

art press

AVRIL 2013 BILINGUAL ENGLISH / FRENCH

LUMIÈRE ET MOUVEMENT

DYNAMO AU GRAND PALAIS

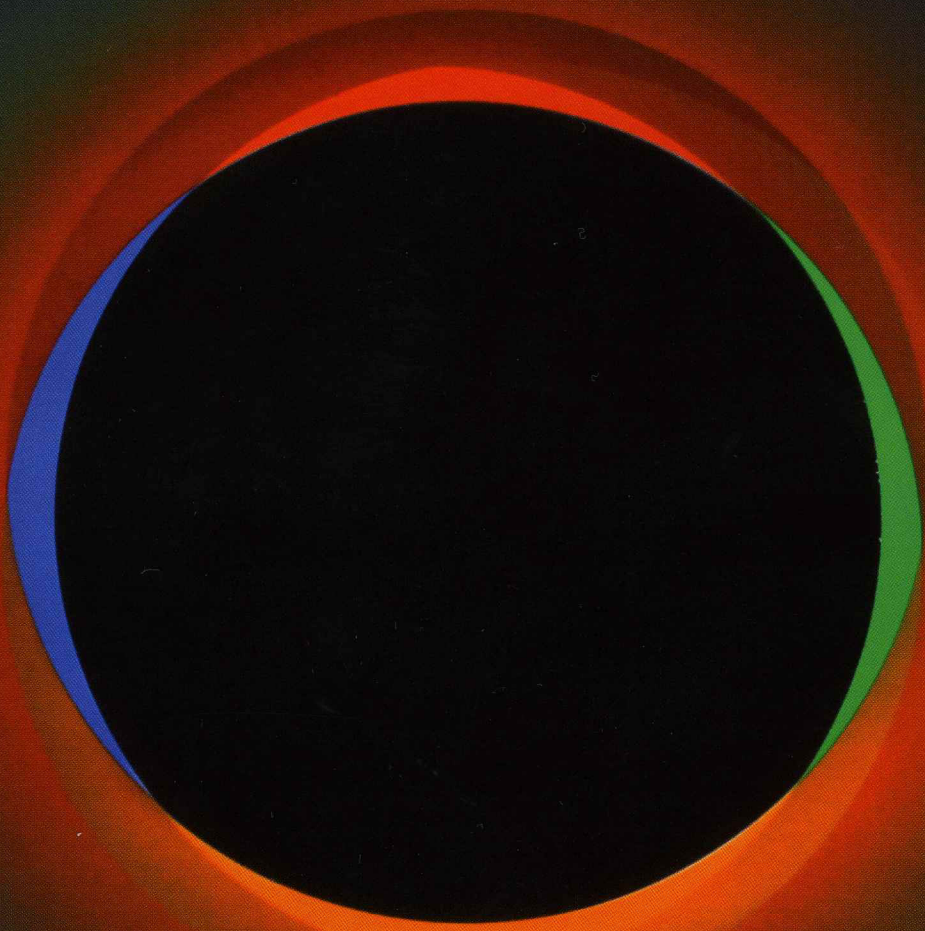
JULIO LE PARC AU PALAIS DE TOKYO

DAMIR OČKO JOCKUM NORDSTRÖM

PHILIPPE COGNÉE DANIEL AULAGNIER

GARY HILL FIDELIO À L'OPÉRA DE LYON

GUY DEBORD À LA BNF CLAUDE SIMON



399

CAN 11,25 \$CA - USA 11,50 \$US
DOM 7,80 € - PORT CONT 8 €
BEL, ESP, ITA 7,80 € - GR 8,80 €
CH 13,30 FS - MAROC 77 MAD

M 08242 - 399 - F: 6,80 €



LUMIÈRE ET MOUVEMENT

LIGHT AND MOVEMENT IN ART



L'art lumino-cinétique est à l'honneur à Paris. Le Palais de Tokyo présente la plus grande exposition qui ait été consacrée à Julio Le Parc en France (27 février - 20 mai) ; Daria de Beauvais en est la commissaire. Ce travail avait été redécouvert dans l'exposition *Erre* au Centre Pompidou-Metz en 2011, puis à l'occasion de Nuit Blanche 2012, avec une projection de lumière sur l'Obélisque, la place de la Concorde, et une autre au centre Beaugrenelle. L'entretien qui suit revient sur une vie de création.

Au même moment, le Grand Palais inaugure une vaste exposition : *Dynamo, un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013* (10 avril - 22 juillet), dont le commissariat général est assuré par Serge Lemoine, et le commissariat par Matthieu Poirier. Cette proposition originale rassemble cent cinquante artistes de générations différentes qui apparaissent dans un parcours à rebours, semé de résonances et d'échos, des plus contemporains aux plus historiques. Parmi eux, James Turrell, dont nous publierons une interview dans un prochain numéro.

The art of light and movement is the dominant presence in Paris this spring. At the Palais de Tokyo, Julio Le Parc is being honored with the biggest show of his work yet held in France (curator: Daria de Beauvais). Le Parc was recently back in the public eye when his work featured in *Erre*, at the Centre Pompidou-Metz, and in last October's Nuit Blanche in Paris. Here, he looks back with us over more than fifty years of creative activity.

Meanwhile, down the road at the Grand Palais, *Dynamo* (April 10–July 22, 2013) is an ambitious show mapping the development of artistic experiments with space, movement and light since the turn of the twentieth century. Curated by Matthieu Poirier under the general authority of Serge Lemoine, the exhibit brings together one hundred and fifty artists in a sequence that goes from the most recent to the oldest, and is resonant with echoes and cross-references.

« Modulation 1116 ». 2003
Acrylique sur toile. 200 x 200 cm
(Coll. Julio Le Parc ; Ph. Atelier Le Parc)
Acrylic on canvas

JULIO LE PARC

le temps de la lumière

entretien avec Anaël Pigeat

■ Julio Le Parc est l'une des grandes figures de l'art cinétique. Il a fondé le Groupe de Recherche et d'art visuel (1) en 1960, et en a fait partie jusqu'à sa dissolution en 1968. Il a remporté le grand prix international de peinture de la Biennale de Venise en 1966. Depuis le renversement de Juan Perón par les militaires, alors qu'il était encore étudiant en Argentine, Julio Le Parc a été de toutes les luttes : occupation de l'école des beaux-arts de Buenos Aires en 1955 ; Mai 1968 à la suite de quoi il a

été expulsé de France pendant cinq mois ; luttes des peuples latino-américains contre les dictatures. Il a beaucoup écrit : des textes révolutionnaires, d'autres plus théoriques sur les recherches du Grav, et des textes plus personnels enfin.

LES DÉBUTS

Pablo Neruda parle de son enthousiasme pour « cette peinture et cette sculpture faites de mouvement d'électricité et de lu-

mière qui ont proliféré ces dernières années en faisant beaucoup d'adeptes parmi les Latino-Américains » (2). Faites-vous un lien entre le territoire et cet art ?

Oui. Par rapport à l'Europe et à d'autres civilisations, l'Amérique latine est un continent jeune, surtout l'Argentine, l'Uruguay et le Chili – l'Amérique centrale est plus liée aux précolombiens, aux Mayas et aux Aztèques. Il y avait chez nous une prédisposition par nature à choisir une projection vers le futur plutôt que vers la tradition et le passé.

Lucio Fontana a été votre professeur de modelage à Buenos Aires. Ressentiez-vous alors l'influence de son Manifeste du spatialisme (1948) sur votre travail ?

C'était à l'école préparatoire. Fontana était alors un sculpteur figuratif, dans le prolongement de Rodin, et je ne me rappelle pas très bien ce qu'il nous a appris en modelage, mais il était très respecté comme personne. Il a commencé à nous parler de ses idées en dehors des cours, et nous a poussés à faire le Manifeste blanc – qu'il n'a pas signé lui-même, et que je n'ai pas signé non plus car je trouvais que nous étions très jeunes et n'avions encore rien à montrer.

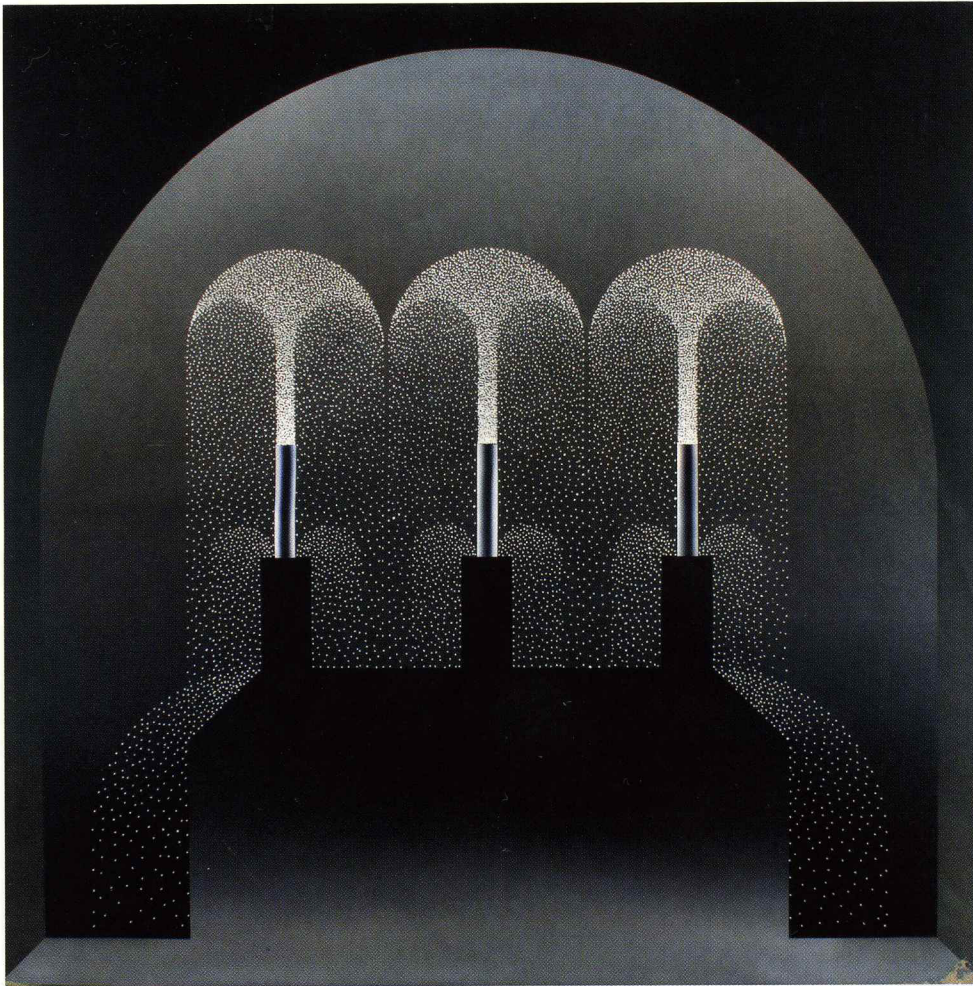
Jean-Louis Pradel, parle d'une double influence sur vous des muralistes mexicains et des artistes du mouvement abstrait Madi, en apparence assez différents.

Dans les années 1940, il y avait à Buenos Aires un groupe d'artistes qui était dans la ligne des muralistes mexicains. Leurs peintures étaient figuratives mais dénonçaient les injustices sociales, et parlaient d'une harmonie possible entre les êtres humains. Parallèlement, il y avait l'art concret-invention qui, avec des formes géométriques simples et des couleurs pures, se réclamait aussi du matérialisme dialectique et du marxisme. Ces artistes-là pensaient qu'on pouvait participer au progrès social avec des couleurs pures, pas seulement avec des dénonciations figuratives ou narratives. Ils avaient le même fondement, les uns avec la figuration, les autres avec l'abstraction.

Julio Le Parc devant une cloison à lames réfléchissantes, 1966. Lames en acier inoxydable. (Photo Atelier Le Parc).

Julio Le Parc in front of a partition made of "blades" of stainless steel.





Votre engagement politique a commencé très tôt.

Vers l'âge de quinze ans, j'avais abandonné l'école, et j'allais retrouver un groupe très hétérogène au bord du Rio de la Plata. Nous étions naturistes et végétariens, et venions tous de différents quartiers. Il y avait le boulanger qui apportait du pain, des marins qui travaillaient dans les bateaux de charge, qui gagnaient de l'argent puis passaient trois mois sans rien faire, des communistes, des anarchistes, des chrétiens, des syndicalistes. Et tous les samedis, s'organisait une discussion autour d'un feu. Nous étions les plus jeunes ; je ne parlais pas, j'apprenais à réfléchir. Plus tard, en 1955, avec la *Revolucion Libertadora*, qui n'avait de libératrice que le nom, des militaires ont renversé le gouvernement de Perón qui avait des rapports tendus avec les intellectuels – ensuite, ça a été encore pire. Avec les communistes, nous étions arrivés à la conclusion qu'il fallait occuper les écoles. J'ai appliqué les mécanismes que j'avais appris au fleuve. Nous avons été voir le directeur de l'Académie et lui avons dit qu'il devait partir ; il a essayé de nous amadouer mais nous avons résisté.

Vous vous intéressez à Piet Mondrian, Georges Vantongerloo, Joseph Albers,

« Alchimie 175 ». 1991. Acrylique sur toile.
200 x 200 cm. (Coll. Julio Le Parc ; Ph. Atelier Le Parc)
"Alchimy 175." Acrylic on canvas

László Moholy-Nagy. Ces références étaient-elles courantes à Buenos Aires ?

À l'Académie, il y avait un professeur qui parlait d'atelier de la forme et de la couleur. Après ses cours, nous allions dans les bibliothèques et les expositions pour nous documenter. Certains textes avaient été traduits en espagnol comme *Du spirituel dans l'art* de Kandinsky. En 1958, l'exposition des tableaux blancs et noirs de Vasarely au musée des beaux-arts nous a beaucoup impressionnés. Nous connaissions la peinture géométrique des argentins dans la lignée des néo-constructivistes, mais Vasarely permettait d'imaginer autre chose, dans une continuité avec Mondrian.

C'est là que vous l'avez rencontré ?

Non, et je ne sais même pas s'il est venu à Buenos Aires. Je l'ai rencontré après, à Paris.

Avez-vous gardé des liens avec Fontana ?

Pas beaucoup. Je l'ai revu à Paris, lui aussi. Une bourse du gouvernement français me permettait d'habiter un hôtel rue Delambre. Francisco Sobrino m'a rejoint, ainsi que Horacio Garcia-Rossi et Hector Garcia-Miranda.

Fontana a fait une exposition et nous sommes allés le voir. Il a été très généreux : il est venu à l'hôtel, a regardé ce que nous faisons et, pour nous stimuler, nous a acheté à chacun une petite gouache. C'était la première chose que nous vendions à Paris !

Qu'est-ce qui vous a attiré à Paris plutôt qu'à New York par exemple ?

Lorsque j'étais étudiant, les États-Unis avaient entamé un programme de pénétration culturelle et idéologique de l'Amérique latine. Un jour, le directeur nous a appelé, disant que l'école avait reçu un cadeau de l'ambassade ; c'était une énorme caisse, remplie de matériel sérigraphique, mais ce n'était pas désintéressé ; il y avait aussi des livres et des vidéos sur l'art américain. Les directeurs de musée ne parlaient que du pop art ; nous étions tournés vers l'Europe, de l'impressionnisme au constructivisme. Et j'avais aussi une curiosité pour Paris parce que mon grand-père, qui venait de Bretagne, y avait habité avant de venir en Argentine. Je suis français car je suis petit-fils d'un français.

ŒUVRES OUVERTES ET COLLECTIVES

Avec le Grav, vous avez voulu « considérer le phénomène artistique en tant qu'expérience strictement visuelle, située sur le plan d'une perception physiologique et non émotive » (3). D'où venait cette idée ?

À la fin des années 1950, il y a eu une mystification : l'abstraction lyrique régnait sur toutes les galeries de Paris comme une mode. Les catalogues parlaient de philosophie de manière incompréhensible, et quand on regardait les tableaux, on ne voyait que des taches plus ou moins bien faites. Le spectateur était laissé de côté, ce que l'on pouvait aussi analyser du point de vue social et politique. Contre cet esprit, nous avons cherché, à partir des idées de Vasarely et de Mondrian, le système le plus simple possible pour ordonner les formes. Nous pensions qu'être en leur présence suffisait pour créer un contact direct avec les spectateurs.

Une pratique collective devait remplacer le modèle de « l'artiste unique et inspiré ». Comment preniez-vous des décisions ?

Nous avons continué à Paris les discussions que nous avions en Argentine. Puis nous avons demandé à Vasarely s'il connaissait des Français qui avaient les mêmes préoccupations que nous. Il nous a présenté François Molnar, qui nous a présenté François Morellet, Joël Stein puis Yvaral, le fils de Vasarely. Le fait de trouver un lieu, rue Beautreillis, a donné naissance au groupe : un ancien garage avec un trou dans le sol pour réparer les voitures. Nous l'avons loué, avons écrit l'acte de fondation, puis avons fait la première présentation du Grav. Nous étions stimulés par la confrontation, par une réelle émulation.

DES ŒUVRES PARTICIPATIVES

D'où l'idée des Labyrinthes du Grav vous est-elle venue ?

Pour la Biennale de Paris de 1961, nous avons fait un tract, *Assez de mystifications*. Puis, en 1963, les organisateurs nous ont confié le hall d'entrée. Nos recherches demandaient de plus en plus de participation des spectateurs, et la biennale était l'occasion d'essayer ces idées avec le public. Ce n'était pas une question d'image de marque. Nous avons fait des pénétrables mais ne les appelions pas ainsi. Nous avons construit des colonnes blanc et noir en bois léger, avec une porte permettant d'y pénétrer. Elles allaient du sol au plafond. Les gens rentraient à l'intérieur et marchaient, couraient, soufflaient de la fumée par des petits trous quand quelqu'un passait. De loin, on pensait que c'était de l'architecture, et de près elles bougeaient ! Le public avait la capacité d'inventer des choses que nous n'avions pas prévues.

En histoire de l'art, le labyrinthe est souvent associé à une quête spirituelle.

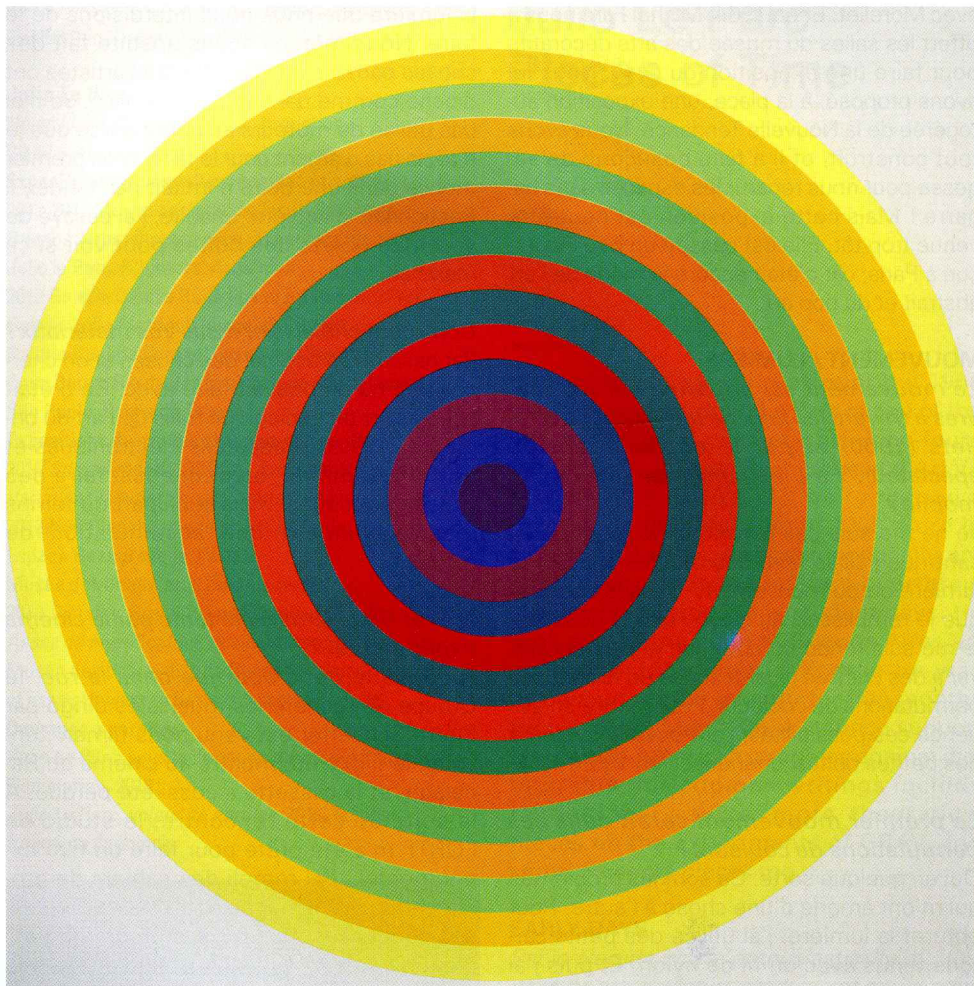
Nous n'avions pas étudié les labyrinthes. C'était comme un prétexte : si on ne fait pas le parcours, on ne trouve pas la sortie.

Cet esprit ludique, celui de l'« homo ludens contre l'homo faber » comme l'a écrit Pierre Restany (4), était dans l'air du temps. Aviez-vous vu l'exposition Dylaby au Stedelijk Museum en 1962 ?

Non, mais nous avons vu les expositions Néodada de Pierre Restany. Les historiens de l'art ont déterminé une tendance artistique qui s'est éloignée du musée pour aller vers la ville, le music-hall, la fête foraine, les parcs d'attraction. Mais ce n'était pas un mouvement homogène. Il y avait par exemple une énorme différence entre ce que nous faisons et les happenings qui étaient des cérémonies, des spectacles de théâtre auxquels on ne pouvait pas adhérer parce que les spectateurs étaient comme des cobayes, encore plus soumis que devant une pièce de Molière.

Comment êtes-vous descendus dans la rue le 19 avril 1966 ?

Depuis 1964, nous avons idée de faire quelque chose dans la rue. Nous avons raconté le projet à un critique d'art qui était associé à la télévision, et nous a proposé de le réaliser. Une petite camionnette a été louée pour mettre à la disposition du public les éléments à manipuler : *Jeux-surprises*, *Tabourets à ressorts*, *Lunettes pour vision autre*. Les gens leur donnaient un sens. Il y avait une caméra cachée, mais l'enregistrement a été perdu. Ensuite, nous avons fait un projet similaire à Dortmund, puis nous voulions faire quelque chose en dehors de Paris, mais il y a eu Mai 1968 : nous avons annulé l'événement car ce n'était plus la peine, les gens prenaient



spontanément la parole dans les lieux publics, c'était formidable. Il ne s'agissait pas de devenir agitateurs de rue professionnels, mais de signaler qu'il y avait d'autres possibilités que le système de l'époque (qui est encore pire maintenant), qu'il y avait des espaces utopiques, d'autres solutions.

Une dimension psychologique ne pointe-t-elle pas dans certains Jeux-enquêtes ?

Dans l'un des jeux d'adresse, les visiteurs peuvent jeter des boules sur des personnages peints. Les poupées tombent. J'ai choisi des mythes de notre temps : Mickey, le dictateur, le pape... Dans une fête foraine, le gagnant reçoit un prix, alors que là c'est un son qui se déclenche. Et puis j'ai ajouté un questionnaire qui nécessite une réflexion, par exemple : « Dans quel ordre le joueur a-t-il fait tomber les personnages ? » Ce n'est pas en contradiction avec mes œuvres optiques ou visuelles, c'est une prolongation.

Peut-on voir, dans la Nuit Blanche de cet automne, un lointain écho de la Journée dans la rue ?

Il peut y avoir une filiation, mais la Nuit Blanche serait plus intéressante si elle mettait en œuvre des mécanismes simples. Nous ne voulions pas mettre l'art dans la rue, mais créer

« Série 15 n°18 ». 1971-2012. Acrylique sur toile.
200 x 200 cm. (Coll. Atelier Le Parc ; Ph. Julio Le Parc)
Acrylic on canvas

des réactions. Par exemple, le matin, nous donnions des petits miroirs déformants aux gens dans le métro, pour casser leur rythme – et ce n'était pas une publicité. Après 1968, le ministère de la Culture et la direction des Affaires culturelles ont demandé aux artistes de mettre l'art dans la rue, mais c'était une démarche officielle. Si cela sert à créer une confrontation, c'est intéressant, sinon cela revient à dire : « Vous qui ne venez jamais dans les musées, vous êtes ignares, alors on va vous montrer les merveilles de l'art contemporain. » Cela ne nous intéressait pas du tout.

Comment définissez-vous la Nouvelle Tendance ?

Il y a eu une première exposition intitulée *Nove Tendencije* au musée de Zagreb en 1961, avec Morellet et moi notamment, mais aussi le Gruppo T de Milan, le Gruppo N de Padoue, Equipo 57. Nous nous sommes aperçu que d'autres artistes travaillaient dans le même esprit que nous : Gerhard von Graevenitz à Munich, le Gruppe Zero de Düsseldorf... Il y a eu une deuxième exposition à Zagreb, en 1963, que nous sommes allés voir

avec Morellet. Et en 1964, Michel Faré nous a offert les salles du musée des arts décoratifs pour faire une exposition du Grav. Nous lui avons proposé, à la place, une exposition autogérée de la Nouvelle Tendance. Nous avons tout construit, et il a fallu beaucoup de sagesse pour nous répartir les espaces sans bagarre ! Mais cette exposition est peut-être venue trop tôt. Elle est passée un peu inaperçue à Paris, car c'était encore la mode de l'art abstrait et du pop art.

MOUVEMENT / LUMIÈRE

Le mouvement est apparu dans vos œuvres à travers les jeux de lumière sur les reliefs (1960) et par le déplacement du spectateur. Y a-t-il eu une première œuvre mobile ?

Je ne me suis pas réveillé un jour en me disant que j'allais faire des œuvres avec de la lumière ou du mouvement. Dans les cahiers que je remplissais au crayon et à la gouache, je me suis rendu compte que je pouvais arriver à des chiffres gigantesques en faisant des permutations de couleurs. Pour mettre en évidence ces possibilités, j'ai trouvé le système des petites boîtes lumineuses en 1959.

Le premier mouvement serait dans ces permutations de couleurs ?

Oui en quelque sorte. Ce sont les problèmes qui m'ont amené d'une chose à l'autre. Pour obturer la lumière, j'ai utilisé des petits cartons tenus avec un fil de nylon. Et puis j'ai travaillé les ombres portées qui bougeaient. Dans *Continuel-mobile* (1960), j'avais un fond noir avec des petits carrés blancs suspendus ; s'ils étaient parallèles au fond, cela faisait un carré blanc sur un fond noir, mais s'ils se mettaient perpendiculaires au fond, ils disparaissaient. Je travaillais les probabilités. Avec le plexiglas, la transparence est apparue. Je bricolais la lumière de l'atelier pour tenir l'ampoule à la main et avoir une source lumineuse plus forte qu'une pile. Les spéculations théoriques et les analyses venaient après la pratique. J'étais toujours à l'affût de choses intéressantes. Par exemple, à Milan, j'ai vu des tubes dans l'atelier de Davide Boriani qui appartenait au Gruppo T : la lumière entrait à l'intérieur et faisait un dessin. Cela m'a conduit au grand *Continuel-lumière-cylindre* (1962) – Boriani n'avait rien vu. Nos recherches étaient très ouvertes. Cela aussi a été un des thèmes de réflexion du Grav. Molnar voulait que le groupe travaille en vase clos. Nous n'étions pas d'accord : nous avions besoin du public. Et c'est pour cela qu'il est parti.

À partir de 1964, vous avez utilisé des micro-moteurs comme Jean Tinguely, qui avait été exposé par Denise René.

Nous regardions tout ce que faisaient les autres, mais ce n'est pas parce que quelqu'un utilisait

la lumière que nous nous interdisions de le faire. Nous-mêmes avons ensuite fait des choses parmi lesquelles d'autres artistes ont pioché comme dans un libre-service. Je n'ai pas utilisé de moteurs au début parce que je n'avais pas d'argent pour le faire. Mon premier mobile dans une boîte n'imitait pas Calder, il fractionnait la lumière. Ensuite, j'ai essayé de sortir les objets des boîtes pour voir si ça marchait.

Comment choisissiez-vous vos matériaux ?

Par hasard. On trouvait des choses et on cherchait ce qu'on pouvait faire avec. Ce n'était pas de l'art technologique mais de l'art du bricolage. Avec des appareils électroniques et des programmes, on peut aussi faire des choses poétiques, mais la plupart du temps c'est seulement une accumulation de moyens.

N'avez-vous jamais été tenté par le cinéma expérimental ?

À l'époque de la *Journée dans la rue*, le Groupe de recherches musicales dirigé par Pierre Schaeffer est venu nous filmer ; ensuite, le film a été montré au cinéma du Ranelagh, et la cassette a aussi été perdue. À la suite de cette rencontre, le studio de l'ORTF m'a été prêté pour faire un film expérimental. J'ai rempli des cahiers de projets, je voulais filmer de petites expériences, des séquences, des choses programmées, d'autres aléatoires, dans la ville ou dans la campagne... Je voulais aussi projeter ces images sur toutes sortes d'écrans, plats ou non. Mais cela ne leur convenait pas. Ils voulaient un court-métrage comme un film d'animation ou un documentaire. Un jour, j'ai prêté ce cahier à un critique d'art, et il ne me l'a jamais rendu.

LA PEINTURE ET LE TEMPS

Vous parliez de « surface active » et de « progression » des formes (5). Et vous avez écrit : « Chaque gouache ou chaque tableau produit par telle ou telle combinaison était pour moi un moment particulier de tout ce mouvement de couleurs en changement continu qui traînait dans ma tête (6) ». Vos peintures sont donc des morceaux de temps ?

Oui, très bonne image ! C'est pour cela que j'ai fait par la suite des petites boîtes pour visualiser des variations que je notais dans mes cahiers. J'ai voulu mettre en évidence une succession d'événements dans un champ visuel qui était à ma portée.

Et les 14 couleurs que vous avez déterminées étaient un autre outil pour cela ?

J'ai commencé par le noir, le blanc et le gris. À cette époque, la couleur était un peu taboue ; j'ai décidé de l'utiliser quand même, mais je ne voulais pas faire quelque chose

qui soit seulement coloré, alors j'ai fait une gamme complète que j'ai arrêtée au nombre de quatorze.

À partir de 1974, vous avez entrepris la série des Modulations, à l'aérographe ; puis à partir de 1988, les Alchimies, inspirées d'un dessin de 1957 ; dans les années 2000, vous avez créé les Sculptures-torsions. Vos œuvres récentes semblent être des développements de projets antérieurs, comme si vous appliquiez, à l'échelle de votre œuvre entière, les « progressions » de vos premiers travaux.

Il y a certaines directions que j'ai prises en 1958 et que j'ai poussées le plus loin possible avec le Grav. Par la suite, j'ai imaginé en deux dimensions les choses que je ne pouvais pas faire en trois dimensions : la famille des *Modulations*, d'abord en noir puis en couleur. C'était une manière d'abandonner provisoirement le militantisme permanent, de ne pas m'enfermer dans la « théâtralité ». Utiliser le dégradé était un péché mortel chez les artistes géométriques ; j'ai essayé de travailler avec, puis je suis passé d'une chose à une autre.

L'EXPOSITION AU PALAIS DE TOKYO

En 1972, Jacques Lassaing vous a invité à exposer au musée d'art moderne de la Ville de Paris, et vous avez tiré votre réponse à pile ou face : non. C'est un peu comme l'un de vos Jeux-surprise ; on vous a attendu d'un côté il y a quarante ans, et vous réapparaîsez de l'autre aujourd'hui ! Quel va être le plan de l'exposition au Palais de Tokyo ?

C'est une exposition monographique depuis 1958, dont Jean de Loisy a eu l'initiative. Toutes les œuvres étaient à l'atelier, alors on a pu faire un choix en travaillant beaucoup avec Daria de Beauvais. Certaines ont été refaites à la mesure des lieux, sans fétichisation. Il y a aussi des œuvres nouvelles, par exemple une version adaptée de la pièce que j'ai faite à Beaugrenelle pour la Nuit Blanche, quand Laurent Le Bon m'a invité.

Des tableaux étonnamment figuratifs seront aussi montrés ; datés de 1972, ils portent sur une résolution de l'Onu, et dénoncent la torture.

J'avais proposé ces tableaux à plusieurs mains pour l'exposition, car je voulais montrer que je n'étais pas seulement un artiste « catalogué » cinétique, que je pouvais dessiner pour dénoncer une situation. Ce ne sont pas seulement des tableaux figuratifs. Finalement, ils ont pris place dans la section « Alertes » du Palais de Tokyo. En 1972,

« Cloison à lames réfléchissantes ». 1966-2005
Acier. 232 x 277 x 80 cm. (Coll. Julio Le Parc ; Ph. Atelier Le Parc). "Partition with reflective blades"

Gontran Guanaes Netto, Alejandro Marcos, Jose Gamarra et moi avons créé le groupe Denuncia. À ce moment-là, la torture était pratiquée dans beaucoup de pays d'Amérique latine comme système de gouvernement, nous cherchions à résister avec nos moyens – la peinture. Différents comités nous envoyaient des informations ; nous faisons des photographies, puis des choix. Aujourd'hui, Amnesty International fête cinquante ans de lutte contre la torture. Avec eux, nous donnons forme à cet événement.

Sur quoi travaillez-vous actuellement ?

Je choisis des thèmes inédits, ou parfois je reprends des projets restés inachevés faute d'avoir eu une destination précise. Je les améliore, et en travaillant, apparaissent de nouvelles possibilités. ■

Commissariat : Daria de Beauvais

Conseiller scientifique : Matthieu Poirier

(1) Membres du Grav : Horacio Garcia-Rossi, Julio Le Parc, François Morellet, Francisco Sobrino, Joël Stein et Yvaral.

(2) J.-L. Pradel, *Julio Le Parc*, Severgnini, 1995, p. 7.

(3) Idem p. 266.

(4) P. Restany, « Venezia 33 Biennale : l' homo ludens contro l' homo faber », *Domus*, août 1966, n° 441, p. 37-45.

(5) J.-L. Pradel, p. 27.

(6) *Le Parc, couleur*, 1959, catalogue d'exposition, galerie Denise René, décembre 1970 - janvier 1971.

Julio Le Parc

Né en / born 1928 à Mendoza, Argentine

Vit à / lives in Cachan

Expositions personnelles récentes et à venir :

2011-2012 Museo nacional de las Bellas Artes, Buenos Aires ; Inauguration du centre culturel

Julio le Parc, Mendoza, Argentine

2013 Galerie Denise René (jusqu'au 19 avril 2013) ;

Galerie Lelia Mordoch (jusqu'au 6 avril) ;

Galerie Bugada Cargnel (jusqu'au 13 avril) ;

Casa Daros, Rio de Janeiro ; galerie Nara Roesler,

São Paulo, Palais de Tokyo

Expositions de groupe récentes et à venir :

2011 *Suprasensorial*, MOCA - Los Angeles ; *Erres*,

Variations labyrinthiques, Centre Pompidou-Metz

2012 Nuit Blanche, place de la Concorde,

Espace Beaugrenelle, Paris ;

Musée des beaux-arts, Buenos Aires

2013 *Dynamo*, Grand Palais, jusqu'au 22 juillet ;

Assez de mystification, positions et utopies du Grav,

Musée des beaux-arts de Rennes et galerie art

et essai, Université Rennes II (2 mai-31 août).

Ouvrages à paraître :

Julio Le Parc, sous la direction d'Arnauld Pierre,

Flammarion, 2013 ;

Julio Le Parc, valeur de paroles, 2013, éditions

Baudouin Janninck.

Julio Le Parc Pieces of Time

Winner of the painting prize at the 1966 Venice Biennale, Julio Le Parc is one of the foremost figures of kinetic art. A co-founder of the Groupe de Recherche et d'Art Visuel in 1960, (GRAV, [1]) he remained a member until it broke up in 1968. Born in Argentina, Le Parc has been politically engaged ever since the military overthrew the Perron regime in his student days. He took part of the sit-in at Buenos Aires art school in 1955, and in France he was thrown out of the country for five months for his role in May 1968. A staunch supporter of Latin-American struggles against dictatorship, his copious writings include revolutionary texts, more theoretical pieces on the experiments of GRAV, and some personal pieces too.

EARLY DAYS

Pablo Neruda wrote enthusiastically of "this painting and sculpture made up of movement, electricity and light, which has proliferated in recent years, winning many converts among the Latin-Americans." (2) Do you see a particular connection between that region and this kind of art?

Yes. Compare to Europe and other civilizations, Latin America is a young continent, especially Argentina, Uruguay and Chile (Central America is more bound up with the pre-Columbians, the Mayas and Aztecs). We were naturally inclined to choose something that pointed towards the future rather than towards tradition and the past.

Lucio Fontana was your sculpture teacher in Buenos Aires. At the time, were you aware of being influenced by his Spatialist Manifesto (1948)?

This was during my foundation course. Fontana was a figurative sculptor in those days, in the tradition of Rodin, and I don't remember very clearly what he taught us in terms of modeling. As a person though, he was highly respected. He started talking to us about his ideas outside the courses, and encouraged us to produce the *White Manifesto*, which he didn't sign. I didn't sign it myself, either, because I felt that we were very young and had nothing to show for ourselves.



Jean-Louis Pradel, speaks of two, seemingly rather different influences on you: that of the Mexican muralists, and that of Madi, an abstract movement.

In the 1940s there was a group of artists in Buenos Aires working in the direction of the Mexican muralists. Their paintings were figurative but decried social injustice while evoking a possible harmony between human beings. At the same time there was concrete art, an invention that, with its simple geometrical forms and pure colors, also invoked dialectical materialism and Marxism. Those artists thought that you could contribute to social progress with pure colors, not just with figurative or narrative protest. They worked from the same base, some with figuration, others with abstraction.

Your own political engagements started early. When I was about fifteen. I'd given up on school and used to hang out with a very mixed group on the banks of the Rio de la Plata. We were naturists and vegetarians and came from different neighborhoods. There was the baker who brought bread, sailors who worked on cargo boats and earned money then spent three months doing nothing, communists, anarchists, Christians, union men. And, every Saturday, a discussion was organized around the fire. We were the youngest. I didn't talk. I was learning to think.

Later, in 1955, with the *Revolucion Libertadora*, which was liberating in name only, the military overturned the Perón government, which already had fraught relations with intellectuals. After that it was even worse. With the communists, we came to the conclusion that we had to occupy the schools. I applied the techniques I had learned by the river. We went to see the director of the Academy and told him he had to leave. He tried to sweet-talk us but we stood firm.

You were interested in Piet Mondrian, Georges Vantongerloo, Joseph Albers, and László Moholy-Nagy. Were they common references in Buenos Aires?

At the Academy there was a teacher who used to talk about the atelier of form and color. After his classes, we went to libraries and exhibitions to find out more. Some texts, like Kandinsky's *On the Spiritual in Art*, had been translated into Spanish. In 1958 the exhibition of Vasarely's white and black paintings at the fine arts museum made a big impression on us.

We knew the geometric painting done by Argentineans in line with the Neo-Constructivists, but with Vasarely we could imagine something else, following on from Mondrian.

Is that where you met him?

No. I don't even know if he came to Buenos Aires. I met him later, in Paris.

Did you stay in touch with Fontana?

Not much. I saw him again, also in Paris. I had a scholarship from the French government and was able to stay in a hotel in Rue Delambre. Francisco Sobrino joined me, as did Horacio Garcia-Rossi and Hector Garcia-Miranda. Fontana put on an exhibition and we went to see it. He was very generous: he came to the hotel, looked at what we were doing, and, to encourage us, bought a small gouache from each one of us. This was the first thing any of us had sold in Paris!

What made you go to Paris, rather than New York, for example?

When I was a student the United States had started a program for the cultural and ideological penetration of Latin America. One day the director called us and told us that the school had received a gift from the embassy: it was a huge crate containing silkscreening equipment. But this wasn't disinterested. There were also books and videos on American art. All museum directors could talk about was Pop Art. We were more interested in Europe, from Impressionism to Constructivism, and I was also curious about Paris because my grandfather, who came from Brittany, had lived there before he came to Argentina. I am French, too, because I am the grandson of a Frenchman.

OPEN AND COLLECTIVE WORKS

With GRAV you set out to "consider the artistic phenomenon as a strictly visual experience, located on the level of physiological and not emotive perception." (3) Where did this idea come from?

At the end of the 1950s there was a lot of mystification around. Lyrical abstraction reigned supreme over Parisian galleries, like a fashion. Catalogues waffled about philosophy in an incomprehensible way, and when you looked at the paintings all you saw were marks, which were more or less well-made. The viewer was left outside all this—which would also be analyzed from a social and political viewpoint. We took the ideas of Vasarely and Mondrian and used them, against this spirit, to find the simplest possible system for ordering forms. We thought that it was enough to be around them for there to be direct contact with viewers.

The idea was that collective practice would replace the model of the "unique, inspired artist." How did you take decisions?

In Paris, we continued the discussions we

used to have in Argentina. Then we asked Vasarely if he knew any French people with the same concerns as ourselves. He introduced us to François Molnar, who introduced us to François Morellet, Joël Stein, and then Yvaral, Vasarely's son. It was the fact of finding a venue, in Rue Beautreillis, that gave rise to the group. It was an old garage with a hole in the ground for repairing cars. We rented it, wrote our act of foundation, and put on the first show by GRAV. We were stimulated by confrontation, by a real sense of emulation.

PARTICIPATORY WORKS

Where did GRAV's Labyrinths idea come from? We printed a leaflet for the 1961 Paris Biennale, "Enough Mystification." Then, in 1963, the organizers gave us the entrance hall. Our work was calling for more and more audience participation, and this biennial was a chance to see how our ideas worked with the public. It wasn't a matter of brand images! We made some penetrables, although we didn't call them that. We built black and white columns in light wood, with a door to enter them by. They reached from the floor to the ceiling. People went inside and walked, ran, and blew smoke through little holes when someone walked past. From a distance, people thought it was architecture. From close to, you could see them moving! The public was able to invent things that we hadn't foreseen.

In the history of art, labyrinths are often associated with spiritual quests.

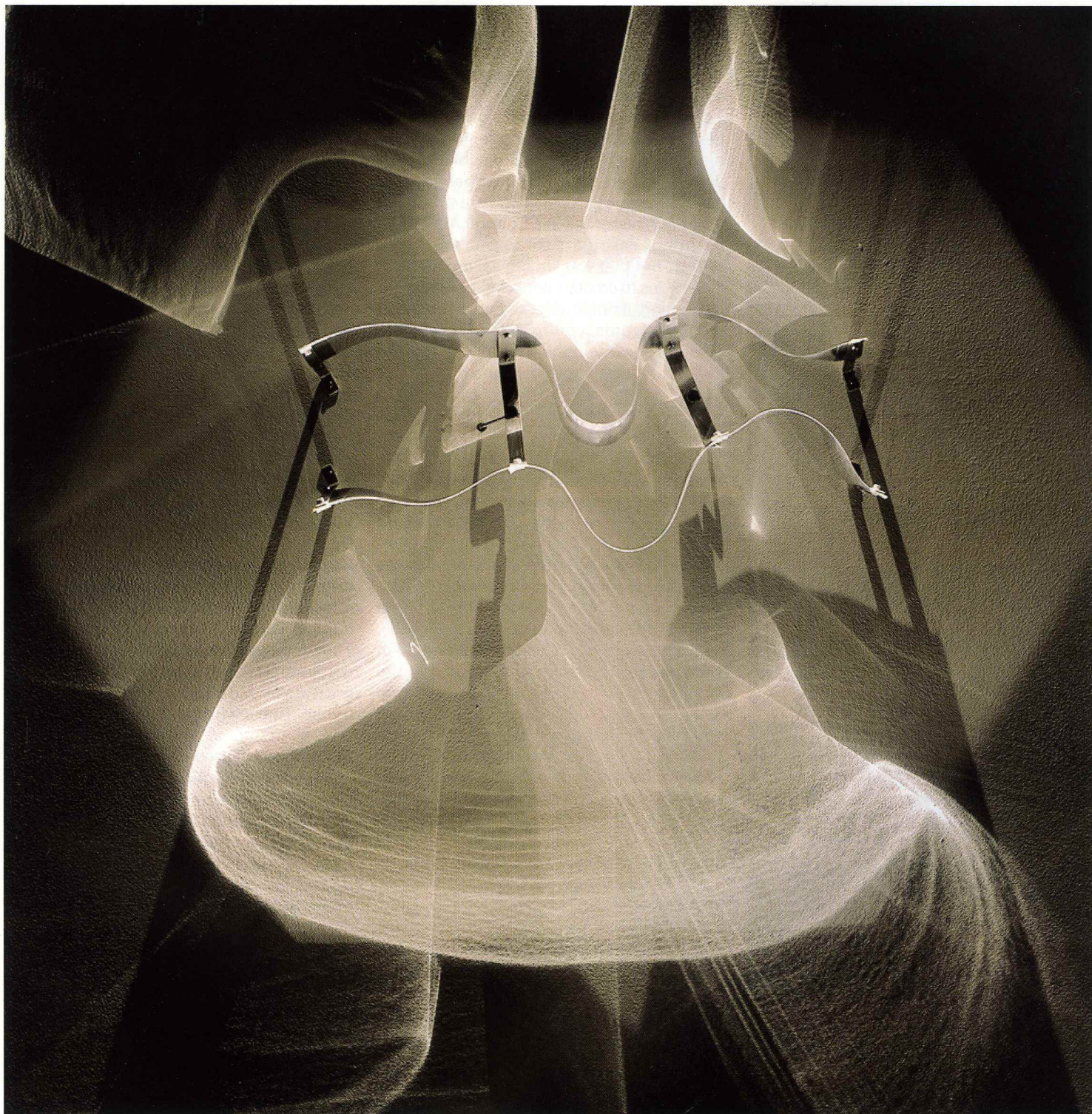
We hadn't studied them. It was like a pretext. If you don't follow the path, you don't find the way out.

This playful spirit—"homo ludens against homo faber," as Pierre Restany wrote, (4) was in the air at the time. Did you see Dylaby, the exhibition at the Stedelijk Museum in 1962?

No, but we did see Pierre Restany's Neo-Dada exhibitions. Art historians have spoken of an artistic tendency that moved away from the museum and towards the city, music hall, fairgrounds and theme parks. But this wasn't a homogenous movement. For example, there was a huge difference between what we were doing and happenings, which were ceremonies, theatrical shows that we couldn't agree with because the viewers were like guinea pigs, even more docile than in front of a play by Molière.

What about your Day in the Street in 1966?

We'd had this idea of doing something in the street since 1964. We told an art critic with contacts in TV about the project and he offered to make it happen. A small van



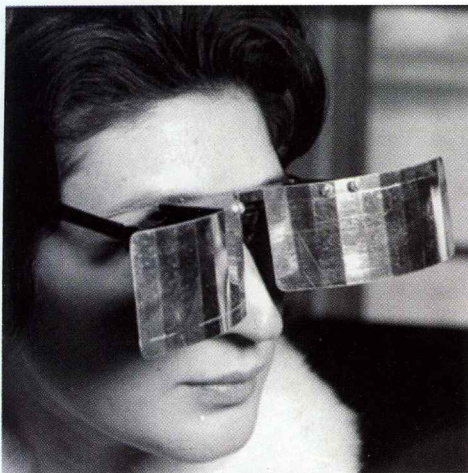
J. Le Parc. « Continuel - lumière avec formes en contorsion ». 1966-2012. Bois, plastique, lumière. 89,5 x 605 x 30 cm. (Coll. J. Le Parc ; Ph. A. Fritschi / Hatje Cantz).
 "Continuel: Light + Contorted Forms." Wood, plastic, light

was hired for handling the elements: surprise games, stools with springs, glasses for seeing differently, etc. People gave them a meaning. There was a hidden camera, but the recording was lost. After that we did a similar project in Dortmund, then we wanted to do something outside Paris,

but at that point May 68 came along and we canceled the event because it wasn't worth it any more. People were spontaneously speaking out in public, it was great. We didn't want to become professional street agitators, but to show that there were other possibilities outside the system of the day (and it's even worse now), that there were utopian spaces, other solutions.

Wasn't there a psychological dimension to some of these game-cum-inquiries?

In one of the games of skill, visitors can throw balls at painted figures. The dolls fall down. I chose modern-day myths: Mickey, the dictator, the pope. In a fairground, the winner receives a prize, whereas here a sound just went off. And then I added a questionnaire which called for some thought. For example: in what order did the player make the figures fall down?" This doesn't contradict my optical or visual woks, it extends them.



Did your piece for last fall's *Nuit Blanche* echo that *Day in the Street* in some remote way? There may be a connection, but the *Nuit Blanche* would be more interesting if it put simple mechanisms into play. We didn't want to put art in the street so much as generate reactions. For example, in the morning, we gave people on the subway small deforming mirrors, to break up their rhythm. It wasn't an advertisement. After 1968 the Culture Ministry and the Cultural Affairs Department asked artists to put art on the streets, but that was an official approach. If that serves to create a confrontation, then it's interesting, if not, it's like saying, "You never go to museums, you're ignorant, so we're going to show you the wonders of modern art." That didn't interest us one bit.

How do you define the *Nouvelle Tendance* movement?

There was a first exhibition titled *Nove Tendencije* at the museum in Zagreb in 1961, with Morellet and myself, notably, but also Gruppo T from Milan, Gruppo N from Padua, Equipo 57. We realized that other artists were working in the same direction as we were: Gerhard von Graevenitz in Munich, Gruppe Zero in Düsseldorf... There was a second exhibition in Zagreb in 1963, which we went to see with Morellet. And in 1964 Michel Faré offered us rooms in the Musée des Arts Décoratifs to put on a GRAV show. Instead of which we offered him a self-managed *Nouvelle Tendance* show. We built everything, and it took a lot of level heads to divide up the spaces without getting into fights! But maybe that exhibition came too early. It didn't get much attention in Paris, because abstract art and Pop Art were still the rage there.

MOVEMENT/LIGHT

Movement came into your works through the play of light on reliefs (1960) and the changing position of the viewer. Was there a first mobile work?

I didn't just wake up one day thinking that I was going to make works with light and movement. In the notebooks that I filled in with pencil and gouache, I realized that I could get gigantic figures by permuting the

colors. In order to present these possibilities, I devised the system of little light boxes in 1959.

You mean, the first movement was in these permutations of colors?

Yes, in a way. These are the problems that took me from one thing to another. To block off the light, I used small pieces of cardboard held with nylon thread. And then I worked on the cast shadows, which were moving. In *Continuel-mobile* (1960) I had a black ground with little white squares hanging in front of it. If they were parallel to the ground, that made a white square on a black ground, but if they were perpendicular to the back, they disappeared. I worked with probabilities. With Plexiglas I added transparency. I played around with the studio light so I could hold the bulb in my hand and have a light source that was stronger than a battery. Theoretical speculation and analysis came after practice. I was always looking out for interesting things. For example, in Milan I saw tubes in Davide Boriani's studio which belonged to Gruppo T: light entered inside and made a drawing. That led me to the big *Continuel-lumière-cylindre* (1962)—Boriani didn't see a thing. Our experiments were very open. That, too, was one of GRAV's themes. Molnar wanted the group to work as a closed entity. We didn't agree: we needed the public. That's why he left.

In 1964 you started using micro-motors, as Jean Tinguely did. He had exhibited with Denise René.

We looked at all the things other people were doing, but just because someone else was using light didn't mean we felt we couldn't do too. We ourselves later did things that other artists took from, like a self-service. I didn't use motors to begin with because I didn't have the money. My first mobile in a box didn't imitate Calder. It broke up the light. Later, I tried to bring the objects out of the boxes to see if that worked.

How did you choose your materials?

By chance. We found things and tried to find out what we could do with them. It wasn't technological art, but *bricolage* art. You can also do poetical things with electronic apparatus and programs, but most of the time it's just an accumulation of resources.

Weren't you ever tempted by experimental cinema?

In the days of the *Day in the Street*, the Groupe de Recherches Musicales directed by Pierre Schaeffer came to film us, and afterwards the film was shown at the Ranelagh cinema. That film, too, was lost. I

De haut en bas/from top:

Martha Le Parc avec des « Lunettes pour une autre vision ». Plastique et lames d'acier.

Martha Le Parc wearing the "Glasses for Seeing Differently." Plastic and steel

Jeu-enquête « Frappez les gradés ». Punching ball plastique rembourré peint par l'artiste

"Hitting the Officers" game. Plastic punching ball painted by the artist

Salle de jeux. 1966. (Ph. Atelier Le Parc)

François Molnar sur un tabouret à ressorts

François Molnar on a spring-mounted stool

filled up whole notebooks with projects. I wanted to film little experiments, sequences, programmed and random things, in the city or in the countryside. I also wanted to project these images onto all kinds of screens, flat or otherwise. But they weren't happy with that. They wanted a short film, like an animation film or a documentary. One day I lent this notebook to an art critic. He never gave it back.

PAINTING AND TIME

You used to talk about the "active surface" and "progression" of forms. (5) And you wrote: "Each gouache or each picture produced by a given combination was, for me, a particular moment in all this movement of continually changing colors that I had in my head." (6) So your paintings are pieces of time?

Yes, that's a very good image! That's why I later made little boxes to visualize the variations that I noted in my books. I wanted to show a succession of events in a visual field that was within my reach.

And the fourteen colors that you determined were another tool for that?

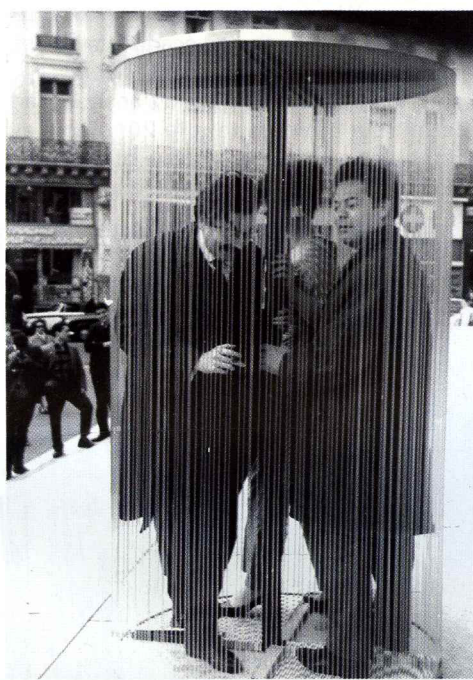
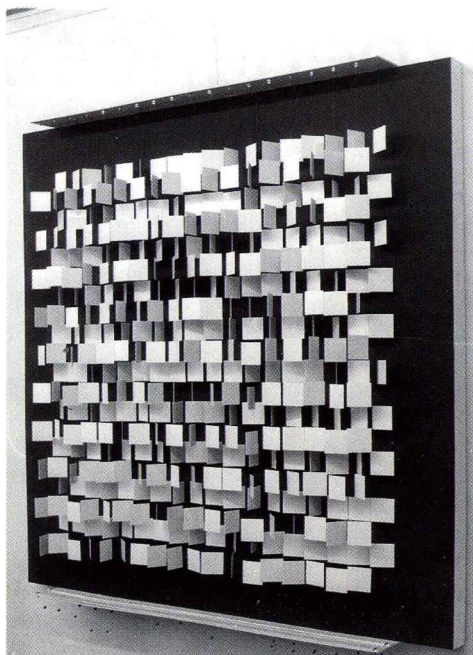
I started with black, white and gray. In those days, color was kind of taboo, but I decided to use it anyway. I didn't want to do something that was just colored, so I made a complete range, stopping at fourteen.

In 1974 you started on your Modulations series, using an airbrush. In 1988 it was the Alchimies, inspired by a drawing from 1957. In the 2000s you created the Sculptures-torsions. Your recent works seem to be developments of earlier projects, as if you were applying the "progressions" of your first pieces across your entire body of work.

There are certain directions that I took in 1958 and that I pushed as far as I could with GRAV. Later, I conceived in two dimensions things that I couldn't do in three, starting with the family of *Modulations*, first in black and then in color. It was a way of temporarily getting away from the constant activism, of not confining myself to "theatricality." Using gradations was a deadly sin for geometric artists. I tried to do things with them, then I moved on to something else, and something else.

AT THE PALAIS DE TOKYO

In 1972 Jacques Lassaing invited you to exhibit at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, and you tossed a coin to decide. It was no. It's a bit like one of your surprise games: they were waiting for you to come along on one side, forty years ago, and now here you are again on the other! What about your plan for the show at the Palais de Tokyo?



It's a solo show of work done since 1958. It was Jean de Loisy's idea. All the works were in the studio, so we could make a choice, in close collaboration with Daria de Beauvais. Some of them were reshaped to fit the space. We weren't fetishistic about it. There are also new works—for example, an adaptation of the piece I did at the Beaugrenelle for *Nuit Blanche*, at the invitation of Laurent Le Bon.

Some surprisingly figurative paintings will also be shown, from 1972. They relate to a UN resolution condemning torture.

These paintings are multi-authored. I suggested putting them in the exhibition because I wanted to show that I wasn't just a "kinetic artist," that I could also draw in order to denounce a particular situation. They are not just figurative paintings. In the end they have been put in the "Alerts" section of the Palais de Tokyo show. In 1972, Gontran Guanaes Netto, Alejandro Marcos, Jose Gamarra and I created the *Denuncia* group. At the time, torture was used in many Latin-American countries as a means of government. We did what we could to fight it with the weapon we had—that is, painting. Various committees sent us the information. We took photographs, then made choices.

Today, Amnesty International is celebrating fifty years of struggle against torture. We are working with them on the form to be give to this event.

What kind of thing are you doing right now?

I choose new themes, or sometimes I go back to projects that were left unfinished because there was no precise destination. I improve them and, in the process of working, new possibilities arise. ■

Translation, C. Penwarden

(1) The members of GRAV were Horacio Garcia-Rossi, Julio Le Parc, François Morellet, Francisco Sobrino, Joël Stein and Yvaral.

(2) J. L. Pradel, Julio Le Parc, Severgnini, 1995, p.7.

(3) *Idem* p. 266.

(4) P. Restany, "Venezia 33 Biennale : l'homo ludens contro l'homo faber," *Domus*, August 1966, no. 441, p.37-45.

(5) Pradel, p.27.

(6) *Le Parc, couleur, 1959*, exh. cat., Galerie Denise René, December 1970-January 1971

De haut en bas/from top:

« Mobile blanc sur noir ». 1966.

Bois, plexi, nylon, aluminium. (Ph. Atelier Le Parc).

"Whilte Mobile on Black;" Wood, Plexiglas, nylon, aluminum

Le GRAV, « Une journée dans la rue »

(Ph. Atelier Le Parc). "A Day in the Street"

Portrait de Julio Le Parc (Ph. Atelier Le Parc)

Portrait of Julio Le Parc

DYNAMO expériences sensibles

Bernard Marcelis

■ Un des défis de l'exposition *Dynamo* est de manifester le lien entre la création contemporaine la plus actuelle, celle du début du 21^e siècle, et celle de deux époques antérieures. L'une concerne celle des expérimentations historiques initiales, menées par les peintres des origines de l'abstraction au début du 20^e siècle, parmi lesquels Marcel Duchamp et ses célèbres *Roto-reliefs*. L'autre concerne les artistes ayant été assimilés à l'art optique et cinétique qui a fait florès entre 1955 et 1970. Les tenants de l'art du mouvement se sont tous revendiqués de leurs prédécesseurs en inscrivant leur travail dans le renouvellement de l'abstraction autant que dans les possibilités apportées par les nouveaux matériaux et techniques d'une époque encore proche, mais que l'apparition des nouvelles technologies informatiques a depuis rendu quelque peu désuets. En revanche, les artistes contemporains ne se revendiquent guère de cette filiation, sans doute un peu oppressante et connotée, de leurs prédécesseurs immédiats. Et

pourant, on ne peut manquer de repérer entre eux certaines similitudes, par exemple cette façon de collaborer avec des spécialistes d'autres disciplines, comme l'ont fait les membres du Groupe de recherche d'art visuel (GRAV), dans les années 1960, avec des scientifiques. Certains grands ateliers d'aujourd'hui sont proches de ce fonctionnement : les artistes s'entourent d'ingénieurs, d'informaticiens, de graphistes et d'autres compétences extérieures qui les aident à aborder de nouveaux domaines de la perception en prise avec notre temps et impossibles à concrétiser en l'absence de collaborations spécifiques. Le parallélisme entre ces deux générations se situe sur le plan de l'élaboration des œuvres et d'un certain modèle de fonctionnement, alors que ce qui est donné à voir s'en écarte totalement, tant dans le propos que dans le résultat.

L'option choisie consiste donc à analyser l'art abstrait qui traverse tout le 20^e siècle au prisme des concepts d'espace et de vision d'une part, de mouvement et de lumière de

l'autre. On peut aussi considérer cette exposition comme le complément historique de celle montée il y a dix ans au musée d'Orsay, par une équipe déjà dirigée par Serge Lemoine. Intitulée *Aux origines de l'abstraction*, elle couvrait la période de 1800 à 1914, allant de Caspar Friedrich à Fernand Léger. Elle était également articulée autour de deux grands thèmes, l'œil solaire et l'œil musical.

LES PIONNIERS

Avec l'objectif de traiter une part importante d'une histoire de l'art abstrait, il convenait de remonter aux prémises de celle-ci, soit avant la Première Guerre mondiale, période charnière s'il en fut. Ces artistes, tous européens et protagonistes des révolutions plastiques de leur époque, sont, depuis, considérés comme les précurseurs du mouvement de fond qui irradie tout le 20^e siècle et en a profondément marqué la perception. Ce courant perdure encore aujourd'hui et constitue un des *leitmotive* qui a présidé à la conception de cette expo-

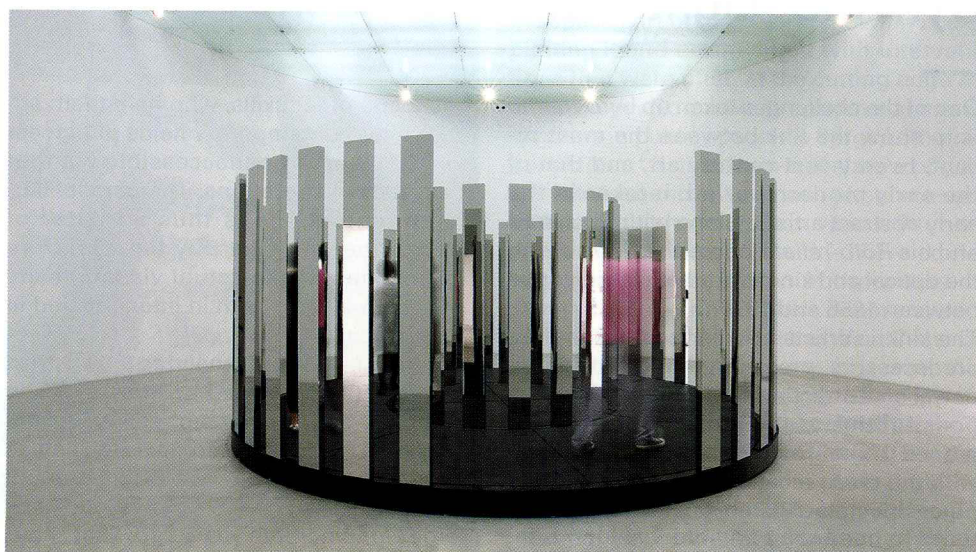


sition fleuve. Celle-ci, à juste titre soucieuse d'insister sur l'actualité et la contemporanéité de cette tendance, remonte le temps en prenant pour option de placer les œuvres de ces pionniers en fin de parcours. On peut considérer ce parti-pris comme une façon de légitimer l'entreprise en s'appuyant sur le passé comme référence, comme socle, plutôt que comme amorce, à l'instar de ce qui se fait couramment dans ce type d'exposition transversale et historique. C'est là qu'on découvrira quelques œuvres phares de Giacomo Balla, Robert Delaunay, Marcel Duchamp, Naum Gabo, Kupka, László Moholy-Nagy, Hans Richter, Alexandre Rodtchenko, Georges Vanton-gerloo ou encore Alexander Calder.

ARCHITECTURE DE L'EXPOSITION

Conçue en trois chapitres d'importance inégale, l'exposition s'ouvre sur les réalisations les plus contemporaines et s'achève avec les tableaux des précurseurs de l'art abstrait. Entre les deux se joue le concept même de la manifestation, celui dont la pertinence déterminera la réussite ou non de l'entreprise. Il s'agit d'instaurer un dialogue entre les périodes afin de rendre compte des relations possibles entre les œuvres, sous une double articulation partagée entre les concepts de « vision » et d'« espace ». Au sein de ceux-ci se répartissent seize sections dont l'intitulé donne la mesure de l'entreprise et son ambition affirmée : rendre compte de l'expérience phénoménale dans toutes ses subtilités. C'est ainsi qu'il y sera question, dans la section « Vision » de notions telles que la permutation, l'interférence, l'immersion, la distorsion, la trame, le tactile, le battement, la claire-voie et bien sûr le concentrique/excentrique, concept abordé par plusieurs artistes de générations différentes. Seront ainsi confrontées, non loin de la *Sphère Trame* métallique de François Morellet et d'un cercle déformé de Philippe Decrauzat, les « Cibles » d'Agam, Julio Le Parc et Kenneth Noland. Les zones striées de Bridget Riley et Heinz Mack dialogueront avec une grande *Juxtaposition Superposition* de Francisco Sobrino et la grille magnétique de Conrad Shawcross.

Quant à l'« Espace », il sera traité autour des questions de l'abîme, de la nuée, du champ de force, du halo, du maelström et du céleste. On y verra notamment des installations aussi différentes qu'un pénétrable de Soto (2007) ou un pavillon triangulaire en verre de Dan Graham



(1989), mais aussi le très subtil environnement *Spazio elastico* de Gianni Colombo et l'*Environnement* présenté par Christian Meger à la Documenta 4, des œuvres datant de 1968. Le visiteur perd pied, confronté à des installations qui perturbent ses repères physiques et son orientation spatiale. C'est presque à son corps défendant qu'il devient acteur d'œuvres interactives avant la lettre.

L'exposition tentera donc de décroisonner les œuvres et les concepts – même si ceux-ci sont très précis – en travaillant sur le mélange des générations et des disciplines. Ainsi, outre les artistes contemporains déjà cités, seront présents, parmi d'autres, John Armleder, Stéphane Daflon, Laurent Grasso, Jeppe Hein, Carsten Höller, Ann Veronica Janssens, Anish Kapoor, Ugo Rondinone, Felice Varini, Michel Verjux, sans oublier François Morellet avec une de ses installations aux néons des plus récentes, *Triple X Neonly* (2012).

DU MOUVEMENT À LA PERCEPTION

À partir de 1955, date de la célèbre exposition *le Mouvement* à la galerie Denise René à Paris, il ne s'agit plus de tenter de représenter le mouvement et la lumière, comme les futuristes italiens avaient si bien réussi à le faire, mais « de se servir de la lumière elle-même et d'intégrer le mouvement dans la conception même de l'œuvre ». L'électricité – des petits moteurs animant des plans dynamiques et non plus statiques, avec des ampoules et des néons dotés de phases d'éclairage programmées ou aléatoires – fait une entrée en force, de même que des matériaux comme l'aluminium ou le plastique. Il ne s'agit pas d'un simple reflet des techniques et des matériaux considérés comme nouveaux et modernes dans cette période où la notion de « progrès » possède la valeur de dogme, mais d'une véritable révolution artistique où l'art actuel trouve un véritable écho auprès de ses contemporains et est rapidement adopté – fait plutôt rare dans l'histoire des avant-

gardes de l'art au siècle dernier. Son côté spectaculaire, au sens premier du terme, n'y est sans doute pas étranger, pas plus que le côté participatif qui en découle, puis va très vite s'imposer et gagner les faveurs du public. La désaffection qui s'ensuivra n'en sera que plus difficile à assumer. Ainsi, en 1972, lors de la Documenta de Cassel dirigée par Harald Szeemann, les tenants de ce mouvement sont totalement passés sous silence au profit des artistes conceptuels, minimalistes et hyperréalistes, tandis qu'en France, l'exposition *60-72 Douze Ans d'art contemporain en France*, au Grand Palais, en constitue le chant du cygne.

L'un des apports déterminants de ce type d'intervention artistique est la création d'environnements, dans la mesure où les artistes vont intégrer l'espace à leur travail, le montrer, l'exploiter et l'occuper par des interventions souvent à la pointe de la technologie de l'époque. Il s'agit parfois d'interventions ou d'incursions éphémères dans l'espace public. Comme le souligne Serge Lemoine : « Plutôt que de traduire par une image un phénomène physique, atmosphérique ou lumineux, ils vont agir sur la vision, intervenir sur la perception. » On ne pourrait mieux qualifier les œuvres de James Turrell, Ann Veronica Janssens et plusieurs autres artistes originaires de la côte Ouest des États-Unis. Ils en sont d'une certaine manière les héritiers. Les techniques et les moyens ont évolué, mais les principes fondateurs sont les mêmes, notamment quand il s'agit de plonger le spectateur dans une expérience visuelle ou sensitive hors du commun, sans pour autant en faire un gadget technologique, dérive à laquelle ont parfois succombé certains tenants du lumino-cinématisme. ■

Dynamo, jusqu'au 22 juillet ; commissaire général, Serge Lemoine ; commissaire, Matthieu Poirier

À voir également : *Soto*, galerie Denise René rive gauche, jusqu'au 13 avril 2013 ; *Soto dans la collection du Musée national d'art moderne*, Centre Pompidou, jusqu'au 20 mai.

Ci-contre/left: Jesús-Rafael Soto.

« Pénétrable BBL Bleu ». Métal. PVC. 400 x 450 x 600 cm.

(Coll. AVILA, Paris/Atelier Soto).

"Blue BBB Penetrable." Metal, PVC

Ci-dessus/above: Jeppe Hein. « Rotating Labyrinth ».

2007. Miroirs, aluminium, plateforme, moteur.

550 x 550 x 220 cm. (Court. Johann König, Berlin,

et 303 Gallery, New York)

Mirrors, aluminum, platform, motor

Dynamo Light in Movement in Art

One of the challenges taken up by *Dynamo* is to show the link between the most recent, twenty-first-century art, and that of the early modern period. It takes in the early abstract artists, along with Duchamp and his *Roto-reliefs*, and artists linked with the optical and kinetic art that was in vogue between 1955 and 1970.

The kinetic artists all referred back to their predecessors, presenting their art as a renewal of abstraction while emphasizing the possibilities of the materials and techniques of their own day—a period which, with the more recent advent of new, computer-driven technologies, now appears to us as rather quaint and old-fashioned. Today's artists, however, make no such connections with their predecessors, perhaps because it would seem somewhat oppressive and reductive. But that doesn't mean there are no similarities. Today's artists like to work with specialists in other disciplines, and that is what the members of GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel) did in the early 1960s, when they worked with scientists. A number of big studios are also close to this model: artists bring in engineers, computer people, graphic des-

igners and other skills, who help them address new, contemporary fields of perception that would be inaccessible without specialist collaborations. The parallel between generations is thus a matter of *modus operandi*, the way the works are made, whereas the actual visual results differ dramatically both in intention and in appearance.

This exhibition which analyzes the abstract art of the past hundred or more years in relation to the concepts of space, vision, movement and light can also be seen as the historical complement to the one put on at the Musée d'Orsay—then directed by Serge Lemoine—ten years ago. That show, *Aux origines de l'abstraction*, covered the period from 1800 to 1914, and went from Caspar Friedrich to Fernand Léger. It was articulated around two main themes: the solar eye and the musical eye.

THE PIONEERS

Since the aim is to embrace most of the history of abstract art, it was important to go back to its early days, before World War I. A major period of transition. The artists active at this time, all European, are seen as

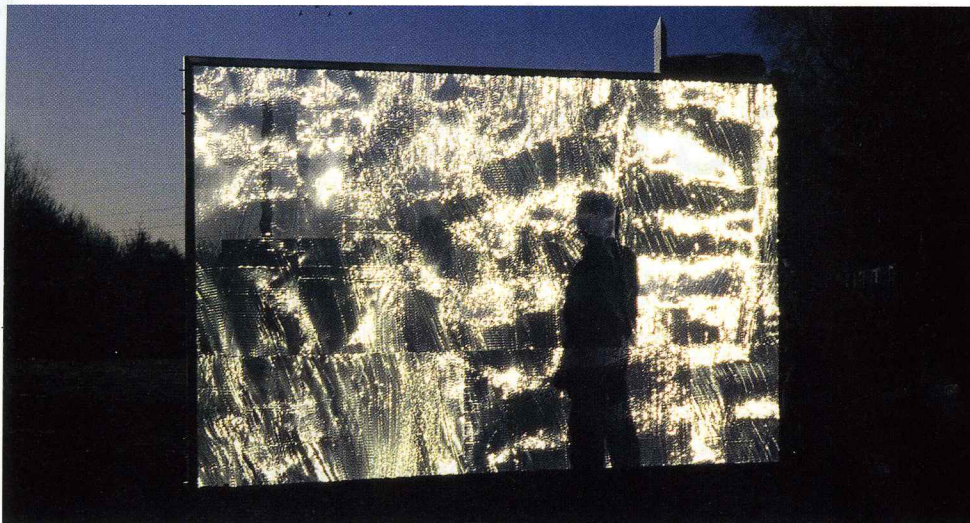
pioneers of the movement that informed the whole of the coming century, bringing changes that deeply affected our way of perceiving. The tendency continues today and constitutes one of the leitmotifs in this rich show which, in its justifiable concern to emphasize the relevance of the pioneers, places them at the end of the sequence. This approach thus seems to use the past as both reference and sanction, a foundation rather than a beginning. That is common enough in this kind of transversal, historical exhibition. This final section, then, features some landmark works by Giacomo Balla, Robert Delaunay, Marcel Duchamp, Naum Gabo, Kupka, László Moholy-Nagy, Hans Richter, Alexander Rodchenko, Georges Vantongerloo and Alexander Calder.

THE EXHIBITION ARCHITECTURE

The dialogue between the new work and the precursors is thus key to this exhibition's success. Its guiding themes are "vision" and "space." Within these are sub-themes whose titles give an idea of the exhibition's scope and ambition, its desire to cover every phenomenological subtlety of experience. For example, the "Vision" section evokes interference, immersion, distortion, networks, the tactile, rhythms, skylights, and of course the concentric/eccentric opposition explored by artists from different generations. Close to François Morellet's metal *Sphère Trame* (Grid Sphere) and a deformed circle by Philippe Decrauzat we will see the "Targets" by Agam, Julio Le Parc and Kenneth Noland. Striated zones by Bridget Riley and Heinz Mack will dialogue with a big *Juxtaposition Superposition* by Francisco Sobrino and a magnetic grid by Conrad Shawcross. As for "Space," the cluster of related themes comprises the abyss, the swarm, force fields, haloes, maelstroms and the celestial. The very varied installations here include a penetrable by Soto (2007), a triangular glass pavilion by Dan Graham (1989) and a very subtle *Spazio elastico* environment by Gianni Colombo as well as the Environment presented by Christian Megert at Documenta 4—works dating from 1968. Here, visitors start to get confused, confronted with installations that confuse their sense of physical and spatial orientation. They became almost reluctant participants in what are interactive works from before that concept existed.



Dan Graham. « Triangular Solid with Circular Inserts ». 1989. Acier et miroirs. 230 x 230 x 230 cm. (© Coll. particulière). *Steel and mirrors*



So, while the concepts are very precise, the exhibition opens up and mixes generations and disciplines. Other contemporary artists to feature here, alongside those already mentioned, include John Armleder, Stéphane Daflon, Laurent Grasso, Jeppe Hein, Carsten Höller, Ann Veronica Janssens, Anish Kapoor, Ugo Rondinone, Felice Varini, Michel Verjux, and of course François Morellet, with one of his most recent neon installations, *Triple X Neon* (2012).

FROM MOVEMENT TO PERCEPTION

As of around 1955, the year of the famous *Le Mouvement* show at Galerie Denise René in Paris, the aim was no longer to attempt to represent movement and light, as the Italian Futurists did so brilliantly, but to “use light itself and to integrate movement into the very conception of the work.” With small motors animating planes that are now dynamic, not static, with light bulbs and neons with programmed or random sequences, electricity becomes a powerful presence, as do materials such as aluminum and plastic. This is not a simple reflection of the technologies and materials considered as new and modern in this period when the notion of “progress” was almost a dogma, but a genuine artistic revolution when the new art of the day struck a chord with a wider public in a way that is highly unusual in the history of avant-garde art. This no doubt had something to do with its spectacular qualities—in the basic sense of the word—and with the participative quality that resulted, and

would soon become a popular public feature. The disaffection that came later was harder to take as a result. In 1972, Harald Szeemann’s Documenta completely ignored the proponents of this tendency in favor of conceptual, minimalist and photorealist artists. Their swansong came at around about the same time, at the Grand Palais show, *Douze ans d’art contemporain en France*. One of the key contributions made by this kind of artistic work was the creation of environments, insofar as these artists made

the space part of their work, showing it, exploiting it and occupying it with interventions that were often at the cutting edge of technology. Some were ephemeral interventions in public space. As Serge Lemoine points out, “Rather than translate a physical, atmospheric or luminous phenomenon as an image, they acted on vision, intervened on perception on itself.” There could be no better description of the works of James Turrell, Ann Veronica Janssens and several other artists from the West Coast of the United States. They are, in a way, the heirs, especially in their conception of perceptual phenomena. The techniques and resources have obviously changed, but the founding principles are the same, notably when it comes to immersing the viewer in an exceptional visual or sensorial experience, without lapsing into technological gadgetry, a pitfall not always avoiding by some of the light and kinetics artists. ■

Translation, C. Penwarden

Bernard Marcelis is based in Brussels. He is a regular contributor to artpress.

Also showing: *Soto*, Galerie Denise René Rive Gauche, February 21–April 13, 2013; *Soto* in the collections of the Musée National d’Art Moderne, Centre Pompidou, February 27–May 20, 2013.

Ci-dessus/above: Heinz Mack. « Zwischen Himmel und Erde ». 1966, Aluminium, bois, plexiglas, lumière. 350 x 100 x 40 cm. (ZERO Foundation, Dusseldorf, © atelier Heinz Mack, Mönchengladbach)

Aluminum, wood, Plexiglas, light

Ci-contre/opposite: Victor Vasarely. « Métagalaxie ». 1959-1961. Peinture / toile. 160 x 147 cm. (Coll. part., Paris Court. galerie Pascal Lansberg). *Painting on canvas*

