

Jorge Perez Román



Claude Gaspary

Le poids des ancêtres.
Technique : bois,
cartons découpés et huiles.
Dimensions : 168 cm
× 140 cm. Paris, 1985.

Pour un portrait de Jorge Perez Román

par

Robert Marteau,
Jonathan Boulting,
Alain G. Huraut

Jorge Perez Román est un homme de la Renaissance, non pas de la nôtre, française, mais de l'italienne ; non pas égaré dans les temps modernes, mais tout au contraire affirmant l'esprit de modernité par le savoir, la tradition, la connaissance, le métier. A mon sens, sa source la plus visible, on la détecterait à Florence. Uccello, totalement aspiré par sa vision, par son invention, peut figurer dans l'ascendance de Perez Román. De même Botticelli. Perez Román s'apparente encore à cette famille par la passion du dessin, du contour précis. Il y a chez lui la tentation d'un Vinci de maîtriser, de penser, de vouloir que la peinture soit « cosa mentale ». L'intellect, s'il ne domine pas, doit pour le moins régir discrètement l'espace pictural en cours de manifestation. Il ne peut le céder à la pure impression, à l'humeur, au lieu et au moment. C'est pourquoi je dis que Perez Román est de la branche florentine, elle-même entée sur le tronc néo-platonicien ; et que sa relation est moindre avec Venise, avec la Hollande, où la peinture se fait humide et impressionniste, où les contours sans cesse fuient, où la part accueillie prédomine. Il est bien entendu qu'il n'est de vrai peintre qui ne participe des deux voies. Et on voit justement chez Perez Román se produire une oscillation selon les séquences que ses ouvrages matérialisent. Cela, mais non seulement cela : on constate aussi un jeu de fléau tantôt vers le plein, tantôt vers le vide, comme dans l'art pictural chinois, avec lequel il a encore en commun l'inscription, le texte, la lettre. Deux autres lignes de force contribuent à déterminer le champ des figures et de leur rapport : l'ibérique et la Sud-américaine par quoi

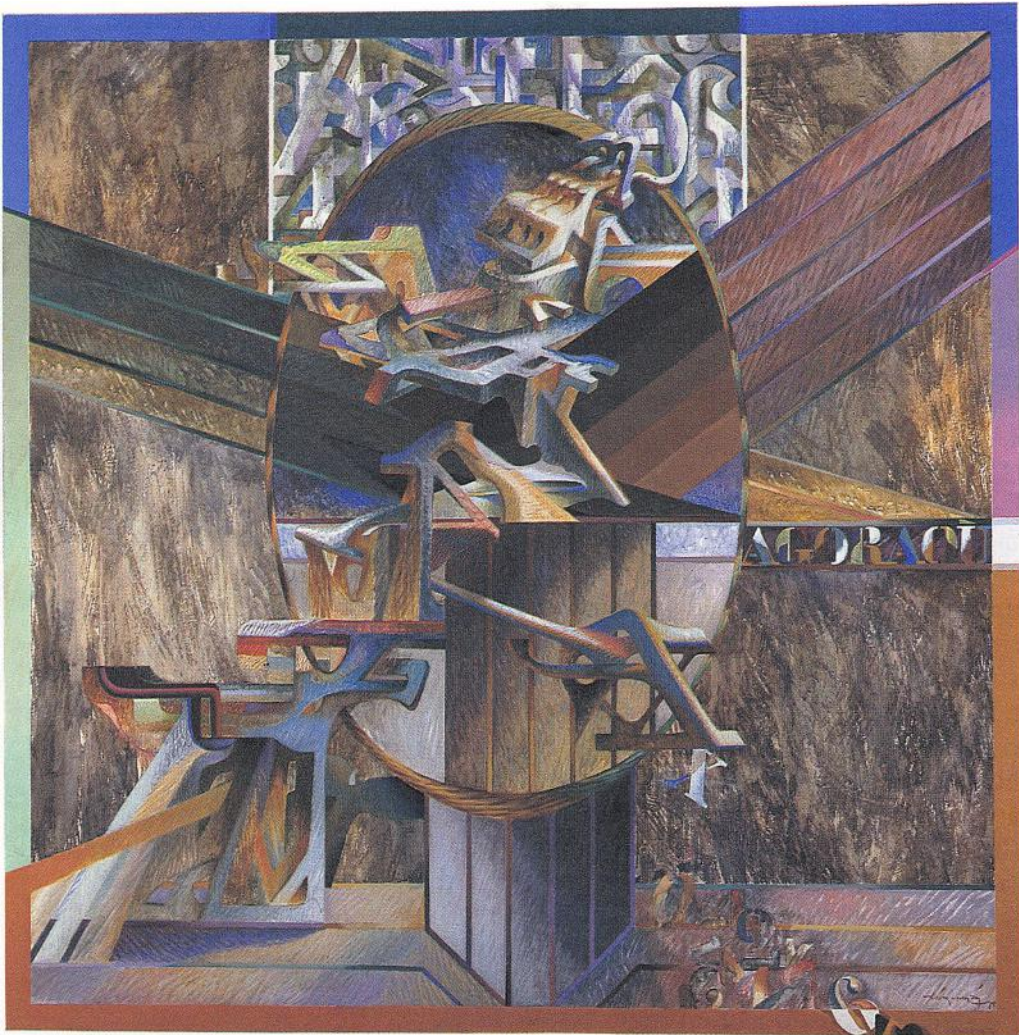
s'affrontent et se conjoignent la rigueur réaliste et la volubile exubérance. C'est dire que cette peinture n'est pas assurée dans la satisfaction du paisible savoir-faire. Facilement le miroir devient un champ clos, et, à l'inverse on contemple en abîme la bataille. Souvent, Perez Román substitue à la toile le tableau, entendez un panneau de bois où les ondes et strates se superposent en reliefs. Veut-il dans une architecture manipulable tenter la conjonction des arts du dessin, de la sculpture, de la couleur, de la poésie, de la philosophie et de la musique ? Ce qu'on peut avancer, c'est qu'il mesure son ambition à son métier, car il est un obéissant praticien dont les mains comme la parole ont autant besoin de solitude que le cœur a besoin d'exaltation. Est-il un baroque comme trop vite on a tendance à le croire ? Ce jeu de systole et diastole par lequel se compose l'œuvre tantôt nous porte à l'affirmer, tantôt nous incline à en découvrir le classicisme. Nul trompe-l'œil, ni tromperie, mais, certes, plein d'artifices, d'odysséennes ruses, parce que c'est un peintre qui fréquente les dieux : ceux de la Méditerranée, et ceux de l'Amérique. C'est pourquoi ses couleurs et blasons ne coïncident pas toujours exactement avec les prévisions du spectateur. Il hèle, il hisse, il hèle des mémoires que son propre sang a entretissées ; il contemple des continents ; les marque d'un chiffre, comme on marque la peau du taureau. *Culto*, il est : à sa sensibilité si vive se marie l'intelligence. La spontanéité, il la conduit vers l'épanouissement des formes contre l'intrusion du hasard. Habité par l'esprit d'aventure, il va vers la réalisation de chaque ouvrage comme à la découverte d'une *terra incognita*, qu'à notre tour nous découvrons souvent étonnés par l'imprévu manifesté dans la conjonction de l'organique et de la mathématique. Un calcul plastique — mais fait pour déjouer la théorie — préside à l'élaboration, à l'édification. L'émotion première est délivrée — ou livrée — non pas d'un jet, mais selon le degré de résistance du matériau. Perez Román tient compte de ce qu'il touche et pèse. Il évaluc. Le choc des figures qui le sollicitent, il le répercute en composition : d'où cette violence qu'on voit, contenue par le rythme même qu'elle détermine. Violence conjointe à la contemplation, ici, dans le même espace pictural, ou bien qui s'est en elle résolue sur tel autre support. S'il y a difficulté d'accès à la peinture de Jorge Perez Román, elle ne ressortit pas à la rupture, mais à la haute tension constamment reconduite. Ses ouvrages, même les plus simples, matérialisent un champ magnétique et métamorphique duquel nous nous sommes déshabitués, certainement, champ où les prédécesseurs vetaient les figures des images que notre contemporain dénude. Rude bataille que celle de Perez Román. Dans le beau silence incorruptible de la solitude, le plus beau cri de guerre : *mon joi !*

R.M.



Claude Gaspary

*Six épiphanies
sous la Croix du Sud.*
Technique :
acrylique et huiles sur toile.
Dimensions : 180 cm
× 180 cm. Paris, 1984.



Claude Caspary

Le grand dispensateur.

Technique :
tempera et huiles sur bois.

Dimensions :
180 cm × 180 cm.
Paris, 1985.

Jorge Pérez Román is the most handsome Argentinian I know, and a man of honour. He taught me that one can always afford to ascend the throne on any Avenida in the Spanish-speaking world and entrust oneself to the ministrations of the « lustrador de zapatos ». The only grudge I bear him dates from the *Amereida* of 1965, that unfinished essay into the wastelands of Latin America. Whenever the Chevrolet got stuck in a snow-drift — on average, every two and a half hours — Jorge would insist on monopolizing the spade. Antarctica is no place to be obliged to stand around doing nothing in. I cannot recollect a single instance, however, in which he lost his natural epic bearing. Not even when he found himself parallel with the Patagonian horizon on a stretcher, silently nursing a swollen wisdom-tooth, and waiting for a helicopter which never arrived. A certain « resignación estoica para la muerte violenta » has been characteristic of Argentinians ever since Sarmiento first remarked upon it a century and a half ago.

Pérez Román's energies are of Patagonian proportions. Nevertheless, to capture and transfix the Fuegian dragon, he keeps his « alazán » on a tight Spanish rein. His Andromeda neither laughs nor cries. Her gaze, the gaze of the « ruler of men », encompasses all remaining horizons.

As a fellow participant in random geopoetical celebrations in the 1960's, I remember Jorge by the Straits of Magellan or in isolated villages of the Argentine interior, at Greenwich Meridian or in the East End of London, spraying, brushing, striking on metal or concrete surfaces with acrylic. His improvisations were a commentary on the world as artifact — as the imposition of impositions on impositions. His own impositions were exposed impositions. That is to say, they were offerings, impassioned tokens of a disenchantment. They were surfaces on surfaces, mutely lyrical affirmations of pure surface, neither absorbent nor reflective, covering without covering the fact that they were covering. They dried in front of one's eyes, settling into the decent pride of libations offered with ritual accuracy but not accepted. A homage to absent gods. By throwing surfaces onto surfaces, Jorge Pérez Román threw light on light — on light's distance from blood. In his relentless and unflinching pursuit of an authentic texture, he seems to have taken himself to school in the abattoirs of Buenos Aires.

Jorge applies acrylic as if exposure to the word itself, in its acoustic actuality, were the substance of the matter. His recent painted reliefs present the contours of an inner terrain as viewed from an outer space. They are the cartography not of the soul or the mind or the spirit or the body, but of the word « acrylic » as it reverberates to the dimensions of the Latin American continent. On occasion, he superimposes a northern latitude on its southern correlative, or vice-versa, and his light hardens into its own post-etymological tenderness. His work advances towards a clarification of his continental metric, too urgent for unhap-

piness or hope. It is a groundwork for the realization of Don Bosco's vision of an extra-terrestrial Patagonia. I don't know what I'm talking about, but no one who returns from Patagonia knows what they are talking about.

Jorge paints. (He also talks. I'm glad we agree that Britain can keep the Falklands and Argentina can have Las Malvinas.)

J.B.

Philostrate, *Images*, I, 1 : « Qui n'apprécie pas la peinture ne rend pas justice à la vérité, ne rend pas justice à la sagesse, tout comme cela s'est produit pour les poètes — car il y a là deux façons de donner également accès aux œuvres des héros et à leurs figures — et n'admet pas non plus l'ensemble des rapports (*summetria*) par lequel aussi l'art (*technè*) touche au logos. »

Des Hauts de Suresnes, où J.P.R. vit et peint depuis une vingtaine d'années, son atelier domine Billancourt, Boulogne, le Bois, et, au-delà du méandre, toute la cuvette parisienne, de part et d'autre du Fleuve, de Montmartre à Montrouge. — On ne peut plus emblématique situation, en effet, pour celui qui, œuvrant à l'écart des sollicitations mondaines et des mots d'ordre, n'a jamais cessé de fréquenter l'époque : passant très attentif, informé de tout, assidu aux multiples manifestations de l'art, mais prenant son temps. Et si, volontiers, il frotte sa fabuleuse mémoire à l'effervescence de la proche Mégapole et des temps, son acuité critique le garde des complaisances et de certaine confusion. Une nécessité, semble-t-il, en effet, plus impérieuse le gouverne et le garde — qu'il a choisi de soutenir, à laquelle il a décidé de se reconnaître — vue nécessité *poétique*.

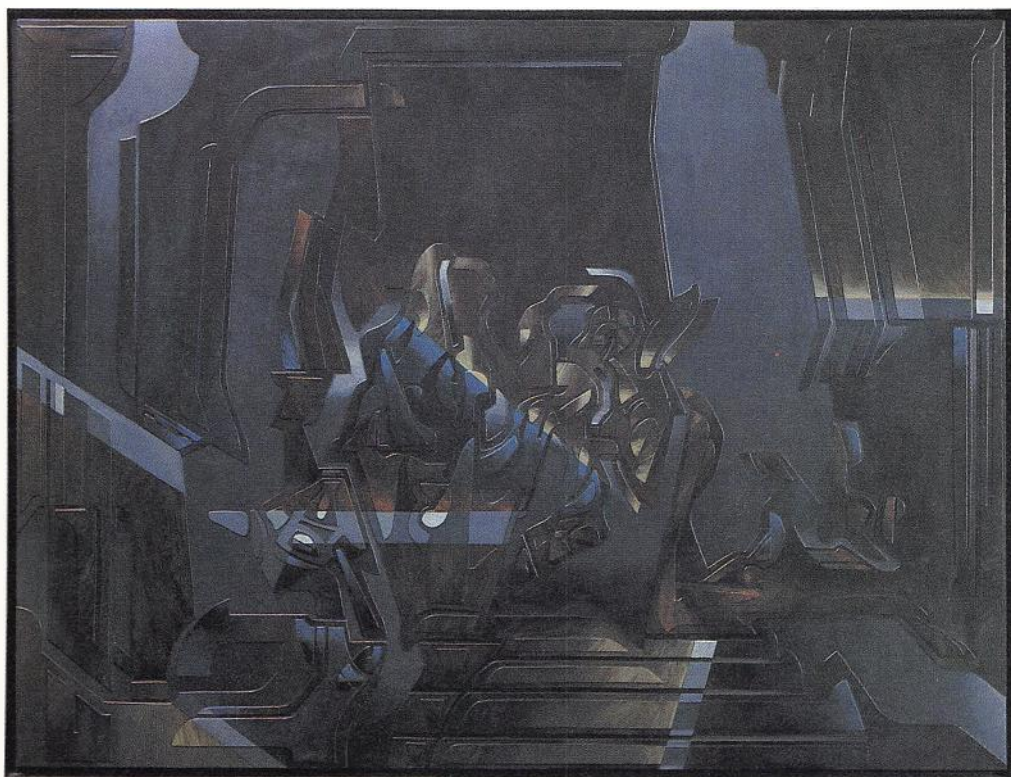
Comment a pris corps chez lui cette nécessité dont l'œuvre témoigne, intacte ? — c'est bien le secret qui nous la rend précieuse, — celui d'une connivence tacite en cela même, paradoxal, qui nous fait (en dépit d'une croyance platonicienne) les rejets de nos œuvres. A de quels signes, augures, circonstances se laisse-t-elle cependant pressentir ? Tout au plus, une biographie (c-à-d l'œuvre, elle-même « *graphè* » d'un *bios*, tableau, frayage « accompagné » du lien, mise à part) ne saurait-elle relever que quelques indices ou auspices (dates et lieux, naissance, apprentissages, déplacements terrestres) entre ceux parmi lesquels s'entrecroisent et se réciproquent la vie et l'œuvre. Mais si cela doit ouvrir un accès à sa peinture, il n'est pas inutile de faire aussi *par là* connaissance avec Jorge :

Naissance à Buenos-Aires le 4 octobre 1926 de parents espagnols installés en Argentine. Jusqu'en 1949, études scolaires et universitaires.



Claude Gasparly

L'appel de l'autre bord.
Technique :
bois, cartons et huiles.
Dimensions :
149 cm × 188 cm.
Paris, 1985.



Claude Gasparly

La fêlure quotidienne.

Technique : bois,
cartons découpés et huiles.

Dimensions :
122 cm × 158 cm.
Paris, 1982.

Se souvient avoir depuis toujours peint et dessiné — mais, précise-t-il, « sans innocence », — s'appliquant dès le début à recopier les images de ses livres ou de la revue « La Esfera » que son père recevait d'Espagne et qui présentait, entre autres, des reproductions de tableaux. Reçoit à partir de l'âge de quinze ans les leçons épisodiques d'un peintre « populiste » argentin, et passe avec succès le concours d'entrée à l'École Supérieure des Beaux-Arts de Buenos-Aires où il suit les cours de peinture murale de 1950 à 1953. Exécute bénévolement, dans des édifices publics et syndicaux, des fresques dépourvues de symbolisme politique et qui seront détruites après le « golpe » militaire de septembre 1955.

Entre 1950 et 1956, expose et gagne plusieurs prix dont le premier prix au Salon National de 1955. Il se confirme alors (dit-il volontiers) « dans le soupçon qu'il fait fausse route ».

Toujours est-il qu'en 1957 il fait le pas vers l'Europe, et ne revisitera plus le sol natal avant 1984.

De 1957 à 1960, réside à Madrid (Exposition et bourse de l'Institut de Culture Hispanique), Bruxelles, Londres (où il réalise quelques expériences graphiques avec Edward Wright au Royal College, mais prend aussi le temps de se marier avec Elisabeth Hornborg dont lui naîtra un fils, Pablo, lui-même à la recherche aujourd'hui de sa voie dans la peinture), et Ibiza. Depuis 1960, vit et peint à Paris. Dès ce moment, n'expose plus que principalement en compagnie d'artistes latino-américains (Musée d'Art Moderne de Paris 1962, 1965, Cité des Arts de Paris 1974, Suède, Danemark, Espagne, Venise 1982, etc.). Travaille plusieurs années au Museum d'Histoire Naturelle comme dessinateur, dirige des séminaires à la Chelsea Art School de Londres, et consent à une première exposition personnelle en 1982 à Paris dans le cadre de l'Espace Latino-Américain.

A partir de 1964, jusqu'aux « pages blanches » de 1968 et au « Pindare » de 1970, c'est la Revue de Poésie, avec Michel Deguy, Godofredo Iommi et d'autres amis, — travaux collectifs et sorties géopoétiques de la « Phalène » par toute l'Europe. Mais pour Jorge, de toutes les « phalènes », c'est « l'Améréide » de 1965 (traversée de la Terre de Feu à la Bolivie *via* la Patagonie, avec actes, travaux collectifs et donations d'œuvres) qui aura principalement contribué au profond renouvellement des ressources formelles de sa peinture ; et aujourd'hui encore il ne manque pas de revenir aux carnets, esquisses, projets divers entrepris autour de cette période.

Récemment, l'été 1985 le voit exposer en province, à Cagnes-sur-Mer, où il représente l'Argentine, puis en Bourgogne (Joigny et Avalon), en compagnie de quelques amis.

Et c'est toujours *la* question de la *nécessité poétique* : à quoi bon

ordonner ses pensées, peindre, composer (des « morceaux » de musique, des poèmes)? Qu'est-ce qui pousse ou appelle à cela?

Avec J.P.R. cela se traduit par une attention inlassable portée aux mouvements par lesquels, dans tous les domaines, la pensée cherche à se déprendre, se défie de ses retombées doxiques, repousse les agréments du prêt-à-porter, procède au renouvellement de ses formes d'expression. Or c'est la même préoccupation qui le porte aux quatre coins de l'Europe parmi les musées, les sites majeurs de son Histoire, en présence de l'unique aux multiples sources, et lui fait mesurer ses convictions à ce qui, dans les œuvres, a su défier l'usure, les siècles, l'accumulation des commentaires, la banalisation des choses les plus familières, l'indifférence : qu'est-ce qui fait que la peinture — pour s'en tenir à elle — excède tout programme, a toujours été autre chose que répétition serve de formes refroidies, production d'objets (décoratifs) ou plagiat généralisé? Qu'est-ce qui, en elle, résiste à se laisser *réduire* à un problème isolé (le support, le cadre, le dépôt du pigment, le processus, le concept, l'installation, etc.), mais simultanément les sollicite afin que vienne un monde (car celui-ci, quoiqu'on en dise n'est pas donné une fois pour toutes!) — que ce monde, néanmoins, ne se défasse pas aussitôt, que nous puissions voir, cette fois encore, que « cela est beau », que la « genèse » a toujours cours, que la phusis ne laisse pas de surabonder, et que ne cesse de s'éclairer cette « mimésis » selon laquelle il est dit que la technè *mimeitai tèn phusin*? Qu'est-ce qui, exigeant et terrible, attachant et vertigineux, demande à être malgré tout préservé et pour cela pacifié en de fabuleuses demeures *composées* « contre » la dispersion chaotique dont il entretient l'imminence?

Qu'il y ait un monde, qu'il se donne en partage, qu'il soit nécessairement complexe, organisé, « proportionné », et doive l'être d'autant plus que la merveille qu'il abrite porte avec elle la menace d'une déliaison qu'aucune dénégation, aussi fervente soit-elle, ne peut suffire à conjurer, — qu'il ne s'agisse pas de confondre l'inventaire des ressources de l'art avec l'art lui-même, c'est — se trouve-t-il — ce dont n'a cessé de témoigner, au plus fort des modes réductionnistes, le travail « endurent » de Jorge.

L'impératif — et le risque — tiendrait donc en ceci : il faut assurer la conviction par l'*œuvre* d'un monde réconcilié et total pour qu'en lui se remettent à *jouer* les discordes, les antagonismes, les contradictions, c.à.d les mouvements mêmes de la vie que leur radicalisation en milieu désymbolisé suffit à convertir en périls. A savoir : d'une totalité ouverte, inachevée, *organique*, où forme et genèse, énergie et composition, déséquilibre et stabilité s'accordent jusque dans leurs plus extrêmes oppositions : dedans/dehors, fond/figure, organique/géométrique — comme en autant de (déterminations plastiques mises en

œuvres dans la peinture de J.P.R.. Et que soit réhabilitée la complexité de leurs côtoiements et engendremens *contre* l'entreprise de simplification qui ne sait que les rendre inconciliables.

La peinture de J.P.R. n'ignore rien des éclatements du cadre et autres « problèmes » isolés par la modernité ; et l'on peut dire qu'à leur manière ses reliefs-peints opèrent un certain « détachement » eu égard au legs de la surface plane orthogonalement découpée et cadrée du tableau habituel. Ils feraient d'ailleurs plutôt penser à ces « nuées » baroques flottant entre l'ici-bas et l'au-delà et chevauchant les corniches des églises. Mais il suffit de considérer sa peinture — elle-même lecture, interprétation et soulèvement de la peinture qui l'a précédé — pour remarquer que loin de lui être « rapportés » comme le seraient de simples « trouvailles », ses reliefs *en proviennent*. Une nécessité interne conduit l'évolution de son travail, et relaie, dans les rapports qu'observent entre elles les œuvres, la nécessité générique qui les porte.

De même avec la picturalité, le travail de la forme-couleur, le calcul des intensités (cendres, braises, vapeurs d'un ancien monde en combustion) que l'on ne manque pas de retrouver ici. Cependant il se passe que leur reprise au compte du tableau a cessé d'*exiger* cette « quarantaine » que la hantise Nord-américaine des grandes contagions leur avait, un moment, imposée, mais plutôt, afin de s'accomplir, a requis le rapatriement pictural des formes entre-temps consumées (de nouveau : organiques, géométriques, anthropoïdes, topo-géo-graphiques — et aussi : idoles mayas, horizons andins...) puis *métamorphosées*. Ainsi la forme et le dessin de la forme reviennent du fourneau avec le reste, vapeurs refroidies, formes convulsées encore, si proches de la fournaise dont elles réchappent — comme un phoenix ou un Zagreus, l'épreuve du feu passée, ou pareilles à l'Osiris revenu du démembrement...

... Pour dire comment l'œuvre de J.P.R. — où se montrent parfois des musculatures à vif, écorchées, tendues (l'effort à nu, pour ainsi dire), des formes d'ouvrages, arcs, butées (et même des textes employés à la texture de certaines compositions, textes jamais indifférents, — de ceux où la pensée, elle-même tendue, vise la construction), mais non sans indices de fractures, décrochements, ajouements (l'infini suspendu, la charge ramassée d'un éclair, la monition d'un vide, poussées inassignables, énergies en tous sens...) — *contient l'époque*. Et que s'il y avait, ainsi, à comprendre (mais *il y a*, en effet...) la *nécessité poétique* selon les traits de l'époque, sa contribution serait loin d'être vaine. Il se devait que cela soit au moins — pour continuer avec lui — souligné.

A.G.H.