

**LEONOR
ANTUNES**

Projecto de Exposições (2006-2008)

Miguel Wandschneider (Culturgest)

Coordenação

Miguel Wandschneider (Culturgest)

Gabinete de Comunicação e Imagem (Fidelidade Mundial)

Curador

Ricardo Nicolau

Coordenação de produção e de montagem

António Sequeira Lopes (Culturgest)

Montagem

Fernando Teixeira

Heitor Fonseca

Maria Azevedo

André Lemos

Catálogo

Texto

Ricardo Nicolau

Desenho

Pedro Falcão com Leonor Antunes e Ricardo Nicolau

Proporção

[A5] – 14,85 x 21 cm

Tipo de letra

Akkurat

Fotografias

Nick Ash (pp. 33-34)

Coordenação editorial

Rosário Sousa Machado (Culturgest)

Revisão de provas

am edições / antónio alves martins

Impressão e acabamento

Gráfica Maiadouro

Tiragem

1000 exemplares

ISBN

978-972-769-045-9

CHIADO 8 – ARTE CONTEMPORÂNEA

Largo do Chiado, nº 8 / 1249-125 lisboa

T 213 237 335 / www.fidelidademundial.pt

Chiado 8 – Arte Contemporânea, inaugurado em Janeiro de 2002, é um projecto da Companhia de Seguros Fidelidade Mundial que, aproveitando a localização privilegiada de um dos seus edifícios centrais, decidiu participar nas iniciativas de reabilitação do Chiado através da criação de um espaço de divulgação da arte contemporânea.

villa A. 7813

discrepâncias com Carlo Mollino, 2007
Colagens



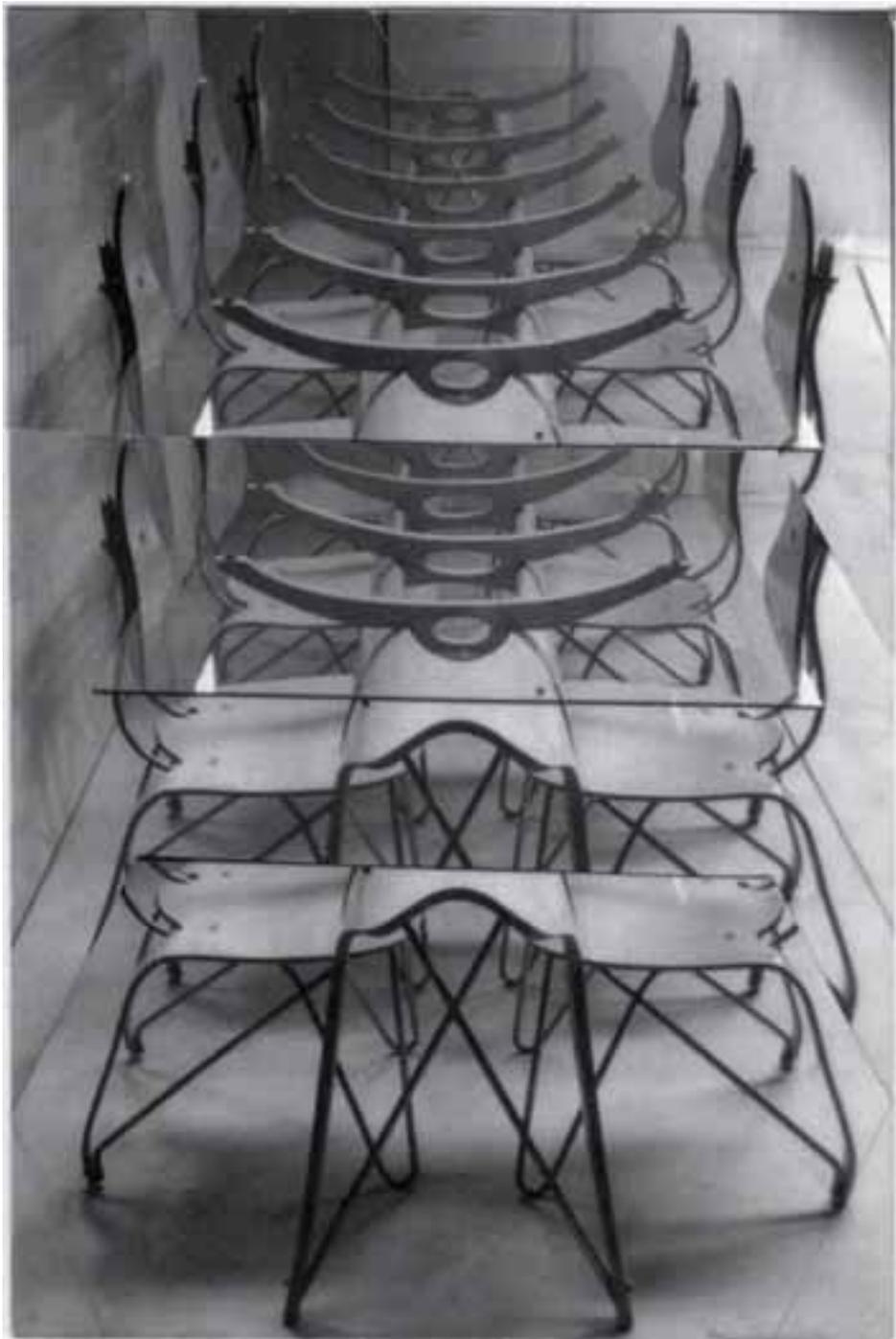


















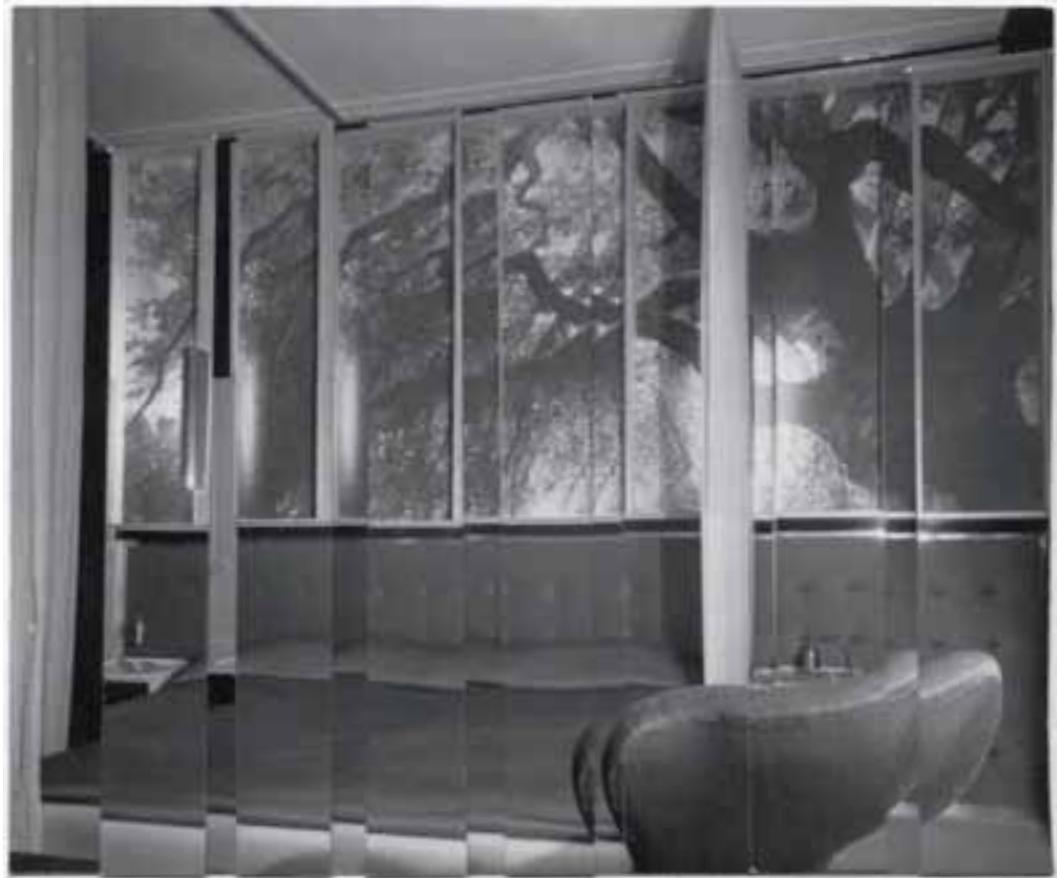












“Estou muito interessada na ideia de escultura em si, e na forma como a escultura aparece.”¹ Era assim que Leonor Antunes (Lisboa, 1972) definia a sua prática em 2004, permitindo, sem demasiados problemas, caracterizá-la como escultora. Aquela pode parecer uma afirmação obtusa, numa altura em que qualquer artista quer ser isso mesmo, um artista, mais do que estar ligado a um suporte específico, necessariamente agarrado a uma tradição histórica.

O facto é que um dos aspectos mais notáveis no seu trabalho é, em certo sentido, a total ausência de diversidade: qualquer tentativa para comentá-lo, para caracterizá-lo, deve contar com a impossibilidade de recorrer às listas de géneros, de meios de expressão, de suportes com que hoje se apresentam – e se legitimam, de certa maneira – as obras de variadíssimos artistas. Não passa da *performance* para a pintura, da instalação para o vídeo ou para a fotografia, nunca apresenta objectos ao mesmo tempo que exhibe desenhos. Ao longo de um percurso que conta com aproximadamente dez anos, sempre militou pela escultura, explorando as suas singularidades, defendendo a sua pertinência, provando a sua actualidade.

Limitar-se a fazer e a apresentar escultura não significa que nunca se tenha afastado um milímetro das três dimensões: já fez e apresentou fotografia, nomeadamente em formato de livro, e, mais recentemente, colagens. No entanto, como veremos, sempre quis que as suas peças patrocinassem autênticos diálogos cara-a-cara com o espectador, que se desenvolvessem no espaço e no tempo, que constituíssem verdadeiras experiências no “aqui” e no “agora”. Apenas a escultura, e isto não nos deve surpreender, tem servido aqueles objectivos. Recorrendo, em grande medida, à herança da arte minimalista e conceptual das décadas de 1960 e 1970, o corpo de trabalho de Leonor Antunes sempre reflectiu a referida premissa de que o espectador deve experienciar o trabalho fenomenologicamente.

As primeiras esculturas que lhe deram visibilidade pública não têm, nem pretendem ter, a capacidade de transcender as especificidades dos locais onde foram originalmente instaladas – pensemos apenas em *de modo nenhum em diante*, apresentada em 2001 na Culturgest, no contexto da exposição colectiva *Disseminações*, em um

átrio com duas escadas, que pôde ser vista em 2002 no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, ou em *fichet*, projecto de 2003 instalado no edifício-sede da Caixa Geral de Depósitos no Porto. São as características dos sítios que ditam, de alguma maneira, a forma do trabalho, numa interacção com a arquitectura que o torna estritamente contingente em relação ao seu contexto de apresentação. Por isso muitas das suas peças, entre elas as supracitadas, são à partida efémeras, apesar da solidez e da durabilidade das matérias empregues, que vão, naqueles casos, da madeira de pinho ao alumínio polido.

Os seus trabalhos do início da primeira década do século XXI partem quase sempre de uma observação meticulosa, atenta ao mais pequeno detalhe, dos espaços onde lhe foi proposto ou onde decidiu expor; frequentemente, replicam algumas das suas características. Estes ambientes condicionam frequentemente a sua escolha de materiais, cujas características nunca são mascaradas – a artista nunca funciona como catalisador que transforme matéria crua, primária, em formas “artísticas”. Muitas destas peças correspondem a unidades modulares, algumas empregam a simetria, reduzem ao máximo qualquer tipo de acidente visual. Leonor Antunes evita desta forma a composição, ao mesmo tempo que remove quaisquer aspectos metafóricos ou anedóticos: estes seus trabalhos são auto-reflexivos, sem assunto para ser decifrado, sem tema para ser analisado.

Este regime de literalidade parece corresponder a uma mecânica impessoal, quase matemática. É-o, de certa forma. Mas estas características, que aproximam muitos dos primeiros projectos da artista de um determinado passado histórico, não estão mais presentes que as qualidades que sempre os afastaram de qualquer seguidismo, ou preveniram que fossem meras manifestações epigonais e anacrónicas da arte dos anos de 1960 e 1970: por um lado, as suas peças nunca estão totalmente esvaziadas de mistério, proposto, por exemplo, pela relação dos títulos com os espaços e com os materiais – quando aquele esvaziamento foi um dos principais objectivos dos artistas minimalistas e conceptuais; por outro, Leonor Antunes sempre experimentou uma afeição pelos materiais, o que a leva a seleccioná-los cuidadosa e pacientemente, proporcionando de forma consciente um prazer visual censurado pela maioria dos artistas que operaram nas décadas de 1960 e 1970 – digamos que esta artista nunca partilhou da concepção idealista que entende o sentido de uma peça como apriorístico em relação à sua concretização material.

Começamos pelos títulos. Muitos são lacónicos, a maioria é factual, mas nunca são auto-referenciais, ensimesmados – nunca correspondem, por exemplo, a autênticas fichas técnicas das obras. Frequentemente, apontam para os nomes e para as características dos espaços onde as peças estão instaladas (como em *uma sala de pintura portuguesa do séc. XVI* e *uma sala de arte namban*, apresentadas em 2002 no Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa) ou para um verbo, uma actividade (como em *funambulismo*, de 2000); outras vezes, são simultaneamente metafóricos e factuais, como quando, em 1999, a artista decidiu replicar um corrimão da Fundação Calouste Gulbenkian, “deslocando-o” para uma das salas de exposição, chamando à peça *debaixo do mesmo tecto* (citação de *Calouste Sarkis Gulbenkian, quando descrevia a vontade de ver reunida a colecção de obras de arte*). Estes títulos demonstram o interesse de Leonor Antunes pelo espaço que rodeia as suas peças. De facto, mostram que estes seus projectos não fazem distinção entre objectos artísticos e sítios onde são instalados. “Não construo peças para lugares, intervenho neles”², já afirmou a artista.

Outra característica dos seus primeiros projectos passa pela fuga à imagem, à opticalidade, pelo imperativo de se ter de experimentar. Isto não significa que eles sejam propriamente interactivos, ou que imponham sempre uma acção particular. O que acontece é que ver o trabalho passa por responder a uma actividade, ou por reconstituir a sua concretização através do tempo (não é por acaso que a documentação fotográfica dos seus trabalhos mais antigos não prescinde da presença humana).

Em 2004, naquela que foi a sua última exposição individual em Portugal, antes de radicar-se em Berlim, a artista levou ao limite a componente performativa do seu trabalho com *apotoméus*: convidada para expor na Casa da Cerca, em Almada, mais concretamente na sua cisterna, decidiu fazer do espaço de exibição o receptáculo de um objecto, um dardo, que a própria deixou cair à hora da inauguração, atravessando parte do edifício através de um buraco feito propositadamente na sua escadaria principal. O visitante era confrontado, no local da exposição, com um dardo meio enterrado e claramente feito de outros materiais (aço e latão). O objecto era iluminado naturalmente, através do orifício por onde entrara. O espectador, além de associar imediatamente um dardo a uma determinada acção, podia reconstituir o seu trajecto, descobrindo inclusive o buraco, feito pela artista, nas nobres

escadas exteriores, de pedra, compreendendo como este projecto activava todo o edifício. Esta peça está estruturalmente dependente da sua relação com os corpos dos espectadores, com os seus movimentos, bem como da sua posição em relação à arquitectura envolvente. Era impossível, sem nos deslocarmos, ver o trabalho na sua totalidade, fosse qual fosse o ponto de vista eleito.

Este projecto parece-me particularmente importante no percurso de Leonor Antunes, pelo que anuncia de corte com o passado, apontando novas premissas, novas preocupações. Por um lado, avança com uma inédita noção da contingência de uma obra em relação ao espaço: apesar de compreender uma interacção com a arquitectura, não está a replicar directamente nenhuma das suas características; por outro, recentra de alguma forma o seu trabalho na escultura, na tradição escultórica até, e em problemas como volume, massa, peso e gravidade.

Ainda em 2004, a artista havia feito uma residência em Paris, na Cité internationale des Arts. Desta estadia resultou um trabalho que é bem revelador de como Leonor Antunes pensa constantemente a escultura, mesmo quando os seus projectos se plasmam em fotografias ou em projectos de livro. Atenta ao espaço que constituía a “paisagem” a partir da janela do seu estúdio, a artista começou a fazer uma série de pequenos objectos em plasticina que interpretavam alguns dos detalhes arquitectónicos dos edifícios das traseiras da Cité internationale des Arts. Estas maquetas parecem-se com esculturas que hoje fazem parte de uma iconografia do minimalismo e do pós-minimalismo, apontando para obras de artistas como Donald Judd, Robert Morris e Carl Andre. A seguir fotografou-as em frente à janela, sublinhando, através da sua relação com o referente, e com o seu contexto original, a importância que questões como duplicação e escala sempre assumiram no seu trabalho. A fotografia, que não é comum no trabalho da artista, foi simplesmente a forma mais eficaz de unificar formas diversas, jogando com a escala e com o ponto de vista. A partir das imagens fez um livro-objecto em forma de harmónio intitulado *the space of the window* (2004-2007).

A ida para Berlim em 2005, para fazer uma residência no Künstlerhaus Bethanien, não apagou estas preocupações, pelo contrário, mas apontou novas direcções para uma sua resolução, ou para uma sua tradução escultórica. Para Leonor Antunes terá

sido fundamental a singularidade da cidade em termos de área construída. Berlim é, a nível arquitectónico, um sítio único, simultaneamente museu e laboratório. Por um lado, nesta cidade pensa-se cada vez mais sobre arquitectura – não é por acaso que aqui se têm instalado vários conhecidos estúdios de arquitectura, apesar de admitirem que não é naquela cidade que fazem os negócios mais rentáveis; por outro, ela é pródiga em exemplos de icónicos edifícios modernistas, que testaram o papel dos arquitectos, que redefiniram noções de projecto, levando ao limite muitas das utopias do século XX sobre o futuro da vida urbana. De certa forma, a cidade constitui o sítio perfeito para quem, como Leonor Antunes, não só se interessou, desde sempre, pela arquitectura, pelo que significa em termos de relação fenomenológica com os seus habitantes ou utilizadores ocasionais, como pela questão da duplicação: basta pensarmos que, por incontornáveis questões históricas, a cidade apresenta vários equipamentos públicos duplicados, desde teatros a bibliotecas, que serviram durante décadas os residentes das duas Alemanhas, antes da queda do Muro de Berlim. Nesta altura, a artista inicia um processo de descoberta da cidade que passa pela detalhada observação de muitos daqueles edifícios, pela sua investigação. Pelo caminho, aprofunda os seus conhecimentos sobre a história do *design* e da arquitectura do século XX, investigação que, como veremos, servirá uma série de projectos futuros. Os tais edifícios “duplicados” dão origem a uma série de peças, genericamente intituladas *modo de usar* (numa alusão ao escritor Georges Perec), que, quando desmontadas, se apresentam em caixas de madeira construídas pela artista, juntamente com um manual de instruções que permite erguê-las, desta forma reconstituindo um detalhe, um elemento arquitectónico (juntas, pavimento, colunas) de construções berlinenses como a Staatsbibliothek de Hans Scharoun, o Museu de Artes e Ofícios, do arquitecto Rolf Gutbrod, a Akademie der Künste, de Werner Duttmann, ou a Neue National Galerie, de Mies van der Rohe. Exibiu estas peças em 2005, numa exposição intitulada *duplicate*, que teve lugar na galeria do Kunstlerhaus Bethanien. Expostas juntamente com as respectivas caixas, são peças iluminadas por candeeiros feitos com os mesmos materiais das esculturas e da mesma época dos respectivos referentes arquitectónicos. Estes candeeiros, note-se, não servem apenas para dar a ver os objectos escultóricos, originando também determinadas sombras (que sublinham a ideia de duplicação). Candeeiros e sombras são partes constituintes da obra – voltaremos à importância deste

dispositivo de apresentação, também empregue nesta exposição no Chiado 8. Por agora, gostava de centrar a reflexão no carácter móvel destas peças, contrário à efemeridade, à total contingência em relação ao espaço de apresentação, das instalações de Leonor Antunes que analisámos anteriormente. De facto, e apesar da partilha de características com projectos anteriores, nomeadamente a simetria biaxial, a fuga à composição, a evidência dos materiais, as referências ao legado minimalista e pós-minimalista (Carl Andre é novamente uma evidência), estas peças revelam um inédito interesse pela questão da deslocação. Dizia a artista, na altura, que lhe interessava fazer peças “viajantes”, não cristalizadas, que pudessem mesmo ter distintas formas de apresentação em diversos locais: “algo que cabe, que se pode transportar, que pode ser nómada.”³ Isto não significa que se tenha repentinamente desinteressado pelas características dos espaços em que expõe. Revela apenas uma nova forma de nos implicar na descoberta dos espaços e de nos tornar conscientes da forma como a escultura, tal como a arquitectura, pode fabricar espaço, nos pode levar a praticar espaço. Note-se, aliás, que já em 1999, quando de uma residência em Norwich, na Inglaterra, a artista manifestou interesse em produzir escultura de uma forma que sublinhava o seu carácter viajante, transitório. Nos seus frequentes passeios pelas ruas da cidade, produzia escultura fotografando-a, apontando-a, simplesmente encontrando-a na rua ou promovendo e documentando projectos efémeros, pequenas acções como deixar um rasto na neve, promover mobiliário urbano a pedestal, medir uma mesa, reunir objectos de uma determinada cor. Já alguém caracterizou esta forma de fazer escultura como “levá-la a passear”⁴. O livro que Leonor Antunes produziu na altura intitula-se *the city walker*.

Entre 2005 e 2006, este interesse pelo potencial nómada da escultura coincide com um acrescido interesse da artista pela arquitectura e pelo *design* das décadas de 1950, 1960 e 1970, e pela investigação do trabalho de uma série de engenheiros e arquitectos, de que se destacam Jean Prouvé, famoso pelas suas construções pré-fabricadas, Buckminster Fuller, justamente o defensor de uma ideia de arquitectura como algo transportável, recolhível, viajante, e Cedric Price. Este último é particularmente reconhecido pelos seus projectos não concretizados, como o *Fun Palace* (1965), uma estrutura composta por painéis móveis, paredes amovíveis, adaptável a qualquer actividade, das artes visuais ao teatro e à música, passando pela culinária

ou pela puericultura. Há quem afirme que o Beaubourg (Centre Pompidou, Paris, 1977), de Renzo Piano e Richard Rogers, aplica de maneira algo retórica, mais visual que estrutural, muitos dos seus princípios. Jean Baudrillard vai mais longe e classifica o Beaubourg como modelo de todas as formas futuras de “socialização” controlada, concordando com quem via nele a mais visível consequência da tentativa, por parte do Estado, para apropriar e domesticar as energias de 1968⁵.

Leonor Antunes, depois das peças em que explora estas referências, continuará, como veremos, a ser uma atenta observadora e investigadora da arquitectura do século XX, expandindo o seu campo de referências e encontrando novas formas de aplicação escultórica. Esta exposição no Chiado 8 inclui peças originalmente apresentadas em Turim, no espaço Barriera, onde fez uma exposição chamada *dwelling place*. Todas as peças são agora adaptadas ao espaço, em termos de montagem; algumas estão também transformadas em termos de escala e de materiais. Nestas obras confluem várias referências, entre as quais os arquitectos e *designers* Carlo Mollino (Turim, 1905-1973) e Eileen Gray (Enniscorthy, Irlanda, 1878-Paris, 1976) e a artista Eva Hesse (Hamburgo, 1936-Nova Iorque, 1970). Uma das peças de Leonor Antunes replica muitas características dos painéis que deram fama à *designer* irlandesa – e o próprio título da exposição faz referência a um seu famoso projecto; outras obras expostas apontam directamente para peças de Eva Hesse dos anos de 1960, nomeadamente *Not Yet* (1966), *Ennead* (1966), *Ingeminate* (1965) e *Several* (1965). Note-se que na mais conhecida fotografia que mostra estas peças, elas encontram-se reunidas no estúdio da própria artista. A imagem, a preto e branco, tem enorme impacto, não só pelas qualidades particulares destas obras, mas também pela presença que tem este conjunto de objectos suspensos. Calculo que Leonor Antunes conheça esta imagem e que ela possa ter sido importante na altura de pensar dispositivos de montagem para as suas peças mais recentes. Para a exposição em Turim, a artista visitou alguns dos edifícios construídos por Carlo Mollino, nomeadamente a Casa Mollino, a Casa del Sole (1995), a Slittoria di Lago Nero (1946) e o Teatro Regio Torino (1973), ao mesmo tempo que investigava a sua obra. Ao longo dessa investigação descobriu que o edifício, hoje considerado a sua obra-prima, pelo que implicaria de recusa em relação à escola racionalista e de aproximação às obras de Alvar Aalto e de Eric Mendelsohn, foi destruído em 1960.

Tratava-se da sede da Società Ippica Torinese, desenhada entre 1936 e 1939 em colaboração com Vittorio Baudi di Selve. Este dado foi fundamental na concepção de uma escultura suspensa feita de couro, que aumenta para o dobro da escala real vários freios para cavalos, aludindo directamente à cultura hípica.

No caso das restantes peças, Leonor Antunes desloca características de edifícios desenhados por Mollino, desde padrões, tectos e medidas de colunas, aplicando-as a formas e a materiais que aludem a obras de Hesse e de Gray. Esta subordinação de determinados elementos arquitectónicos, de diversas escalas e medidas, a peças feitas por mulheres pode não corresponder exactamente a um manifesto feminista, mas não deixa de ser irónica. Afinal, lembremo-nos que a literatura sobre aquele arquitecto é pródiga em dados biográficos que o descrevem como um entusiasta de desportos viris, como as corridas de automóvel e de avião (Mollino chegou a desenhar vários modelos de carro e de avião), e um amante da fotografia que se dedicou especialmente ao nu feminino. Note-se ainda que as obras de Hesse e Gray têm vindo a ser revalorizadas, em grande parte pelo contraponto que estabelecem em relação a uma visão heróica e masculinizada do modernismo. Em relação à última, afirma-se mesmo que a sua real importância no desenvolvimento do *design* e da arquitectura na primeira metade do século XX terá sido negligenciada pelo facto de, enquanto mulher, não gozar de uma rede de contactos que a apoiasse; situação agravada pelo facto de nunca ter estudado em determinadas escolas, nunca ter feito parte de nenhum grupo, nunca ter trabalhado com um mentor importante, como as restantes mulheres que tiveram um efectivo impacto no *design* de inícios do século passado (Charlotte Perriand com Le Corbusier e Jean Prouvé, Anni Albers com o seu marido Josef Albers, Lilly Reich com Mies van der Rohe). Conclusão: terá sido relegada para a obscuridade por ser mulher e por ser independente.

Isto não significa que o interesse de Leonor Antunes por estas criadoras se prenda com a questão do género, ou que o seu trabalho se possa resumir a uma reinterpretação feminista do modernismo. Com Eileen Gray, ela partilha, desde logo, o gosto pela matéria, pela simplicidade, pelo detalhe. Um exemplo: no caso de Gray o fascínio pelo lacado japonês, com que contactara na Exposição Universal de Paris, e que admirava pela sua austeridade, levou-a inclusive a aprender durante anos aquela técnica com um mestre japonês, Seizo Sugawara (ou Sugawara-san), que tinha vindo para a Europa, mais concretamente para Paris, para conservar a colecção de

lacados exibida justamente na Exposição Universal. Enquanto *designer*, é autora de objectos hoje icônicos em termos de mobiliário, como a *Cadeira Bibendum*. Enquanto arquitecta, deixou uma obra pouco extensa, quase sempre em colaboração com Jean Badovici, mas muito significativa e objecto actualmente de reavaliação, enquanto observação crítica do movimento moderno. É famosa a sua casa *E-1027*, por motivos estritamente arquitectónicos, mas também por razões anedóticas: o arquitecto Le Corbusier nadava em frente àquela casa quando morreu, em 1965. Agora a história do nome, aparentemente críptico, de *E-1027*: *E* para Eileen, *10* para Jean (J é a décima letra do alfabeto), *2* para Badovici e *7* para Gray. Voltando às peças exibidas no Chiado 8, podemos dizer que são austeras, ou que não são extrovertidas, exibicionistas. Além de referirem edifícios e esculturas dos anos de 1960, são exclusivamente iluminadas por candeeiros daquela década. Este facto levanta imediatamente uma série de questões: Porquê esta década? Porquê objectos de *design*? Candeeiros e painel funcionarão apenas como relíquias de mitos culturais? Serão um mero tributo à retórica da eficácia, ou à sua beleza plástica, à sua elegância, ao seu desvio em relação à violência industrial? Não, estas peças de Leonor Antunes não têm nada a ver com qualquer “estética do escritório”, ou com qualquer homenagem ao funcionalismo, ao rigor técnico, à ascese moral, à higiene mental. Os anos de 1960, particularmente a sua escultura, interessam-lhe, como vimos, desde sempre. Ora, se existe lição que a artista aprendeu com os minimalistas é que o sentido de um objecto artístico provém de um espaço público, de convenções e contingências de todo o tipo, e não de um espaço privado, ou de um Eu que se exprima em total liberdade. Ao artista resta, por isso, e em grande medida, a recombinação de materiais e de sentidos culturais. “Não acredito na ‘invasão’ e na proliferação de novos objectos”⁶, afirmou já Leonor Antunes, parecendo concordar com Borges quando o escritor afirma que é quase insultar as formas do mundo pensar que podemos inventar alguma coisa, ou sequer que tenhamos necessidade de inventar o que quer que seja.

Os materiais culturais que a artista aqui recombina são, como vimos, a arquitectura de Mollino, o *design* de Gray, as esculturas de Hesse e os candeeiros da década de 1960. Esta relação com um determinado passado pode até nascer de uma convicção idealista, se pensarmos que essa década foi pródiga em utopias que pretendiam reformar a nossa existência, a maneira de sociabilizarmos (lembremo-nos do *Fun*

Palace) – que queriam, no fundo, garantir a possibilidade de experimentar, passe a redundância, verdadeiras experiências; nasce, pelo menos, de um fascínio pela forma como nos relacionamos com heranças, como elegemos figuras do passado como nossos interlocutores na resolução do presente; também pela forma como os futuros imaginados, entre eles a conquista da emancipação através da tecnologia, não se concretizaram. Como lembra Lawrence Alloway, crítico de arte inglês, membro activo, na década de 1950, do Independent Group – conjunto de artistas, críticos e arquitectos que estiveram no centro da organização da exposição *This is Tomorrow*, inaugurada a 9 de Agosto de 1956 na Whitechapel Art Gallery, em Londres, e que incluía artistas, arquitectos, músicos e *designers* gráficos trabalhando em doze equipas (exemplo de colaboração multidisciplinar que ainda não estava em voga): “Yesterday’s tomorrow is not today.”

Dois factores afastam imediatamente estas peças de Leonor Antunes de qualquer fetichismo em relação quer ao funcionalismo, quer à forma como o *design* desmaterializa, tudo transformando em imagem lisa: a afeição pelos materiais, associada à ideia de que a obra só existe quando concretizada (em última análise a arte conserva-se como uma actividade que transforma material em bruto, permanecendo, portanto, ligada ao sector secundário de produção) e o recurso a Eva Hesse, particularmente a algumas das suas peças penduradas do tecto.

Existe, note-se, uma substancial diferença entre utilizar *design* para fazer escultura e fazer *design*. O *design* dissolve as fronteiras entre um produto e a sua forma de apresentação. Transforma tudo em imagem. A escultura, pelo menos como a pratica Leonor Antunes, desenvolve-se obrigatoriamente no espaço e no tempo. É alguma coisa que reage ao contexto, que não é estável. Esta exposição no Chiado 8, mais do que uma hipótese para contemplar objectos isolados, envolve-nos numa espécie de narrativa que vamos construindo. Este efeito acumulativo vem sublinhar as relações entre ver e mover-se através do espaço.

A escultura fala sempre de uma relação entre parede, chão e tecto. Como explica Mark Godfrey, num texto dedicado às esculturas suspensas de Eva Hesse⁷, estamos habituados a pensar que uma das grandes revoluções da escultura foi ter saído do plinto directamente para o chão – o plinto definiria um perímetro teatral, garantindo que olhássemos sempre para uma obra de arte como representação de qualquer outra

coisa, como simulação de algo que não está presente. A razão pela qual o simples acto de retirar a escultura de uma base é tão significativo é porque a situa imediatamente no espaço do observador, no mundo real. Redefine a relação do espectador com a obra de arte tornando-a uma experiência mais imediata. Por isso a prática de Anthony Caro é constantemente destacada como pioneira e revolucionária (mas lembremo-nos que o mais notável utilizador do chão talvez tenha sido Carl Andre). Às tantas parecia que o único sítio onde se podia encontrar escultura estimulante era o chão. Ao mesmo tempo, muitos artistas suspendiam trabalhos do tecto. Mas convém dividir os trabalhos suspensos, colocando de um lado os artistas que aspiravam a uma ilusão de leveza, de perda de peso (as esculturas que flutuam), e aqueles que não escondiam os mecanismos que ligavam as esculturas ao tecto, e que dramatizavam o efeito da gravidade no material. Eva Hesse dispensava quaisquer truques, qualquer abordagem ilusionista, nunca escondendo os mecanismos de suspensão, nunca tentando subverter a lei da gravidade, mas antes sublinhando o seu efeito. As suas esculturas suspensas devem ter interessado Leonor Antunes justamente pela sua franqueza, mas também pela relação entre as ideias de suspensão e de vulnerabilidade. Esta artista começou, pelo menos desde 2005, a trabalhar com materiais mais ou menos elásticos, como a borracha e o couro. Estas matérias são as ideais para demonstrar as consequências da gravidade, e para garantir uma tensão entre os rigores técnicos e metodológicos que sempre caracterizaram o seu trabalho e as noções de fragilidade e de organicidade que o começam a tingir – é paradigmático que a artista se dedique hoje a fazer objectos desprovidos de cantos. Por isso alguns dos objectos que agora apresenta no Chiado 8, justamente recorrendo àqueles materiais, mais do que suspensos, parecem estar pendurados, cedendo ao seu próprio peso.

Afirmava-se há pouco não se acreditar que a artista se regesse por um discurso politizado, nomeadamente feminista. Ter-se-á de admitir, no entanto, que pelo menos num ponto, e por menos óbvio que pareça, o seu trabalho é absolutamente político, e que esse ponto está intimamente relacionado com a sua militância escultórica. Ao teimar em fazer escultura, em ser escultora, Leonor Antunes resiste a admitir a universalidade da frase com que Giorgio Agamben começa o seu conhecido livro *Infanzia e storia*: “Todo o discurso sobre a experiência deve partir actualmente da seguinte constatação: ela já não se nos oferece como qualquer coisa de realizável.”⁸

- 1
"A propósito de um dardo que vai ser largado para dentro da Cisterna da Casa da Cerca. Entrevista a Leonor Antunes por Catarina Rosendo", in *apotoméus. Leonor Antunes*, Almada: Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea, p. 43.
- 2
Ibidem, p. 43.
- 3
Em conversa com a artista, por ocasião da sua exposição no Pavilhão Centro de Portugal (Coimbra), em Julho de 2006. Nesta mostra, *1:1*, apresentava uma peça, *55 octaedros*, inspirada na arquitectura de Buckminster Fuller.
- 4
John Kelsey, "Sculpture in Abandoned Field", in *Rachel Harrison. If I did it*, Zurique: JRP | Ringier, 2007 (pp. 120-125), p. 123.
- 5
Ver Jean Baudrillard, *L'Effet Beaubourg*, Paris: Galilée, 1977.
- 6
"A propósito de um dardo que vai ser largado para dentro da Cisterna da Casa da Cerca. Entrevista a Leonor Antunes por Catarina Rosendo", in *apotoméus. Leonor Antunes*, Almada: Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea, p. 50.
- 7
Mark Godfrey, "A String of Nots. Eva Hesse's Hanging Sculpture", in *Eva Hesse. Sculpture*, Nova Iorque / Londres / New Haven: Yale University Press, 2006, pp. 28-49.
- 8
Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, Paris: Éditions Payot, 2002, p. 23.





Leonor Antunes nasceu em Lisboa, em 1972. Vive e trabalha em Berlim. Licenciou-se em Escultura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (1993-1998). Frequentou ainda a Staatliche Akademie der Bildenden Künste, Karlsruhe, Alemanha (1998). Realizou numerosos projectos e exposições individuais de que apresentamos uma selecção: *Home is where you are*, Norwich (2000); *ante-sala*, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa (2002); *o número 20 da calçada da Estrela*, Lisboa 20 Arte Contemporânea, Lisboa (2002); *fichet*, Culturgest, Porto (2003); *apotoméus*, Casa da Cerca, Almada (2004); *duplicate*, Künstlerhaus Bethanien, Berlim (2005); *your private sky*, Galeria Isabella Bortolozzi, Berlim (2006); *the space of the window*, Galeria Air de Paris, Paris (2007), *uncertainty and delight in the unknown*, Dicksmith Gallery, Londres (2007), *dwelling place*, Associazione Barriera, Turim (2007). Participou em numerosas exposições colectivas, nomeadamente: *7 artistas ao 10.º mês*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (1999), *Foot Notes*, Museu de Cerâmica das Caldas da Rainha, Art Attack, Caldas da Rainha (1999); *Plano XXI*, Glasgow (2000), *Olhar da Contemporaneidade*, Festas da Cidade, Art Attack, Palácio da Rosa, Lisboa (2000), *Disseminações*, Culturgest, Lisboa (2001), *Prémio União Latina*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (2001), *Squatters/Ocupações*, Porto 2001, Casa de Serralves, Porto (2001), *situation zero*, Yerba Buena Center for the Arts, São Francisco (2001), *See you at the Premiere-Fair*, Kongresszentrum, Berlim (2002); *otras alternativas*, MARCO, Vigo (2003), *a dois*, Museu Francisco Tavares Proença Júnior, Castelo Branco (2003), *européen space*, “Quadrienal de escultura de Riga 2004”, Museu da Cidade de Riga, Riga (2004); *ticket 9*, carlier gebauer, Berlim (2005), *untitled*, Künstlerhaus Bethanien, Berlim (2005), *le principe de l’incertitude*, Public, Paris (2005); *1:1*, Fundação de Serralves no Pavilhão Centro de Portugal, Coimbra (2006), *public-une retro perspective*, Public, Paris (2006), *51 Avenue de Léna*, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris (2006); *Ou, scènes du Sud: Espagne, Italie, Portugal*, Carré d’Art Musée d’Art Contemporain, Nîmes (2007), *minimalism and after*, Fundação Daymlier Chrysler, Haus Huth, Berlim (2007). Participou em diversos programas de residência de criação, nomeadamente: *Pépinnières européennes pour jeunes artistes en Europe*, Delfina Studios, Londres (1999-2000); *Wattist residence*, Yerba Buena Center for the Arts, São Francisco (2001); *Cité Internationale des Arts*, Paris (2004), Casa de Velázquez, Madrid (2004); Künstlerhaus Bethanien, Berlim (2005); *Capacete Entretenimentos*, Rio de Janeiro (2008). Entre os prémios que recebeu, destacam-se: *rede de escultura contemporânea* (com André Guedes), Fundação Rei Dom Afonso Henriques (2001) e o Prémio EDP / Novos Artistas (2001). Foram-lhe atribuídas diversas bolsas de estudo: Erasmus, Staatliche Akademie der Bildenden Künste, Karlsruhe (1998); *Pépinnières européennes pour jeunes artistes en Europe*; residência de artista em Norwich (Outubro de 1999 a 29 de Fevereiro 2000); Casa de Velázquez, Madrid (2004), *Bolsa João Hogan*, Künstlerhaus Bethanien, Berlim (2004); Fundación Marcelino Botín, Santander (2008).