMBIDEXTROUS GRAMMAR FOR DECONSTRUCTING THESE SOURCES ACROSS SUCCESSIVE PROPOSITIONS AND RELOCATIONS. FROM EVA HESSE'S VOCABULARY, SHE BORROWS AND AMPLIFIES THE RELATIONSHIPS OF MASS, THE TECHNIQUES, THE ANTI-FORM.

From the exhibition *Villa A. 7812* at the Chiado in Lisbon (January to April, 2008) to *Phoenix vs Babel* at the Fondation d'Entreprise Ricard (December, 2008 to January, 2009), this elementary parallel blossoms into novel and autonomous configurations, always on the fringes of autarky. Antunes' propositions are marked by a kind of deviant severity, if not altogether by a perverse sensuality. But to stop at this observation is nearly impossible. Beyond her shows' slightly domineering "ambiance", their insidious fetishistic power, Antunes wields the post-modern rupture of genre and referent with dexterity. Unlike Jorge Pardo, who passes his politics of form through the reductions of functionalism, she creates works of architecture, frameworks of mental contention. Aligning herself with the postmodern doxa that refuses the standardized architecture of Style International, she plays with the ways in which the constructed world conditions us. Bypassing the post-romanticism of the in situ, she extracts a specific power from every site she infiltrates. Antunes penetrates each space with dexterity, weaving her web out of one of the easiest elements to manipulate, and one of the most influential on the behavior of the visitor: light. Within her exhibitions, light functions as a veritable source of climate and temporality; it sets the movements, the situations, the mood. Once the light is in place, the game is ready to begin.

The vast underground chamber at the Crédac in Ivry-sur-Seine, delicately slanted, lends itself spectacularly to Antunes' game (November, 2008 to January, 2009). Without contrived or garrulous theatricality, Antunes introduces her habitual vocabulary, somewhere between the pathetic and afflicted anti-forms of an Eva Hesse and the rarefied and "practical" furniture of an Eileen Gray. In an exercise in extreme modularity, alternating between moments of pure materialist abstraction, of perfect factual "diction", and moments of non-linear narrativity, Antunes avails herself of ropes, branches, and surfaces, adapting, adjusting, unfolding, suspending, tightening, aligning each element with utmost perfection. Orthogonal to the extreme, her arrangements delineate human and livable spaces in only a few simple lines: a row of paving stones in un-tinted leather (*Paving Stones Cross the Entire Garden*), a screen (*Avoiding the Mistral Wind*), a delicate curtain of rope and brass (*The Lacquer Screen of E.G.*). Shadows are punctuated by dazzling pools of light. Metallic grilles and metal mobiles project superimposed silhouettes onto walls and corners. We wander into the universe of Eileen Gray, an Irish designer and architect who left behind only two houses, both on the French Riviera: the Villa E 1027 (1926-1929), belonging to her lover, and the Villa Tempe e Pailla (1931-1934), her own.

These constructions, models for a rationalist architecture of "reasonable dimensions", would produce two icons of modernist design: the E 1027 table in glass and steel and the Bibendum chair in stuffed leather. In Leonor Antunes' practice, Grey's creations appear in abbreviated form. They provide the artist's referents.



For it is in the act of duplication that we discover the other side of Antunes, a penchant for reproducing key elements in her predecessors' work. "*Original is full of doubts*", explains the title of her first solo exhibition in France. Postmodern cynicism casts a weary and disdainful eye on creativity and originality, atoning for itself with a rigorous academic training in imitation. Antunes performs an intoxicating balancing act between the historicity of her sources and the contemporaneity of her processual constraints. Having cast aside the torment of originality and its pretended progressiveness, Antunes forges an ambiguous vocabulary that manipulates sources without sinking into quotation, that unearths forms without rendering them anecdotic or nostalgic. Might this explain the curtness of her arrangements? Her endless search for unfeelingness? Surely, the desensitization of the copy, the refusal of the anecdote, and the ban on theatricality would seem to contribute to such a result. Leonor Antunes' system is a highly physical one, one that is always pushing the visiting body to measure its own capacities—without, of course, descending into a brute demonstration of strength. And even where her modernist sources vest her work with a memorial quality, she makes sure to nip all sentimentalism in the bud, eradicating the nostalgic filter of memory that poisons the recollection. Her wandering spaces train our response to her works. But this relationship of domination never fully constrains us, refuses to take the spectator-instrument hostage. The task of interpreting the forms she presents, each marked by the sensuality of materials manipulated with obsessive meticulousness, grants us the freedom to combine them at will. Antunes is less interested in retelling the story of a villa with a number for a name (corresponding to the letters of the alphabet, i.e. 10 for J, 2 for B, and 7 for G) than in drawing her inspiration from the global décor it exemplifies, or wandering through the annals of Hesse's post-minimal experiments. She substitutes an elliptical form of transmission, one that soaks up the experience of the other, for a kind of mental projection. Uniting decontextualization with destruction, she develops a game of slips and shifts, an instability far removed from the ambient blind tests of the past few years, or from the mannerism of the sample. Her activity as a copyist has nothing to do with the mimicry of the paraphrase, and everything to do with a Cistercian asceticism. "*Less is more*", as the saying goes.

>>> **LEONOR ANTUNES**
ORIGINAL IS FULL OF DOUBTS
CRÉDAC IVRY-SUR-SEINE
FROM NOVEMBER 21ST TO JANUARY 11TH 2009