

LE PARC LUMIÈRE

Curadores: Hans-Michael Herzog, Käthe Walser y Victoria Giraud
MALBA, Buenos Aires

12 de julio al 6 de octubre de 2014

Ana María Battistozzi

Universidad de Palermo

A la hora de los balances de fin de año, un extendido consenso ubicó a la muestra “Le Parc Lumière”, que se exhibió en el MALBA, como uno de los grandes acontecimientos de la temporada 2014. A catorce años de la última muestra del artista en el Museo Nacional de Bellas Artes, el conjunto que se pudo ver en Buenos Aires entre julio y octubre pasados representa no solo uno de los núcleos más sólidos y atractivos de la producción del artista, sino uno de los más complejos de conservar: el referido a su interés por la luz y sus efectos cambiantes. Preocupación que el artista plasmó en bellísimas proyecciones y juegos de luz a partir de sencillos dispositivos que postularon estrategias de encantamiento hacia el espectador y lo situaron en una posición activa que hasta entonces no había tenido mayores precedentes.

En su mayor parte originales de la década de los sesenta, las piezas exhibidas que pertenecen a la colección Daros Latinoamérica corresponden al momento en que Le Parc integró el Groupe de Recherche d’Art Visuel (GRAV), un colectivo que buscó romper con la tradición de las imágenes estáticas. La Fundación suiza, que inauguró en 2013 una sede en Río de Janeiro, adquirió a partir del año 2000 un conjunto de cuarenta piezas que fueron rigurosamente restauradas por la especialista Käthe Walser antes de integrar en 2005 la primera exhibición “Le Parc Lumière” en la Fundación Daros de Zúrich, que después viajó a México y luego a Colombia.

Al MALBA llegó una versión reducida que no incluyó la totalidad de las piezas de Le Parc que posee la colección. Y si bien es cierto que faltaron algunas de las obras interactivas que dan cuenta de las preocupaciones lúdicas del artista, la muestra del MALBA ofreció un generoso panorama del capítulo de la luz con sus obras más representativas. Entre ellas, *Continuel Lumière* y varias series que Le Parc realizó a partir de 1960 con distintos dispositivos espejados móviles y trozos de metales sujetos en cajas de madera. Así también varias de las instalaciones para ser recorridas en su interior como *Lumière vertical* y *Cellule á penetrer*. Cabe señalar que esta última pieza incluida formó parte del histórico laberinto *L’Inestabilité* que el GRAV (Groupe de Recherche d’Art Visuel), integrado entonces por Le Parc, Francisco Sobrino y Horacio

García Rossi entre otros, presentó en la Bienal de París de 1963, que consagró al arte cinético.

El conjunto que se exhibió en el MALBA incluyó también los inmensos móviles que obligan al espectador a recostarse y abandonarse a los cambiantes efectos de la luz. También lo integró. *Continuel Lumière au plafon*, un tipo de obra que demanda una sala entera para su exhibición. Formada por unos seiscientos pequeños cuadrados de acero inoxidable que cuelgan de una placa de madera blanca emplazada en el techo, la obra es básicamente un juego de reflejos y sombras producido por dos reflectores que iluminan estos colgantes y transforman por entero la experiencia del espacio.

La luz ha sido, como bien los señaló Ernst Gombrich, uno de los tópicos fundamentales del arte desde la antigüedad. Los afanes de los pintores por representarla y estudiar sus efectos pueden ser rastreados en todas las épocas. Así en la vida como en el arte, la distribución de la luz y la sombra nos permite percibir las formas y la cualidad de las cosas, tal como observó el eminente autor de *Arte e ilusión*.¹ También la presencia o ausencia de reflejos nos permite distinguir entre un paño aterciopelado, una muselina, una mesa rústica o el cristal de una jarra que trasluce un resto de agua en su interior. Los maestros del ilusionismo conocían muy bien los secretos para lograrlo. Pero Le Parc y sus compañeros de generación quisieron ir más allá de ellos y sus predecesores modernos que se habían propuesto desmontarlos. Más que representar la luz o las estrategias de ilusión, a Le Parc le interesó presentarla en su inquietante fugacidad. Aquí o allá, saltando de un sitio a otro en la forma de hilos o velos evanescentes.

Así de esas búsqueda surgieron piezas como *Lumières resort*, de 1964, o *Cercle projecté*, de 1968, dos pequeñas cajas cuyos efectos poéticos multiplicados contrastan con la simplicidad de los dispositivos mecánicos que los hacen posible.

Podría decirse que como proyecto expositivo, Le Parc Lumière se remonta al 2004, cuando el curador Hans Michael Herzog empezó a planificar una exhibición en la Fundación Daros en Zúrich tras visitar el atelier de Le Parc en los alrededores de París. Herzog se ha detenido especialmente en esa primera experiencia en el atelier de Le Parc frente a la enorme cantidad de mecanismos lumínicos apilados que habían permanecido allí, detenidos en el tiempo. Tan fascinantes por sus conocidos efectos de luz en movimiento, resultaba sorprendente que todo eso fuera el resultado de mecanismos tan sencillos. Sin embargo la mayor parte de ellos debía ser revisada para lucir como en sus mejores tiempos.

1 Ernst H. Gombrich. *El legado de Apeles*. Madrid, Alianza Forma, 1982, pp. 47-62.

La restauración de obras de arte contemporáneo se ha transformado en un problema para el coleccionismo público y privado y, como consecuencia, ha traído a luz interesantes debates entre los especialistas.² Mientras en la intención de los artistas modernos y contemporáneos privó, desde las vanguardias en más, una avanzada de interés experimental sobre cualquier otra variable, la conservación de las obras no fue una preocupación real. Quizás haya sido ese el motivo que llevó a Gertrude Stein a desconfiar del futuro del Museo de Arte Moderno de Nueva York. “Museo y arte moderno son nociones contradictorias en sí mismas”, dijo tajante la célebre coleccionista que apoyó a Matisse y Picasso. Más allá de su desconfianza, los museos de arte moderno y contemporáneo se aventuraron a los riesgos de avanzar en el sentido de una tradición institucional que, a pesar de sus grandes transformaciones aún permanece fiel a los principios de coleccionar y conservar fijados en el siglo XVIII. Con todo, no son pocas las instituciones que encargan a los artistas obras efímeras en cuya naturaleza se encuentra implícito el principio de su desaparición. Y muchas más las que han incorporado a sus colecciones obras cuyo comportamiento material en el tiempo es desconocido. Así, los departamentos de restauración se enfrentan a auténticos quebraderos de cabeza y están frecuentemente obligados a consultar especialistas en rubros tan disímiles como alimentación, textil, física, electricidad o mecánica.

Lo curioso es que en la era de la obsolescencia programada, las instituciones museales estén tan empeñadas en sustraer a las obras de arte contemporáneo de la lógica de su propio tiempo. Y muchas veces a contramano de las propias intenciones de los artistas. El director del Museo de Arte Moderno de Nueva York, Glenn Lowry, ha llegado a admitir sin embargo que en tanto el museo encargue obras a artistas que pulsan esa cuerda también debe estar dispuesto a no contrariar esas intenciones implícitas en las obras. “Si la condición efímera es parte esencial de la misma obra, debe respetarla y acordar los modos de conservación a través de registros o lo que sugiera el artista”, sostuvo.³

En el caso de las obras de *Le Parc*, el carácter experimental no está reñido estrictamente con la conservación, solo que sus obras dependen de mecanismos que envejecen, especialmente si han permanecido sin

2 En septiembre de 2010, la Fundación TYP A y la Fundación Telefónica realizaron un simposio donde se trató específicamente esta cuestión. En él participaron expertos de importante instituciones del mundo. Entre ellas, Carol Stringari, conservadora del Museo Guggenheim de Nueva York; Jorge García Gómez-Tejedor, director del departamento de conservación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, de España, y Pino Monkes, conservador del Museo de Arte Moderno de la ciudad de Buenos Aires.

3 Glenn Lowry: entrevista con la autora, diario *Clarín*, Sección Cultura, 26 de octubre de 2002.

funcionar por años. Le tocó a Käthe Walser devolverlas a su funcionamiento original.

La experta de la Fundación Daros recobró cada uno de los mecanismos con la supervisión del propio artista y de Eduardo Rodríguez, amigo y hasta entonces uno de los principales restauradores de la obra de Le Parc. Lo primero fue juntarlas y ordenarlas por tamaño y función. Así una cantidad de cajas negras, lámparas alógenas, motores, espejos y una serie de dispositivos mecánicos de funcionamiento fueron acondicionados para viajar a Zúrich. Una vez allí el proceso fue preciso y minucioso. Walser investigó las distintas tipologías de obras y sus respectivos, engranajes, materiales y superficies de reflexión utilizados y actuó conforme a la intención de no alterar el tipo de experiencia propuesta originalmente por el artista. Como resultado del trabajo realizado, surgió una serie de cuestiones de suma importancia respecto de la conservación de obras cinéticas como así también del sentido y las variables que el artista había considerado en algunas obras puntuales.

En un texto, incluido en el catálogo de la exhibición, que Käthe Walser compartió con Bettina Kaufmann, ambas especialistas apuntan reflexiones que surgieron a partir de la restauración de *Lumière sur ressort*, una obra de 1964, que pueden ser aplicadas a las obras cinéticas de modo más general.⁴

Lumière su ressort es una pieza sorprendente por la relación inversa que exhibe entre la economía de medios utilizados y el impacto de los efectos que produce. Se trata básicamente de dos cajas de madera negra unidas entre sí como si fueran la base y respaldo de una silla apoyada en el piso. En una de ellas, un motor y una fuente de luz que se refleja en una cinta metálica; en la otra, 61 resortes de metal con pequeños espejos cuadrados en sus extremos fueron pensados para bambolearse y producir reflejos aleatorios. Cuando la obra llegó a manos de las restauradoras los resortes estaban oxidados, los espejos brumosos y las cajas de madera, resquebrajadas. Qué hacer y hasta dónde intervenir fueron las preguntas que se formularon las especialistas y el propio Le Parc. Entonces se decidió recuperar la pieza con la menor intervención posible. Se mejoró el funcionamiento del motor, se cambiaron los espejos y al mismo tiempo se decidió hacer una réplica que pudiera ser exhibida. “La conservación y la investigación que la asiste deben orientarse hacia un equilibrio entre la obra original y su funcionalidad”, sostuvieron las especialistas en el texto mencionado. Evaluar la medida en que una intervención modifica

4 Bettina Kaufmann y Käthe Walser. “Springing into Action, An approach to Julio Le Parc’s Lumière sur ressort”, en: *Catalogo de la exhibición Julio Le Parc Kinetic Works*. Rio de Janeiro, Casa Daros, octubre de 2013-octubre de 2014.

la identidad del trabajo o en realidad prolonga su existencia es una decisión compleja, más de lo que por lo general se piensa. Así también cambiar un cable, o un motor o una fuente de luz que ya no funciona o lo hace de un modo distinto cuando se lo presentó en su instancia original. Afortunadamente, el artista mismo se ha mostrado dispuesto a cambios en su obra que acompañan los cambios experimentados en la tecnología durante todos estos años. Y así como cambió bombitas de luz por lámparas alógenas y más tarde por LEDS, también se avino al cambio en algunas superficies de reflejantes. ¿Significa esto una traición a los sistemas originales de funcionamiento? A menudo estos cambios introducen modificaciones en los efectos buscados y esto es algo que se advirtió en la réplica que se construyó y Le Parc firmó como pieza de exhibición. Esto conduce, como bien observaron las técnicas que encararon la restauración, al debate sobre la relación de fidelidad entre original y réplica. Si bien es sabido que la posición política de Le Parc próxima al espíritu de Mayo del 68, se inclinó por defender la posibilidad de la obra múltiple, no es ocioso preguntarse si a la hora de exponer sus trabajos es preciso ajustarse de manera estricta a esa posición del artista o el curador puede cuestionarla, sobre todo si la obra múltiple no fue realizada con esa intención desde el primer momento de su concepción.