

JULIO

LE

PARC

RELECTURA DE LA OBRA "LUMIÈRES ALTERNÉES"

TALLER DE IMAGEN VI

PROFESORES: AUGUSTO ZANELA Y DARIO SACCO

ALUMNA: GUADALUPE ALVAREZ

2015

ÍNDICE

SOBRE EL AUTOR

Biografía.....	6
Un recorrido por su carrera.....	8

SOBRE SU PRODUCCIÓN

Dinamismo.....	13
Luz.....	14

SOBRE LUMIÈRES ALTERNÉES

Especificaciones.....	18
Análisis personal.....	20
Proceso de relectura de la obra.....	22
Materiales utilizados.....	23

ANEXO

Bocetos.....	28
Renders.....	30
Imágenes del proceso.....	32

SOBRE EL AUTOR

BIOGRAFÍA



Julio Le Parc nació en Mendoza, Argentina, en 1928. Durante el año 1942 se mudó junto a su familia a la ciudad de Buenos Aires. En 1943 ingresó a la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón aunque pero la abandonó al año siguiente. En el interín pudo observar los murales que Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Manuel Colmeiro Guimaraes, Lino Enea Spilimbergo y Demetrio Urruchúa realizaban para las Galerías Pacífico en pleno microcentro de la ciudad porteña, por el planteo de tales murales llegó a la intuición de la importancia del “espectador”.

Reanudó sus estudios de bellas artes recién en 1955. En esta segunda etapa formativa fue presidente del Centro de Estudiantes de Artes Plásticas y miembro del Concejo Directivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

En 1957 se inicia en la realización de una pintura abstractizante. En 1958 resulta becado por el gobierno francés y se instala en París en donde, en 1960 fundó el GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel [Grupo de Investigación de Arte Visual]) al mismo tiempo que se cuenta entre los integrantes del grupo llamado Nueva Tendencia. El clima de ruptura política y social de los años sesenta constituyó un caldo de cultivo de su polifacética obra, y paulatinamente fue adquiriendo renombre internacional.

En 1966 realizó su primera exposición privada en la galería de arte Sage de Howard (Nueva York) pocos meses después, en el mismo año, obtuvo el

primer premio de la Bienal de Venecia; en 1967 expuso una de sus principales obras (Desplazamientos) en el Instituto Di Tella de la ciudad de Buenos Aires y participó exitosamente en la exposición Luz y Movimiento realizada por el Museo de Arte Moderno de París.

En mayo de 1968 participó de los llamados “ateliers (talleres) de las personas” hasta que fue expulsado de Francia, medida que duró cinco meses, obteniendo el permiso de volver a París merced a las protestas de otros artistas e intelectuales.

La primera retrospectiva de sus obras ocurrió en Düsseldorf (Alemania Federal) a mediados del año 1972; en 1978 la BBC de filial londinense produjo un film documental sobre su vida y su obra. En 1982 recibió el Premio Konex - Diploma al Mérito como uno de los artistas plásticos más importantes de la última década en Argentina. En 1987 obtuvo el primer premio en la Bienal de Cuenca (Ecuador).

Junto con sus colegas del Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV), Le Parc propuso -en los años sesenta- una ruptura con la tradición artística que había prevalecido hasta entonces, alejándose de la obra pictórica estática y acercándose a una concepción dinámica, y con ello, al movimiento constante, que impide la observación estática de la obra. Sus juegos de luz en movimiento modifican el espacio, lo recrean en forma permanente y al mismo tiempo lo disuel-

ven, incluyendo al observador en la obra de arte total.

La obra de Le Parc fue para su momento aún vanguardista, innovadora, audaz; en ella se utilizan como elementos de la plástica principalmente aquellos que sorprenden o que sugestionan a la mirada -y, a través de ella, al sujeto todo-. Por otra parte, Le Parc busca involucrar absolutamente al espectador dentro de la obra; para ello recurre a iluminaciones artificiales, efectos especulares, reflejos y movimientos; por ejemplo con bandas mecánicas que se mueven por dispositivos mecánicos ocultos, el fluir de líquidos fosforescentes, el movimiento de hilos de nylon, sus esculturas en ciertos casos son genuinas instalaciones que envuelven a los espectadores. Es en los 1960 que Le Parc puede ser considerado tanto dentro del conjunto llamado Op-art como del arte cinético, e incluso del arte conceptual, aunque él intenta trascender tales movimientos y hace, principalmente, un arte experimental.

La sustancia material básica de los múltiples aparatos mecánicos y máquinas lumínicas se transforma elegante y absolutamente en inmaterial.

El artista crea las condiciones; las superposiciones y constelaciones específicas de los fenómenos lumínicos son del todo casuales. Este juego con lo aleatorio conduce constantemente a situaciones nuevas y sorprendentes que nunca son abarcables en su totalidad. La experiencia de estos sucesos lumínicos fugaces nos lleva a reflexionar sobre los inestables de la realidad y sobre el fluir de la vida con sus múltiples refracciones y reflejos.

En 1969 tras la disolución del GRAV y participar en la exposición llamada Ocho Artistas Cinéticos, le Parc regresó a la pintura trabajando en una gama de catorce colores estrictamente definidos. En 1972 se negó a celebrar una exposición retrospectiva en el Musée d'Art Moderne de la Ville de París, después de lanzar una moneda a "cara o seca" (o cara o cruz) para tomar la decisión.

En 2004 produjo junto a Yvonne Argeterio a Elettrofiamma, en Italia, una serie de esculturas (torsiones) que presentaron el evento "Verso la Luce", en el Castillo de Boldeniga (Brescia, Italia); Y siempre visible en el jardín del castillo escultura monumental "Verso la Luce".

Tras el 2000 ha retornado esporádicamente a su país para realizar nuevas obras de arte, a finales

de 2006 instaló un sistema óptico especular en las ya citadas Galerías Pacífico de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, tal sistema permite la correcta iluminación, y un juego reflexivo, de los murales existentes en dichas galerías argentinas porteñas. En el año 2013 ha recibido un premio reconocimiento humanístico en el Palais de Tokyo de París, en ese mismo año está "socialmente comprometido" con la llamada inmersión técnica, en el citado año 2013 se le encontraba viviendo y trabajando junto a su esposa Martha Le Parc en la localidad francesa de Cachan. En cuanto a su actividad, Julio le Parc prefiere hablar de experiencia (lo que le aproxima a la noción de performance en "estado puro") o una simple actividad humana y no de arte.

Por otra parte en su país natal (Argentina) y en su provincia natal (Mendoza), más exactamente en la localidad de Guaymallén existe un centro cultural que le homenajea llevando su nombre y apellido.

Las obras cinéticas de Le Parc se sustraen de manera deliberada a cualquier interpretación específica. En un mundo en el que todo está ordenado y en el que al hombre se le impone todo (y esto sucede incluso en el mundo del arte, pretendidamente libre), Le Parc quiere ofrecerle con su obra cinética al hombre la oportunidad de romper con su existencia reglamentada, quiere liberar al observador de su dependencia y hacerlo participar en la acción, integrándolo en su obra de autonomía al hombre, está muy lejos de querer imponer un determinado punto de vista. "Lo importante es lo que la gente ve y no lo que alguien diga al respecto." En la negación rigurosa de cualquier pretensión de lo absoluto es donde reside el aspecto más profundamente humano de este arte a la vez que el más político: un arte que se concibe como liberal y democrático, respetuoso de los hombres, antiautoritario y enemigo de cualquier tipo de culto al genio. Todo esto también está expresado en los numerosos manifiestos políticos y artísticos de Le Parc.

JULIO LE PARC

UN BREVE RECORRIDO POR SU CARRERA



Julio Le Parc en el taller de GRAV, París 1959-1961

EL ESPECTADOR

La participación no se limitaba a apretar un botón. Para poder ver en su totalidad la obra o “experiencia”, como las denominaba Le Parc, el visitante tenía que participar de ella.

SALA DE JUEGOS

Junto con el GRAV, Le Parc reúne una serie de juegos que instaban al espectador a participar de ellos.

ARTE ÓPTICO

1958/9

Inició sus experiencias en superficie como una especie de reacción analítica a lo que predominaba en el campo artístico.

1960

Realizó una serie de dibujos de relieves. En ellos retomaba el principio matemático de las progresiones, pero aplicado en estos casos a variaciones de niveles o bien a un mismo elemento con cuatro posiciones distribuidas alternativamente sobre una superficie.

LUZ Y MOVIMIENTO

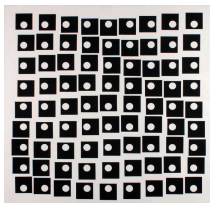
1960

Las primeras experiencias con elementos móviles parten de cajas luminosas. Estaban destinadas a servir como una suerte de diafragmas que modificaban sus formas según su posición, dejando pasar más o menos cantidad de luz. Las nociones de movimiento, de inestabilidad y de probabilidad acentuaban la búsqueda de una obra dinámica.

JUEGOS

1964

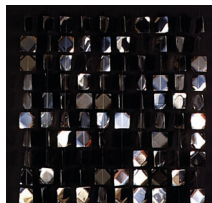
Adquiere unos micromotores y comienza a experimentar con ellos. Algunas de esas experiencias fueron agrupadas en el proyecto general que denominó “Sala de juego”. Paralelamente realizó en esa época otras experiencias de la misma índole pero sin motores. Se trataba de una serie de juegos con elementos para manipular. El principio que unía cada uno de ellos era la participación física del espectador.



Rotation de carrés (1959)



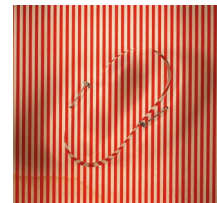
Volume à courbes progressives (1960)



Mobile lumaline sur noir (1962)

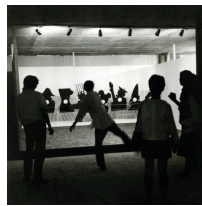


Cercles fractionnés (1965)



Cercle en contorsion sur trame rouge (1968)

Faites tomber les mythes- 250 x 500 x 400 Cm- 1969



Sept mouvements surprises- 220 x 120 x 30 Cm- 1966



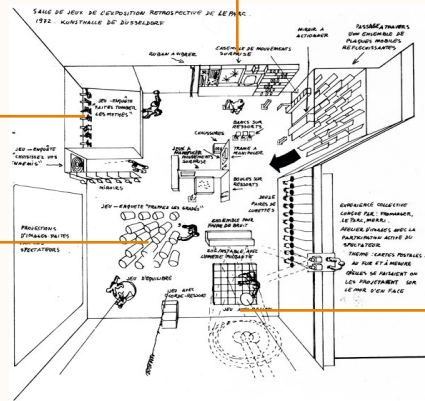
Six doubles miroirs- 1966



Lunettes pour une vision autre- 1965



Frappez les gradés- 200 x 600 x 400 Cm- 1971



Sol instable- 22 x 328 x 328 Cm- 1964



COLOR

MODULACIONES

ALQUIMIA

ARTE WEB

1969

Le Parc retoma sus experiencias sobre el color de 1959, las sistematiza y desarrolla.

1970

Transporta su abordaje sobre el color a la luz, uniendo ambas cuestiones con el movimiento.

1979

La temática básica de esta serie de trabajos, tiene su origen en los primeros temas tratados con la gama de 14 colores (Ondas, Volúmenes virtuales), así como en las investigaciones sobre volúmenes reales emprendidas desde 1960. La técnica utilizada (aerógrafo, pintura con pistola), que permite conseguir una degradación del oscuro al claro y una modulación bastante precisa de la superficie, le permitió desarrollar, además, temas nuevos.

1988

Esta serie es de alguna manera, una prolongación diferenciada de la serie "Modulaciones".

Son monotipos que realizó en los años 1957-1958 en Buenos Aires, justo antes de irse a vivir a Paris.

2000

La geometría dinámica son inspiradas por los trabajos de Julio Le Parc y realizadas por su hijo Juan Le Parc. Esta serie viene de investigaciones llevadas al final de los años cincuenta por Julio Le Parc sobre el tema de las secuencias, de las progresiones, de las transformaciones, de los desplazamientos de elementos geométricos en el espacio virtual.



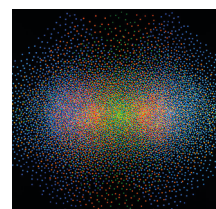
Lumière en mouvement (1962/1999)



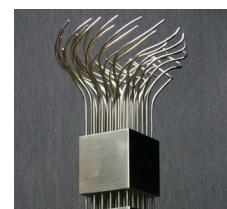
Choisissez vos ennemis (1970)



Modulation 204 (1976)



Alchimie 188 (1991)



Torsion 3 (1997)

SOBRE SU PRODUCCIÓN



DINAMISMO

El dinamismo es la ley de oro de nuestro tiempo. Todo se pone en movimiento, todo transcurre y se transforma. Tanto las sociedades como los objetos y las formas. El equilibrio no está ya en la movilidad sino en el movimiento. Tenemos una experiencia directa, íntima del movimiento. Tanto cuando miramos un film como cuando circulamos en el mundo o miramos las máquinas generadoras o destructoras de materia. Era inevitable que el arte viniera a expresar, con medios adecuados, esa nueva experiencia que el ser humano posee del mundo exterior.

Pierre Francastel, Arte y técnica en los siglos XIX y XX

Uno de los temas más apasionantes y discutidos, en relación con el arte cinético para Elena Oliveras es la inclusión del Op Art. Autores como Frank Popper consideran que el movimiento óptico-que él llama virtual- pertenece al cinetismo. La palabra “cinético” se aplicaría entonces a todas las obras bidimensionales o tridimensionales en movimiento real, comprendidas las máquinas, móviles y proyecciones controladas o aleatorias. y asimismo a las obras en movimiento virtual, donde el ojo del espectador es guiado de manera evidente. De este modo, concluye Popper, el término “arte cinético” incluye obras en las que los fenómenos ópticos de movimiento desempeñan un papel predominante, como ocurre con los trabajos de los artistas de Nueva Tendencia.

Guy Habasque y Stephen Bann comparten la posición de Popper. Para el primero son cinéticos aquellos artistas que, como los del Groupe de Recherche d'Art Visuel (G.R.A.V.), grupo del que Le Parc formaba parte, proclaman su intención “de limitar la obra a una situación estrictamente visual”.

Stephen Bann distingue tres tipos de obras cinéticas:

- obras en movimiento real
- obras puestas en movimiento por el espectador o que se transforman a medida que éste se desplaza
- obras que no implican movimiento real del objeto ni del espectador, pero que producen fuertes impresiones de movimiento (op art)

Con esta ampliación del concepto de arte cinético podría decirse entonces que toda la obra de Le Parc o su gran mayoría atraviesa una línea principal guiada por el elemento dinámico que en ellas se encuentra. Empezando por la pintura, arte inaugural en su carrera, continuando por lo móviles lumínicos, las esculturas, e incluso el arte web podría tomarse la teoría como un hecho. Lo cierto es que a la vista surge un carácter de homogeneidad que subyace en lo intrínseco de todas sus obras. Prescindiendo del soporte en el cual sean presentadas, sus obras refieren a un interés común del artista que se mantiene a través de toda su trayectoria.

LUZ

Las experiencias con la luz y el movimiento realizadas por Le Parc se relacionan directamente con su idea de alejarse de la obra fija, estable y definitiva. En su escrito “Luz” publicado en su sitio web explica cuáles fueron las motivaciones que lo llevaron a explorar este ámbito.

“El espectador se encuentra rodeado o delante del desarrollo de una multitud de cambios, acentuándose el soporte uniforme de los elementos y formas, sin distraer la inestabilidad puesta en evidencia. Percibe así una parte de los cambios lo que le basta para tomar el sentido total de la experiencia.

En esta época me decía que mi intervención se limitaba a confrontar algunos elementos y una vez establecida una relación, el resultado visual obtenido era consecuencia de ésta. Pensaba que esto debería de ser evidente para el espectador y que éste no tenía por qué buscar motivos emocionales, estéticos u otros que podrían haberme empujado a escoger unos elementos determinados.”

En la obra tradicional del artista, todo está fijado por un sistema de signos y de claves que hace falta conocer de antemano para estar en disposición de apreciarlo.

Las primeras experiencias con la luz fueron hechas a finales de 1959. En ellas se utilizaba la luz en cajitas con el fin de reproducir, combinar y multiplicar, por medio de pantallas compuestas por placas de plexiglás en formas prismáticas, cuadrados y círculos utilizando la gama de 14 colores. Como en otras experiencias, no se trataba en este caso de realizar cuadros luminosos. La luz no era sino un medio, como el plexiglás o las formas geométricas, para concretar algunas de sus preocupaciones, sobre todo la de aprehender este potencial de variaciones y manifestarlo en un solo campo visual.

Así se hicieron numerosas experiencias, derivadas del manejo de los materiales y de la dife-

renciación de los problemas. Confiesa que quería igualmente hacer coincidir simultáneamente, por medio de la reflexión de placas en plexiglás a 45°, colocando elementos, móviles o fijos, a cada lado. De este modo las formas reflejadas de cada lado se interpenetraban por su transparencia y parecían estar suspendidas en el espacio. En otras experiencias de la misma serie, se disponían en profundidad las placas de plexiglás de manera que las imágenes laterales, al iluminarse alternativamente, creaban secuencias visuales de ocho situaciones en profundidad. Asimismo se podían someter varios temas a todas estas cajas experimentales, alternándolos y combinándolos en formas diferentes.

Otras experiencias con la luz derivaban de elementos móviles destinados originalmente al interior de las cajas sobre la base de la reflexión de la luz sobre un fondo, a través de plaquitas de plexiglás o metal, una serie de experiencias combinaba el emplazamiento de fuentes de luz, la inclinación de los elementos suspendidos y la forma de los fondos. Esta serie lo llevó a realizar, en 1962, un conjunto destinado a una habitación blanca en la oscuridad. El conjunto estaba colocado en medio de la habitación y los elementos suspendidos recibían cuatro rayos de luz que paseaban sus reflejos sobre las paredes, el suelo y el techo según trayectorias horizontales, verticales u oblicuas.

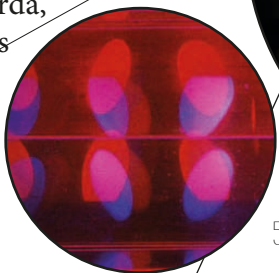
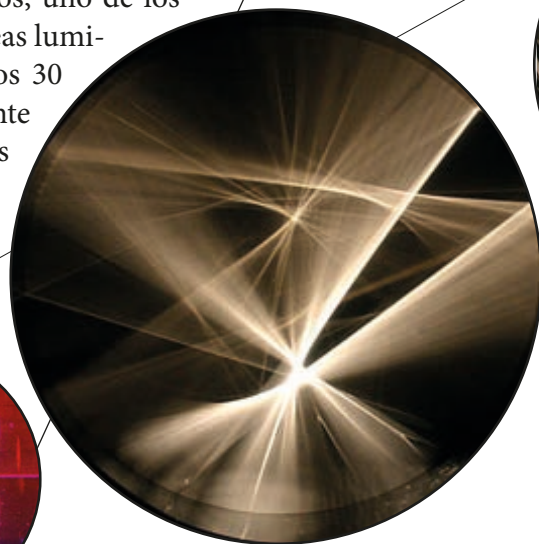
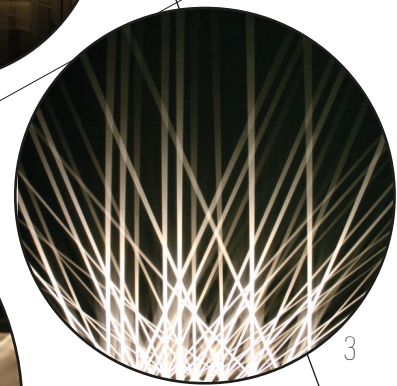
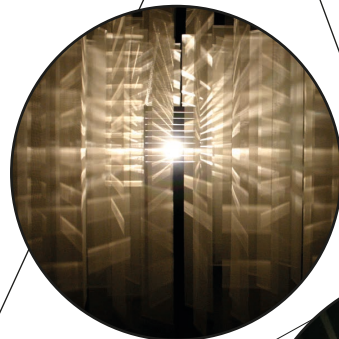
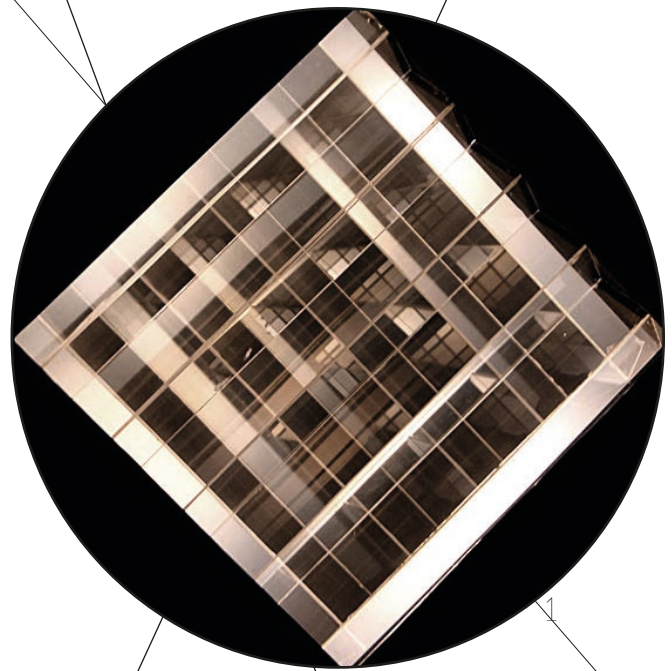
En 1962 realizó otras experiencias utilizando un rayo de luz artificial. Una de ellas consistía en proyectar un rayo de luz sobre un cilindro que reflejaba el rayo, deformándolo, sobre un círculo de madera pintado de blanco que servía de fondo del cilindro. Este rayo era interceptado inmediatamente por los elementos móviles y fraccionados así de formas diversas. El resultado visual sobre el círculo blanco era un juego constante e imprevisible de sombras y de luces cuyos límites se fijaban previamente. Este mismo principio que utilizaba la luz rasante se aplicó en otras experiencias.

En la misma época realizó también experimentos para visualizar rayos luminosos en el espacio. Primeramente surgió la idea de suspender en pequeñas cajas de plexiglás transparente, partículas por medio de aire a fin de hacer atravesar estas cajas por rayos móviles, pero terminó por utilizar agua en pequeños acuarios. El agua estaba coloreada con anilina fluorescente a fin de hacer perfectamente visibles los rayos luminosos que la atravesaban.

Con esta idea concibió entonces una sala para fumadores cuyos muros estarían llenos de pequeños orificios de los cuales brotarían los rayos luminosos en movimiento a fin de que el aire de la sala, rarificado por el humo, visualizase los rayos que lo atravesaban en todas direcciones.

Con el fin de circunscribir al espectador, de colocarlo en el centro de un fenómeno, de rodearlo completamente de una situación visual, algunas experiencias fueron hechas en el primer laberinto realizado por nuestro grupo para la Bienal de París de 1963. En este laberinto, tres de mis proposiciones asociaban la luz a elementos reflectantes, formando tres de los recintos que el espectador tenía que atravesar. Estas experiencias excluían la posibilidad de aprehender el fenómeno de un solo vistazo, como en el caso de los cuadros tradicionales expuestos sobre la pared, o de las esculturas sobre zócalo alrededor de las cuales gira el espectador. Tendían a sumergir a éste en una situación visual, solicitándolo simultáneamente desde todas partes, a fin de que la imagen percibida durante su paso fuere el producto de su tiempo de parado en este espacio. Así como de los movimientos efectuados, de las imágenes producidas sucesivamente, etc.

En este sentido, pero con temas más simples, hice en 1968 otros dos recintos, uno de los cuales estaba cubierto con líneas luminosas paralelas separadas unos 30 cm. unas de otras, en constante vibración, y el otro con paredes curvas sobre las cuales y en toda su longitud se desplazaban luces verticales de izquierda a derecha y de derecha a izquierda, a intervalos irregulares y a velocidad diferente.



- 1 Continuel-lumière écran en plastique- 90 x 90 x 21 Cm- 1960-1966
- 2 Lumière en vibration- Installation - 250 x 400 x 400 Cm - 1968
- 3 Lumière alternées- 1993
- 4 Continuel-lumière-cylindre- 170 x 122 x 35 Cm- 1962
- 5 Boîte lumineuse- 40 x 63 x 15 Cm- 1960

SOBRE LUMIÈRES ALTERNÉES

LUMIÈRES

ALTERNÉES

ESPECIFICACIONES: LUZ ALTERNADA 1971



Objeto lumínico-cinético

Madera, espejo de papel metalizado, fuentes de luz

123.5 x 123.5 x 20 cm

Daros Latinamerica Collection, Zurich

En *Lumières alternées* pequeñas bombillas bi-metálicas están dispuestas en las ondas que forman hojas de aluminio dentro de una caja de madera. Los destellos de las bombillas producen contra el aluminio ondulaciones de luz que se despliegan en la superficie blanca del fondo. En 1993 Le Parc revisitó esta técnica en una escala mayor, utili-

zando los más recientes avances en la tecnología electrónica para tener más control sobre el encendido y el apagado de las luces, lo que permitió que los efectos lumínicos cubrieran paredes enteras.

Durante la exposición *Le Parc Lumière. Obras cinéticas de Julio Le Parc*, Daros Latinoamérica decidió adquirir las 41 obras exhibidas. Debido a su antigüedad y a largos períodos de préstamo, todas se encontraban en delicado estado técnico.

Käthe Walser, curadora técnica de la institución, cuenta cómo se llevó a cabo este proceso de reconstrucción y conservación de los trabajos de Le Parc en el catálogo de la exposición. “[...] se inició el prolongado y continuo proceso de búsqueda de materiales adecuados para su conservación; se hicieron así largas listas de compra para las diferentes lámparas y piezas. Se estableció contacto con talleres mecánicos que fueran capaces de encargarse de la reparación y el mantenimiento de los motores, engranajes y resortes. Fue necesario reemplazar cables e interruptores quemados y se hicieron nuevas correas de transmisión a medida. Pues con la falta del componente más diminuto la obra ya no puede funcionar y se vuelve, por decirlo de algún modo,



inexistente. Se grabaron en video las obras que tienen efectos lumínicos impulsados mecánicamente, a fin de tener, como futura referencia, evidenciadocumental de su forma, velocidad y dirección. Además, se tomaron fotografías de todos los trabajos, durante y después de la exposición en los espacios oscuros para mostrar los efectos lumínicos y a plena luz del día para poner de manifiesto sus partes y materiales constitutivos.”¹



Detalle de Lumières alternées en las condiciones en las que se encontraba en 2004

1 Extraído de “Llevar luz a la oscuridad” en MALBA, Daros, Hatje Cantz, “Julio Le Parc, Obras cinéticas” (catálogo de exposición) 2014.

ÚLTIMAS EXHIBICIONES:

- *Le Parc Lumière*, MALBA - Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Argentina, 2014
- *Le Parc Lumière. Obras cinéticas de Julio Le Parc na Coleção Daros Latinamerica / Kinetic works by Julio Le Parc in the Daros Latinamerica Casa Daros*, Rio de Janeiro, Brazil, 2013
- *Blickmaschinen oder wie Bilder entstehen. Die zeitgenössische Kunst schaut auf die Sammlung Werner Nekes*, Museum für Gegenwartskunst Siegen, Germany, 2008
- *Le Parc Lumière – Luz en movimiento*, Banco de la República de Colombia, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, Colombia, 2007
- *Le Parc Lumière. Obras cinéticas de Julio Le Parc de la colección Daros Latinamerica*, Zürich, Laboratorio Arte Alameda, México D.F., Mexico, 2006
- *Le Parc Lumière. Obras cinéticas de Julio Le Parc / Kinetic works by Julio Le Parc*, Daros Museum, Zürich, Switzerland, 2005

ANÁLISIS PERSONAL DE LA OBRA DE LE PARC

Dos mecanismos diferentes de la conciencia entran en juego cuando observamos el movimiento (representado) en una obra estática y el movimiento (presentado) en una obra cinética. En el primer caso debo imaginarlo completando las fases sucesivas de un desarrollo temporal sugerido por medio de una pose o de un gesto. En el segundo, el movimiento se nos presenta en su realidad concreta, es decir, en el momento de realizarse. Sólo me cabe percibirlo.

Si el espectador de una obra cinética es testigo del movimiento, el de una obra estática es intérprete activo. Y esto es así porque, en el primer caso, el movimiento y la transformación se presentan en su realidad concreta, en el objeto-cosa. No se requiere entonces de la intervención de la conciencia “imaginante”.

Pero ¿Qué entendemos por objeto-cosa? Etimológicamente, *objektum* significa “lo que se nos enfrenta”, “lo que existe fuera de nosotros”, “todo lo que se ofrece a la vista o afecta a los sentidos”. Si bien, en un sentido amplio, “objeto” es todo lo que se ofrece a la conciencia del sujeto, en esta oportunidad entendemos por él: “objeto que se me enfrenta” y, en particular, “objeto percibido”. La palabra *cosa*, por otro lado, designa a una especie de objeto, es decir que “objeto abarca un campo cuantitativamente mayor. “Cosa” denota una presencia anclada en la materialidad. Objeto-cosa es entonces un objeto percibido en su realidad material.

El espacio y el tiempo colaboran en la medida en que son necesarios para la síntesis pura de la imaginación y es esta síntesis la que hace posible todo conocimiento. Por otro parte, el tiempo y el espacio sólo pueden ser determinadas el uno

por el otro. Aún cuando todo es transforme, el devenir mismo no puede ser percibido; es necesaria una representación en el espacio. Inversamente el espacio sólo puede ser determinado dentro de un cierto tiempo: una línea recta sólo puede ser trazada sucesivamente y la sucesión es una dimensión propia del tiempo. Kant definía el primer caso como “espacialización del tiempo” y el segundo como “temporización del espacio”. El arte cinético, objetiva el tiempo en una materia visible. Por un lado, presenta visualmente el espacio: la obra está en el espacio. Es *objektum* que se nos enfrenta; existe fuera de nosotros. Por el otro, presenta objetivamente el



tiempo. La obra se desarrolla en el tiempo permitiendo una percepción directa del mismo. Espacio y tiempo tienen la misma propiedad material.

Para Le Parc y los miembros del G.R.A.V., la

obra de arte debe contribuir a perfilar un nuevo tipo de espectador. Adhiriendo a la ideología de izquierda, ellos aspiran a que los cambios introducidos en el arte se extiendan al conjunto de la sociedad.

Ideas como la desmitificación del artista, la necesidad del trabajo grupal, la participación física del espectador y la socialización de la obra serán sometidas a un análisis crítico puesto que entre ellas y sus realizaciones concretas no se observan siempre coincidencias. La intención (el tender hacia) de la obra no sigue, en todo momento, los pasos de los deseos del artista.

El pensamiento de Julio Le Parc se enmarca, en términos generales, en la ideología marxista. Sus manifiestos atacan directamente la situación de privilegio de determinadas clases sociales que pueden tener acceso al arte.

Todo en su obra habla de la dificultad de escapar a las reglas de juego de la sociedad de consumo dentro de la cual se mueven los artistas, quienes no pueden eludir los mitos de la publicidad y la consagración de determinados productos culturales.

La producción artística convencional es exigente con el espectador. Para que pueda apreciar se requieren condiciones especiales: cierto conocimiento de historia del arte, una información particular, sensibilidad artística, etcétera. Los que responden a estas exigencias perteneces evidentemente a una clase bien determinada.

La propuesta de Le Parc había sido trabajar para el gran público, para todos aquellos que generalmente no resultan beneficiados por el Arte (con mayúscula) serio, culto, elitista. Se concentró entonces en la investigación de medios capaces de activar mecanismos existentes por igual en todos los seres humanos. El punto de partida fue el ojo humano. La obra cinética de acuerdo con Le Parc y sus compañeros del G.R.A.V., no debe dirigirse “al ojo cultivado, sensitivo, intelectual, estético o delirante, sino al ojo humano en general. De este modo ellos siguen de cerca los postulados del “maestro” Vasarely, contenidos en el Manifiesto Amarillo de 1955.

Es evidente que los medios cinéticos (movimiento real, óptico o luminoso) presentan como rasgo distintivo el poder de sorprender, de impresionar, de llamar la atención de modo mucho más directo que los medios estáticos. Lo imprevisto, la sorpresa, el humor, el asombro, la diversión, el juego, lo fantástico, lo imposible, son todas categorías estéticas del arte cinético que lo

convierten en un objeto ideal para la comunicación con el gran público. De allí, por otra parte, su uso generalizado en el terreno de la publicidad.

Algunas obras de Le Parc (como Continuos Luminosos) pondrán en juego mecanismos de fascinación propios de la luz en movimiento. Otras permitían la participación exteriorizada (obras juego en general) o excitarán la retina produciendo al cabo de segundos la ilusión óptica de movimiento. En el caso de Superficies secuencias, pinturas que responden a un programa operativo de base racional que permite que su ejecución no requiera de la mano del artista; pueden ser concretadas por asistentes o reproducidas mecánicamente. Diferente, sin embargo, de la práctica de artistas como Max Bill, quien insiste en el carácter aritmético de la composición, Le Parc llegará a alterar el programa sobre la marcha para acentuar determinados efectos.

Particularmente hablando de la elección del artista en el proceso de relectura de una de sus obras, podría decirse que ésta fue en parte consecuencia de los elementos mencionados anteriormente que resultan puntos en común con mi visión personal y mi producción actual. La visión como tema general, la subjetividad que esta representa y por otro lado la masificación del punto de vista personal, son motivaciones en común. Por otro lado la elección del soporte lumínico es otro vínculo que encuentro con el artista.

“Lumières Alternées (1971) es una obra objeto que forma parte de su serie de trabajos Lumières. En ella, 12 lamparitas están dispuestas sobre una superficie de papel espejado, direccionadas hacia el fondo de una caja de madera. Alternadamente, encienden y apagan generando reflejos sobre la superficie blanca del fondo.

Partiendo de lo mencionado anteriormente, podría retomarse lo mencionado en relación a la vinculación del espacio-tiempo. En este caso el espacio real que ocupa el objeto no se presenta al espectador hasta que es iluminado. Pero esta iluminación no es continua por lo que siempre va a existir dentro de la obra un espacio visible y otro que permanece oculto, mutando rápidamente de uno a otro lado.

En cuanto al tiempo, dentro de la obra se podría hablar de ritmo ya que el cambio de una a otra luz genera un pulso ágil que varía aleatoriamente. A la vez es a través de este tiempo

dinámico que conocemos el espacio en el que nos encontramos y que podemos ver los reflejos fantásticos generados por la luz sobre el papel espejo.

De alguna forma, podría decirse que la luz como soporte de la obra, refleja lo que día a día hace con nuestros ojos. No sólo vemos porque tenemos la capacidad de hacerlo, sino que también porque la luz, hace un trabajo sobre los objetos que permite que los mismos puedan ser apreciados por nuestros órganos de visión.



PROCESO DE RELECTURA DE LA OBRA

En relación a cómo se abordó la realización del trabajo, en principio se partió por elaborar una investigación para averiguar con qué materiales fue realizada y con cuántos de ellos podría llegar a contar. En general, se intentó conservar en su mayoría el aspecto que la obra tenía para evitar realizar un cambio que afecte a la misma.

La madera utilizada para la fabricación de la caja que contiene al objeto tenía un espesor en la obra original de aproximadamente 3 centímetros. Esto se modificó para que el montaje y el transporte sea mucho más sencillo debido al peso del mismo. Se trabajó con fibrofácil de 5 mm para la base o falso fondo y uno de 3mm para los laterales. Para que tenga consistencia, a la base se le añadió un marco en la parte trasera que no es visible para el espectador.

La iluminación, supuso otro cambio dentro del proceso. Las bombillas utilizadas en la obra original son halógenas, sin embargo, en las últimas versiones de la misma se trabajó con leds y se reemplazó el circuito analógico por uno digital. Esto me habilitó a introducir también los leds a esta versión de la obra para contar con un dispositivo con el que ya había trabajado.

El papel utilizado es una lámina de aluminio que se encuentra en las librerías como papel para repujado.

Se utilizaron niples roscados para sostener las lámparas y escuadras metálicas para sostener la forma del papel metálico.

En cuanto a la parte electrónica, se programó en Arduino un programa que controle las doce salidas digitales de los leds y que alternen entre una y otra en un tiempo de aproximadamente 1 segundo como lo hace la obra de Le Parc.

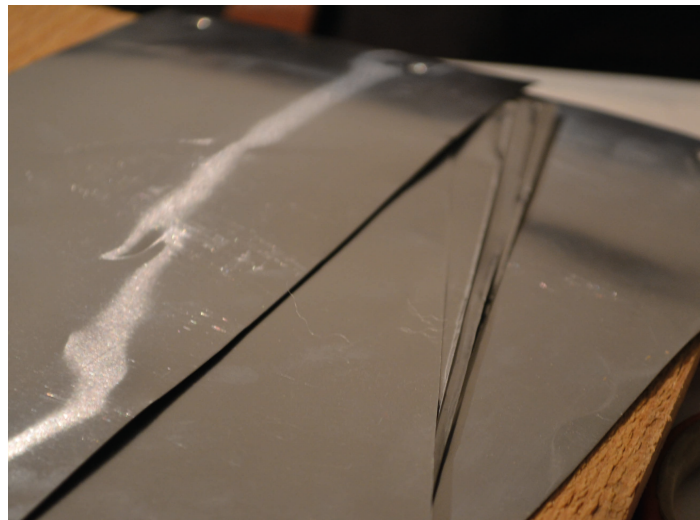
MATERIALES UTILIZADOS EN EL PROCESO DE RELECTURA

1



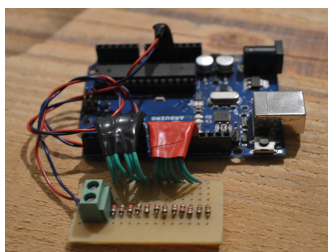
- 1 Escuadra metálica para sujetar el papel espejo
- 2 Leds de 10 mm de diámetro con portaled
- 3 Papel de aluminio
- 4 Circuito electrónico y plaqueta Arduino
- 5 Niples roscados para sostener el portaled

2



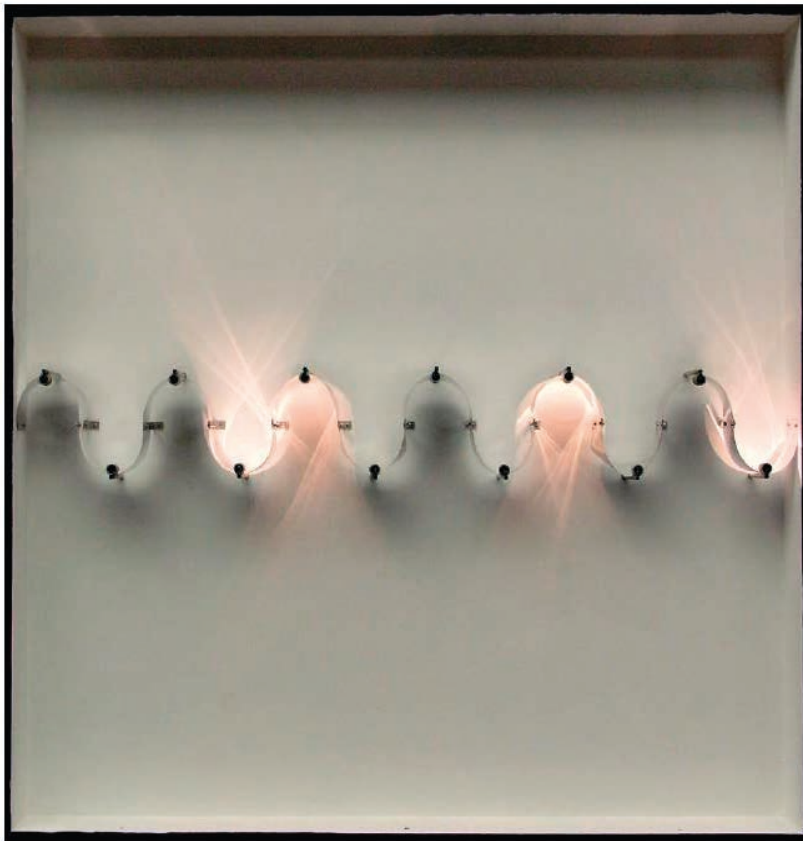
3

5

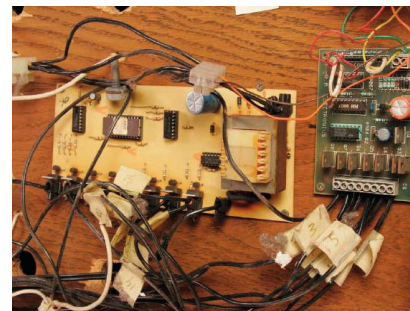
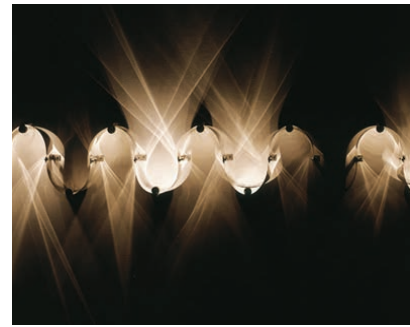


4

1



2



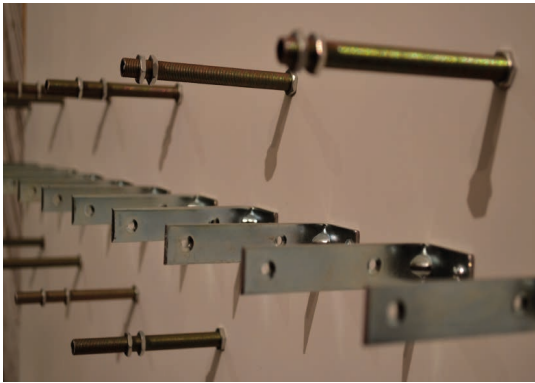
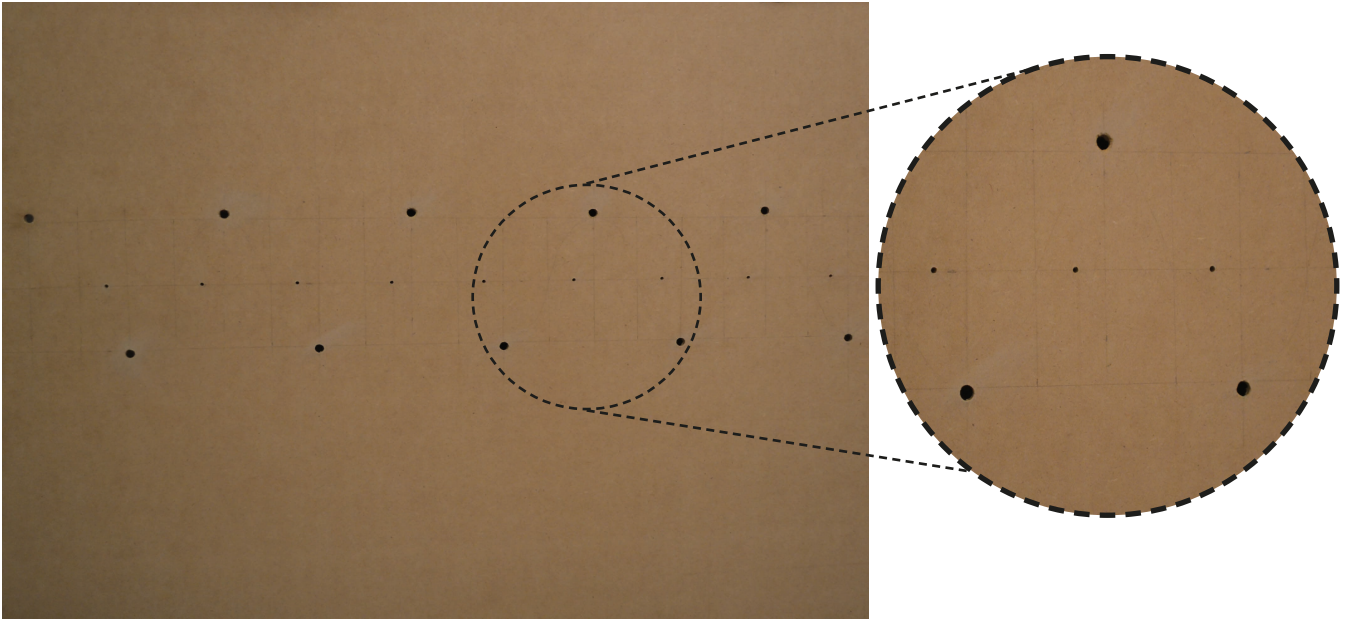
3

- 1 Vista frontal de la obra funcionando con iluminación externa.
 2 Vista frontal de la obra funcionando sin iluminación externa.
 3 Circuito primitivo de la obra original.

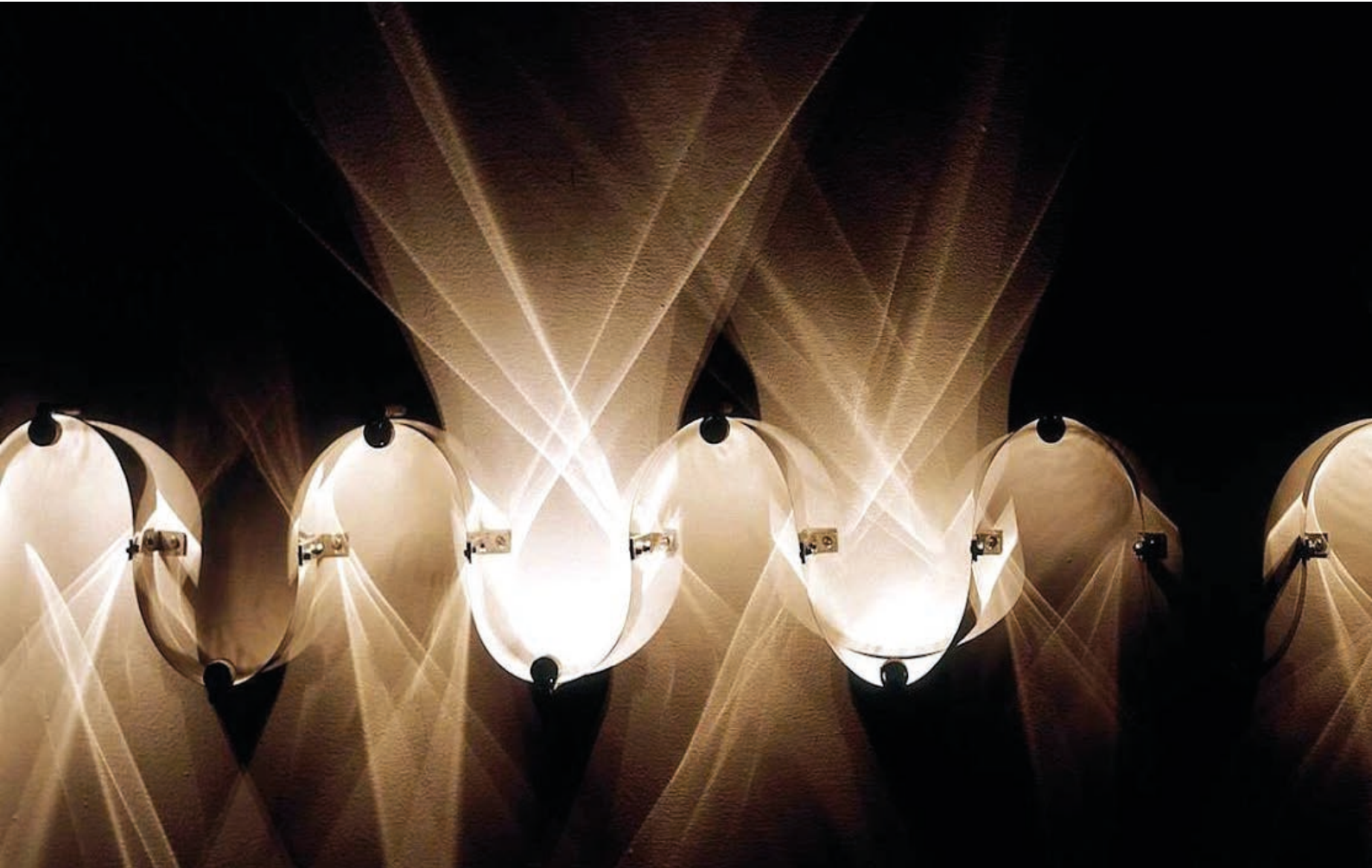
Luego de esta primera etapa de investigación y reemplazo de los materiales originales, se comenzó una segunda etapa, la etapa de bocetado. Se investigaron las dimensiones originales de la obra y su funcionalidad dentro de ella para saber si las cuestiones de dimensión tenían una función específica que hacía que la obra no se complete si por algún motivo se modificaban.

Por otro lado se investigaron las cuestiones de montaje dentro de la obra para llevar a cabo un proceso similar a la hora de trabajar la relectura del mismo. Se estableció contacto con el atelier de Julio Le Parc en Francia para preguntar sobre algunas cuestiones específicas relacionadas a los materiales y a la realización. Se obtuvo respuesta del hijo Yamil Le Parc quien amablemente respondió algunas de las preguntas. Me confirmó el cambio de tecnología analógica por digital luego de que la Casa Daros adquiriera las obras y las modificara por los estragos que había hecho el tiempo en ellas para la posterior exhibición. Por otro lado me envió algunas imágenes de diferentes exhibiciones de la obra.

En cuanto al montaje del objeto se trabajó como lo hacía Le Parc en su obra con una caja con doble fondo. En la parte frontal se adhirieron los elementos que son visibles para el espectador: papel metálico, niples, leds con holders y escuadras. Los cables que alimentan a los leds pasan a través de los niples atravesando el doble fondo para que no se vea el circuito electrónico ni los cables. Detrás de éste falso fondo se encuentra la plaqueta arduino conectada al circuito de los leds y los cables de alimentación.



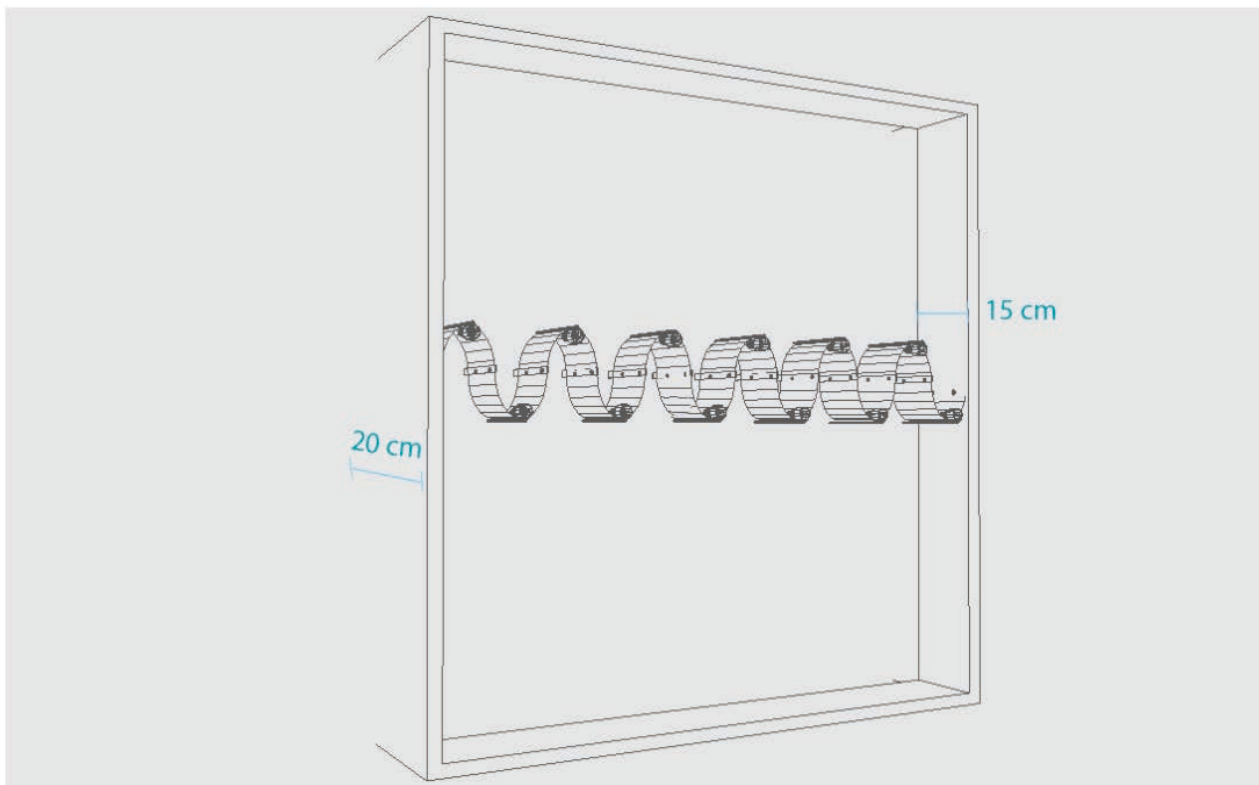
Imágenes del proceso de armado.



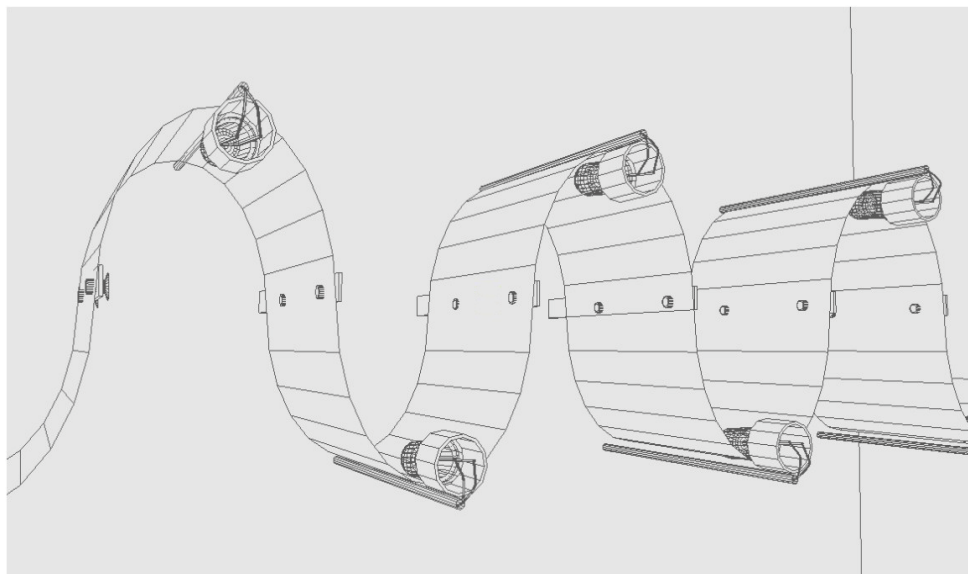
ANEXO

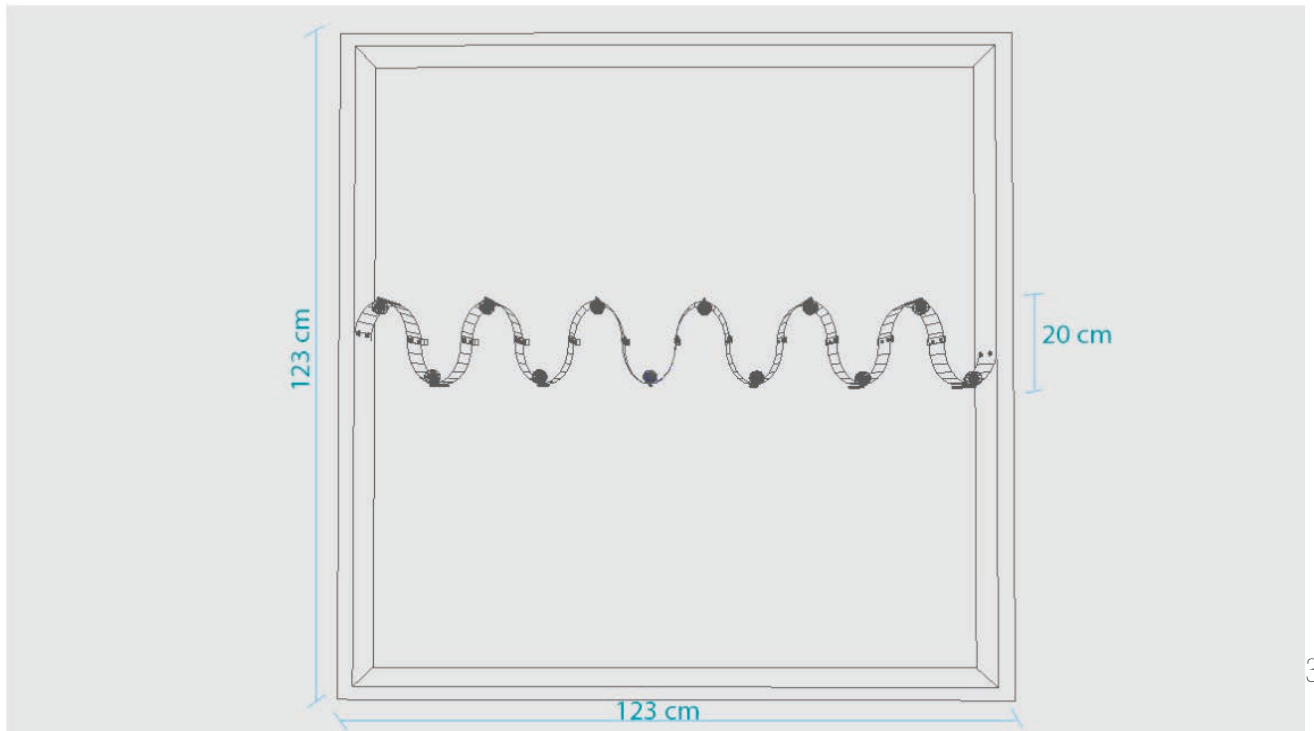
BOCETOS

1

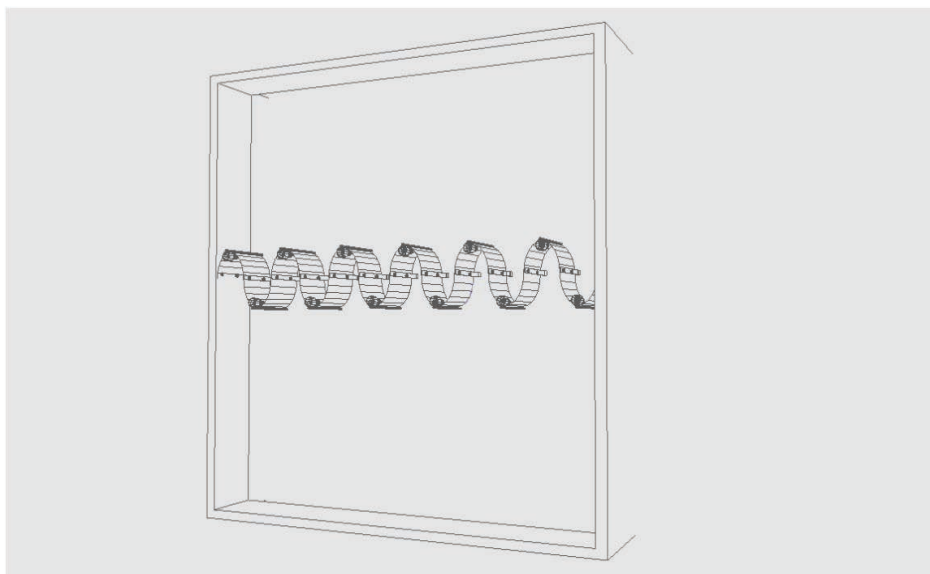


2





3



4

- 1 Vista semi lateral (izquierda)
- 2 Detalle papel espejo con escuadras. Niples y portaleds.
- 3 Vista frontal
- 4 Vista semi lateral (derecha)

RENDERS





IMAGENES





