

CRASH

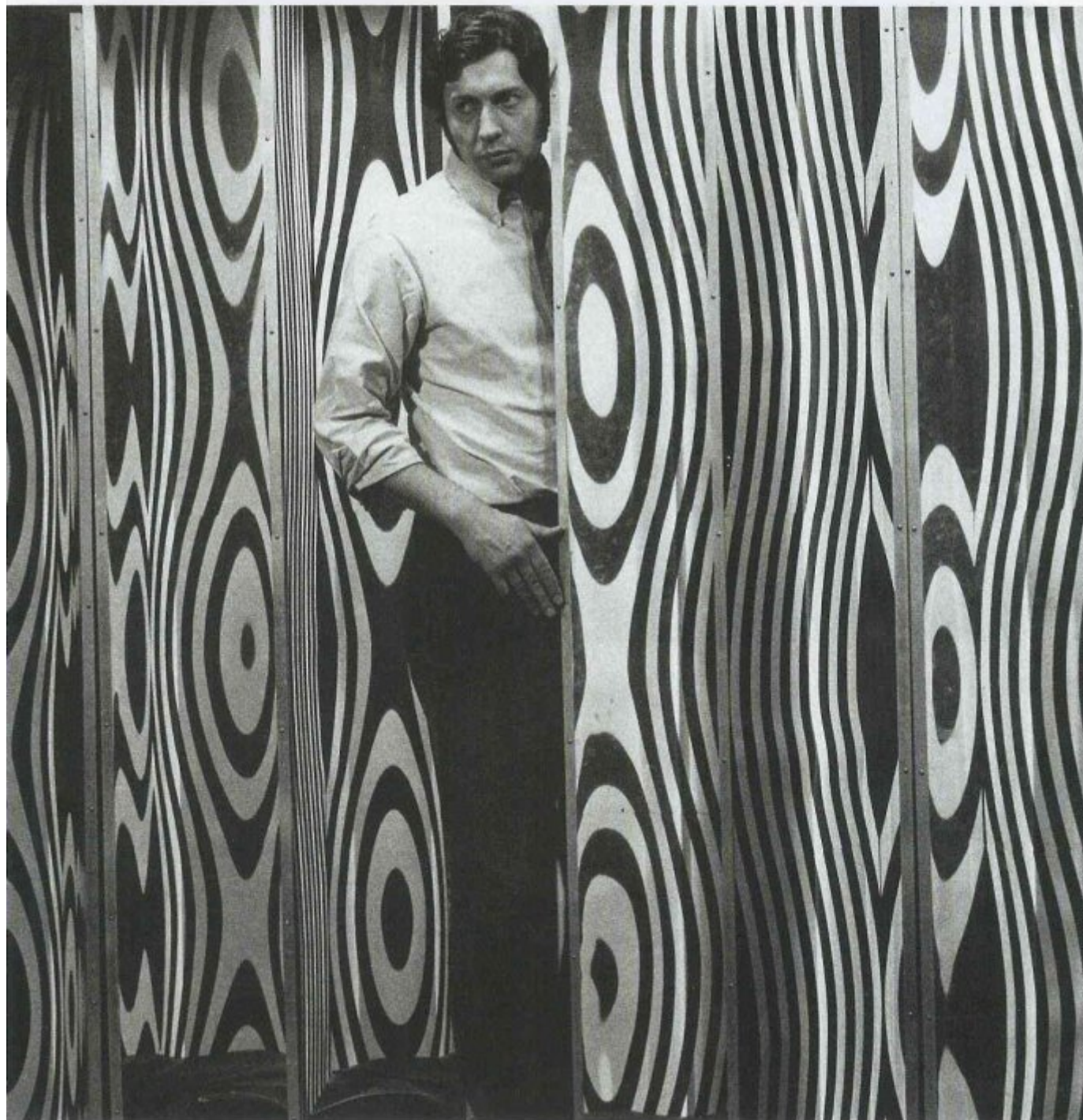
2013
UNEXPECTED
ARTISTS
EXHIBITIONS
ARTWORKS

THE ART ISSUE



ON ART & LIGHT

by julio le parc



CERCLES VIRTUELS PAR DÉPLACEMENT DU SPECTATEUR — 1965 — CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES: ARCHIVES ATELIER LE PARC

À PEINE QUELQUES MOIS APRÈS LA FIN DE LA RÉTROSPECTIVE QUE LE PALAIS DE TOKYO LUI A CONSACRÉ, JULIO LE PARC, ARTISTE AU TRAVAIL À LA FOIS ENGAGÉ ET ONIRIQUE, CONNAIT UN SUCCÈS FULGURANT. IL REVIENT SUR SON ENFANCE EN ARGENTINE, LA GENÈSE DE SES RECHERCHES, SA REMISE EN CAUSE DU MILIEU DE L'ART ET DE SES CARCANS, SANS LANGUE DE BOIS ET AVEC HUMOUR...

Parlez-moi de vos trois expositions inaugurées en octobre dernier au Brésil.

La première est à la galerie Nara Roesler à Sao Paulo. Avec la commissaire Estrellita Brodsky, j'ai fait le choix d'œuvres de grande dimension. D'habitude les galeries cherchent à montrer des choses plus faciles à vendre. Il y avait aussi mes dessins préparatoires et mes gouaches, que je ne vendais pas. Mais ils ont voulu à tout prix les exposer, pour montrer que ces pièces que j'ai réalisées dans les années 60 avaient un lien avec mes œuvres. La deuxième, c'est dans la nouvelle galerie qui s'appelle Carbone, également à Sao Paulo. C'est mon fils Yamil qui a réalisé le montage de l'exposition comme commissaire, avec des multiples d'œuvres graphiques. Après, la troisième exposition, est à Rio, à Casa Daros. Un bâtiment énorme. Je ne sais pas combien de mètres carrés. C'est une exposition thématique: les œuvres de lumière. Ils ont privilégié l'espace, ont donné à chaque œuvre une place importante afin de la mettre en valeur. Dans ma grande exposition au Palais de Tokyo, j'ai additionné mes différentes recherches pour mettre en place une nouvelle situation. Il y avait une grande œuvre au plafond, après d'autres aux murs, mais à Casa Daros, c'est beaucoup plus grand encore. Tout est noir, le plafond, le mur, les sols, tout. Et au milieu, une œuvre toute seule. Les œuvres sont plus... «sacralisées».

Pendant votre jeunesse, y a-t-il des œuvres ou des artistes qui vous ont marqué ?

Quand j'étais petit, j'habitais très loin de la capitale de l'Argentine, à 1200 km à l'ouest, près de la Cordillère des Andes. C'était un tout petit village, avec une seule rue goudronnée qui le traversait. Dans la maison où l'on habitait, il n'y avait même pas d'eau courante. Alors pour penser à l'art, il n'y avait pas grand-chose. Il n'y avait pas de visite de musée, ni de galerie, ni de télévision pour voir des images, ni de journaux...

Quand avez-vous su que vous alliez être artiste ?

Artiste ? Je n'ai pas pensé que j'allais devenir artiste. Mais à l'école primaire, la maîtresse a remarqué que j'avais des facilités pour dessiner. Elle a dit à ma mère qu'elle devait m'orienter vers l'art. Après, nous sommes venus à Buenos Aires, ma mère, mon frère, ma sœur et moi, et un jour, nous sommes passés devant l'Académie des Beaux-Arts. Là, ma mère s'est rappelée ce que la maîtresse lui avait dit. Mais avant d'entrer à l'Académie, il y avait une école préparatoire. Et pour aller dans l'école préparatoire, il fallait passer un examen. L'examen c'était les fusains sur papier et les modèles en plâtre. Les anciens étudiants des Beaux-Arts donnaient des cours tous les soirs à ceux qui allaient passer l'examen. Il y avait un banc, ensuite il y avait un modèle qu'il fallait dessiner. Dès que je me suis assis, j'ai su que c'était ce que je voulais faire. Et rien d'autre. J'avais 14 ans.

À cet âge, étiez-vous déjà apprenti ?

Oui. Surtout dans un atelier de maroquinerie. Ils fabriquaient des sacs pour femmes, et des gants, pour un magasin dans la rue principale de Buenos Aires, très chic. Petit à petit, même là, ils se sont rendus compte que je savais dessiner. Ils m'ont fait dessiner les modèles, les nouveaux prototypes. Le chef d'atelier posait les sacs sur une table, et je les dessinais, à la place de faire des photos. Chaque fois qu'il y avait de nouveaux produits, on m'appelait. C'était très bien, je m'appliquais... c'était très réaliste.

Vous travailliez comme apprenti et alliez en cours ?

C'était compliqué. On a déménagé en dehors de la ville. Il fallait prendre le train le matin pour venir en ville, à midi. Je reprenais le train pendant une demi-heure pour rentrer manger en vitesse à la maison et revenir, puis à nouveau travailler à l'atelier, et après, je marchais encore deux kilomètres pour aller au cours du soir. C'était un bon système, ces cours nocturnes. Il y avait beaucoup de jeunes qui travaillaient dans la journée et pouvaient faire les études la nuit. De 7 heures jusqu'à 11 heures du soir plus ou moins. Après je rentrais, il y avait d'autres amis qui prenaient le train comme moi. Je mangeais à la maison très tard. Puis après je m'endormais très vite. Je me réveillais le matin et ça recommençait...

Pas de temps pour les loisirs ?

Non. C'est pour cela que je n'ai jamais appris à danser le tango ! Les jeunes dans le quartier attendaient le samedi pour aller danser. Mais moi je dessinais tout le temps et partout. Le samedi et le dimanche, je fabriquais des paysages, avec des morceaux de bois, je dessinais avec des lignes droites et des courbes. Nous n'avions pas de moyen, mais on avait un tourne-disque. On écoutait «L'oiseau du feu» de Stravinski, en boucle. À la fin, ce n'était plus de la musique, ce n'était que des grincements...

En 1958, quand vous êtes arrivé en France en tant que boursier, qu'est-ce que vous avez découvert ?

Je pense que les Français, comme les Mexicains qui ont gardé l'influence précolombienne, ont un passé très fort derrière eux. J'ai eu la sensation qu'il y avait une espèce de retenue, un poids. Des courants proches, le surréalisme, le dadaïsme, le cubisme, l'impressionnisme, ont compté

« UN NOMBRE TRÈS RÉDUIT D'ARTISTES, D'UNE FAÇON TRÈS ARTIFICIELLE, PREND DE LA VALEUR. C'EST L'ARGENT QUI DÉTERMINE QUI EST BON OU MAUVAIS ARTISTE. »

01. CONTINUEL LUMIÈRE MOBIL (DÉTAIL)

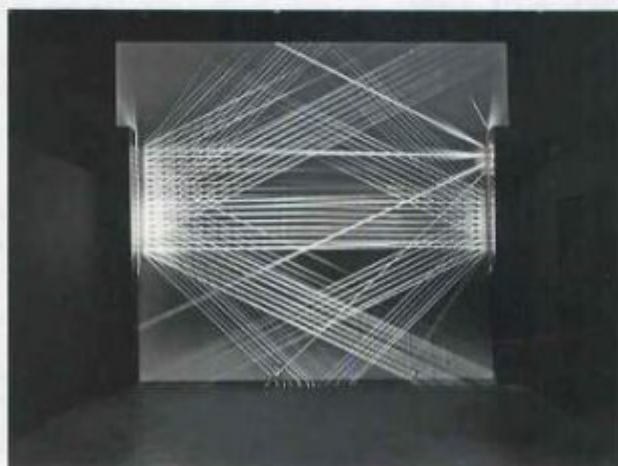
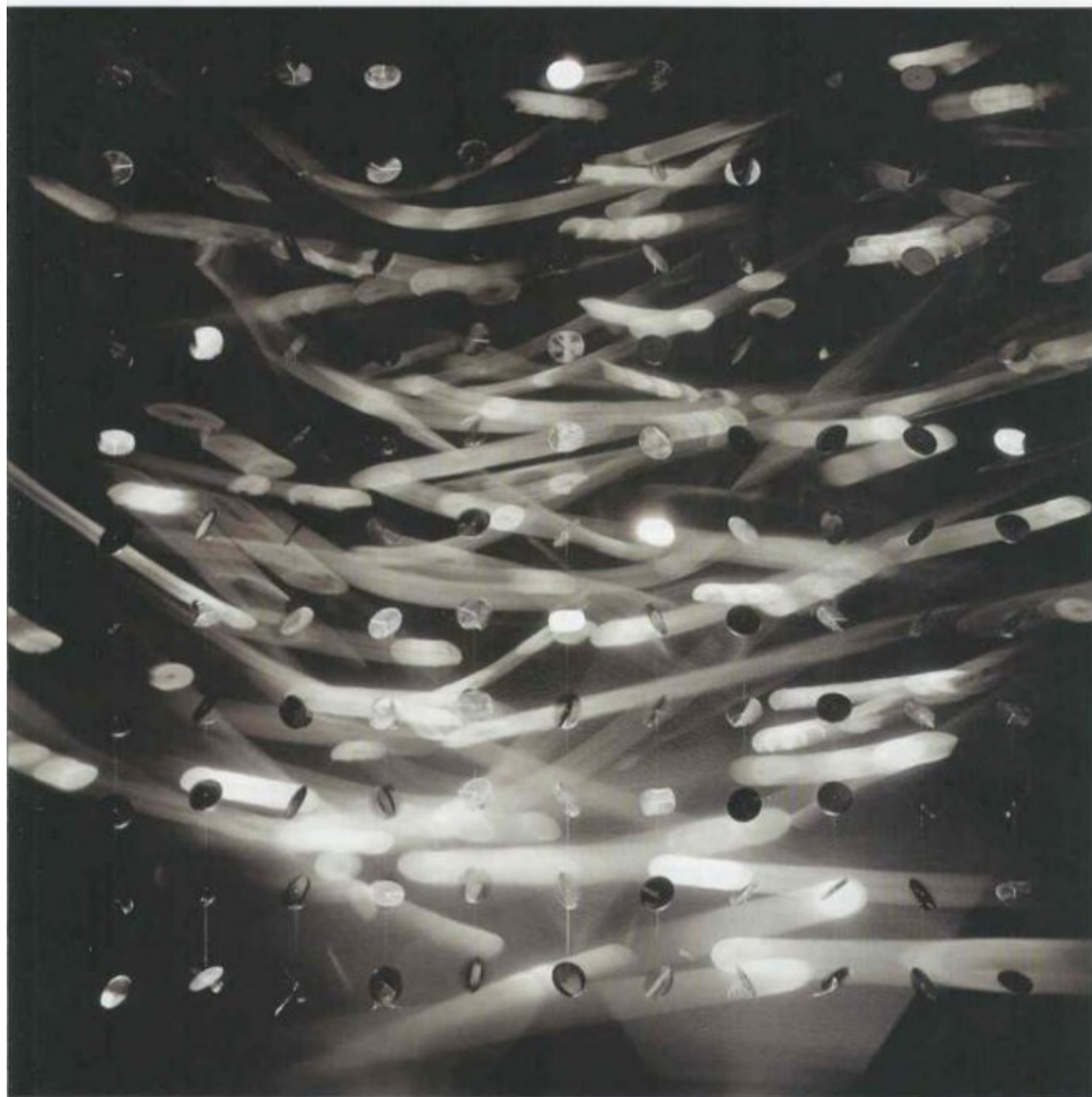
1960-1966
Dareu-l'asymétrica, 2005
Collection Dareu-l'asymétrica, Zurich

02. CONTINUEL MOBIL

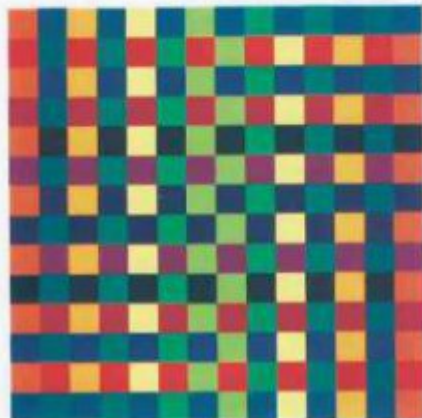
1962-1996
Plaques en Plexiglas translucide de 20 x 20 cm, fils nylon
Dareu-l'asymétrica, 2005

03. DOUBLE LUMIÈRE ALTERNÉE

1993-2012
Cédas photographiques: André Morin



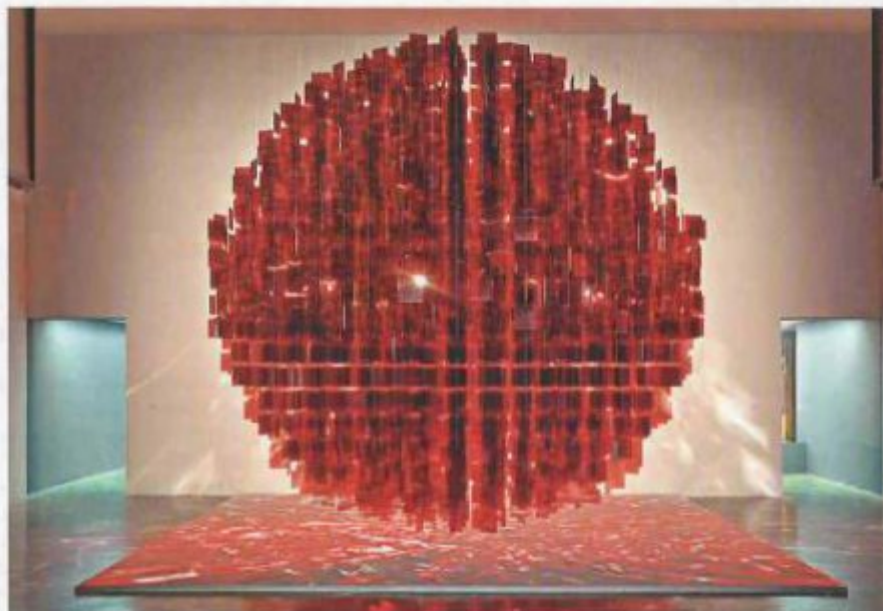
**04. JULIO LE PARC DEVANT LE THÉÂTRE
DES INDÉPENDANTS
A BUENOS AIRES EN 1954**
Crédits photographiques: Archives Atelier Le Parc



05. SURFACE 190
Série 30 n°10
1970
Collage sur carton

06. SPHÈRE ROUGE
2001-2012
2913 plaques en Plexiglas rouge translucide
de 20 x 20 cm, fils d'acier

07. SURFACE COULEUR SÉRIE 23 N°14-11
1970-2012
Acrylique sur toile



« J'AI VU COMMENT LE PUBLIC A RÉAGI À L'EXPOSITION DU PALAIS DE TOKYO. ÇA NE ME GÊNE PAS QUE LA BEAUTÉ DES ŒUVRES RENDE LES GENS UN PEU PLUS JOYEUX. »

énormément dans l'art moderne. Et pour les jeunes artistes, c'était un poids. En même temps, il y avait des oublis incroyables. Personne ne connaissait Mondrian, par exemple. Je suis allé tout de suite au Musée d'art moderne pour voir les œuvres de Mondrian mais il n'y en avait même pas une ! À l'école des Beaux-Arts, l'enseignement était rétrograde. Alors qu'en Argentine, en 1955, un mouvement étudiant est apparu, une organisation politique. On a occupé les trois écoles d'art, chassé les directeurs, mis en disponibilité les professeurs, ensuite appelé les jeunes artistes de Buenos Aires pour nous donner des cours pendant que nous, on occupait les écoles. Il y avait cette curiosité, ce désir d'être informé, de casser l'enseignement académique, d'apprendre d'autres choses. Je pense qu'on était plus ouverts sur le futur !

D'où venait cette fraîcheur, cette curiosité ?

L'Argentine était un pays tout neuf. L'indépendance est arrivée en 1910. Il y avait une prédisposition à regarder vers le futur, beaucoup moins vers le passé. Je me rappelle que nous avions un professeur, une femme, qui est venue à Paris au début des années 60, elle avait pour mission de visiter les écoles des Beaux-Arts en Europe. Nous l'avons accompagnée. Le directeur des Beaux-arts qui nous a reçus a dit alors : « il faut que vous sachiez. Ici, ce n'est pas une école académique. On parle même de l'impressionnisme ! »

As-tu été déçu ?

Non, pas déçu, mais en très peu de temps, j'avais fait le tour de Paris. Je suis allé dans les musées, dans les galeries, aux Beaux-Arts. Dans les galeries il n'y avait pas grand-chose d'intéressant, le seul endroit où l'on pouvait découvrir des choses était la galerie Denise René. Quand vous viviez en Argentine, vous augmentiez votre imagination, je pensais que j'allais trouver à Paris une ville effervescente, avec toutes sortes de discussions, alors que là, c'était très apathique, c'était la fin de quelque chose. Les Surréalistes faisaient encore des expositions, mais c'était la fin.

Donc vous vous êtes dit que tout était possible ?

Oui. On discutait entre nous, on disait : qu'est-ce qu'on peut faire, nous, petits ex-étudiants, dans la ville de l'art où il y a eu tous ces grands créateurs, tous ces courants artistiques ? La seule alternative, était d'investir le temps que j'avais. Grâce à ma bourse. C'était la première fois, depuis que j'ai commencé à étudier aux Beaux-Arts à 14 ans que je pouvais disposer de mes journées entières.

Vous avez alors créé le groupe de recherche GRAV avec Sobrino, Garcia Rossi, Morellet, Stein, Yvaral.

Dans quelle mesure le travail collectif a-t-il été important pour vous ?

On a mis à plat notre situation, le milieu de l'art : il y avait des salons, des galeries, des lieux où l'on pouvait exposer... À cette époque-là, il y avait aussi la Biennale de Paris. Après il y avait des critiques d'art, des fonctionnaires de musée, des collectionneurs. Et les artistes fonctionnaient d'une façon très individualiste. On a voulu changer cette situation, ne pas rester isolés. Il y avait beaucoup d'artistes qui avaient trouvé un système qu'ils répétaient sans cesse, comme si c'était devenu leur marque de fabrique. Ils faisaient n'importe quoi, et ce qu'ils faisaient était devenu art. Toutes ces réflexions renforçaient notre travail d'équipe, déjà en Argentine, avec le mouvement des étudiants, et plus tard à Paris, avec notre groupe de recherche (GRAV). C'était une façon de réduire cette prétention à être un grand artiste qui va créer des œuvres extraordinaires. Décloisonner ce que l'on faisait. Et essayer de réaliser des pièces en commun. Nos idées se partageaient. Il y avait de l'expérimentation, des recherches. Le choix de former un groupe était repris par d'autres, il y avait une émulation.

Comment travailliez-vous en commun concrètement ?

Ça s'est concrétisé quand on a trouvé un garage dans le Marais. Avec ce lieu physique, on a fondé un groupe. On a nettoyé le lieu et on a réalisé la première exposition. On pouvait tous aller travailler là. Mais en réalité, le seul qui travaillait là c'était moi. Parce que Sobrino avait un espace, Joël Stein aussi, Yvaral avait hérité à Arcueil de l'atelier de son père Vasarely, Garcia Rossi était allé travailler à Bruxelles, Morellet avait une grande maison à Cholle et n'avait pas besoin de venir. La relation est devenue plus intense quand on nous a proposé de participer à la Biennale de Paris, en 1963. C'était énorme, On a réussi à réaliser quelque chose à titre collectif.

Vous portiez votre regard sur le milieu de l'art...

En l'observant, on a su comment il était. Comment le transformer était plus difficile. Mais au moins, on a essayé de faire des propositions, pour signaler qu'il y avait d'autres possibilités.

Comment avez-vous commencé à travailler sur la lumière ?

Ce n'est pas qu'un jour je me suis réveillé en me disant que j'allais travailler avec la lumière. J'ai réalisé beaucoup de dessins et de gouaches avec la permutation de 14 couleurs. Numéro 1 c'est le jaune, puis ça passe par le vert, le bleu, le violet, le rouge, l'orange et ça revient à nouveau à l'orange. Chaque fois, je voyais qu'il y avait une quantité énorme de permutations, même avec des schémas très limités. On commençait avec les 14 couleurs, ensuite 14 plus 14 et on arrivait à quelques 20 000 variations. Ensuite je me suis demandé comment je pouvais mettre en évidence ces variations. J'ai mis les 14 couleurs sur un cercle transparent, j'ai fabriqué une petite boîte, pour pouvoir multiplier les couleurs, en disposant une petite lumière avec des piles électriques, en projetant des couleurs. C'est pour ça que j'ai utilisé la lumière. Pour manipuler les couleurs. J'ai attaché des petits cartons avec des fils de nylon, pour faire comme des mobiles, ensuite à la place des cartons c'étaient des morceaux de plexiglass... La lumière prenait davantage d'importance, les reflets, je pouvais manipuler des lampes. Tous les thèmes que j'ai développés jusqu'à maintenant sont toujours ouverts, je peux prolonger, ou prendre des dessins ou des croquis que je n'ai pas réalisés, leur donner une nouvelle forme ou mélanger avec d'autres et continuer... Par ma nature, je n'ai jamais été un artiste monothématique. C'est une des exigences du milieu artistique. Même à l'école. Il faut se créer un style. Quand un artiste a trouvé une petite chose, il va passer des années à la répéter. Le groupe de Daniel Buren,

Parmentier, Mosset, et Toroni, a capté ça, ils se sont dit: pourquoi faire des variations, si c'est pour faire toujours les mêmes tableaux? Ils se sont mis chacun à faire les mêmes tableaux, en répétant toujours. Dans mon travail, il y a la lumière qui est importante. Mais dans le fond, ce travail de la lumière en est seulement une conséquence. Je n'avais pas la préoccupation de faire des choses belles. Ma préoccupation, c'était d'avancer, de faire des comparaisons, de continuer...

Vous êtes toujours engagé dans la remise en question de l'art et de l'artiste dans la société, quel regard portez-vous sur l'état actuel de l'art?

Nous avons dénoncé, combattu le milieu de l'art et sa façon de fonctionner. Mais les gens qui décident sont très peu nombreux. Il n'y a pas de choses ouvertes, ni de possibilité de développer de nouvelles choses.

Aujourd'hui, c'est pire?

Oui je pense que c'est pire. C'est plus exagéré. Il y a des rivalités plus fortes entre les artistes.

À l'époque, il y en avait mais c'était comme une grande famille, on se rencontrait, on se voyait.

Un nombre très réduit d'artistes, d'une façon très artificielle, prend de la valeur. C'est l'argent qui détermine qui est bon ou mauvais artiste. Toute la richesse de l'opinion des artistes n'est pas tenue en compte. Dans les grands musées, ils comptent les visiteurs avec des appareils, mais ce qu'ils ont pensé, personne ne le sait.

Quelle réflexion avez-vous sur votre exposition au Palais de Tokyo, qui a eu beaucoup de succès auprès du public?

À chaque fois que je réalise une grande exposition de cette nature dans différents pays, en Europe ou en Amérique Latine, il y a toujours des réceptions immédiates. Sans passer par des explications. Les gens peuvent créer une relation directe avec ce qui est proposé. C'est la présence des spectateurs qui fait vivre les œuvres présentées. J'ai vu comment le public a réagi à l'exposition du Palais de Tokyo. Ça ne me gêne pas que la beauté des œuvres rende les gens un peu plus joyeux.

Dans les années 70, dans la prolongation des discussions sur l'art et l'esthétique, contre l'art élitiste, certains étaient contre la beauté dans l'art. La beauté était suspecte. Mais je me rappelle qu'au Festival de Nancy, organisé par Jack Lang, qui n'était pas encore ministre, contre ce qui se passait au Chili, contre le coup d'État de Pinochet, en 1973, j'ai vu un soir une pièce de Pina Bausch. La beauté de ce spectacle était plus révolutionnaire que n'importe quelle déclaration. Il y a d'autres moyens de créer des transformations que les dénonciations permanentes des injustices dans la société. La beauté de ce spectacle était suffisante, il n'y avait pas besoin de discours, les spectateurs se sont sentis un peu mieux. Chaque chose que je fais a un sens pour moi, une logique. Je n'ai pas fait de choses gratuites, ni improvisées, ni cherché la provocation à tout prix. J'avais des paramètres limités, mais qui me permettaient de faire beaucoup de choses. Si par la suite, l'ensemble de ces expériences arrive à créer des sensations chez les gens, c'est quelque chose...

Vous avez tiré au sort pour décider d'accepter ou de refuser la proposition du Centre Georges

Pompidou de participer à l'Expo 72. Si la pièce était tombée côté face, qu'est-ce qui se serait passé?

J'aurais exposé comme je l'avais fait à Madrid, à Düsseldorf à peu près à la même époque.

Pas de regret de ne pas l'avoir faite?

J'étais engagé dans cette contestation à l'égard du Centre Georges Pompidou je ne pouvais pas à la fois contester leur organisation et accepter d'y exposer. Là aussi c'est pareil, cette exposition, Expo 72, était censée représenter l'art français, avec 72 artistes. C'était une chose qui se préparait en secret. J'ai lu dans le journal que François Mathy était nommé commissaire général. Mais personne ne savait rien. On lui a demandé de nous donner des informations, mais tout de suite il s'est fermé. Pour moi, ça me cassait les pieds, parce que j'avais investi beaucoup de temps; rassembler les artistes, les informer, organiser des réunions, réfléchir ensemble pour essayer de changer le Centre Georges Pompidou... La contestation de l'exposition a marché. Le jour du vernissage, le Front des Artistes Plasticiens a distribué des tracts, et les commissaires ont appelé les CRS. Ça a fait un scandale. Le coopératif Malassis avait accepté de participer, mais quand ils ont vu que la police tabassait les artistes, ils ont décroché leur toile... Ce n'était pas détruire pour détruire. On n'était pas contre le Centre Pompidou, on voulait que ça fonctionne autrement.

Aujourd'hui, comment percevez-vous le fonctionnement du Centre Pompidou?

C'est pareil. Il y a des commissaires qui font leurs choix, qui font leurs expositions thématiques ou autres, et pour les artistes, c'est la loterie. À l'époque nous avons envoyé une quantité impressionnante de propositions au Centre Pompidou. On a proposé de créer un petit espace autogéré par les artistes. Où les artistes, pourraient se rencontrer, imaginer des choses, inventer les dialogues... Mais dès qu'on donne un peu de pouvoir, les gens s'y agrippent.

En ce moment, sur quoi travaillez-vous?

Hermès m'a demandé de réaliser un carré. Ils ont réalisé les éditions avec d'autres artistes, Josef Albers, Daniel Buren, et Hiroshi Sugimoto. Je crée des variations de couleurs à partir du tableau «Longue marche» qui était présenté au Palais de Tokyo, constitué de dix panneaux.

Vous portez d'ailleurs toujours un foulard...

C'est pour faire distingué... Mon père était cheminot. Il conduisait des locomotives à charbon. Pour se protéger de la poussière du charbon, il avait toujours un foulard. Et une casquette aussi. Je me rappelle que chaque fois qu'il rentrait de son travail, il se lavait, se lavait, avec du savon, pour faire partir toutes les poussières qui rentrent dans la peau. Alors le foulard c'est pour protéger la gorge. Comme ça je pourrais chanter si je savais... La casquette, c'est en hiver contre le froid, et en été ça protège du soleil. Et parfois, de la lumière aussi, quand il y en a trop.

«DANS LES ANNÉES 70, DANS LA PROLONGATION DES DISCUSSIONS SUR L'ART ET L'ESTHÉTIQUE, CONTRE L'ART ELITISTE, CERTAINS ÉTAIENT CONTRE LA BEAUTÉ DANS L'ART. LA BEAUTÉ ÉTAIT SUSPECTE.»