



# Julio Le Parc

(1928- )

## Draaiend op raster

Roestvrij staal, hout en motor  
123x 123 cm

Koninklijk Museum voor Schone Kunsten,  
Antwerpen

'Wij bevrijden ons van de duizendjarige dwaling die wij van de Egyptenaren erfden en volgens welke de statische ritmen de enige elementen van plastische schepping zijn. Wij proclameren dat de bewegende ritmen de essentiële vormen van onze tijdswaarneming zijn'.

Realistisch manifest, 1920  
Antoine Pevsner en Naum Gabo

Julio Le Parc werd geboren te Mendoza, Argentinië, in 1928, en studeerde aan het instituut voor schone kunsten te Buenos Aires. In 1960 stichtte hij te Parijs, samen met Garcia-Rossi, Morellet, Sobrino, Stein en Yvaral, de 'Groupe de Recherche d'Art Visuel' (G.R.A.V.), waarvan in 1961 de eerste realisaties werden getoond in het Hessenhuis te Antwerpen. In 1966 werd hij onderscheiden met de grote prijs van de biënnale van Venetië.

Hij is werkzaam te Parijs. Toen daar in 1967 in het Musée d'Art Moderne de tentoonstelling 'Lumière et Mouvement' werd gehouden schreef hij in de catalogus:

'Mijn belangstelling gaat niet naar het scheppen van een soort spektakel met als enig doel een variatie in het oneindige, noch naar het hernemen van vooraf geprogrammeerde sequenties. Ik probeer een aspect uit te diepen van de realiteit: de toestand van onvastheid. Om deze toestand te vatten in zijn eigenlijke wezenheid moet hij worden behandeld met elementen die zo ver mogelijk gedematerialiseerd zijn'.

Deze woorden voeren meteen naar de kern van zijn werk: de niet-vorm. In de traditionele opvatting betekende elk kunstwerk een fixeren, een stilstand in het worden. De vorm was een eindpunt. Le Parc beschouwt zo'n vorm als een middel om de optische waarneming vast te leggen en te steriliseren. Wie één vorm kiest geeft daardoor ontelbare andere mogelijkheden prijs. Daarom geeft hij de voorkeur aan een veelheid van fasen in het 'worden', dus aan niet-vormen.

Wie niet het 'zijn' wil zichtbaar maken maar het 'worden', zonder daarbij zijn toevlucht te nemen tot conventionele voorstellingen (futuresme) of tot optische kunstgrepen (op art) kan alleen maar gebruik maken van de beweging. De geïnspireerde manier waarop Le Parc dit doet maakt hem tot een der belangrijkste beoefenaars van de cinetische kunst. De beweging wordt niet uitgebeeld of opgeroepen maar actief gebruikt als te-

gelijk vormscheppend én vormvernietigend element; zij is geen optische illusie maar materiaal; geen suggestie maar gebeurtenis; dus concreet en reëel. Een 'definitieve' vorm in de ruimte plaatsen kan uit dit standpunt worden beschouwd als een arbitraire ingreep en tevens als een uiterst subjectieve daad. De kunstenaar dringt er onvermijdelijk een sterk persoonlijke visie mee op. Zelfs waar uiteenlopende interpretaties mogelijk blijven, staat de beschouwer toch tegenover een werk dat in zichzelf gesloten en in zijn verschijningsvorm on-aantastbaar is. Door de leden van de G.R.A.V. wordt gestreefd naar totale openheid van het kunstwerk en naar totale anonimiteit van de kunstenaar. Het is de bedoeling kijk-dingen te maken die noch vorm, noch interpretatie opdringen, die dus onbezwaard zijn door om het even welke individuele associatie, - in één woord: volkomen objectief.

Dat zo'n streven in feite utopisch is, vermits elke daad en elk object in zichzelf een begrenzing vindt, maakt het niet minder boeiend. En vooral boeiend is te bestuderen met welke middelen de cinetische kunstenaar tracht zijn grenzen te overschrijden. Het gevecht met het materiaal is succesrijk in de mate waarin dat materiaal wordt overwonnen, wordt gedematerialiseerd. En het werk is pas volledig 'clean' wanneer elke verwijzing naar de buitenwereld of naar de maker is uitgewist. In de eenvoudigste opvatting, zoals in het kleine werk dat het Antwerps museum van Le Parc bezit, gaat het om de vloeiende bewegingen van een soepele ring in roestvrij staal, via draaiende staafjes bevestigd aan een kleine, achter een paneel verborgen motor. Het golvend en glanzend metaal wringt zich in allerlei bochten, tekent cirkels, ovalen en achten en straalt een zilverachtig licht uit. Het doet zichzelf nochtans niet vergeten. Voor de meer romantische beschouwer roept het misschien wel associaties op met kneedbaarheid, vergankelijkheid, oeverloosheid. Naast de geest van Le Parc zelf kan dit werk dus niet helemaal geslaagd heten. De verticale witte en zwarte lijnen op het paneel, waarover het roestvrij staal kronkelt, en die ook door Soto veelvuldig worden gebruikt om het zien te activeren, worden voortdurend door de ring gebroken, gesneden en dragen zodoende bij tot een indruk van instabiliteit. De aanval op het netvlies is minder agressief dan bij Soto; de beweging werkt eerder kalmerend. In grotere werken wordt de beweging bij voorkeur gecombineerd met licht,

dat in bundels en stralen weerkaatst wordt en fascinerende lichtballetten doet ontstaan.

In de expositie 'Lumière et Mouvement' (Parijs, 1967) was hiervoor een aparte ruimte ingericht en verduisterd. Het spel van langzaam draaiende schijven en wentelende projectoren resulteerde in een geraffineerd spektakel, dat echter nét iets te mooi en te spectaculair was om echt te overtuigen. Julio Le Parc heeft, zoals de vele Zuid-Amerikanen die zich met op art en cinetische kunstvormen bezighouden (Soto, Cruz-Diez, Vardanega, Sobrino, Garcia-Rossi, Demarco) een buitengewoon verfijnde smaak; wie daarbij niet de kracht van een Soto bezit vervalt weleens in estheticisme, of geraakt niet voorbij het formele experiment. Een voorbeeld hiervan was het 'Labyrinth' dat Le Parc, samen met de andere leden van de G.R.A.V., in 1963 toonde op de Jongerenbiënnale te Parijs: een groot donker environment van bochtige gangen met hellende niveau's, waarin de bezoeker tastend zijn weg moest zoeken naar een centrale 'optische ruimte'.

Zulk groepswork, ook al was het niet echt geslaagd, kan gezien worden als karakteristiek voor het streven naar ontper-

soonlijking in de G.R.A.V. Tussen 1960 en 1970 werd de cinetische kunst trouwens ook elders, vooral in Italië en Duitsland, bij voorkeur in groepsverband beoefend, mede om praktische en materiële redenen. Zij plaatst de kunstenaar voor problemen van constructie en mecanica die hij niet altijd alleen kan oplossen en waarvoor hij de medewerking van vaklui nodig heeft. In het huidige stadium van de industriële en de sociale ontwikkelingen zou kunst ook wel anacronistisch worden indien zij zich, als enige menselijke activiteit, afkerig zou tonen van teamwork en collectivisering.

Le Parc beschouwt zich zelf meer als een uitvinder dan als een kunstenaar. Hij stelt er prijs op dat zijn persoonlijk geschrift wordt vervangen door technisch volmaakte naamloosheid. Zijn behoefte aan structurele onbepaaldheid wordt pas zichtbaar via uiterst nauwkeurig en feilloos werkende structuren. Maar zijn creatief gebruik van licht en beweging transcendeert toch wel alle technologische zakelijkheid.

**Marc Callewaert,**  
Kunstcriticus.