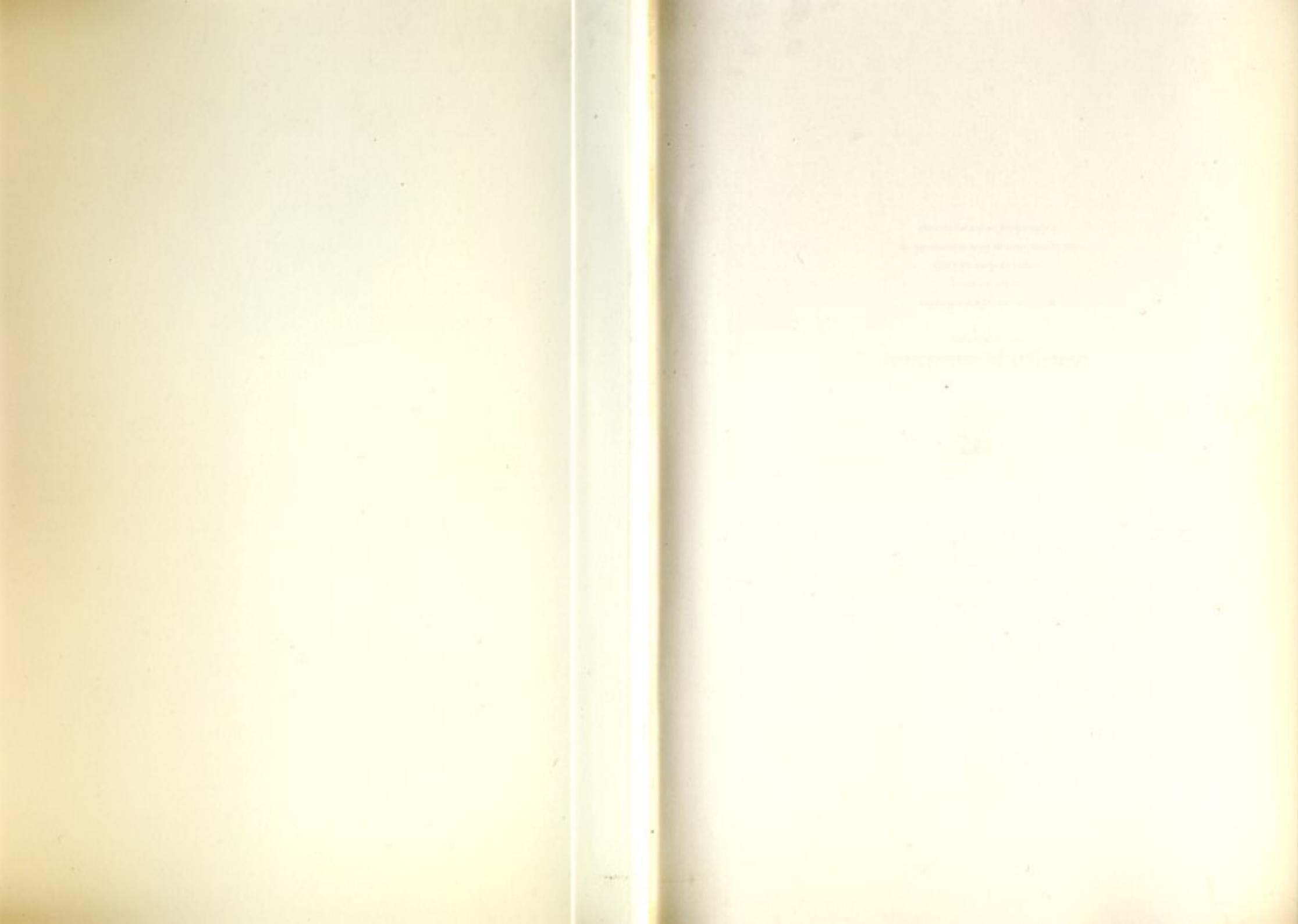




JACQUES MARTINEZ



L'exposition Jacques Martinez
est placée sous le haut patronage de
Maître Jacques PEYRAT
Maire de Nice
Sénateur des Alpes-Maritimes

André BARTHE
Conseiller municipal, Délégué à la Culture

Michel VIALATTE
Secrétaire Général

Xavier GERARD
Directeur de la Culture

Commissariat de l'exposition
Gilbert PERLEIN
Conservateur du Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain
assisté de Sylvie LECAT
Édition du catalogue
Isabelle GOETZMANN
Direction de la culture



MAIRIE DE NICE

Jacques Martinez

PEINTURE, SCULPTURE, DESSIN

3 avril - 30 mai 1999

MUSÉE D'ART MODERNE ET D'ART CONTEMPORAIN
NICE

Le récit dont il va être question ici, en peinture, comme en autant de légendes possibles, est celui d'une époque, de ses hantises, de ses contradictions, de ses fictions salvatrices, de ses éblouissements et de ses brusques changements de décor.

Sa présentation à Nice n'est pas le fait du hasard. C'est place Île de Beauté, en 1973, à la Galerie Ferrero qu'il prend date, pour la première fois ; quai des États-Unis, en 1984, qu'il est de nouveau présenté dans la Galerie d'Art Contemporain des Musées.

Histoire d'un récit et de ses nombreux états, l'exposition d'aujourd'hui n'est pas tout à fait une rétrospective, plutôt un choix de moments significatifs pour en suivre le cours, jusqu'aux œuvres récentes : dernières apostilles d'un itinéraire intellectuel qui compte plusieurs exordes.

Considering painting as the very subject of his work, Martinez methodically deconstructs the conventions of art, twists them round to reveal the formulation of pictorial stakes. Rather than doing away with codes, Martinez uses them to engage in endless interrogations on the subject of the phenomena at the core of painting, to elaborate an approach which puts the components of each material into question, to discuss every single gesture, form or stylistic prejudice. Martinez goes further than merely getting rid of the frame and ornamentation and measures their endless possibilities. Similarly, rather than doing away with the expressionist gesture, he combines it with strict geometric structures.

It may be that the work of Jacques Martinez never stuck to a unique form precisely because of the artist's meddling with the pictorial devices that punctuate the history of painting. The sudden stylistic changes in his career can be explained by his not attaching any importance to the notion of style. Having no set programme in mind, the artist has evolved freely, motivated by the desire of discovering new forms rather than that of conforming to a given principle. If one cannot define the style of Martinez, one can however evoke a system and a set of objectives whose coherence can be felt whatever the artist's different approaches these past 30 years have been.

Considérant la peinture comme le sujet même de son travail, Martinez déstructure méthodiquement les conventions du tableau, en détourne les particularités pour faire surgir ce qui est au fondement des enjeux picturaux. Il ne s'agit pas pour Martinez de dénier les codes mais de s'en servir pour engager d'incessantes interrogations sur les phénomènes propres à l'acte de peindre, d'élaborer une démarche qui consiste à questionner les éléments constitutifs de chaque matériau, de dialoguer avec chaque geste, chaque forme, chaque a priori stylistique. Il ne suffit pas pour lui de se débarrasser du cadre et de l'ornementation mais de mesurer la richesse de leurs enjeux, il ne s'agit pas non plus d'annuler le geste expressionniste mais de le faire « raisonner » avec des structures géométriques rigoureuses.

C'est peut-être parce que l'œuvre de Jacques Martinez s'introduit dans les innombrables procédés qui jalonnent l'histoire de la peinture que son travail ne s'est pas cantonné à une forme unique. Si l'on peut observer de brusques changements dans son parcours, ils s'expliquent aussi par le fait que l'artiste n'accorde aucune importance à la notion de style. Évitant toute démarche programmatique, il a évolué librement, guidé plus par le désir de découvrir de

In the 70s, the work of Martinez focusses on the subjects of surface, framing, material and gesture, thus introducing the issues developed throughout his career.

In an abstract painting dating back to 1974, Martinez tackles the canvas/stretcher-stretcher/canvas relationship in order to reveal the components of the painting's identity.

Rising to the surface, the paint infiltrates the system of the canvas. It is as though the repetitive brushstrokes on the surface of the painting produced a surplus effect causing the stretcher's protruding geometric structure to appear — the stretcher being the generally invisible structure which enables the canvas to be a flat surface awaiting paint. If Martinez unveils the stretcher thus, he does so to illustrate to what extent it both guarantees the integrity of the canvas and limits the space devoted to representation. In order to reveal its most intimate properties, Martinez considers the painting for what it is: a piece of canvas which proves sensitive to the slightest intervention. Half-way between the pictorial gesture and the stretcher, the canvas is likened to a shroud which, through contact, restores the impression, the trace of its structure. Rather than unveiling an established fact, this painting reveals what happens to the canvas when it is confronted with the act of painting. Martinez intensifies this relationship between gesture and physical medium and therefore considers painting as a two way movement: from the brush to the canvas and from the canvas to the movements of the brush. The canvas bears the traces of the pictorial gesture and the latter reveals the intrinsic properties of the canvas, properties that are defined by the canvas and that the painter commands.

Through this approach, the painting becomes an immanent object, that is, an object containing in itself the conditions of its own existence.

In a painting dating back to the same period, Martinez uses the same phenomenological approach. This time the canvas is subjected to a kind of contortion that questions its integrity. The canvas was doubled up before being stretched and the artist later inscribed this action on the canvas. Now the canvas is stretched (and therefore flattened) it bears the scars of the -paint- Martinez inflicted to it.

While he is clearly at odds with the Supports/surfaces commitments dear to his contemporaries of the 70s to whom he has been associated wrongly or not,

nouelles formes que de se conformer à un quelconque postulat. À défaut de style, on peut en revanche parler de système et d'enjeux dont la cohérence persiste à l'intérieur de chacune des approches qu'il a pu opérer depuis 30 ans.

Initiant des problématiques qui vont parcourir son travail, les œuvres des années soixante-dix interrogent en profondeur les notions de surface, de cadre, de matériaux comme de geste. Dans une peinture abstraite 1974, Martinez conçoit le tableau à travers la relation que la toile entretient avec le châssis — et inversement — pour révéler les composantes de son identité.

À force d'affleurer la toile, les traces de peinture infiltrent le système du tableau. Tout se passe comme si l'incidence des gestes réitératifs du pinceau sur la toile produisait un effet en excès jusqu'à ce qu'apparaisse la structure géométrique saillante du châssis. Cette structure généralement invisible qui permet au médium d'être une surface d'inscription plane. Si Martinez met à jour le châssis, c'est pour signifier dans quelle mesure il est à la fois garant de l'intégrité de la toile en contrepartie de quoi il limite l'espace possible de représentation. Afin d'en faire ressortir les propriétés intimes, Martinez considère la toile dans sa condition propre : un morceau de tissu sensible à la moindre intervention. Située entre le geste pictural et le châssis, la toile acquiert un statut de linceul restituant, par contact, l'empreinte, la trace de ce qui la structure. Plus que le dévoilement d'un état de fait, cette œuvre met à jour ce qu'il advient de la toile lorsqu'elle est confrontée au geste du peintre. Martinez exacerbe cette relation qui s'opère entre le geste et le support. C'est ainsi qu'il considère le mouvement dans les deux sens, celui qui s'effectue du pinceau au tableau aussi bien que du tableau au geste du pinceau : la toile en tant qu'elle est le vestige du geste, le geste en tant qu'il révèle les propriétés intrinsèques de la toile. Des propriétés que la toile définit et dont le peintre maîtrise les enjeux.

Tel qu'il modèle son œuvre, l'artiste confère au tableau les qualités d'un objet immanent : à même de contenir en lui-même les conditions de sa propre existence. Dans une œuvre de la même époque, Martinez applique cette même approche phénoménologique. Cette fois-ci il fait subir à la toile une sorte de contorsion qui remet en cause son intégrité. Pliée obliquement de part et d'autre sur elle-même

Martinez maintains his theoretical coherence beyond the notion of style. Despite the significant change his work undergoes in the 80s, Martinez sticks to the same dialogue with painting. In «Le Manteau de la Vierge», Martinez introduces new elements which enable him to initiate a formal type of research at a crossroads between painting and sculpture. Violent expressionistic squirts of paint on paper seem to have been seized, removed and isolated to be incorporated in two rectangular frames which undermine their integrity while limiting their expansion. The temporality linked to the squirting movement is confronted with the stillness imposed by the frames. If a frame is meant to contain space and freeze time, it nevertheless encourages us to consider a gesture beyond its limits. Martinez presents other conflicting effects: the framed gestures are painted on a gilded moulding, reminiscent of the past, while a fleeting gesture -signaled by metal rods- joins it to limit the canvas. As it is, the moulding is no longer associated with framing, as it traditionally is, and paradoxically acquires the status of a base that balances the composition. As for the violent pencil lines, in so far as they are linked to this form, they are frozen in a sculptural incarnation as if the force of their direction had changed their substance. In changing classical perceptive codes, in summoning anachronistic elements that he diverts from their original functions, Martinez endlessly meddles with the conventions the history of painting established long ago. Framing, ornamenting and drawing lines are activities Martinez disrupts and shifts from their classical meaning. If forms, material and gesture are traditionally linked to specific functions, Martinez summons them unexpectedly to redefine their stakes.

The gilded mouldings are joined by the architectural forms Martinez links to purely geometric constructions. In «Salute n°0» which dates back to 1984, the painted canvas is fitted inside niches bound by a metal tongue or a gilded strip of wood. The forms on the canvas are broken into segments or diverted by these structuring elements, yet the infinite poised strokes confer both dynamism and unity to the geometric composition. The charcoal layering produces an illusion of depth that the hollow spaces of the composition seem to confirm.

avant d'être tendue sur quatre châssis, l'artiste a inscrit la marque de cette action. La toile montée, donc irrémédiablement plane, porte ainsi les stigmates de l'effet que Martinez lui a infligé.

Alors qu'il se démarque définitivement des engagements programmatiques des Supports/surfaces, ses contemporains des années soixante-dix auxquels on a pu l'associer à tort ou à raison, Martinez maintient sa cohérence théorique au-delà des notions de styles. Si l'on peut voir dans les œuvres des années quatre-vingt, une mutation significative de son travail, Martinez ne cesse pourtant d'engager ce même dialogue avec la peinture. Comme on peut le remarquer dans «Le manteau de la vierge» de 1985, Martinez fait intervenir d'autres éléments qui lui permettent d'amorcer une recherche formelle au croisement de la peinture et de la sculpture. Jetées violemment sur du papier, des giclées de peinture expressionnistes semblent avoir été saisies, prélevées puis fragmentées pour être intégrées dans deux cadres rectangulaires qui en bouleversent l'intégrité et en limitent l'expansion. La temporalité propre au jaillissement du mouvement se confronte au temps statique que les cadres imposent au geste. Si le cadre peut avoir pour fonction de circonscrire l'espace et de figer le temps, il engage néanmoins à considérer le geste au-delà de ses limites. Autre confrontation d'effets : les gestes encadrés reposent sur une moulure de cadre doré, réminiscence du passé qu'une intervention fugace, des traits matérialisés par des tiges métalliques, viennent rejoindre pour fermer l'espace. Disposée ainsi, la moulure ne possède plus la fonction encadrement qui lui est traditionnellement associée mais acquiert paradoxalement une fonction de socle qui équilibre la composition. Agencés à cette forme, les violent traits de crayon, quant à eux, sont figés dans une incarnation sculpturale comme si la force de leur trajectoire en avait changé la substance. En modifiant les codes perceptifs classiquement établis, en convoquant des éléments anachroniques qu'il détourne de leurs fonctions originelles, Martinez joue indéfiniment sur les conventions que l'histoire de la peinture a longuement établi. Le cadre, l'effet ornemental comme le trait sont déplacés, bouleversés de leurs acceptations classiques. Si les formes, les matériaux, comme les gestes renvoient traditionnellement à une fonction, Martinez en détourne les emplois pour en questionner les enjeux.

Just as the artist's niches and framing devices produce the illusion of depth, frames are summoned to redefine the notion of boundaries imposed by the medium to the represented image.

Some artists bypassed the issue of boundaries by using large scale canvases to fill the viewer's field of perception while others relegated framing to the issue of the superfluous.

Martinez goes beyond the purely ornamental or simply perceptive (focusing) function of framing and makes the most of the frame's properties. Framing can take on various physical or symbolic forms and seek out infinite metonymical motifs: a brushstroke, a moulding broken into segments, a gilded ornament.

Without giving way to nostalgia, Martinez summons the past bearing in mind the complexity of the solutions and the aesthetic stakes of a given period in time. Be it fitted within or beyond the frame, the relationship between a painted image and a frame has always been of a most intimate nature. In medieval painting (the figure of Christ in majesty, for instance), a divinity is framed in a manner which endows him with an ambiguous presence. Ornamentation places the subject in a space which both includes him and excludes him from his surroundings. Conveyed through mere paint or thanks to sculpture or architecture, the frame is a structure in whose midst a dialectics of boundaries is unraveled: a frame sets the limits of the canvas while it enables the artist to structure the aesthetic plane.

*In Martinez's work, the frame establishes more than a mere link with the painted image: be it painted or in relief, shifted within the canvas or pushed back -as one can see in *'Salute'* (1989), it is part and parcel of the painting.*

Vibrant in the Venetian atmosphere, the building represented in this painting is unwrapped in an aura reminiscent of the frame directly painted on the canvas. Thus Martinez is playing with the various types of framing of the Renaissance: architecture being the subject of painting, the frame was extended in an illusionistic manner. Conversely here, Martinez's ornamental margins painted around the central figure are selected and pushed further away to frame once again. The painted frame is given a new, sculptural status. Selected and used at another level, this shifting

Aux moulures de cadres dorés viennent s'ajouter des formes architecturales que Martinez articule à des constructions purement géométriques. Dans *'Salute n° 0'* de 1984, la toile peinte s'inscrit dans des niches qu'une langue de fer ou une baguette dorée, délimitent. Les formes posées sur la toile sont segmentées et détournées par ces éléments structurants. Or c'est par une infinité de gestes affleurant la toile que le pastel gras dynamise et unifie la composition géométrique. Les traces de fusain qui s'accumulent en épaisseur produisent un effet de profondeur que les espaces creux de la structure semblent confirmer.

De même que les systèmes d'encadrement et de niches que Martinez met en place jouent avec les effets de profondeur, le cadre intervient aussi pour questionner les notions de limites que le médium impose à l'image représentée. Si certains artistes ont franchi les limites de la surface en ayant recours au grand format qui envahit le champ perceptif, d'autres ont plus radicalement relégué le principe d'encadrement au rang de superflu.

Au-delà d'une fonction purement ornementale ou simplement perceptive — concentrer le regard — Martinez exploite le cadre en mobilisant l'ensemble de ses propriétés. Une trace de peinture, un segment de mouiture, une forme couchée à la feuille d'or, la notion d'encadrement et de limite peut prendre toutes les formes physiques ou symboliques, solliciter tous les registres de la métonymie.

Sans aucun penchant nostalgique, Martinez se tourne vers le passé avec l'attention d'un esprit qui saisit la complexité des solutions et des enjeux esthétiques propres à une époque.

Articulant une image dans le cadre, au-delà du cadre, ou plus précisément avec le cadre, depuis toujours la peinture entretient une relation symbiotique avec le cadre. Les mandorles médiévales — un Christ en majesté par exemple — encadrent le sujet divin selon un régime qui lui confère une présence ambiguë. Les effets ornementaux situent le sujet dans un espace qui simultanément l'inclut et l'exclut de l'espace environnant. Signifié par la peinture, la sculpture ou l'architecture, le cadre est une structure au sein de laquelle se joue intensément une dialectique de la limite : en même temps qu'une délimitation, le cadre permet

movement is not only spatial but functional and structural.

Moreover, the importance of the frame is even greater when it only partly frames. The unframed lower part of the painting seems somewhat naked, a nakedness which highlights the effect the frame endows the central figure with. Martinez encourages us to consider every detail of the painting as a link to a pictorial reference: unexpectedly halting the framing process three quarters of the way, two niches acquire the function of predellas.

In «Bonnello Jasper Flowers» (1990), the viewer is faced with a broad serigraphic screen placed above a geometric composition of frames. Although a frame is usually supposed to concentrate the viewer's eye, this framing composition disrupts our perceptive habits: the illusionistic draping painted on the whole canvas is cut up by these boundaries. The frame's ordinary role is twisted to question its conventional usage rather than to enable it to acquire a new one.

What is at stake in this framing composition is a dialectics which, this time, links division and recomposition, synthesis and diffraction. If each frame endows the image with the status of a partial detail, the whole painting, through its organization, can be likened to an attempt at recomposition. One may therefore consider that the painted image, rather than being divided, goes far beyond the limits set by the frame. The various segments are part of a two-way movement which links them together as a whole while framing divided details. Each frame confers autonomy to the details of a painted image which nonetheless has a life of its own.

Beyond the frame, one must reconsider the type of painting which is fitted within this complex system. Various styles, once again, are opposed as can be seen in the illusionistic draping which is disrupted by the traces of expressionistic brushstrokes hidden in the background. In the same work, a Johnsian abstract motif rising to the surface of the canvas at times, is at odds with the no less abstract forms which are nonetheless identifiable as a bunch of flowers.

In his work, Martinez frequently links abstract and figurative forms. What is at stake here is not so much the issue of scale - a blown-up detail of a figurative image can become abstract - for the artist meddles with the properties of his material

de jouer avec l'espace.

Dans l'œuvre de Martinez le cadre fait plus que système avec la représentation : qu'il soit peint ou en relief, déplacé à l'intérieur de la peinture ou en périphérie, comme on peut le voir dans «L'église de la Salute» de 1988, le cadre fait partie intégrante de la représentation.

Vibrante dans l'atmosphère vénitienne, l'édifice représenté s'entoure d'une aura qui récapitule en abîme l'encadrement peint directement sur la toile. Par ce procédé, Martinez joue avec les multiples formes d'encadrements qui prévalaient à la Renaissance. Alors que la représentation picturale s'inscrivait dans l'architecture, l'encadrement pouvait se prolonger sur la toile sous une forme illusionniste. C'est dans un mouvement inverse que les marges ornementales peintes par Martinez autour de la figure centrale sont prélevées puis déplacées en périphérie pour encadrer à nouveau ; le cadre peint est restitué sous un autre statut, celui-là sculptural. Prélevé pour être inclus sous un autre régime, le déplacement n'est pas seulement spatial mais fonctionnel et structurel.

Par ailleurs, l'importance du cadre devient considérable dès lors qu'il n'est que partiellement encadrant. La partie non encadrée inférieure semble nue, pourrait-on dire, une nudité qui accentue l'effet que le cadre confère au sujet central. Martinez nous engage à considérer chaque détail du tableau comme l'articulation d'une référence picturale : finissant inopinément l'encadrement au trois-quart des bordures, deux niches acquièrent ainsi la fonction de prédelles.

Dans «Bonnello Jasper Flowers» de 1990 Martinez nous donne à voir un large écran sérigraphique qui domine une composition géométrique de cadres. Alors que le cadre est sensé concentrer le regard sur l'image, les jeux de composition d'encadrement bouleversent les habitudes perceptives : le drapé illusionniste représenté sur toute la surface est morcelé par ces délimitations. Le cadre est détourné de sa fonction, moins pour en acquérir une autre que pour interroger son emploi conventionnel.

Ce travail de composition de cadres met en jeu une dialectique qui articule cette fois-ci le rapport entre le morcellement et la recomposition, la synthèse et la

to shift the status of the image. In -La Mari e Rhabill e Remontant l'Escalier-, the sérigraphie is set up on two kinds of supports. When the image is printed on a canvas, the bride is clearly identifiable on the right panel, while her train and part of the staircase are barely visible on the left panel. The reason for this is that this part of the painting is composed of aluminium boards with holes punched through them that the ink only partially prints. Because of its composition and reflective quality, the material appears to dematerialize the figurative image which we would perceive as an abstract form if it were not for the figure on the right panel. The ghost-like figure seems to belong to the past. The spatial division, together with the difference in material, signal a shift in time, the violent passing from one condition to another. Once the woman goes out of shot- she is no longer there but the painting nevertheless bears traces of her having passed by. Through this ironic reference to Duchamp, Martinez not only states that retinal art is not dead but that a beautiful future lies ahead.

As time goes by, the recent works of Jacques Martinez appear more autonomous, as though all the elements he had summoned in the past had synthesized to form one substance. If the issues at stake in the past are still present, they focus today around the sole subject of painting. The frame, now directly painted on the canvas, is fully dialectically associated with gesture. With -Red Flower Jasper- (1999), calligraphic traces spring up from a massive form to dissolve in the frame, when, conversely, one can consider that the frame generates a centripetal movement which introduces itself within the form. Limiting the scope of the gesture just as it generates movement, the frame is part and parcel of the tension effect that Martinez here develops to reach a climax.

The size of the paintings and the body movements convey the vivid presence of the artist's body together with an intense pictorial pleasure. For pleasure is at the core of Martinez's work: the delight the artist experiences when he applies his paintbrush to the canvas, when he uses the visible folds in the canvas to create texture and intensity variations, when he helps the different colours to vibrate through a variety of gestures, or when he composes forms in space and time.

In the artist's recent works, boundaries are once again at stake, but this time they

diffraction. Si chaque cadre confère à l'image un statut de détail partiel, l'ensemble tel qu'il est organisé relève d'une tentative de recomposition. On peut donc concevoir, à l'inverse du morcellement, que l'image franchit les limites que les cadres lui assignent. Le dispositif morcelé engage un double mouvement qui articule la totalité de la représentation avec une fragmentation de détails encadrés, chaque encadrement autonomisant le détail d'une image qui pourtant se déploie dans son ensemble.

Au-delà du cadre, il nous faut revenir sur la peinture elle-même qui prend place dans ce dispositif complexe. Les styles à nouveau se confrontent comme on peut le voir dans cet effet de drapé illusionniste perturbé par des traces, en négatif, de coups de pinceaux expressionnistes. Toujours dans la même œuvre, un motif abstrait jaspien qui transparaît par endroits, résonne étrangement avec les formes non moins abstraites de ce que l'on peut pourtant identifier comme un bouquet de fleurs.

Il est fréquent de voir dans les œuvres de Martinez une articulation du figuratif à l'abstraction. Plus qu'une question d'échelle — un détail agrandi d'une image figurative pouvant devenir abstraite — il joue avec les propriétés du matériau pour effectuer ce glissement de l'image d'un statut à l'autre. Dans « La mariée réhabilitée remontant l'escalier » la sérigraphie est portée sur deux types de supports. Lorsque l'image est imprimée sur toile, la femme est clairement identifiable sur les panneaux de droite alors que la traîne ainsi qu'une partie de l'escalier sont difficilement perceptibles sur le panneau de gauche. La raison en est que cette partie du tableau est composée de lattes d'aluminium ajouré que l'encre n'imprime que partiellement. De par sa constitution et son caractère réfléchissant, le matériau semble ainsi dématérialiser l'image figurative qui, sans la présence de la figure de droite, se lit comme une forme abstraite. Cette trace fantomatique du passage semble appartenir au passé. La division spatiale ainsi que la différence de matériaux marquent le déplacement temporel, le saut brutal d'une condition à l'autre. Une fois sortie « du champ », la femme n'est déjà plus mais laisse néanmoins l'empreinte de son passage. Par cette référence ironique à Duchamp, Martinez affirme non seulement que l'art rétinien n'est pas mort mais qu'il a un bel avenir.

are evoked through dilution. A series of naked bodies dissolve at the surface of a sheet of paper. Partially pinned down by lines drawn inside the paint, these expanding bodies are only just saved from disappearance.

The same approach is to be found in large scale canvases. A ghost-like figure dissolves in a shadow while, conversely, this same body appears dissolved in space. In a shady temporality between past and present, a body looms up from the past while it simultaneously seems to disappear in the depth of time. For Jacques Martinez, painting is about the spaces the artist invents through an intimate dialogue with time and its anachronistic treasures.

Progressivement, les tableaux récents de Jacques Martinez fonctionnent de manière autonome comme si tous les éléments auxquels il avait recours dans ses œuvres passées s'étaient synthétisés dans une substance. Si l'on retrouve les mêmes questionnements qu'auparavant, ils sont maintenant centrés sur le seul travail de la peinture. Le cadre, aujourd'hui directement peint sur la toile, fonctionne dans toute son ampleur dialectique avec le geste. Avec « Red Flower Jasper » de 1999, les traces calligraphiques jaillissantes de la forme massive se diluent dans le cadre alors qu'à l'inverse on peut tout aussi bien considérer que le cadre est générateur d'un mouvement centrifuge qui s'introduit dans la forme. Limitant l'ampleur des gestes autant qu'il génère le mouvement, le cadre fait partie intégrante de l'effet de tension que Martinez pousse ici à son paroxysme.

De par la taille des toiles récentes et la gestualité des mouvements, le corps de l'artiste apparaît éminemment présent dans ces œuvres qui expriment fortement la jouissance de peindre. Car il s'agit de cela dans l'œuvre de Martinez : le plaisir de couler la peinture sur la toile, d'utiliser les plis apparents du tissu pour créer des variations de texture et d'intensité, faire vibrer les couleurs par une multiplicité de gestes, composer des formes dans l'espace et dans le temps.

Dans ses œuvres récentes il est à nouveau question de limite, cette fois-ci à travers le registre de la dilution. Une série de corps nus peints sur papier se diluent dans la surface de la page. Contenus partiellement par des traits inscrits dans la peinture les corps en expansion sont à peine sauvés de ce mouvement expansif.

On retrouve cette approche déployée dans des grands formats peints sur toile. Dilution d'un corps fantomatique qui disparaît dans la pénombre, et à l'inverse, apparition de ce corps dilué dans l'espace. Limite temporelle ambiguë entre passé et présent, le corps réminiscence surgit du passé alors même qu'il semble simultanément s'effacer dans l'épaisseur du temps. Pour Jacques Martinez, la peinture est affaire d'espaces que l'artiste invente dans un dialogue intime avec un temps déployé dans toute sa richesse anachronique.

By SÉbastien PILOT

Translation: FRANCE JANCENE

SÉbastien PILOT

Peinture, dessin

MARTINEZ
N'A
RIE N
FAIT

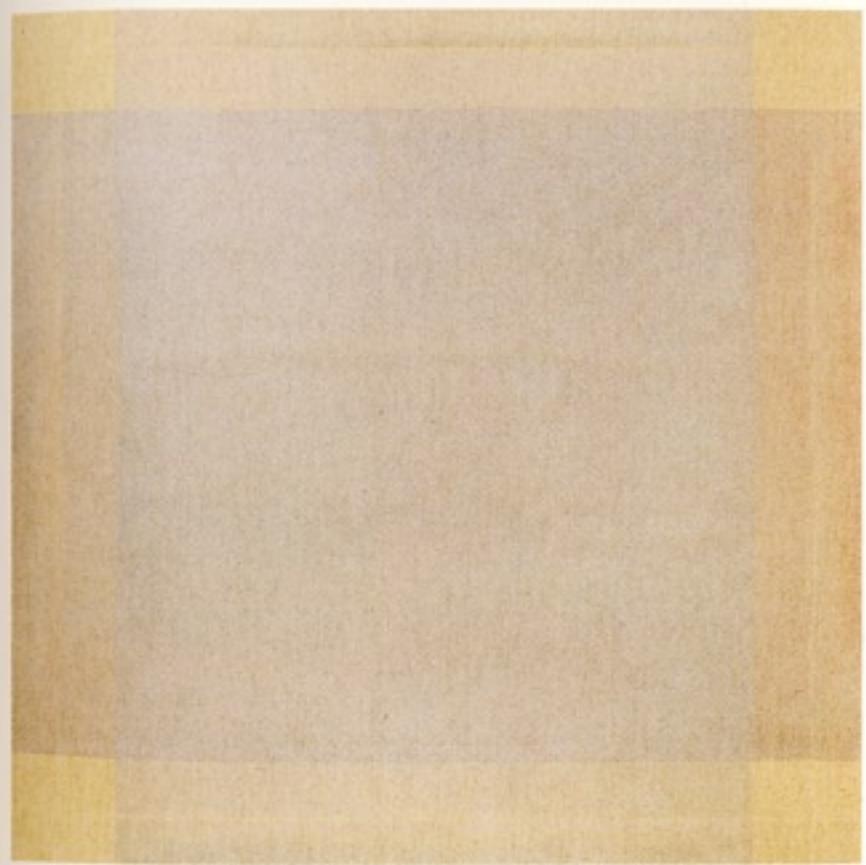
Sans titre. Toile pliée noir et blanc. 4 panneaux 195 x 130. 1973.



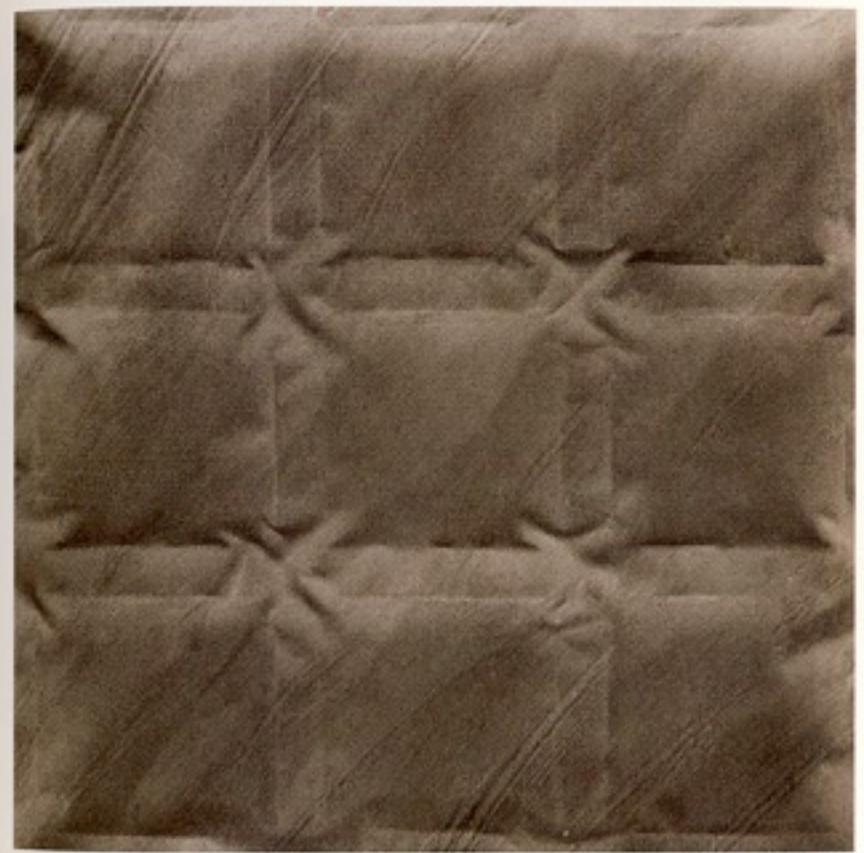
Sans titre. Acrylique sur toile de lin. 180 x 180. 1975.



Sans titre. Acrylique sur toile de lin. 180 x 180. 1973.



Sans titre. Acrylique sur toile de lin. 180 x 180. 1974.





Melkazioal. Pastel gras sur toile de lin. 480 x 220. 1977.

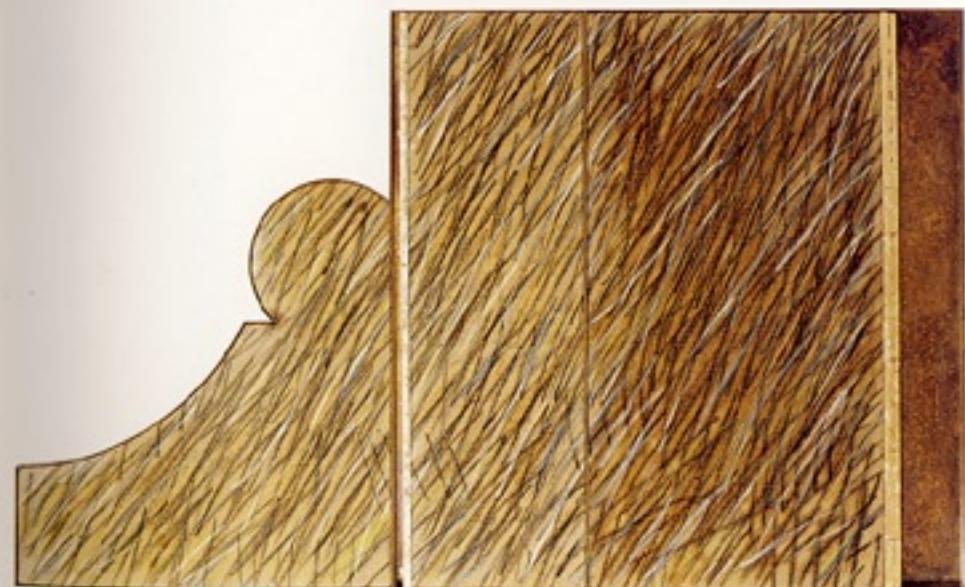
Sept. Quarante quatre, grand rouge. Acrylique et vernis sur toile. 180 x 150. 1981.



Clorinda birthday place. Acrylique et vernis sur bois et toile, 132 x 327, 1982.



Sainte III. Pastel gras, toile de lin, scier rosillé, moulure. 120 x 200. 1984.





Les courtisanes. Acrylique, toile de lin, vernis sur bois. 200 x 120. 1981.

Merenda Virgin Boogie. Acrylique sur toile, acier, bois doré. 170 x 220. 1984.



Le manteau de la vierge. Acier, acrylique sur papier, bois doré. 140 x 210. 1985.



Une histoire de carré. Acrylique sur bois, cibachrome, acier et bois doré. 122 x 122. 1988.



what about seaside ? Acrylique sur papier, tirage photo, acier. 100 x 200. 1988.



Venise. Acrylique sur bois, tirage photo, bois doré, acier. 150 x 200. 1988.



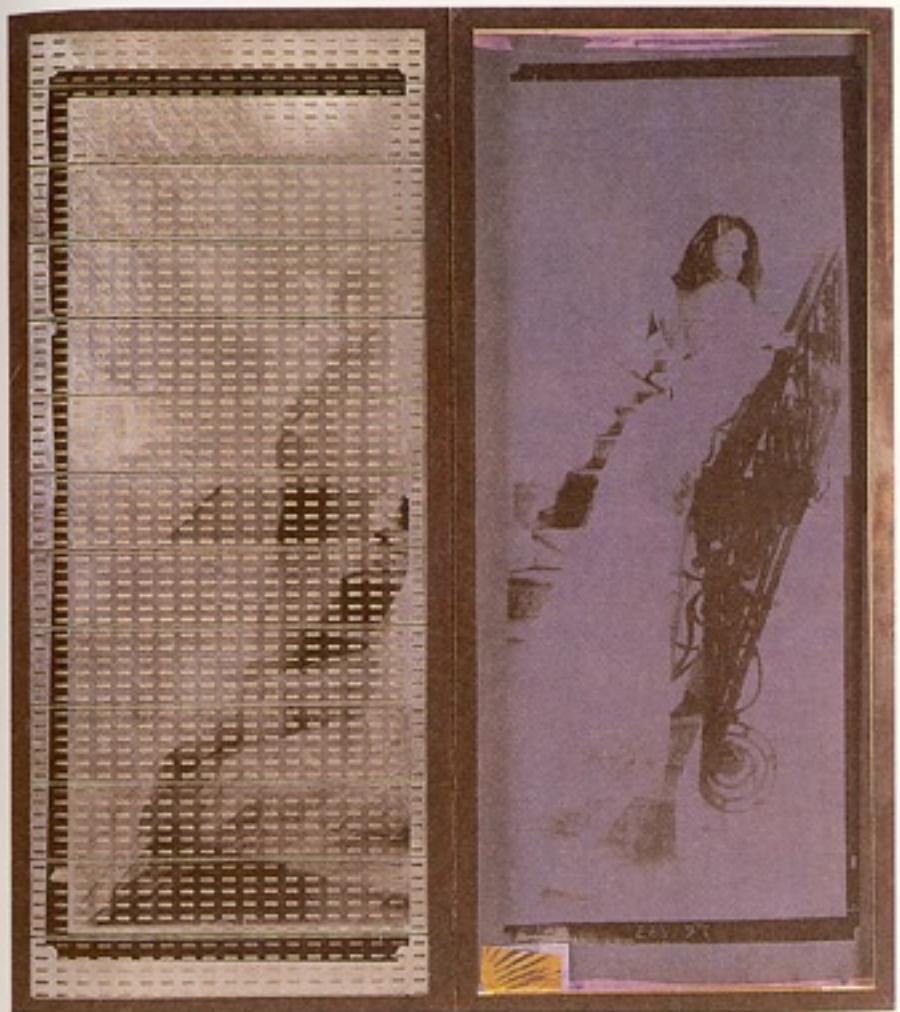
Donna e il panneggio. Écran et tirage sérigraphique, bois doré, acier. 189 x 252. 1988.



Bonello Jasper Flowers. Écran et tirage sérigraphique, bois doré, acier. 189 x 252. 1990.



La mariée rhabillée remontant l'escalier. Écran sérigraphique, tirage sérigraphique sur chemin de câbles, acier, bois doré.





Le figuier de Saint-Paul I. Écran sérigraphique, tirage sérigraphique sur papier, acier, bois doré. 170 x 254 x 199



Lettre de Cuba à une femme qui m'a trompé. Sérigraphie sur bois, feuille d'or, acier. 201 x 201. 1990

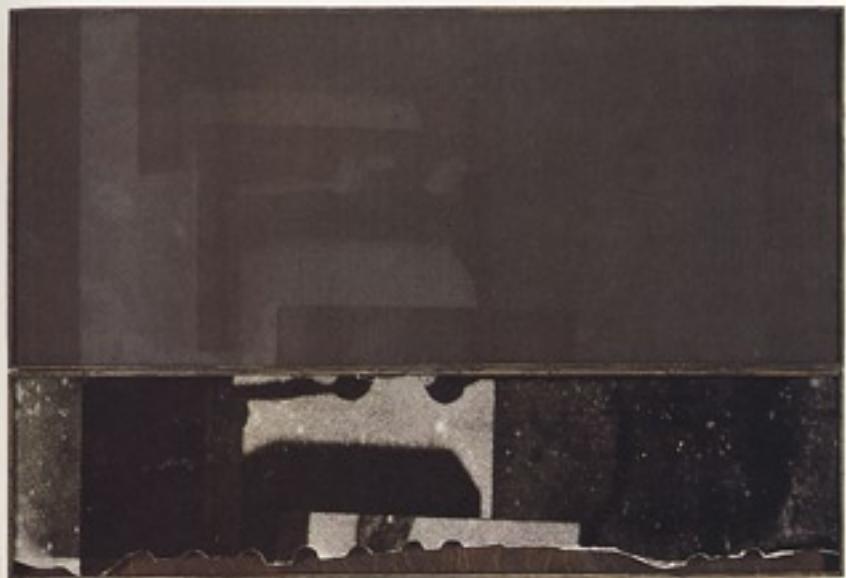
Barcelone, grande toile abstraite, écran séraphique, tirage séraphique sur chemin de câbles, acier, 215 x 325, 1990.



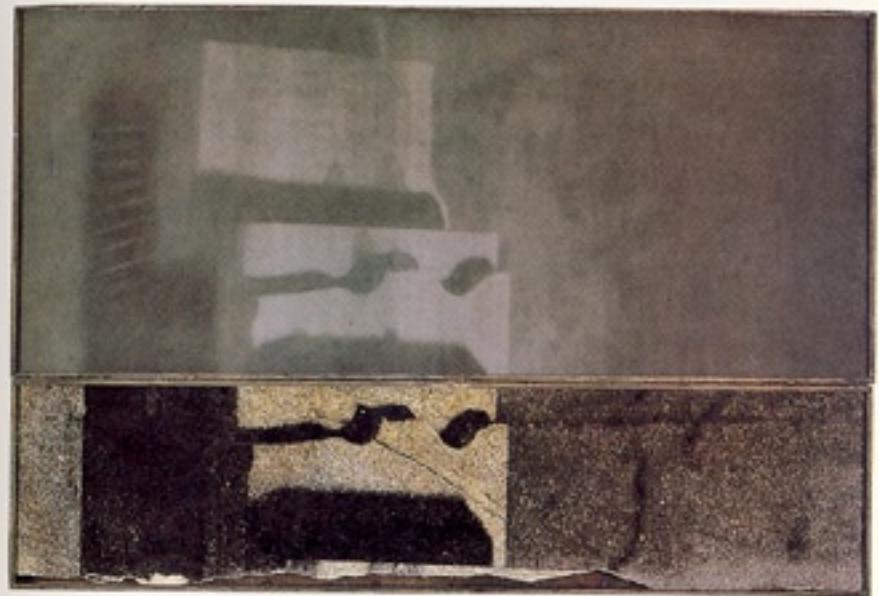
Falaise, chambre 55. Sérigraphie sur toile et acier. 190 x 110. 1990.



Pour Clorinda I. Écran sérigraphique, tirage sérigraphie sur marbre, acier. 116 x 180. 1991.



Pour Glorinda II. Écran sérigraphique, tirage sérigraphie sur marbre, acier. 118 x 180. 1991.



Les nuits d'été. Acrylique sur toile, bois doré. 180 x 190. 1993.

LES NUITS D'ÉTÉ (DÉTAIL, LES ÉTOILES OU LA NOCE DE LUCIA).
Les enfants ignorent tout de la nuit. Elle se découvre avec l'adolescence, les premiers soirs d'ivresse, les premières cigarettes sur le perron des villas avec de la musique de derrière les fenêtres, les filles par la taille, les filles par les lèvres, les collines plus près du ciel et les bords de mer pour le bruit des rochers et le long dessin de la lune jusqu'à l'horizon. Ces nuits qui commencent, jaunes rouges et violettes derrière les montagnes, ces nuits qui finissent bleues grises et sans couleur juste avant de basculer dans le jour. Ces nuits enlées d'étoiles avec l'ondre des heures, la première toute encrue dans le jour, celle du berger de Bethléem et puis deux autres après pour la fin du Shabbat...



Le rail. Cibachrome et installation. 116 x 292. 1993.

LE RAIL.

C'est quand l'été? Est-ce vraiment juste après le temps des arbres en fleur ou commence-t-il vraiment quand les gens sur les places le soir, s'attardent et se repartent. C'est où l'été? Où les places ne se vident pas où aux jours de chaleur, succèdent des nuits presque moites. C'est comment l'été? Comme les villages du midi, avec les gens d'ici leur accent, leurs silences et les chaises alignées aux façades des maisons, des lumières qu'on devine derrière les rideaux de perles de bois. C'est quoi au fond l'été? C'est peut-être cela, ces chaises le long des rues aux couleurs de géranium, pour « faire le rail » comme on dit de Narbonne à Collioure, de Rivesaltes à Campouassy.





Sainte-Marie-la-Mer. Cibachrome, acier, bois flotté, 215 x 210, 1993.



SAINTE MARIE LA MER.

C'était là-bas. De l'autre côté de la mer. Il y a très longtemps, un jour de vacances. Par temps de Pluies et de fin d'après-midi. Par temps de pluie aussi. Une voiture lentement le long des sables vides. Le « Levé de l'aurore », « Saint-Cloud », « Chapuis », « Toche ». Cette fille aux cheveux raides, cette fille aux cheveux noirs. La mer couleur d'amande.

C'était hier. Soleil de fin d'été. Les ajones, les canisses. Des verres de vin rosé. Des chansons du Cap-Vert. La femme aux cheveux d'argent qui marche et qui s'arrête, qui se retourne et qui sourit, qui s'allonge pour mieux regarder la mer, et puis qui danse encore avec des bras d'oiseau entre le sable et l'eau dans le désordre, d'écumé et des premières vagues.

Bonello, Jasper flowers II. Écran et tirage sérigraphique, bois doré acier. 207 x 197. 1990.



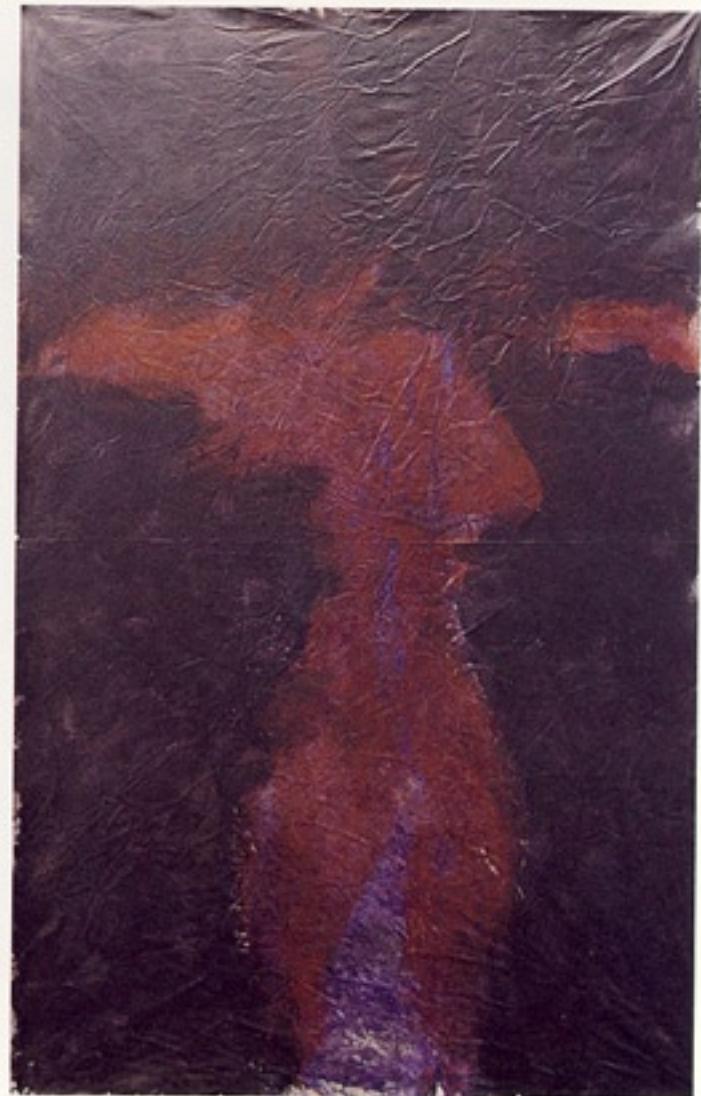
Boxello, Jasper flowers III. Écran et tirage sérigraphique, bois doré acier. 207 x 197. 1990.



Entier rouge. Acrylique sur toile. 270 x 207. 1999.



Femme de Mojacar. Acrylique sur toile. 205 x 130. 1999.



Lavender mist. Acrylique sur toile. 220 x 180. 1999.



La maja negra, Acrylique sur toile, 207 x 197, 1999.







Nus. Académie Bordeaux. 1998.

Sculpture

Sans-titre. Acier. 100 x 120. 1982.



Terracota. Acier, verre, terre cuite. 180 x 48 x 170. 1990.



Désir, genre figure. Caïvre, ardoise, fagot. 170 x 120 x 30. 1990.



La prisonnière, Acier et cuivre, 205 x 69 x 26, 1990.



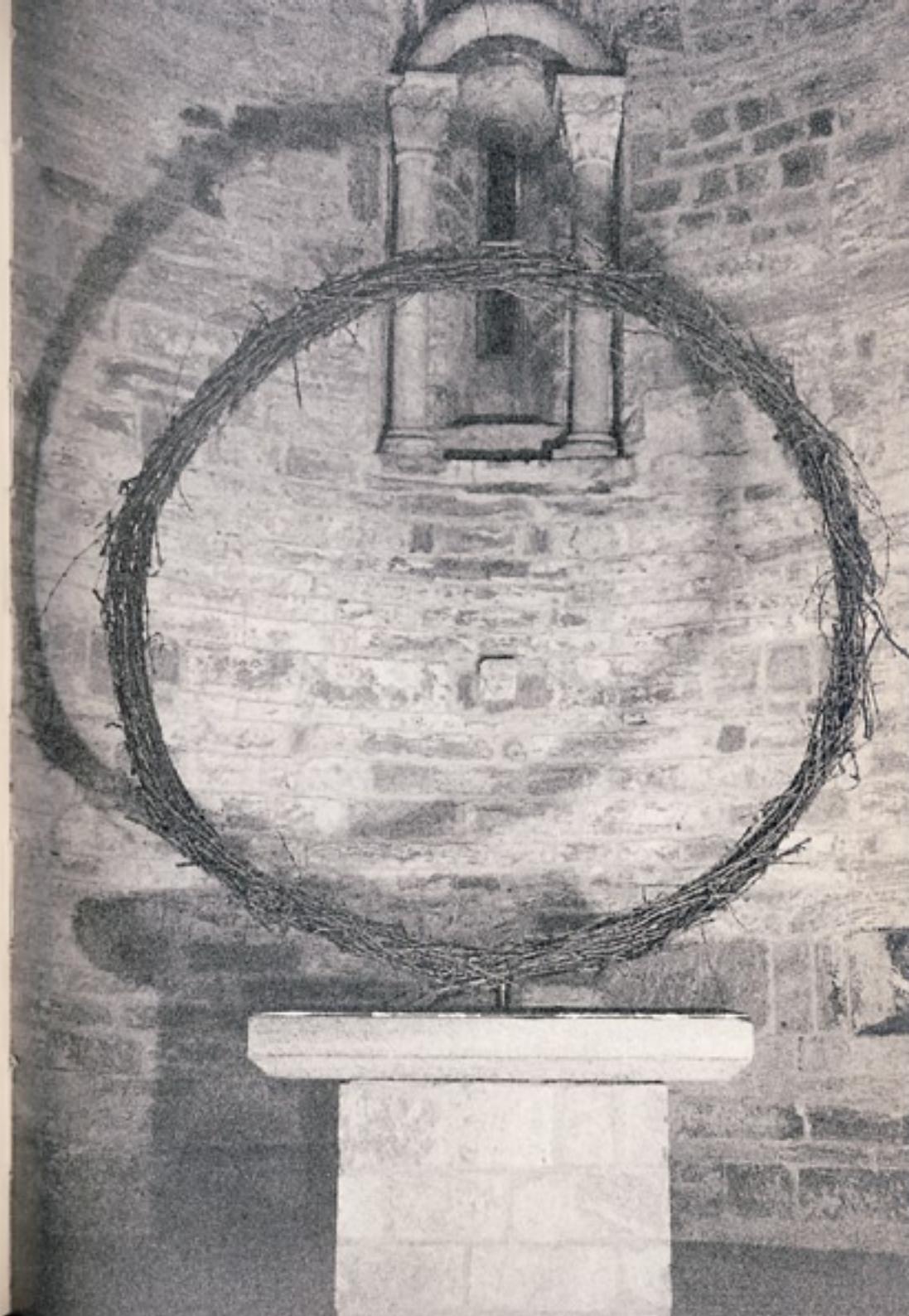
San Michele, Acier, bois et verre. 220 x 120 x 60. 1991.



Malaparte. Marbre, acier. 223 x 114 x 36. 1990.



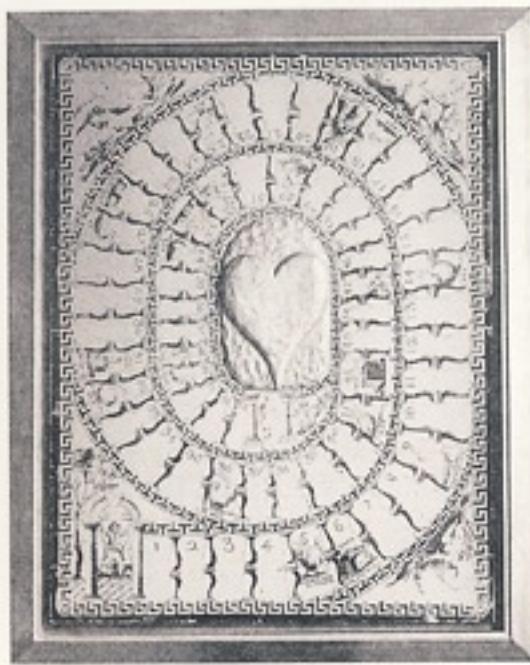
CONSUMMatum est. Acier, sarments de vigne. diamètre 250. 1994.



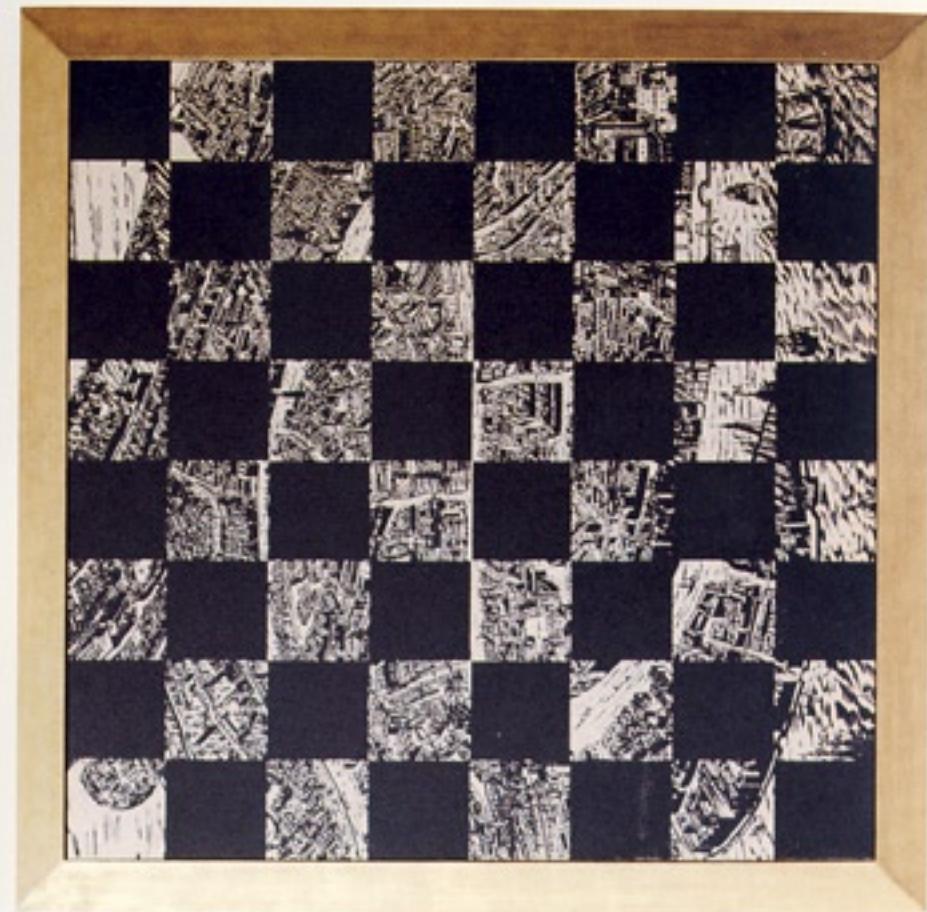
La comtesse de Cabris, Bronze, 44 x 55 x 17, 1995.



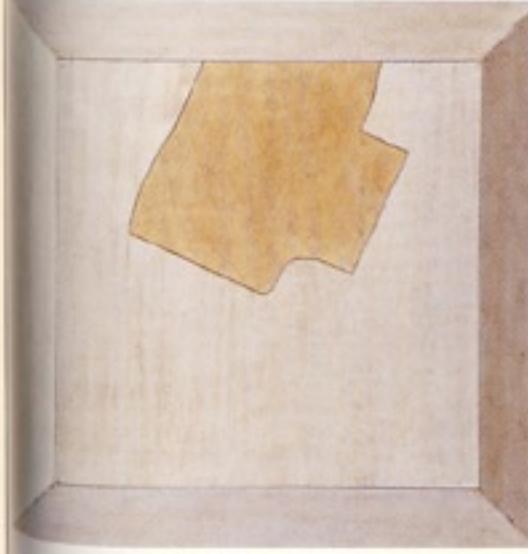
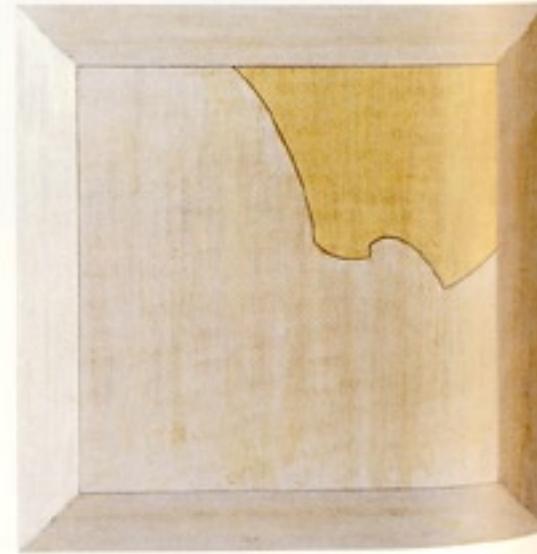
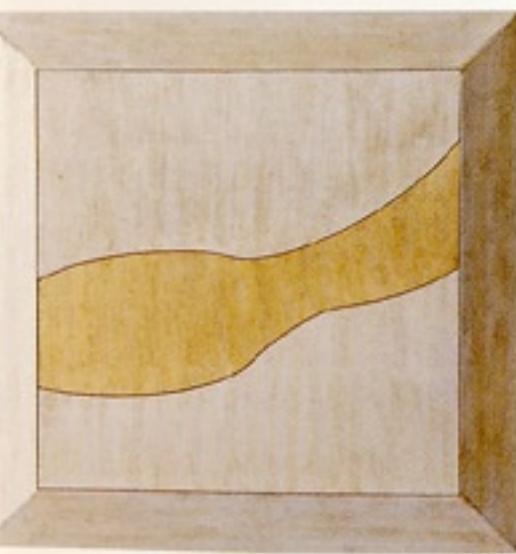
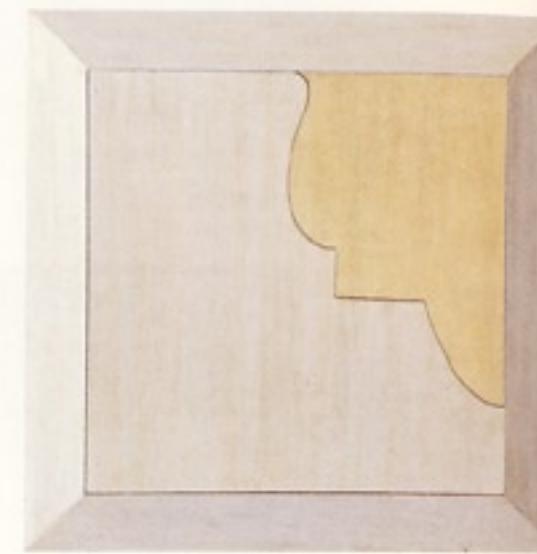
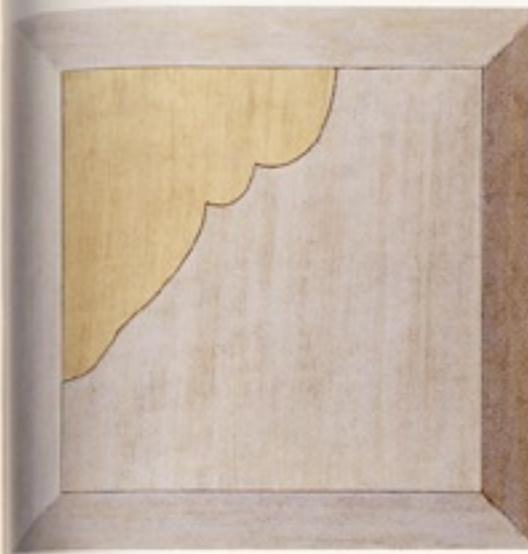
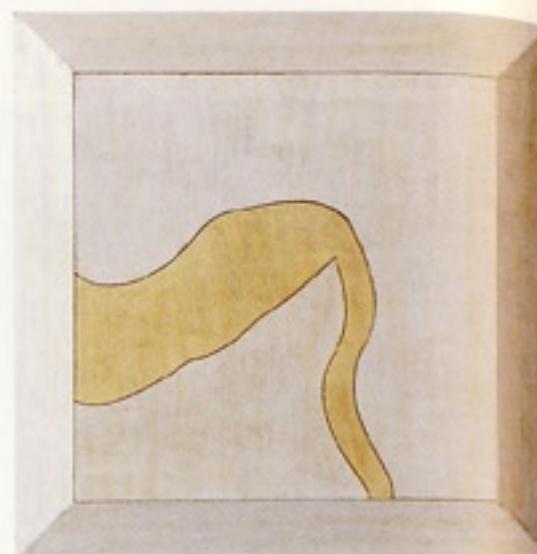
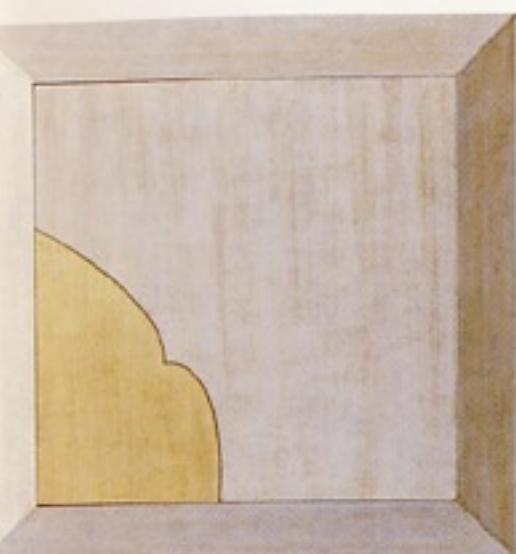
Venises
les îles
et
les jeux



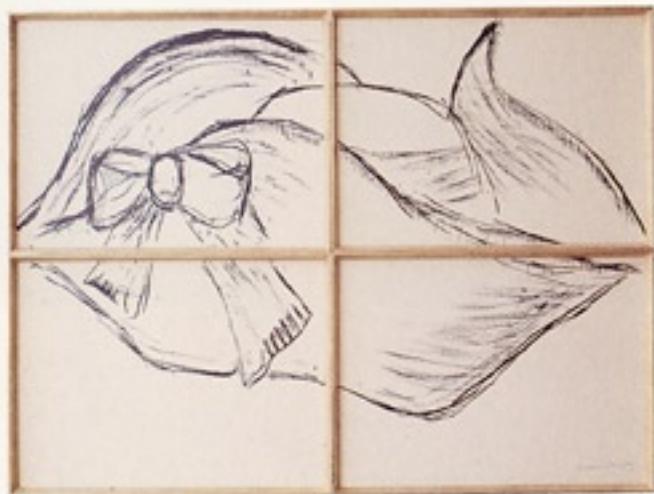
Océanore. Sérigraphie sur toile et bois doré. 137 x 109.



Carré noir sur fond Verteise. Sérigraphie sur lin et bois doré. 120 x 120. 1995.



Sept îles.
Argent et or sur bois. 70 x 70. 1995.



Tricorne. Sérigraphie sur papier et bois doré. 124 x 184. 1995.



Così sa facciamo tutti. Sérigraphie et bois doré. 157 x 67. 1995.



1 La Coupole 74
2 La Colombe 90
3 Bône 48
4 Paris 50
5 Rue Roger 76

REMERCIEMENTS, CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES :

Qui soient remerciés

François FERNANDEZ

Patrick JACOB

Denise DURAND-RUEL

André MORAIS

et tous ceux que l'urgence et l'espace de ce catalogue m'empêchent de citer.

J.M.

REMERCIEMENTS AUX PRÉTEURS :

Sabine DAURE, Château de Ju

Gaëlle LEBOISSETIER, Fonds National d'Art Contemporain

Alain MOUSSEIGNE, FRAC Midi Pyrénées

Ami BARAK, FRAC Languedoc Roussillon

Marie-Françoise BEUTHON

Marc BOURNAZEAU

Arielle DOMBASIE

Claudie DONAT

Vivianne HARBACHE

Charles KRIWINE

Philippe KRIWINE

Marc LANDAU

Marie MARTINEZ-SEZNEC

Jean-Michel WILMOTTE

René BAROUH

Nadine SONNINO

JACQUES MARTINEZ

Né le 17 juillet 1944 à El Biar, Algérie.
Vit et travaille à Paris et en Catalogne.

EXPOSITIONS PERSONNELLES

1973. Galerie Ferrero, Nice
1975. Galerie Daniel Templon, Paris
 • Peinture hors peinture • Galerie Aarp, Paris
 Galerie Le Flux, Perpignan
 Galerie Daniel Templon, Milan
1976. Galerie Löwenadler, Stockholm
1977. Galerie Daniel Templon, Paris
1982. Galerie Daniel Templon, Paris
1984. Galerie d'Art Contemporain des Musées de Nice
1985. Forum Gallery, Monte-Carlo
1986. Galerie Daniel Templon, Paris
1987. Nouveau Musée, Bruxelles
1988. Galerie Sollertis, Toulouse
 Galerie Kouros, New York
1989. Galerie Varouzaki, Paris
 Galerie Sollertis, Toulouse
1990. Fondation du Château de Jau
 Galerie Philippe Krivin, Bruxelles
1991. Galerie JGM, Paris
 Galerie Sollertis, Toulouse
 Galerie Archide, Paris
1992. Galerie Sabine Wächters, Knokke-le-Zoute
1993. Biennale de Venise, Casino Venier
 Galerie des Rois de Majoeque, Perpignan
 Musée des Beaux-Arts de Troyes
1994. « Les sept dernières paroles du Christ » • Prieuré de Serrabonne
 Musée des Beaux-Arts, Lerida, Espagne
 Galerie JGM, Paris
 Galerie Sollertis, Toulouse
1995. Chapelle St Jacques, Saint-Gaudens
1996. Centre Culturel de la Caisse d'Epargne, Toulouse
 Espace Wilmette, Paris

EXPOSITIONS COLLECTIVES

1972. • École de Nice • Galerie Ferrero, Nice
1974. • L'Art au Présent • Musée Galleria, Paris
 • Peintre Français d'aujourd'hui • Galerie d'Art T, Mulhouse
1975. • Dessin de la Nouvelle Peinture • Musée municipal, Saint Paul-de-Vence
 • Peinture analytique • Galerie La Bertesca, Düsseldorf
 • Trois peintres français • Galerie Krivin, Bruxelles
 Barri, Cane, Martinez, Morales, Wery • Galerie Peccolo, Cologne
 • Nouvelle Peinture française • Galerie Seconda Scala, Rome
1977. • À propos de Nice • Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris
 Biennale de Paris
 Biennale de Nice
1978. • Dix ans d'art en France • Musée Galliera, Paris, Festival d'Automne, Paris
 Biennale de Gravure, Tokyo
1982. Salon de Montrouge, Paris
1983. • Carré, Cercle, Triangle • Hôtel d'Escoville, Caen
1984. • Carte Blanche à Daniel Templon • Centre Culturel le Parvis, Tarbes
 Salon de Montrouge, Paris
1985. Salon de Montrouge, Paris
1986. Salon de Montrouge, Paris
1987. • Qu'est-ce que la peinture moderne? • Galerie Eric Franck, Genève
 • Made in France 1966-1986 • Château de Jau
1988. Chicago Art Fair, Galerie Kouros, New York
 • Dessins contemporains • Galerie Kouros, New York
 • Regard d'un collectionneur • Centre d'art contemporain, Château de Tanlay
1989. • Le Fer • Galerie JGM, Paris
 • Le Relief • Abbaye de Beaulieu
1990. • L'Art Contemporain en France • Toulouse
 Musée du Luxembourg, Paris
 • Dessins contemporains • Galerie Kouros, New York
1991. • Sculpture contemporaine • Galerie JGM, Paris
 • Sculpture Today • Galerie Kouros, New York
1992. • L'Art Contemporain dans les collections Midi-Pyrénées • Castres
 FIAC, Galerie JGM, Paris
1993. • Es ont cité Matisse... • Galerie de France, Paris
 FIAC, Galerie JGM, Paris
1996. • En filigrane, un regard sur l'estampe contemporaine • Bibliothèque Nationale de France,
 Galerie Collert, Paris

AUTRES RÉALISATIONS

1984. Décos et costumes pour l'Incoronazione di Durio, opéra de Vivaldi (Ensemble Baroque de Nice)
1997-1999. Réalisation (en cours) de la fresque du Palais de Justice de Grasse
1998. Décoration du Collège des Petits Ponts à Clamart

Jacques Martinez a publié deux livres aux éditions Grasset :
Moderne for ever en 1985 et *Par Hazard et par exemple* en 1999

Achevé d'imprimer
ce mois de mars 1999
sur les presses de l'Imprimerie Baud

Photogravure
Offset Azur

Maquette
Grégoire Gardette Éditions
© Sébastien Huot

Ville de Nice
Direction de la Culture
Éditions Régie Autonome des Comptoirs de Vente
des Musées de la Ville de Nice
Tél. 04 93 55 09 43 Fax 04 93 55 01 44

ISBN 2-901412-94-7

Dépôt légal avril 1999



MAIRIE DE NICE