



JACQUES MARTINEZ CINQ ESTAÇIONS

CATHERINE MILLET / BERNARD-HENRI LEVY

Beaux Arts
éditions

CINC ESTACIONS*

* *Es así que desde el 3 de junio de 1568 y el casamiento de Jean-Baptiste, hijo de Jacques y Antoinette Gomila, en la iglesia de Sainte-Marie de Mahon, se decía, del lado de mi abuela materna: «Cinco estaciones».*

* *That's how ever since June 3, 1568, and the wedding of Jean-Baptiste, Jacques and Antoinette Gomila's son, in the church of Sainte-Marie de Mahon, we used to say, on my maternal grand-mother's side: «Five seasons».*

* *C'est ainsi que depuis le 3 juin 1568 et le mariage de Jean-Baptiste, fils de Jacques et Antoinette Gomila, en l'église Sainte-Marie de Mahon, on disait, du côté de ma grand-mère maternelle : «Cinq saisons».*

JACQUES
MARTINEZ
CINC
ESTACIONS

Catherine Millet / Bernard-Henri Lévy

BeauxArts
éditions

*MODOS DE HACER DE JACQUES MARTINEZ / WAYS OF SEEING OF JACQUES MARTINEZ /
FAÇONS DE FAIRE DE JACQUES MARTINEZ*

Catherine Millet _____ 7

*MARTINEZ EN SUS ESTACIONES / MARTINEZ IN HIS SEASONS /
MARTINEZ EN SES SAISONS*

Bernard-Henri Lévy _____ 23

*OBRAS / WORKS / ŒUVRES
Y / AND / ET SCRAPBOOK*

51

Catherine Millet

MODOS DE HACER DE JACQUES MARTINEZ / WAYS OF SEEING DE JACQUES MARTINEZ / FAÇONS DE FAIRE DE JACQUES MARTINEZ

Antes de haber tenido tiempo de identificar la menor imagen en este conjunto de cuadros de Jacques Martinez, y hasta antes de ser capaz de reparar en los diferentes materiales y procedimientos que los constituyen, y que los diferencian netamente unos de otros, el visitante de la exposición habrá sin duda alguna experimentado un efecto poderoso: habrá sido tomado por la más grande diversidad técnica que ha presidido a su realización, por la variedad, incluso por la disparidad de sus estilos, algunos de ellos, hechos cuadro, presentaban contrastes. A todo esto se añade también que la confrontación y a veces la combinación de procedimientos colocan en el lugar algunas trampas a la vista. A veces la imagen es pintada, otras se trata de una fotografía impresa sobre la tela, pero sucede que la pintura macula la imagen fotográfica. Otras veces, la fotografía es la aumentada por depósitos de pintura ("la Oreja de Van Gogh", ill. p.53). Una gran coloquintida sobre fondo negro esta becha de

Before having had the time to identify any of the images in this series of paintings by Jacques Martinez, and even before being able to distinguish the various materials and processes from which they are formed, and which clearly differentiate them from one another, the visitor to the exhibition will no doubt have experienced a powerful effect: he will have been struck by the wide technical diversity behind the creation of each one, and by the variety, even disparity in their styles; what's more, some of them consist of several panels encompassing these contrasts. Added to all this is that the confrontation and occasionally the combination of processes set up a few traps for the eye. Sometimes the image is painted, sometimes it's a photograph printed on canvas, and at times, the painting spatters the photographic image. Other times, the photograph is an enlarged image of layers of paint ("la Oreja de Van Gogh", ill. p.53). A large squash on

Avant d'avoir eu le temps d'identifier la moindre image dans cet ensemble de tableaux de Jacques Martinez, et avant même d'être capable de repérer les différents matériaux et procédés qui les constituent, et qui les différencient nettement les uns des autres, le visiteur de l'exposition aura sans aucun doute subi un effet puissant: il aura été saisi par la très grande diversité technique qui a présidé à leur réalisation, par la variété, voire la disparité de leurs styles, certains étant, qui plus est, faits de plusieurs panneaux présentant ces contrastes. À tout cela s'ajoute encore que la confrontation et parfois la combinaison des procédés mettent en place quelques pièges pour le regard. Parfois l'image est peinte, parfois il s'agit d'une photographie imprimée sur toile, mais il arrive que de la peinture macule l'image photographique.

capas espesas y grumosas de acrílico ("Nissa la Bella", ill. p.65). Otra, es una fotografía en sobreimpresión por encima de las vistas de Venecia; redibujada por trazos de pintura, algunos de ellos simultáneamente la arañan ("Venezia. Vedutta Ideata", ill. p.69). En "Lozanite" (ill. p.105), las manchas y rasguños en el fondo sombrío son de hecho trazos de luz registrados en la noche por un objetivo que se desplazaba. Aquí ("Collioure by Lunas", ill. p.81), reconocemos la repetición del all-over en una colección de cartas postales, en otro lugar son fotografías personales las que sirvieron (fotografías de la mujer del artista ["Torino Afternoon", ill. p.101, "Sainte-Marie des Lacs", ill. p.57], de amigos reunidos alrededor de una mesa ["Saint-Paul, le repas juif", ill. p.89]), o también fotografías de dibujos o de fondos abstractos retocados sobre la pantalla del ordenador. La superficie de los pequeños cuadros que forman "Polonia" (ill. p.109) es relativamente lisa mientras que los

8

a black background consists of thick, lumpy layers of acrylic ("Nissa la Bella", ill. p.65). Another is a photograph superimposed over views of Venice; it has been redrawn with lines of scratched paint ("Venezia. Vedutta Ideata", ill. p.69). In "Lozanite" (ill. p.105), the spots and scratches in the dark background are actually the traces of light captured at night by a moving lens. Here ("Collioure by Lunas", ill. p.81), the visitor recognizes the all-over repetition on a collection of postcards; elsewhere, personal photographs were used (photographs of the artist's wife ["Torino Afternoon", ill. p.101, "Sainte-Marie des Lacs", ill. p.57], of friends sitting around a table ["Saint-Paul, le repas juif", ill. p.89]), as well as photographs of drawings or abstract backgrounds reworked on a computer screen. The surfaces of the small paintings that form "Polonia" (ill. p.109) is relatively smooth,

D'autres fois, la photographie est celle, agrandie, de dépôts de peinture (*la Oreja de Van Gogh*, ill. p.53). Une grande coloquinte sur fond noir est faite de couches épaisses et grumeleuses d'acrylique (*Nissa la Bella*, ill. p.65). Une autre est une photographie en surimpression par-dessus des vues de Venise; elle est redessinée par des traits de peinture dont certains, simultanément, la griffent (*Venezia. Vedutta Ideata*, ill. p.69). Dans *Lozanite* (ill. p.105), les taches et les griffures dans le fond sombre sont en fait des traces de lumière enregistrées la nuit par un objectif qu'on déplaçait. Ici (*Collioure by Lunas*, ill. p.81), on reconnaît la répétition *all-over* d'une collection de cartes postales, ailleurs, ce sont des photographies personnelles qui ont servi (photographies de la femme de l'artiste [*Torino Afternoon*, ill. p.101, *Sainte-Marie des Lacs*, ill. p.57], d'amis rassemblés autour d'une table [*Saint-Paul, le repas juif*, ill. p.89]), ou encore des photographies de dessins ou

rectángulos de "Lozanite" están hechos de papel arrugado y desgarrado. Sigue, como en "el Sueño de Compostelle" (ill. p.87), que las asperezas de la superficie se deban a los depósitos de material; en "Hippo Regius" (ill. p.73), se trata de angelotes en bronce aplicados sobre la superficie.

El visitante descubre en esta exposición todo un repertorio de técnicas, nuevas o viejas: fotos, scan, dripping, collage, grabado, dibujo con patrón, dorados, pesados encuadres y shaped canvas. En una entrevista que yo le hice hace mucho tiempo, el artista declaraba: "Considero el Cuadrado Blanco de Malevich, los Violins de Picasso, el Arbol de Mondrian, los collages de Schwitters, los drippings de Pollock, los collages de Matisse, como tantos espacios, técnicas, formas de poner el color, de lenguajes nuevos que me pertenecen y con los que puedo jugar"⁽¹⁾. Digamos que después ensanchó considerablemente su eclecticismo estilístico.

9

while the rectangles of "Lozanite" consist of crumpled and torn paper. Sometimes, as in "el Sueño de Compostelle" (ill. p.87), the rough surface is created by layered material; in "Hippo Regius" (ill. p.73), they are bronze cherubs affixed to the surface.

The visitor discovers an entire repertory of new and old techniques in this exhibition: photographs, scans, drippings, collage, printmaking, stencils, gilding, heavy frames and shaped canvas. In an interview I did with him long ago, the artist said, "I consider Malevich's White Square, Picasso's Violins, Mondrian's Tree, Schwitters' collages, Pollock's drippings, Matisse's flat color collages, as so many spaces, techniques, ways of using color, new languages that belong to me and with which I can play."⁽¹⁾ Let's just say that he has since enlarged his stylistic eclecticism considerably.

de fonds abstraits remodelés sur l'écran de l'ordinateur. La surface des tableaux qui forment *Polonia* (ill. p.109) est relativement lisse tandis que les rectangles de *Lozanite* sont faits de papier froissé et déchiré. Il arrive, comme dans *el Sueño de Compostelle* (ill. p.87), que des aspérités de surface soient dues à des dépôts de matière; dans *Hippo Regius* (ill. p.73), il s'agit d'angelots en bronze appliqués sur la surface.

Le visiteur découvre dans cette exposition tout un répertoire de techniques, nouvelles ou anciennes : photo, scan, dripping, collage, gravure, dessin avec patron, dorure, lourds encadrements et shaped canvas. Dans une interview que j'avais faite de lui il y a longtemps, l'artiste déclarait : «Je considère le Carré blanc de Malevitch, les Violons de Picasso, l'Arbre de Mondrian, les collages de Schwitters, les drippings de Pollock, les aplats collés de Matisse, comme autant d'espa-

Dudo que Martinez haya adaptado a él mismo la recomendación dada en su tiempo por Cennino Cennini: "ponerte al corriente de todas las ramas que pertenecen a nuestro arte, comenzando por moler los colores, cocinar las colas, amasar los yesos, hacerte práctico en la preparación de los tableros, hacerlos, pulirlos, dorarlos y hacer bien el graneado, te hacen falta seis años. Luego para estudiar el color, decorar con mordantes, hacer pañerías de oro y romperte en el trabajo sobre el muro, te faltan todavía seis años...⁽²⁾". Hoy, ni los pintores ni sus aficionados asimilan más el oficio con tal maestría en todas las destrezas. (¿De cualquier modo, y cualquiera hubiese sido su formación, los pintores antiguos no acudían, más aún que nuestros contemporáneos, a los practicantes?). ¿Pero no es el mismo deseo de

10

I doubt that Martinez adapted to his own purposes the advice given by Cennino Cennini in his time: "Learn about all the fields of our art, starting with grinding colors, cooking glues, mixing plaster; become adept at preparing panels, highlighting them, polishing them, adding gold and correctly applying stippling; it will take you six years.⁽²⁾" Today, neither painters nor art enthusiasts consider that art requires such a mastery of all knowledge. (In any case and regardless of their training, didn't painters in the past use assistants, even more than do our contemporaries?) But isn't Martinez motivated by this same desire to appropriate everything that can create a painting? Doesn't he also intend to make the same use of all available techniques in his art? As if each painting, following the example of what were once called "masterpieces," had to illustrate the experience acquired throughout

ces, de techniques, de manières de passer la couleur, de langages nouveaux qui m'appartiennent et avec lesquels je peux jouer⁽¹⁾.» Disons qu'il a depuis considérablement élargi son éclectisme stylistique.

Je doute que Martinez ait adapté à lui-même la recommandation donnée en son temps par Cennino Cennini: «te mettre au courant de toutes les branches qui appartiennent à notre art, en commençant par broyer les couleurs, cuire les collas, pétrir les plâtres, te rendre pratique dans la préparation des panneaux, les rehausser, les polir, mettre l'or et bien faire le grené, il te faut six ans. Ensuite pour étudier la couleur, orner de mordants, faire des draperies d'or et te rompre au travail sur le mur, il te faut encore six ans...⁽²⁾» Aujourd'hui, ni les peintres ni leurs amateurs n'assimilent plus le métier à une telle maîtrise de tous les savoir-faire. (De toute façon, et quelle qu'ait été leur formation, les peintres anciens ne faisaient-ils pas appel, plus encore que nos contemporains, à des praticiens?)

emparentarse con todo lo que puede hacer un cuadro que estimula a Martinez? ¿No es la misma movilización de todas las técnicas disponibles que él piensa poner al servicio de su arte? Como si cada cuadro debiera, como llamábamos antes "obras maestras", hacer la prueba de una experiencia adquirida a lo largo de la historia de la pintura, antigua, moderna, y contemporánea, basta ir más allá de esta historia, ya que "Cinc Estacions" (título de la exposición) pone de golpe la obra en un exceso de tiempo.

Cuando yo misma me encontré en el taller, presa, por primera vez, en la elipse de este tiempo estirado, recordé que en los años setenta, Jacques Martinez desplegaba longitudinalmente sus cuadros, un poco como si hubiera abierto la puesta en perspectiva en la pintura

the entire history of painting, old, modern and exactly contemporary, so as to go beyond this history, because "Cinc Estacions" (the title of the exhibition) immediately places the work within an excess of time.

When I found myself in the studio, caught for the first time in the ellipsis of this elongated time, I remembered that in the 1970s, Jacques Martinez arranged his paintings longitudinally, as if you had opened one of the boxes depicted in perspective in Renaissance painting and had unfolded all the sides onto the surface of the wall. These paintings were themselves covered with scratches, or spots or grids repeated systematically and which seemed to spill off the surface. It must be said that this was the era of the "deconstruction" of the painting, of the more or less didactic inventory of its fundamental

Mais n'est-ce pas le même désir de s'emparer de tout ce qui peut faire un tableau qui anime Martinez? N'est-ce pas la même mobilisation de toutes les techniques disponibles qu'il entend mettre au service de son art. Comme si chaque tableau devait, à l'instar de ce qu'on appelait autrefois «chefs-d'œuvre», faire la preuve d'une expérience acquise tout au long de l'histoire de la peinture, ancienne, moderne, et exactement contemporaine, jusqu'à aller au-delà de cette histoire, puisque *Cinq Saisons* (titre de l'exposition) place d'emblée l'œuvre dans un excès de temps.

Lorsque je me suis moi-même trouvée dans l'atelier, prise, pour la première fois, dans l'ellipse de ce temps étiré, je me suis souvenu que dans les années 1970, Jacques Martinez déployait longitudinalement ses tableaux, un peu comme s'il avait ouvert la boîte mise en perspective dans la peinture de la Renaissance et en avait déplié tous les côtés à la surface du mur. Ces tableaux eux-mêmes étaient

11

del Renacimiento y hubiera desplegado todos los lados en la superficie de la pared. Esos mismos cuadros estaban cubiertos de una suerte de rayones, o de manchas o rejillas repetidas sistemáticamente y que parecían desbordar su superficie. Es necesario decir que la época era la de la "deconstrucción" del cuadro, del inventario más o menos didáctico de sus elementos fundamentales. Luego llegó lo que se denominó "postmodernismo" que Martinez observa, lo menos que puede decirse, con escepticismo. ¿Podríamos volver a visitar la historia sin nostalgia y aceptar el retorno de imágenes sin dejarse devorar por ellas? Es a estas preguntas a las que se acometió, en los años siguientes, a responder hasta las paradas de estas "Cinc Estacions" que por contraste con las aplanadas de los primeros años, recogen, concentran, y superponen el máximo de medios y de efectos, con un júbilo evidente. Notaremos que esta está contenida en formatos equilibrados y homogéneos, que las materias sumptuosas son com-

12

elements. What happened next was called the "post-modernism" that Martinez viewed, at the very least, with skepticism. Was it possible to revisit history without nostalgia and accept the return of images without being devoured by them? It was these questions that he set about answering in subsequent years, up to the stations of his "Cinc Estacions." In contrast with his reassessment of his early years, here, clearly jubilant, he gathered together, concentrated, superimposed a maximum number of methods and effects. I would note that this jubilation is nevertheless contained within balanced and uniform formats; that the sumptuous materials are offset by other, harsher ones; and that this wealth is displayed without ostentation.

Responding to the technical appeal of the works, the visitor moves closer to discover the

couverts d'une sorte de raturage, ou de taches ou de grilles répétées systématiquement et qui semblaient déborder de leur surface. Il faut dire que l'époque était celle de la «déconstruction» du tableau, de l'inventaire plus ou moins didactique de ses éléments fondamentaux. Puis est arrivé ce qu'on a appelé le «post-modernisme» que Martinez regarda, c'est le moins qu'on puisse dire, avec scepticisme. Pouvait-on revisiter l'histoire sans nostalgie et accepter le retour des images sans se laisser dévorer par elles? C'est à ces questions qu'il entreprit, dans les années qui suivirent, de répondre, jusqu'aux stations de ces *Cinq Saisons* qui, par contraste avec la mise à plat des premières années, ramassent, concentrent, superposent le maximum de moyens et d'effets, avec une évidente jubilation. On notera que celle-ci est toutefois contenue dans des formats équilibrés et homogènes, que des matières somptueuses sont compensées par d'autres plus âpres,

pensadas por otras mas austeras, que esta riqueza se expone sin ostentación.

Respondiendo a su seducción técnica, el visitante se acercará para descubrir en sus obras las imágenes que estas contienen: caras, paisajes, imágenes de calles, con toda evidencia de ciudades meridionales (se observa la indicación precisa de una placa de calle), un tocado que se percibe que está hecho de panes ácimos y al cual siguen un decorado barroco, una nuca rematada por un moño, cuerpos de mujeres, uno desnudo, que tiene la misma mirada directa que "Olympia" de Manet, otro de espaldas, casi totalmente disimulado por un mantón... y luego esos recuerdos de visitas a los museos, ese tablero de postales, de Rafael a Mondrian, y esta "Sainte Apolline" de Zurbarán, martirio cortado en cuatro para tener las cuatro esquinas de una carta de colores gigante que parece menguar su magnífica paleta de colores. La atención particular que la identificación de estas imágenes habrá demandado al especta-

13

images they contain: faces; landscapes; street scenes; what looks to be cities in the south (note the precise landmark of a street sign); a frieze that one realizes is made of unleavened bread and which continues a baroque décor; a chignon atop a neck; women's bodies, one nude, with the same direct expression as Manet's "Olympia", the other viewed from the back, almost entirely concealed by a shawl; and then the memories of visits to museums; the checkerboard of postcards, Raphael to Mondrian; and this "Sainte Apolline" by Zurbarán, portraying a martyr cut into four pieces to hold the four corners of a giant "color chart" that seems to display a magnificent palette of colors.

The special attention required of the viewer to identify these images then draws attention to their impalpable and fragile natures, as compared to the solid surfaces that support them, the

que cette richesse s'expose sans ostentation.

Répondant à leur séduction technique, le visiteur s'approche pour découvrir dans ces œuvres les images qu'elles contiennent: des visages, des paysages, des images de rues, de toute évidence de villes méridionales (on remarque le repère précis d'une plaque de rue), une frise dont on s'aperçoit qu'elle est faite de pains azymes et qui poursuit un décor baroque, une nuque surmontée d'un chignon, des corps de femmes, l'un nu, qui a le même regard direct que l'*Olympia* de Manet, l'autre de dos, presque entièrement dissimulé par un châle... et puis ces souvenirs de visites dans les musées, ce damier de cartes postales, de Raphaël à Mondrian, et cette *Sainte Apolline* de Zurbarán, martyre coupée en quatre pour tenir les quatre coins d'un «nuancier» géant qui semble décliner sa magnifique palette de couleurs. L'attention particulière que l'identification de ces images aura demandée au spec-

dor bará entonces tomar conciencia de su naturaleza impalpable y frágil comparadas a las sólidas superficies que las portan, de las maderas que las encuadran y, para los dipticos, las pendientes abstractas que les dan valor: pálidas vistas de Venecia en parte enmascaradas por una nube espumosa y fotografías divididas en trozos, con colores como pasados, casas de pueblo, ramas o raíces de un árbol que se desmaterializa en un fondo brumoso, memoria de cuadros antiguos sumergidos en el azul de un sueño, cuerpos de mujeres que se hunden suavemente en el terciopelo de un gris o un sepia. Como delante de un cristo de Cimabue, figura gris que el tiempo deslustró, sobre su pesada y preciosa cruz, el espectador comprende que el artista recurrió a reliquias tanto o más meticulosamente ejecutados, a ornamentos, a sus espaldas ya que para él se trataba de retener una imagen evanescente.

Así contemplamos en un mismo objeto su perfección técnica, que le confiere toda su

14

wood that frames them, and for the diptychs, the abstract pendants that set them off: pale views of Venice, partially concealed by a cloud of foam; and split up photographs of village houses with colors that seem faded; branches and roots of a tree that dematerializes into a misty background; the memory of old paintings plunged in the blue of a dream; bodies of women sinking gently into the velvets of a gray or sepia. As if standing in front of a Christ by Cimabue, a gray figure washed out by time, on his heavy and precious cross, the viewer understands that the artist resorted to shrines, to ornaments, to gilding that were even more meticulously executed in that he was working to capture an evanescent image.

Hence, in the same object we see, on the one hand, the technical perfection of this object that creates its presence; and on the other, the subject, far from us in terms of the reality of time and

tateur fera alors prendre conscience de leur nature impalpable et fragile en regard des solides surfaces qui les portent, des bois qui les encadrent et, pour les diptyques, des pendants abstraits qui les mettent en valeur: pâles vues de Venise en partie masquées par un nuage d'écume, et photographies morcelées, aux couleurs comme passées, des maisons de village, branches ou racines d'un arbre qui se dématérialisent dans un fond brumeux, mémoire de tableaux anciens plongée dans le bleu du rêve, corps de femmes qui s'enfoncent doucement dans le velours d'un gris ou d'un sépia. Comme devant un christ de Cimabue, figure grise que le temps a délavée, sur sa lourde et précieuse croix, le spectateur comprend que l'artiste a eu recours à des châsses d'autant plus méticuleusement exécutées, à des ornements, à des ors, qu'il s'agissait pour lui de retenir une image évanescante.

Ainsi contemplons-nous dans un même objet sa perfection technique, qui lui

presencia, y el sujeto, alejado de nosotros en la realidad del tiempo y del espacio, del que el artista quiso hablarnos y en el cual el objeto permite su epifanía. En un texto titulado "el arte y la tentación de la técnica", sutilmente, Robert Klein analizó el placer tomado por el aficionado delante del objeto que presenta todas las cualidades de la perfección técnica. El aficionado estima, "en conocedor" de la calidad de "como está hecho", igualmente y sobre todo si, sabiendo medir el nivel de terminación, ese "cómo" permanece en él como algo misterioso. Entonces, en arte, prosigue Klein, la técnica es "productora de efectos", y "el efecto en arte, supone un otro interiorizado. En la medida en que el arte está orientado o definido por el efecto, hay entonces intersubjetivación⁽⁹⁾." El aficionado del arte no reacciona a la vista de un cuerpo que sufre, de una hermosa mujer, de un bello paisaje, sino al procedimiento técnico, a través del cual este cuerpo, esta mujer, ese paisaje, aparecen en él. Podemos decir

space, which the artist wanted to express to us – in which the object leads to the epiphany of the subject. In a text entitled "L'art et l'attention au technique," Robert Klein subtly analyzed the pleasure the connoisseur derives from an object that is technically perfect in every way. The connoisseur judges the quality of the "how it's done," even and especially if, this "how" remains somewhat mysterious – while simultaneously assessing the level of achievement completion. Because in art, continued Klein, the technique "produces effects" and "the effect, in art, assumes an internalized other. Insofar as art is oriented or defined by the effect, it is therefore intersubjectivation.⁽⁹⁾" The art connoisseur does not react to the sight of a suffering body, a pretty woman, a beautiful landscape, but to the technical process by which this body, this woman, the landscape appears to him. We can therefore say that what the artist and the connoisseur share in the

confère toute sa présence, et le sujet, éloigné de nous dans la réalité du temps et de l'espace, dont l'artiste a voulu nous parler, et dont l'objet permet l'épiphanie. Dans un texte intitulé «L'art et l'attention au technique», le subtil Robert Klein a analysé le plaisir pris par l'amateur devant l'objet qui présente toutes les qualités de la perfection technique. L'amateur estime, «en connaisseur», la qualité du «comment c'est fait», même et surtout si, tout en sachant en mesurer le niveau d'achèvement, ce «comment» lui demeure pour une part mystérieux. Or, en art, poursuit Klein, la technique est «productrice d'effets», et «d'effet, en art, suppose autrui intériorisé. Dans la mesure où l'art est orienté ou défini par l'effet, il est donc intersubjectivation⁽⁹⁾.» L'amateur d'art ne réagit pas à la vue d'un corps souffrant, d'une jolie femme, d'un beau paysage, mais au procédé technique au travers duquel ce corps, cette femme, ce paysage, lui apparaît. On peut dire que ce que l'artiste et l'amateur

15

que lo que el artista y el aficionado comparten en la atención en la técnica, es una manera particular de ver el mundo, es decir, de pensarla.

Consideremos el panorama de la creación artística hoy. Una gran parte se emplea en mostrar el mundo, lejos de las experiencias del siglo precedente, de la abstracción como de los prejuicios individuales que ellas suponían. Más que la pintura antigua que jamás tuvo total y verdaderamente esta ingenuidad, muchas obras que han recurrido a la fotografía, al video, son "ventanas sobre el mundo", abiertas sobre "lo otro", la diferencia que se le presta a esto, las desgracias que caen sobre él, la guerra, la eliminación. Muchas de estas producciones, se distinguen apenas de lo documental¹⁴⁾. Aunque las técnicas hayan sido forzosamente necesarias para el registro de todas estas imágenes, ellas no vuelven sensibles.

En el arte de Martinez, es también una cuestión del mundo cómo él va. Si muchas de

16

concern for technique is a particular way of looking at the world, of conceiving it.

Let's consider the panorama of artistic creation today. Much of it strives to represent the world, far from the experiences of the previous century, from abstraction and from highly individual approaches. Far more than painting in the past, which never entirely had this naivety, many of the works that use photography and video are "windows on the world," open to "the other," the differences attributed to this other, the misfortunes that befall him, war, uprooting. Many of these works hardly differ from documentaries¹⁴⁾. Even though techniques were obviously necessary to record all these images, they are not made perceptible.

Martinez's art also deals with the issue of the world as it is. While many of the painter's sources are autobiographical, they are nevertheless rooted in specific places: most of the titles mention a city.

partagent dans l'attention à la technique, est une façon particulière de regarder le monde, c'est-à-dire de le penser.

Considérons le panorama de la création artistique aujourd'hui. Une grande partie s'emploie à montrer le monde, loin des expériences du siècle précédent, de l'abstraction comme des partis pris très individuels qu'elles supposaient. Bien plus que la peinture ancienne qui n'a jamais vraiment eu totalement cette naïveté, beaucoup d'œuvres qui ont recours à la photographie, à la vidéo, sont des «fenêtres sur le monde», ouvertes sur «l'autre», la différence qu'on prête à celui-ci, les malheurs qui s'abattent sur lui, la guerre, le déracinement. Beaucoup de ces productions se distinguent à peine du documentaire¹⁴⁾. Bien que des techniques aient été forcément nécessaires pour l'enregistrement de toutes ces images, elles ne sont pas rendues sensibles.

las fuentes del pintor son autobiográficas, están ancladas no obstante en lugares precisos: la inmensa mayoría de los títulos hacen referencia a una ciudad. Y lo que posiblemente el espectador no sepa pero presentará sin duda delante de ciertas imágenes, o en la lectura de ciertos nombres de ciudad, es que la historia de Jacques Martinez recorta la Historia, la del arte por supuesto pero también más ampliamente la Historia de nuestro tiempo. Pero no tiene la suficiencia, o la ingenuidad de entregarnos porciones crudas. Artista, él primero ofrece a nuestra vista los objetos estéticos que nos incitan a explorar su compleja suma. En su prefacio a los escritos de Robert Klein, precisamente, André Chastel recordaba una definición de modernidad: "que distingue de repente el arte llamado moderno de todo arte anterior, es pues la concentración de la atención sobre el acto mismo de pintar o esculpir... Como si los medios hayan bruscamente tomado más importancia que uno

17

And what the viewer perhaps doesn't know but will certainly sense in some of the images or by reading some of these city names, is that the story of Jacques Martinez overlaps History – art history of course, but also the History of our time in a larger sense. But he does not have the overconfidence, or the naïveté, to present us with the rough chunks. As an artist, he first offers aesthetic objects that inspire us to explore their complex execution. In his preface to Robert Klein's essays, in fact, André Chastel recalled a definition of modernity: "What suddenly distinguishes so-called modern art from all earlier art is therefore the concentration of attention on the very act of painting and sculpting... As if the means had suddenly become more important than the end(s) above all, we now consider the work as a fascinating mysterium to be explored. The singular moment cannot be isolated from a work... It is therefore not about considering what it expresses, but rather what it forms and what

Dans l'art de Martinez, il est aussi question du monde comme il va. Si beaucoup des sources du peintre sont autobiographiques, elles sont toutefois ancrées dans des lieux précis: la plupart des titres font référence à une ville. Et ce que le spectateur ne sait peut-être pas mais qu'il pressentira sans doute devant certaines images, ou à la lecture de certains de ces noms de ville, c'est que l'histoire de Jacques Martinez recoupe l'Histoire, celle de l'art bien sûr mais aussi plus largement l'Histoire de notre temps. Mais il n'a pas l'outrecuidance, ou la naïveté, de nous en livrer des morceaux bruts. Artiste, il offre d'abord à notre regard des objets esthétiques qui nous incitent à explorer leur complexe facture. Dans sa préface aux écrits de Robert Klein, précisément, André Chastel rappelait une définition de la modernité: «Ce qui distingue soudain l'art dit moderne de tout l'art antérieur, c'est donc la concentration de l'attention sur l'acte même de peindre ou de sculpter...»



MARTINEZ EN SUS ESTACIONES / MARTINEZ IN HIS SEASONS / MARTINEZ EN SES SAISONS

Bernard-Henri Lévy

Solo en el gran taller de Arcueil, después de terminar de mirar cada uno de estos quince lienzos, primero pensé “autoretrato”. O mejor, “autobiografía”. Una autobiografía de pintor, naturalmente. Una autobiografía sin frases ni palabras. Sin énfasis ni retórica. No esas autobiografías habladoras, literarias, que practica cierto arte contemporáneo y que provocan, la mayoría de las veces, sólo la confusión de las lenguas. No. Autobiografía en pintura, es decir, en líneas y colores. Es decir, en espacio; verdaderamente espacio, pero un espacio real, no por lo menos del mundo imaginario, en donde una vida nos hace saber que ella no se comprende sin el arte ni, menos aún, sin la historia del arte. Un pintor, en tanto, se narra. Nos dice quién es y en qué cree. Él nos dice su estado civil. Nos hace parte sobre todo, de lo que vive y del modo en que lo vive: un sueño en Compostela, una estación en Portbou, sobre los pasos del último Walter

Alone in the large Arcueil studio, after looking at each of these fifteen canvases, I first thought: “self-portrait.” Or better, “autobiography.” A painter’s autobiography, naturally. An autobiography without words or sentences. No bluster or rhetoric. Not the long-winded, literary autobiographies of a certain kind of contemporary art, which most often only add to the confusion of languages. No. A painter’s autobiography. In other words, in lines and colors. In other words, in space, truly in space, but a real space, not imaginary at all, where a life informs us that it cannot be understood without art or, or better still, without the history of art. A painter tells his story. He tells us who he is and what he believes. He gives his civil status. Above all, he tells us what he experiences and how he experiences it: a dream in Compostelle; a station at Port-Bou; the final days of Walter Benjamin; a sleeping woman in Turin who turned over; a struggle with Van Gogh’s angel, reinterpreted

Seul dans le grand atelier d'Arcueil, ayant fini de regarder chacune de ces quinze toiles, j'ai d'abord pensé: «autoportrait». Ou, mieux, «autobiographie». Une autobiographie de peintre, naturellement. Une autobiographie sans phrases ni mots. Sans emphase ni rhétorique. Pas ces autobiographies bavardes, littéraires, que pratique un certain art contemporain et qui ne font, le plus souvent, qu'ajouter à la confusion des langues. Non. Autobiographie en peinture. C'est-à-dire en lignes et couleurs. C'est-à-dire en espace, vraiment en espace, mais un espace réel, pas le moins du monde imaginaire, où une vie nous fait savoir qu'elle ne se comprend pas sans l'art ni, mieux encore, sans l'histoire de l'art. Un peintre, donc, se raconte. Il nous dit qui il est et ce qu'il croit. Il décline son état civil. Il nous fait part, surtout, de ce

Benjamin; una mujer, en Turín, dormida y acurrucada; la lucha con el ángel de Van Gogh, revisitada por un discípulo infiel; un claro de luna en Collioure; una cena en Saint-Paul donde no están más allí ni Yves, ni César, ni Yvonne, ni Simone, sí, puede ser, ciertas siluetas en sombras claras, tan claras que uno apenas las distingue, entre el techo del cielo y el límite del lienzo – a menos que ellos revivan en el ojo de los supervivientes, que están también aquí, hasta el autor de estas líneas, en el cuadro de esta “Comida” de Saint-Paul.

Existen artistas cuya vida no nos dice nada. Hay quienes, como aquel filósofo griego que decía que toda biografía podría resumirse a “nació, escribió, murió”, supieron, en la calma de una vida sin golpes, construir una obra notable. Y hay quienes, por último, según el comentario que Bataille hace de la “Olympia” de Manet, se emplean en que su existencia desaparezca, se vacie de sus excesos de sentido, como en presencia de un desnudo, tan glorioso, que hace como si de nada hubiera sido. Martinez es lo opuesto. Una verdadera vida, abundante en colores. Una persona plena de vida, que la asume

by an unfaithful disciple; moonlight in Collioure; a dinner in Saint-Paul where neither Yves, nor Cesar, nor Yvonne, nor Simone are there, or else perhaps, but silbonetted as light shadows, so light they are hardly distinguishable, between the ceiling of the sky and the edge of the canvas – unless they come alive again in the eye of the survivors who are indeed here, the whole crew all together, including the author of these lines, as part of this Saint-Paul “meal.”

There are artists whose lives tell us nothing. There are some who, like the Greek philosopher whose entire biography could supposedly be summed up as “he was born, he lived, he died,” were able to construct a remarkable body of work in the tranquility of an uneventful life. And finally, there are those who, like Monet, as Bataille wrote about his “Olympia”, work so that their existences disappear, are emptied of the excess of meaning and, even in the presence of such a glorious nude, act as if it were nothing. Martinez is the opposite. A colorful, real life. A grand vivant, who embraces the grand

qu'il vit et de la façon dont il le vit: un songe à Compostelle; une station à Port-Bou, sur les traces du dernier Walter Benjamin; une femme, à Turin, endormie et qui s'est retournée; la lutte avec l'ange de Van Gogh, revisitée par un disciple infidèle; un clair de lune à Collioure; un dîner à Saint-Paul où ni Yves, ni César, ni Yvonne, ni Simone, ne sont plus là ou alors, oui, peut-être, mais silhouettés en ombres claires, si claires qu'on les distingue à peine, entre le plafond du ciel et le bord de la toile – à moins qu'ils ne revivent dans l'œil des survivants qui, eux, sont bien ici, la compagnie au grand complet, jusqu'à l'auteur de ces lignes, dans le cadre de ce «repas» saint-paulois.

Il y a des artistes dont la vie ne nous dit rien. Il y en a qui, semblables à ce philosophe grec dont on disait que l'entièvre biographie pouvait se résumer à «il naquit, il écrivit, il mourut», ont su, dans le calme d'une vie sans heurt, construire une œuvre remarquable. Et il y a ceux qui, enfin, tel Manet selon Bataille commentant son Olym-

y la liga a su obra. Accidentes. Acontecimientos. Una “Olympia” no menos sumptuosa, casada sin solteros²⁴, cabellera plateada, manto hispánico que la esconde a medias, pero que no esconde aquello que la liga con la vida del artista. El gusto por la carne y por los libros. El gusto por la paz y la disputa. El amor por la soledad o, según circunstancias, por la muchedumbre. El arte del movimiento. Del viaje y de las travesías lentas. ¡Pero cuidado! En el espacio y en el tiempo. En las edades del arte como en las del planeta. Una calle de Nueva York, veloz. Una “Descente de croix” de Rosso Fiorentino en Volterra, en la cual sospecho que ha robado la tinta del rojo de Vasari en “le Vite”, y decía que sólo le pertenecía a Florentin. España, para “Las mujeres de Sevilla”. Tanger, como Delacroix. Marrakech, pero sin orientalismo. Italia, su patria de corazón. España también, pero sin españoladas. Niza, que todo lo devuelve, siempre, desde el comienzo. ¿Un autorretrato? Sí. Pero que es también itinerario. Un pasar de los tiempos. Un paso que se narra a través de los lienzos.

life and its link with his work. Accidents. Events. A no-less sumptuous Olympia, a bride without her bachelors²⁴, silver hair, Spanish shawl that hides her halfway, without hiding what links her to the artist's life. A fondness for flesh and books. That of peace and quarrels. A love of solitude or, depending on the circumstances, of crowds. The art of movement. That of travel and slow crossings. And yet! In space and in time. In the ages of art like those of the planet. A street in New York, rapidly. A “Descent from the Cross” by Rosso Fiorentino in Volterra, from which I suspect he stole the shade of red that Vasari, in The Lives, claimed was the Florentine's alone. Spain, for “The Women of Seville.” Tangiers, like Delacroix. Marrakech, but without the Orientalism. Italy, where his heart belonged. Spain again, but without Spanish clichés. Nice, where he has always returned, from the start. A self-portrait? Yes. But also an itinerary. Crossing over times. A crossing which, therefore, is told through the canvases.

Most artists have a studio. Martinez has several. And he is still improvising others,

pia, s'emploient à ce que leur existence s'élide, se vide de son excès de sens et, même en présence d'un nu aussi glorieux, fasse comme si de rien n'avait été. Martinez, c'est l'inverse. Une vraie vie, haute en couleur. Un grand vivant, qui assume sa grande vie et le lien qu'elle a avec son œuvre. Des accidents. Des événements. Une Olympia non moins somptueuse, mariée sans célibataires²⁵, chevelure d'argent, châle hispanique qui la cache à demi mais ne cache pas ce qui la lie à la vie de l'artiste. Le goût de la chair et des livres. Celui de la paix et de la querelle. L'amour de la solitude ou, selon les circonstances, de la foule. L'art du mouvement. Celui du voyage et des lentes traversées. Mais attention! Dans l'espace et dans le temps. Dans les âges de l'art comme dans ceux de la planète. Une rue de New York, vite. Une Descente de Croix du Rosso Fiorentino, à Volterra, à laquelle je le soupçonne d'avoir volé la teinte de ce rouge dont Vasari, dans le Vite, disait qu'il n'appartenait qu'au Florentin. L'Espagne, pour les Femmes de Séville. Tanger, comme Delacroix. Marrakech, mais hors orienta-

La mayoría de los artistas tienen un taller. Martinez tiene muchos. Y él todavía improvisa otros, muchos otros, a merced de sus travesías. Una habitación de hotel en Suiza. Una terraza sobre las alturas de Grasse. Un garaje prestado, en una casa de pueblo cerca de Collioure. París. Nueva York, antes. Niza pronto, estoy seguro de ello. All the world es su lugar de prueba. El mundo es su taller. Un amanecer que se levanta sobre un rincón desértico del sur marroquí, las líneas demasiado nítidas de una ladera de los confines de Andalucía, un gesto inusual a la entrada del café de Saint Paul. Una cena que se extiende al borde de un lago suizo italiano, una "mujer desnuda con el brazo derecho replegado" que le recuerda, forzosamente, el estudio casi epónimo de Watteau - ¡Y he aquí la obra! ¡Y he aquí la máquina de ver, pintar, figurar, desfigurar, que vacila! Y he aquí Martinez, que pone abí su taller como otros un campamento y, de este taller-vivaque, hecho en un instante, el centro del mundo. Desde que conozco a Jacques, entiendo a los amigos, los enemigos, las críticas, los curiosos, que interrogan: "¿Trabaja lo suficiente? ¿Y cuándo? ¿Y a qué ritmo? ¿Y por qué estas playas de silencio entre dos exposiciones?". Yo podría responder: porque

26

many others, as he travels. A hotel room in Switzerland. A terrace on the hilltops of Grasse. A borrowed garage in a village house near Collioure. Paris. New York, before. Nice, soon, I'm sure. All the world's a stage. The world is his studio. A dawn that rises on a patch of desert in southern Morocco, the overly defined lines of a hill on the edge of Andalusia, an unusual gesture at the entrance to the café-tabac in Saint-Paul, a dinner that continues on the banks of an Italian-Swiss lake, a "nude woman with folded right arm" that obviously reminds him of the quasi-eponymous study by Watteau – and here he is at work! And here is the machine that sees, paints, depicts, disfigures, and starts moving again! And here is Martinez, who plants his studio like others put up a tent, and makes this bivouac-studio the center of the world, for an instant. As long as I've known Jacques, I've been listening to friends, enemies, critics and the curious, who ask: "Does he work enough? And when? How much? And why these blocks of silence between two

lisme. L'Italie, sa patrie de cœur. L'Espagne encore, mais sans espagnolades. Nice, à quoi tout le ramène, toujours, depuis le commencement. Un autoportrait? Oui. Mais qui est aussi un itinéraire. Un franchissement des temps. Et un franchissement qui, donc, se raconte à travers des toiles.

La plupart des artistes ont un atelier. Martinez en a plusieurs. Et il en improvise encore d'autres, beaucoup d'autres, au gré de ses passages. Une chambre d'hôtel en Suisse. Une terrasse sur les hauteurs de Grasse. Un garage prêté, dans une maison de village près de Collioure. Paris. New York, jadis. Nice, bientôt, j'en suis sûr. All the world is a stage. Le monde est son atelier. Une aube qui se lève sur un coin de désert du Sud marocain, les lignes trop nettes d'un coteau des confins de l'Andalousie, un geste inhabituel à l'entrée du café-tabac de Saint-Paul, un dîner qui se prolonge au bord d'un lac suisse italien, une «femme nue, le bras droit replié» qui lui rappelle, forcément, l'étude quasi

pintó, entre otras, una capilla; porque tuvo el honor del encargo de un conservatorio, de un colegio, de un palacio de justicia, de un Palacio, simplemente – y en España; yo podría decir que él trabajó con Nouvel, Portzamparc, Willmonte; podría explicar que es más auténtico que otros, está fuera de toda moda, de las corrientes dominantes, de las escuelas y que, a veces, pinta sin que la época lo advierta enseguida; podría añadir que, si produce esta impresión de rareza, si su obra parece a algunos laconica e incompleta, es que escoge para mostrarlo lugares tan extraños como ese Priorato de Serrabona donde dió, hace diez años su versión de las últimas palabras de Cristo. La verdad es que Jacques trabaja todo el tiempo. Trabaja como respira. Trabaja como vive.

"La vida es arte", decía Duchamp, después de Apollinaire. El arte es vida dice Martinez después de ellos. El arte vive. El arte viviente. El arte de quien vive feliz de, quien yo sé, cómo odia, en su vida, el prejuicio tonto, que hizo tanto mal a su arte y que tan poderosamente contribuyó a la famosa "decrepitud" – Baudelaire, en su carta a Manet – del artista "maldito", revistió en la postura de su maldición y su deseo sepulcral. ¿El arte contra la

exhibitions? I could answer: because in the meantime, he painted a chapel; because he fulfilled a commission for a conservatory, a school, a courthouse, a palace – in Spain. I could say that he worked with Nouvel, Portzampac, Willmotte. I could explain that he is more alone than others, more outside fashions, dominant trends, schools and that sometimes, he paints and no one knows of it right away. I could add that, if he gives the impression of rarity, if his work seems laconic and incomplete, it's because he decides to show it in such strange places as the Serrabone priory, where ten years ago he presented his version of Christ's last words. The real truth is that Jacques works all the time. He works as he breathes. He works as he lives.

"Life is art," said Duchamp, after Apollinaire. Art is the life, says Martinez after those two. Art that lives. Living art. The art of a happy human – and I know just how much he hates, in his life, the foolish prejudice that has hurt his art so much and

éponyme de Watteau – et le voilà à l'œuvre ! et voilà la machine à voir, peindre, figurer, défigurer, qui se remet en branle ! et voilà Martinez qui pose là son atelier comme d'autres un campement et, de cet atelier-bivouac, fait, un instant, le centre du monde. Depuis que je connais Jacques, j'entends les amis, les ennemis, les critiques, les curieux, qui interrogent: «Travaille-t-il suffisamment? et quand? et à quel rythme? et pourquoi ces plages de silence entre deux expositions?» Je pourrais répondre: parce qu'il a peint, entre-temps, une chapelle; parce qu'il a honoré la commande d'un conservatoire, d'un collège, d'un palais de justice, d'un Palais tout court – et en Espagne; je pourrais dire qu'il a travaillé avec Nouvel, Portzamparc, Willmotte; je pourrais expliquer qu'il est plus seul que d'autres, plus en dehors des modes, des courants dominants, des écoles et que, parfois, il peint sans que l'époque s'en avise aussitôt; je pourrais ajouter que, s'il produit cette impression de rareté, si son œuvre semble

27

muerte? ¿El gran estruendo de la pintura para, como decía Malraux, resistir a la muerte y replicarle? Pero no, responde Martínez. Al contrario, para vivir. Para continuar viviendo y viviendo, me atrevo a decir, más fuerte y alto todavía. La muerte está allí, sin duda. Ella ronda los paisajes de España, abitos de negro bermellón de una sangre republicana sobre la que habita, no menos que en la mia, su memoria de artista. Ella ronda por las calles de Turín a causa de la locura de Nietzsche, alias Dionisio, alias El Crucificado, del cual no ignoro nada más que lo que ha hecho, el tiempo de una estación, a otros de sus compañeros. He aquí mismo nuevamente en escena la habitación del hotel de Portbou donde Walter Benjamin pasó las últimas horas de su demasiado corta vida y donde Martínez retrasa el tiempo de otra estación. Pero no la niega. Ella no es la replicada, ni resistida, ni nada de eso. Está abierta, jugada, tomada y retomada en el rigodón de una vida que se siente tentada a que nada falte, ni de lo que la anima ni de lo que figura infimo y último límite. Contagiosa y contenida, la muerte. Enigmática y, sin embargo, familiar. En el corazón de la vida, por lo tanto, ella también. Y no invalidando, cuando se apodera de ello, el teorema que quiere

28

contributed so strongly to his famous “decrépitude” (Baudelaire, addressing Manet), of the “accursed” artist, cloaked in the pose of his curse and his sepulchral desire. Art against death? The great ruckus of painting as, in Malraux’s words, a way of standing up to death and fighting back? No, no, answers Martínez! To live, on the contrary. To continue to live and live, if I may say, higher and even greater. Death is there, certainly. It lurks in the landscapes of Spain, saturated with a vermillion black of Republican blood, which I know inhabits his artistic memory – no less than my own. It lurks in the streets of Turin, because of the madness of Nietzsche, alias Dionysus, alias the Crucified – whom, I also knew, was another of his companions for the duration of a season. It even reappears in the Port Bou hotel room, where Benjamin spent the final hours of his life, cut short too soon, and where Martínez lingered throughout another season. But it is not denied. There is no retaliation, resistance, none of all that. It is merely present,

à certains laconique et lacunaire, c'est qu'il choisit, pour la montrer, des lieux aussi étranges que ce Prieuré de Serrabonnes où il donna, il y a dix ans, sa version des dernières paroles du Christ. La vraie vérité c'est que Jacques travaille tout le temps. Il travaille comme il respire. Il travaille comme il vit.

«La vie est art», disait Duchamp après Apollinaire. L'art est la vie, dit Martínez après eux deux. L'art qui vit. L'art vivant. L'art d'un vivant heureux dont je sais comme il hait, dans sa vie, le sot préjugé, qui a fait tant de mal à son art et a si puissamment contribué à sa fameuse «décrépitude» (Baudelaire, dans son adresse à Manet), de l'artiste «maudit», drapé dans la pose de sa malédiction et de son désir sépulcral. L'art contre la mort? Le grand tintamarre de la peinture pour, comme disait Malraux, résister à la mort et lui riposter? Mais non, répond Martínez! Pour vivre, au contraire. Pour continuer de vivre et vivre, si j'ose dire, plus haut et plus grand encore. La mort est là, sans doute. Elle rôde

que el artista no sea nadie si no vive en plenitud. Lo que me pareció más sorprendente es la variedad, la diversidad, la riqueza, los dispositivos de estas “Temporadas”. Lienzos en un pedazo, dos pedazos, doce pedazos. Lienzos en su superficie y lienzos en volumen. Lienzos reunidos, totalmente anudados entre ellos mismos y otros que se proyectan más allá de los muros del taller. Lienzos que toman su tiempo y lienzos que surgen. Que languidecen y resplandecen. Que se dispersan y parecen vaporizarse como este rosario de gotas, digamos casi lágrimas sacadas de “Puits du temps” [Pozo del tiempo] (ill. p.97) de San Luis de Menorca (las “agujas sólidas” de Duchamp, su “gas escarchado”, las “lentejuelas” pulverizadas de su “Escultura de Gotas”) y de las cuales, al contrario, como el árbol derribado de Mojacar, ni rojo ni negro, simplemente sombrío, triunfando sus raíces; parecen concentradas, con intensidad y fuerte sabor (se pensaría en un alcohol muy fuerte, o un sueño muy intenso y, como dicen los analistas, excesivamente condensado). La inquietante lentitud de un invierno en Venecia o la vertiginosa velocidad de los veranos coloreados de tierras adentro. Mosaicos. Cuadrados sin fondo. Aquarela y barniz. Totalizaciones. Fragmentaciones. “Yo soy otro”

played, overplayed, in the rigadoon of a life that is keen on missing nothing, neither what drives it, nor what is the minute and ultimate limit. Contagious and contained, death. Enigmatic, and yet, familiar. It, too, at the center of life. Yet not invalidating the theory, when he adopts it, by which an artist is no one unless he is a strongly alive.

29

What seems to me no less striking is the variety, the diversity, the wealth, the devices in these “Seasons.” Canvases in a one piece, two pieces, twelve pieces. Canvases in surface and canvases in volume. Canvases connected, all knotted to each other and to others that stretch beyond the walls of the studio. Canvases that take their time and canvases that spring out suddenly. Some that languish and others that blaze. And those that disperse and seem to vaporize like a stream of drops – they almost look like tears – drawn from the “Puits du temps” [Well of Time] (ill. p.97) from Saint Louis de Minorque (Duchamp’s “Solid needles,” his “frozen gas,” the “spangles” sprayed on his “Sculpture of Drops”) and those

dans ses paysages d'Espagne, gorgés du noir vermillon d'un sang républicain dont je sais qu'il habite, non moins que la mienne, sa mémoire d'artiste. Elle rôde dans les rues de Turin, à cause de la folie de Nietzsche, alias Dionysos, alias le Crucifié, dont je n'ignore pas non plus qu'il a fait, le temps d'une saison, un autre de ses compagnons. La voici même remise en scène dans la chambre d'hôtel de Port-Bou où Benjamin passa, n'est-ce pas, les dernières heures de sa trop courte vie et où Martínez s'attarde le temps d'une autre saison. Mais elle n'est pas niée. Elle n'est ni ripostée, ni résistée, ni rien de tout cela. Elle est juste là, jouée, surjouée, prise et reprise dans le rigodon d'une vie que l'on sent attentive à ne rien manquer, ni de ce qui l'anime, ni de ce qui en figure l'infime et ultime limite. Contagieuse et contenue, la mort. Énigmatique et, pourtant, familière. Au cœur de la vie, donc, elle aussi. Et n'invalidant pas, quand il s'en empare, le théorème qui veut que l'artiste n'est personne s'il n'est un vivant définitif.

(Rimbaud). "Si verdaderamente existo, yo no soy otro" (*Lautréamont*). Y, entre los dos, entre el "Yo soy uno" y el "Yo soy otro", la sensualidad de las materias, la variedad de los procesos de exposición y de los formatos; la audacia de un depredador que no está lejos de creer y él también, que el mundo y sus partes están hechas para acabar en bellos cuadros... Pintura-pintura. Pintura-grabado. Pintura bromuro, corte, dibujo, roturas. Pintura-espejos. Fotos barnizadas mate, enduvidas, cortadas, reconstituidas, recortadas. Dibujos y fotos de dibujos. Desecho de imágenes. Imágenes sin reflejo. Reflejos sin imagen. Imágenes de los confines de lo inimaginable. Extensión del dominio de la lucha entre lo real del arte y el arte que resiste a la realidad.

Lo que salta a la vista es, más precisamente, lo que bien se llama el virtuosismo de este artista fuera de las normas, que veo trabajar desde hace tiempo, pero quien jamás me había parecido tan cerca de su gran obra – la obra, la suya, recogida entera, allí, en esa estación

which, on the contrary, like the overturned tree of Mojácar – neither red nor black, simply dark, prevailing over its roots – appear to be concentrated, boosted with strength and flavor (almost an extremely strong alcohol, or an overly intense dream and, as the analysts say, excessively condensed). The troubling languor of a winter in Venice or the dizzying speed of the colorful summers in the back country. Mosaics. Bottomless squares. Washes and varnish. Reckonings. Fragmentations. "Je est un autre" (Rimbaud). "Si j'existe vraiment, je ne suis pas un autre" (*Lautréamont*). And, between the two, between the "I am one" of the latter and the "I am another" of the former, the sensuality of materials; the variety of exhibition methods and formats; the daring of a predator who is close to believing, he too, that the world and its debris are made to finish up as beautiful canvases. Painting-painting. Painting-printmaking. Painting bromide, glue, cuts, working drawing, breaks. Painting-mirrors. Matt glossy photographs, coated, cut, reformed, recut. Drawings and photographs

30

Ce qui m'est apparu non moins saisissant c'est la variété, la diversité, la richesse, des dispositifs de ces «Saisons». Des toiles en un morceau, deux morceaux, douze morceaux. Des toiles en surface et des toiles en volume. Des toiles rassemblées, toutes nouées sur elles-mêmes et d'autres qui se projettent au-delà des murs de l'atelier. Des toiles qui prennent leur temps et des toiles qui surgissent. Des qui languissent et des qui fulgurent. Des qui se dispersent et semblent se vaporiser comme ce chapelet de gouttes, on dirait presque des larmes, puisées au *Puits du temps* (ill. p.97) de Saint-Louis de Minorque (les «aiguilles solides» de Duchamp, son «gaz givré», les «paillettes» pulvérisées de sa «Sculpture de gouttes») et des qui, au contraire, comme l'arbre renversé de Mojácar, ni rouge ni noir, simplement sombre, en train de triompher de ses racines, paraissent concentrées, corsées de force et de saveur (on croirait un alcool très fort, ou un rêve trop intense et, comme disent les analystes, excessivement condensé). L'inquiétante lenteur d'un hiver à Venise ou la vertigineuse vitesse des étés colorés de l'arrière-pays. Mosaïques. Carrés sans fond. Lavis et vernis.

de su vida y de su arte. Sus mujeres de Sevilla con su tiara pintada... Esa "Nuit d'Ouchy" (ill. p.105) en dos fragmentos que parecen oponerse mientras que se corresponden... Ese "Septiembre n°2" (ill. p.109) donde no puedo abstenerme de ver una variación alrededor de los últimos, jazzísticos, Mondrian, que tenemos, tan a menudo, juntos, admirados... O aún la ironía graciosa de esa "Oreja de Van Gogh" (ill. p.53) seccionada y reconstituida... Hay allí quince piezas que me anuncian después de tantos años, trémulos del deseo que la llevó, aún las hace vibrar y las devuelve, a mis ojos, pero también, estoy seguro, a cualquiera que entrara en el "gran juego" de su autor, tan profundamente emocionantes son. Hay quince estaciones del alma y de la vida donde, por primera vez posiblemente, reencuentro a mi amigo entero: físico y sabio; sutil y violento; infinitamente refinado y, a veces, rabioso; sensual y cerebral; pintando con las manos, el cuerpo, el sexo, los ojos y entonces, la llegada con una idea madurada; o bien, a la inversa, a partir de una idea, pero que rebina, grita, se disloca

of drawings. Scraps of images. Images without reflections. Reflections without images. Images at the limits of the unimaginable. Extension of the sphere of the struggle between the reality of art and art that resists reality.

More specifically, what is plain to see is the virtuosity of this extraordinary artist whom I have observed working for so long, but who has never before seemed so close to his great work – the work, his, all brought together here, in this season of his life and his art. His women of Seville, with their painted tiaras. The two fragments of "Nuit d'Ouchy," (ill. p.105) which seem to oppose each other, although they are in harmony. The "Septiembre no 2," (ill. p.109) which I can't help seeing as a variation on the last Mondrians, jazzed-up, that we admired so often together. And the facetious irony of "La Oreja de Van Gogh," (ill. p.53) cut up and reformed. There are, here, fifteen pieces he has told me about for so many years, quivering with the desire that created them, that still keeps them alive and that makes them,

31

Totalisations. Fragmentations. «Je est un autre» (Rimbaud). «Si j'existe vraiment, je ne suis pas un autre» (*Lautréamont*). Et, entre les deux, entre le «Je suis un» de celui-ci et le «Je suis un autre» de celui-là, la sensualité des matières; la variété des procédés d'exposition et des formats; l'audace d'un prédateur qui n'est pas loin de croire, lui aussi, que le monde et ses débris sont faits pour aboutir à de beaux tableaux... Peinture-peinture. Peinture-gravure. Peinture bromure, collage, coupure, épure, cassures. Peinture-miroirs. Photos vernies mat, enduites, coupées, reconstituées, redécoupées. Dessins et photos de dessins. Déchets d'images. Images sans reflet. Reflets sans image. Images aux confins de l'inimaginable. Extension du domaine de la lutte entre le réel de l'art et l'art qui résiste au réel.

Ce qui saute aux yeux c'est, plus précisément, ce qu'il faut bien appeler la virtuosité de cet artiste hors normes que je regarde travailler depuis si longtemps mais qui ne m'avait jamais semblé si près de son grand-œuvre – l'œuvre, la sienne, tout entière ramassée là, en cette saison de sa vie et de son art. Ces femmes de Séville avec leur tiare peinte... Cette *Nuit d'Ouchy* (ill. p.105) en

y se disgrega, se resuelve en superficie y materia, y literalmente, pierde conocimiento... Existencias mixtas. Cruce de cuerpos y de pensamientos. Realidades ansiosas. Abstracciones figuradas. Colores saturados o sutilmente deconstruidos. Materias sedosas, barnizadas o, al contrario, asfixiadas. Juego de luces. Embriaguez del pincel. Precisión de la brocha que viene después del pincel. A veces, el instrumento tiembla. A veces, sentimos la sombra de esta duda sin la cual la obra no habría comenzado. Pero, siempre, el pintor retoma. Recoge sus fuerzas y, de su breve estupor, de ese ligero temblor, logra un triunfo más en su juego. Y una vez más el deseo, y siempre el deseo – el deseo del mundo y de la obra, el deseo de ella misma, de la pintura y de él, loco, del pintor que es como el “vacío” del poeta... “Uno no es pintor si no ama la pintura más que todo, decía Manet”. Es la opinión de Martinez. Es su vida. “Fiat lux. Fiat opus”. Obras maestras.

Entonces tengamos cuidado. Lo que se pinta allí, lo que se da a ver sobre estas superficies de colores reunidas en cierto orden, no tiene mucho que ver con el toque pastoso,

in my opinion, but I'm sure, in the opinion of anyone who steps into the Great Game of their creator, so profoundly moving. There are fifteen stations of the soul and of life, where, perhaps for the first time, I discover my friend in his entirety: physical and scholarly; subtle and violent; infinitely refined and sometimes enraged; sensual and cerebral, painting with his hand, body, sex, eyes and therefore, ending up with a precipitate of an idea; or else, on the contrary, starting with an idea, but one that squeaks, screeches, disintegrates and breaks up, resolving itself in the surface and material and losing consciousness. Mixed existences. A junction of bodies and thoughts. Anxious reality. Abstractions depicted. Saturated or subtly deconstructed colors. Silky and glazed, or else heavy, materials. A play of lights. Excitation of the paintbrush. The precision of the brush. Sometimes the tool trembles. Sometimes, one senses the shadow of a doubt without which the work would not have been started. But always, the painter pulls himself together. He gathers his strength and, from

deux fragments qui semblent s'opposer alors qu'ils se répondent... Ce Septembre n° 2 (ill. p.109), où je ne peux m'empêcher de voir une variation autour de ces derniers Mondrian, jazzés, que nous avons, si souvent, ensemble, admirés... Ou encore l'ironie facétieuse de cette Oreille de Van Gogh (ill. p.53) sectionnée et reconstituée... Il y a là quinze pièces qu'il m'annonçait depuis tant d'années, frémissantes du désir qui les a portées, qui les fait encore vibrer et qui les rend, à mes yeux mais aussi, j'en suis sûr, à ceux de quiconque entrera dans le «grand jeu» de leur auteur, si profondément émouvantes. Il y a là quinze stations de l'âme et de la vie où, pour la première fois peut-être, je retrouve mon ami tout entier: physique et savant; subtil et violent; infiniment raffiné et, parfois, enragé; sensuel et cérébral; peignant avec les mains, le corps, le sexe, les yeux et donc, à l'arrivée, avec un précipité d'idée; ou bien, à l'inverse, à partir d'une idée mais qui grince, crie, se disloque et se désagrège, se résout en surface et matière et, à la lettre, perd connaissance... Existences mixtes. Croisement de corps et de

nihilista, de "oficios" postmodernos – y afirma, más bien, una modernidad testarda, intratable, insensible al depresionismo³² generalizado y no jugando con los códigos sólo para subvertirlos mejor. Todo esto, dicho de otro modo, valora sólo preservar, repetir y, en el fondo, prolongar la más célebre prescripción del "Almanaque Dadá" de 1920 en Berlín, alabando a Hans Arp por haber considerado, en su obra y en su vida, "el oficio mismo como un problema" y las obras que engendra como objetos perecederos en la dirección de las memorias que vienen... Todo Martinez está ahí. Y evidentemente no es por nada que publicó hace un – un libro que se titula "Moderne for ever"³³ y que devino en uno de los libros de culto de los años 1970 y 1980... Toma dibujos para hacerlos fotografías. Retoma las fotografías, tratadas o no tratadas, para hacerlas pinturas. Pone sus maderas doradas al servicio de impresiones láser que introduce en el cañón de su arte como Matisse, antaño, los papeles pegados. E integra los grabados sobre cobre sólo en el cara a cara con sus materiales plásticos que semejan la luz descompuesta. Este enredo de

bis brief lapse, this slight shakiness, trumps his game yet again. And still, the desire, always the desire – the desire for the world and for the work, desire itself, for the painting and the wild desire of the painter that is like the poet's "Néant parti"³²." "You are not a painter if you don't love painting above all else," said Manet. This is Martinez's view. It's his life. "Fiat lux. Fiat opus." Masterpieces.

Because we have to be careful. What is painted here, what can be seen on these surfaces of colors assembled in a certain order, no longer has much to do with the clumsy, nihilistic touch of the post-modern "techniques" – rather, it affirms a stubborn, uncompromising modernity, impervious to the ambient depressionism, and only plays with the codes to better subvert them. All this, in other words, aims only to preserve, repeat, and ultimately, prolong the most famous dictate in the 1920 "Dada Almanac" in Berlin, which praised Hans Arp for considering "the technique itself as a problem," in

pensées. Réalité anxieuse. Abstractions figurées. Couleurs saturées ou subtilement déconstruites. Matières soyeuses, vernissées ou, au contraire, étouffées. Jeux de lumières. Ivresse du pinceau. Précision de la brosse qui vient après le pinceau. Parfois, l'outil tremble. Parfois, l'on sent l'ombre de ce doute sans quoi l'œuvre n'aurait pas commencé. Mais, toujours, le peintre se reprend. Il ramasse ses forces et, de sa brève stupeur, de ce tremblé léger, fait un atout de plus dans son jeu. Et encore le désir, et toujours le désir – le désir du monde et de l'œuvre, le désir d'elle-même, de la peinture et celui, fou, du peintre qui est comme le «Néant parti» du poète... «On n'est pas peintre si l'on n'aime pas la peinture plus que tout», disait Manet. C'est l'avis de Martinez. C'est sa vie. Fiat lux. Fiat opus. Chefs-d'œuvre.

Car prenons-y garde. Ce qui se peint là, ce qui se donne à voir sur ces surfaces de couleurs en un certain ordre assemblées, n'a plus grand-chose à voir avec la touche pâteuse, nihiliste, des «métiers» postmodernes – et affirme, bien plutôt, une moder-

lineas que usa todos los materiales, este desorden calculado de formas divididas en segmentos cuyos dibujos parecen más próximos a las ventanillas de los aviones caravelas de nuestra infancia de los tondos de Quattrocento, estas transferencias de calor, estas ilusiones ópticas, estas sobrecargas y sobreimpresiones sin tácticas, este modo, como Manet, según Pissarro, de "hacer luz desde el negro", es exactamente a lo que, en la edad de oro del arte contemporáneo, llamábamos modernidad.

Quince lienzos diferentes, al servicio de un proyecto único. Quince facetas para mil fuegos, para sólo una y la misma piedra. Quince reflejos para un deslumbramiento concentrado, razonado e indivisible. Quince variaciones chispeantes alrededor de una pregunta, si no simple, al menos singular ya que es del tiempo y sus estaciones. He dicho "biografía". Pero habría que decir "antología". A la elección de flores a la carta, al primer rango de las cuales éstas coloquintidas tan reales, transplantadas del desierto donde ellas brotan habitualmente para venir a encontrarse en estos lienzos luxuriantes – equivalen a la martinización⁽⁵⁾ de

his life and his art, and the works it generates as perishable objects intended for future memories. All of Martinez is here. And it is obviously not coincidental that he once published a book entitled "Moderne for ever,"⁽³⁾ which became one of the cult books of the 1970s and 1980s. He took drawings to make photographs. He retook the photographs, treated or untreated, to make paintings. He reproduced his gilded wood using laser printers, which he introduced into the canon of his art, as did Matisse, earlier, with his paper collages. And he only understands copper engravings through their face-à-face with plastic materials that seem like dispersed light. This tangle of lines, using every material, this calculated disorder of shapes divided into segments whose designs suddenly seem more like the windows of the Caravelle airplanes of our childhoods than the "tondos" of the Quattrocento, these heat transfers, these trompe-l'œils, these syntactic overprints and superimpositions, and finally the way, like Manet again, but

nité têtue, intraitable, insensible au dépressionnisme ambiant et ne jouant avec les codes que pour mieux les subvertir. Tout cela, autrement dit, ne tient qu'à préserver, répéter et, au fond, prolonger la plus célèbre prescription de l'*Almanach Dada* de 1920, à Berlin, louant Hans Arp d'avoir considéré, dans son œuvre et sa vie, «de métier lui-même comme un problème» et les œuvres qu'il engendre comme des objets périssables à l'adresse des mémoires à venir... Tout Martinez est là. Et ce n'est évidemment pas pour rien qu'il publia, naguère, un livre qui s'intitulait *Moderne for ever*⁽³⁾ et qui devint l'un des livres-culte des années 1970 et 1980... Il prend des dessins pour en faire des photos. Il reprend des photos, traitées ou non traitées, pour en faire de la peinture. Il met ses bois dorés au service d'impressions laser qu'il fait entrer dans le canon de son art comme Matisse, jadis, les papiers collés. Et il ne comprend les gravures sur cuivre que dans leur face-à-face avec des matières plastiques qui semblent de la lumière décomposée. Cet enchevêtrement de lignes usant de tous les matériaux, ce désordre calculé de

"verduras y caza" de Sanchez Cotán, a los limones de Zurbarán o a las "naturalezas muertas y pescados" de Giorgio de Chirico. Y quien dice antología no puede no plantearse la pregunta, la del principio que preside la elección, del lazo entre estas flores, del orden en su azar – él no puede evitar la pregunta de lo que, en otros términos, hace que tanta diversidad, tanta riqueza, tantas ambigüedades, asumidas, tantos registros quebrantados, tantos desastres anunciados y conjurados, tantos préstamos, tantos inventos y reinversiones, tantas citas cifradas o de portillos, no sea sinónimo de caos... ¿La mirada de Martinez, en suma? ¿La unidad de su prejuicio? ¿Es lo que firma estas quince obras, tan soberanamente que fueron firmadas, hace diecisiete años, sus obras expuestas en el château de Jau, en Perpiñán? ¿Su estilo? Es el otro problema.

Tratado de estilo. Recuerdo una conversación, al principio, en Saint-Paul de Vence, con el amigo Arman. Era una noche de primavera, en "La Colombe d'Or", una de las primeras tardes de la estación donde "sacaban las mesas". Estaba agradable. Las mujeres tenían

according to Pissarro, of "making light with black," is exactly what, in the golden art of contemporary art, was called modernity.

Fifteen canvases, then, all different, as part of a single project. Fifteen facets sparkling brilliantly, on the one and the same stone. Fifteen reflections for a concerted, structured dazzle that cannot be divided. Fifteen gleaming variations around a question – if not simple, at least singular, because it deals with time and its seasons. I said "biography." But it should be "anthology." A selection of flowers, first and foremost these actual squashes, transplanted from the desert where they usually grow to reappear in these lush canvases – Martinez's equivalent of Sanchez Cotan's "vegetables and game," Zurbarán's lemons or Giorgio de Chirico's "still lifes with fish." The word anthology cannot help but raise the question, again, of the principle underlying the selection, the link between these flowers, the order in the randomness – he cannot avoid the question of how, in other terms, so much diversity, wealth, ambiguity

formes divisées en des segments dont les dessins semblent plus proches, tout à coup, des hublots des avions caravelles de notre enfance que des *tondos* du Quattrocento, ces transferts de chaleur, ces *trompe-l'œil*, ces surcharges et surimpressions syntaxiques, cette façon, enfin, comme Manet encore, mais selon Pissarro, de «faire de la lumière avec du noir», c'est très exactement ce que, à l'âge d'or de l'art contemporain, on appelait la modernité.

Quinze toiles toutes différentes, donc, au service d'un projet unique. Quinze facettes aux mille feux, pour une seule et même pierre. Quinze reflets pour un éblouissement concerté, raisonné et qui ne se divise pas. Quinze variations étincelantes autour d'une question, sinon simple, du moins singulière puisque c'est celle du temps et de ses saisons. J'ai dit «biographie». Mais il faudrait dire «anthologie». À la lettre, choix de fleurs, au premier rang desquelles ces coloquintes bien réelles, transplantées du désert où elles poussent d'habitude pour venir se retrouver dans ces toiles luxuriantes – équivalent martinézien des «légumes et

mantones. Oíamos disminuir las voces de los comenzales que se iban alrededor nuestro. Quedaba solamente nuestro grupo, en la mesa más larga, al borde del parapete donde Zelda, un día, se había lanzado al vacío para, decía ella, en el mismo impulso, morir y castigar a Scott — nosotros éramos diez, posiblemente doce, comprometidos en una de estas conversaciones en las que la época tenía el secreto y donde cada uno (escritores, filósofos, dandys o, como se decía entonces, plásticos, ¡¡nunca pintores!!) hacia ataques radicales para mejor despachar al otro al infierno de prácticas antiguas o de reflejos reaccionarios. Un artista debe tener "statement", decía Arman. Muchas veces, repitió, posiblemente un poco ebrio, sus ojos color de zinc azulado no mirando más a nadie y sumergiéndose en la penumbra del vacío del parapete de Zelda como pensando encontrar allí un sentido adicional a su obsesión del día — muchas veces, sí, repitió: "un statement... hace falta un statement..." Y Martinez, de repente, se bebió a reír. Comenzó una de esas grandes risas de Colombe, que subrayan, sobre la misma nota, desde que lo conozco, sus proposiciones de vida y sus juicios sobre el

ties, broken registers, conjured and predictable disasters, borrowings, inventions and reinventions, encrypted or partial quotations does not produce chaos. Martinez's eye, in short? The unity of his approach? What is the hallmark of these fifteen works, as supremely as was the hallmark, seventeen years ago, of his works exhibited in the Château de Jau in Perpignan? His style? That's the other problem.

A style treatise. I remember a conversation, in the early days, in Saint-Paul de Vence, with my friend Arman. It was a spring night, at the "Colombe d'Or," one of the first evenings of the season that tables were set outside. It was warm. The women were wearing shawls. We heard around us the voices of other diners subside as they left. Our group was the only one left, at the longest table, at the edge of the parapet where Zelda threw herself over the edge one day, as she said, to die and punish Scott with the same gesture — there were ten of us, perhaps twelve, involved in one of those conversations unique to that time,

gibier» de Sánchez Cotán, des citrons de Zurbarán ou des «natures mortes aux poissons» de Giorgio de Chirico. Et qui dit anthologie ne peut ne pas se poser la question, encore, du principe qui préside au choix, du lien entre ces fleurs, de l'ordre dans leur aléa — il ne peut pas éviter la question de ce qui, en d'autres termes, fait que tant de diversité, de richesse, d'ambiguités assumées, de registres brisés, de désastres annoncés et conjurés, d'emprunts, d'inventions et réinventions, de citations cryptées ou de trouées, n'est pas synonyme de chaos... Le regard de Martinez, en somme? L'unité de son parti pris? Ce qui signe ces quinze œuvres, aussi souverainement qu'étaient signées, il y a dix-sept ans, ses œuvres exposées au château de Jau, à Perpignan? Son style? C'est l'autre problème.

*Traité du style. Je me rappelle une conversation, au tout début, à Saint-Paul-de-Vence, avec l'ami Arman. C'était une nuit de printemps, à *La Colombe d'Or*, l'un des premiers soirs de la saison où l'on «sortait les tables». Il faisait doux. Les femmes avaient des châles. On entendait décroître, autour de soi, les voix des*

arte. Y no sin insolencia — él era, éramos, muy jóvenes y Arman era ya el maestro, el artista inmenso, en lo que devino— lanzó en voz alta: "¿qué es esa historia de statement? ¡La única cosa que un artista debe tener, es genio!"

Lo que Arman quería decir, esa tarde, es que una obra que cuenta es una obra que se puede reconocer. Lo que estaba explicándonos es que hay, para todo artista, yo no diría gracia, pero un toque, un concepto, una figura recurrente y enseguida identificada, una idea media que lo caracteriza y entonces debe alejarse lo menos posible: en su caso, las acumulaciones o las cóleras; en su amigo-enemigo César, las compresiones o expansiones sistemáticas; las "antiformas" de Robert Morris; las "chatarras" de Jacques Tingueley; los "embalajes" de Christo; etcétera... Lo que Martinez le respondía es que no; seguro que no; ningún pintor en el mundo funcionó jamás de este modo; ninguno, de Poussin a Monet, de Giotto a Turner, no se plegaron jamás a semejante regla; ¿qué de común entre los Picasso impresionistas de Barcelona, los colores de sus primeros años parisinos, el desorden blanco y

when everyone (writers, philosophers, mere dandys or, as we said then, plastic artists, especially painters!) was falling over themselves with radicality to better send the other to the hell of older practices or reactionary reflexes. An artist had to have a "statement," said Arman. Several times, he repeated — perhaps a bit drunk, his eyes the color of bluish zinc, no longer looking at anyone, gazing in the half-light at the hole of Zelda's parapet as if he thought he had found an additional meaning for his obsession of the day — several times, yes, he repeated: "a statement... there must be a statement." And suddenly, Martinez started to laugh. He let out one of those great "Colombe" laughs that have, for as long as I've known him, always accompanied his ideas about life and his judgments on art. And, with a certain insolence — he was, we were, very young, and Arman was already the master, the immense artist that he would become — he tossed out to the company at large: "What is this statement thing all about? The only thing an artist should have is genius!"

dineurs qui s'en allaient. Et il ne restait que notre groupe, à la plus longue table, au bord du parapet d'où Zelda, un jour, s'était jetée dans le vide pour, disait-elle, dans le même élan, mourir et punir Scott — nous étions dix, peut-être douze, engagés dans l'une de ces conversations dont l'époque avait le secret et où chacun (écrivains, philosophes, juste dandys ou, comme on disait alors, plasticiens, surtout pas peintres !) faisait assaut de radicalité pour mieux expédier l'autre dans l'enfer des pratiques anciennes ou des réflexes réactionnaires. Un artiste doit avoir un «statement», disait Arman. Plusieurs fois, il répéta, peut-être un peu ivre, ses yeux couleur de zinc bleuté ne regardant plus personne et plongeant dans la pénombre du vide du parapet de Zelda comme s'il pensait y trouver un sens additionnel à son obsession du jour — plusieurs fois, oui, il répéta: «un statement... il faut un statement...» Et Martinez, soudain, s'est mis à rire. Il est parti de l'un de ces grands rires de *La Colombe* qui ponctuent, sur la même note, depuis que je le connais, ses propositions de vie et ses jugements sur l'art.

negro de "Guernica" y el expresionismo de su última exposición en el Palacio de los Papas en Avignon? ¿Qué "statement" compartido, qué "idea fija", qué "concepto", unificarían las primeras telas puntillistas de Matisse a Collioure y los grandes papeles recortados en el taller de Cimiez? ¿Y tú Arman, tu mismo, tu genio no está en ese gusto que tú tienes, y en ese arte donde eres maestro, de frustrar tus propios procedimientos, tus astucias, tus signos de distinción, tus maneras de ver, tus maneras de pintar?

Mucho tiempo, mucho tiempo después, Martinez volverá sobre todo esto. Ignoro si lo hará a propósito, en el recuerdo claro y consciente de esta vieja conversación. Pero lo hará en un libro, su segundo libro⁽⁶⁾, del que fui, como en el primero, el huésped, es decir el editor y el que, en uno de sus mejores capítulos, retomará a fondo esta cuestión del estilo. Cita allí, para comenzar, un texto de Lacan en el que caracteriza el estilo como una "patología".

What Arman wanted to say that night is that a work that matters is a work that can be recognized. What he was explaining to us is that for any artist, there is – I won't say a trick – but a touch, a concept, a recurrent and immediately identifiable figure, a characteristic idea that he should adhere to as closely as possible: in his case, the accumulations and anger; in for his friend-enemy César, the compressions or symmetrical expansions; the "anti-forms" by Robert Morris, Jacques Tinguely's ironworks; Christo's wrappings; and that's not all... And what Martinez answered was no, of course not; no painter in the world had ever worked like that; none, from Poussin to Monet, from Giotto to Turner, ever submitted to such a rule. What's the common thread between the Impressionist Picasso from Barcelona, the colors of his early Parisian years, the black and white chaos of Guernica and the Expressionism in his final exhibition at the Palais des Papes in Avignon? What is the mutual "statement"; which "fixed idea," which "concept" would unify Matisse's first Pointillist canvases in Collioure and the large cut paper collages in

38

Et, non sans insolence – il était, nous étions, très jeunes et Arman était déjà le maître, l'immense artiste, qu'il est devenu – il lança à la cantonade: «Qu'est-ce que c'est que cette histoire de statement? La seule chose qu'un artiste soit tenu d'avoir, c'est du génie!»

Ce qu'Arman voulait dire, ce soir-là, c'est qu'une œuvre qui compte est une œuvre que l'on peut reconnaître. Ce qu'il était en train de nous expliquer c'est qu'il y a, pour tout artiste, je ne dirai pas un truc, mais une touche, un concept, une figure récurrente et aussitôt identifiée, une idée moyenne qui le caractérise et dont il doit le moins possible s'éloigner: dans son cas, les accumulations ou les colères; dans celui de son ami-ennemi César, les compressions ou symétriques expansions; les «anti-formes» de Robert Morris; les ferrailles de Jacques Tinguely; les «emballages» de Christo; j'en passe... Et ce que Martinez lui répondait c'est que non; bien sûr que non; aucun peintre au monde n'a jamais fonctionné de cette façon; aucun, de Poussin à Monet, de Giotto à Turner, ne s'est jamais plié à pareille règle; quoi de commun entre les Picasso impressionnistes de Bar-

Luego una página de Barthes, que define el "estilo" como "algo bruto", una "forma sin destino", un "empuje", jamás una "intención", menos aún "el producto de una elección". Admitamos, concluye, que ésto sea el estilo. Pongamos que Barthes y Lacan tienen razón en esa definición-descalificación del estilo al entenderlo como la parte menos consciente, la menos sabia y la menos dominada del trabajo de un creador (si hay bien, en mi generación, alguien que crea que aquellos dos, Lacan y Barthes, así, como otros del mismo calibre, tienen, en efecto más o menos razón, si, si no sobre toda la línea, al menos sobre lo esencial de lo que, todavía hoy, permite trazar la linea entre los artistas de un lado y, del otro, los impostores, canallas, y otros poseedores del arte apático, es él, Jacques Martinez...). Ahora bien, se concluye que esas historias del "statement", si le colocamos esto, no se sostienen. Ahora bien, no bariamos más que darle crédito a la palabra de Barthes o Lacan, que el artista con mayor

the Cimiez studio? And you Arman, yourself, isn't your genius in this penchant you have, and in this art at which you are the master, for outsmarting your own processes, your ruses, your distinctive signs, your ways of seeing and your techniques of painting?"

Later, much later, Martinez would return to all this. I don't know if he did it deliberately, with a clear and conscious memory of this earlier conversation. But he did return to it in a book, his second,⁽⁴⁾ for which I was – as for the first – the host, in other words, the publisher. In one of his best chapters, he addressed this question of style in depth. To start with, he cited a text by Lacan that defines style as a "pathology." Followed by a page by Barthes from which he "recalled," he said, that it defined "style" as "something rough," a "form without a destination," an "eruption," never an "intention," and even less "the result of a choice." Let's say, he concluded, that this is indeed style. Let's assume that Barthes and Lacan were right in this definition/disqualification of style, defined as the least conscious, the least thought-out and the least technically mastered part of a creator's work. (And if

celone, les couleurs de ses premières années parisiennes, le désordre noir et blanc de Guernica et l'expressionnisme de sa dernière exposition au Palais des Papes en Avignon? Quel «statement» partagé, quelle «idée fixe», quel «concept», unifieraient-ils les premières toiles pointillistes de Matisse à Collioure et les grands papiers découpés dans l'atelier de Cimiez? Et toi, Arman, toi-même, ton génie n'est-il pas dans ce goût que tu as, et dans cet art où tu es maître, de déjouer tes propres procédés, tes ruses, tes signes de distinction, tes manières de voir et tes manières de peindre?

Longtemps, très longtemps après, Martinez reviendra sur tout cela. J'ignore s'il le fera à dessein, dans le souvenir clair et conscient de cette conversation ancienne. Mais il le fera dans un livre, son second livre⁽⁴⁾ dont je fus, comme du premier, l'hôte, c'est-à-dire l'éditeur, et qui, dans l'un de ses meilleurs chapitres, reprendra à fond cette question du style. Il y cite, pour commencer, un texte de Lacan caractérisant le style comme une «pathologie». Puis une page de Barthes dont il «retient», dit-il, qu'elle définit le «style» comme «quelque chose de brut»,

39

estilo sería, en última instancia, el artista naïf, inocente de sus intenciones, ignorando no solamente su arte sino el mundo al que se ajusta — el famoso enfermo de genio, caro, a quien llamaban tiempo atrás “arte marginal”... Para Martinez, lo ha dicho cientos de veces, el artista no es un enfermo. La enfermedad no es lo que hace al arte y le da significado. Y es por esto que concluye que no basta un estilo para hacer, ni un hombre, ni, menos aún, un artista...

Es él quien, tomando distancia, evidentemente tenía razón. Y sería fácil de demostrar que está, en cierto modo, cada vez más en la verdad, a medida que la modernidad nos muestra sus últimos recorridos. ¿Los “periodos” de Picasso? ¿Las “époques” de Cézanne? ¡Pero no estamos más allá! ¡Estamos, en lo sucesivo, mucho más allá! ¿Este principio de desviación y basta de contradicción, esta “différance⁽⁷⁾” de las obras como dijo otro de los

40

there is, among my generation, one person who believes that these two, Lacan and Barthes, as well as a few others of similar caliber, were indeed more or less right; if there is one person who thinks they are right, yes, if not through and through, at least in the essential of what, still today, allows us to draw a line between the artists on the one hand and the imposters and other supporters of spineless art, on the other, it would be he, Jacques Martinez.) He concluded that if we accept this, we can see that these questions of “statement” don’t stand up. We can see, even if we give scant credit to the words of Barthes and Lacan, that the artist with the greatest style would ultimately be the naïve artist, unaware of his intentions, unaware not only of his art, but of the world to which he contributes — the famous brilliant madman working in the mode of what we once called Art Brut. He said it a hundred times: for Martinez, the artist is not ill. Illness is not what makes art and gives it dignity. And this is why he concludes that style is not enough to make a man, and even less an artist.

une «forme sans destination», une «poussée», jamais une «intention», encore moins «de produit d'un choix». Admettons, conclut-il, que ce soit cela le style. Posons que Barthes et Lacan ont raison dans cette définition-disqualification du style entendu comme la part la moins consciente, la moins savante et la moins maîtrisée du travail d'un créateur (et s'il y a bien, dans ma génération, quelqu'un qui croit que ces deux-là, Lacan et Barthes, ainsi que quelques autres du même calibre, ont, en effet, toujours plus ou moins raison, s'il y en a bien un pour penser qu'ils ont raison, oui, sinon sur toute la ligne, du moins sur l'essentiel de ce qui, aujourd'hui encore, permet de tracer la ligne entre les artistes d'un côté et, de l'autre, les imposteurs, canailles, et autres tenants de l'art veule, c'est bien lui, Jacques Martinez...). On voit bien, conclut-il, que ces histoires de «statement», si l'on pose cela, ne tiennent pas. On voit bien, si l'on fait ne serait-ce qu'un peu crédit à la parole de Barthes ou de Lacan, que l'artiste au plus grand style serait, à la limite, l'artiste naïf, innocent de ses intentions, ignorant non seulement de son art mais du monde auquel il s'ajoute — le fameux malade de génie cher à ce que l'on appelait jadis «l'art brut»... Pour Martinez, il l'a cent fois dit, l'artiste n'est

maestros de nuestra juventud, este modo que tienen, los más grandes, de diferenciarse⁽⁷⁾ con el método, no es en cada periodo, en cada época, casi en cada obra y en cada cuadro, que todo esto opera ahora? Veamos, Gerhard Richter, cómo, en una misma secuencia, pasamos de un retrato clásico a una abstracción o una foto. Veamos el caso Urs Fisher: esta “instalación” inmensa del Palazzo Grassi y, algunos metros más lejos, en la iglesia San Stae, esos grandes lienzos abstractos que semejan, a priori, tan poco a lo que viene de admirarse de Grassi. O, entonces, en la misma iglesia, el caso Rondine: yo conocía de él sólo imágenes pintadas y presenta allí, con cuatro árboles-objetos blancos en olores de incienso, una gran y potente “instalación”. O, entonces, Damian Hirst, el pasaje, sin verdadera medida común, de cadáveres de animales en formal al principio de los años 1990 a los monocromos negros de 2003 en colaboración con David Bowie. Y él, por fin, Jacques Martinez — la serie continua de

In hindsight, he was the one who was obviously right. And it would be easy to demonstrate that he is, in some way, even more right, as modernity serves up its final tricks. Picasso's “periods”? Cézanne's “époques”? This is no longer true! We are now so far past that! Doesn't this principle of difference and even contradiction, this “différance⁽⁵⁾” in works as another master from our youth once said, this way the greatest artists have of methodically dissembling, isn't all this now at work in each period, in each epoch, almost in each work and in each painting?

Look at Gérard Richter, and how, in the same sequence, he moves from a classical portrait to an abstract work or a photograph. Look at Urs Fisher: the immense “installation” at the Palazzo Grassi and, a few meters farther away in the San Stae Church, the large abstract canvases that at on the face of it seem so different from what you're just admired in the Grassi. Or else, Rondinini, in the same church: I only knew his painted images, and

41

pas un malade. La maladie n'est pas ce qui fait l'art et ce qui lui donne sa dignité. Et c'est pourquoi il conclut qu'il ne suffit pas d'un style pour faire, ni un homme, ni, moins encore, un artiste...

C'est lui qui, avec le recul, était évidemment dans le vrai. Et il serait facile de démontrer qu'il est même, d'une certaine façon, de plus en plus dans le vrai, à mesure que la modernité nous livre ses derniers tours. Les «périodes» de Picasso? Les «époques» de Cézanne? Mais nous n'en sommes plus là! Nous sommes, désormais, tellement au-delà! Ce principe d'écart et même de contradiction, cette «différance⁽⁵⁾» des œuvres comme eût dit un autre des maîtres de notre jeunesse, cette façon qu'elles ont, chez les plus grands, de se *dissembler* avec méthode, n'est-ce pas dans chaque période, dans chaque époque, presque dans chaque œuvre et dans chaque tableau, que tout cela opère maintenant? Voyez, chez Gerhard Richter, comment, dans une même séquence, on passe d'un portrait classique à une abstraction ou une photo. Voyez le cas Urs Fisher: cette «installation» immense du Palazzo Grassi et, quelques mètres plus loin, dans l'église San Stae, ces grandes toiles abstraites qui ressemblent, a priori, si

rupturas que subrayan su trabajo desde el principio y son simplemente, entre paréntesis, otra de las razones que lo hacen, a veces, irreconocible. Revolución ininterrumpida. Todo vuelto a poner en juego, todo, a cada nuevo tiro de dados. En lugar del estilo, la aventura. Y en el corazón de la aventura, un inagotable diálogo con el mundo, la época, los contemporáneos.

¿Qué dice en el fondo Martinez? En este punto de mi reflexión, aquel día allá, en el taller de Arcueil nuevamente, repensé en el texto que algunos años antes, había dado a Thaddeus Ropac en prefacio a una exposición que hacia de collages de Andy Warhol. Recordaba esta evidencia que jamás un artista se confrontó ni se confrontará con la virginidad del mundo. Explicaba cómo jamás un artista, verdadero, tuvo, frente a él, en el instante donde se tomó la decisión de pintar, no se qué silencio le faltaría, como los perros, sólo la palabra. Y allí discutía, contra Warhol mismo y contra alguna de sus declaraciones-provocaciones, que la tela no es más blanca que la página: estos fantasmas que obsesionan al artista, estos hechos

⁴² here be showed a large, strong "installation," with four white tree-objects scented with incense. Or Damien Hirst, with his move from the bodies of animals preserved in formaldehyde in the early 1990s to the black monochromes of 2003 or his collaboration with David Bowie. And finally, Jacques Martinez himself – the series continues with interruptions that have reoccurred his work from the beginning and which may be, incidentally, another reason his work is sometimes hardly recognizable. An unceasing revolution. Everything gambled again, everything, with each new toss of the dice. Instead of style, adventure. And in the heart of the adventure, an endless dialogue with the world, the era, the contemporaries.

So, what is Martinez really saying? Today, at this point in my reflection, back in the Arcueil studio, I thought again about the text I had written several years ago and given to Thadeus Ropac as a preface to an exhibition he was organizing of Andy Warhol's collages. In it, I recalled the obvious – that no artist ever has or will even have to deal with the

peu à ce que l'on vient d'admirer à Grassi. Ou encore, dans la même église, le cas Rondinone: je ne connaissais de lui que des images peintes et voilà qu'il y présente, avec quatre objets-arbres blancs dans des odeurs d'encens, une grande et forte «installation». Ou encore, chez Damien Hirst, le passage, sans vraie commune mesure, des cadavres d'animaux dans le formol du début des années 1990 aux monochromes noirs de 2003 ou à la collaboration avec David Bowie. Et lui, enfin, Jacques Martinez – la série continue de ruptures qui scandent son travail depuis le début et qui sont peut-être, par parenthèse, une autre des raisons qui le rendent parfois méconnaissable. Révolution ininterrompue. Tout remis en jeu, tout, à chaque nouveau coup de dé. Au lieu du style, l'aventure. Et, au cœur de l'aventure, un intarissable dialogue avec le monde, l'époque, les contemporains.

Car que dit, au fond, Martinez? À ce point de ma réflexion, ce jour-là, dans l'atelier d'Arcueil à nouveau, j'ai repensé au texte que j'avais, quelques années plus tôt, donné à Thadeus Ropac en préface à une exposition qu'il faisait des collages d'Andy

⁴³ de cuerpo y alma que están siempre allí, antes de que se presenten, estos humores que lo inspiran, o paralizan, estos rumores que lo ensordecen y prohíben, primero, a su voz posarse, estos clichés, este entregado a la cabeza de hidra que es su legado como el nuestro pero que le incumbe, de negociar y transformar – todo esto es como una escritura invisible que atesta el soporte y fuerza la aventura de la obra, no al desciframiento, no más pura invención, pero si a la tachadura, al palimpsesto y al cuerpo a cuerpo con su materia... Ahora, por cierto Martinez no es Warhol. Más físico, ya. Menos puritano. Menos "iglesia unida" que el hijo menor de Pittsburgh quien, casi cada día, en gloria plena, iba a distribuir sopa (¿Campbell?) a los pobres de la parroquia de San Vicente Ferrer. Pero, sobre este punto, los dos se ponen de acuerdo. Y todo lo que yo decía de uno, podría, hoy, repetirlo tratándose del otro.

Tantas cosas en mi cabeza, parece decir mi amigo. Tantas caras y tanta gente, allí, delante de él, en el instante donde se apodera de sus colores. Hay vivos y muertos. Simples y

virginity of the world. I also explained how no real artist has ever had, at the moment he takes the decision to paint, that silence which is so full, which does everything but talk. And I defended the idea, against Warhol himself and against some of his declarations/provocations, that the canvas is no whiter than the page: those ghosts that haunt the artists, those beings made of flesh and souls which are always/already there before he sets up, those moods that inspire or paralyze him, those rumors that deaden him and initially prohibit his voice from speaking; ultimately, those clichés, this hydra-headed given that is his legacy, as it is ours – though he is responsible for processing and transforming – all of this is like invisible writing that clutters up the support and forces the experience of the work not toward deciphering, not toward pure invention, but to crossed-out elements, to palimpsest and to a hand-to-hand struggle with his material. Martinez is not Warhol of course. He's already more physical. Less Puritan. Less "Uniat Church" than the miner's son from Pittsburgh

Warhol. J'y rappelais cette évidence que jamais aucun artiste n'a, ni n'aura, affaire à la virginité du monde. J'y expliquais comment jamais un artiste, un vrai, n'a eu, en face de lui, à l'instant où se prend la décision de peindre, je ne sais quel silence des choses à qui il ne manquerait, comme aux chiens, que la parole. Et j'y plaideais, contre Warhol lui-même et contre certaines de ses déclarations-provocations, que la toile n'est pas plus blanche que ne l'est la page: ces fantômes qui hantent l'artiste, ces faits d'âme et de corps qui sont toujours-déjà là avant qu'il ne se présente, ces humeurs qui l'inspirent ou le paralysent, ces rumeurs qui l'assourdisent et interdisent, d'abord, à sa voix de se poser, ces clichés enfin, ce donné à tête d'hydre qui est son legs comme il est le nôtre mais qu'il lui appartient, lui, de traiter et transformer – tout cela est comme une écriture invisible qui encombre le support et contraint l'aventure de l'œuvre, non pas au déchiffrement, pas davantage à la pure invention, mais à la nature, au palimpseste et au corps à corps avec sa matière... Alors, certes, Martinez n'est pas Warhol. Plus physique, déjà. Moins puritain. Moins «Église uniate» que le fils de mineur

artistas. Mujeres. Una mujer, la siyra, con la nuca de champagne y la piel marfileña. Hay allí antiguos gestos. Risas y sollozos. La queja de un niño de Europa, en el vagón del tren que lo deporta. El ruido de la gente en furor en un pueblo de Andalucía. El encanto eléctrico de las grandes ciudades. Las cigarras cigarriando^(*), de su pueblo elegido. Europa, su patria (oh! Su alegría, tan visible, que estalla en sus colores, de pertenecer a lo que algunos llaman -los tontos!- la vieja Europa). El Mediterráneo, su matria^(*) (¡pero sin nostalgia! ¡Sin bodas, a la manera de Camus! ¡Hasta no estoy seguro que su quinta estación sea un verano!). El mundo entonces, que se repuso a la sombra y cuya energía invisible no le deja, no más que a mí, en reposo. Y siempre la memoria, y el tiempo color de olvido, y su doble motor que ruge, se embala, nos tira en sentido opuesto, como dos caballos del alma según el filósofo. ¿Se acuerda? ¿No? Era la otra estación... Gire apenas la cabeza... No así, así,

who, at the height of his glory, distributed soup (Campbell's?) almost every day to the poor of the Saint Vincent Ferrer parish. But on this point, they agree. And everything I said about one, I could, today, repeat in terms of the other.

⁴⁴ So many things in my head, my friend seems to be saying. So many beads and so many people, here, with him, just as he picks up his colors. There are the living and the dead. Fools and artists. Women. A woman, his, with a neck of champagne and ivory-colored skin. And here are the ancient gestures. Laughs and sobs. The pleading of a child of Europe, in the boxcar of a train deporting him. The sound of an enraged world in an Andalusian village. The electric charm of big cities. The crickets, cricketing in his village. Europe, his country (oh! His ever-so-visible joy, which explodes in his colors, at belonging to what others – the idiots! – call Old Europe). The Mediterranean, his motherland (but without nostalgia! without a marriage, like Camus! I'm not even sure that his fifth season is a summer!). And the world again, which has returned from the dark and whose invisible grasp will not leave him

de Pittsburgh qui, presque chaque jour, en pleine gloire, allait distribuer de la soupe (Campbell's?) aux pauvres de la paroisse de Saint-Vincent-Ferrer. Mais, sur ce point, les deux s'accordent. Et tout ce que je disais de l'un, je pourrais, aujourd'hui, le reprendre s'agissant de l'autre.

Tant de choses dans ma tête, semble dire mon ami. Tant de têtes et tant de gens, là, devant lui, à l'instant où il s'empare de ses couleurs. Il y a des vivants et des morts. Des simples et des artistes. Des femmes. Une femme, la sienne, à la nuque de champagne et à la peau ivoirine. Il y a là des gestes anciens. Des rires et des sanglots. La plainte d'un enfant d'Europe, dans le wagon du train qui le déporte. Le bruit du monde en fureur dans un village d'Andalousie. Le charme électrique des grandes villes. Les cigales cigalant de son village élu. L'Europe, sa patrie (oh! sa joie, si visible, et qui explose dans ses couleurs, d'appartenir à ce que d'aucuns appellent – les sots! – la vieille Europe). La Méditerranée, sa matrie (mais sans nostalgie! sans noces, façon Camus! Je ne suis même pas certain que sa cinquième saison soit un été!), le monde encore, qui s'est remis

bacia arriba, no, todavía más alto, verá...

Porque Martinez es de los que, en esta vieja historia de altura y bajeza, de relación entre los dos (¿dónde está usted más a gusto? ¿En el cielo o sobre la tierra? ¿En las nubes o en el tronco?) él es de los que en este eterno debate de saber si un hombre es hombre por la flor o por la raíz, por la coloquintida o por el bulbo, el tronco, la sangre, la raza y el resto, tomaron partido desde hace tiempo – y se declararon a favor, por decirlo, de la Ley y de la Idea contra la idiotez de la fijación al suelo. Una historia, seguramente. Una genealogía, naturalmente. Y una exposición que, lo repito, es como un largo viaje hacia si mismo, con armas, equipaje, briujulas, estrellas fijas, algunos libros, un horizonte. Pero un viaje que jamás será una odisea. Una genealogía que ya nada tiene que ver con esas viejas historias de raíces, búsqueda identitaria, replegada sobre el origen, y ya que llegamos a este punto, por

any respite, any more than it does myself. Memory always, and time, the color of forgetting, and their two humming, roaring motors tug us in opposite directions, like the two horses of the soul, according to the philosopher. Do you remember? No? It was the other season. Turn your head just a little. Not like this; like that, upward, no, higher still, you'll see...

⁴⁵ Because Martinez is among those who, in this old story of up and down, of the relationship between the two (where are you most comfortable? In heaven or on earth? In the clouds or in the roots?), he is one of those who, in this eternal debate over what makes a man – the flower or the root, the squash or the bulb, trunk, blood, race and the rest – long ago decided, and opted for the Law and the Idea over the idiocy of remaining rooted to the ground. So, a history, surely. A genealogy, naturally. And an exhibition which, I repeat, is like a long voyage toward oneself, with weapons, baggage, compasses, fixed stars, a few books, a horizon. But a voyage that will never be an odyssey. A genealogy that doesn't have much in common with those old stories about roots, a search for identity, a return to one's

au sombre et dont la poigne invisible ne le laisse, pas plus que moi, en repos. Et la mémoire toujours, et le temps couleur d'oubli, et leur double moteur qui ronfle, s'emballe, nous tire à hue et à dia, tels les deux chevaux de l'âme selon le philosophe. Vous vous souvenez? Non? C'était l'autre saison... Tournez juste un peu la tête... Pas comme ceci, comme cela, vers le haut, non, encore plus haut, vous verrez...

Car Martinez est de ceux qui, dans cette vieille histoire de haut et de bas, de rapport entre les deux (Où êtes-vous le plus à l'aise? Dans le ciel ou sur la terre? Dans les nuages ou dans la souche?), il est de ceux qui, dans cet éternel débat de savoir si un homme est homme par la fleur ou par la racine, par la coloquinte ou par le bulbe, le tronc, le sang, la race et le reste, ont pris parti depuis longtemps – et ont pris le parti, autant le dire, de la Loi et de l'Idée contre l'idiote de la fixation au sol. Alors une histoire, sûrement. Une généalogie, naturellement. Et une exposition qui, je le répète, est comme un long voyage vers soi-même, avec armes, bagages, boussoles, étoiles fixes, quelques livres, un horizon. Mais un voyage qui ne sera jamais une

qué no utilizar términos primitivos⁴⁶. Y una historia que, de golpe, se pinta en catalán, inglés, castellano, italiano, latín – y, por qué no, en la estación de Portbou, en alemán... Aquí, Hippo Regius⁴⁷ y su "Última Navidad" (ill. p.73) cuyos planos grises y negros hacen pensar en "Christ portant la croix" de Louis Soutter⁴⁸. Allí, el Hippón de San Agustín y ese modo que tiene la obra de señalar una fuente para, en el mismo movimiento, desviarla y separarse de ella. Allí, el árbol de Mojácar ("Historia de los Raíces", ill. p.81), con sus raíces todavía muy fuertes pero que se sienten aspiradas, tiradas hacia arriba, como con ventosas, por esa frondosidad enorme que se esfuerza en parecerse sólo para engañarlas mejor y arrancarlas de su mortal reposo. Y luego, vuelvo por última vez a la pieza central en el conjunto del dispositivo, la última escena de la vida de Walter Benjamin: cuadro torturado; formas invertidas; luz indecisa, tomada ya en el abrazo de la sombra; la noche que cae – allí, de repente, bajamos la cabeza; no miramos más, escuchamos; y suben

46

origins – and why not a local dialect while we're at it. And a history which is portrayed in Catalan, English, Castilian, Italian, Latin – and why not, in the Port-Bou season, in German. Here, Hippo Regius⁴⁷ and his "Dernier Noël," (ill. p.73) whose flat blacks and grays evoke Louis Soutter's⁴⁸ "Christ portant la croix." There, the Hippo of Saint Augustine and the way the work highlights a source just as, in the same movement, it alters it and moves away from it. And there, a tree in Mojácar, with its thick roots that seem to be sucked upward, suctioned by the enormous foliage that mirror them only as a way of fooling them to rip them from their mortal repose ("Historia de los Raíces", ill. p.81). And then – because the piece is so central to the overall series – I return one last time to the final scene of Walter Benjamin's life: tortured frame, overturned shapes, undefined light, already capture in the embrace of shadows, of nightfall – and suddenly, you lower your head, you no longer look, you listen as sobs well up, muffled by the beauty of the work..

One last word. I wrote of the branches against the roots. The idea, always the idea,

odyssee. Une généalogie qui n'a plus grand-chose à voir avec ces vieilles histoires de racines, recherche identitaire, repli sur l'origine, pourquoi pas patois tant que l'on y est. Et une histoire qui, du coup, se peint en catalan, anglais, castillan, italien, latin – et, pourquoi pas, dans la saison de Port-Bou, en allemand... Ici, Hippo Regius et son «Dernier Noël» (ill. p.73), dont les aplats gris et noirs font penser au «Christ portant la croix» de Louis Soutter. Là, l'Hippone de saint Augustin et cette façon qu'à l'œuvre de pointer une source pour, dans le même mouvement, la détourner et s'en séparer. Là, l'arbre de Mojácar avec ses racines encore trop fortes mais que l'on sent aspirées, tirées vers le haut, ventousées, par cette frondaison énorme qui ne s'applique à leur ressembler que pour mieux les leurrer et les arracher à leur mortel repos (*Historia de los Raíces*, ill. p.81). Et puis, j'y reviens une dernière fois tant la pièce est centrale dans l'ensemble du dispositif, la dernière scène de la vie de Walter Benjamin : cadre torturé ; formes renversées ; lumière indécise, prise déjà dans l'étreinte de l'ombre ; la nuit qui tombe – là, soudain, on baisse la tête ; on ne regarde plus, on

los sollozos, que la belleza de la obra asfixia.

Una última palabra. Digo las ramas contra las raíces. La idea, siempre la idea, contra las brujerías del suelo y de las materias. Pero idea no quiere decir abstracción. Ni, menos aún, platonismo. Ni alguna de estas tentaciones, en el fondo neoplatónicas, que hacen que el arte moderno nos haya habituado, por medio de la flor a "la ausencia de todo ramo". Era Warhol, a fin de cuentas, el platónico. El "nabab de la pasividad" descrito por Stephen Koch, en este iconófilo, amigo de los clichés y de su fluo, que perdura, fuese esto en la denegación, la ironización, la obsesión de un platonismo sin caverna ni cosmos. Martinez ya no está más allí. Sin duda pasó pero creo que no está más allí. Y es por eso que él puede, después de todo, permitirse también abrazar el cuerpo, la carne, la grasa, la materialidad, la cólera de las cosas y del mundo. Sensaciones. Percepciones. Depresiones fulgurantes. Concepciones gloriosas o cenicientas. Alegría de vivir. Penas profundas. Nostalgias sin retorno. Vigor de los hombres. Mañana infinita de la

47

against the sorcery of the earth and materials. But idea does not mean abstraction. Even less Platonism. Nor any of those temptations, ultimately neo-Platonistic, to which modern art has so often habituated us. It was Warhol, in the end, the Platonist. The denegation, derision, irony and obsession with Platonism, without caves or cosmos, persists with Warhol, this "nabob of passivity," as described by Stephen Koch, this iconophile who liked images and fluorescents. Martinez is past that. He certainly went through this, but I believe he is no longer there. And that is why, in the end, he can allow himself to commit to flesh, oil, materiality, the anger of things and of the world. Sensations. Perceptions. Smoky depressions. Glorious and ashen conceptions. Joie de vivre. Profound sorrow. Irrevocable nostalgia. The vigor of men. The endless morning of the beauty of the beloved woman. It's all there. Everything. Up to the latest news, if you listen well, from this Europe with a freedom of spirit from which its new languor is wringing tears. Painting here has again become a principle of interpellation and protest. Tired of interpreting the world, it has taken to dream-

écoute ; et montent les sanglots, que la beauté de l'œuvre étouffe.

Un dernier mot. Je dis les branches contre les racines. L'idée, toujours l'idée, contre les sorcelleries du sol et des matières. Mais idée ne veut pas dire abstraction. Ni, encore moins, platonisme. Ni aucune de ces tentations, au fond néoplatoniciennes, qui font que l'art moderne nous a si souvent habitués, en fait de fleur, à «l'absente de tout bouquet». C'était Warhol, en fin de compte, le platonicien. C'est chez lui, chez ce «nabab de la passivité» décrit par Stephen Koch, chez cet iconophile, ami des clichés et de leur fluo, que perdure, fût-ce dans la dénégation, la dérision, l'ironisation, l'obsession d'un platonisme sans cavernne ni cosmos. Martinez n'en est plus là. Sans doute y est-il passé mais je crois qu'il n'y est plus. Et c'est pourquoi il peut, au bout du compte, se permettre aussi de prendre à bras le corps la chair, le gras, la matérialité, la colère des choses et du monde. Sensations. Perceptions. Dépressions fulgineuses. Conceptions glorieuses ou cendrées. Joie de vivre. Chagrins profonds. Nostalgies sans retour. Vigueur des hommes. Matin sans fin de la beauté de la femme aimée.

belleza de la mujer amada. Todo está allí. Todo. Hasta las últimas noticias, si escucha bien, de esta Europa de la libertad de espíritu de la que la languidez nueva arranca de él, me parece, las otras lágrimas de artista. La pintura; aquí, vuelve a su principio de interpellación y de protesta. Cansada de interpretar este mundo, ella se pone a soñar, también, a transformarlo. ¡Desde el tiempo que se nos anunciaba su muerte! Desde el tiempo que Cézanne, el primero, lanzaba su famoso: «¡Es David – es decir la virtud – quien ha matado la pintura!» Martinez no es un virtuoso, es un artista. Y es por eso que es de los que, bajo nuestros ojos, están haciendo mentir los nuevos búhos de Minerva que, después del fin de la Historia, después del fin de la filosofía, profetizan el fin de la pintura. Un espectro frecuenta el mundo – es él aquí y allá, aquí como en otro lugar, de eterna juventud del arte.

ing of transforming it. And consider how long we've heard of its imminent demise. Since the time of Cézanne, the first, who proclaimed his famous: "It's David – in other words, virtue – that killed painting!" Martinez is not virtuous, he's an artist. And this is why he is among those who, in our viewpoint, belie the new owls of Minerva who, after the end of History, after the end of philosophy, prophesized the end of painting. A specter haunts the world – it is the one, here and elsewhere, here "like" elsewhere, of the eternal youth of art.

Tout y est. Tout. Jusqu'aux dernières nouvelles, si vous écoutez bien, de cette Europe de la liberté de l'esprit dont la langueur nouvelle lui arrache, il me semble, ses autres larmes d'artiste. La peinture, ici, redevient principe d'interpellation et de protestation. Lasse d'interpréter le monde, elle se prend à rêver, elle aussi, de le transformer. Depuis le temps qu'on nous annonçait sa mort! Depuis le temps que Cézanne, le premier, lançait son fameux: «C'est David – c'est-à-dire la Vertu – qui a tué la peinture!» Martinez n'est pas un vertueux, c'est un artiste. Et c'est pourquoi il est de ceux qui, sous nos yeux, sont en train de faire mentir les nouvelles chouettes de Minerve qui, après la fin de l'Histoire, après la fin de la philosophie, prophétisent la fin de la peinture. Un spectre hante le monde – c'est celui, ici et ailleurs, ici comme ailleurs, de l'éternelle jeunesse de l'art.

(1) Cf "la Mort le mire à un par ses célibataires, même" de Marcel Duchamp.

(2) Cf el último verso de "Igitor" de Mallarmé, donde la búsqueda del poeta se convierte en la búsqueda de la pureza y del absoluto.

(3) N del T: "depressionismo" en el original.

(4) Jacques Martinez, "Moderne for ever", coll. "Figuren", Grasset, 1985.

(5) N del T: en francés "martinizaje".

(6) Jacques Martinez, "Par hasard et par exemple", coll. "Figuren", Grasset, 1997.

(7) N del T: "Différance" no existe en francés, neologismo que Derrida ha creado. Es lo mismo para "dissimilitud".

(8) N del T: "agujero" no existe en francés.

(9) N del T: "la Méditerranée" en francés.

(10) N del T: "patois", una forma de hablar rural y rústica.

(11) Ruinas cerca de Annaba, en el este argelino.

(12) La vida de Louis Soufflet (1871, Lavaurne-1942, región del Jura francés) es señalada por una ruptura que lo sacra de la vida social pero que le permite expresar su originalidad pictórica. Porque fue atípico, se le clasifica como perteneciente a los artistas del arte bruto.

(13) Mallarmé con la ausencia de todo ruido, marca el principio de la abstracción en poesía.

(1) Cf "la Mort le mire à un par ses célibataires, même" by Marcel Duchamp.

(2) Cf the last verse of the poem "Igitor" by Mallarmé, where the poet is in search of the absolute.

(3) Jacques Martinez, "Moderne for ever", coll. "Figuren", Grasset, 1985.

(4) Jacques Martinez, "Par hasard et par exemple", coll. "Figuren", Grasset, 1997.

(5) Neologism created by Derrida.

(6) Ruins near Annaba, in the north-eastern corner of Algeria.

(7) The life of (1871, Lavaurne-1942, French Jura) was shaped by a terrible break-up that led him to retreat from social life but enabled him to express his originality through his painting. Because the artist was so atypical, his art is often classified as Outsider Art..

(1) Cf la Mort le mire à un par ses célibataires, même, de Marcel Duchamp.

(2) Cf le dernier vers d'Igitor, de Mallarmé, où la recherche du poète devient celle de la pureté et de l'absolu.

(3) Jacques Martinez, Moderne for ever, coll. «Figuren», Grasset, 1985.

(4) Jacques Martinez, Par hasard et par exemple, coll. «Figuren», Grasset, 1997.

(5) Néologisme créé par Derrida.

(6) Ruines près d'Annaba, dans l'Est algérien.

(7) La vie de Louis Soufflet (1871, Lavaurne-1942, Jura français) est marquée par une rupture qui l'a retranché de la vie sociale mais qui lui a permis d'exprimer toute son originalité en peignant. Parce que atypique, on le range parmi les premiers artistes de l'Art brut.

(8) Mallarmé, avec «l'absence de tout bouquet», marque la début de l'abstraction en poésie.

OBRAS/WORKS/ŒUVRES Y / AND / ET SCRAPBOOK*

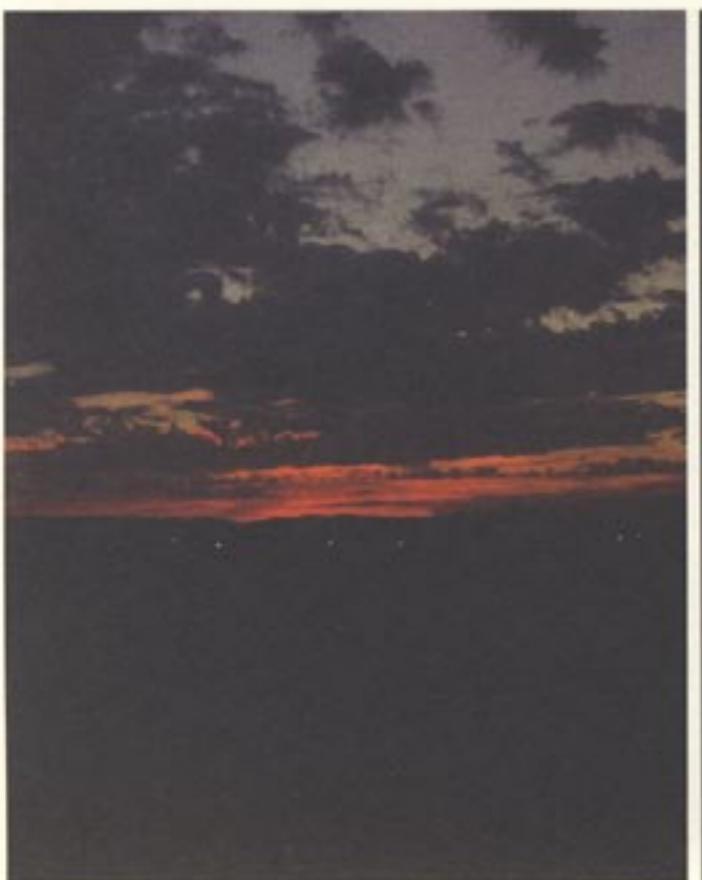
* ¿Qué es, esto sobre las paredes, trozos, dorado, foto, pintura, dibujo ? Las palabras son inciertas. Lo que es evidente en cambio, es que ninguna de estas "obras" llega, existe, sin días y noches, sin dibujos ni lluvia, sin fotos, sin retoques, en medio del invierno, sin pruebas, sin errores, en medio del verano. Y todo eso, eso podría llamarse "scrapbook".

* What are they, those things on the wall, in pieces, in gold, in photograph, in painting, in drawing? Words are uncertain. What is, on the other hand, obvious, is that none of these "works" could happen, exist, without nights and days, without drawings and rain, without photos, without touch ups, in mid-winter, without drafts, without mistakes, in mid-summer. And all of this is what could be called a "scrapbook."

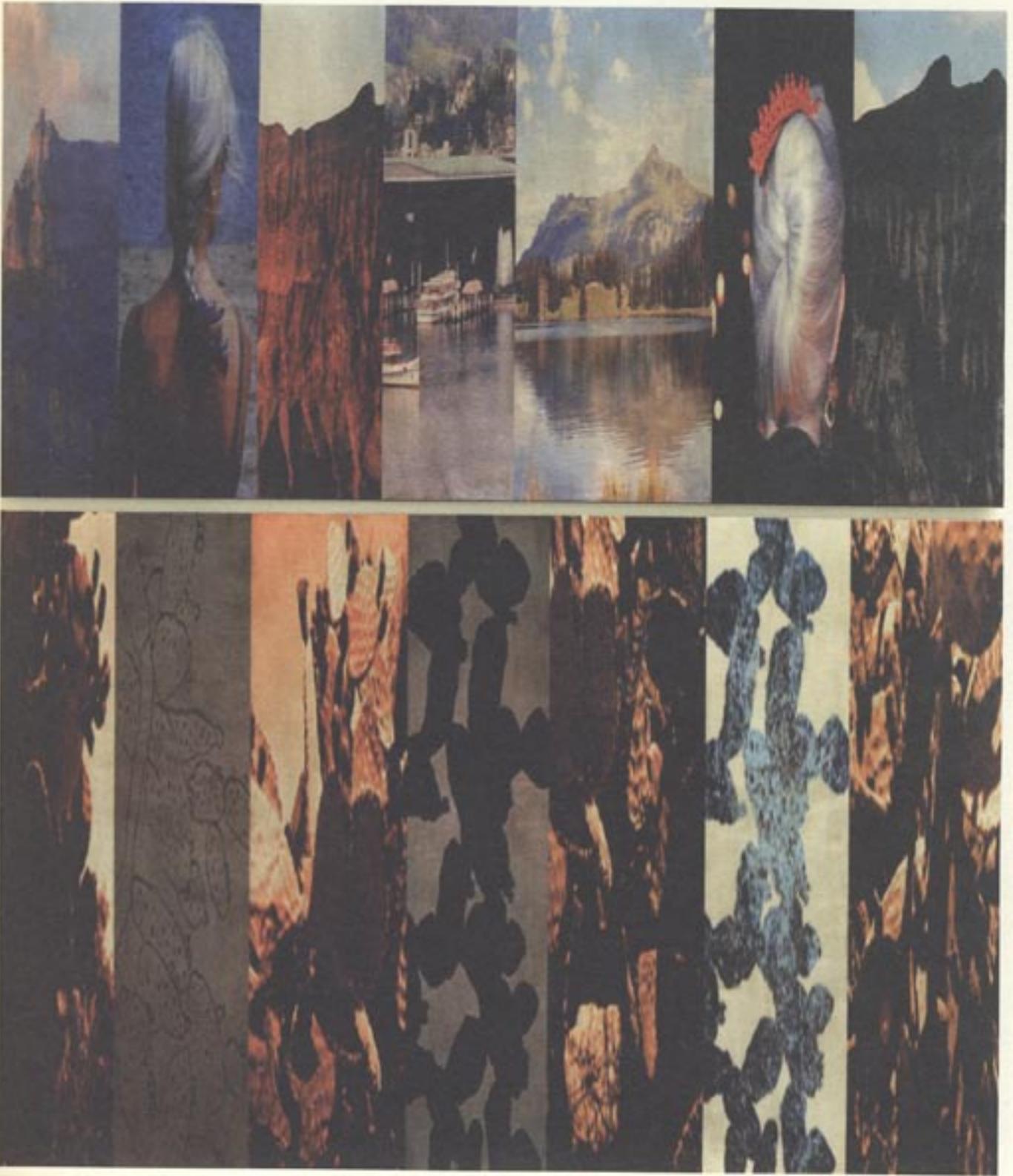
* C'est quoi, ces choses sur les murs, en morceaux, en doré, en photo, en peinture, en dessin ? Les mots sont incertains. Ce qui est en revanche évident, c'est qu'aucune de ces «œuvres» n'arrive, n'existe, sans des jours et des nuits, sans des dessins et de la pluie, sans des photos, sans des retouches, au milieu de l'hiver, sans des essais, sans des erreurs, au milieu de l'été. Et tout ça, ça pourrait peut-être s'appeler «scrapbook».

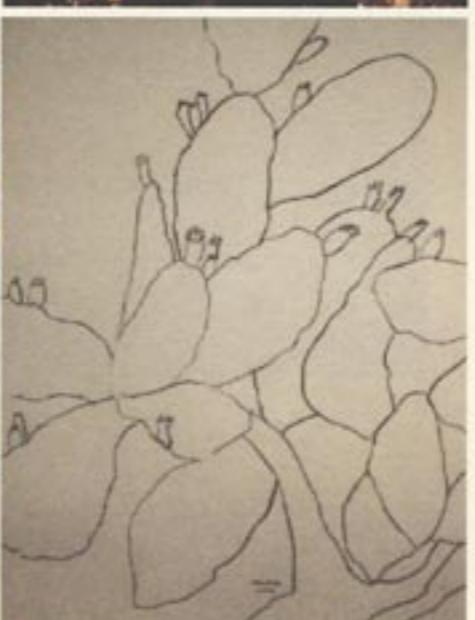
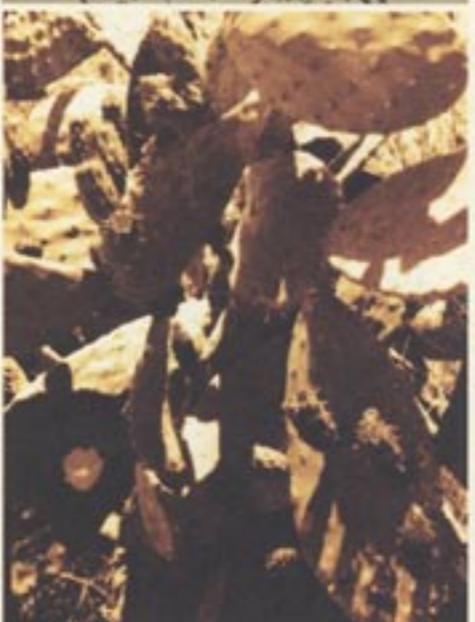
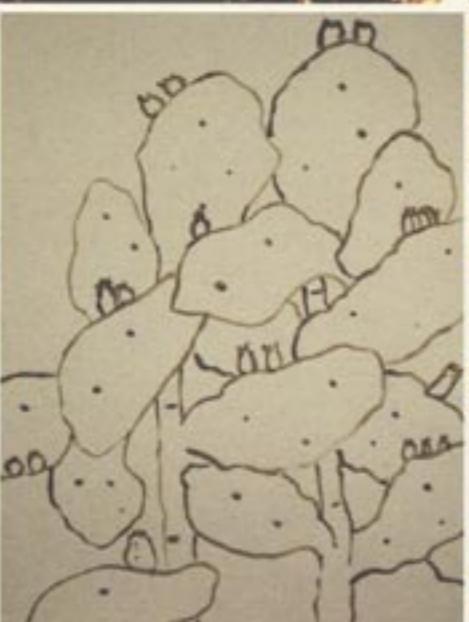
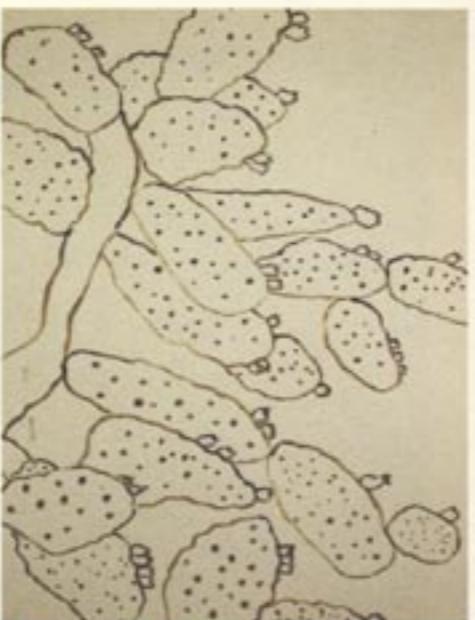
JULIO / JULY / JUILLET
La Oreja de Van Gogh
195 x 130 cm





AUGUSTO / AUGUST / AOÛT
Sainte-Marie des Lacs
227 x 195 cm





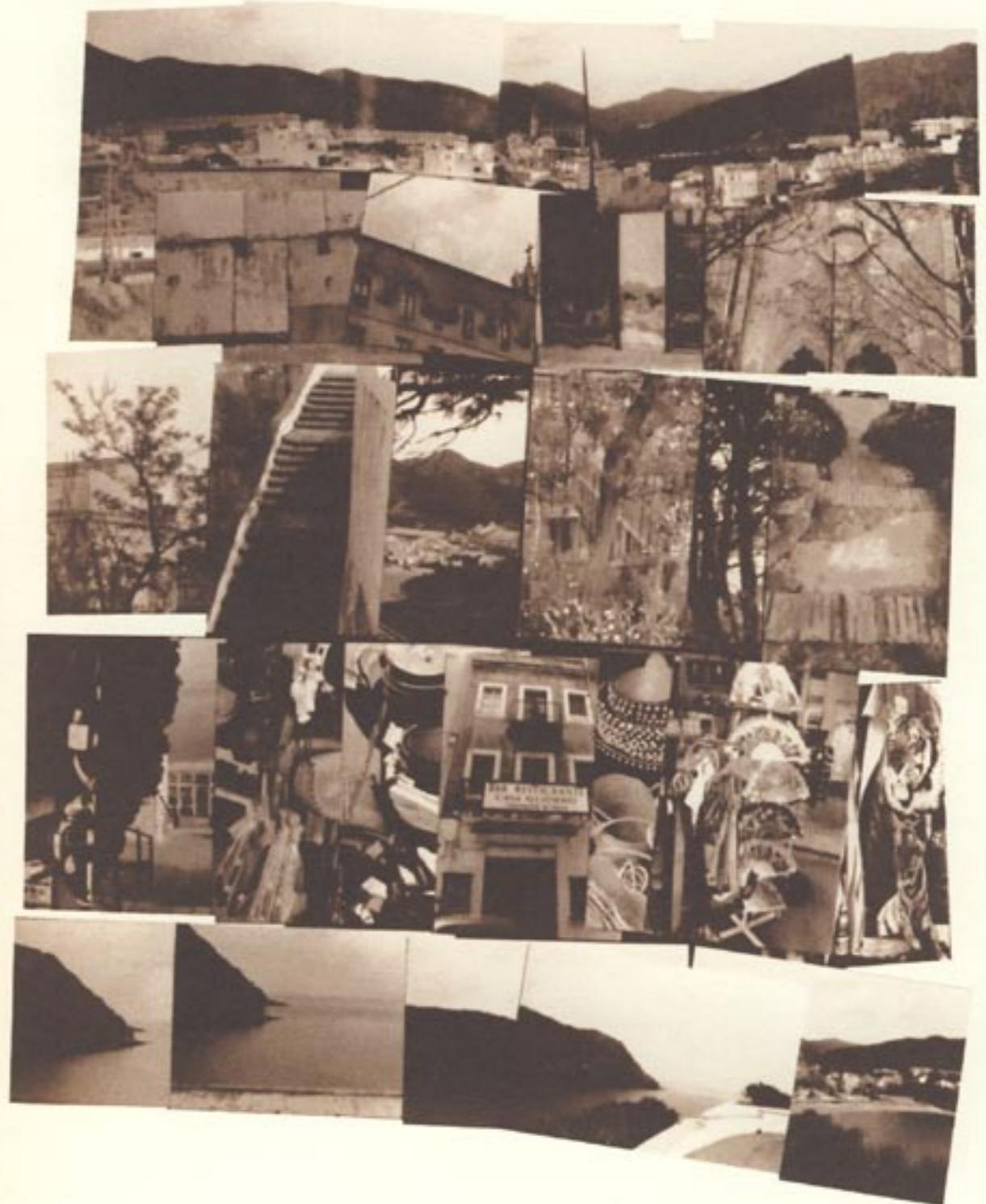
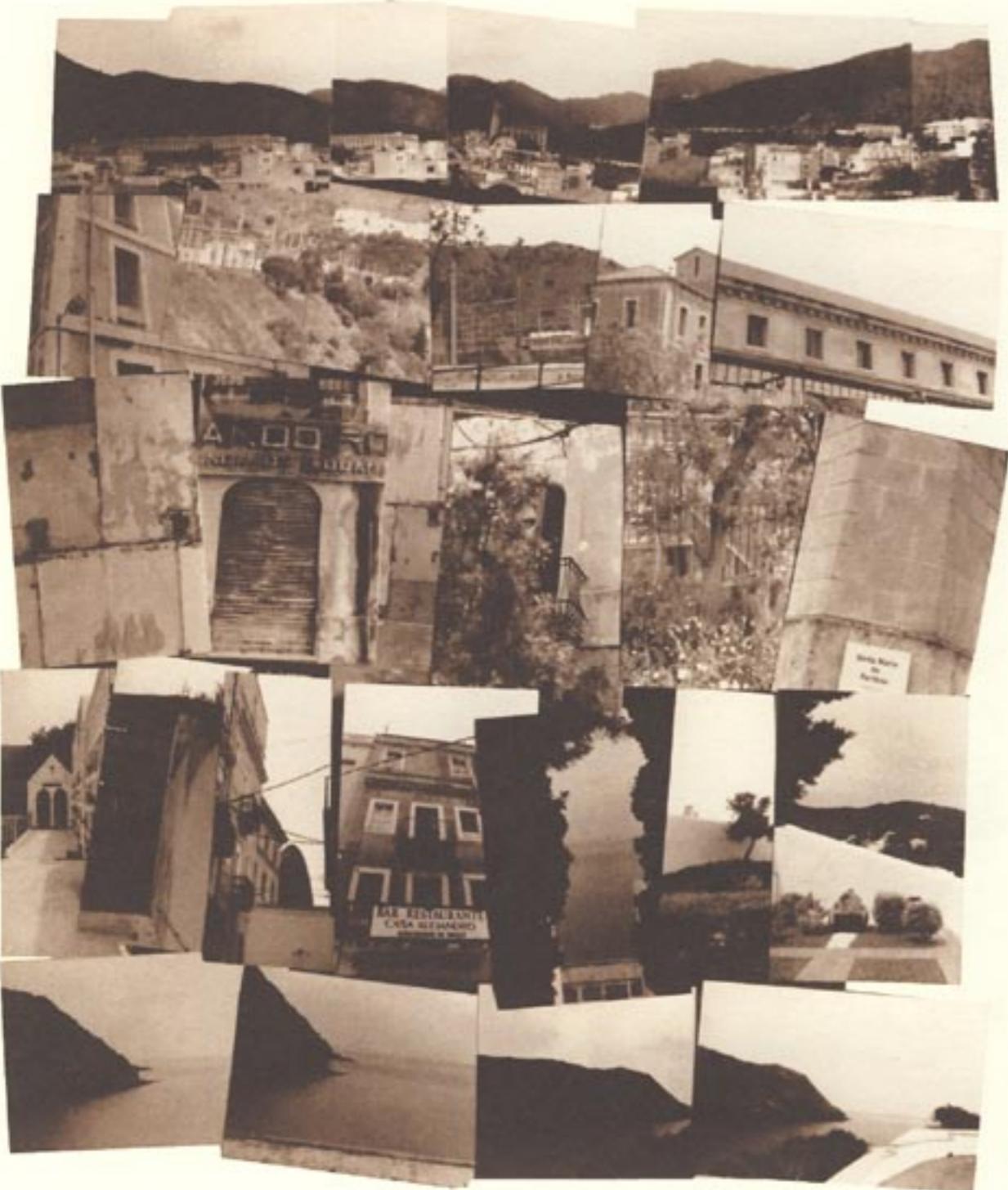
60

SEPTIEMBRE / SEPTEMBER / SEPTÈMBRE

Port-Bou, Hommage à Walter Benjamin

200 x 105 cm

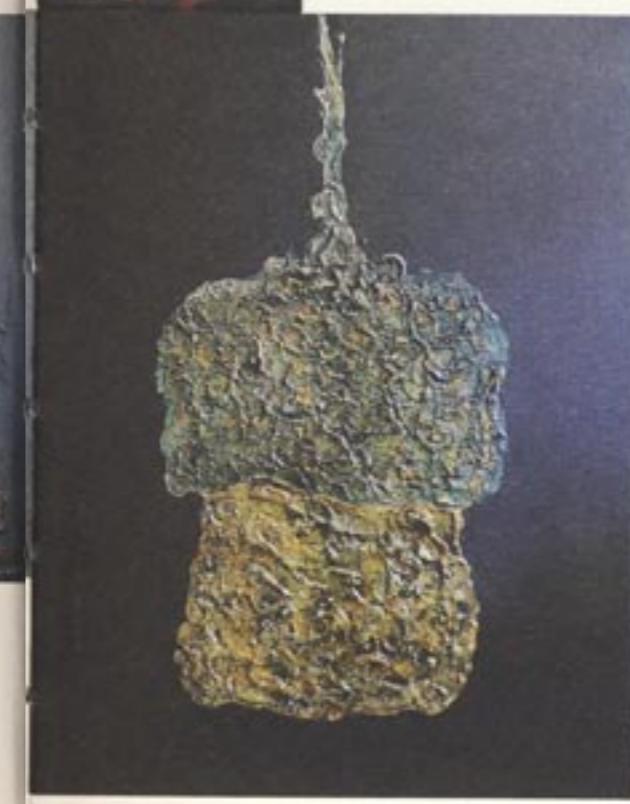




OCTUBRE / OCTOBER / OCTOBRE

Nissa la Bella
ou le traité de la Coloquinte et du Gongourdon
280x210 cm







NOVIEMBRE / NOVEMBER / NOVEMBRE

Venezia. Veduta Ideata

210 x 180 cm



DICIEMBRE / DECEMBER / DÉCEMBRE

Hippo Regius, le dernier Noël.

195 x 195 cm

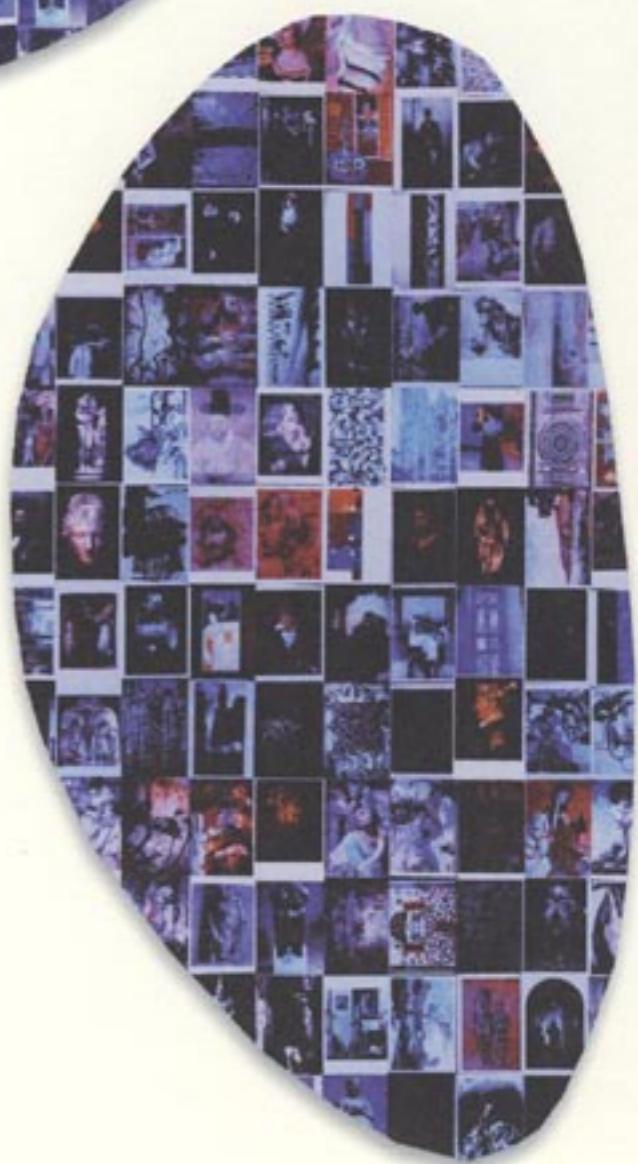


ELLA, TÍA MARÍA, HABÍA CONTADO QUE SU ABUELA, LA MADRE DE MI EN EL-BIAR, COMO REGALOUNA NARANJA, UNA Y SOLA SIMPLE DEMASIADO LARGAS LA HABÍA INTERRUMPIDO. ELLA LE PREGUNTO HECHOS DE GRASA, SÉMOLA Y CANELA QUE COME LA GENTE DE COMUNIDAD MAHONISTA DE LA QUE HABÍA FORMADO PARTE, ENTRE ESTAS DOS MUJERES PENSABAN SER UNA DE SUSVAGAS PRIMAS. NO DELICIAS QUE SUBRAYABAN LAS FIESTAS DURANTE EL AÑO. AÚN TÍA MARÍA HABÍA RECORDADO LA ÚLTIMA FRASE DE SU ABUELA: "CUANDO TENEMOS IMÁGENES BLANCO Y NEGRO". DE ESA ÚLTIMA NAVIDAD NO ÁNGEL DE LA GUARDA AL QUE TOMÉ CONMIGO EN MI EQUIPAJE DE MANO, MIL NOVECIENTOS CINCUENTA Y SEIS ME TRAÍA A NIZA./*She, Aunt Grandmother, the mother of my great grandmother, received who didn't like lengthy conversations, interrupted her. Small cakes made of fat, semolina and cinnamon, eaten by on the heights of Algiers. The family of Camus's mother, believed she was one of their distant cousins. All that food items that marked the celebrations during the year. Aunt Marie remembered her grandmother's last words: "When have left are black and white images." All that remains for the orange and a "crèche" angel that I took in my carry-on year 1956, took me to Nice./*Elle, Tante Marie, avait raconté avait reçu pour son premier Noël, à El-Biar déjà, comme mère qui n'aimait pas les conversations trop longues l'avait des «Manteao». Ce sont des petits gâteaux faits de gras, il y avait sur les hauteurs d'Alger une forte communauté de Catherine Sintès, la mère de Camus, que ces deux femmes de Mahon que quelques pâtisseries et autres ouvrages de encore parlé de leur mère et de ses derniers jours./*Tante Marie devient très vieux on perd les couleurs de l'enfance, on a plus il ne me reste plus que cette phrase, l'histoire de l'orange, et main, dans l'avion, qui quelques jours plus tard, en cette fin*

ÚLTIMA ABUELA PUES, HABÍA RECIBIDO PARA SU PRIMERA NAVIDAD, NARANJA. MI ABUELA, QUE NO GUSTABA DE LAS CONVERSACIONES SU HABÍA APORTADO LOS "MANTEACAO". SON PEQUEÑOS PASTELES MAHON. HABÍA SOBRE LAS ALTURAS DE ARGEL UNA FUERTE OTRAS, LA FAMILIA DE CATHERINE SINTÈS, LA MADRE DE CAMUS, QUEDABAN EN MAHONMAS QUE ALGUNAS PASTELERÍAS Y OTRAS ELLAAS HABÍAN HABLADO DE SU MADRE Y DE SUS ÚLTIMOS DÍAS. UNO SE VUELVE MUY VIEJO PIERDE LOS COLORES DE LA INFANCIA, SÓLO ME QUEDA MÁS QUE ESA FRASE, LA HISTORIA DE LA NARANJA, Y UN EN EL AVIÓN, QUE UNOS DÍAS MÁS TARDE, A FINALES DE ESE AÑO DE MARIE, SAID THAT FOR HER FIRST CHRISTMAS, IN EL-BIAR, HER AN ORANGE, ONE SIMPLE ORANGE AS A PRESENT. MY GRANDMOTHER, SHE ASKED HER IF SHE HAD BROUGHT ANY "MANTEAO." THESE ARE THE PEOPLE OF MAHON. THERE WAS A LARGE MAHON COMMUNITY CATHERINE SINTÈS, WAS A MEMBER OF IT; THESE TWO WOMEN REMAINED OF MAHON FOR THEM WERE A FEW PASTRIES AND OTHER THEY HAD AGAIN SPOKEN OF THEIR MOTHER AND OF HER FINAL DAYS. YOU GET VERY OLD, YOU LOSE THE COLORS OF CHILDHOOD, ALL YOU ME FROM THIS CHRISTMAS THERE IS THIS SENTENCE, THE STORY OF BAG IN THE AIRPLANE, WHICH A FEW DAYS LATER, AT THE END OF THE QUE SA GRAND-MÈRE, LA MÈRE DE MON ARRIÈRE GRAND-MÈRE DONC, CADEAU UNE ORANGE, UNE SEULE ET SIMPLE ORANGE./ Ma grand-interrompue. Elle lui avait demandé si elle avait apporté de semoule et de cannelle que mangent les gens de Mahon. MAHONNAISE DONT AVAIT FAIT PARTIE, ENTRE AUTRES, LA FAMILLE PENSAIENT ÊTRE UNE DE LEURS VAGUES COUSINES. IL NE LEUR RESTAIT BOUCHE QUI PONCTUAIENT LES FÊTES DURANT L'ANNÉE. ELLES AVAIENT AVAIT RAPPELÉ LA DERNIÈRE PHRASE DE SA GRAND-MÈRE: «QUAND ON QUE DES IMAGES EN NOIR ET BLANC.»/ De ce dernier Noël là-bas un ange de la crèche que j'ai pris avec moi dans mon bagage à d'année mille neuf cent cinquante-six m'amenaît à Nice.//

ENERO / JANUARY / JANVIER
Collioure by Lunas
195 x 195 cm





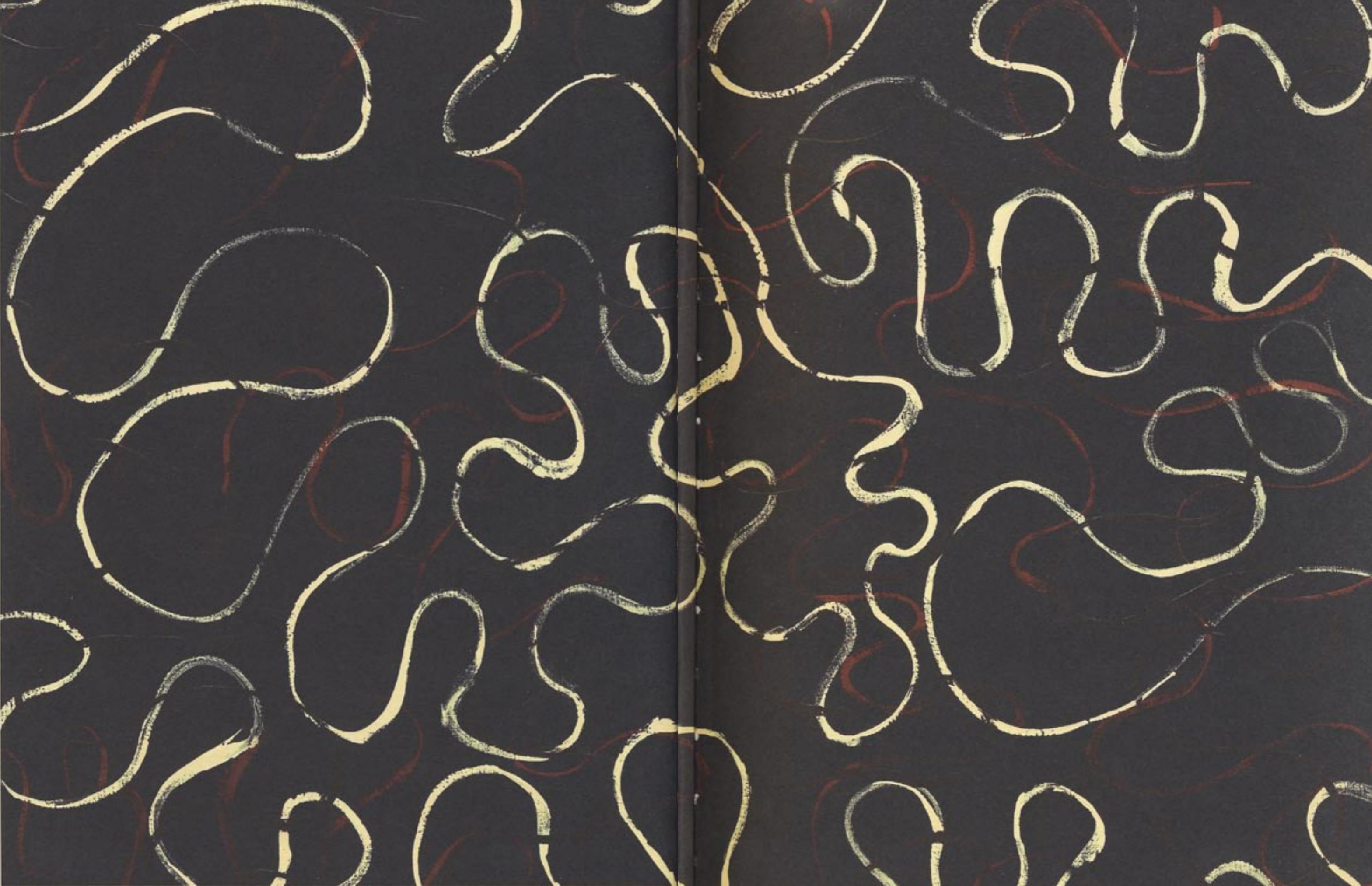
80

FEBRERO / FEBRUARY / FÉVRIER

Mojacar, Historia de los Raíces

250 x 180 cm

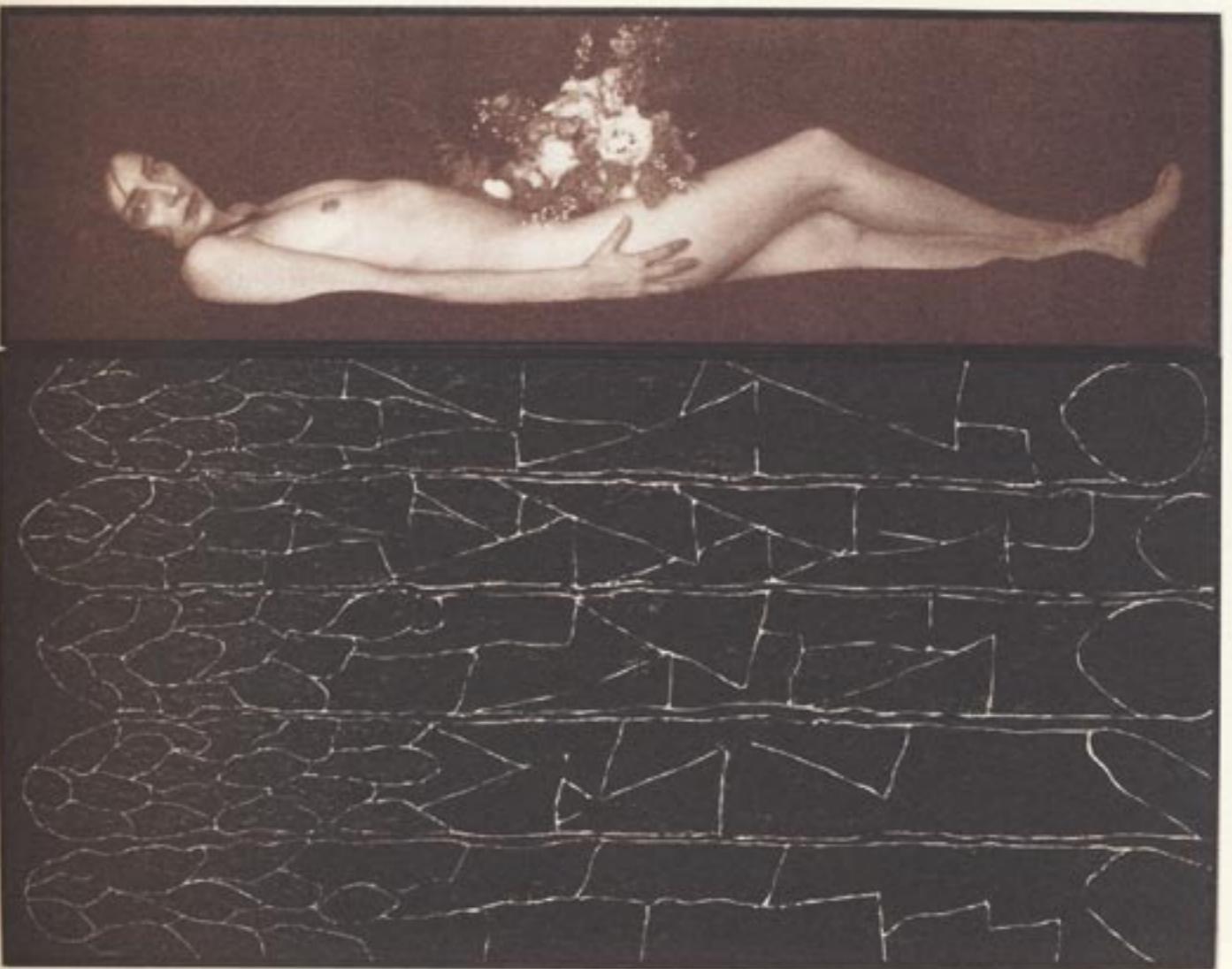




MARZO / MARCH / MARS

El sueño de Compostelle

140 x 195 cm





ABRIL / APRIL / AVRIL
Saint-Paul, le repas juif
150 x 97 cm



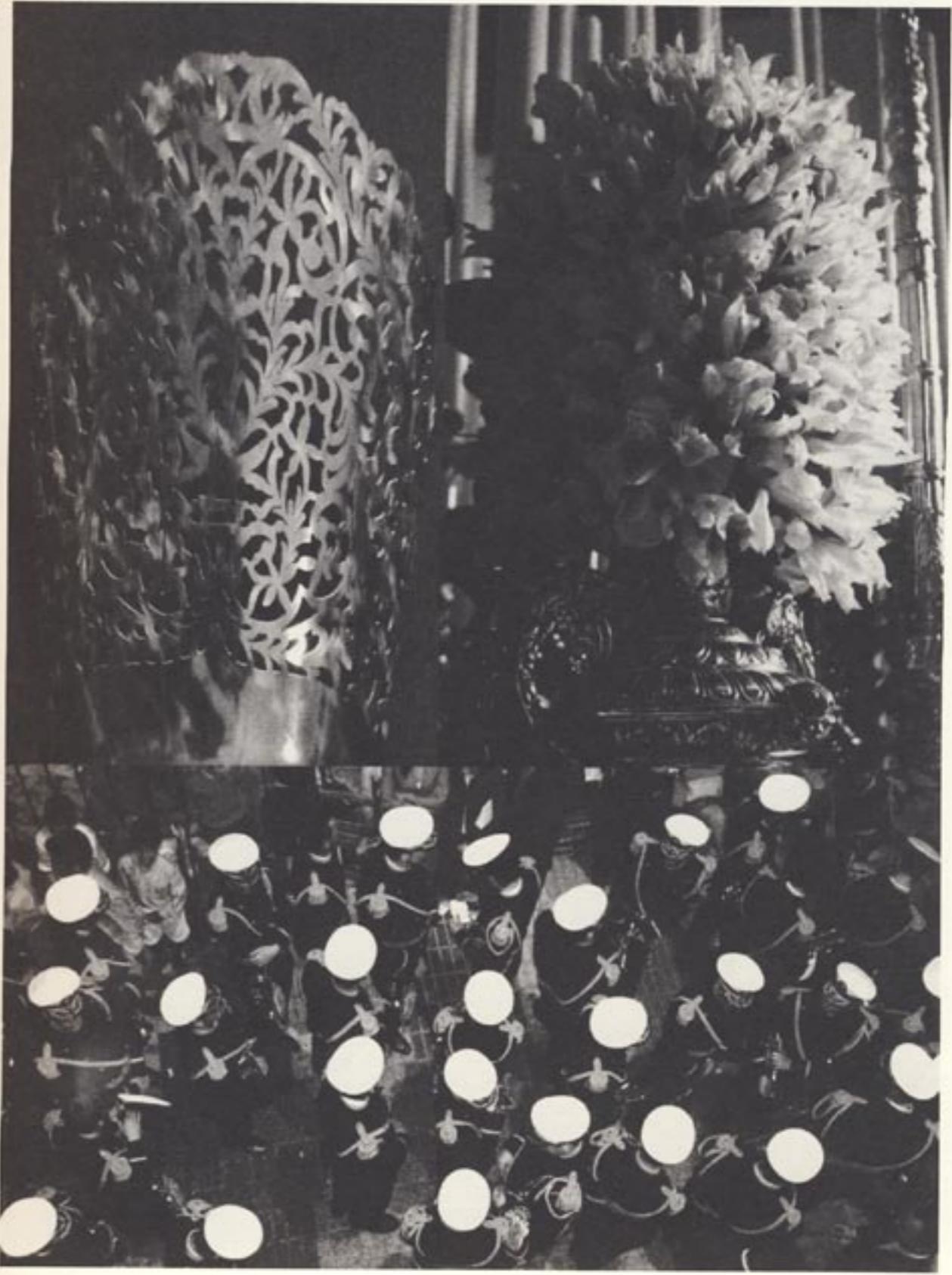
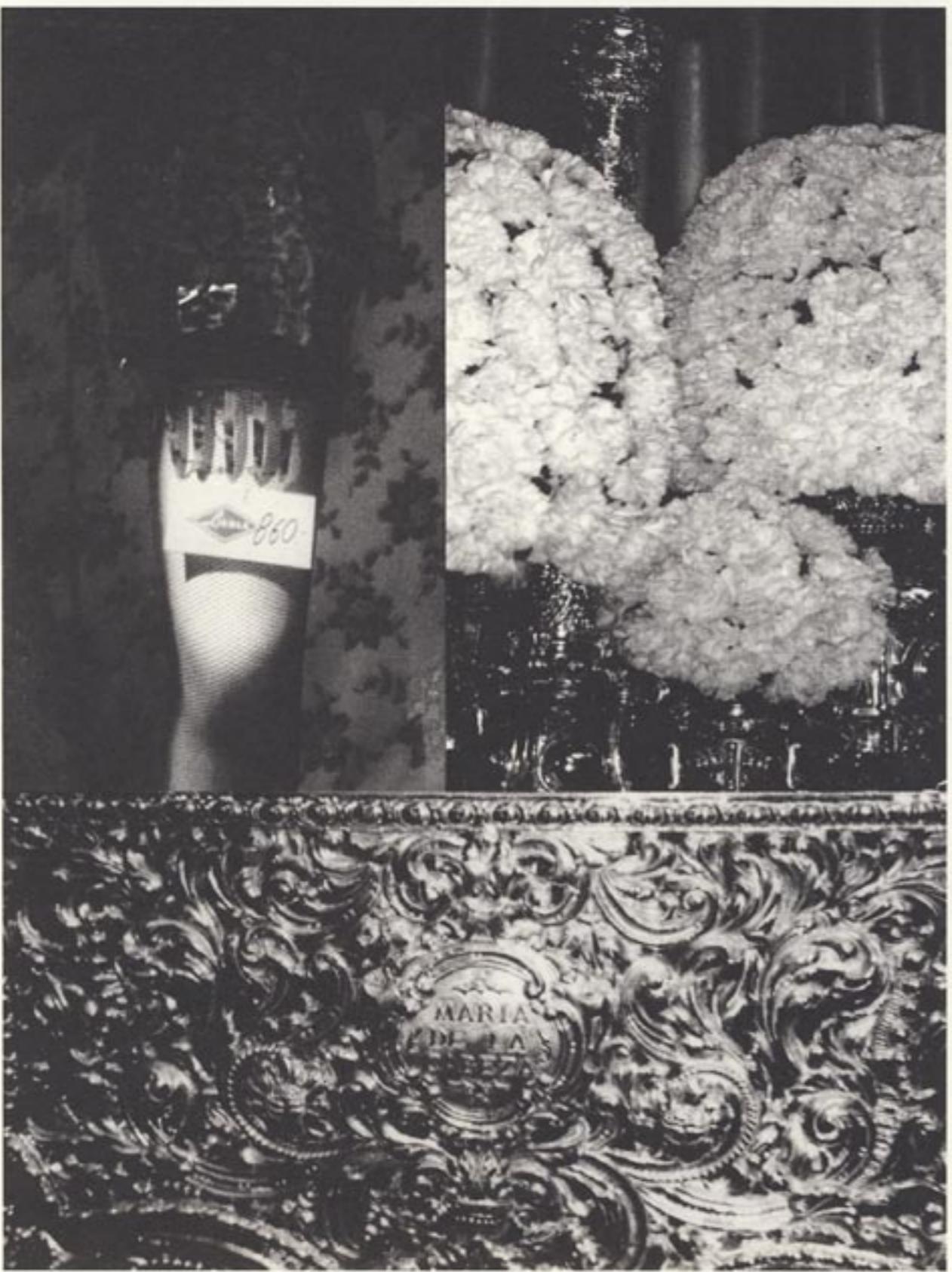




MAYO / MAY / MAI

Les Femmes de Séville

195 x 260 cm





JUNIO / JUNE / JUIN

San Luis de Minorca ou le puits du temps.

270 x 220 cm



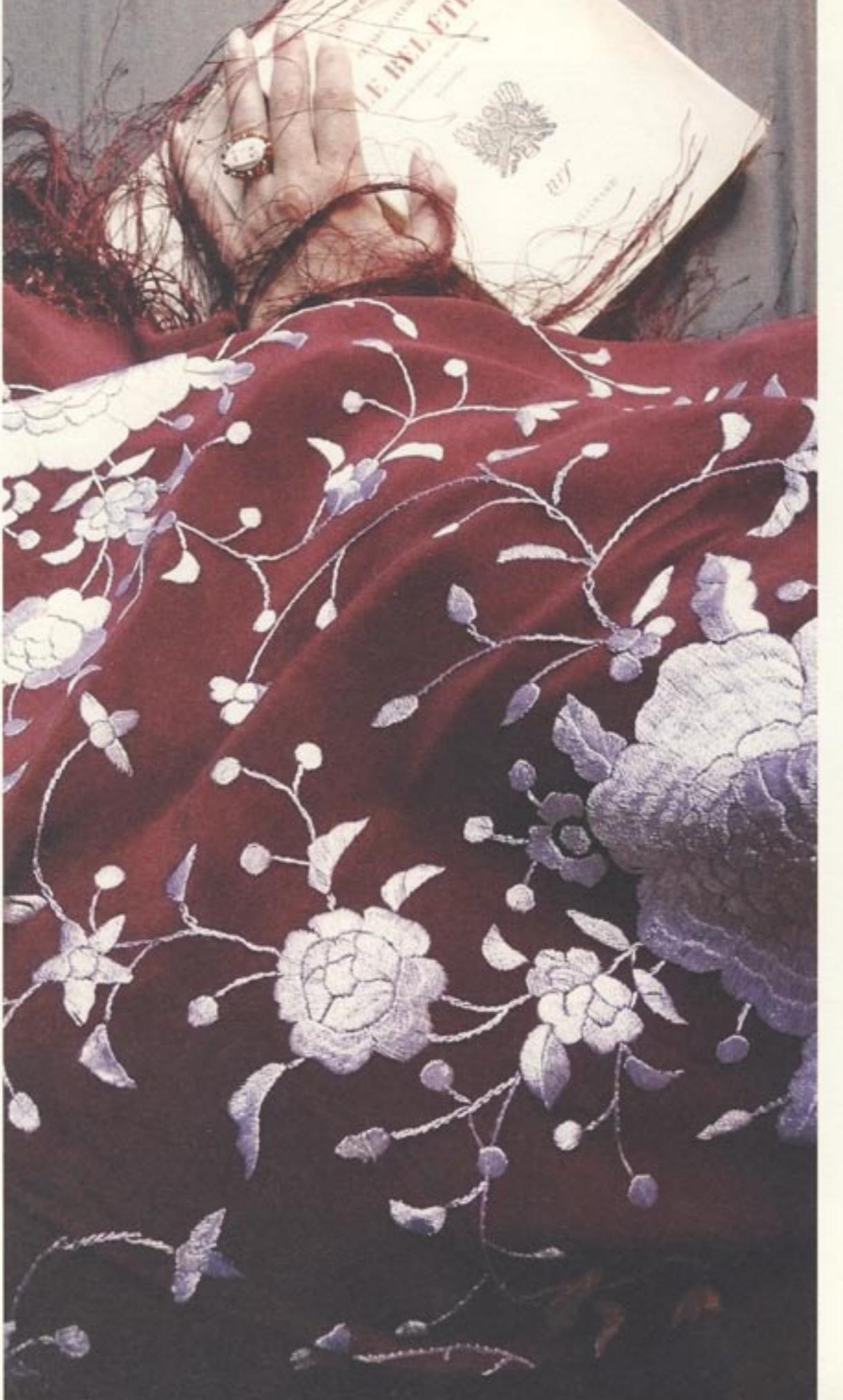
100

JULIO #2 / JULY #2 / JUILLET #2

Torino Afternoon

227 x 195 cm



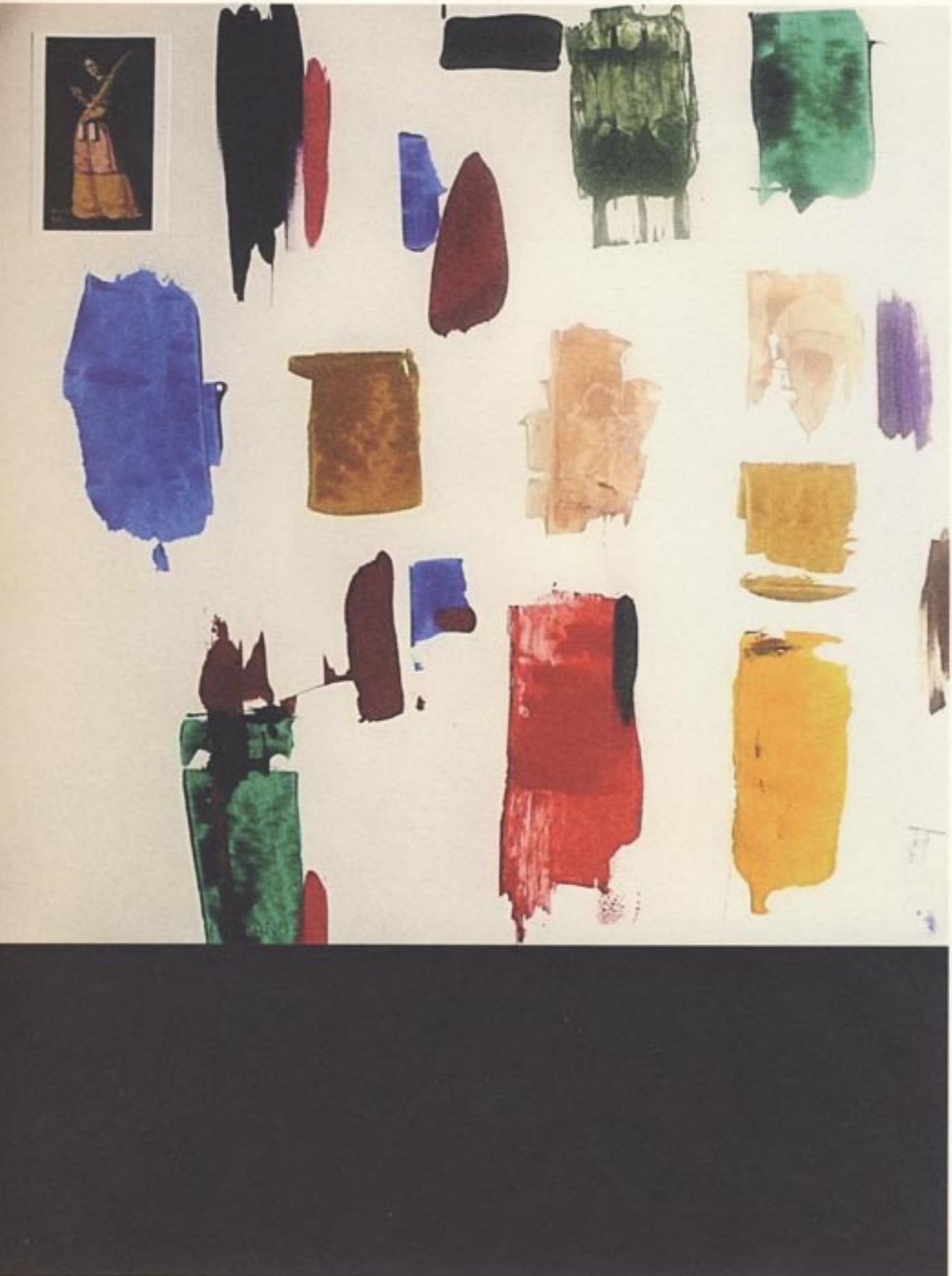


AUGUSTO #2 / AUGUST #2 / AOÛT #2

Lozanite ou la nuit d'Ouchy

227 x 195 cm



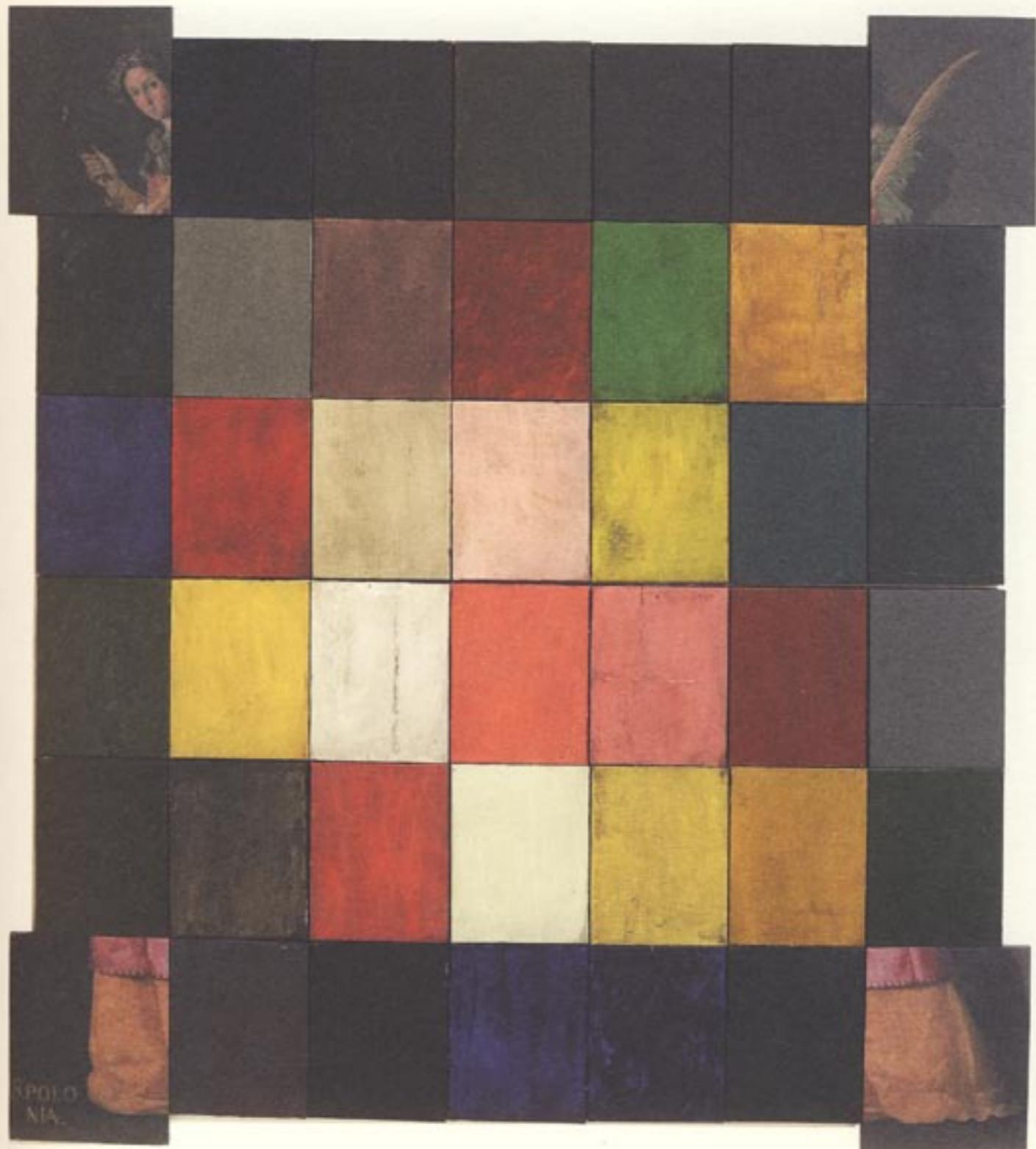


108

SEPTIEMBRE # 2 / SEPTEMBER # 2 / SEPTIEMBRE # 2

Polonia # 2

220 x 199 cm





Remerciements

Les Anglo-Saxons savent très bien faire ce genre de choses. Ils savent trouver un mot pour chacun des personnages cités. Tous les amis, tous les collaborateurs, trouvent le qualificatif, la formule, qui avec intelligence et affection, sait précisément dire à qui et combien on doit, du travail accompli. Surtout, on m'affirme qu'ils n'oublient jamais personne. Je ne suis pas vraiment de culture anglo-saxonne, voici donc dans un ordre alphabétique et imparfait, le nom de celles et de ceux sans qui cette longue aventure des «Cinc Estacions» n'aurait pas été possible : Stéphane Argillet, Louis Barçon, Louise Barouh, Thierry de Beaucé, Albert Benamou, Frère Benoit, Rodolphe Bosselut, Laure Boutouyrie, Jean-Christophe Claude, Claudine Colin, Armelle Daprey, François de Fontréaux, Giuseppina Venezia, Charlène Gogo, Jacques Henric, Jean-Luc Jusseau, Albert Koski, Nicolas Lartigue, Bernard-Henri Lévy, Christian Liaigre, Philippe Marin, Catherine Miller, Raphaël Mobillon, Xavier North, Lionel Peradotto, Claire Poirot, Valentine Poirot, Carlos Puig Padilla, Jill Ritblat, François Roux, Tilla Rudel, Mady et Jacques Scheuchzer, Jorge Semprun, Marta Macarena Simonet de Olives, Samir Traboulsi. Et enfin, et surtout, Marie, sans qui non seulement ces saisons, mais rien d'autre n'aurait été, ne serait possible. *J.M.*



Jacques Martinez

Né le 7 juillet 1944 à El Biar, Algérie
Enfance à Bône (aujourd'hui à Annaba)
Arrivée à Nice en janvier 1957
Bac philo, hypokhâgne, licence de philosophie

Expositions Personnelles

1973. Galerie Ferrero, Nice
1975. Galerie 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 Varouxaki, 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 Wachters, Knokke-le-Zoute
1993. Biennale de Venise, Casino Venier
 Galerie des Rois de Majorque, Perpignan
 Musée des Beaux-Arts de Troyes
1994. « Les sept dernières paroles du Christ » Prieuré de Serrabones
 Musée des Beaux-Arts, Lerrida, 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
1999. Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Nice
2001. Galerie Abascal, Seville

Expositions Collectives

1972. « Ecole 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 Betersca, Düsseldorf
« Trois peintres Français » Galerie Krivin, Bruxelles
« Barré, Cane, Martinez, Moralès, 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 templeon » 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 contemporain » 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. « Ils 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 Colbert, Paris
2000. Les Abattoirs, Toulouse
2001. Exposition Collective M.A.M.A.C. Nice
2003. Début des Huit Saisons
2006, novembre. Début de la série : « Petit traité du paysage à l'usage des jeunes générations »
Début de la série : « Venezia per esempio »

Commandes Publiques

1984. Conservatoire de la Rue Jean Nicot. Architecte Christian de Portzamparc
1998. Collège des Petits Ponts à Clamart
1997-1999. Réalisation de la Fresque du Palais de Justice de Grasse. Architecte Christian de Portzamparc.
2001- 2002. Fresque pour le Palais Lamas Carvalhal. Ourense. Galice. Espagne

Publications

1985. *Moderne for ever*. Édition Grasset
1999. *Par Hasard et par exemple*. Édition Grasset

Directeur des éditions & partenariats
Jean-Christophe Claude

Chief de produit
Laure Bontoux

Conception graphique
Jacques Martinez & Stéphane Argillet

Relecture
Gaëlle Cauvin

Traductions
Lisa Davidson pour la version anglaise
Juan Manuel Balmaceda pour la version espagnole

Photogravure
Ex Fabrica, Paris

Impression
Clerc, Saint-Amand-Montrond (printed in France)

© Jacques Martinez pour l'ensemble des œuvres
© Beaux Arts / TTM éditions, Paris, 2007

ISBN : 2-84278575-8
Dépôt légal : août 2007

*Il a été tiré de cet ouvrage 44 exemplaires numérotés, signés par l'artiste, comprenant
chacun une gravure sur cuivre, une photographie noir & blanc et un tirage couleur.*

La pintura; aquí, vuelve a su principio de interpellación y de protesta. Cansada de interpretar este mundo, ella se pone a soñar, también, a transformarlo. ¡Desde el tiempo que se nos anunciaaba su muerte! Desde el tiempo que Cézanne, el primero, lanzaba su famoso: "¡Es David – es decir la virtud – quien ha matado la pintura!" Martinez no es un virtuoso, es un artista. Y es por eso que es de los que, bajo nuestros ojos, están haciendo mentir los nuevos búhos de Minerva que, después del fin de la Historia, después del fin de la filosofía, profetizan el fin de la pintura. Bernard-Henry Lévy.

Como si cada cuadro debiera, como llamábamos antes "obras maestras", hacer la prueba de una experiencia adquirida a lo largo de la historia de la pintura, antigua, moderna, y contemporánea, basta ir más allá de esta historia, ya que "Cinc Estacions" (título de la exposición) pone de golpe la obra en un exceso de tiempo. Catherine Millet.

Painting here has again become a principle of interpellation and protest. Tired of interpreting the world, it has taken to dreaming of transforming it. And consider how long we've heard of its imminent demise. Since the time of Cézanne, the first, who proclaimed his famous: "It's David – in other words, virtue – that killed painting!" Martinez is not virtuous, he's an artist. And this is why he is among those who, in our viewpoint, belie the new owls of Minerva who, after the end of History, after the end of philosophy, prophesized the end of painting. Bernard-Henry Lévy.

As if each painting, following the example of what were once called "masterpieces," had to illustrate the experience acquired throughout the entire history of painting, old, modern and exactly contemporary, so as to go beyond this history, because "Cinc Estacions" (the title of the exhibition) immediately places the work within an excess of time. Catherine Millet.

La peinture, ici, redevient principe d'interpellation et de protestation. Lasse d'interpréter le monde, elle se prend à rêver, elle aussi, de le transformer. Depuis le temps qu'on nous annonçait sa mort ! Depuis le temps que Cézanne, le premier, lançait son fameux : « C'est David – c'est-à-dire la Vertu – qui a tué la peinture ! » Martinez n'est pas un vertueux, c'est un artiste. Et c'est pourquoi il est de ceux qui, sous nos yeux, sont en train de faire mentir les nouvelles chouettes de Minerve qui, après la fin de l'Histoire, après la fin de la philosophie, prophétisent la fin de la peinture. Bernard-Henry Lévy.

Comme si chaque tableau devait, à l'instar de ce qu'on appelait autrefois « chefs-d'œuvre », faire la preuve d'une expérience acquise tout au long de l'histoire de la peinture, ancienne, moderne, et exactement contemporaine, jusqu'à aller au-delà de cette histoire, puisque Cinq Saisons (titre de l'exposition) place d'emblée l'œuvre dans un excès de temps. Catherine Millet.