



PRESIDENCIA DE LA NACION
SECRETARIA DE CULTURA Y COMUNICACION

SECRETARIA DE CULTURA DE LA MUNICIPALIDAD DE NEUQUEN



INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES
CIENTÍFICAS Y ANÁLISIS SOCIALES



Presidente de la Nación Argentina
Dr. Fernando De la Rúa

Secretario de Cultura y Comunicación de la Presidencia de la Nación
Darío Lopérfido

Subsecretario de Cultura de la Presidencia de la Nación
Hugo Storero

Director del Museo Nacional de Bellas Artes
Jorge Glusberg

Horacio Quiroga
Intendente de la Ciudad de Neuquén

Alberto Maglietta
Secretario General y de Gobierno

Oscar Smoljan
Subsecretario de Cultura

Museo Nacional de Bellas Artes, Neuquén
San Martín y Almirante Brown, Parque Central.

Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires
Avenida del Libertador 1473 fax 54-11-4803 8817 teléfonos 54-11-4801 3390

Julio Le Parc

MNBA
MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
NEUQUEN

Asesores del Museo Nacional de Bellas Artes

Samuel Paz
Arte

Carlos Sallaberry
Curador

Ronald Shakespear
Diseño

Juan Carlos Ferverza
Emilio Gómez Luengo
Bienal de Arquitectura

Sara Facio
Fotografía

Horacio de Dios
Medios

Oswaldo Bort
Administración y Finanzas

Salvador Sammaritano
Cine

Riccardo Riccardi
Organización

Estela Erdfehrer
Música

Cecilia Balza
Historia del Arte

Esta muestra de Julio Le Parc, que nos honramos en presentar por primera vez en nuestra ciudad, constituye un hito en la historia cultural de Neuquén, no solo por el altísimo nivel del artista, cuya obra y compromiso han influido en generaciones de plásticos de nuestro país y el mundo entero, sino porque con esta muestra abrimos las puertas del Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén, lo cual marcará sin dudas un “antes y un después” en la vida cultural de nuestros ciudadanos.

Para esta ocasión, Le Parc ha dejado su París actual, ha cruzado el Atlántico y hoy viene a “iluminarnos” con su obra genial. Y ésta no es una mera figura retórica: sus creaciones exploran las posibilidades de la luz y juegan con el movimiento y los colores, haciendo que el espectador deje de ser un pasivo observador para convertirse en un actor que toma parte de la obra, en el más puro sentido democrático, lejos de todo elitismo.

Este es uno de los principales postulados del “arte cinético”, tendencia de la cual Le Parc es precursor indiscutido y ha enriquecido de manera tan fructífera a punto tal que su nombre resulta inseparable del de esa corriente estética, nacida en los albores de los años '60 tiempos en los cuales “ser realista” equivalía a “pedir lo imposible” y en los que Julio fue un protagonista activo sin concesiones aún a costa de su propia seguridad.

Estas obras que hoy engalanan el Museo llevan nombres que hablan de luces, colores y movimiento. Son creaciones impactantes que vienen a consolidar el camino que emprendimos cuando comenzamos a imaginar, casi como un sueño, la posibilidad que Neuquén contara con una sede del mayor museo argentino y poder constituirse así en la capital cultural de la Patagonia.

Pues bien, hoy el sueño se ha hecho realidad: El Museo Nacional de Bellas Artes ha abierto sus puertas en Neuquén y Julio Le Parc está entre nosotros para que interactuemos con su obra singular.

Un magnífico acontecimiento para celebrar el primer año de gestión cultural.

Oscar Smoljan
Subsecretario de Cultura
Ciudad de Neuquén

Resulta un alto y grato honor para esta administración municipal, presentar la muestra del gran artista plástico Julio Le Parc, y con ella abrir las puertas del Museo Nacional de Bellas Artes Neuquén, una de las dos sedes que esta prestigiosa institución cultural inaugura en el interior del país.

No es un hecho común para cualquier gobernante tomar una medida de estas características, la cual, sabemos, marcará de manera indeleble, y por los tiempos venideros, la vida cultural de generaciones de neuquinos. Y no es común porque todas aquellas actividades vinculadas con el espíritu y con la posibilidad de elevarnos interiormente, de dignificarnos como seres humanos, exigen del responsable ejecutivo una forma diferente de tomar las decisiones, distintas a las que requieren aquellas otras medidas de índole meramente administrativa o de coyuntura.

Con este paso que hemos dado, estamos abriendo nuevos caminos en el futuro de nuestros hombres y mujeres, de nuestros jóvenes de la ciudad de Neuquén.

Estamos abriendo nuevas puertas que le permitirá a nuestra gente, entre muchas otras ventajas comparativas, contar con las mismas oportunidades culturales que tienen hoy en día los habitantes de otras capitales nacionales y esto significa nivelar a nuestra sociedad a partir de la excelencia y el crecimiento. Sea bienvenida entonces esta muestra de Julio Le Parc y con ella esta nueva sede del Museo Nacional de Bellas Artes, a cuyas autoridades agradecemos su decisión.

Horacio Quiroga
Intendente Ciudad de Neuquén

El artista como desmitificador del arte

Por Jorge Glusberg

“La noción de artista único e inspirado es anacrónica. (...) La obra, estable, única, definitiva, irremplazable, va en contra de la evolución de nuestra época. Debe cesar la producción en exclusividad por el ojo culto (...). El ojo es nuestro punto de partida”. Así lo declaraba, en 1961, el Manifiesto del GRAV (Grupo de Investigación de Arte Visual), cuya Acta de fundación **Julio Le Parc** (nacido en Mendoza, en 1928), firmó junto a Demarco, García Miranda, García Rossi, Molnar, Morellet, Moyano, Servanes, Sobrino, Stein e Yvaral, en 1960. El grupo se propuso desmitificar la obra de arte y convocar al público a una participación abierta.

A pesar de ambigüedades y contradicciones, - como el mismo artista señala-, su continuidad en el trabajo experimental cotidiano pone de manifiesto la coherencia de su permanente cuestionamiento acerca el papel de arte y el artista en la sociedad. Aunque reside en París desde 1958, su producción ha estado

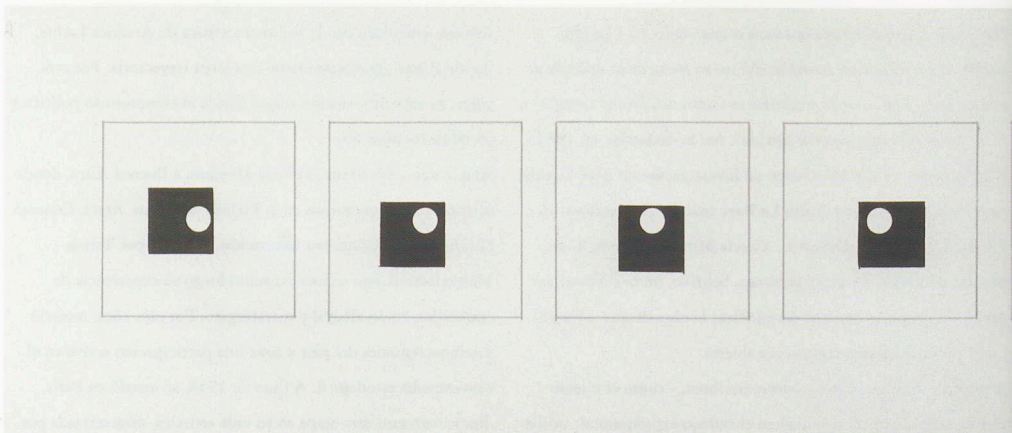
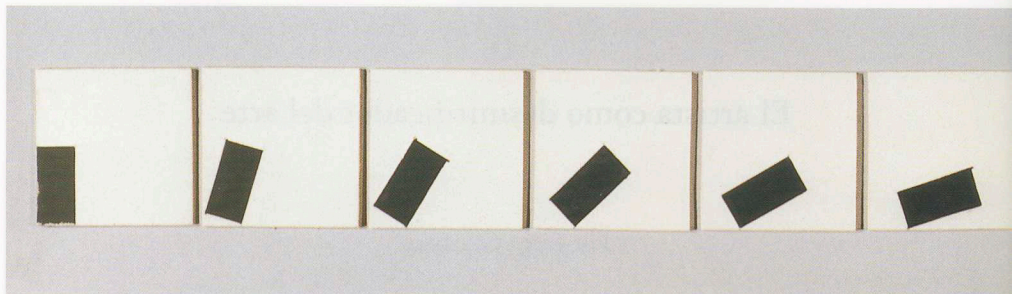
siempre vinculada con la realidad artística de América Latina, donde el arte geométrico tiene una larga trayectoria. Por otra parte, su experimentación surgió ligada al compromiso político y social de los años 60.

Siendo aún adolescente, vino de Mendoza a Buenos Aires, donde asistió a cursos nocturnos en la Escuela de Bellas Artes. Conoció el Grupo **Arte Concreto Invención**, liderado por Tomás Maldonado. A esta influencia sumó luego su experiencia de trabajador, como albañil y metalúrgico. Por esos años, recorrió distintas regiones del país y tuvo una participación activa en el movimiento estudiantil. A fines de 1958, se instaló en París, donde comenzó otra etapa en su vida artística, caracterizada por una permanente acción política y estética.

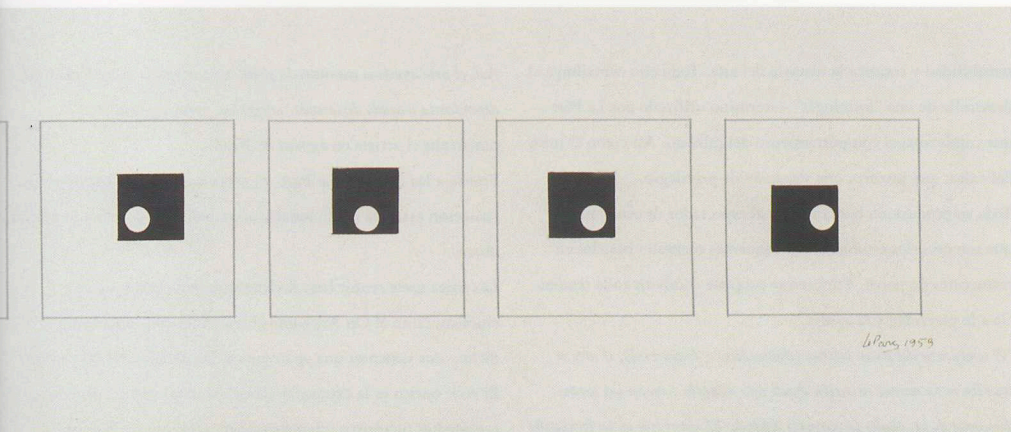
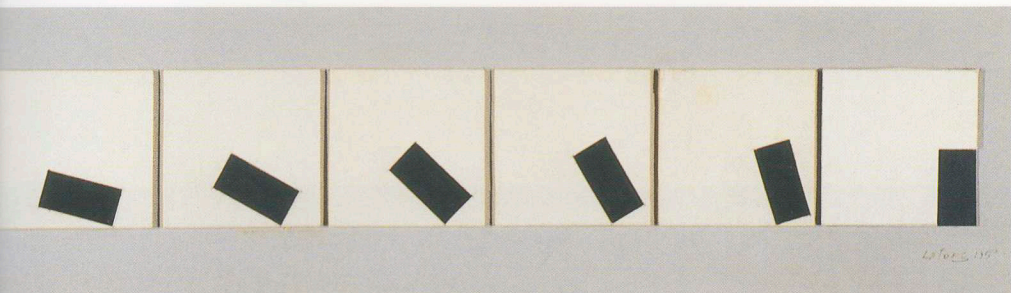
La “obra de arte” convencional supone ciertas condiciones para su apreciación artística: requiere que el público posea determinada

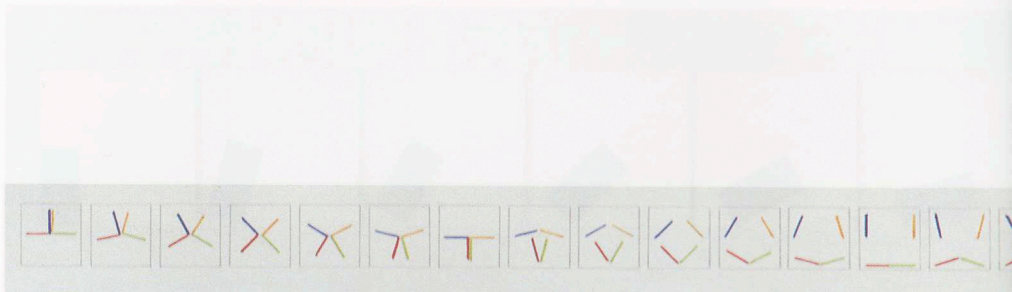
Progression, 1959/99

acrílico sobre tela, 40 x 520 cm



Translation circulaire, 1959/99
acrílico sobre tela, 40 x 360 cm





sensibilidad y conozca la historia del arte. Todo ello contribuye al desarrollo de una “mitología” —término utilizado por Le Parc— que condiciona el comportamiento del público. Así como el mito del éxito, que justifica una situación de privilegio.

Toda su producción busca liberar al espectador de estos mitos, que son criterios establecidos y esquemas mentales basados en estructuras de poder. También se propone combatir toda tendencia a la pasividad y la apatía.

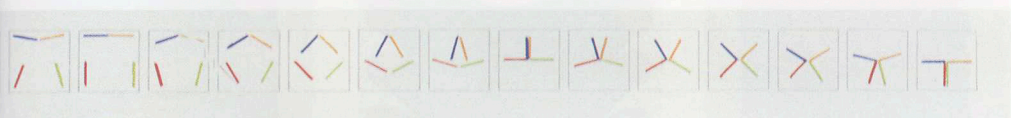
“A semejanza del poder político (democrático o dictatorial), el arte se inscribe en la misma situación donde una minoría tiene en sus manos decisiones de las cuales la mayoría depende. El interviene en la formación de estructuras mentales determinando lo que es bueno y lo que no lo es.

Así, el arte ayuda a mantener la gente en su situación de pasividad y de dependencia creando distancias, categorías, normas y valores”,

remarcaba el artista en agosto de 1968.

Frente a las obras de Le Parc, el espectador debe abandonar su situación estática tradicional y acompañar interactivamente las obras.

La crítica suele reunir bajo la denominación común de arte cinético, tanto al Op Art como al arte cinético propiamente dicho, dos variantes que aparecen en las décadas del 50 y el 60. El Arte óptico es la expresión visual del movimiento, obtenida por medios pictóricos y/o realizaciones tridimensionales que sugieren la vibración y hacen participar a la luz. Se trata de obras



basadas sobre elementos geométricos, que utilizan las reacciones fisiológicas de la percepción óptica.

En el cinetismo el movimiento es real, producido por medios naturales o mecánicos. Los antecedentes están en las esculturas luminosas de Moholy-Nagy y en los Móviles de Calder. El uso del término "cinético" quedó afianzado a partir de la gran exposición *Le Mouvement*, presentada en 1955, en la Galería Denise René, de París, que incluyó obras de Yaacov Agam, Pol Bury, Alexander Calder, Jesús Soto, Jean Tinguely y Víctor Vasarely.

Sin lugar a dudas, los medios convocan al espectador de modo más directo que los medios estáticos y facilitan la apertura al gran público. El cinetismo se inserta en la dinámica del arte contem-

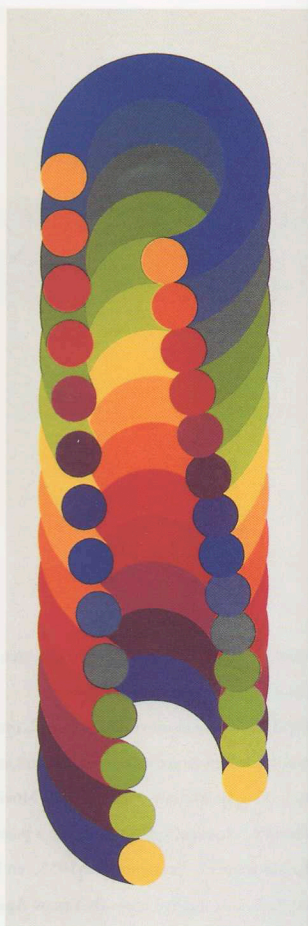
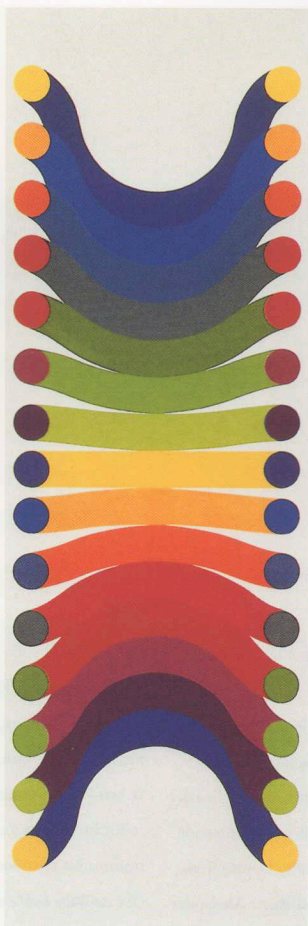
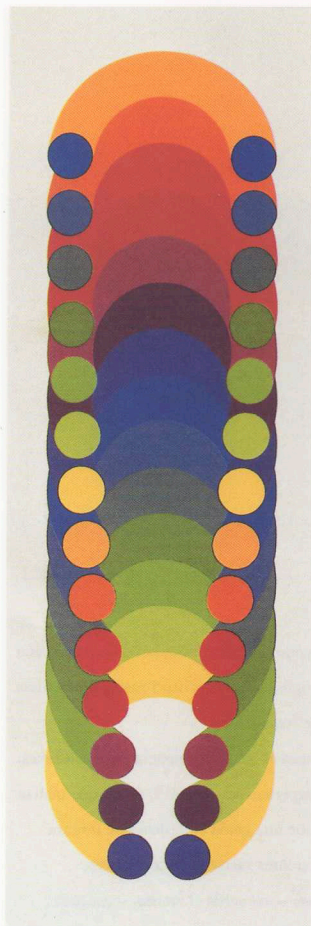
poráneo que ha ido acrecentando paulatinamente la intervención activa del espectador, en oposición a la actitud pasiva e intimista propia del "contemplador" tradicional.

En *Superficie-color* destaca el infinito potencial de variaciones. Se trata de sus primeras experiencias, de 1959, en las que utiliza todos los colores y compone una gama completa que intenta resumir las posibles y diferentes variaciones cromáticas.

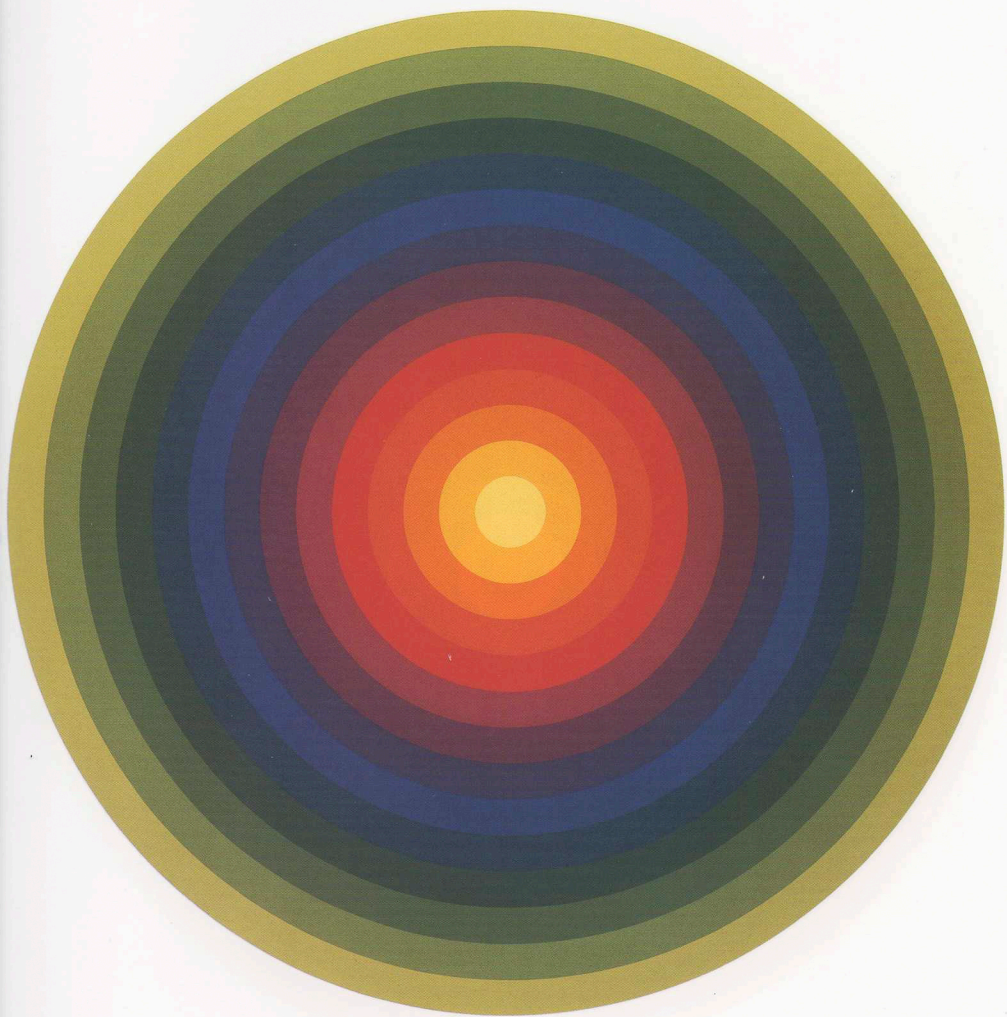
"En esa época había calculado —recuerda el artista— que para realizar con la ténpera las variaciones resultantes de un solo sistema y con un ritmo de dos días por variaciones, me hubiera sido necesario 150 años para ejecutar todas las combinaciones".

En *Obra Abierta*, de 1962, Umberto Eco señala que *"la*

Volumes 21, 22 et 23, 1974
acrílico sobre tela, 150 x 50 cm

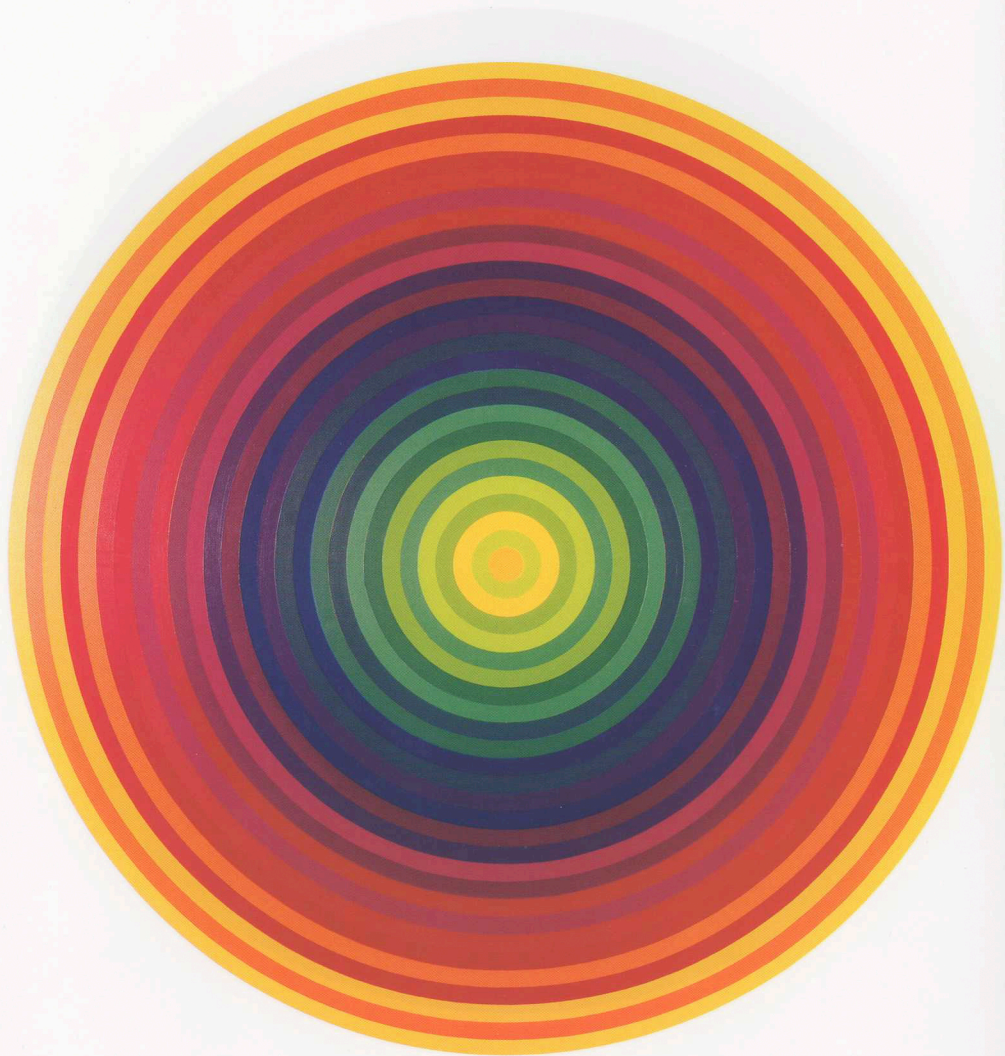


Serie 14-2E, 1970
acrílico sobre tela, 130 x 130 cm



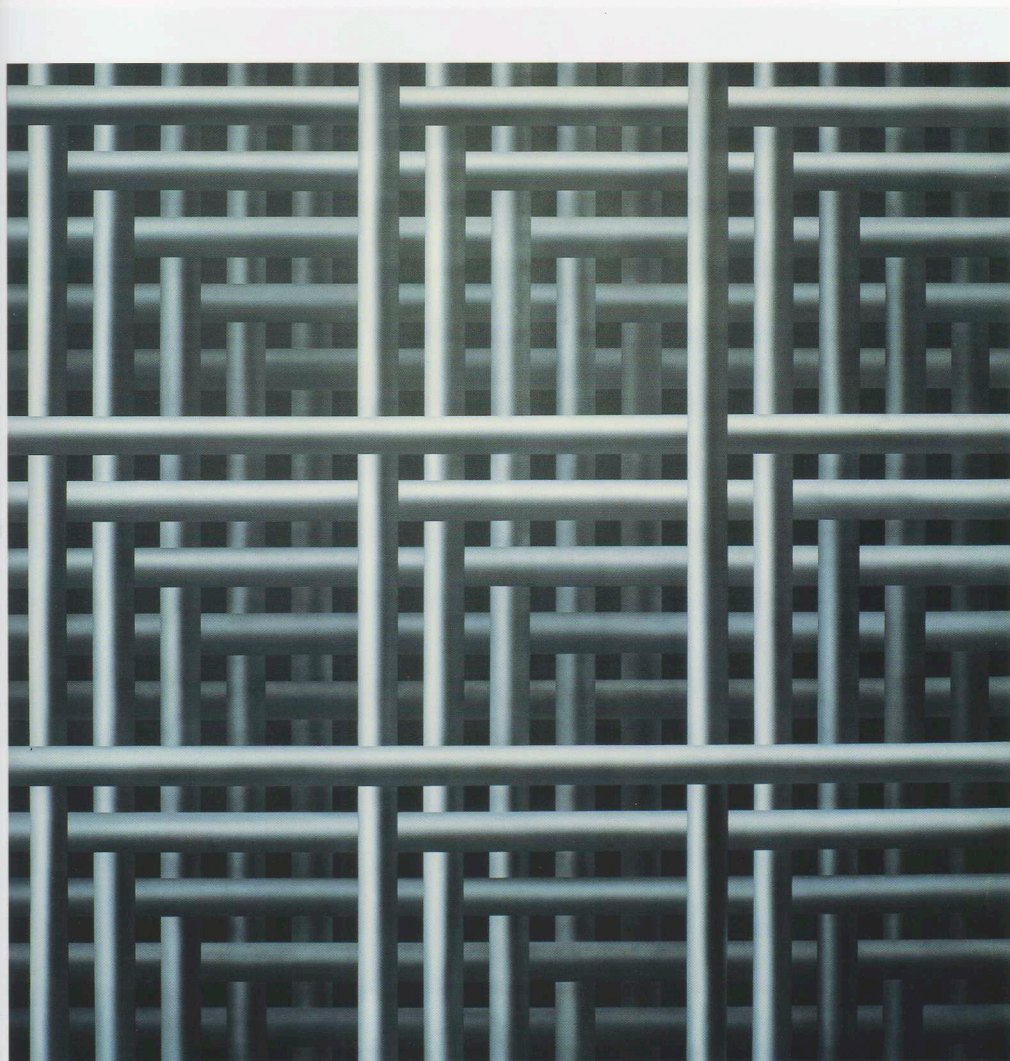
Serie 23-14/2, 1970

acrílico sobre tela, 171 x 171 cm



Modulation 67, 1976

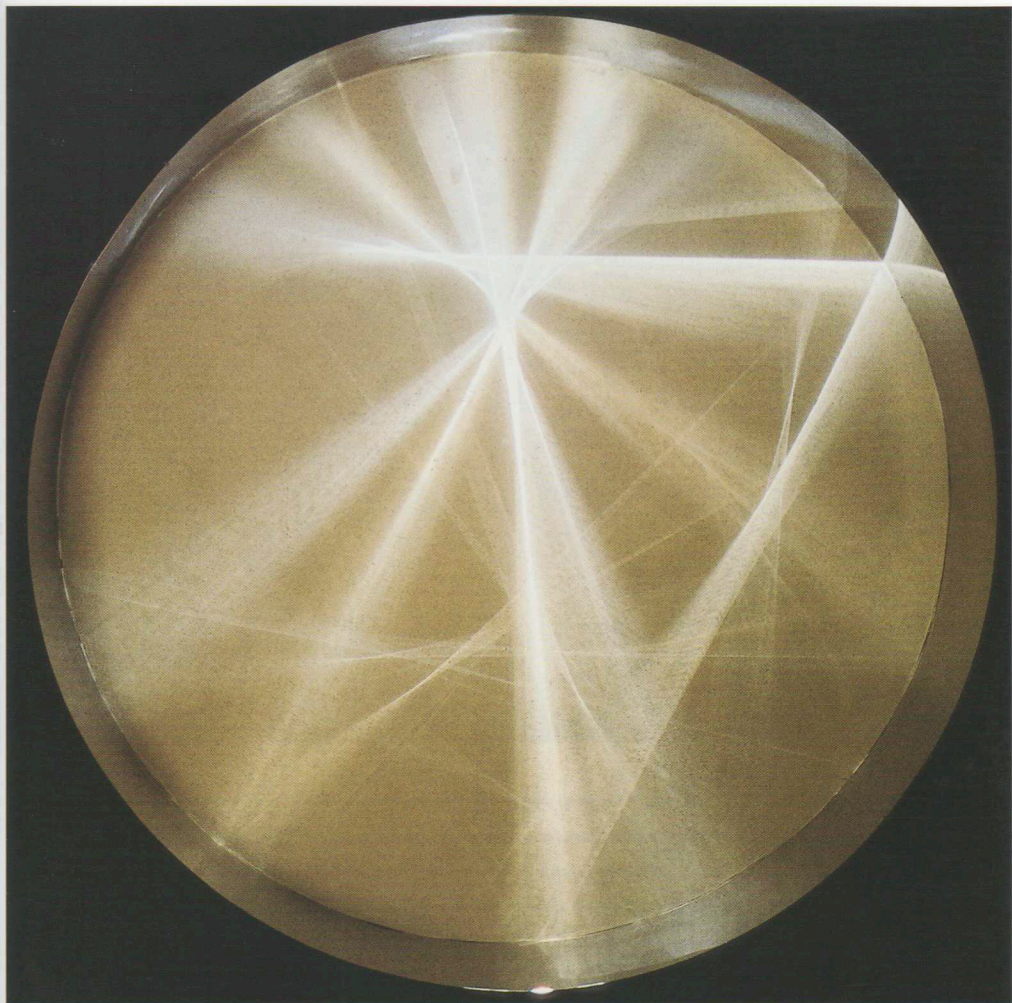
acrílico sobre tela, 200 x 200 cm



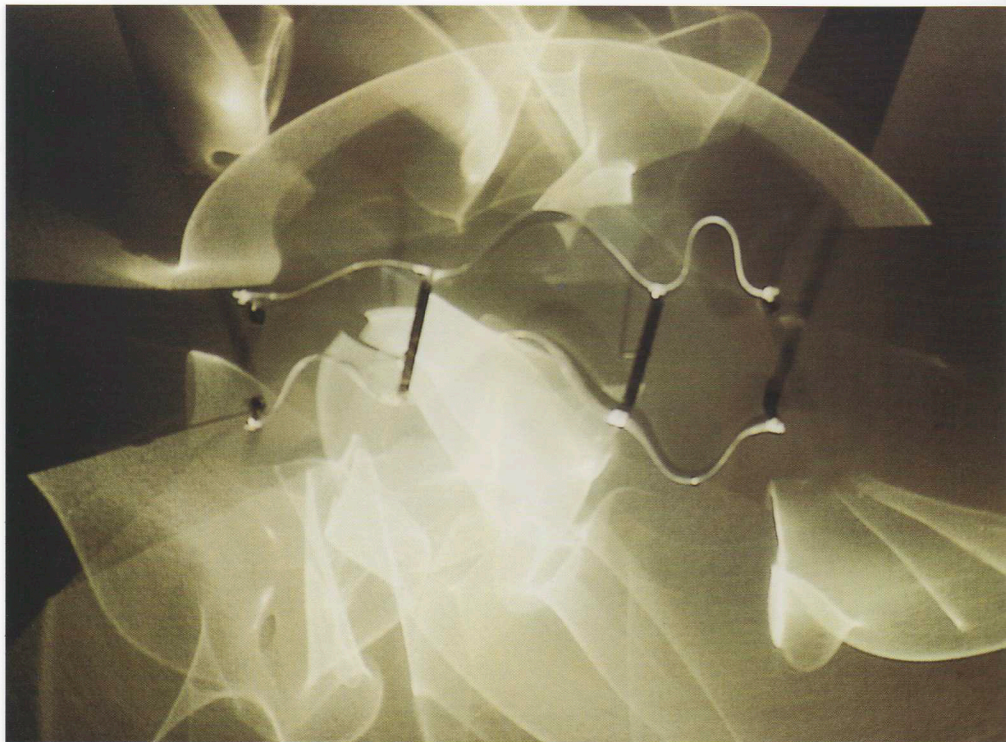
Continuel-lumiere au plafond, 1963
madera, metal, luz, 120 x 120 x 17 cm



Continuel-lumiere-cylindre, 1962
madera, metal, motor, luz , 170 x 122 x 35 cm



Continuel-lumiere avec formes en contorsion, 1966
madera, metal, luz, 160 x 120 x 20 cm



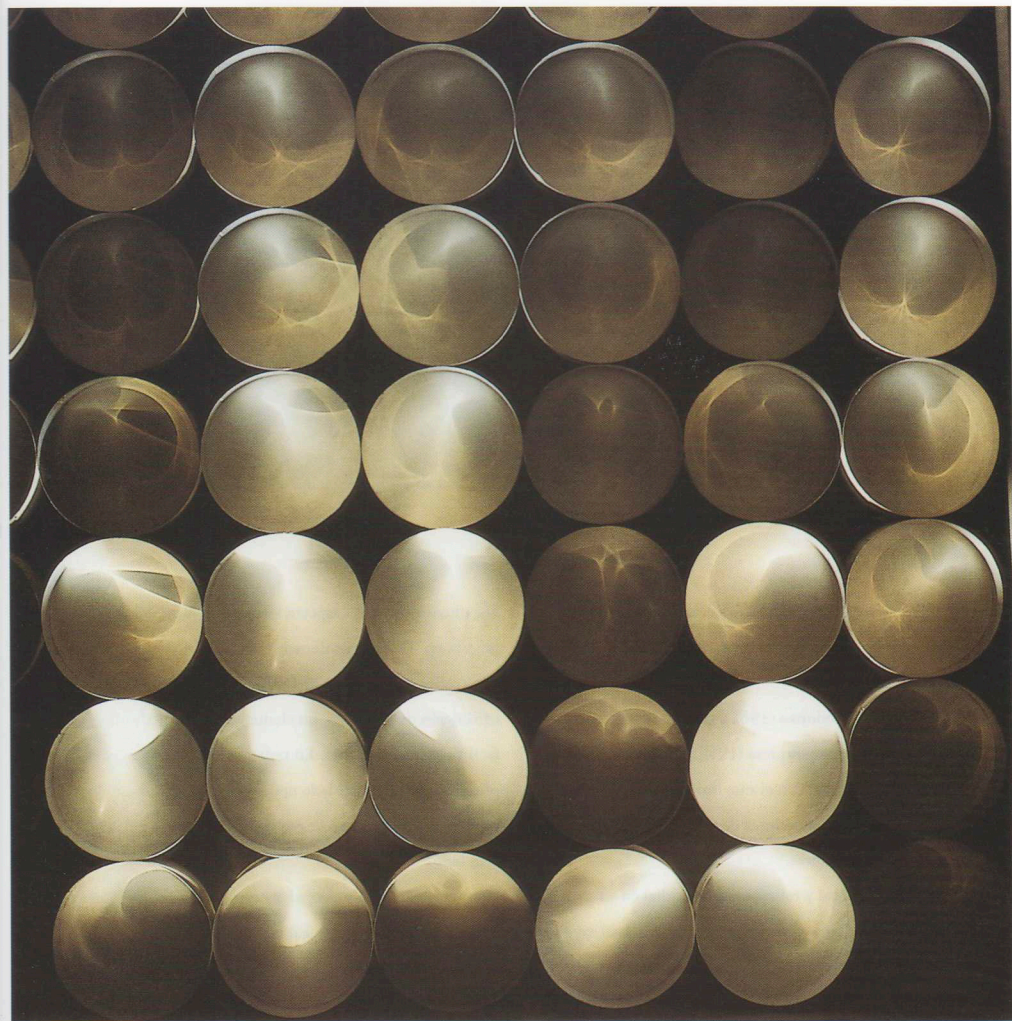
apertura (de la obra) es garantía de un tipo de goce particularmente rico y sorprendente que persigue nuestra civilización como un valor entre los más preciosos, puesto que todos los datos de nuestra cultura nos llevan a concebir, sentir y por consiguiente, ver el mundo según la categoría de la posibilidad."

Pero es importante observar, —como lo ha hecho nuestro maestro Jorge Romero Brest—, que la apelación al espectador no implica

sólo motivos sociales. Al apartarse de la concepción de la obra de arte como objeto único y de la expresión individual, el artista introduce el tiempo como un factor de creación permanente.

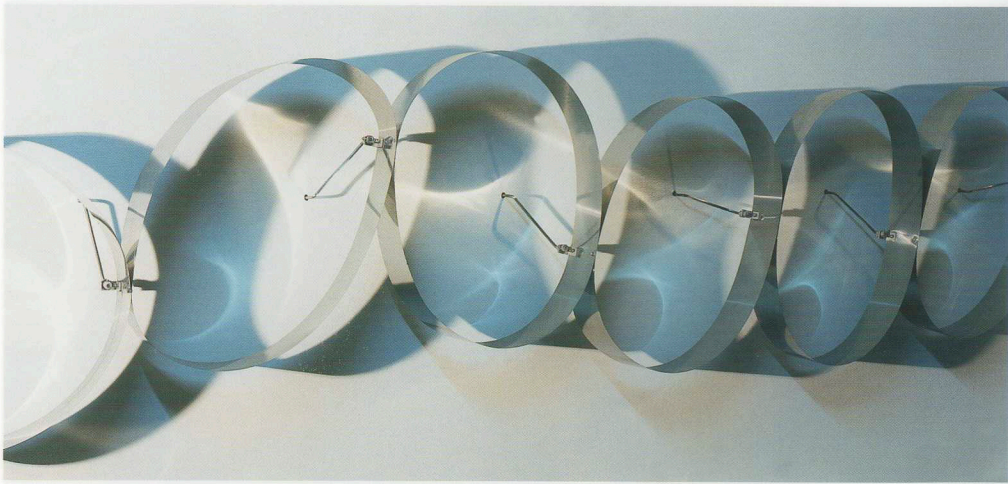
Además del color en el espacio, en sus experiencias intervienen la luz, la transparencia, la multiplicación de la imagen y el movimiento real. Bajo la influencia de Mondrián, Albers y el constructivismo ruso, logra sistematizaciones en Superficies, la

Continuel-lumière avec 49 cylindres-vitesse rapide, 1967
madera, motores, luz, etc., 250 x 200 x 52 cm



Six circles in contorsion, 1967

madera, motores, etc, 120 x 245 x 20 cm



primera experiencia con la que reaccionó contra la abstracción lírica, *action painting*, promocionada por el gran teórico estadounidense Clement Greenberg.

Sus obras con las *Contorsiones* (1967), que surgieron de los conjuntos de *movimiento-sorpresa* (1966), son cintas flexibles de plástico que se deforman con el movimiento de pequeños motores. Pero también utiliza cintas de acero inoxidable pulido sobre fondos rayados y blancos.

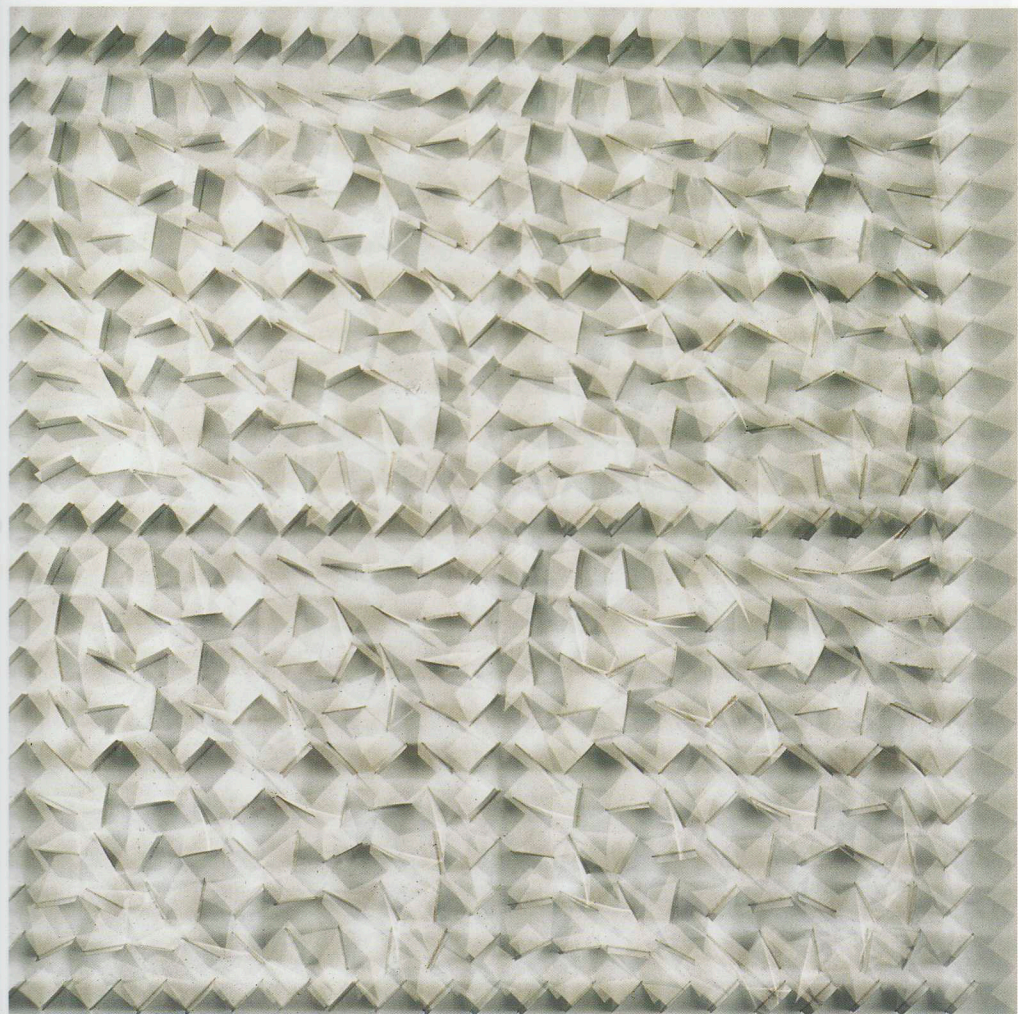
El juego de luces, sombras y reflejos es primordial en su serie de *Relieves* (1960), en los que aplica el principio matemático de las progresiones de un mismo elemento con cuatro posiciones distribuidas alternativamente sobre una superficie.

Los movimientos del espectador modifican las imágenes de los objetos en *Desplazamientos* (1963). Sus primeras placas curvas cuyo reflejo deforma las imágenes fueron posibles gracias a la utilización de lumalina, un elemento plástico cuya flexibilidad facilita la manipulación. En trabajos posteriores, el panel multiplica las imágenes del lado opuesto al espectador, quien a su vez también es "fraccionado", por el público que se encuentra del otro lado.

La interacción obra-espectador promueve la multiplicación de las imágenes, como en el *Mural de láminas reflectoras*.

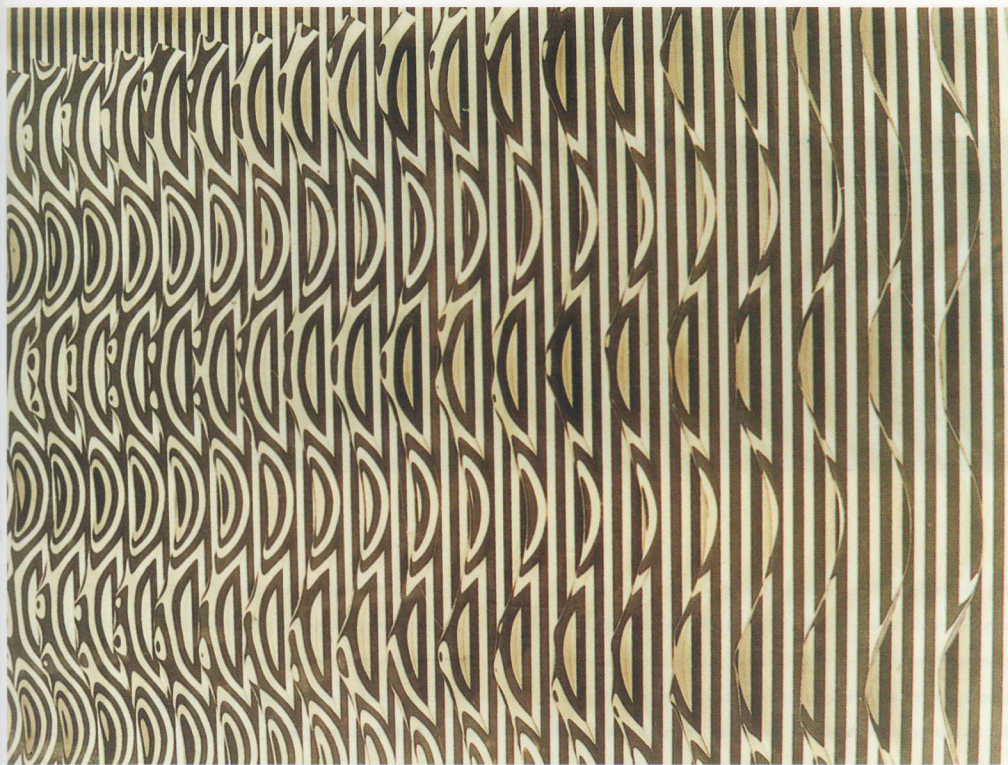
El encuentro con el ambiente reflejado o el movimiento provoca la desmaterialización de los elementos en los *Móviles-continuos*.

Carre-piage a lumière, 1988
acrílico sobre tela, 120 x 120 cm



Alquímie 155, 1991
acrílico sobre tela, 200 x 200 cm



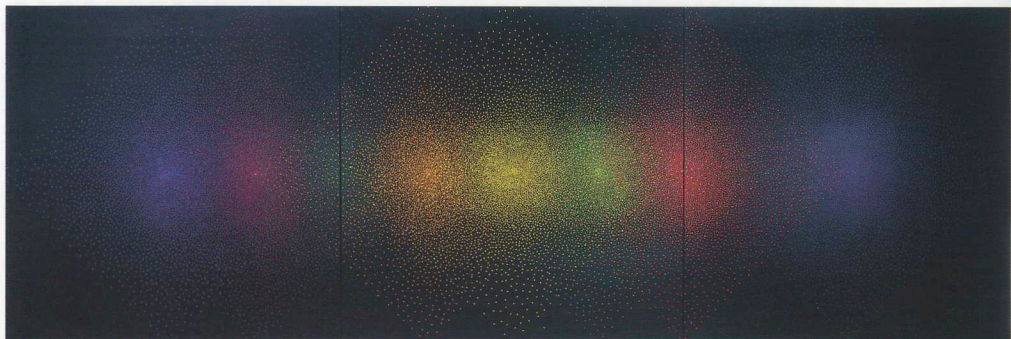


Sus primeras experiencias a propósito de las nociones de inestabilidad y probabilidad las realizó con cajas luminosas que actúan como diafragmas, ya que modifican sus formas y permiten pasar diferentes cantidades de luz.

Nada más ajeno a este gran artista argentino, que obtuvo el Primer Premio de la XXXIII Biennale di Venezia, en 1966, que la

concepción de obra de arte cerrada, estable y definitiva. En la obra entendida de este modo *"todo está fijado por un sistema de signos y de claves que hace falta conocer de antemano para estar en disposición de apreciarlo"*, ha señalado el artista. Pero Le Parc procura enfrentar al espectador con experiencias en las que las posibilidades múltiples de cambio contribuyan a demoler toda

Alquímie 218, 1996
acrílico sobre tela, 200 x 600 cm



noción tradicional acerca del arte, la obra y el artista. Sus temas fundamentales se condensan en *Luz* (1959), serie desarrollada en diversas experiencias de objetos, luces, ambientaciones y proyecciones. Así, en sus primeras realizaciones de esta serie utiliza la luz en cajitas para combinar y multiplicar, por medio de pantallas —placas de plexiglás en formas prismáticas—, cuadrados y círculos utilizando gamas de 14 colores. En otras obras, al iluminar alternativamente las imágenes laterales, crea secuencias visuales de situaciones en profundidad.

El arte cinético de Le Parc puede vincularse con uno de los

conceptos fundamentales, que señala Eco en la obra citada, sobre la poética contemporánea que propone *“estructuras artísticas que exigen un particular compromiso autónomo del usuario, a menudo una reconstrucción, siempre variable, del material propuesto, refleja una tendencia de nuestra cultura hacia procesos en que, en vez de una secuencia unívoca y necesaria de acontecimientos, se establece, como un campo de probabilidad, una “ambigüedad” de situación capaz de estimular actitudes de acción o de interpretación siempre distintas”*.

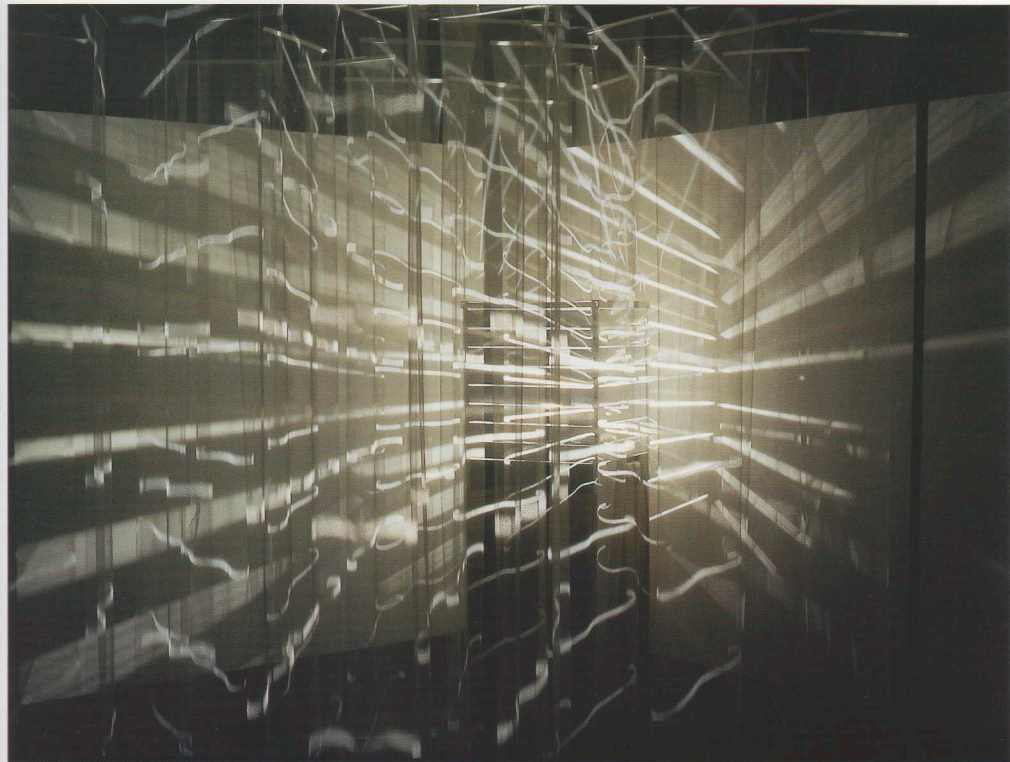
El público es convocado especialmente en las *Salas de juegos* (1964). A esta serie pertenece el “espejo en vibración”, una placa

Lumière en vibration, 1968

tul, metal, luz

Serie 14-2E, 1970

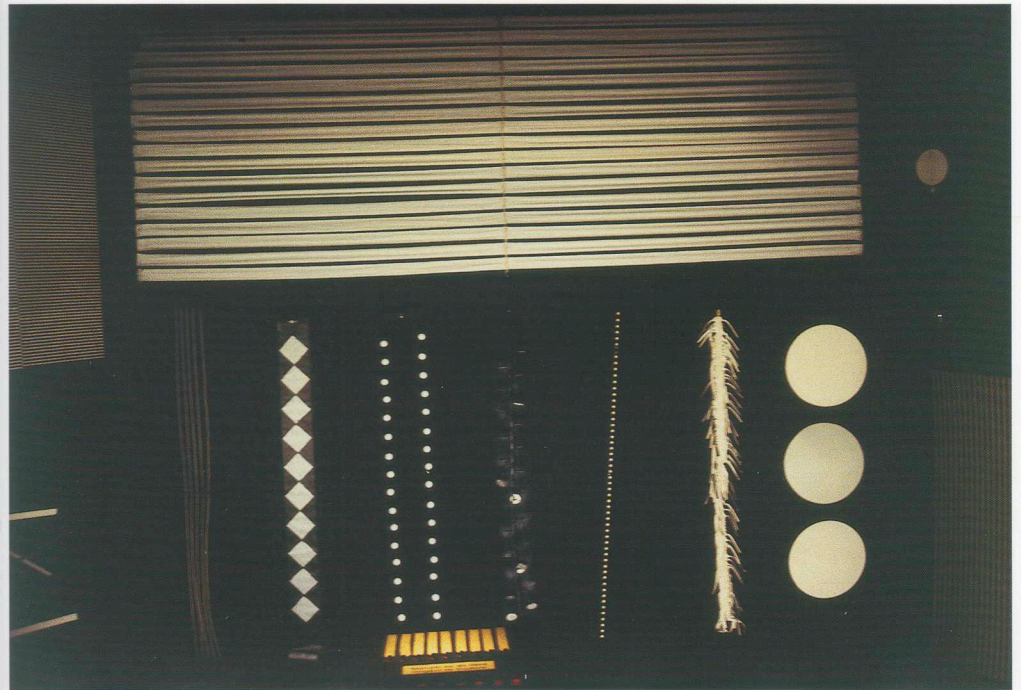
acrílico sobre tela, 130 x 130 cm, 250 x 400 x 400 cm



Mobile transparent sur blanc, 1960
madera y plástico, 153 x 153 x 12 cm



Ensemble de 8 mouvements surprises avec lumière pulsante, 1966/71
madera, metal, motores, luz, etc., 242 x 250 x 20 cm



de metal pulido que releja la imagen de quien mira. Pero cuando con un interruptor se acciona un motor, el movimiento transforma la placa en cóncava y convexa, achicando y agrandando la imagen del espectador. También realizó obras similares pero sin motor, es decir, juegos con elementos para manipular.

En 1968, Le Parc publicó el texto "Guerrilla Cultural", en el que cuestionaba el sistema cultural y señalaba la necesidad de replantear el papel del artista en la sociedad. Luego de la impugnación general que realizó en ocasión de los sucesos del

denominado *Mayo Francés del 68*, el artista fue expulsado de Francia. Su regreso sólo fue posible cinco meses después, cuando la medida fue suspendida gracias a múltiples pedidos del medio cultural. Pero a fines de ese año, se produjo la disolución del GRAV.

Durante 1969 —un año de transición—, Le Parc participó de asambleas públicas y en la campaña internacional de movilización de artistas. Al año siguiente, intervino en la realización colectiva "América Latina no oficial", en la Ciudad

Continuel-lumiere avec formes en contorsions, 1966/96
madera, motores, luz, etc., 187.5 x 600 x 30 cm



Universitaria de París, en la que mostraba las luchas populares en América Latina y denunciaba la opresión, la represión y la tortura.

No sólo las relaciones entre el artista y el público, sino todo el quehacer cultural, estaba determinado por la influencia de factores y acontecimientos de esos años como, los ideales de la

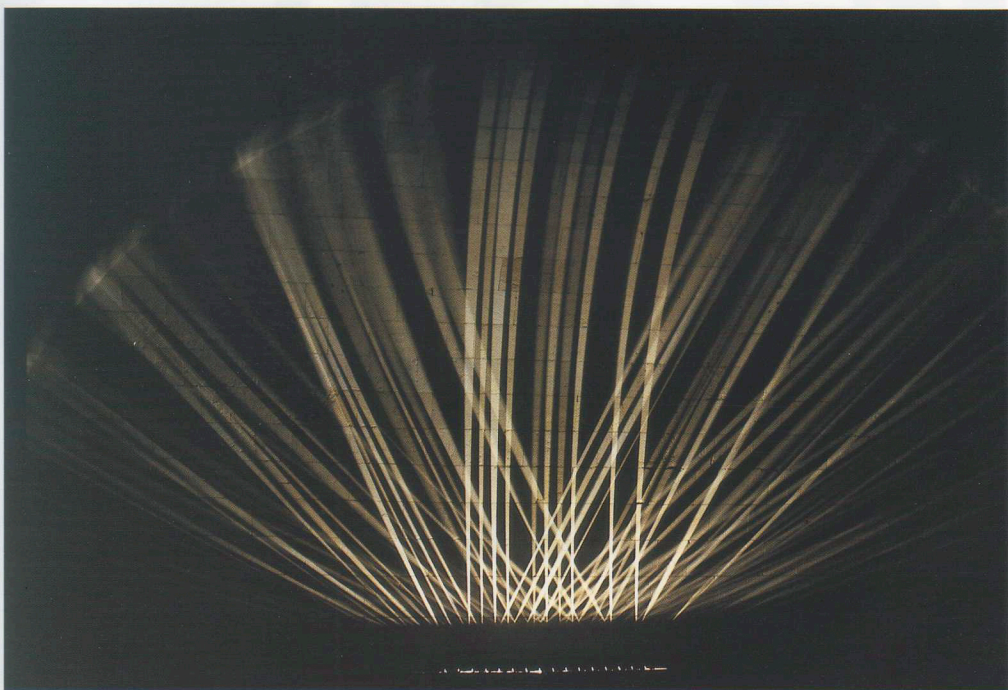
afirmación continental de América Latina, el proceso de descolonización, el auge del socialismo y la insurgencia de los movimientos estudiantiles.

La propuesta de un "arte revolucionario" buscaba liberar a la producción artística de los mecanismos de la oferta y la demanda propios de la sociedad burguesa. Los artistas identificados con la

Lumière alternés, 1993

madera, metal, luz, etc.

caja 242 x 250 x 20 cm, pantalla 1050 x 525 cm



militancia política, como tarea prioritaria de ese momento, procuraban una conciencia revolucionaria que superara las limitaciones elitistas y esteticistas.

En este sentido, Le Parc siempre estuvo inclinado a realizar trabajos colectivos. *“El trabajo colectivo en sí mismo no es garantía de resultados excelentes, pero —ha señalado el artista—, en la monotonía*

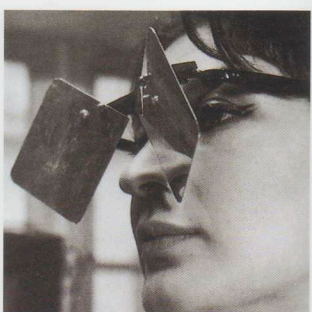
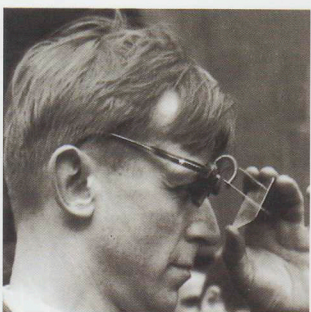
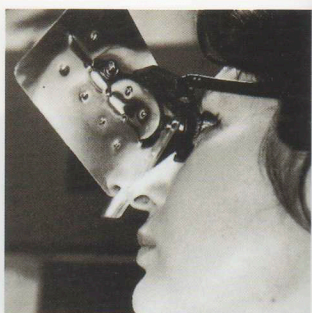
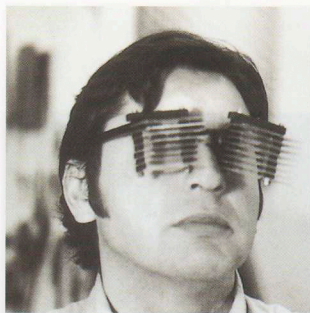
del panorama artístico, donde lo corriente son las luchas entre tendencias estéticas y los empujes individuales para triunfar, un trabajo colectivo al servicio de algo positivo, a pesar de sus deficiencias, es algo que reconforta”.

Así en 1974, desarrolló tareas de solidaridad con el pueblo chileno por medio de “Viva Chile”: trabajos colectivos con un equipo de estudiantes de arte. Ese mismo año inició sus prime-

Lunettes pour une vision autre, 1965

plástico, metal etc., 6 x 16 x 16 cm

obra 2017 y 2018 exhibidas en el MUSEO DE CIENCIAS Y ARTES DE LA CIUDAD DE MEXICO



ros ensayos sobre el tema **Modulaciones**, conjunto que el artista continuó en **Alquimias** (1988), experiencias que se aproximan a la desmaterialización más que al objetualismo pictórico.

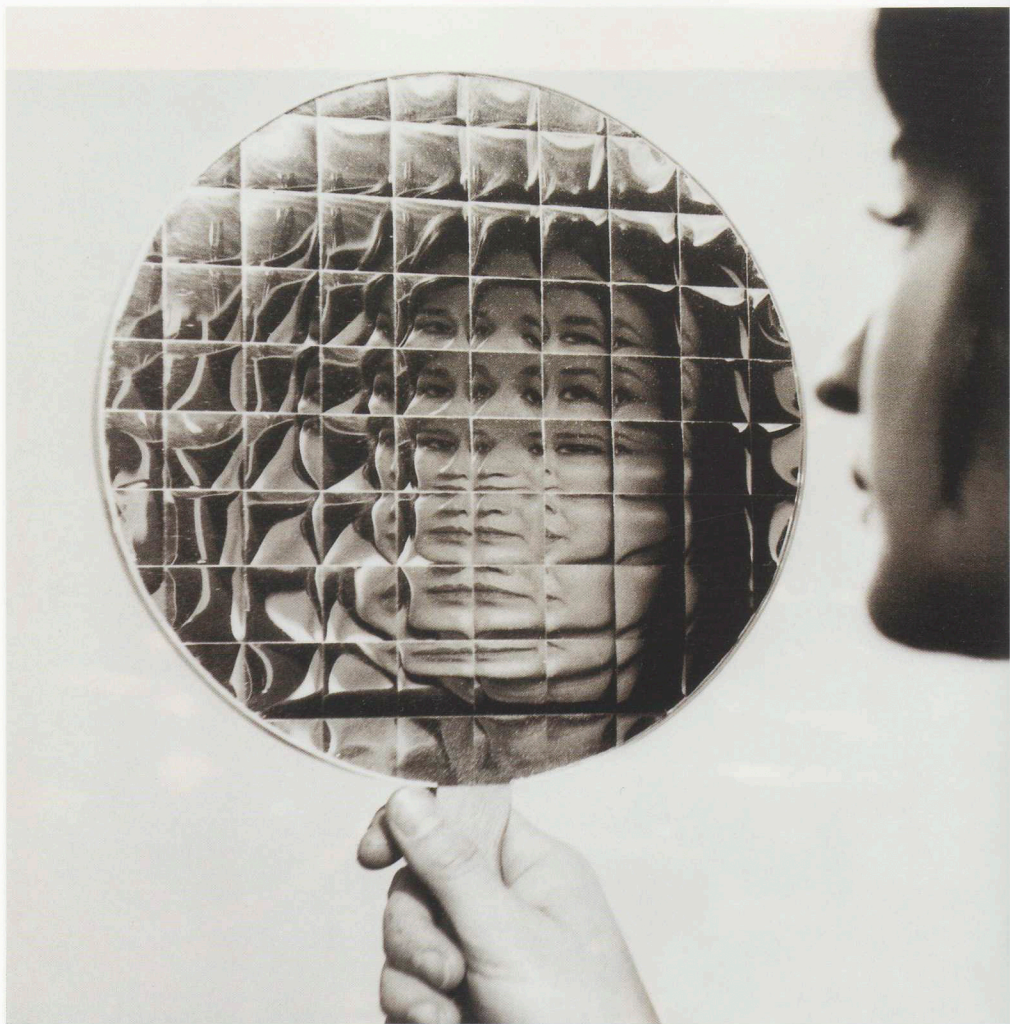
El hacer artístico de Le Parc, caracterizado por su actitud experimental: retoma obras y continúa series de trabajos, desarrollando una producción coherente. *“Todo ello da un sentimiento a mi trabajo y en esa actitud me siento vivo, regenteando el contenido de lo ya hecho,*

confrontándolo a un devenir cotidiano, vivificando mi imaginación, atento a sutiles señales de mi entorno, configurando mi propio espacio mental, sondeando mi interior, auscultando mis reacciones visuales, recomponiendo imágenes olvidadas, encontrando mis medios expresivos, tratando de ser lo más libre posible.” Así considera el artista el trabajo que desarrolla actualmente, dentro del conjunto de toda su obra.

Continuel-lumiere mobile, 1960/66
madera, metal, luz, etc., 220 x 200 x 12 cm



Doubles miroirs, 1966
madera, plástico, 38 x 24 x 1 cm



Doubles miroirs, 1966
madera, plástico, 38 x 24 x 1 cm



OSCAR ZAJAC *Cloison a lames reflectivantes*, 1966

metal, 75 x 100 x 7 cm



Relief avec plaques réfléchissantes, 1966
metal, 75 x 100 x 7 cm



Cuando la experiencia se convierte en forma

Por Sheila Leirner

La idea de Fábio Magalhães de encabezar la 2ª Bienal del Mercosur con la retrospectiva de Julio Le Parc, su posterior exhibición en el Museo Nacional de Bellas Artes, en Buenos Aires y luego en el Espacio Contemporáneo de Arte de Mendoza, no podía haber sido más pertinente.

Además de su importancia histórica y de su constante actividad, Le Parc nació en la Argentina y, a pesar de vivir en París durante más de 40 años y habiendo integrado su trabajo al arte europeo, nunca dejó de estar naturalmente vinculado al proceso estético y social de América Latina.

El abraza la geometría constructiva y cinética tan cara a la historia de los dos países del continente sudamericano, y reivindica al mismo tiempo la experimentación como el método de una creación imposible de no asociar con el compromiso político y social que vivió durante su juventud. Su obra posee, además de ello, momentos atemporales en que se vincula al arte contemporáneo en lo que respecta a lo más abstracto, intangible, virtual, interactivo y efímero.

Le Parc realiza investigaciones que privilegian una aproximación visual de las artes plásticas a costas de referencias culturales tradicionales y de alta tecnología. Utiliza empíricamente escasos y simples medios sin buscar, como él mismo dice, "una imagen de marca para lograr el reconocimiento y el éxito", como es el caso de tantos artistas de su generación como Soro, Vasarely o Agam. Es tal vez precisamente por ello, porque no se crea una marca sobre otra, que el estilista Paco Rabanne fue a buscar allí inspiración para su primera y antológica colección de la moda.

Le Parc tampoco es un artista monotemático como lo son muchos.

Su creatividad, inquietud y deseo de alternancia, variación y sobre todo divergencia, le impiden seguir el camino de los que hacen, según él, "acopios" para todos los gustos como Arman; envolturas de a cientos como Christo, bandas de color por doquier como Buren, gordos a montones como Botero, baldes de ladrillos como Jean-Pierre Raynaud, toneladas de fierros y compresas como César, etc. Cada trabajo es no-definitivo, inestable, a veces transitorio, sujeto a coyunturas externas como el tiempo, el espacio y la participación del espectador.

Para comprender su personalidad estética es preciso sin embargo recordar un poco la biografía de Julio Le Parc.

Nacido en 1928 en Mendoza, hijo de un ferroviario, ya emancipado a los trece años estudió en los cursos nocturnos de la Escuela de Bellas Artes en Buenos Aires. Y siendo todavía adolescente encontró al grupo marxista Arte Concreto Invencción liderado por Tomás Maldonado, quien utilizaba exclusivamente formas geométricas simples y colores puros. Fontana, otro artista argentino que volvía de Italia por un corto período durante la guerra donde ya había hecho carrera en la vanguardia abstraccionista, fue su profesor en Bellas Artes.

Tanto la entusiasta influencia de aquel maestro como la experiencia proletaria fueron fundamentales para el joven Le Parc, quien terminó por romper con la Academia de Bellas Artes y su familia, ganándose la vida como albañil y obrero metalúrgico o viajando por el país como mochilero. Fue en esa época peronista que su rebeldía e insubmisión, características que lo acompañan hasta hoy día, lo acercaron al movimiento obrero estudiantil donde lo apresaron dos veces y donde conoció a su mujer Martha, también artista. Desde entonces Le Parc finalizó su aprendizaje en un taller generado por él mismo y se inició, con una tarea que describe como "exultante", no sólo en el trabajo colectivo que defendió durante la mayor parte de su vida, sino también, en la técnica del monotipo, cuya rapidez de ejecución lo impulsó hacia el trabajo febril y prolífero que aún hoy en día realiza.

El crítico Jean-Louis Pradel, su más asiduo biógrafo, describe con lujo de detalles la legada de Julio Le Parc a París en noviembre de 1958 y sus primeros años en Europa. Allí comienza, al lado de su mujer, una nueva vida y una serie de obras, experiencias, actitudes y polémicos movimientos colectivos como ser la formación del G.R.A.V. (Groupe de Recherche d'Art Visuel) en 1963. Son pocos los artistas que, como Le Parc, tienen una carrera marcada por una acción estética, política y social tan constante y coherente. De la misma manera es necesario que nos detengamos un poco en esta breve fase de la vida artística de Le Parc para entender la totalidad de su obra. Porque G.R.A.V., formado también por Horacio García Rossi, François Morellet, Francisco Sobrino, Joel Stein y Yvaral, más que un simple grupo, fue en realidad un movimiento que pretendía mediante su "Manifiesto" de 1963

Modulation 1033, 1992
acrílico sobre tela, ø 150 cm



"interesar al espectador, sacarlo de sus inhibiciones, relajarlo, orientándolo hacia una interacción para con los otros espectadores...". Y es esa idea la que se constituyó en un o de los puntos fuertes de la propia raíz histórica del Arte Óptico y Cinético.

Las obras de estos artistas proponían una participación visual en el sentido democrático y no-elitista del arte que Le Parc seguía de cerca desde su juventud. García Rossi multiplicaba e intensificaba proyecciones móviles de luz utilizando soportes metálicos y espejos. Sobrino conseguía la desesperación óptica y provocaba la desmaterialización de la obra con recursos muy simples, mostrando y construyendo placas idénticas de plexiglás. Tanto para él como para Le Parc, los efectos de levedad y transparencia eran tales que la materia perdía la realidad de su presencia física.

Morellet, con la propuesta hiperracionalista de sus grillas gigantes (presente en los años sesenta en la Bienal de São Paulo, juntamente con las de Venet y Honneger —el grupo llamado "arte matemática"— se revelaba con Julio Le Parc como un verdadero precursor del arte conceptual. Para ellos, "el resultado de la obra era menos interesante que su sistema" y por lo tanto establecían una especie de transparencia del acto creativo mediante su presentación detallada, en los títulos, de las reglas que lo configuraban (descripción objetiva y fáctica de las formas, grados y modos de inclinación de las líneas, etc.) Esa transparencia desplazaba el interés de la obra hacia su elaboración revelando una existencia al mismo tiempo física y mental y obligando a mantener el acto creador dentro de los límites accesibles de la especulación racional. Quiere decir, esos artistas renunciaban a presentarse como seres misteriosamente inspirados. Le Parc, a diferencia de los demás miembros del G.R.A.V., todavía se rehusaba a transformar la materia. Era el ojo el que debía moverse para acompañar a sus trabajos. Tanto él como Stein e Yvaral, transformaban al espectador en "motor de las obras cinéticas", invitándolo a moverse, a abandonar su posición física tradicional frente a los cuadros.

La lucha del G.R.A.V., se aproximaba un poco a aquella sustentada por el grupo francés "Soportes/Superficies" (también representado en la Bienal de São Paulo en 1983 por Claude Viallat entre otros), e igualmente se puede trazar algunos paralelos con el arte americano de la misma época. Es difícil pensar, por ejemplo, en Julio Le Parc o en Morellet sin acordarse de los trabajos en serie de Sol Lewitt o mismo de Frank Stella.

El propio Stella reconoció en 1979, en una entrevista a Bruce Glaser, la coincidencia entre la propuesta estética del G.R.A.V. y la suya. "Hay menos ilusionismo en mi pintura que en la de Vasarely, pero el G.R.A.V. pintaba de hecho antes que yo, todos los motivos básicos que encontramos en mi pintura; no de la manera que yo hice, pero podemos encontrar los esquemas de los diseños que yo utilicé..."

Entre tanto, se sabe hasta que punto se convirtió en fundamental para los americanos la lucha contra el ilusionismo. Stella, Donald Judd, Carl André y tantos otros atacaron radicalmente toda visión romántica del arte y todo tipo de conexión a la tradición europea. Los artistas del G.R.A.V. poseían dos objetivos que podían parecer perfectamente contradictorios entre sí: la obtención de valores ilusionistas y, al mismo tiempo, la voluntad de desmistificar la obra de arte. Para Julio Le Parc así como para todos los miembros de su grupo, los valores ilusionistas persisten cuando la "respuesta del ojo" es solicitada por medio de una violenta perturbación visual con los objetivos de desactivar toda utopía inerte —la historia del arte óptico. El recorrido circular e infinito de esta exposición revela que todos los trabajos del artista están articulados entre sí, aún cuando su cronología no coincida. Después de todo, cada serie de trabajos, mismo los más antiguos continúa siendo siempre retomada o reformulada por Le Parc hasta nuestros días (es posible verificar que una u otra obra están fechadas con cuarenta años de diferencia entre las primeras y la última ejecución). Algunos trabajos más significativos son los de los años sesenta en los que el arte Pop y el Op art estaban vigentes, como ser la serie de las "Salas de Juegos", de la "Luz" o de los "Desplazamientos". Pero en general, de hecho, el tiempo no existe en la trayectoria del artista.

Optamos por empezar y finalizar la muestra con las pinturas de Le Parc. El espectador entre por una instalación de la serie "Color-superficie" (1959) que engloba enormes círculos cromáticos, concéntricos, pasa por "Superficie" (1958) con sus formas y largas secuencias lineales en miniatura y podrá retroceder hasta "Modulaciones 1" y "Alquimias" que enlazan la exposición. En "Color Superficie", Le Parc se tomó el cuidado, según él, de no hacer colorismo. Quería colores puros sin gradación alguna. Inventó a partir de una autolimitación para la gama de apenas 14 colores, toda una serie de mecanismos para



resaltar el potencial infinito de las variaciones. Su placer consistía en imaginar esas disposiciones sucediéndose en el tiempo y dentro de un cálculo de posibilidades. Por ejemplo, para un único sistema inventado por él dedujo lúdicamente "serían necesarios 150 años para realizar todas sus combinaciones". "Superficie" constituyó la primera experiencia desarrollada como una reacción a lo que predominaba en el medio artístico de la época, o sea, el action painting, el tachismo, la abstracción lírica. La influencia de Mondrian, Albers y del constructivismo relacionado al movimiento, más el deseo de eliminar los trazos de composición subjetiva, llevó al artista a encontrar sistemas unitarios que regulan la superficie, las formas y su relación sobre el plano según un determinado programa.

Luego, como introducción a los trabajos de "Luz", están los que pertenecen a "Contorsiones" (1967), "Relieves" (1960), "Desplazamientos" (1963) y "Móviles-Contínuos" (1960). La secuencia "Contorsiones" tiene su origen en el "movimiento-sorpresa" de 1966, presente en esta exposición. En esta categoría el artista utiliza cintas flexibles sobre fondos distintos, cintas que se deforman por el movimiento constante de motores. En los "Relieves" (en la muestra está el llamado "Cuadrado-Retícula de luz") Julio Le Parc juega con la luz, sombra y reflejos, siendo así que los elementos reales de la materia utilizada pierden su presencia y su realidad para confundirse con las formas producidas por esos efectos transformándose también según las variables exteriores como ser el desplazamiento del espectador.

El conjunto de los "Desplazamientos" prolonga la experiencia del espectador con los "Relieves". Sólo que esta vez, la velocidad de los movimientos del público es la que modifica la calidad de la imagen de los objetos. El "Mural de las láminas reflectoras" presente en esta retrospectiva es representativo de ese fraccionamiento y multiplicación de las imágenes nacidas de la interactividad entre obra y espectador. Ya los móviles-contínuos provocan una desmaterialización inmediata de sus elementos básicos, sean éstos de aluminio o de plexiglas transparente, debido al simple movimiento y función con el ambiente que reflejan.

La sucesión llamada "Luz" (1959) es la más numerosa y de mayor presencia en esta muestra porque ella representa una especie de síntesis de todas las demás donde se encuentran reunidas en un sólo cuerpo las cuestiones experimentales básicas del artista. Hay por lo menos seis trabajos que forman una demostración sustanciosa del enorme abanico de posibilidades desarrolladas por el artista como ser "Luces pulsantes", "proyecciones", objetos y ambientaciones.

Esta serie sirve también como introducción a las "Salas de Juego" (1964). Es en estas "Salas" que no sólo está presente permanentemente, como dice Le Parc, "el espectro de Tinguely" y el espíritu de participación ambiental típico de la época del Arte Pop sino que sobretodo se encuentra el amor y el respeto del artista por su público, fuera éste formado por chicos o por adultos. Ahí pues, la participación no se halla limitada al accionar de los motores o a desplazamientos, sino a un compromiso mayor y a una sorpresa que transforma la relación de este público con el arte, en cercana y familiar. Las pinturas del conjunto "Modulaciones 1" (1974) y las "Alquimias" (1986) que constituyen su prolongación, concluyen la muestra y, al mismo tiempo como ya dijimos también, pueden ser el inicio de esta retrospectiva histórica. Ellas están muy bien identificadas por el artista mismo. Según él, "se inscriben en lo complejo de su obra participando así de una actitud de experimentación donde búsquedas, hallazgos, riesgos, contradicciones, encuentros, descubrimientos, esperanzas, sorpresas, retrocesos, avances y perspectivas, son elementos igualmente dinámicos". En efecto, el cambio de soporte no altera para nada las mismas cuestiones de la experimentación (esta vez imaginaria o representativa si lo preferimos), de la superficie, forma y color están presentes en los demás trabajos, aún en los del principio. Teniendo en cuenta la totalidad de su obra, están lejos de representarse formalmente. Siguen con las mismas características ilusionistas que las aproximan más a la desmaterialización que al objetualismo pictórico.

La idea de crear una exposición "infinita" y no cronológica puede considerarse también como una analogía establecida con la personalidad de este artista siempre inquieto y no sumiso a las corrientes vigentes. Como todos los grandes creadores, Julio Le Parc es incansable e inagotable. Expira y renace con cada obra nueva, como el rey eterno que Frank Popper parodió en el catálogo de su exposición en la Galería Denise René en 1966, en ocasión de la Bienal de Venecia donde el artista había arrasado con el Gran Premio de Pintura: "¡Le Parc está muerto. Viva Le Parc!".

© Museo Nacional de Bellas Artes, diciembre 2000

Curadores

Jorge Glusberg
Sheila Leirner

Asistente del Curador

Silvina Russo

Diseño gráfico

Susana Prieto
Alberto Bonino

Departamento de Investigación

Marina Bertonassi (a.c.)
María José Herrera

Departamento de Recursos Humanos

María Angélica Bignone (a.c.)
Cristina Mazza
Alberto Gentile

Departamento de Organización

Graciela Otero (a.c.)
Omar Guateck

Departamento de Coordinación y Difusión de Actividades

Mariano D'Andrea (a. c.)
Jimena Velasco

Departamento de Montaje

Silvina Echave (a. c.)
Valeria Keller
Horacio Cornejo

Departamento de Conservación y Restauración

Marta Inés Fernández (a.c.)
María Antonia Schlottmann
Natalia Novaro

Departamento de Extensión Educativa

Raúl Alesson (a.c.)
María Florencia Galesio
Susana García
Mabel Mayol
Marcela Reich
Silvana Varela

Departamento de Documentación

Paula Casajus (a. c.)
María José García

Biblioteca

Graciela Colombo (a.c.)
Alejandra Grinberg

Departamento de Concursos

Gustavo Ludueña (a.c.)
Amalia Nigro

Muestra en Neuquén

Co-curador

Oscar Smoljan

Coordinadora de Investigación

Rossana Sütther

Equipo de Organización

María Inés Tallaricco
Lucas Guevara
Carlos Jauge
Santiago Montorfano

Extensión Educativa

Gertrudis Rutia
Nélica Cambours
Alejandra de la Colina

Equipo de Restauración y Conservación

Carlos Quinteros
Luis Lugones

Montaje

Claudio Maida
Osvaldo Pérez

Colaboradores

Liliana Rucovsky2

Norberto Masso

Mario Rivero Naveiro

Fotocromía e impresión

Neuhaus S.A.