

13 AUG. - 30 NOV. 2021



FONDATION
D'ENTREPRISE
HERMÈS

GINZA MAISON HERMÈS LE FORUM

JULIO LE PARC | LES COULEURS EN JEU



FONDATION
D'ENTREPRISE
HERMÈS

GINZA MAISON HERMÈS LE FORUM

ル・パルクの色 遊びと企て／ジュリオ・ル・パルク展

JULIO LE PARC | LES COULEURS EN JEU

エルメス財団は、ジュリオ・ル・パルクの日本での初個展となる「Les Couleurs en Jeu ル・パルクの色 遊びと企て」を開催いたしました。1928年、アルゼンチンに生まれたル・パルクは、1958年にフランスへの移住以降、同地を拠点に制作を続けるアーティストです。

本展は、70年を超える継続的な制作活動の中でも、常に鮮明な印象をもたらす「色」を主題としてとりあげました。ル・パルクは、黒と白、そのグラデーションを出発点に、1959年から自ら構想した14色のみを用いた作品を展開してゆきます。その作品群は、色彩論のように色を解析するのではなく、色を幾何学的なフォルム、あるいは可変性のメタファーとしてとらえるもので、シリーズごとに色の配列を設定し、回転や反復、分割などのヴァリエーションを探究することで生まれました。色の諧調や変容のメカニズムを見極めながらも自在に扱うことは、ル・パルクにとって色の可能性を要約する試みであり、光や動きをとりこむモバイルなどと並行して継続する重要なシリーズとなりました。

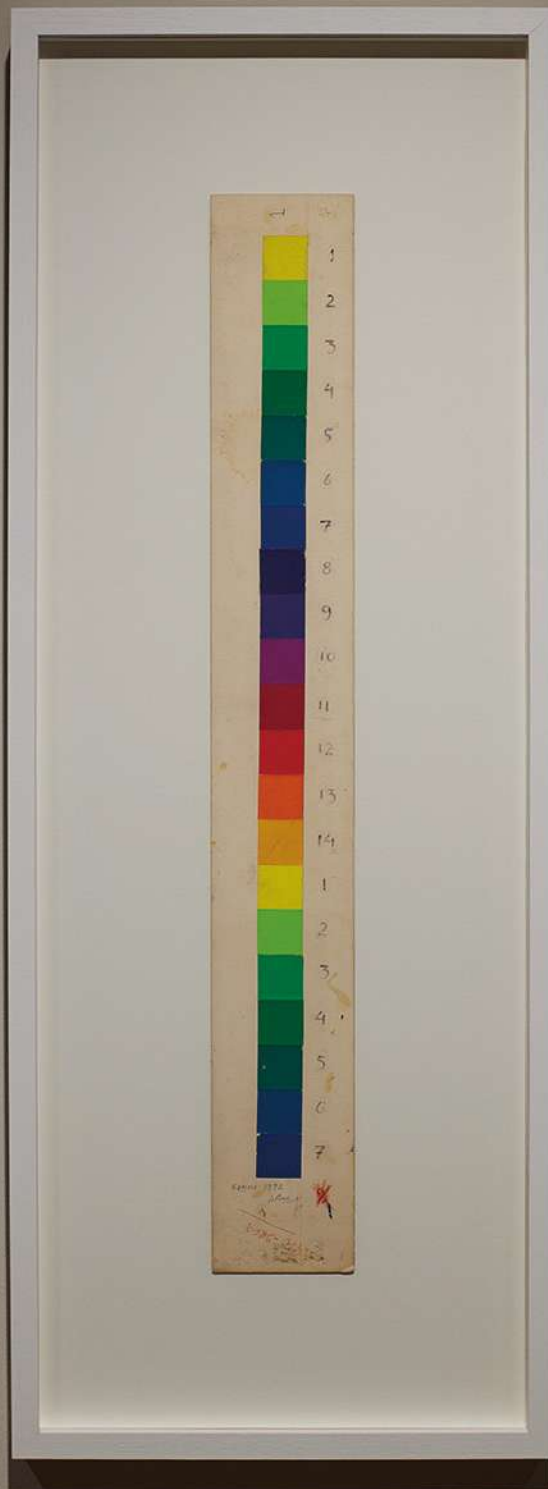
本展では、初期のモノクロ絵画や色彩探求のドローイングから始まり、代表作である《La Longue Marche (ロング・ウォーク)》や《Lames réfléchissantes (反射ブレード (刃板))》、モバイルの新作を紹介いたしました。また、展示はファサードやウィンドウ・ディスプレイ、エレベーターにもおよび、20周年を迎えるメゾンエルメスのビル全体を使いながら、ル・パルクが目指す鑑賞者との開かれた出会いに挑みました。

The Fondation d'entreprise Hermès is pleased to present *Les Couleurs en Jeu* (Attempts and Colours), the first solo exhibition of work by Julio Le Parc ever to be held in Japan. Le Parc was born in Argentina in 1928, and has lived and worked in France since moving there in 1958.

This exhibition focuses on Le Parc's use of colour, which makes a vivid and lingering impact and has been a consistent theme in his work for more than 70 years. Early in his career, Le Parc began working only with black, white and gradations thereof, but around 1959 he embarked on a series of works using an array of 14 colours he had conceived. In this group of works, Le Parc does not approach colour analytically as in chromatic theory. By treating colours in the manner of geometric forms or metaphors of variability, he aims to produce visual vibrations between colours and other effects that actively and physically appeal to the viewer. By limiting his use of colour, Le Parc was able to more clearly express variations, rooted in rotation, repetition, and division. He carried out these experiments in parallel with his creation of mobiles based on motifs of light and movement.

This wide-ranging survey of Le Parc's art, includes everything from the above-described early monochromatic paintings and drawings exploring colour, to well-known works such as *La Longue Marche* (The Long Walk) and *Lames réfléchissantes* (Reflected Blades), and new pieces from the mobile series. The works are installed so as to utilize the entirety of the Maison Hermès building, which marks its 20th anniversary this year, including the glass block facade, window displays, and elevator, encouraging the open-ended encounters between viewer and artwork that Le Parc seeks to facilitate.





色

1959年、私は色の研究に取り組み始めた。色彩主義に陥ることのないよう色もフォルムと同じ扱いをした。したがって、私の色の扱いとは「暖かい」青の絵画の制作などを目指すものでは無論なかった。私は、数種類の色に焦点をあてるのではなく、あらゆる色を用いることから始めた。私の欲しい色は純粋なもので、黒や白を混ぜることはしなかった。また、今後、基調として選んだこれらの色以外は使わないというルールを自らに課した。こうしてできあがった14色は数として多くはないが、色の混合のヴァリエーションについて最大限の可能性を凝縮しているように思われた。

ジュリオ・ル・パルク

Colour

I began researching colour in 1959. I handled colour and form on equal footing, so as not to fall into mere chromaticism. So, when I speak of handling colour, I am not talking at all about trying to produce a "warm" blue painting or anything of that nature. I began using all the colours instead of focusing on just a few. The colours which I pursued were pure ones and I did not mix them with black or white. I also imposed a rule on myself: that I would use no colours other than those I initially selected. The resulting set of 14 colours was not large in terms of numbers, but it seemed to contain the greatest possible volume of variation condensed within it.

Julio Le Parc









組み合わせ

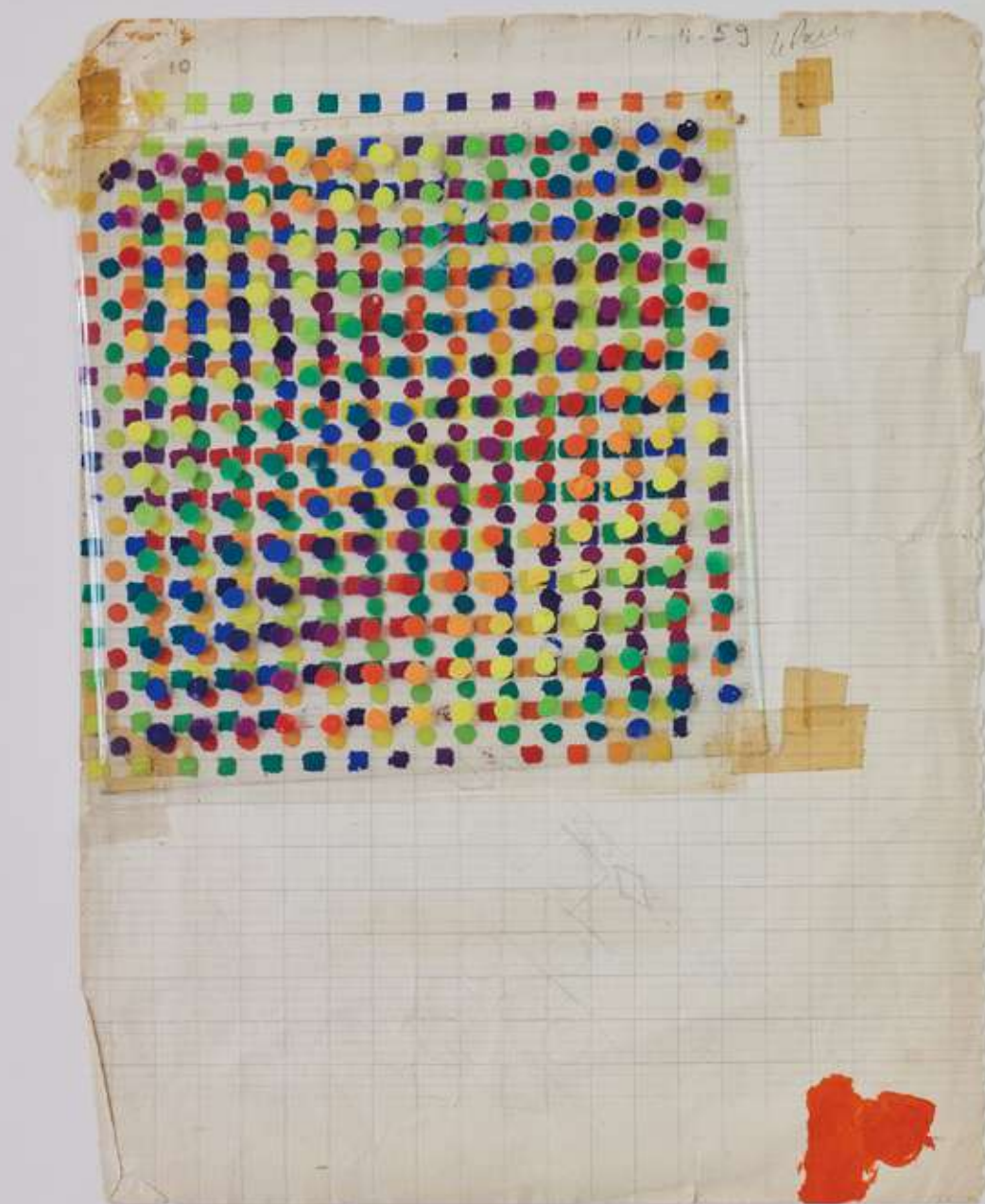
まず、この14色を用い、横方向に移動する1色か2色の単純な組み合わせをつくってみた。続いて、縦または横、斜めに4色を並べ、展開してみた。そして、全面を覆っているこの4色の上に、新しい4色を重ねてみた。この手法は厳密であるが単純でもあり、そこからさまざまな組み合わせが生みだされた。グワッシュを小さな厚紙や透明なロドイド（不燃性セルロイド）に用いると、ロドイドでは色を重ねるごとに実に多様な変化を得ることができた。続いて、選んだ14色全てを写した透明なテープを備えた小さな装置を発明した。テープを入れ替えると、信じられないほど多くの組み合わせが得られた。150年！ひとつの手法から生じる組み合わせをグワッシュで制作するでしょう。当時私は2日でグワッシュ画1枚を仕上げていた。そのペースだと、すべての組み合わせを制作するには150年かかる計算となるのだ。

ジュリオ・ル・パルク

Combinations

First, using these 14 colours, I made simple combinations of one or two colours that move in a horizontal direction. Next, I arrayed sets of four colours vertically, horizontally, or diagonally. Then, on top of these four colours covering the entire surface, I superimposed four new colours. This approach was rigorous and simple, but a wide range of combinations emerged from it. I applied gouache to small pieces of cardboard and to transparent rhodoïd (non-flammable celluloid). With rhodoïd, layering multiple colours produced a truly diverse array of changes. Next, I invented a small device equipped with transparent tape that could display all the colours I had selected. By replacing pieces of tape I obtained an unbelievable number of combinations. 150 years! Imagine I used gouache to produce all the colour combinations resulting from a single method. At that time, it was taking me two days to finish one gouache painting, and I calculated that at that pace it would take 150 years to produce all the combinations.

Julio Le Parc









質の魅惑

このように進めていくと、一つ一つの構成において、いかに多くの変化が可能であるかということに感動した。時の中で続いてゆくこれらの無数のヴァリエーションを想像するのが私の喜びだった。実現可能性の算術は、無期限という別の現象に思い至ることにもなった。一つ一つのグワッシュ、かくかくしかじかの組み合わせによって生まれたタブローの一枚一枚は、私にとって、頭の中で変化する色たちの動きを切り取った特定の瞬間であった。そして、1959年末には、このヴァリエーションの可能性を強調するメカニズムを考え始めた。私の研究に現実の動きが登場したのだ。イメージの増殖、透明性、空間における色、光…… 私は12年前から取り組んできたこれらの研究すべてを見直し、整理し、拡張し、今日展示するためにより見えやすく、より良い形にした。

ジュリオ・ル・パルク

Fascination with Quality

As I proceeded in this manner, I was impressed by how many changes could be made within each configuration. It brought me joy to imagine these countless variations going on indefinitely as time advanced. Also, my feasibility calculations led me to another phenomenon, of indefinite periods. Each and every one of the tableaux created by such-and-such a combination of gouaches was, for me, a particular moment that isolated one freeze-frame of the ever-changing, flowing movement of colours in my mind's eye. At the end of 1959, I began to think about mechanisms to maximize the possibilities of these variations. My research began to involve actual movement. Proliferation of images, transparency, colour in space, light... I have reviewed, organized, and expanded all the research I have been pursuing for 12 years, aiming to make it easily viewable in the best possible form for presentation here today.

Julio Le Parc







1970
1970



1970
1970



1970
1970



1970
1970





Abstract artwork by [Artist Name]



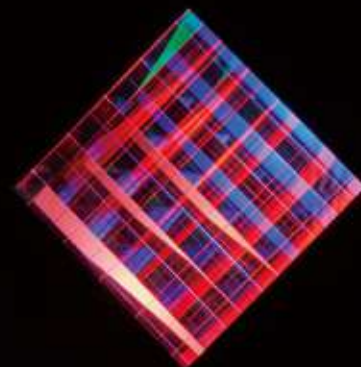
Abstract artwork by [Artist Name]



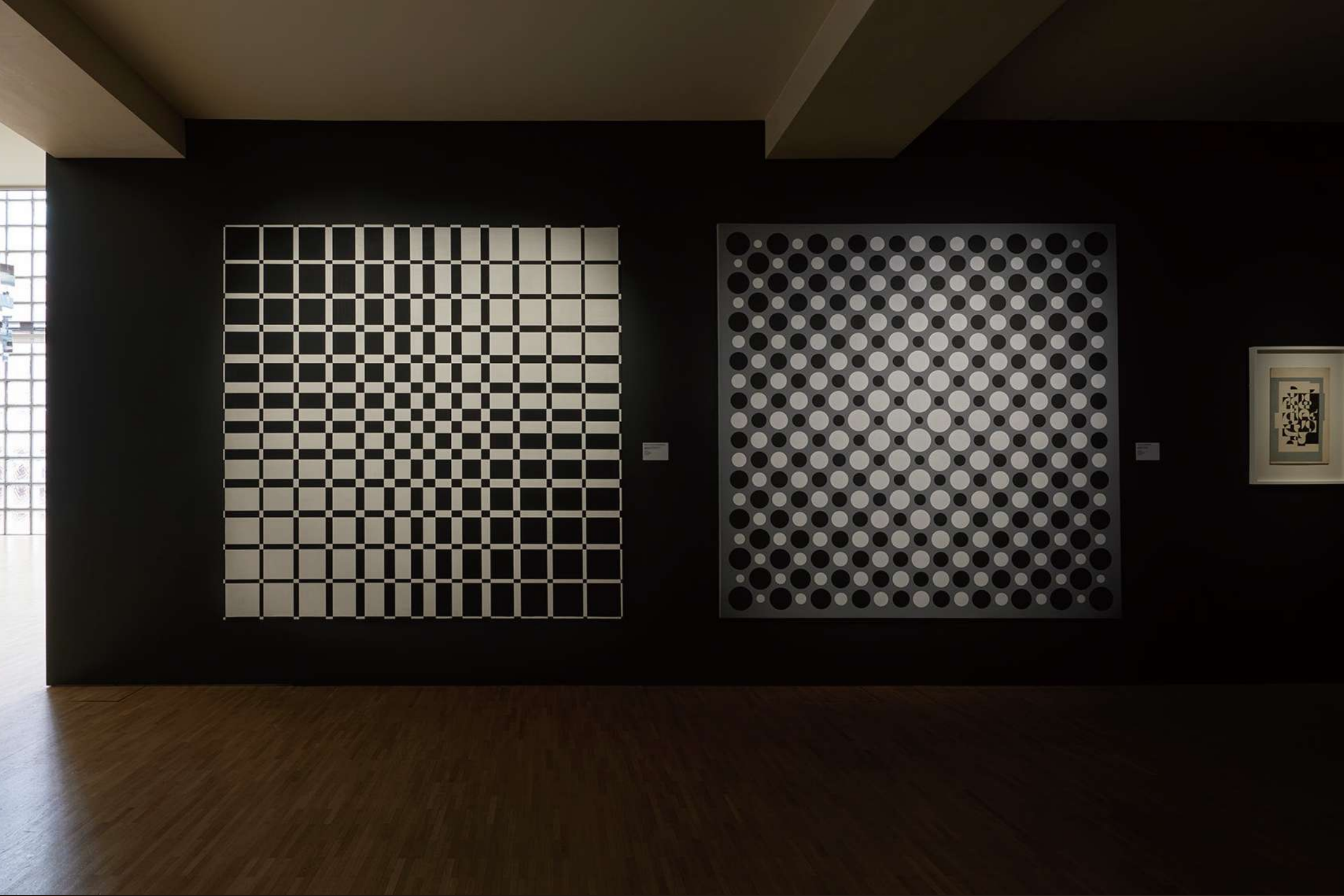
Abstract artwork by [Artist Name]



Abstract artwork by [Artist Name]



Abstract artwork by [Artist Name]









ロング・ウォーク

《La Longue Marche (ロング・ウォーク)》は、ル・パルクの14色とそのヴァリエーションの可能性に視認しやすいフォルムが与えられた記念碑的な作品です。1974年に最初に発表した10個のモチーフを使いながら、その組み合わせ、数、順列、サイズ、メディウムなどを変化させながら、無限のヴァリエーションを繰り広げてきました。

ひとつのキャンバスから次のキャンバスへ、重ね、ねじり、編み、はめ合わせといったさまざまな形状の連鎖として、14色は流れる道となって進展していきます。このような作品展開の性質により、絵画領域の構成にはいかなるヒエラルキーも中心も存在しません。この知覚の中心点を設けない構成によって、ル・パルクは観衆の眼差しに積極的に訴えるのです。

私の長い歩みはごく小さな村での子ども時代に始まりました。村はずれには砂漠があり、そこで私はいつも太陽の昇るところ、つまり東の方角を眺めていました。海を想像できるところとは反対側を眺めていたのです。いつの日か1,100kmの旅をして海にたどり着き、大西洋を渡り、フランスにやって来て、そこでさまざまなことを展開しようとは夢にも思いませんでした。これこそが私の長い歩みなのです。でも、この長い歩みが終わるのは私が死ぬ時ではありません。この長い歩みは続くのです。つまり、人間の条件のメタファー、しかも幸福なメタファーなのです……

ジュリオ・ル・パルク

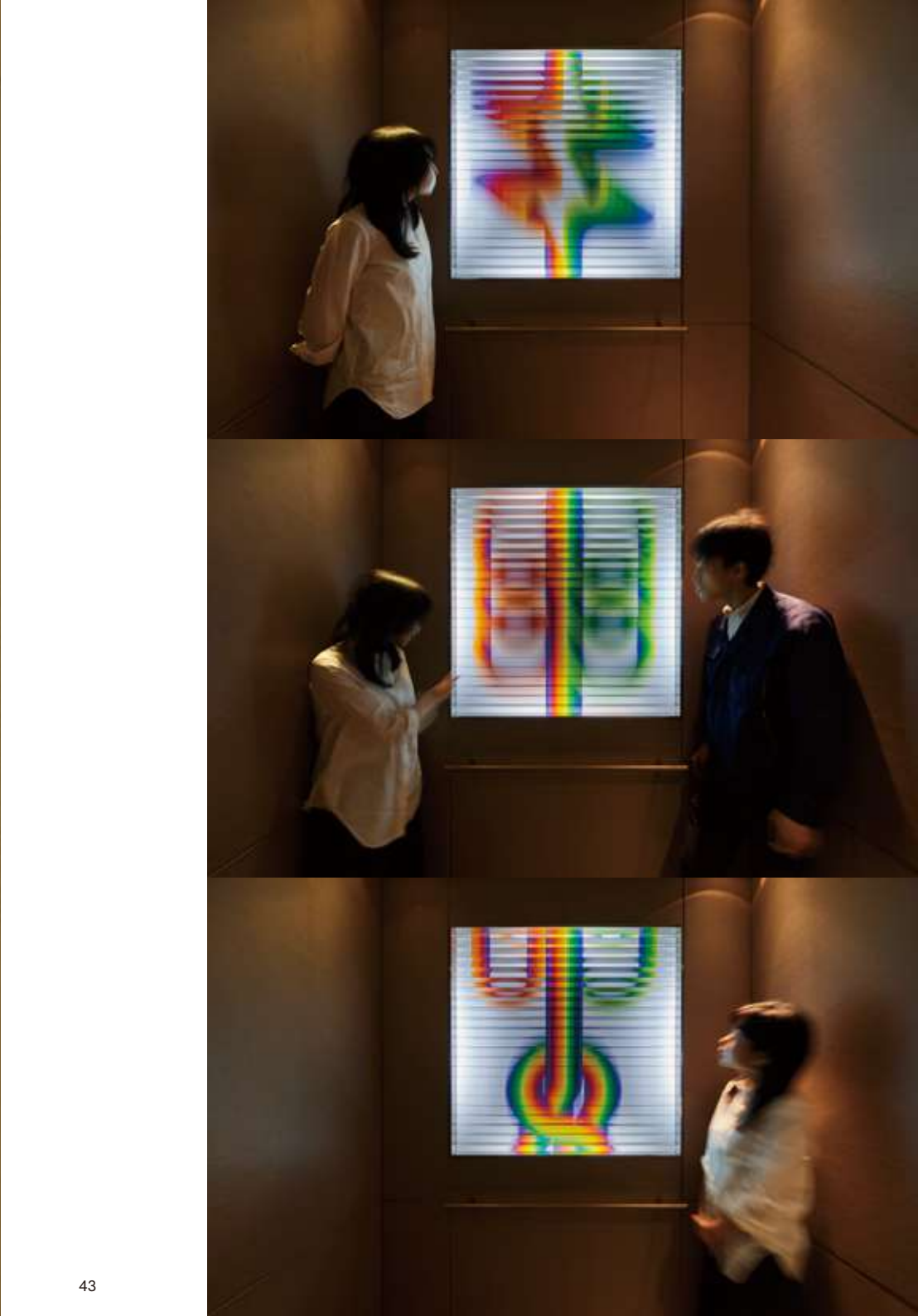
La Longue Marche

La Longue Marche (The Long Walk) is a monumental work in which Le Parc's fourteen colours and their possible variations are given a visible form. Using the first ten motifs presented in 1974, he has developed an infinite number of variations, varying their combination, number, order, size and medium.

From one canvas to the next, the fourteen colours unfold in fluid, sinuous sequences exploring the visual effects of superposition, torsion, braiding and imbrication. Because of the way these pieces are made, the organisation of the pictorial field is quite free of hierarchy. And it is precisely within this structure, with no privileged perceptual centre, that the artist actively engages the viewer's gaze.

My long walk began when I was a child in a tiny little village. I used to go out to the edge of the village, to the desert. I always looked out to where the sun was rising, that is to say, to the east. I looked to the other side, where I could imagine the sea being. I had no idea that one day I would travel a thousand one hundred kilometres to reach the sea, to cross the Atlantic, to come to France and develop things there. That is my long walk. But the end of this long walk is not when I die. This long walk will continue. It is then, a metaphor for the human condition, but a happy metaphor...

Julio Le Parc







ファサード展示
Facade intervention

La Longue Marche

ロング・ウォーク
The Long Walk
1974–2021
1,421枚の着色したポリ塩化ビニルシート
1,421 pieces of colour printed PVC sheets
約 287m²
Approx. 287 m²
展示期間：2021年7月29日（木）～10月14日（木）
Exhibited period: 29th July–14th October, 2021
[cover, pp.44–45, p.67]

Série14-2 Cercles fractionnés

シリーズ14-2 分割された円
Series 14-2 Fractional Circles
1970–2021
3,280枚の着色したポリ塩化ビニルシート
3,280 pieces of colour printed PVC sheets
約528m²
Approx. 528 m²
展示期間：2021年10月30日（土）～ 2022年1月4日（火）
Exhibited period: 30th October–4th January, 2022
[p.3, pp.46–47, pp.64–65]

エレベーター展示
Elevator intervention

La Longue Marche

ロング・ウォーク
The Long Walk
1974–2021
着色したポリ塩化ビニルシート、プレキシガラス、ステンレススチール
Colour printed PVC sheets, plexiglass, stainless steel
110 x 4,455 cm
[pp.42–43]

Cercles en famille en demi-cercle

半円内に同シリーズの円
Circles in Family in Half-Circle
下からシリーズ15 no. 5, 3, 6, 12, 11
From bottom: Series 15 no. 5, 3, 6, 12, 11
1970–2021
カンヴァスにアクリル
Acrylic on canvas
各200×200cm
200 x 200 cm each
[cover, p.20, p.64]

Gamme 1972

色階 1972
Range 1972
1972
厚紙にコラージュ
Collage on cardboard
60 x 8 cm
[p.4]

Feuilles du Dossier Couleur

カラーフォルダのシート
Sheets of Colour Folders
左上から右螺旋に4, 5, 7, 13, 31, 53, 47, 43, 34, 15, 22, 27
Clockwise spiral from top left: 4, 5, 7, 13, 31, 53, 47, 43, 34, 15, 22, 27
1959–1970
紙、カラーマーカー、鉛筆
Paper, coloured marker and pencil
各29.7×21cm
29.7 x 21 cm each
[p.6, p.7: 47]

Ensemble Volume-Couleur

ヴォリューム（容積）と色のアンサンブル
Volume-Colour Ensemble
1971–1975
木材にアクリル
Acrylic on wood
85 x 14 x 14 cm
43 x 42 x 8 cm
80 x 12.5 x 12.5 cm
56 x 14 x 14 cm
67 x 11 x 11 cm
48 x 14 x 14 cm
75 x 14 x 14 cm
37 x 42 x 9 cm
136 x 27 x 27 cm
[p.8]

Série 47 de n°1 au n°14

シリーズ47 no.1～14
Series 47 from no.1 to no.14
1970
厚紙にコラージュ
Collage on cardboard
30 x 225 cm
[p.8, p.12 right]

Développement de Double Séquence Série 13

二重のシークエンスの展開 シリーズ13
Development of Double Sequences Series 13
上からno.1-3, 1-4, 14-4, 15-5, 13-5, 14-6, 12-6, 12-7, 11-7, 11-8, 10-8, 10-9
From top: no.1-3, 1-4, 14-4, 15-5, 13-5, 14-6, 12-6, 12-7, 11-7, 11-8, 10-8, 10-9
1970
厚紙にコラージュ
Collage on cardboard
30 x 225 cm
[p.8, p.12 left]

Gamme 14 Couleurs en variation

14色の色階 ヴァリエーション
Range 14 Colours in Variation
1972
厚紙にコラージュ
Collage on cardboard
1～6: 各67×67cm, 7～10: 各67×48cm
1–6: 67 x 67 cm each, 7–10: 67 x 48 cm each
[p.9: 1–6, p.10: 7, 8, p.11: 9, 10]

ジュリオ・ル・パルクのオンライン・インタビュー（2021年7月14日収録）
Online interview with Julio Le Parc (Recorded on 14th July, 2021)
33'35"
[p.12]

V.C. Variante

V.C. ヴァリアント（変異）
V.C. Variation
左から1, 2, 3-4, 5-6
From left: 1, 2, 3-4, 5-6
1972
厚紙にコラージュ
Collage on cardboard
各58×21cm
58 x 21 cm each
[p.13]

12 Études pour Série 23

シリーズ23のための12のエチュード
12 Etudes for the Series 23
左上から時計回りにn°1-3, n°10-8, n°11-7, n°12-6^E, n°13-5^E, n°14-4, n°14-5^E, n°13-6^E, n°12-7^E, n°11-8, n°10-9^E, n°1-4
Clockwise from top left: n°1-3, n°10-8, n°11-7, n°12-6^E, n°13-5^E, n°14-4, n°14-5^E, n°13-6^E, n°12-7^E, n°11-8, n°10-9^E, n°1-4
1971
紙にグアッシュ
Gouache on paper
各17×17cm
17 x 17 cm each
[p.14: n°10-8, n°11-7, n°12-6^E, n°11-8, n°12-7^E, n°13-6^E]

Projet Couleur

カラープロジェクト
Colour Project
左上から時計回りにn°1, n°3, n°5, n°7, n°9, n°11, n°13, n°15, n°16, n°14, n°12, n°10, n°8, n°6, n°4, n°2
Clockwise from top left: n°1, n°3, n°5, n°7, n°9, n°11, n°13, n°15, n°16, n°14, n°12, n°10, n°8, n°6, n°4, n°2
1959
紙にグアッシュ
Gouache on paper
各22×17cm
22 x 17 cm each
[p.16: n°7, n°8, n°9, n°10, p.17: n°14]

Série 25 N°1-3 8-10, Série 34 N° 1-2 1-2, Série 34 N° 1-8 1-8, Série 50^B N° 1-8, Série 50^B N° 13-6, Série 54^D N° 7-9 14-2, Série 54^D N° 11-13 4-6, Série 50^D N° 1-3 8-10, Série 50^D N° 1-3 8-10, Série 50^B N° 11-4, Série 34 N° 7-10 7-10, Série 34 N° 1-4 1-4, Série 25 N° 3-5 10-12

左上から時計回りに、シリーズ 25 N° 1-3 8-10、シリーズ 34 N° 1-2 1-2、シリーズ 34 N° 1-8 1-8、シリーズ 50^B N° 1-8、シリーズ 50^B N° 13-6、シリーズ 54^D N° 7-9 14-2、シリーズ 54^D N° 11-13 4-6、シリーズ 50^D N° 1-3 8-10、シリーズ 50^B N° 11-4、シリーズ 34 N° 7-10 7-10、シリーズ 34 N° 1-4 1-4、シリーズ 25 N° 3-5 10-12
Clockwise from top left: Série 25 N°1-3 8-10, Série 34 N° 1-2 1-2, Série 34 N° 1-8 1-8, Série 50^B N° 1-8, Série 50^B N° 13-6, Série 54^D N° 7-9 14-2, Série 54^D N° 11-13 4-6, Série 50^D N° 1-3 8-10, Série 50^B N° 11-4, Série 34 N° 7-10 7-10, Série 34 N° 1-4 1-4, Série 25 N° 3-5 10-12
1959
紙にグアッシュ
Gouache on paper
各17×17cm
17 x 17 cm each
[p.18]

Mobile 14 Couleurs

モビール 14色
Mobile 14 Colours
2021
1,456枚（各15×15cm）のプレキシガラス、塗装スチールワイヤー、金属
1,456 pieces of plexiglass (15 x 15 cm each), coated steel wire, metal
578 x 173 x 151 cm
制作：AINOKO
Production: AINOKO
[p.19, pp.20–21, p.22, p.26, p.65]

Cloison à lames réfléchissantes

反射ブレード（刃板）
Partition with reflected blades
1966–2005
スチール、49枚の刃板、カンヴァスにアクリル
Steel, 49 blades, acrylic on canvas
277 x 252 x 80 cm
[pp.24–25, p.65]

Ondes 110 n°8

オンド(電波) 110 no.8
Airwaves 110 no.8

1974
カンヴァスにアクリル
Acrylic on canvas
150 x 300 cm
[p.26]

Couleurs Déplacées n°1

移転した色 no.1
Moving Colours no.1

1972
コラージュ
Collage
155 x 40 cm
[p.27]

Couleurs Déplacées n°2

移転した色 no.2
Moving Colours no.2

1972
コラージュ
Collage
155 x 30 cm
[p.27]

Série 14-14 Permuté

シリーズ 14-14 置換
Series 14-14 Permuted

1970-2020
カンヴァスにアクリル
Acrylic on canvas
200 x 200 cm
[p.27]

Modulation 1176, 1185, 1186, 1189

モデュラシオン(変調) 1176, 1185, 1186, 1189
Modulation 1176, 1185, 1186, 1189

2004 (1176) / 2008 (except 1176)
カンヴァスにアクリル
Acrylic on canvas
各100×100cm
100 × 100 cm each
[pp.28-29 from left: 1189, 1186, 1185, 1176]

Séquences progressives ambivalentes

段階的に相反するシークエンス
Progressive Ambivalent Sequences

1959-1970
カンヴァスにアクリル
Acrylic on canvas
200 x 200 cm
[p.30, p.34]

Séquences ambivalentes

相反するシークエンス
Ambivalent Sequences

1959-1991
カンヴァスにアクリル
Acrylic on canvas
200 x 200 cm
[p.30, p.35]

12 Formes en Contorsion

12の歪曲形状
12 Forms in Contorsion

1971-2019
木材、金属、モーター
Wood, metal, motors
200 x 200 x 20 cm
[p.31]

Segmentos de circulos

円の断片
Segments of Circles

1958
厚紙に黒インク / グワッシュ
Black ink / gouche on cardboard
49.2 x 30.7 cm
[p.32 left, p.35]

Développements de cercles et de carrés

円と四角形の展開
Developments of Circles and Squares

1958
厚紙にインク
Ink on cardboard
24 x 24 cm
[p.32 second left]

Réels et virtuels

現実と仮想
Real and Virtual

1958
厚紙にインク
Ink on cardboard
24 x 24 cm
[p.32 second right, p. 51 left]

Sur réticule

レティキュルの上
On Reticule

1958
厚紙にインク
Ink on cardboard
24 x 24 cm
[p.32 right]



Continuel lumière boîte n°3

連続するライトボックス no.3
Continuous-Light Box no.3

1959-1965
ライト、木材、モーター、プラスチック
Light, wood, motors, plastic
93 x 93 x 55 cm
[p.33]

Mobile

モビール
Mobile

2021
3,360枚 (各15×15cm) のステンレススチール
3,360 pieces of stainless steel (15 x 15 cm each)
532 x 375 x 375 cm
制作: AINOKO
Production: AINOKO
[pp.36-39]

Etude pour la Longue Marche

ロング・ウォークのためのエチュード
Etude for the Long Walk

1974
木にアクリル
Acrylic on wood
28.5 x 117 cm
[pp.40-41]

Virtual Labyrinthmuseum

仮想迷宮美術館
Virtual Labyrinth Museum

進行中のプロジェクトからの抜粋
Extract from a current project

2021
4Kビデオ
4K video
13'06"
制作・音楽: ジュアン・ル・バルク
製作: アトリエ・ル・バルク
Creation and music: Juan Le Parc
Production: Atelier Le Parc
[p.51 right]



8-8-8-8

1972
厚紙にコラージュ
Collage on cardboard
50 x 32.5 cm
[p.64 left]

9 au centre

9から中心へ
9 to centre

1972
Collage on cardboard
厚紙にコラージュ
50 x 32.5 cm
[p.64 second left]

En quatre

4分割
In Quarter

1972
厚紙にコラージュ
Collage on cardboard
50 x 32.5 cm
[p.64 third left]

Série 58 n°8

シリーズ 58 no.8
Series 58 no.8

1972
厚紙にコラージュ
Collage on cardboard
50 x 32.5 cm
[p.64 forth left]

Série 29 n°9-8, n°1-14

シリーズ 29 no.9-8, no.1-14
Series 29 no.9-8, no.1-14

1972
厚紙にコラージュ
Collage on cardboard
各52×74.5cm
52 x 74.5 cm each
[p.64 above: no.1-14, below: no.9-8]

政治的ゲームとしてのアート

ジャン・ド・ロワジー

ジャン・ド・ロワジーの「政治的ゲームとしてのアート」展、パリ・ポンピドゥー・センター、1992年

観客は従属していると感じるべきではない。私の作品の前で、観客は支配されるのではなく、平等な立場にある。

私にとって重要なのは、観客がより楽観的な気分で展覧会を後にすることだ

ジャン・ド・ロワジーの「政治的ゲームとしてのアート」展、パリ・ポンピドゥー・センター、1992年

ジュリオ・ル・バルク

ジュリオ・ル・バルクの「政治的ゲームとしてのアート」展、パリ・ポンピドゥー・センター、1992年

謎のように

パリに住んでいてコンテンポラリー・アートに関心のある人にとっては、ジュリオ・ル・バルクという名の謎が存在する。この有名な作家は、パリからわずか数キロメートルのところでずっと活動しているのに、なぜアート界から何十年間も無視されてきたのだろうか。確かに、この謎には単純な答えが存在する。ル・バルクは1972年の有名な事件の際に運命をかけたのだ、という答えが。この年、ル・バルクはパリ市立近代美術館から大規模な個展の依頼があったのだが、後述する政治的理由から、一番下の息子にコインを投げさせてこの招待を断ったのだった。

ル・バルクはヴァザリリのすぐ後の世代であり、彼を見舞った沈黙は、フランソワ・モルレを除く視覚芸術探究グループ（GRAV）の仲間たちも襲ったと思われる。ル・バルクは簡単な作家ではなく、1972年の出来事は誰もが覚えていて、アート界に消えない痕跡を残していた。この世界は恩知らずというわけではないが、後にやってくるものに情熱を傾ける。そのため、ある時点で人々は言った。「このキネティック・アートやオブ・アートの流れはすでに展示された、もう終わった話だ」。そしてジュリオ・ル・バルクは常に誇り高く、乞うということをしなかったので、何も問わず……何も手に入れなかった。

実のところ、この一件の後、フランスのアート界はル・バルクに関心を失った。まるで禁止されてでもいるかのように、ル・バルクはたとえパリからすぐ近くのカシャンに暮らしていても、制作を続け、作品を別の場所、特にアメリカ大陸で展示し続けていた。

私の世代の大勢の人々と同様、私もあまりに長い間彼の仕事を無視してきた、あるいは少なくとも正当に評価してこなかった。私たちが学生だった1970年代末より、私たちはオブティック・アートに対して幾分悪いイメージを引きずって、そのせいでそのような作品の政治的・芸術的な影響力を理解できなかった。私の世代の人々は懐疑的だった。私たちは後からやってきて、これらのフォルムをとりまく理解不能な情報にうんざりしていた。私たちはこのいわゆるオブ・アートと呼ばれる作品について、幾何学的なフォルムを超えた哲学的、政治的な意味を見てとることができなかった。私たちはこうした作品の人類学的研究の力を見出すことができなかった。確かに1960年代には、公共空間をマルチプルで溢れさせようとする作家たちに扇動された幾何学的抽象の爆発的な増加が見られた。ドゥコーの看板にヴァザリリの作品が掲示されていたことは記憶に新しい……。こういった作品はそのせいでありふれたものとなり、私たちは豊かな意味があったところにフォルムしか見てとれなくなった。というのも、これらの作品はフォルムだけのものではないからだ。私たちの知覚に動きかけ、精神的、視覚的に影響を与えるものなのである。その後数十年の間に、よりコンセプチュアルな手法あるいはビデオなどの別の媒体が目目されるようになり、私たちはル・バルクのような作家の研究から離れていった。

表舞台への復帰

1990年代から2000年代にかけてジュリオ・ル・バルクは少しずつ表舞台に戻ってきて、ずっと占めて開べきだった場所を占めるようになった。彼の仕事に対するこの新たな関心のきっかけとなったイベントのひとつは、ポンピドゥー・センターで1992年後半に開催された「ラテン・アメリカのアート、1911～1968年（Art d'Amérique latine, 1911-1968）」展である。そこには、私が当時オブ・アートに対して持っていたイメージとは異なる、ヘスス・ラファエル・ソトやカルロス・クルス＝ディエスといった他の作家の作品も展示されていた。この展覧会のモノクロのカタログに掲載された、ル・バルクの光のインスタレーションの写真に私は感嘆した。何か重要なものを見ているという感じがあった。

それからずっと後の2012年、私はロサンゼルスのMOCA（ロサンゼルス現代美術館）で光についての展覧会を見た。そこにル・バルクの大きなインスタレーション作品が展示されていた。直感は裏付けられた。それはあまりに長い間蔑ろにされていた大作家だったのだ。没入、知覚への働きかけ、身体的関与といった彼の作品が独特でありつつ、いかにジェームズ・タレルのようなカリフォルニアの光の芸術家たちの関心事やアニッシュ・カプアーのそれと一致しているかに気づいた。2005年5月には、この〈ルネッサンス（再生）〉の別の段階があった。エレクトラ財団でセルジュル・モワヌが催した、ニコラ・シェフェールのサイバネティックス作品の展覧会である。そして2011年、オープンしたばかりのポンピドゥー・センター・メッセで開催された第2回目の展覧会、「彷徨い、迷宮的ヴァリエーション（Erre, variations labyrinthiques）」が、私のル・バルクについての印象を確実なものとした。なぜなら私はそこに、眩い5つの大きなインスタレーション作品を見出したからである。ところで私がこれらの作品の作者に会う機会を得たのは、この展覧会のコミッションナーのローラン・ル・ボンのおかげであった。

美術史の構図が完全に書き換えられつつあることに、私たちは最近気づいた。近年、美術史に異なるレイヤーを付け加えるようなポスト・コンセプチュアルな若いアーティストへの関心が高まっている。事実、2010年代にはあらゆる大きな展覧会が最近の数十年に対する新しいアプローチを提案した。フォルムだけでなく哲学的、政治的な内容にも取り組むこの動きに、主要な美術館が再び注目しているのは偶然ではない。今日フランスで、私はジュリオ・ル・バルクについて、ジャン＝ユベール・マルタンやアルフレッド・バクモン、ローラン・ル・ボン、その他大勢の人々と語り合うことができる。誰もが関心を持っている。誰もがこう言っている。

「何か見逃してしまったのではないか。もう一度見直してみよう」。そして、若いアーティストの台頭を通して、私たちは過去を再評価することになる。知覚の領域が新たに問い直される対象となったためだ。ル・バルクはこの分野の草分けのひとりだった。この起源をもう一度よく調べてみよう。ちょうど、ル・バルクが1920年代と1930年代の運動を別の角度から見せてくれるように。そういうわけで、私は2013年にパレ・ド・トーキョーで大規模な回顧展の開催をル・バルクに提案した。キュレーターのダリア・ド・ボーヴェのおかげで、この展覧会ではル・バルクの全作品が2,000m²の展示空間に展示された。これはもちろんル・バルクにとって蘇りではなかったが、表舞台への復帰を印象付けるものとなった。

フォルムを超えて

では、ル・バルクの作品とは何だろうか。フォルムのように見えるが、別のものを想起させるフォルムである。常に問題となっているのは、知的ネットワーク、知覚、眼の動きの発見……。こうして、ル・バルクの作品を前にした者は、最初は単なるフォルムの世界を見ているという印象を受けたとしても、まもなく、脳がそれらのフォルムを構成し補完しながら働いているのに気づく。すなわちフォルムは幽霊のように、示唆のように立ち現れるのであり、見る者はル・バルクを信頼しなければならない。ル・バルクが通常の〈観客〉の役割を時代遅れなものとしていることは明らかだ。展覧会を訪れた者は誰でも、作品のプロセスに真の意味で参加することになる。私の見るところ、それこそがこの装置の特別な点なのである。

心理学の拒否

というのも、ジュリオ・ル・バルクはまず、造形の可能性すべてを組み込もうとするからだ。ねじれ、表面一色、凹凸、移動、モビール、光など。このフォルムの探索の主人役を務めるのは、心理学の拒否である。一部の作家のように、作家が人物に専心するような叙情的絵画との関係を復活するのは論外だ。逆にル・バルクは、モノクロ絵画の連作が示すように、ポスト・ゴッホ症候群と呼べるようなものに属している。これは、やはり見る者が積極的な役割を果たすべきと信じていたデュシャンが語った〈無関心の美〉へと、さらに一歩近づくものである。

この心理学の拒否のもうひとつの重要な理由は、政治的参加である。ル・バルクの手にかかると突如、作品は万人の手の届くものになる。私たちはそれを奪取し、世界を審美的に変容させられることを期待する。なぜならそれは〈幸せな少数者〉による限られたグループだけのものではないからだ。逆にそれは本当に分かち合うことができる。なぜなら、どのような知識のくびきも彼の作品の力を味わう妨げにはならないからだ。社会文化的な壁を壊すことにより、ル・バルクは狂気の夢を実現する。絶対的な分かち合いという夢を。

見る者は行為者である

アートを共有財とすることに、ル・バルクはかねてより関心を抱いてきた。私には彼の作品を時系列で分類することが適切とは思われない。最も古い作品から最も新しい作品へと辿っていくのはやめよう。逆に、例えば作家の永続的介入による社会の変容のような政治的、哲学的問題、思考のプロセスが顕在化する、いくつかの没入の瞬間を見つけようではないか。時系列は物事を動かすことにどの程度の関係があるのだろうか。知覚はどのように錯覚するのだろうか。知覚はどのように連続的な歪みを生み出すのだろうか。見る者の眼は何に参加するのか。

ル・バルクの仕事を評価しようと思うと、興味深く独創的な彼の作品を通じて、参加する眼について語る必要があることにすぐに気づく。実際、作品の性質そのものが見る者の身体を要請する。ジュリオ・ル・バルクは私たちに、私たちの世界の行為者でもあり作者でもあることを求めているのであり、つまり単なる〈フォルム〉に到達するという問題ではないのだ。例えば、あなたが歩いていて影が現れたら、あなたは自分が引き起こしたフォルムに責任がある。ル・バルクの仕事のもうひとつの面は政治的介入である。彼にとって、遊び（フランス語でjeu、「争点」を表すen-jeuと掛けている）は愉快で軽やかなだけのものではない。政治的な自覚を伴うのである。こうして、〈調査〉に参加するあなたは、ボールを誰々に回すずつ決めなければならない。それによって政治的態度を選ぶのである。ゲームに参加することで、責任を負うのである。

自分と他者に対するこの責任は、複数形で変動するものである。鏡の中に入ることのできる作品を散歩し、道を探している時、あなたは自分自身に責任がある。これは影だろうか。あなただろうか。もっと遠いのだろうか。あなたの前または後ろだろうか。ここで問題なのは作品の意味でも本質でもない。作家は存在論を展開すればよい。重要なのは、あなたのイニシエーション的な道のりなのだ。光の空間の中で、あなたは与えられたものを用いて再構成を行わなければならない。ル・バルクは常に見る者に、自分がいる場所の意味を再構築する可能性を与える。それが精神的、政治的、あるいは物理的な場所であれ。ここに守備一貫性がある。私たちはル・バルク作品の中で、永久に自らと自らの決断に対して責任を負うのである。

ゲームと政治

ル・バルクがフランスに來たのは、例えばアルゼンチンや近隣国における拷問への反対など、極めて政治的な理由からであった。彼は特に1960年代にGRAVとの仕事において、常に社会の変容に深く関わっていた。この作家たちは要求を掲げた。具象（フィギュラティブ）への賛成や反対のためではなく、アートの伝統的アプローチの受動性に反対したのである。この姿勢は実際、美術館の役割を変化させた。美術館は貴族階級の知識を無知な大衆に授けるためではなく、制作のプロセスに関わる人々

に扉を開くために存在するようになった。こうして作品は、共同体が出現して初めて生まれることになった。GRAVが究極の公共空間である〈ストリート〉における介入によって示したように。

ジュリオ・ル・バルクがコンテンポラリー・アートにもたらしたもうひとつの側面は、先述したように、ゲームである。そこに彼のすべての仕事の基盤を見てとらなければならない。なぜなら、来場者に参加し、身体と精神を積極的に介入させるよう促すのはゲームを通じてだからである。そしてぜひとも忘れないようにしたいのは、このゲームに深い政治的意味があるということだ。見る者の身体は、最後の瞬間に、最も親密で最も積極的に関与するもの、すなわち身振りをつくりださなければならない。作家を造化の神、天才芸術家として褒め称えるのはもう古い。これからは、作品は作家と平等な立場で相互にやりとりする共同体との関係性から生まれるのだ。

このヒエラルキーの激変はしかし、ル・バルクが物事を偶然任せにするという意味ではない。逆に、ル・バルクは個性と気骨があることで知られている。パレ・ド・トーキョーの展覧会の準備の時、討論し、時系列に沿いすぎたり論証的すぎたりする展示のしかたでは彼の作品を正当に評価することにならないと、彼を説得しなければならなかった。この世代の作家にとっては不慣れなことだが、展覧会に空間とゆとりを与え、ジュリオがおそらく最初に希望していたものより広い展示室を提案する必要があった。ジュリオ自身も彼の考える作家像も謙虚なのだが、新しいスケール感を受け入れなければならなかったのである。度を過ぎた派手な展覧会にすることが目的的なではなく、それぞれの作品が十分に享受されるようにすることが目的だった。彼は交互にぶつぶつ言ったり賛同の仕草をしたりしながら耳を傾け、結局、過去の作品を建物に見合ったスケールで複製することに同意した。そうすることによって、この巨大な空間を自分のものにすることに、彼本人も彼のアトリエも積極的に関与したのだった。

ねじれの官能性

つい先ほど、ル・バルクについては厳密に時系列に従ったり論証的になりすぎたりしてはいけないと述べた。時系列に沿いすぎれば、彼の研究の際立った一貫性を見逃してしまう。論証的になりすぎれば、ゲームの側面が忘れられてしまう。実際、すべての作品には、彼の仕事の全期間を通じて見出されるいくつかの研究テーマが含まれている。表面、歪み、表面一色、凹凸、連続－モビール、移動、光、変調1と2、ねじれ、錬金術……。

ル・バルクの世界では何も確実ではない。錯覚を起こす遠近法で道に迷わせられ、ペネトラブル作品は迷宮となり、点滅する光に引き寄せられる。見る者はある時は『上海から来た女』の非ユークリッド的空間に、またある時はシンプルな灰色と白の絵の前にいて、絵の中の線を補完しなければならない。唇の形をした巨大なねじれが白い壁に向かい合っている。奥には4枚の刃板が戯れ合い、踊っているように見える(《(Forme en contorsion sur trame(横糸上の歪曲形状)》)。明らかに官能性を帯びたこの作品は、幾何学的な抽象芸術の特性が冷たさであるというのは間違いだということを証明している。曲線の動きは、タンゴの思い出のように、楽しんでいる踊り手の2つの身体のように、再び浮上してくるラテン・アメリカの感性に結び付けられる。「ほとんど何も」使わずに作られていながら人を魅了するこの作品はラディカルである。これらのねじれの中で、すべてが混じり合う……偶然、光、意外な動き……これが私にとってはル・バルク作品の最も興味深い側面のひとつである。

《Trame altérée(歪曲した横糸)》は、イタリアでかつて「テアトリノ」と呼ばれたミニチュア劇場に似ている。白黒の線で縁取られた箱の形をしていて、中央には4分の1の球が回転している。この球には小さな点がちりばめられ、それが反射する像をたえず歪めさせる。モーターが動きをスタートさせ、この即興のメリーゴーラウンドは際限なく回り、私たちはそこから生まれる視覚的効果を予測することができない。この陶然とした見世物を見る者は、早く物語の続きを知りたくてうずうずしている子どものようだ。これは素晴らしい作品である。

そして大量のモビール……

同様に興味深い他の作品の中に、連続するモビールがある。吊るされたプレートが白い背景から数センチメートルのところで広がり、一種の有機的な生命をつくり出すものである。小さな不揃いのプレートは多様な光の集まりを生み出し、それが魚か鳥、ともかく生命のある存在を思わせる。一体どんな奇跡がこのモビールを動かしているのだろうかと私たちは不思議がる。確かに機械仕掛けなのだが、そうであっても魅惑のフォルムが世界の、特に私たちの世界の見方を変えてしまうことには変わらない。この作品は確かにインダストリアルな世界に属するのだが、私たちの奥深くから詩情を汲み出す。

動きと光の同じ原理が、巨大な《Continuells mobiles(連続するモビール)》(1963～2012年)に生命を与えている。これにインスピレーションを受けて、パコ・ラバンヌが初めてのドレスを制作したという作品である。来場者が通り過ぎるたびに、大きな壁に光の映写が広がる。空気がかすかに動いただけで、銀河系が誕生するのである。

もう少し先では、小さな実験が来場者の好奇心をくすぐる。特に、電球と1枚のプレート、そして前後に動く1枚の鏡で構成される作品がある。この電球は遠くのスクリーン上にフィラメントの影を映す。次に、ソル・ルウィットのデッサンを想起させる美しい作品《Lumières alternées(交替する光)》(1967～1993年)がある。2台のプロジェクターが斜線を投影し、それが交わり、床に置かれた鏡に反射する。そのすぐ隣には素晴らしい小さな黒い箱があり、まるでバネの上に光が載せられているように見える(どのようしてそうなっているのか私は知らない)。来場者が入ってくると、それがどうやらバネを動かし、そうするとポロック的な半透明のもの、網目、光と影のレース模様が見れる。それは想像を超えた光の「ドリッピング」である。

続いて私たちは奇妙な空間、曲がりくねった階段を通り、大きな《Sphère rouge(赤い球)》の前に到着する。これは光と赤い

染みを全方向に投影する。そこにはラテン・アメリカの本質と言えるような何か、「血(al sangre)」の精神を見出すことができる。同時にこれは吊り下げられた繊細で軽やかな作品であり、悲劇的なのか愉快なのかわからない。その後ろには、染みが並置される時に眼の内部につくり出される冒険が隠れている。混じり合い、光と菱形を作り出す4つの色のアンサンブルで構成されるこの素晴らしい作品－光(œuvre-lumière)、それがもたらす14色の冒険。そして最後に、私の意見ではル・バルクの絵画の中で最も美しい作品のひとつである、パレ・ド・トーキョーの展覧会のポスターになった絵画がある。

散歩を続けていくと、《La Longue marche(ロング・ウォーク)》の前にやってくる。これは、14枚の絵が隣り合わせに並べられ、その色を前にした網膜にとつての長い歩みである。誰もが自由に、望むように、それを身体的または精神的に再構成することができる。私たちはこの色の迷宮についていこうとし、眼の内部で精神の長い歩みが起こったことに気づく。

私の夢は、たった1枚の絵の前に大勢の人々が腰を下ろせるようにすることである。例えば日本で、葉が落ちるのを眺めるために木の前に座ることがあるように。展覧会を構想する時、私たちは自分の知っているやり方で行う。このように考える。人々は通り過ぎ、少し立ち止まってこう考えるだろう、「よし、ル・バルクの作品はこれでわかったぞ」。しかしル・バルクの作品を知ったり理解したりする必要はない。感じ取るものだからだ。キネティック・アートの研究は、少し冷たくてよそよそしく、共感体験をするようなものではないアートとしてよく展示される。しかしそれは正反対だ。興味深いことに、例えば小さな光のプレートで紅色に輝く大きな天井《Continuel-lumière au plafond(天井の連続－光)》など複数の作品の前では共感が生じ、来場者は足を止めるのである。ジュリオ・ル・バルクの作品は暖炉の火のように人々を魅了する。常に新しく、いつまでも続くこの動きを前にして、人は喜びを感じるのである。

若い作家

パレ・ド・トーキョーでもギャラリー・ペロタンでも、最近の展覧会ではただちに賛同が得られた。これほど熱狂的な反応を見ると、作品が驚かせる力の一部を失ったのではないかと自問せざるを得ない。ル・バルクの言語はすでにこれほどまでに知られ、吸収され、時代遅れになってしまったのだろうか？ しかしこのような問いかけは適切ではない。なぜなら彼が求めているのは、私たちに共通の空間を作り出すことだからだ。彼はすべての人々に警告し、彼らを動かすような作品を制作しようとしている。彼が喚起する一体感、彼の政治的関心に応える。すなわち私たちが分かち合う感覚の共同化である。広く受け入れられるということは、社会参加の成功である。

しかし、90代の今も彼は前進し続けている。彼が今も非常に若い作家であることを示すものがふたつある。ひとつは、21世紀のテクノロジーを使って革新を起こすことを躊躇わないこと。もうひとつは、時に1960年代にまで遡る初期作品をつくり直していることである。

何十年も前の作品を別のスケールで複製することは、目録に記載されたオリジナルを特別扱いする世界に対する、ジュリオ・ル・バルクの幸福な違反のひとつである。これは間違いなく、この人物の心理に関係がある。ジュリオが昔の作品に再び取り組む時、彼はそれを現代化する。美術館はそれに慣れていない。通常、美術館は1964年の作品を展示するのであって、2008年に改められた1964年の作品を2013年に展示するのではない。これは、作品にフェティッシュ(盲目的崇拝物)としての価値がないことを意味する。ジュリオにとって重要なのは、自分の造形的・知的作品の力であって、それは続行し、好きのように手直して良いものなのである。ところで、ル・バルクにとって、作品－遊び(oeuvres-jeux)、時に壊れやすく初歩的なこれらの装置は、試され、さらには壊されさすするためにつくられたのだという。「大切なのはあなたがたが参加することだ。壊しても大したことはない」と彼は言う。

しかし、ル・バルクは作品を修復したり、作り直したりだけして時を過ごしているのではない。彼は積極的に挑戦し、新たなフォルム、新たな色のゲームを生み出している。ヴァーチャル・リアリティを用いて制作された最新作で、彼はひとつ新しい段階を迎えた。見る者はヘッドセットをつけ、突如として別世界に投げ込まれてバランスを崩し、目印を失う。過去の他の作品と同様、ル・バルクの目的は疑問を抱かせることであり、一種のめまいを起こさせ、身体と精神をもに迷い込んで奪われることである。

今日、多くの作家が電子的なインタラクションを取り入れている。ジュリオ・ル・バルクは自らの宇宙をデジタル世界に移し替えながらも、以前と変わらず反射や木箱、滑車、電球、ドミノといったものを使って工作を続けている。ローテクとヴァーチャルというこの一見正反対の2つの面の接合が、ル・バルクの壮大な作品群を豊かで複雑なものにしている。

デジタルは私たちの世界の至るところに存在するが、ル・バルクはその操作を極めてシンプルな手段を用いて行っている。そうしながら、彼は今日の技術的可能性を予見している。ロボット化された私たちの世界では、機械の冷たさは恐怖を覚えさせる。ル・バルクの世界では機械は全く無感動ではないし、彼の仮想世界もそうである。彼の仕事は信頼感を与える。複雑怪奇な思考ではなく、積極的に関与する思想から生じているのである。

彼の仕事が時代遅れでない証拠をひとつ挙げるとすれば、それはアメリカやラテンアメリカ、イギリスで、多かれ少なかれは彼りと彼の発明に言及している作家の数だろう。フランスでもパレ・ド・トーキョーの展覧会をきっかけに、多くの若い作家がこの非凡な、ほとんど前代未聞の仕事を発見した。それは少し愛の物語に似ている。多くの人が言う。もしプラトンが愛について語っていなければ、おそらくアルカディアの牧人たちもそれについて語ることはなかっただろうと。研究が行われるためには、まず概念が登場しなければならないのである。たとえプラトンのことを知らず、ル・バルクのことを知らなかったとしても。

初出：ジャン・ド・ロワジー「JULIO LE PARC - MONOGRAPHIE EXILS 2019」L'art est un jeu politique(Le Canoë & Exils, 2019年)pp.9-17

Art is a political game

Jean de Loisy

"The viewer must not feel subjugated. They are not dominated by my creations, they are on an equal footing. What is important to me is that they leave the exhibition more optimistic."

Julio Le Parc

Like an enigma

Anyone living in Paris and interested in contemporary art will probably be aware of the enigma named Julio Le Parc. Here we have a major artist who for many years has lived and worked only a few miles from the French capital, but who has been neglected by the art world for decades. Of course this mystery has an initial explanation: Le Parc gambled with his own fate during an infamous incident in 1972, when the Paris Musée d'Art Moderne offered him a retrospective exhibition, and the artist, for political reasons that we will see below, refused the invitation after asking his youngest son to toss a coin.

Le Parc belongs to a generation just after Vasarely's, and—with the exception of François Morellet—I think the silence he was met with affected his GRAV [Visual Art Research Group] cohorts just as much. Le Parc is not an easy artist, and the 1972 affair hasn't been forgotten, marking the art world forever. It is not an ungrateful world, but it is passionate about what comes next. And so at some point we said to ourselves: "This Kinetic or Op Art stuff has already been exhibited—it's ancient history now." And, as Julio Le Parc has always had the dignity not to ask for anything, he never asked—and so he received nothing.

In fact, French institutions lost interest in him after this incident. More or less accursed, despite living near Paris at Cachan, he nevertheless continued to create and exhibit his work elsewhere, particularly in North and South Americas.

Like many others of my generation, I neglected—or at least misunderstood—his work for a long time. From the time when we were students in the late 1970s, we held a somewhat clichéd vision of optical art that prevented us from understanding the political and artistic scope of such work. My generation were sceptical. We came to it later, saturated by incomprehensible information about these forms. We failed to look beyond their geometry and see the philosophical and political meanings of these so-called "optical works." We failed to discern their powers of anthropological investigation. It is true that in the 1960s we witnessed a veritable tidal wave of geometric abstraction, set in motion by artists who wanted to flood the public sphere with multiples. We remember the Vasarely posters on billboards that trivialised this type of work, and led us to see only forms where there was nonetheless a whole world of meaning. For such works are not merely forms: they influence our perception, affecting us mentally and optically. In the decades that followed, the focus shifted towards other, more conceptual approaches, or different media such as video, taking us further away from the research of artists such as Le Parc.

Back to centre stage

It was only during the 1990s and 2000s that Julio Le Parc gradually returned to prominence, finally occupying the place that should have been his all along. One of the events that led to renewed interest in his work was the *Art of Latin America 1911-1968* exhibition held at the Centre Pompidou in late 1992. Artists such as Soto and Cruz-Diez also exhibited, and their work differed from the image of Op Art I had at the time. I admired the photographs of Le Parc's light installations in the exhibition's black-and-white catalogue. You felt you were in the presence of something important.

Many years later, at the MOCA in Los Angeles in 2012, I visited an exhibition about light that featured one of Le Parc's monumental installations. My intuition was right: here was a major artist who had been overlooked for far too long. MOCA, Los Angeles, 2012 I realised the extent to which his approach—immersion, work on perception and physical investment—was unique, converging with the same themes as Anish Kapoor, or Californian light & space artists such as James Terrell. In May 2005 another phase of this "renaissance" took place, with the exhibition of Nicolas Schöffer's cybernetic art, curated by Serge Lemoine at the Electra Foundation. More recently, in 2011, the second exhibition at the new Centre Pompidou-Metz, entitled *Wander, Labyrinthine Variations*, confirmed my impression of Le Parc when I discovered five large dazzling installations. In fact it is through the curator of this exhibition, Laurent Le Bon, that I first had the opportunity to meet the artist himself.

Latterly we come to realise that the history of art is being completely rewritten. In recent years there has been much interest in young, mostly post-conceptual artists, who seemed to bring an additional layer to the history of art. In fact, during the 2010s all the major exhibitions have offered new ways of approaching recent decades, and it is no coincidence that such a movement is being re-examined by leading institutions, studied not only for its form but also for its philosophical and political content. In France I can now talk about Julio Le Parc with Jean-Hubert Martin, Alfred Pacquement, Laurent Le Bon and many others. Everyone is taking an interest in him, saying: "We let something slip by, let's take another look." And it just so happens that it is through the emergence of young artists that we re-assess the past, since the field of perception is the subject of new explorations. Le Parc is a pioneer in this respect. Let us take

another look at this source, just as Le Parc makes us take another look at the movements of the 1920s and '30s. This is why I approached the artist about a major retrospective of his work at Palais de Tokyo in 2013. Curated by Daria de Beauvais, this exhibition presented all of his work, spread over 2,000 m². It may not have been a resurrection for Le Parc, but nevertheless this event marked his return to centre stage.

Beyond forms

So what does Le Parc's work consist of? A form that looks like a form but suggests something else. The intellectual network, perception, and discovery of eye movements are always in play... So although the viewer of Le Parc's work initially has the impression they're contemplating a simple world of shapes, they soon realise that their brain is at work, arranging and assembling these forms, which emerge as apparitions and suggestions. The viewer must trust the artist. It is clear that Le Parc renders the traditional role of "spectator" obsolete, and an exhibition visitor ends up truly participating in the process of the work. In my opinion this is what makes the installation so exceptional.

Eschewing psychology

For Julio Le Parc first seeks to make use of all artistic possibilities: contortions, surfaces-colours, textures, displacements, mobiles, lights, etc. What dominates this exploration of form is the eschewal of psychology. There is no question of revisiting—as some do—a lyrical type of painting where the artist would become a character. On the contrary, Le Parc is a part of what we could call the post-Van Gogh syndrome, as demonstrated by his series of black-and-white paintings. This is a further step towards the "beauty of indifference" spoken of by Duchamp, who also believed in the viewer's active role.

Another important reason for this eschewal of psychology is Le Parc's political activism. Suddenly he makes works of art accessible to everyone. We can grasp onto this and hope to transform the world aesthetically, because this universe is not restricted to a happy few. Rather, it can truly be shared, as no intellectual shackles prevent us from enjoying the power of his works. By breaking down social and cultural barriers, the artist achieves a wild dream: absolute sharing.

The viewer as participant

Le Parc has had a life-long preoccupation with art as a common good, and I do not think it relevant to arrange his work chronologically, placing pieces from the oldest to most recent. Instead, we can try and find moments of immersion, where the work of our mental processes becomes apparent, along with the political or philosophical issues involved, such as the transformation of society through permanent action by artists. To what extent does chronophotography have anything to do with setting things in motion? How does perception create an illusion? And how does it cause continuous distortions? How is the viewer's eye active?

If we want to understand Le Parc's work we must tell the story of the active eye through his curious and inventive body of work. The viewer's body is challenged by the very nature of his works. It is not just a case of shaping a form, for Julio Le Parc wants us to be both contributors and creators in the world we see. For example, when we walk and cast a shadow, we are responsible for the shapes we create. The other facet of Le Parc's work is political activism. For him, *jeu*: game in English (*en-jeu*: attempt in English) is not only entertaining and amusing, it is also coupled with political awareness. You take part in an "inquiry" game, and must decide which character to aim your ball at, thus making a choice about your political attitude. By playing the game, you take responsibility.

This responsibility, to oneself and to others, is multiple and mobile. You are responsible for yourself when you walk through a mirror and look for the meaning of your journey. Is it a reflection? Is it you? Is it further away? In front of you or behind? This is not about the meaning or essence of the work; the artist is unconcerned by ontology. What is important is your journey of initiation. When you are in light-filled spaces, you must recompose them with what you are given. With Le Parc the viewer always has the possibility of rebuilding the meaning of the place they find themselves in, whether that place be mental, political, or physical. Here lies the consistency: in the artist's work we remain in charge of ourselves and our decisions.

Games and politics

Le Parc settled in France for eminently political reasons, including his protests against torture in Argentina and neighbouring countries. He has always been deeply committed to the transformation of society, particularly with GRAV in the 1960s. These artists were vocal, not *for* or *against* figuration, but against the passivity of a traditional approach to art. This stance actually changes the role of a museum: no longer there to simply dispense aristocratic knowledge to an ignorant public, but rather to open its doors to those involved in the creative process. Thus the creation of works is only possible through the emergence of a community, as GRAV demonstrated by taking art to the most public arena of all: the street.

As I mentioned earlier, the other element which Julio Le Parc has brought to contemporary art is game. This should be seen as the foundation of all his work, for it is only by playing games that visitors are led to participate, engaging their bodies and minds. And let us not forget—allow me to insist—that this gameplay has a deeply political meaning: the visitor's body must ultimately express something that is both intimate and active, namely a gesture. Gone are the old refrains that heaped praise on virtuoso artists who were treated liked demigods. Henceforward, works are the fruit of a relationship between an artist and a community who interact on an equal footing.

However, this shift in hierarchy does not mean the artist leaves things to chance. On the contrary, Le Parc is known for his character, and for having character. When preparing the Palais de Tokyo exhibition, we had to convince him and prove that an overly chronological or demonstrative presentation would not do justice to his work. It was important—and this is something to which artists of his generation are less accustomed—to give size and space to his work, by offering exhibition rooms more capacious than those Julio initially wanted. His humble view of himself and of artists in general was to be given a new dimension: the aim was not to create an oversized spectacle, but rather to ensure that each piece was experienced to the full. He listened, alternating between grumbling and nodding approval, and finally agreed to reproduce several older pieces to the scale of the building. In doing so, he—and his studio—undertook to make this vast space his own.

Sensuality of contortions

I was just saying that with Le Parc we should not be too strictly chronological or demonstrative. In the first instance, we miss the remarkable coherence of his research, and in the second, we forget the playful aspect. All of his work explores various research themes that are to be found throughout this book: surfaces, contortions, colour-surfaces, reliefs, continual mobiles, displacement, light, modulations 1 and 2, twisting, alchemy and so forth.

In Le Parc's world we can take nothing for granted. Misleading perspectives lead you astray, openings lead into mazes, flashing lights beckon. At times the viewer is in the non-Euclidean geometry of *The Lady from Shanghai*, and at other times in front of a simple grey and white painting whose lines need drawing in. A huge, lip-shaped contortion faces a white wall. In the background four wavy strips seem to play with each other and dance (*Form in Contortion over Thread*). The obvious sensuality of this piece proves it would be wrong to talk about cold geometrical abstract art. The movement of the curved shapes can be linked to a Latin American sensitivity that resurfaces, like the memory of a tango—two dancing bodies enjoying themselves. It is a radical piece: made out of virtually nothing it spellbinds nonetheless. Everything is intertwined in these contortions: chance, light, and the surprise of movement, making it one of the most exciting aspects of Le Parc's work in my opinion.

Trame altérée (Altered Frame) is presented as a miniature theatre—a *teatrino* as they used to say in Italy—in the shape of a box lined with black and white lines that holds a rotating quarter sphere in the centre. This sphere is covered with dots, creating a never-ending distortion of the reflected image. A mechanism sets it in motion, and this improvised whirligig rotates indefinitely, with no way of predicting the ensuing optical effect. The viewer of this entrancing sight is like a child eager to find out what happens next in the story. It's magical.

And then there are the mobiles...

Amongst Le Parc's other works, his continual mobiles are just as fascinating. These are suspended strips, hanging a few centimetres from a white background, creating an almost organic life form. The small, irregular strips produce a variety of light-beams that bring to mind a fish, a bird or some sort of creature with a life of its own. You wonder what kind of miracle can be animating the mobile. Of course, a mechanism is at work, but that does not prevent a sense of enchantment from making us look at the world differently—especially our own world. Although this piece is machine-driven, it nevertheless draws its poetry from within us.

This same principle of movement and light gives life to the gigantic *Continual Mobile* of 1963-2012, which at the time inspired the design of Paco Rabanne's first dress. On a large wall, light projections are generated with each passing visitor: the slightest air movement causes a whole galaxy to spring forth.

A little further on, mini-experiments are presented to curious visitors. These include a light bulb with just one mirrored strip that moves backwards and forwards. A light bulb that projects its filament onto a screen in the distance. Next is a very beautiful piece (*Alternating Lights*, 1967–1993) reminiscent of Sol LeWitt's drawings: two projectors cast oblique lines that cross over each other and are reflected in a mirror on the floor. Nearby is a fabulous little black box that looks like lights on springs (I have no idea how this is done). When a visitor enters, it seems to me that this makes the springs move, and a diaphanous Pollock then appears, radiating a web-like lacework of light and shadow. It seems to be dripping light—something quite unimaginable.

Then we walk across a strange space, a twisted staircase, and arrive in front of the large *Sphère rouge* (Red Sphere) that projects light and red reflections in every direction. In it we seem to find something quintessentially Latin American, a spirit

of *al sangre*. Yet it is also suspended, delicate and ethereal, and we do not know if it is tragic or flamboyant. Hidden behind it are the adventures that our inner eye experiences when these reflections are juxtaposed; the adventures of fourteen colours with this extraordinary work of light made of four coloured sets that blend and create lights and rhombuses. Lastly comes one of Le Parc's finest works in my opinion: the one used on the poster for the Palais de Tokyo exhibition.

If we continue our visit, we arrive in front of *La Longue Marche* (The Long Walk). This long walk is that of the retina faced with the colours of what I believe are fourteen panels placed side-by-side. Everyone is free to re-assemble it as they wish, either physically or mentally. We try to follow this maze of colours and realise that a long mental journey has been made by the inner eye.

My dream would be to have a single painting in front of which thousands of people could sit, like in Japan where people sometimes sit in front of a tree to watch the leaves fall. When we plan an exhibition, we do it the best we can. We say to ourselves: people will come, stay for a moment, and say to themselves: "That's it, I've understood Le Parc's work." But they don't need to know or understand his work, they can feel it. Kinetic art research tends to be presented as a somewhat cold, distant art form, where we do not experience empathy. Yet it's quite the opposite. Curiously enough, visitors do feel empathy and stay put in front of several works—for example this large, iridescent ceiling light with small, luminous strips *Continuel-lumière au plafond* (Ceiling Light). Julio Le Parc's works fascinate us like a fire in the hearth: we feel pleasure watching this perpetual, constantly renewed movement.

A young artist

Public reaction was immediate during the most recent exhibitions at Palais de Tokyo and Galerie Perrotin. Faced with such an enthusiastic response, we might ask ourselves whether the work has not lost some of its ability to surprise. Is Le Parc's form of expression really so well-known, so assimilated and outdated? But asking this question is irrelevant, because what he wants us to do is to create a space that is common to us all. He strives to make works that alert and move the whole of society. The unanimity that he achieves is a response to his political concerns, namely the sharing of sensations. Public success is the success of his social conscience.

Although he is now in his 90s he continues to forge ahead. Two things show that the artist is still a very young at heart: firstly, he does not hesitate to innovate, using 21st-century technology; secondly, he continues to remodel pieces from his early days, some dating back to the 1960s.

Reproducing works on a different scale, decades later, is one of Julio Le Parc's successful transgressions in the face of a community which prefers catalogued originals. It doubtless has something to do with his psychology. When Julio revisits an old project, he updates it. Museums aren't used to this. They are accustomed to exhibiting a work from 1964, not a work from 1964, revised in 2008, and exhibited in 2013. This means that the work cannot be fetishized. What is important for the artist is the strength of his artistic and intellectual approach, which can be continued and reworked at will. In addition, Le Parc's "game works"—these sometimes fragile and rudimentary pieces—are made to be played with and even broken: "The important thing is the taking part", he says. "It doesn't really matter if you destroy them."

But Le Parc doesn't spend his time restoring or recreating his works: he has no qualms about challenging himself, creating new forms and colour effects. His most recent works, produced using virtual reality, take things a step further. The viewer, wearing a headset, is suddenly plunged into another world and loses both balance and bearings. As is the case for other, older works, Le Parc's goal is to instil a sense of doubt—a type of vertigo, where body and mind become disoriented.

Today, many artists work with electronic interactivity. Julio Le Parc manages to transpose his universe into the digital world, while continuing to tinker with reflections, wooden boxes, pulleys, light bulbs, electrical connectors... The combination of these two seemingly incompatible aspects—low-tech and virtual—complements and complexifies Le Parc's incredible career.

Although electronics are omnipresent in our lives, Le Parc continues his research using extremely simple means. In doing so, he anticipates today's technical possibilities. In our automated world, the coldness of machines can be frightening. In Le Parc's case, there is nothing apathetic about machines, or about his virtual world. His work inspires trust. It does not stem from outrageously complex reasoning, but from politically-engaged activism.

To seek proof that his work is not outdated, we need look no further than the number of artists in the USA, Latin America, or UK who refer—more or less explicitly—to his inventions. Even in France, the Palais de Tokyo exhibition was an opportunity for many young artists to discover his exceptional, almost unprecedented body of work. It's a little like the story of love. People say: if Plato hadn't spoken of love, perhaps the Arcadian Shepherd would never have spoken about it either. The concept had to appear for the research to be done, even if we don't know Plato, and even if we don't know Le Parc.

First appearance: Jean de Loisy, *JULIO LE PARC - MONOGRAPHIE EXILS 2019: L'art est un jeu politique*, Le Canoë & Exils, 2019, pp.9–17.

ル・パルクについての序章

説田礼子 キュレーター

「Les Couleurs en Jeu ル・パルクの色 遊びと企て」は、ジュリオ・ル・パルクの日本で初の個展^{※1}である。1928年アルゼンチンのメンドーサに生まれたル・パルクは、ブエノスアイレスの美術学校を卒業した後、フランス政府給費留学生として1958年に渡仏、以降同地で拠点に制作活動を続けている。

ビート・モンドリアン(1872–1944)やロシア構成主義といった幾何学的な抽象画から大きな影響を受けながら、1958年頃には、ヴィクトル・ヴァザリリ(1906–1997)に出会い、(オラシオ・ガルシア=ロッシ、フランソワ・モルレ、フランシスコ・ソプリノ、ジョエル・スタイン、イヴァラルらとともに)視覚芸術探究グループ(GRAV)の結成によるコレクティヴの活動など、アーティスト同士との積極的な関わり合いと個人の探究を並行しながら経歴を積み重ねてきた。GRAVの活動の中心は、視覚的な探究であったが、主に、錯覚あるいは動力を用いたキネティック・アートや共同制作のゲームなどを通じて、芸術と鑑賞における人間の関係を変革してゆくことを目的とした。グループの行動指針の理論化や、パリ・ビエンナーレの《迷路》(1963年)や街頭で行われた《街の一日》(1966年、p.63)に代表されるような作品は、アーティストの神格化や、芸術が限られた人々のみに享受され、所有されること、そして鑑賞者が受動的な立場にとどまることに疑問を投げかけるもので、「開かれた作品」を通じ、社会に関与するものであった。また、ル・パルクは、1966年、第33回ヴェネツィア・ビエンナーレ国際美術展で絵画部門大賞を受賞している。

以後、今日までおよそ70年も続くル・パルクの長い活動を、ここで簡単に紹介することは難しい。そこで、本稿では、ジュリオ・パルクという作家の活動の初期に構想された色の探究にフォーカスを当て、いくつかの作品の解説を試みるものである。そして、本冊子には、アーティストの問題意識や拠点としているフランスにおける受容を概観するために、ジャン・ド・ロワジーによる「政治的ゲームとしてのアート」を訳載した。この論考は、パレ・ド・トーキョーでの個展(2013年)の際に書かれたもので、ル・パルクとフランスの文化芸術機関との波乱含みの歴史にも触れながら、1990年以降に国際的なアート・インスティチュションでのグループ展や個展を機に、再評価を得たこのアーティストの歩みを包括的に知ることができるだろう。また、この機会に筆者がアーティストに行ったインタビュー・映像を会場およびオンラインで紹介し、ル・パルクのアートとの出会いからコレクティヴの活動がもたらしたこと、過去と現在の制作への思いなどを編集している。

本展覧会は、アーティスト自身が「実験(experimentation)」と呼ぶ日々の実践を色濃く映し出す色の探究や光や動きを取り込むモビールなどの作品を取り上げ、一貫する試みや企て、遊びといった特徴を体験しようとするものである。したがって、初期のモノクロ絵画や色彩探求のドローイングから始まり、代表作である《ロング・ウォーク》や《反射ブレード(刃板)》、またGRAVの時代から展開してきたモビールの新作までを俯瞰する形で紹介する。展示は、メゾンエルメスのビルのファサード、ウィンドウ・ディスプレイ、エレベーターも使用しながら構想し、ル・パルクが常に念頭においている鑑賞者との開かれた出会

いを促す仕掛けの再現を目指した。

ル・パルクの出発点は、キャンバスを黒と白、またそのグラデーションを用いた作品(pp.32–35)であるが、1959年からは、自ら構想した14色(p.4)で平面や立体の作品に着手し始める。その作品群は、色彩主義のように色を解析してゆく手つきではなく、色をフォルムのように、つまり構成された色階を幾何学のように扱うことで、平面上にパターンを生み出し、回転や反復、分割などのヴァリエーションを加えながら、シリーズとして展開されてゆくものである。

ル・パルクは、色の選定について「最初は7色から始め、10色、12色と増やしていきました。14色なら色調に十分な幅をもたせることができるし、かといって扱いが複雑になりすぎるほどの多さでもありません。28色やそれ以上であればそうなったでしょう。14色であれば、それぞれ見分けてもつし、配置も変更することができます」と述べている^{※2}。14色は、このように、色という概念を総体的に表すに最も適した色階として厳密に調色、構成されており、現在もそのまま使われている。色階は混ざりあうことも、ひとつの色が単独に使われることもない。14色は常に集合的に扱われ、それらがつくり出す配置は常に変化の中にあり、それゆえ、可変性のメタファーとも換言できる。

「時の中で続いてゆくこれらの無数のヴァリエーションを想像するのが私の喜びだった。(中略)一つ一つのグワッシュ、かくかくしかじかの組み合わせによって生まれたタブローの一枚一枚は、私にとって、頭の中で変化し続ける色たちの動きを切り取った特定の瞬間であった^{※3}」という言葉からも、その手法を読み取ることができるが、展示作品の初期のドローイングから、いくつかの例にも目を向けてみたい。

《カラー・フォルダのシート》(1959–1970年、pp.6–7)は、ル・パルクが色を数字に置き換えながら平面の配列を記録し、いくつものパターンの可能性を探っている経緯を観察することができる。《カラー・プロジェクト》(1959年、pp.16–17)では、ロドイド(p.17)を用いることで、色のパターンを重ね合わせ、縦または横方向へスライドさせながら配列を作成している。これらの試みは、ル・パルクの実験の基本姿勢を示すが、彼の思考が常に手のサイズの、ささやかな紙上での試行錯誤の連続であったという動的な身体感覚を伝えてくれる。

次に、厚紙に色紙のコラージュすることで制作された《V.C. ヴァリアント(変異)》(1972年、p.13)、《14色の色階 ヴァリエーション》(1972年、pp.9–11)からは、色が自在に変容あるいは増殖するメカニズムが、一枚の紙上に収まらず、紙外にまで連続、拡張してゆく動きが確認できる。《14色の色階 ヴァリエーション》は、のちにキャンバスの枠組みを超えて、あるいはひとつのモチーフが別のモチーフへとつながってゆくシリーズである《ロング・ウォーク》を予感させる。

今回、《ロング・ウォーク》は、ビルのファサード^{※4}にカラー・シートを使った壁画として、また、ビル内のエレベーターの中では、常設されている小窓を用いて、上下に移動する際に鑑賞できる作品として制作された。ファサードで取り上げられたひとつのモチーフは、エレベーターの中で連続するシークエンス

のひとつでもある。これらの《ロング・ウォーク》に触れる体験は、伝統的な作品鑑賞とは大きく異なるもので、ル・パルクの目指す可変性のメタファーを、日常や鑑賞者との接点から見出してゆくものとなった。

とりわけ、ビルのファサードは、公と私の両方の領域を併せ持ち、制作の準備段階から目に触れる環境の中で進行しなくてはならなかった。発色の加減やガラスブロックとの相性などのテストも、実施期間に先んじて、銀座の数寄屋橋の交差点からもよく見渡せる現地で行われた。

《ロング・ウォーク》は展覧会会期に先んじて12日間をかけて制作され(展示期間:2021年7月29日～10月14日)、ル・パルクの来日にあわせ、《シリーズ14-2 分割された円》へ、13日間をかけて変更された(展示期間:2021年10月30日～2022年1月4日)。新型コロナウイルス感染症の影響で、街の人は多くないときもあったし、大変賑わっているときもあったが、その中で、日常の延長としてテストされ、制作され、張替が行われ、鑑賞されたことは非常に重要なことであった。その作業風景や壁画の現れは、東京という都市風景の中で、どのように、見出され、素通りされ、目の端に留められたのか。また、展覧会を訪問した鑑賞者にとっても、ファサードのモチーフの一部を内側から発見することでギャラリー空間が持つ建築的特性を改めて認識し、外部との接続性やル・パルクの作品が扱うスケールの面白さなどの体験することになった。

最後に、GRAVの《街の一日》を思い出しておこう。この試みは、1966年4月19日、8時から23時の間に、パリの街中で行われた一連の試みであったが、平日のルーティンに介入することを目的とした。プログラムは、朝の8時にシャトレ広場で通勤する人々にプレゼンテーションを渡すことから始まり、10時には、シャンゼリゼのラ・ボエシー通りの角で、可動式の構造体を組み立てる。12時は、メトロのオペラ駅の交差点で、作品の中に入りできるキネティックなオブジェを街頭に放置し、通行人の好奇心をかきたてる、など。おおよそ2時間ごとに場所を移動して行われた街への介入は、22時、カルチェ・ラタンのシャンポリオン街で、映画を観にきた人たちへホイッスルをわたし、23時、サンミッシェル大通りをセーヌ川からリュクサンブール公園まで、フラッシュを焚きながら散歩することで終了するものだった。

今日では、アートの定義や実践が多様になり、《街の一日》のような試みがもたらす反応や影響も、当時とは異なることは言うまでもない。しかし、下記のGRAVのメッセージに記されたようなささやかな試みは続ける必要はあるだろう。93歳となるル・パルクにとって、今回、初めての試みとなるファサード画の制作を提案することは、都市の公衆や日常との開かれた関係を望んでいたアーティストとの最善の協働のかたちであらうと思われた。「ル・パルクについての序章」は、引用とともに筆をおきたい。

都市は、人々が毎日繰り返す行為によって成り立っている。習慣の網の目が、街をつくっているとと言ってもよいほどだろう。日々の暮らしのなかで、人は、型にはまった行為を

反復する。その結果、誰もがすっかり受け身となり、機械的に反応するだけの人間になってしまう。

私たちは、パリで日々繰り返される習慣の網の目に、小さなくさびを打ち込む。最大限の効果を狙い、網の目のあちこちに、ひとつずつ順番に割って入ろうと思う。私たちは、大都市の日常に集中砲火を浴びせよう。しかし、爆弾が炸裂するわけではない。日常のなかに、新しい状況出現させるのだ。そして、大都市の住民たちがその新しい状況に応答し、参加するよう誘いかけよう。

もちろん、私たちのささやかな試みだけで、パリの日常を変える習慣がすべて吹き飛ぶとは思ってはいない。私たちにできることは、ただ単に、日常的な状況をちょっとずらしてみることだけだ。しかも、私たちの試みは、限られた範囲にしか届かないだろう。しかし、この試みを通じて、偏見に囚われない観客(公衆)と触れ合うことができるはずだ。この試みをきっかけに、芸術と観客(公衆)のあいだに横たわる伝統的な関係をいつか乗り越えたいと、私たちは願っている。

パリ 1964–1966年
ガルシア=ロッシ、ル・パルク、モルレ、
ソプリノ、スタイン、イヴァラル
視覚芸術探究グループ

※1 ジュリオ・ル・パルクの作品は、日本で過去に2度、グループ展を通じて紹介されている。『現代フランス美術展』(西武百貨店池袋店催事場読売新聞主催、1964年)。『不思議な動き キネティック・アート展～動く・光る・目の錯覚～』(損保ジャパン東郷青児美術館、2014年)。

※2 筆者によるジュリオ・ル・パルクのオンライン・インタビュー。2021年7月14日に収録、<https://www.youtube.com/watch?v=iARL15ijOhs>

※3 出典:『JULIO LE PARC - MONOGRAPHIE EXILS 2019』(Le Canoa & Exils, 2019年) pp.9–17

※4 ビルのファサードには、ガラスブロックの大きさに合わせて1,421枚のシートを用い、287m²の面積を覆う作品がつくられた。《La Longue Marche》は通常10枚で構成されるが、プロジェクトの性質によって、構成が可変的である。ファサードには、1つのモチーフが拡大されて形で描かれたが、エレベーターにおいては、16枚のモチーフが反復する形で合計41枚のモチーフが連続する構成をとり、全長は約45mの長さ(地下1階から地上10階に相当)に及んだ。また、エレベーター内の常設の小窓の前には鏡面仕上げの刃板(ブレード)が施され、上下運動の際に、歪みや動きが効果的に加わった。その様子はpp.42–45を参照のこと。

Julio Le Parc: An Introduction

Reiko Setsuda Curator

Les Couleurs en Jeu was the first solo exhibition in Japan of the work of Julio Le Parc.^{*1} Le Parc was born in Mendoza, Argentina in 1928, and after graduating from the Academy of Fine Arts in Buenos Aires, went to France on a grant from the French Cultural Service in 1958. He has lived and worked in France since moving there.

Le Parc was inspired by the geometric abstractions of Piet Mondrian (1872–1944) and the Russian Constructivists, and in 1958 met with Op Art pioneer Victor Vasarely (1906–1997). His practice evolved through both individual exploration and active engagement with other artists, including collective actions with Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV), of which he was a founding member along with Horacio Garcia-Rossi, Francois Morellet, Francisco Sobrino, Joël Stein, and Yvaral. GRAV's activities were concerned with visual investigation, but their primary goal was to alter the relationship between art and the viewing public through kinetic works and interactive games, employing optical illusions and dynamic energy. The group set forth the theory behind its principles of action in a manifesto, and works such as *Labyrinthe* (1963) at the Biennale de Paris and the public event *A Day in the Street* (1966, p.63) questioned the idolization of individual artists, the exclusive appreciation and possession of artworks by small numbers of people, and the passive role of viewers, aiming to engage with society through "open art." Meanwhile, Le Parc received the Grand Prize for Painting at the 33rd Venice Biennale in 1966.

It is challenging to give a brief overview of Le Parc's activities, which span about 70 years and continue to this day. Thus, this essay focuses on his exploration of colour, which he conceived in his early days as an artist, and includes descriptions of several of his works. With the goal of offering a broader picture of the artist's mentality and the reception of his work in France, where he is based, this publication also contains a translation from the French of Jean de Loisy's "Art is a political game." Written after the Le Parc's solo exhibition at the Palais de Tokyo, Paris in 2013, De Loisy's essay gives a comprehensive outline of Le Parc's artistic evolution, while touching on his sometimes turbulent history with French cultural and artistic institutions, and on his critical reappraisal since 1990 following group and solo exhibitions at international art institutes. Also, I conducted an interview with the artist in conjunction with the exhibition, and we have presented a video of it at the venue and online, edited so as to convey his past and present working methods, from his initial encounters with art to insights he gained through collective activities.

This exhibition focused on works strongly reflecting the daily practice that Le Parc describes as "experimentation," including explorations of colour and mobiles that capture light and movement, and aimed to have viewers experience the artist's unending process of endeavor, experiment, and play. The exhibition was a wide-ranging survey of Le Parc's art, from the above-described early monochromatic paintings and drawings exploring colour, to well-known works such as *La Longue Marche* (The Long Walk) and *Cloison à lames réfléchissantes* (Partition with Reflected Blades), and new pieces from the series of mobile works he has been actively creating since the GRAV era. The works are installed so as to utilize the entirety of the Maison Hermès building, including the facade, window displays, and elevator, encouraging the open-ended encounters between

viewer and artwork that the artist seeks to facilitate.

Early in his career, Le Parc began working only with black, white and gradations thereof (pp.32–35), but around 1959 he embarked on a series of works using an array of 14 colours he had conceived (p.4). This body of work does not approach colour analytically as in chromatic theory, but by handling colours in the manner of geometric forms, i.e. treating the colour scales he constructed in a geometric manner, produces patterns on flat surfaces and develops series through reversals, repetitions, divisions and other variations.

Le Parc has said of his selection of colours, "I began with seven colours and expanded it to 10, then 12. I then found that with 14 colours, I can achieve a sufficient range of tones, but it is not so many that their handling becomes overcomplicated. It would become a problem if I tried to use 28 colours or more, though. With 14, I can distinguish each shade and rearrange them at will."^{*2} As he describes, the 14 shades are carefully organized by tone and composed in colour scales most suitable to manifest colour as an overarching concept, and he continues to use this palette to this day. Separate colour scales are not mixed, and single colours are not used in isolation. The 14 colours are always treated collectively, the arrangements they produce are always in flux, and thus the term "variability" can be aptly applied.

"It brought me joy to imagine these countless variations going on indefinitely as time advanced... Each and every one of the tableaux created by such-and-such a combination of gouaches was, for me, a particular moment that isolated one freeze-frame of the ever-changing, flowing movement of colours in my mind's eye."^{*3} This quote gives a picture of the artist's approach. Now, let us take a closer look at some examples of early drawings featured in the exhibition.

Feuilles du Dossier Couleur (Sheets of Colour Folders) (1959–1970, pp.6–7) shows how Le Parc documents an array of planes, replacing colours with numbers, and explores the possibilities of multiple patterns. In *Projet Couleur* (Colour Project) (1959, pp.16–17), rhodoid (non-flammable celluloid) (p.17) is used to superimpose colour patterns and create an array by sliding them vertically or horizontally. These works illustrate the basic stance underlying Le Parc's experimentation while also conveying the physical dynamics of his thought process, which has always been carried out as a series of modest, hand-sized trial-and-error attempts on paper.

In *V.C. Variante* (V.C. Variation) (1972, p.13) and *Gamme 14 Couleurs en variation* (Range 14 Colours in Variation) (1972, pp.9–11), produced as collages of colour paper on cardboard, we see that the mechanisms by which colours freely change or multiply are not confined to single pages, but continually expand beyond the paper's edges. *Gamme 14 Couleurs en variation* prefigures *La Longue Marche* (The Long Walk), a series that transcends the framework of the canvas and sequentially connects one motif to another.

In this exhibition, *La Longue Marche* was presented as a massive mural with colour sheets covering the building's facade,^{*4} which could also be enjoyed from inside the elevator through the small display window that are a permanent feature. When viewed from the elevator, a motif featured on the facade became frames in a continuous sequence. These experiences of *La Longue Marche* differed greatly from conventional appreciation of works of art, and



presented a metaphor for the variability that Le Parc pursues, through various points of contact between the everyday and the viewer.

Notably, the facade encompasses both public and private space, and from the preparatory stages onward, work had to be carried out in an environment visible to the public. Prior to implementation, testing of colour vividness and compatibility of materials with the facade's glass blocks were also conducted at the site, which is easily visible from the SukiyaBASHI intersection in Ginza.

La Longue Marche was produced over 12 days prior to the exhibition, was on view from July 29 to October 14, 2021 and in line with the timing of Le Parc's visit to Japan, was transformed over the course of 13 days into *Série 14-2 Cercles Fractionnés* (on view from October 30, 2021 to January 4, 2022). Depending on the status of the coronavirus pandemic, the city streets were sometimes relatively empty and sometimes thronged with people, but it was highly important that even in this context, the testing, production, alteration, and appreciation of the work took place as an extension of everyday life. How was the sight of installation work underway, and the emergence of the building-sized work, viewed, or disregarded, or glimpsed out the corners of the eyes amid the urban landscape of Tokyo? For those who attended the exhibition, the discovery of parts the facade motif from the inside reaffirmed the architectural characteristics of the gallery space, and they experienced both connectivity between interior and exterior and the sheer joy of scale that Le Parc's work took on.

Finally, let us look back at GRAV's *A Day in the Street*. This event, unfolding on the streets of Paris from 8:00 AM to 11:00 PM on April 19, 1966, was intended as a series of interventions in the routine of an ordinary weekday. The program began at 8:00 AM with the handout of gifts to commuters at the Place du Châtelet, and continued with the interactive assembly of movable structures on a corner of Rue La Boétie and Avenue des Champs-Élysées at 10:00 AM. At 12:00 noon, kinetic objects that could be entered and exited were placed and left in public to arouse the curiosity of passers-by at the Métro Opéra Station intersection, and so on. The series of urban disruptions, which changed location approximately every two hours, wrapped up with the distribution of whistles to people who had come to see a film on Rue Champollion in the Latin Quarter at 10:00 PM, and finally with a procession along Boulevard Saint-Michel from the Seine to the Jardin du Luxembourg accompanied by light flashes at 11:00 PM.

It need hardly be said that definitions and practices of art have become more diverse today, and the reactions to and impact of projects like *Day in the Street* differ from

those at the time. However, there is surely a need to continue making the kind of modest endeavors described in the GRAV message below. The idea for an artwork covering an entire facade, the first for Le Parc, who is now 93, seems to have resulted in an ideal collaboration with an artist who has always striven for open-ended relationships with the public and daily life of the city. I would like to close "Julio Le Parc: An Introduction" by quoting this statement from GRAV:

The city, the street are crisscrossed with a network of habits and actions repeated daily. We think that the sum total of these routine gestures can lead to total passivity, and create a general need to reaction.

Into the network of endlessly repeated and reflected occurrences that are a day in the life of Paris, we will insert a series of deliberately orchestrated interruptions. It may be possible, in a way, to bombard the everyday life of great cities, not with bombs, but with new situations requiring participation and responses from inhabitants. Of course, we do not think that our modest endeavor will be sufficient to smash the routine of a weekday in Paris. It can be viewed as merely bringing about a simple shift in situation.

However, no matter how limited in scope, it ought to enable us to come into contact with a public free from preconceptions.

Our hope is that this endeavor will bypass the traditional relationship between the work of art and the public.

Paris 1964–1966
Garcia-Rossi. Le Parc. Morellet.
Sobrino. Stein. Yvaral.
Groupe de Recherche d'Art Visuel

^{*1} Julio Le Parc's works have twice been featured in group exhibitions in Japan, in *Furansu gendai bijutsu* (French Art of Today) (1964) at the Seibu Department Store Ikebukuro, organized by the Yomiuri Shimbun, and *Kinetic Art* (2014) at the Seiji Togo Memorial Somp Museum of Art.

^{*2} Online interview with Julio Le Parc conducted by author, recorded July 14, 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=iARL15ijOhs>

^{*3} Jean de Loisy, "L'art est un jeu politique," *Julio Le Parc, Le Canoë & Exils*, 2019, pp.9–17.

^{*4} For the facade of the building, 1,421 sheets matched to the sizes of the glass blocks were used, and the resulting work covered an area of 287 m². *La Longue Marche* is usually composed of 10 parts, but due to the nature of the project, the composition is variable. On the facade a single motif was rendered in an enlarged form, while in the elevator, a total of 41 motifs were continuously connected with 16 motifs repeating, covering a total length of about 45 m (corresponding to the distance from the basement to the 10th floor). Also, inside the elevator, mirror-finished blades were installed in front of the small display window that are effectively adding distortion and motion during vertical movement. See pp.42–45 for installation views.



作家略歴 | Biography

1928年アルゼンチン生まれ。1958年にフランスへ移住以降、同地を拠点に制作を続ける。1960年にパリで発足したGRAV（視覚芸術探究グループ）の創立メンバーとして活動。1966年、第33回ヴェネツィア・ビエンナーレ国際美術展絵画部門大賞受賞。近年のライト・アートや空間没入型作品の動向を再評価する「Suprasensorial: Experiments in Light, Color and Space」（ロサンゼルス現代美術館、2010年）、「DYNAMO— Un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013（光／ダイナミック）」（グラン・パレ、パリ、2013年）などの展覧会を通じ、ル・パルクは改めて評価される機会を得ている。主な個展として、パレ・ド・トーキョー（パリ、2013年）、カーサ・ダロス（リオデジャネイロ、2013年）、サーペンタイン・サックラー・ギャラリー（ロンドン、2014年）、ペレス・アート・ミュージアム・マイアミ（2016年）、メット・ブローイヤー（ニューヨーク、2018年）など。

Born in Argentina in 1928. In 1958, Le Parc moved to France, where he continues to live and work. In 1960, he and a group of other artists founded Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV) in Paris. In 1966, Le Parc was awarded the Grand Prize for painting at the 33rd Venice Biennale. Recent exhibitions such as Suprasensorial: Experiments in Light, Color, and Space (MOCA, Los Angeles, 2010), a reevaluation of the Light and Space movement, and DYNAMO, Un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013 (Grand Palais, Paris, 2013), have led to a reappraisal of Le Parc's work. He has held solo exhibitions at Palais de Tokyo (Paris, 2013), Casa Davos (Rio de Janeiro, 2013), Serpentine Sackler Gallery (London, 2014), Perez Art Museum Miami (2016), and the Met Breuer (New York, 2018), among others.

Selected Solo Exhibitions

- 2020 Mobile installation "KUBOA," TABAKALERA, Sans Sebastian, Spain
- 2019 National Tribute of Argentina to Julio Le Parc, Buenos Aires, Argentina
Obelisk intervention (projection mapping)
Mobile installation "Mobile Rombo Colón," Teatro Colón
"Julio Le Parc Transición Buenos Aires-París (1955-1959)," Museo Nacional de Bellas Artes
"Julio Le Parc. Un visionario," CCK (Centro Cultural Kirchner)
- 2018 "Julio Le Parc 1959," The Met Breuer, New York, USA
- 2017 "Julio Le Parc, da Forma à Ação," Instituto Tomie Ohtake, Sao Paulo, Brazil
- 2016 "Julio Le Parc," Galerie Perrotin, New York, USA
"Julio Le Parc: Form into Action," Pérez Art Museum Miami, USA
- 2014 "Julio Le Parc," Serpentine Sackler Gallery, London, UK
- 2013 "Le Parc Lumière," Casa Daros, Rio de Janeiro, Brazil
"Julio Le Parc," Palais de Tokyo, Paris, France

Selected Group Exhibitions

- 2020 Light art festival "Llum BCN," Barcelona, Spain
- 2016 "Eye Attack - Op Art And Kinetic Art 1950-1970," Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, Denmark
- 2014 "Phares," Centre Pompidou Metz, France
- 2013 "DYNAMO - Un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013," Grand Palais, Paris, France
- 2012 ARTE PROGRAMMATA E CINETICA—da Munari a Biasi a Colombo e..., GNAM National Museum of Contemporary Art of Rome, Rome, Italy
- 2010 "Suprasensorial: Experiments in Light, Color and Space," MOCA the Museum of Contemporary Art, Los Angeles, USA; Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C., USA, 2012



ル・バルクの色 遊びと企て／ジュリオ・ル・バルク展

2021年8月13日(金)～11月30日(火)

〔展覧会〕

主催：エルメス財団

会場：銀座メゾンエルメス フォーラム

後援：在日フランス大使館／アンスティチュ・フランセ日本、アルゼンチン共和国大使館

制作：アトリエ・ル・バルク

アーティスト：ジュリオ・ル・バルク

アーティストック・ディレクター：ヤミル・ル・バルク

アトリエ長：エドゥワルド・ベルレザ

モバイル制作：AINOKO

設営：HIGURE17-15 cas

エルメス財団

理事長：オリヴィエ・フルニエ

ディレクター：ローラン・ペジョー

プロジェクト主任：ジュリー・アルノー

プロジェクト・マネージャー：ヴィクトリアル・ゲルン

コミュニケーション主任：マキシム・ガニエ

エルメスジャパン株式会社

代表取締役社長：有賀昌男

コミュニケーション担当 バイスプレジデント：亀井誠一

キュレーター：説田礼子

制作：有川愛彩、田辺裕子

〔カタログ〕

アート・ディレクション：犀

編集協力：柴田直美

撮影：アトリエ・ル・バルク提供(p.7, p.51)、中道淳(pp.19-21, pp.44-45)、板垣旭洋(明記以外)

執筆：ジャン・ド・ロワジー(pp.52-55:原文は仏語)、説田礼子(pp.60-61)

和訳：西田英恵(pp.52-55)

英訳：キャサリン・セリエ＝スマート(pp.56-59)、クリストファー・ステイヴンズ(pp.62-63)

制作・発行：エルメス財団

印刷：川嶋印刷株式会社

禁無断転載

謝辞：

本展開催にあたり、多大なるご協力を賜りました下記の関係者の皆様に心より御礼申し上げます。(敬称略)

ジュリオ・ル・バルク、ヤミル・ル・バルク、エドゥワルド・ベルレザ、ジュアン・ル・バルク、

ジュアン・ガッシュ、サンティアゴ・マルティレナ、

竹沢えり子、黒田麻実子、

アトリエ・ル・バルク、AINOKO、在日フランス大使館／アンスティチュ・フランセ日本、アルゼンチン共和国大使館、

銀座街づくり会議、銀座デザイン協議会

銀座メゾンエルメス フォーラム

〒104-0061 東京都中央区銀座5-4-1 8・9階

Tel. 03-3569-3300

開館時間／エルメス銀座店の営業時間に準ずる。

会期中無休(臨時休館:10月27日、11月20日)

Julio Le Parc | Les Couleurs en Jeu (Attempts and Colours)

August 13th (Fri.) – November 30th (Tue.), 2021

Exhibition:

Organized by Fondation d'entreprise Hermès

Venue: Ginza Maison Hermès Le Forum

Under the auspices of Embassy of France / Institut français du Japon

and Embassy of the Argentine Republic

Production: Atelier Le Parc

Artist: Julio Le Parc

Artistic Director: Yamil Le Parc

Director of Workshop: Eduardo Berrelleza

Mobiles Production: AINOKO

Exhibition installation: HIGURE17-15 cas

Fondation d'entreprise Hermès

President: Olivier Fournier

Director: Laurent Pejoux

Head of Projects: Julie Arnaud

Projects Manager: Victoria Le Guern

Head of Communications: Maxime Gasnier

Hermès Japon Co., Ltd.

President: Masao Ariga

Vice President Communication: Seiichi Kamei

Curator: Reiko Setsuda

Production: Aisa Arikawa, Hiroko Tanabe

Publication:

Art Direction: SAI

Editorial Cooperation: Naomi Shibata

Photo: Atelier Le Parc (p.7, p.51), Atsushi Nakamichi / Nacása & Partners Inc. (pp.19-21, pp.44-45),

Akihiro Itagaki / Nacása & Partners Inc. (except as noted)

Text: Jean de Loisy (pp.56-59, original text in French), Reiko Setsuda (pp.62-63)

Translation from French: Hanae Nishida (pp.52-55), Catharine Cellier-Smart (pp.56-59)

Translation from Japanese: Christopher Stephens (pp.62-63)

Produced and published by Fondation d'entreprise Hermès

Printed in Japan by Kawashima Printing Co., Ltd.

© 2022 Fondation d'entreprise Hermès

All Rights Reserved.

Acknowledgements:

We would like to express our sincere gratitude to all of the following people

for their generous contributions in making this exhibition possible.

Julio Le Parc, Yamil Le Parc, Eduardo Berrelleza, Juan Le Parc,

Juan Gashu, Santiago Martirena,

Eriko Takezawa, Mamiko Kuroda,

Atelier Le Parc, AINOKO, Embassy of France / Institut français du Japon, Embassy of the Argentine Republic,

Ginza Machidukuri Council, Ginza Design Council

Ginza Maison Hermès Le Forum

8F/9F, 5-4-1, Ginza, Chuo-ku, Tokyo 104-0061

Tel. +81 (0)3-3569-3300

Open daily during Ginza Maison Hermès' regular business hours

(except October 27th, November 20th)

