

# Luis Pérez Oramas

Luis Pérez Oramas (né au Vénézuéla en 1960) appartient à cette famille de critiques qui s'est formée en histoire de l'art (il a soutenu une thèse de Doctorat avec Louis Marin et Hubert Damisch sur Velázquez<sup>1</sup>). Auteur de recueils de poésie et d'essais, on retiendra particulièrement *La Cocina de Jurassic Park y otros ensaios visuales*<sup>2</sup>. Il a enseigné l'histoire de l'art à Rennes, Nantes et Caracas avant de commencer une carrière de curateur autour de l'œuvre du peintre vénézuélien Armando Reverón<sup>3</sup> (1889-1954) puis s'est tourné vers la question de l'inscription des artistes latino-américains dans les collections et les grandes manifestations internationales : *New Perspectives in Latin American Art, 1930-2006* (New York : Museum of Modern Art, 2007), *Latin American and Caribbean Art: Highlights from the Collection of The Museum of Modern Art* (Albany : New York State Museum, 2008), *Tangled Alphabets: León Ferrari and Mira Schendel* (New York : Museum of Modern Art, 2009) et en 2012 le Commissariat général de la XXX<sup>e</sup> Biennale Internationale de São Paulo<sup>4</sup>.

Son travail critique s'engage dans un débat très construit contre ceux qui font la part trop belle à l'iconographie. Or, dit-il, ni chez Titien ni chez Velázquez, ni chez aucun des artistes importants, le spectacle pictural ne s'épuise dans cette dimension iconique. Luis Pérez Oramas démontre à partir de l'analyse des *Ménines* que bien avant la crise de la représentation à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la toute puissance de celle-ci était contestée par l'inclusion du spectateur dans le dispositif pictural. Dès lors émergeait à côté de la *valeur de représentation* une *valeur d'exposition* trop mal étudiée par l'histoire de l'art. Luis Pérez Oramas l'appelle, de manière provocante, *installation*, dans la mesure où le spectateur est installé dans le dispositif comme condition de l'effectuation de cette dimension spectaculaire de tout art sur laquelle il entend attirer l'attention. Liée à un spectateur, toute œuvre d'art occupe nécessairement un *lieu* où s'effectue le passage de l'*œuvre d'art* à l'*expérience esthétique*.

On comprend mieux alors pourquoi Luis Pérez Oramas parle d'*installation*. Dans son ouvrage *La*



Luis Pérez Oramas © 2012, all rights reserved

## Luis Pérez Oramas

Luis Pérez Oramas (born in Venezuela in 1960) belongs to that family of critics trained in art history (his doctoral thesis on Velázquez<sup>1</sup> was supervised by Louis Marin and Hubert Damisch). As the author of collections of poetry and essays, *La Cocina de Jurassic Park y otros ensaios visuales*<sup>2</sup> deserves special mention. He taught art history at Rennes, Nantes and Caracas before embarking on a curator's career, focusing on the work of the Venezuelan painter Armando Reverón<sup>3</sup> (1889-1954); he then addressed the issue involving the inclusion of South American artists in international collections and in major international shows: *New Perspectives in Latin American Art, 1930-2006* (New York, Museum of Modern Art, 2007), *Latin American and Caribbean Art: Highlights from the Collection of*

*the Museum of Modern Art* (Albany, New York State Museum, 2009), *Tangled Alphabets: León Ferrari and Mira Schendel* (New York, Museum of Modern Art, 2009) and, in 2012, the General Curatorship of the XXXth International Biennial in São Paulo.<sup>4</sup>

His critical work involves a very constructed debate against those who give too much pride of place to iconography. The fact is, he posits, that neither in Titian, nor in Velázquez, nor in any of the important artists, is the pictorial spectacle worked out in this iconic dimension. Based on an analysis of *Las Meninas*, Luis Pérez Oramas demonstrates that well before the crisis of representation occurring at the end of the 19th century, its allpowerfulness was contested by the inclusion of the onlooker in the pictorial arrangement. There then emerged, alongside the *representational value*, an *exhibition value* which has been

*Cocina de Jurassic Park*, l'analyse des *Ménines* débouche immédiatement sur celle de l'installation de Christian Eckart *The Power Chord Cycle* (1993), ce qui lui permet de poser que l'art se pense à la fois comme *œuvre d'art* et comme *événement esthétique*. C'est donc dans les conditions objectives de la présence de l'œuvre, dans sa phénoménologie, que le spectateur prend acte des deux versants de l'art. Il est confronté à l'impossibilité de la vérité mimétique mais il se voit offrir, par-delà la fausse évidence de la *mimesis*, la possibilité d'exister comme sujet regardant, comme regardeur. Si les illusions de la transparence sémiotique s'effacent, un espace d'autoréflexivité se met en revanche en place dans le *lieu de l'installation*.

On voit bien comment le propos critique, articulé à l'origine sur la peinture figurative du XVII<sup>e</sup> siècle, débouche sur la situation contemporaine. L'installation prend acte du naufrage de l'illusion construite par la peinture de chevalet, selon laquelle pourrait exister un monde d'images pleinement autonome, un en-soi de l'icône. En rendant manifeste que dès la fin de la Renaissance les artistes ont compris qu'il ne saurait en être ainsi, qu'à cette époque déjà le regardeur était inclus dans le tableau, les artistes ont construit un champ de réflexion épistémologique. Aujourd'hui, les *installations* poursuivent cette ligne en proposant une alternative au tableau, en montant des dispositifs où l'art ne prétend plus échapper à

son *lieu*, où il le revendique même comme dimension autoréflexive de sa pratique. Cette dimension épistémologique du travail de Luis Pérez Oramas fait tout le prix de son engagement critique.

**Jacques Leenhardt**

1. *La Circulation du spectateur: autour des trois tableaux de Velázquez, la reddition de Breda, les Ménines, les Fileuses*, (Thèse de Doctorat, Histoire de l'art), Paris: Ecole des hautes études en sciences sociales, 1994

2. Pérez Oramas, Luis. *La Cocina de Jurassic Park y otros ensayos visuales*, Caracas: Polar Foundation, 1998

3. Voir, entre autres, ses essais:

– Armando Reverón, *de los prodigios de la luz a los trabajos del arte*, Caracas: Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, 1990

– Armando Reverón. *Luz y cálida sombra del caribe*, Caracas: Fundación Galería de Arte Nacional, Fundación Museo Armando Reverón, 1996

– *La Construcción de un personaje. Imágenes de Armando Reverón*, Caracas: Proyecto Armando Reverón (PAR), 2004

4. *A Iminência das poéticas / The Imminence of Poetics*. 30th São Paulo Biennale (7 septembre-9 décembre 2012), São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012

poorly examined by art history. Luis Pérez Oramas provocatively calls it *installation*, insofar as the onlooker is installed in the arrangement as a condition for effecting that spectacular dimension of all art, to which he wants to attract attention. Connected with a spectator, any work of art perforce occupies a *place* where the shift from the *work of art* to the *aesthetic experience* is achieved. We thus more clearly grasp why Luis Pérez Oramas talks about *installation*. In his book *La Cocina de Jurassic Park*, the analysis of *Las Meninas* immediately leads to an analysis of Christian Eckart's installation *The Power Chord Cycle* (1993), which enables him to posit that art can be thought of both as *artwork* and as *aesthetic event*. So it is in the objective conditions of the presence of the work, in its phenomenology, that the viewer takes cognizance of art's two sides. He is faced with the impossibility of the mimetic truth, but he sees himself offered, over and above the false evidence of *mimesis*, the possibility of existing as an onlooking subject, as an onlooker. If the illusions of semiotic transparency are done away with, an area of self-reflexivity is, conversely, established in the *place of the installation*.

We can clearly see how the critical idea, originally expressed about 17th century figurative painting, culminates in the contemporary situation. The installation takes note of the shipwreck of the illusion constructed by easel painting, in accordance with which there might exist a fully autonomous world of images, a *per se* of the icon.

By making it obvious that, from the end of the Renaissance, artists realized that things could not be this way, and that at that time, already, the onlooker was included in the picture, they have constructed an epistemic field of reflection. Nowadays, *installations* are pursuing this line by proposing an alternative to the picture, and by setting up systems and arrangements where art no longer claims to be escaping from its *place*, and where it even lays claim to it as a self-reflexive dimension of its praxis. This epistemic dimension of Luis Pérez Oramas's work roundly underwrites his critical engagement.

### Jacques Leenhardt

Translated from the French by Simon Pleasance

1. *La Circulation du spectateur: autour des trois tableaux de Velázquez, la Reddition de Breda, les Menines, les Fileuses*, (Doctoral thesis, Art History), Paris: Ecole des hautes études en sciences sociales, 1994

2. Pérez Oramas, Luis. *La Cocina de Jurassic Park y otros ensayos visuales*, Caracas: Polar Foundation, 1998

3. See, among others, his essays:  
 – Armando Reverón, *de los prodigios de la luz a los trabajos del arte*, Caracas: Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, 1990  
 – Armando Reverón. *Luz y cálida sombra del caribe*, Caracas: Fundación Galeria de Arte Nacional, Fundación Museo Armando Reverón, 1996  
 – *La Construcción de un personaje. Imágenes de Armando Reverón*, Caracas: Proyecto Armando Reverón (PAR), 2004

4. *A Iminência das poéticas / The Imminence of Poetics. 30th São Paulo Biennale* (7 September-9 December 2012), São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012