
Discrepancies with G.G. av Leonor Antunes
1.6–24.9 2017

BUILDING
OTHER
WAYS OF
SEEING

Tensta konsthall

Leonor Antunes minimalistiska men sinnliga installationer bär spår av modernistisk 1900-talsarkitektur och vittnar om hur material fraktas världen runt. Antunes verk refererar ofta till gestalter som av många olika skäl har försumrats i konst- och arkitekturhistoriska sammanhang, samtidigt som de återskapar former och mönster från specifika platser. I hennes installationer, som grundar sig på noggrann research, fungerar exempelvis möbler designade av Eileen Moray Gray (1878–1976) och byggnader ritade av arkitekten Lina Bo Bardi (1914–1992) som referenspunkter för nya verk. De stämningmättade installationerna är även inspirerade av den särskilda kontext i vilken de iscensätts, av själva rummets egenskaper. Ytterligare ett återkommande inslag är hur material – och tekniker – som färdats lång väg och därmed kommit att ingå i den globala handeln sedan framträder i konsten, exempelvis hampa, kork och trä. Installationerna aktiverar rummet och fungerar på samma gång som taktila och associationsväckande förbindelseled där platsernas hantverkshistoria och arkitektoniska minne möter olika rörelsemönster.

I Tensta konsthall genomsyras utställningen av den svenska formgivaren och arkitekten Greta Magnusson Grossman (1906–1999) och hennes arbeten, exempelvis Villa Sundin i Hudiksvall från 1959. Efter att ha utbildat sig till möbeldesigner på Högre konstindustriella skolan i Stockholm öppnade Magnusson Grossman inredningsateljén Studio. Här ritade hon bord, stolar och lampor, till exempel den välkända långsmala Grasshopper. 1933 fick hon som första kvinna någonsin Svenska Slöjdföreningens pris. Sju år senare, efter att ha studerat arkitektur vid Tekniska högskolan i Stockholm, flyttade hon till Los Angeles och

öppnade en ny ateljé med inriktning på belysning och smäckra möbler i ovanliga materialkombinationer, nu tillsammans med maken Billy Grossman. Förutom att hon gjorde inredningar till Greta Garbo och Ingrid Bergman ritade hon åtskilliga villor där inslag som hörde samman med livsstilen i södra Kalifornien kombinerades med europeisk modernism.

I utställningen figurerar även begreppet "akrotoni", det vill säga de flesta träd och växters benägenhet att näringsmässigt prioritera sidokotten närmast huvudskottets topp. Ett antal av de skulpturala elementen har växter på "toppen" – oväntade förlängningar som ser ut som peruker på vad som i grund och botten är porträtt av människor, till exempel "Sergio", "Charlotte" och "Franca". Växterna kommer, i likhet med många av de övriga materialen, från fjärran platser som Sydafrika, Antillerna och Sydasiens bergstrakter. Inga av de skulpturala elementen är funktionella på samma sätt som möbler, utan istället skapas ett nytt slags föremål. Titeln "oöverensstämmelser med" är en hälsning till vissa modernistiska arkitekter och formgivare samtidigt som den markerar en avvikelse från dem. Inte desto mindre är både de levande och de döda tingen bärare av historier och kulturer och därför även av möjligheter.

Utställningen fungerar som referenspunkt för konsthallens konstveranda, en hantverksbaserad drop-in-verksamhet som pågår under juli och augusti. Deltagarna är i alla åldrar, från barn till gamla, och de flesta är kvinnor. De prövar olika tekniker och material under överinseende av en rad specialister.

Som en del av utställningen arrangerar det feministiska initiativet Hall of Femmes samtalsserien L'hommage, som lyfter fram och synliggör kvinnors bidrag inom design och arkitektur. Vid tre tillfällen behandlas arkitekterna Eileen Gray, Léonie Geisendorf och Greta Magnusson Grossman. Hall of Femmes främjar ett utbyte av erfarenheter mellan platser och generationer och deras bokserie inkluderar texter om Ruth Ansel, Lillian Bassman, Janet Froelich, Carin Goldberg, Tomoko Miho, Paula Scher och Lella Vignelli. www.halloffemmes.com

Leonor Antunes föddes 1972 i Lissabon. Hon studerade på Lissabons teater- och filmskola och the Faculty of Fine Arts vid Lissabons universitet. Hon bor och verkar i Berlin. Antunes har haft separatutställningar på CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux; KIOSK, Ghent; The New Museum, New York; Pérez Art Museum Miami; Kunsthalle Basel; Kunstverein Hamburger Bahnhof, Hamburg; Kunstverein Düsseldorf; Museo Experimental El Eco, Mexiko City; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid; och Museu de Serralves, Porto. Hennes verk har också inkluderats i flertalet internationella grupputställningar, däribland Slip of the Tongue, Punta della Dogana, Venedig; Sharjah Biennial 12: The past, the present, the possible, Förenade Arabemiraten; 8th Berlin Biennale for Contemporary Art; Beyond the Supersquare, the Bronx Museum of the Arts, New York; Decorum, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; Textiles: Open Letter, Museum Abteiberg, Mönchengladbach; The Language of Less (Then and Now), Museum of Contemporary Art, Chicago; och Singapore Biennial 2011: Open House.

Utställningen är en del av samarbetet They Were, Those People, a Kind of Solution med WHW (Zagreb) eipcp – European Institute for Progressive Cultural Policies (Wien) och Centre for Peace Studies (CMS) (Zagreb). Med stöd av Creative Europe Programme of the European Union.

Med stöd av Goethe Institut Schweden. Tack till Air de Paris och Kurimanzutto.



Verkslista

1. Nät

2015

Nylonrep

Nätliknande strukturer är återkommande element i Leonor Antunes arbeten. Ibland fungerar de som rumsavdelare och ibland som perspektivistiska rutnät.

2. Nät

2015

Nylonrep

3. Ett avskilt och behagligt land i det här landet önskar jag leva #2

2014

Wengeträ och vit bomullstråd

Arkitekten Lina Bo Bardi (1914–1992) formgivning har varit en viktig referens i flera av Antunes verk. Här har hennes kreativa form- och proportions-experiment fungerat som utgångspunkt för en serie skärmar i afrikanskt Wengeträ, skurna i vertikala delar, ihopbundna med vit bomullstråd. Formerna är hämtade från en väggdesign av betongplattor som Bo Bardi gjorde 1988 i Casa do Benim i Salvador de Bahia, i nordvästra Brasilien. När Antunes skärmar radas upp efter varandra utgör de exakt samma längd som Bo Bardi originalvägg.

4. Ett avskilt och behagligt land i det här landet önskar jag leva #5

2014

Wengeträ och vit bomullstråd

5. Charlotte I

2017

Valnöt, spansk mossa, plastkruka, planteringsjord

Det här stående verket i obeliskstil innefattar växten *Tillandsia usneoides* – även känd som ”spansk mossa”, man finner den i sydöstra USA (från

Virginia till Louisiana) till Argentina. Den behöver ingen jord, istället tillgodogör den sig näring och vatten genom sina rotskott. Verket är ett ”porträtt” av arkitekten och designern Charlotte Perriand (1903–99) som förespråkade billiga bostäder och serieproduktion. Återkommande material för Perriand var metall och glas och hon arbetade både med Le Corbusier och Jean Prouvé. Åren 1940–46 tillbringade hon i Japan och Vietnam där hon delvis arbetade som rådgivare för industridesign, genom detta utvecklades hennes intresse för snickeri och vävning. Strukturen som bär upp plantan påminner om bänkar som Perriands designade för en rekreationsort i Les Arcs i de franska alperna. Som med flera andra verk har Antunes förstorat sin egen struktur i relation till det hon refererar till, på så vis skapas en helt ny typ av objekt.

6. Diskrepanser med Lina #1

2015

Betong, mässing

Skulpturerna med titeln *Diskrepanser med Lina* påminner om låga bord med mässingsben och betongskivor. Skivorna refererar till de molnliknande formationer som återfinns i fönstren i arkitekten Lina Bo Bardi (1914–92) omfattande projekt *SESC Pompeia* in São Paulo från 1982, en gammal fabrik som renoverades och byggdes ut för att bli ett allaktivitetshus. Idag innefattar huset bl a ett bibliotek, ett utställningsrum, caféer, en swimmingpool och en basket- och fotbollsplan. Projektet speglar hennes intresse för brasiliansk folklighet, arkitektur och kultur och är ett uttryck för Bo Bardi engagemang för arkitekturen och designens sociala potential.

7. Diskrepanser med Lina #2
2015
Betong, mässing

8. Diskrepanser med Lina #3
2015
Betong, mässing

9. Diskrepanser med Lina #4
2015
Betong, mässing

10. Diskrepanser med Lina #5
2015
Betong, mässing

11. Diskrepanser med Villa Sundin
2016
Läder, nylongarn, skum och rep av hampa, i två delar

Den här skulpturens dimensioner refererar till fasaden på Villa Sundin och lädersektionerna till strukturen i dess yta. Villan designades 1959 av Greta Magnusso Grossman till familjen Sundin i Hudiksvall i norra Sverige. Den uppmärksammades för sin Kalifornien-inspirerade stil med ett djärvt användande av ljus och färg. En öppen planlösning med generösa glasväggar som vätter mot trädgården utmanade idén om att glasarkitektur inte skulle lämpa sig för de nordliga breddgraderna. Det blå mosaikgolvet i villan går igen i Antunes blåmålade golv på Tensta konsthall.

12. Franca
2017
Putsat stål, teak, rhipsalis puniceodiscus, plastkruka, planteringsjord

Franca Helg (1920–89) var verksam inom områdena industridesign och arkitektur och samarbetade ofta med Franco Albini. Ett arkitektoniskt element som utmärker sig i deras byggnader, t ex i varuhuset La Rinascenta i Rom och Palazzo

Rosso i Genoa, är spiraltrapporna. Återkommande material för Helg var teak och putsat stål. Antunes porträtt av Helg refererar till lampor som hon och Albini formgav.

13. Franco
2017
Putsat stål, teak, rhipsalis puniceodiscus, plastkruka, planteringsjord

14. Sergio
2017
Putsat stål, teak, tillandsia usneoides

Den här hårlika plantan som också går under namnet spansk mossa – är en del av ett porträtt av designern Sergio Rodriguez (1927–2014), känd för sina robusta möbler i jakaranda och peroba. Han har gått under namnet ”de brasilianska möblernas fader”. Under hela livet höll han fast vid ett lekfullt uttryck och underströk en avslappnad livsstil.

15. Diskrepanser med Backus House
2015
Läder, nylongarn

Backus House är en villa som designades 1950 av Magnusson Grossman i Bel-Air i Los Angeles, på uppdrag av skådespelarna Jim och Henny Backus. Antunes läderremmar korresponderar med måtten på skiljeväggarna i trä och glas i husets entré.

16. Lampor
2015
Glödlampor, elkablar, mässing, järn

Courtesy: Air de Paris (förutom Diskrepanser med Villa Sundin, courtesy: Kurimanzutto och Leonor Antunes).

Samtal mellan Leonor Antunes och Maria Lind

Maria Lind: Hur kommer du fram till vilka material du ska använda?

Leonor Antunes: Genom nödvändigheten att skapa en viss närvaro i rummet, eller på platsen. Jag letar efter material som är förknippade med olika sammanhang och användningar. Till exempel använder jag ofta mässing, därför att mässing för mig är förenat med ljud och akustik. Men det är också förenat med en viss tid och en viss användning, i möbeltillverkning och byggnadskonst. Jag har en benägenhet att betrakta material på samma sätt som jag betraktar människor. De åldras och förlorar sin glans. Med läder är det likadant, det spricker och krymper och behöver en viss omvårdnad varje dag.

ML: Jag tycker om jämförelsen mellan hur människor och material åldras. Vilken funktion har hantverket och handens arbete i din konst?

LA: Jag är intresserad av specifika hantverkskunskaper. Det finns färdigheter som det tar tid att skaffa sig, genom träning och hängivenhet. Att arbeta med trä eller läder kräver en viss känslighet men även ett mycket specifikt kunnande. Jag tänker på framställningen och utarbetningen av ett specifikt föremål som bara en mycket specialiserad kunskap kan forma.

Enligt min uppfattning har den japanska kulturen ett utomordentligt sätt att lösa problemet med kunskap som i ett historiskt perspektiv är obeständig. Man kan till exempel tänka på japanska helgedomar. Vart tjugonde år monteras de ner, och på intilliggande platser byggs det nya med exakt samma specifikationer, vilket betyder att byggnaderna är

både evigt unga och evigt forntida och ursprungliga. De byggs upp på nytt på samma sätt, in i minsta detalj, med trä från samma sorts träd som de gamla, planterade på samma ställe, och man använder urgamla snickerimetoder utan spikar. Denna specifika snickerikunskap går inte heller förlorad utan överförs mellan familjegenerationerna.

ML: Det här är ett exempel på hur du anknyter till historiska tekniker och metoder, och det finns många fler. Du intresserar dig även för ibland avlägsna urbefolkningars sätt att arbeta, metoder som i dag är svåra att hitta i den västerländska konstvärlden. Vad har den här föreställningen om det som är "fjärran" för innebörd i din konst?

LA: Jag är intresserad av den dialog som urbefolkningarnas kunskap skapar i ett modernistiskt perspektiv. Av hur vissa arkitekter och formgivare har använt en modern "vokabulär" i sitt arbete med folkliga uttryck. Jag sätter värde på Lina Bo Bardi's passion för nya lösningar inom ingenjörskonsten och på det hantverk som finns i de brasilianska regionerna med deras invecklade etniska sammansättning. Det är ett intresse som inte bygger på någon nostalgi för världen före modernismen, utan mer på en tradition där man menar att konstverket efterbildar ett pågående engagemang i en process.

ML: Du arbetar ofta i relation till kvinnliga arkitekter och formgivare, exempelvis Lina Bo Bardi men även Eileen Moray Grey, Clara Porset och Greta Magnusson Grossman. Kan du berätta mer om det arbetet?

LA: Jag är inte bara intresserad av genus, utan även av bortglömdhetens historia. De flesta av dessa personer, som i vår tid lyckligtvis är välkända,

arbetade en gång i tiden i en ytterst isolerad miljö inom ramen för en mansdominerad händelseutveckling. Tänk på Annelise Albers som jobbade på vävfabrik därför att hon inte fick lov att närvara vid designföreläsningarna på Bauhaus. Så småningom upptäckte hon sig själv genom sitt arbete som vävkonstnär, men det var inte det hon i första hand hade tänkt sig. För inte så länge sedan började jag lära mig mer om Greta Magnusson Grossmans verk, särskilt hennes byggnader i Los Angeles. Jag kände till hennes möbler, men det var bara några år sedan som jag insåg hur mycket arkitektur i Kalifornien hon låg bakom. Hon var inte färdigutbildad arkitekt, så hon nämndes aldrig som sådan i några artiklar (fastän hennes byggnader fick stor publicitet), utan det hette att hon var industridesigner. Flera av de hus hon ritade var avsedda för henne själv och hennes man, och senare sålde hon dem och ritade nya. På så sätt lyckades hon få en rad beställningar.

ML: Ditt sätt att beskriva konstnären Annelise Albers arbetsprocess, där ett hinder visade sig alstra något oväntat och produktivt, fick mig att tänka på att Greta Magnusson Grossman ofta ritade hus på "omöjliga tomter". Platser som andra arkitekter kanske skulle ha undvikit. Vad har du för förhållande till hinder och begränsningar?

LA: Hinder kan i regel vara mycket produktiva. Tack vare dem undviker man att röra sig i flera olika riktningar, något som kan medföra feltolkningar.

ML: I din konst märker man ofta ett slags mjuk upprepning. Former och material återkommer utan att upprepningen "tillkännages", men man får intrycket av en mjuk upprepning. Kan du säga något om det sättet att gå till väga?

LA: Jag tror att en del av det har att göra med den sortens research jag bedriver. Med att jag hittar olika formgivare och arkitekter som vid samma tid arbetat i väldigt olika sammanhang, och att jag letar efter likheterna mellan dem. Jag började göra skulpturer som var relaterade till vävnader av Annie Albers när jag 2013 hade en utställning på Kunsthalle Basel. Utställningen hette Sista dagarna i Chimalistac och kretsade i stor utsträckning kring Clara Porsets verk. Man kan säga att det var min utgångspunkt. Clara Porset var en kubansk industridesigner som utvandrade till Mexiko City. Hon studerade vid Black Mountain College, och där blev hon en mycket nära vän till Anni Albers.

På ett annat sätt får Clara Porset mig att tänka på Lina Bo Bardi's verk. Båda emigrerade till andra länder och etablerade sig där tack vare sitt arbete. Båda var intresserade av folkkonst och av att formge de utställningar som de organiserade med konst och konsthantverk från Mexiko respektive Brasilien. Det är nog en del av saken. Men framför allt är upprepningen som idé relaterad till en särskild tidsperiod i konsthistorien. Upprepningen används för att sätta rummet, måtten och materialen i relation till varandra och är snarare ett mål i sig än en metafor för den mänskliga existensen.

ML: Jag får tanken att det här hänger ihop med din princip om det "alltomspännande", det vill säga installationer med föremål som "befolkar" ett visst rum sätt att de finns överallt i stället för att vara låt säga ett allkonstverk, även om du använder sig av såväl arkitektur och design som skulptur. Är det en tolkning som säger dig något?

LA: Arkitekten Walter Gropius hävdade att konstnärer och arkitekter även bör vara hantverkare. Jag tror också att man för att kunna producera något måste veta hur man gör. Jag bygger mina skulpturer, men jag har också ett mycket nära samarbete med personer med hant-verkskunskap. Det är vanskligt för mig att visa enskilda objekt eller skulpturer på en plats. Allt kommer då att handla om just det föremålet, just det verket. Till exempel har jag gjort några verk där två skulpturer placerats i samma rum men ställts på olika sätt. Eller vikts på olika sätt. Jag är intresserad av det rum som alstras mellan de här båda föremålen. Jag menar att det är där som skulpturen aktiveras.

ML: Vad innebär funktionaliteten i din konst?

LA: Den aktiverar rummet.

ML: Dina installationer refererar ofta till utrikeshandel, material som exporteras och importeras, och andra former av utbyten. Vad betyder det här inslaget i dina verk?

LA: Om man blickar tillbaka så har väldigt få av de antika grekiska bronsskulpturerna överlevt, eftersom de i krigstider smältes ner och smiddes om till vapen och ammunition. Senare, under den romerska perioden, gjordes kopior av marmor som fanns i de trakter där skulpturerna tillverkades. Det är för mig skulpturens mest märkvärdiga egenskap, förmågan att ständigt kunna reaktiveras. Jag tror att det ligger till grund för allt jag gör.

ML: Skulle du vilja säga något om "akrotoni", vad det betyder och vad det innebär i förbindelse med de verk du gjort på sistone?

LA: Utställningstiteln till min utställning "Acrotonie" på Air de

Paris tidigare i år fungerar här som metafor. Den kan även syfta på att man betraktar något på ett vetenskapligt sätt, i det här fallet en växt. Jag var inte särskilt intresserad av själva definitionen eller av växter som har just den egenskapen. Man skulle kunna säga att jag betraktade och undersökte växterna vetenskapligt när jag väl hade dem i min hand. Jag behövde växter som sjunker ihop under sin egen tyngd. Och växter som växer bra utan att man behöver beskära dem.

Akrotoni har att göra med hur de växer, riktningen och spridningen i sättet att växa. Jag arbetade tillsammans med en botaniker i Paris, och hon tipsade mig om ett antal växter som jag kunde titta närmare på. Vi åkte omkring och tittade och diskuterade växternas ursprung. Jag sa att jag letade efter växter som inte såg ut som växter utan mer som levande blandformer. Jag skaffade mig även upplysningar om växter som förts till Europa antingen som en följd av att länder koloniserades eller därför att man helt enkelt ville studera dem. Jag var mer intresserad av flödet, själva invandringen av växter än av att studera växterna som man vanligtvis brukar göra. Mitt intresse grundade sig på att jag befann mig i Europa men hade blicken inställd på det som fanns utanför kontinenten. Jag har alltid betraktat konsten som något man bör ta hand om, ta vara på. Jag menar ta hand om rent bokstavligen, som när vi tar hand om oss själva, våra kroppar och andra människor. Om vi inte ger växterna näring dör de. Men samtidigt får man inte ta hand om dem för mycket, ge dem för mycket näring, och det är därför som dessa växter inte behöver så mycket uppmärksamhet. För då kan de också dö! Det handlar om regleringar, prioriteringar och att fatta noggranna beslut.

ML: Vad tyckte du om villan som Greta Magnusson Grossman ritade i Hudiksvall (och som du besökte för två år sedan)?

LA: För mig är det projektet ett främmande inslag i det landskapet och i de omgivningarna. Jag gillar den bakomliggande historien. Paret som beställde villan vände sig till en annan designer, Bruno Mathsson, och hans projekt utgjordes av ett glashus som hade svårt att hålla temperaturen i den miljön. När Mathsson insåg att han inte hade tid och ork rekommenderade han sin svenska vän i Los Angeles. Paret reste dit och besökte henne och studerade tillsammans hennes verk. Hon byggde ofta på kullar, men det här huset är byggt längs platta marken. Det har därför en mer "mänsklig" utformning. Det är också särskilt vackert därför att det är mer välbevarat och på sätt har mer av den ursprungliga avsikten.

ML: Du har pratat om de möjligheter som ligger i hindren, vilket ger upphov till ett annat sätt att tänka. Kan du säga något om det i förbindelse med utställningsrummet i Tensta konsthall, exempelvis färgen på golvet och det relativt låga taket?

LA: Varje rum ger mig nya uppslag. Jag gillar verkligen idén att installera redan existerande verk i olika miljöer. De flesta skulpturer är gjorda av mjuka material och kan lätt anpassas. Mina verk är i allmänhet öppna för det här, och jag gillar idén att flytta skulpturer från en plats till en annan. Återigen betraktar jag det som en tidsresa, ur utvandrarens perspektiv. Varje utställning är på så vis en utmaning, och skulpturerna är så pass generösa att de kan uppgå i olika situationer och sammanhang. Jag har aldrig ställt ut i Stockholm tidigare, det här är första gången, och det är en väldigt stor utmaning för mig och mina verk.

Golvet i Tensta är svartmålat, och det viktiga med det är att det ett verk i sig gjort av en annan konstnär (Wade Guyton). När jag visade skulpturerna med växter lade jag en sisalmatta på golvet. Och det hade varit idealiskt. Jag älskar att gå på sisal, det är organiskt och grovt! Men av budgetskäl hade Tensta inte råd, så jag beslöt att låta måla golvet i samma färg som Greta Magnusson Grossmans hus i Sverige har. Det är exakt samma golv som det Lina Bo Bardi använder i glashuset i São Paulo, och det har exakt samma färg! Återigen var det en intressant kombination av element, en intressant idé om hur vi kan leva tillsammans.

Maria Lind är chef på Tensta konsthall.

Delar av samtalet publicerades i katalogen *I Stand Like A Mirror Before You*, utgiven av The New Museum 2015.



Datum

Torsdagar och lördagar, 14:00
Allmänna introduktioner till
utställningen

Torsdag 1.6, 14:00
Konstnärspresentation av Leonor
Antunes

Torsdag 15.6, 14:00 Visning av
konsthallschef Maria Lind

Torsdag 7.9, 14:00 Visning av
konsthallschef Maria Lind

Torsdag 21.9, 14:00 Visning av
konsthallschef Maria Lind

Evenemang curerade av
Hall of Femmes:

Onsdag 13.9, 19:00 L'hommage:
Charlie Gullström Hughes om
Léonie Geisendorf

September L'hommage:
Eileen Gray
Mer info kommer senare

Personal på Tensta konsthall

Fahyma Alnablsi
reception och lärande
Muna Al Yaqoobi
assistent

Emily Fahlén
förmedling och produktion
Asrin Haidari
kommunikation och press

Maria Lind
chef

Carl-Oskar Linné
utställningsproduktion

Asha Mohamed
assistent

Hedvig Wiezell
infrastruktur och förmedling

Didem Yildirim
assistent

Värdar

Arazo Arif
Makda Embaie
Isabella Tjäder

Teknik och installering

Johan Wahlgren
Carl-Oskar Linné