



Guido Brivio
Grégoire Gardette
Jacques Martinez

Guido Brivio Grégoire Gardette Jacques Martinez

MAZE

MAZE

A venetian way

Galilée

2019

Galilée



Guido Brivio
Grégoire Gardette
Jacques Martinez

Pour Marie.



A venetian way

Galilée

Venise, les îles et les jeux, feuille d'or et d'argent sur bois, 67 × 67

Burano

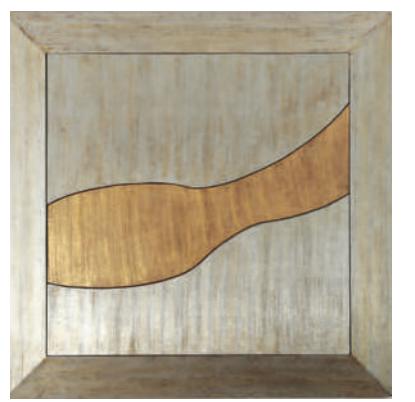




6



7



Murano

Torcello

Poveglia

Le Lido

La Giudecca

San Michele

INTRODUCTION

I have known Jacques Martinez for 30 years, and I have been following his work all this time. I have been lucky enough to spend time with him and attend all his exhibitions over the years. I have met him in his workshops: first in Grasse and then on the rue Boissy d'Anglas in Nice, just a few buildings down from where Nicolas de Staël worked in the forties.

I also got to know his workshops in Paris, on the avenue du Général Leclerc and in the 13th arrondissement, in a beautiful building designed by Christian de Portzamparc. I spent time with him in Bobigny, a well-known spot for smelting, where he worked on his first bronze pieces.

In recent years of course, I saw him more in his ClosMarie "hangar" in the village of St Paul. He spent many happy moments in that house, as well as tragic ones, when Marie died.

I was sad when he decided to leave, but he chose to get away from all the powerful and painful memories there to escape to Tessin, surrounded by the hills and the lake where he loves to walk. I also visited him there and watched him work at Morbio Inferiore. We inspected his new sculptures at the Fonderia de Menrisio and had many more long conversations under the plane trees of Massagno.

In 2017, I had the pleasure of creating a catalogue for his 2828A San Marco exhibition, which showcased his "temporary workshop" in the poetic venue.

But I know that my friend Jacques doesn't like using the word "catalogue", he says jokingly that it makes him think of mail order sales. A mail-order catalogue... This is why, when he followed his friends' advice—including mine—to embark on the adventure again in 2019, I eventually managed to convince him to produce something in writing for his new exhibition. This is how the book came about.

*C*onosco Jacques Martinez da 30 anni. Da 30 anni conosco il suo lavoro. Ho avuto la fortuna di accompagnarlo, di vedere, da allora, tutte le sue mostre. Di incontrarlo nei suoi atelier, prima ci fu quello di Grasse, poi il suo atelier di Nizza in rue Boissy d'Anglas a pochi civici di distanza dalla casa in cui Nicolas de Staël aveva lavorato negli anni '40.

Ho conosciuto anche i suoi atelier parigini in avenue du Général Leclerc e dalle parti del XIII^e arrondissement nel bell'edificio di Christian de Portzamparc. L'ho seguito a Bobigny in quell'angolo della fonderia in cui ha intrapreso le sue prime sculture in bronzo.

Naturalmente, in questi ultimi anni, l'ho visto più spesso nel suo "hangar" di Clos Marie in fondo al paese di St Paul. Questa casa è stata quella della felicità, ma anche dei giorni della disperazione quando Marie ci ha lasciato.

Ero triste quando decise di partire, di allontanarsi da quei ricordi troppo forti e troppo dolorosi, per andare a rifugiarsi in quel Ticino tra le dolci montagne e il lago in cui ama passeggiare. Anche lì sono andato a trovarlo, a vederlo lavorare a Morbio Inferiore, ad assistere con lui alla creazione delle sue nuove sculture alla Fonderia de Mendrisio e persino a ricominciare quelle lunghe conversazioni che amo, sotto i platani di Massagno.

Nel 2017, per la sua mostra 2828A San Marco, in quello spazio così poetico in cui presentò il suo "atelier éphémère", ho avuto il grande piacere di realizzare il catalogo.

Tuttavia, so che al mio amico Martinez non piace questa parola, dice persino sorridendo che gli fa pensare alla vendita per corrispondenza. Catalogo di vendita per corrispondenza... È per questo motivo che quando accettò su consiglio dei suoi amici, tra cui me, di ricominciare la sua avventura nel 2019 e di fronte alle sue reticenze ancora più forti, riuscii a convincerlo nonostante tutto a

JE CONNAIS JACQUES MARTINEZ DEPUIS 30 ANS. Depuis 30 ans je connais son travail. J'ai eu la chance de l'accompagner, de voir, depuis ce temps-là toutes ses expositions. De le rencontrer dans ses ateliers, il y eut d'abord celui de Grasse, avant son atelier niçois de la rue Boissy-d'Anglas à quelques numéros de la maison où Nicolas de Staël avait travaillé dans les années quarante.

J'ai connu aussi ses ateliers parisiens avenue du Général-Leclerc et du côté du XIII^e dans le bel immeuble de Christian de Portzamparc. Je l'ai suivi à Bobigny dans ce coin de la fonderie où il a commencé ses premiers bronzes.

Naturellement, ces dernières années je l'ai vu plus souvent dans son « hangar » de Clos Marie en bas du village de Saint-Paul. Cette maison qui fut celle du bonheur, mais aussi des jours de plus grand malheur quand Marie nous a quitté.

Je fus triste quand il décida de partir, de s'éloigner de ces souvenirs trop forts et trop douloureux pour aller se réfugier dans ce Tessin entre les montagnes douces et le lac où il aime à se promener. Là encore, je suis allé le visiter, le regarder travailler à Morbio Inferiore, surveiller avec lui ses nouvelles sculptures à la Fonderia de Menrisio et même recommencer ces longues conversations que j'aime, sous les platanes de Massagno.

En 2017, pour son exposition 2828A San Marco, dans cet espace si poétique où il présenta son « atelier éphémère » j'ai eu la joie d'en faire le catalogue.

Je sais pourtant, que mon ami Martinez n'aime pas ce mot, il dit même en souriant que ça lui fait penser à de la vente par correspondance. Catalogue de vente par correspondance... C'est pour cette raison que lorsqu'il accepta sur les conseils de ses amis dont je fus, de recommencer son aventure en 2019 et devant ses réticences encore plus fortes, je réussis à le convaincre malgré tout de faire quelque chose, quelque chose en papier, qui accompagne sa nouvelle exposition, c'est ainsi que naquit l'idée de ce livre.

Voilà donc ces pages, deux moments, d'abord « le cahier d'une exposition » et ensuite « A Venetian Way ». Dans la première partie je vais essayer de montrer les œuvres qui

It is structured in two parts: firstly "The exhibition catalogue" and then "A Venetian way". In the first section, I will aim to outline the pieces that will feature in the exhibition, but also drawings, previous works, notes and comments that illustrate his work. In the second part, I thought it would be useful to have a look back at Jacques' Venetian influence. He first discovered Venice in 1954 as a little boy and was blown away by it. Truly devoted to the city, he came back many times to visit its museums and churches. As well as appreciating the peace and quiet there, he also enjoys discovering the treasures of the biennale.

He went there in 1967 with Arman, for whom he worked as an assistant, for an exhibition at the Palazzo Grassi, and he was with him during the unrest of 1968. Similarly, he was delighted to be with César when he presented his work at the French pavilion in 1995, many years later.

A few years earlier, in 1993, as part of the 45th Visual Arts Biennale in Venice, which was based on the theme "The Cardinal Points of Art", Xavier North and Brigitte Maury, managers of the cultural departments of the Rome embassy, organised a small but beautiful exhibition in the Venier Casino.

Venice was a significant part of his adult life, in his paintings and in some of his books, so it seemed to make sense to produce this chapter.

This year, in 2019, he again chose the venue on the Campo San Stefano square to exhibit some of his works from the last two years. The venue is small. Disorder will probably be reflected on the walls given the hanging conditions.

But Jacques likes disorder, it makes him feel at ease. The book and exhibition will be called "Maze". He might have come up with this name when he decided to go for a walk on a rainy day in Padua in the San Zibio area, where he spent a lot of time in the famous maze.

On his return, he told me about his trip, which was a true experience for him. He pointed out that the aim of a labyrinth is to find your way out. But he enthusiastically added that he was in no hurry; on the contrary, he enjoyed being there and turning around, making mistakes, and basking in this moment of fragility and uncertainty.

What he appreciated most about the labyrinth wasn't finding the quickest way out, but taking his

fare qualcosa, qualcosa in carta, che accompagnasse la sua nuova mostra, ed è così che nacque l'idea di questo libro.

Ecco quindi queste pagine, due momenti, prima di tutto "le cahier d'une exposition" e in seguito "a venetian way". Nella prima parte cercherò di illustrare le opere che saranno presenti nella mostra, ma anche disegni, lavori precedenti, appunti, annotazioni che hanno accompagnato il suo lavoro. Nella seconda parte ritengo utile presentare nuovamente il percorso veneziano di Jacques Martinez. Infatti, se dal 1954 scoprì la città con lo sguardo meravigliato di un giovane ragazzo, ci ritornò spesso e molto regolarmente come fanno gli amanti di Venezia per visitare i musei, le chiese, dove ama i lunghi momenti di silenzio, ma anche per scoprire nel corso degli anni le opere della biennale.

Così, nel 1967 accompagnò Arman di cui era l'assistente per una mostra a Palazzo Grassi, fu al suo fianco nei disordini del '68, proprio come, con gioia, ben più tardi, fu vicino a César quando questi occupò il Padiglione Francese nel 1995.

Un po' prima, nel 1993, nell'ambito della XLV Biennale d'Arte Plastiche di Venezia, sul tema "I punti cardinali dell'arte", Xavier North e Brigitte Maury, responsabili dei servizi culturali dell'ambasciata di Roma, avevano organizzato una piccola e bellissima mostra nel Casino Venier.

Venezia fu spesso presente nella sua vita di uomo, nella sua opera di pittore ma anche in alcuni dei libri che ha scritto, e mi sembra interessante riunire oggi tutte quelle pagine.

Quest'anno, nel 2019, è in questo stesso spazio della piazza Campo Santo Stefano che mostrerà alcune delle opere di questi ultimi due anni. Lo spazio non è grande. Come immagino, l'affissione accetterà su alcune pareti la fragilità di un disordine.

Perché Jacques Martinez ama anche il disordine, ci si trova bene. Se il libro, così come la mostra, avrà un titolo. Maze, che in inglese significa labirinto, forse perché gli venne l'idea un giorno di pioggia quando nella regione di Padova, passeggiando dalle parti di Valsanzibio, si soffermò a lungo nel famoso labirinto.

Al suo ritorno mi raccontò della visita, di quel lungo momento vissuto come un'esperienza. Mi fece notare che il problema, nel gioco del labirinto, è uscirne. E subito dopo aggiunse che non aveva fretta, che al contrario gli piaceva soffermarsi, ritornare sui suoi passi, magari sbagliarsi, felice di quel tempo fragile e incerto.

seront dans l'exposition mais aussi des dessins, des travaux précédents, des notes, des remarques qui ont accompagné son travail. Dans la seconde partie je crois utile de présenter à nouveau le parcours vénitien de Jacques Martinez. En effet s'il découvrit dès 1954 la ville avec le regard ébahit d'un jeune garçon, il y revint souvent et très régulièrement à la manière de ceux qui sont amoureux de Venise pour y visiter les musées, les églises où il aime les longs moments de silence, mais aussi découvrir au fil des années les choses de la biennale.

Il accompagna ainsi en 1967 Arman dont il était l'assistant pour une exposition au Palazzo Grassi, il fut à ses côtés dans les désordres de 1968, de la même manière que c'est avec joie que bien plus tard il fut auprès de César quand celui-ci occupa le Pavillon Français en 1995.

Un peu avant en 1993, dans le cadre de la XLV^e Biennale d'Arts Plastiques de Venise, sur le thème Les Points cardinaux de l'Art, Xavier North et Brigitte Maury, responsables des services culturels de l'ambassade de Rome avaient organisé une petite et très belle exposition dans le Casino Venier.

Venise fut souvent, présent dans sa vie d'homme, dans son œuvre de peintre mais aussi dans certains des livres qu'il a écrit, et il m'apparaît intéressant de réunir aujourd'hui toutes ces pages.

Cette année, en 2019, c'est dans ce même espace de la place Campo San Stefano qu'il va montrer certaines des œuvres de ces deux dernières années. L'espace n'est pas grand. L'accrochage tel que je le devine acceptera sur certains murs la fragilité d'un désordre.

Car, Jacques Martinez aime aussi le désordre il s'y sent bien. Si le livre comme l'exposition auront un titre. *Maze*, en anglais labyrinthe, c'est peut-être parce qu'il en eut l'idée un jour de pluie quand dans la région de Padoue, en se promenant du côté de Valsanzibio il s'attarda longtemps dans le célèbre labyrinthe.

À son retour il me raconta sa visite, ce long moment comme une expérience. Il me fit remarquer que le problème, le jeu du labyrinthe, c'est de s'en sortir. Et aussitôt il ajouta qu'il ne fut pas pressé, qu'au contraire il aimait s'y attarder, revenir sur ses pas, se tromper peut-être, heureux de ce temps fragile et incertain.

Ce qu'il aimait dans le labyrinthe, c'était plutôt que trouver le chemin pour en sortir, s'amuser d'un bonheur lent, en jouir, sans rien attendre d'autre.

Je me souviens de ce jour et je compris parfaitement ce qu'il voulait me dire, je l'imaginais se promener sans hâte entre les buis, jouissant des incertitudes de son chemin, tournant, revenant sur ses pas, profitant du désordre, des hasards du tracé.

Je crois que je compris d'autant plus que ça ressemble à sa manière de vivre, à sa manière de vivre avec l'élégante distance qu'il sait avoir loin des certitudes, loin des évidences.

time and enjoying the moment, without any further expectations.

I remember this day clearly and I understood exactly what he meant. I could just picture him peacefully wandering through the box trees, savouring the uncertainty of his route, taking a turn and retracing his steps, enjoying the disorder and the fate of his decisions.

I can understand the pleasure that he must have got from this experience because it reflects his way of life, and his ability to take a step back from certainties and foregone conclusions. His description of the labyrinth reminded me of his approach to life, both as a person and as an artist. He likes taking new directions in his work, and then turning back again, coming across a piece of wood that looks like one used in a piece of art from 1984 and applying this same baroque vocabulary to a painting in 2019, where black and white are violently thrown into the piece.

Since I have been observing his work, I have noticed how little interest he has for assertions and the repetition of a concept or style. I know how he feels about works that feature a style that he believes to have become no more than a logo, and how even more amusing he finds artists who claim to reflect on “today’s ecological and political issues”, given his fondness for the ecological and political incorrect.

This critical reflection on style is exactly what Guido Brivio demonstrated and explained brilliantly in the text that he wrote following Jacques’ 2017 exhibition. This is why I wanted to include these pages in the book.¹

That's all. Now we'll let the drawings, colours and words speak for themselves, in the “Venetian way”, where readers are invited to take a walk through this happy labyrinth-like state of disorder, in the hope that they will take the same pleasure as I did in losing themselves there.

Quello che gli piaceva, nel labirinto, era più che trovare la strada per uscirne, divertirsi con una felicità lenta, goderselo, senza aspettarsi nient'altro.

Mi ricordo di quel giorno e capii perfettamente ciò che mi voleva dire: lo immaginavo muoversi lentamente tra i boschi, godendosi le incertezze del percorso, girando, ritornando sui suoi passi, approfittando del disordine, degli imprevisti del tracciato.

Credo di aver capito ancora di più che tutto ciò assomiglia al suo modo di vivere, quel suo modo di vivere con l'elegante distanza che sa mantenere lontano dalle certezze, lontano dalle evidenze. Ciò che mi descriveva assomigliava al suo approccio di uomo ma anche di artista. Nel suo lavoro ama cambiare direzione, ritornare, ritrovare un pezzo di legno dorato simile a quello che possiamo vedere in un'opera del 1984 e riprendere quello stesso vocabolario barocco in una tela del 2019 con violente "gettate" di bianco e nero.

Da quando seguo il suo lavoro, ho potuto verificare quanto poco lo interessassero l'affermazione, la ripetizione di una trovata o di uno stile. Conosco lo sguardo divertito che rivolge a quelle opere di cui dice che lo stile è ormai soltanto un logo, e quanto lo fanno ancora più sorridere quegli artisti che dichiarano di riflettere "sulle problematiche ecologiche e politiche di oggi", lui che ama tanto essere ecologicamente e politicamente scorretto.

Le sue ricerche sullo stile sono precisamente ciò che mostra e spiega brillantemente Guido Brivio nel testo che gli dedicò dopo la mostra del 2017. È per tale motivo che ho voluto che queste pagine fossero presenti in questo libro.¹

Ecco. Lasciamo adesso spazio alle linee, ai colori e alle parole, a quel “venetian way” nel quale invito il lettore a passeggiare, in quel felice disordine dalle sembianze di un labirinto, sperando che proverà come me la felicità di perdersi.

1. I would like to thank Guido Brivio for allowing me to include these pages in the book.

1. Ringrazio Guido Brivio per avermi autorizzato a includere qui queste pagine.

Ce qu'il me décrivait ressemblait à sa démarche d'homme mais aussi d'artiste. Il aime dans son travail changer de direction, revenir, retrouver un morceau de bois doré semblable à celui qu'on peut voir dans une œuvre de 1984 et reprendre ce même vocabulaire baroque pour l'inscrire dans une toile de 2019 au noir et blanc violemment jeté.

Depuis que je vois son travail, j'ai pu vérifier combien l'intéressaient peu l'affirmation, la répétition d'une trouvaille ou d'un style. Je sais le regard amusé qu'il porte sur ces œuvres dont il dit que le style n'est plus qu'un logo, et combien le font encore plus sourire ces artistes qui déclarent réfléchir « aux thématiques écologiques et politiques d'aujourd'hui » lui qui aime tant être écologiquement et politiquement incorrect.

Ses interrogations sur le style c'est précisément, ce que montre et explique brillamment Guido Brivio dans le texte qu'il lui consacra après l'exposition de 2017. C'est pour cela que j'ai voulu que ces pages soient présentes dans ce livre.¹

Voilà. Laissons donc maintenant la place aux lignes, aux couleurs et aux mots, à ce « Venetian way », où j'invite le lecteur à se promener, dans ce désordre heureux aux airs de labyrinthe, en espérant qu'il éprouvera comme moi, le bonheur de s'y perdre.

1. Je remercie Guido Brivio de m'autoriser à inclure ici ces pages.

CAHIER D'UNE
EXPOSITION



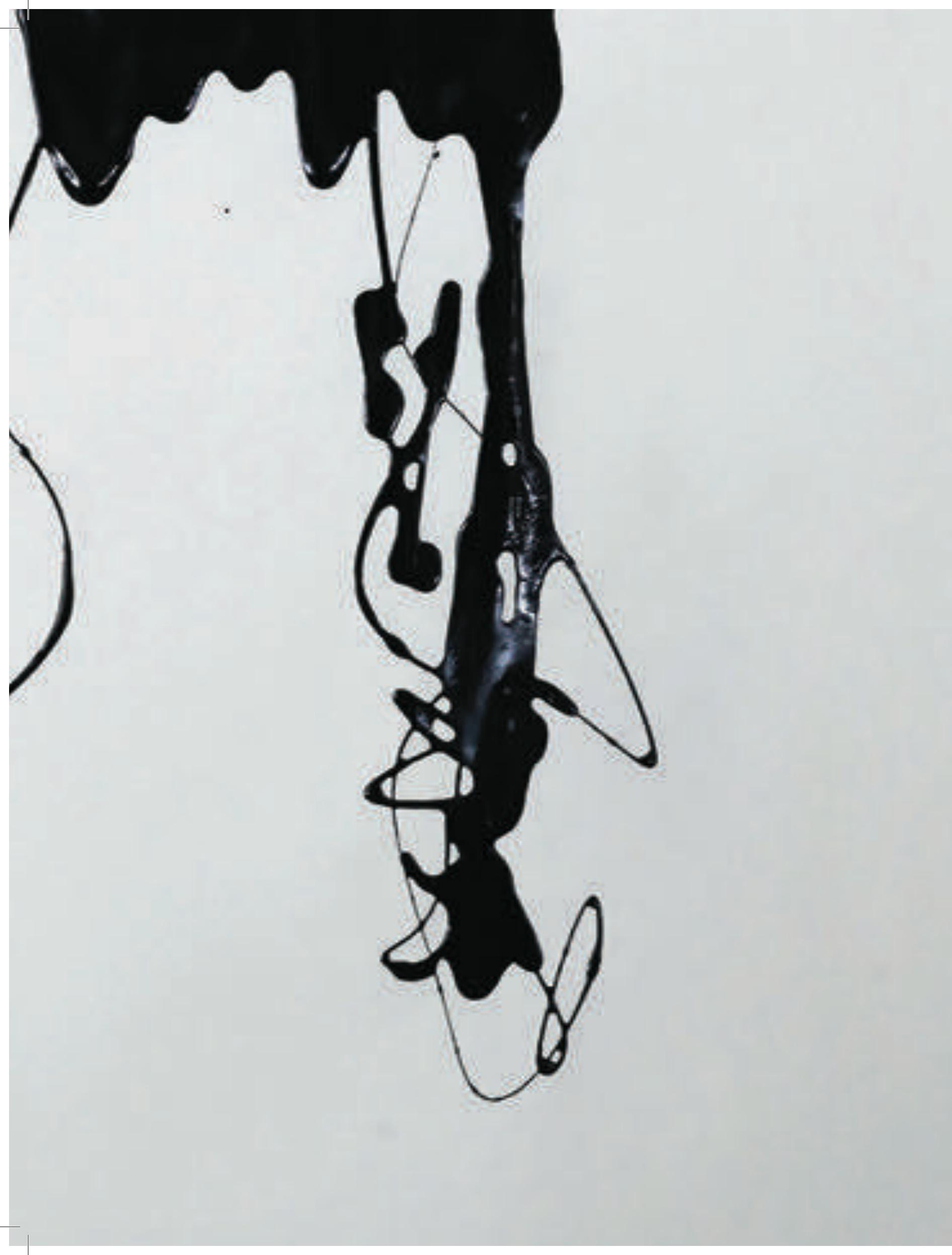
Acrylique sur papier / 70 × 100 / 2018

20



Bronze / 58 × 38 × 11 / 2018





Acrylique sur papier / 70 × 100 / 2018

24



Bronze / 68 × 43 × 14 / 2018





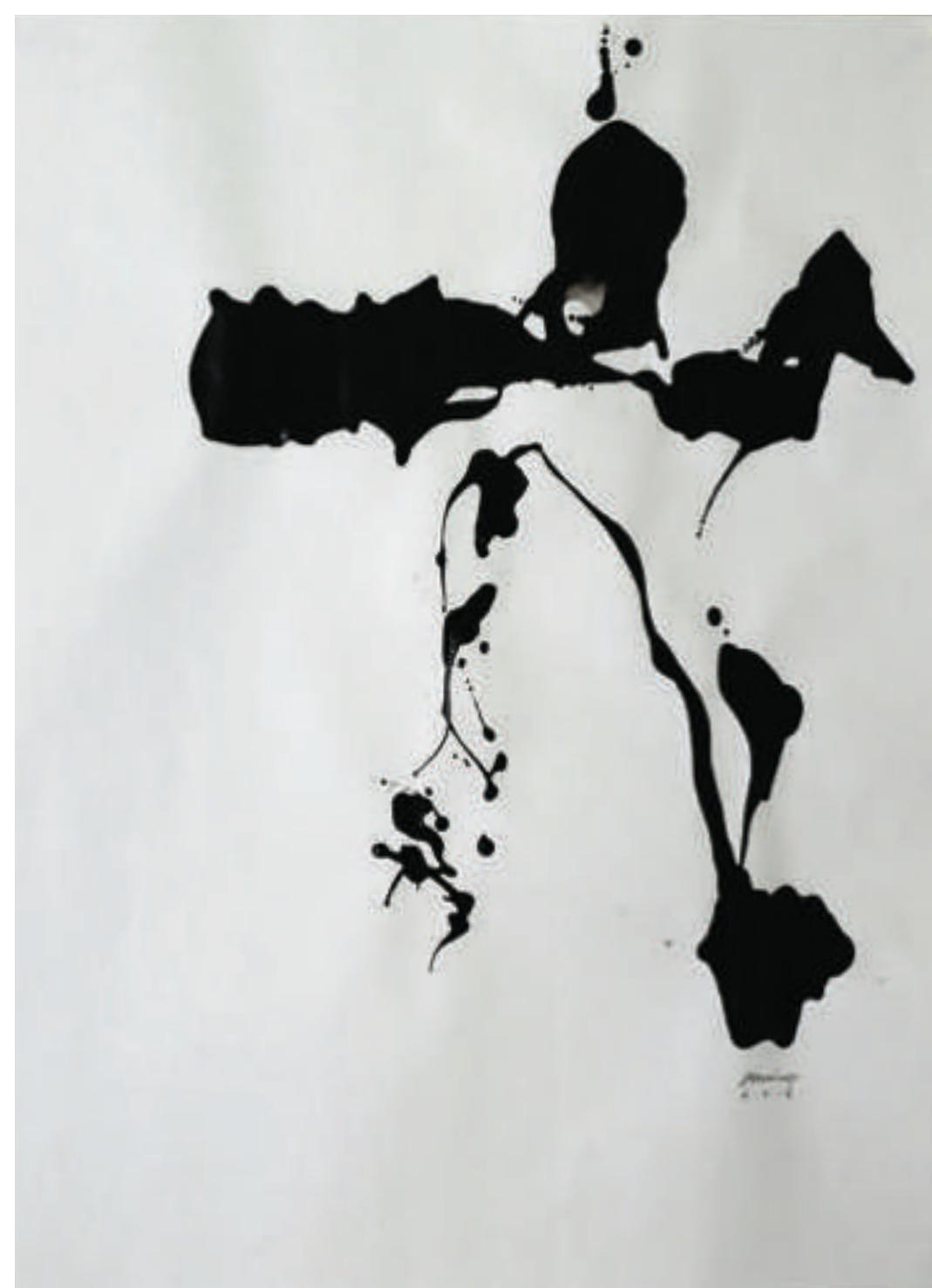
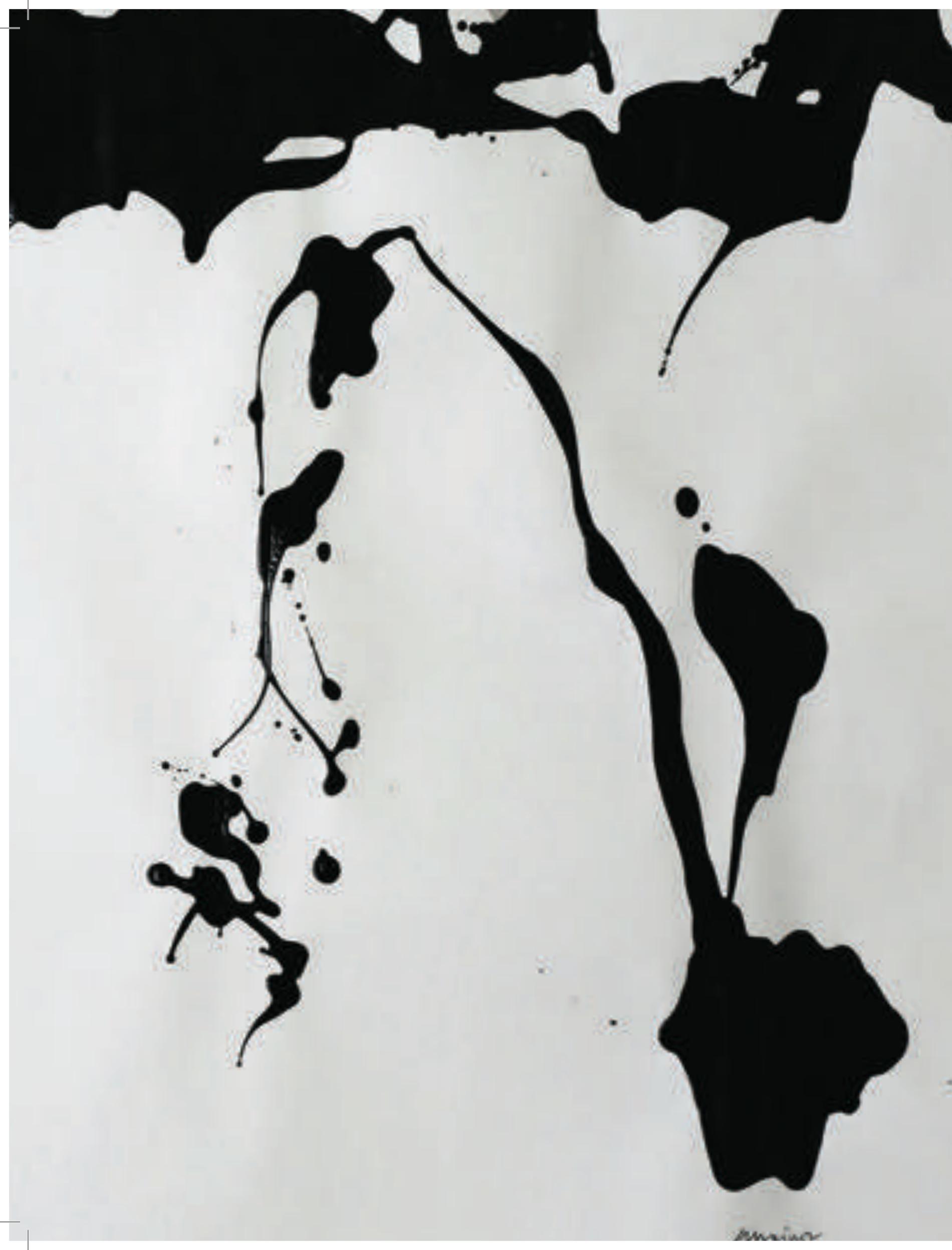
Acrylique sur papier / 70 × 100 / 2018

28



Bronze / 60 × 32 × 10 / 2018





31

Acrylique sur papier / 70 × 100 / 2018

32



Bronze / 74 × 44 × 14 / 2018





Acrylique sur papier / 70 × 100 / 2018

36



Bronze / 68 × 43 × 11 / 2018





Acrylique sur papier / 70 × 100 / 2018

40

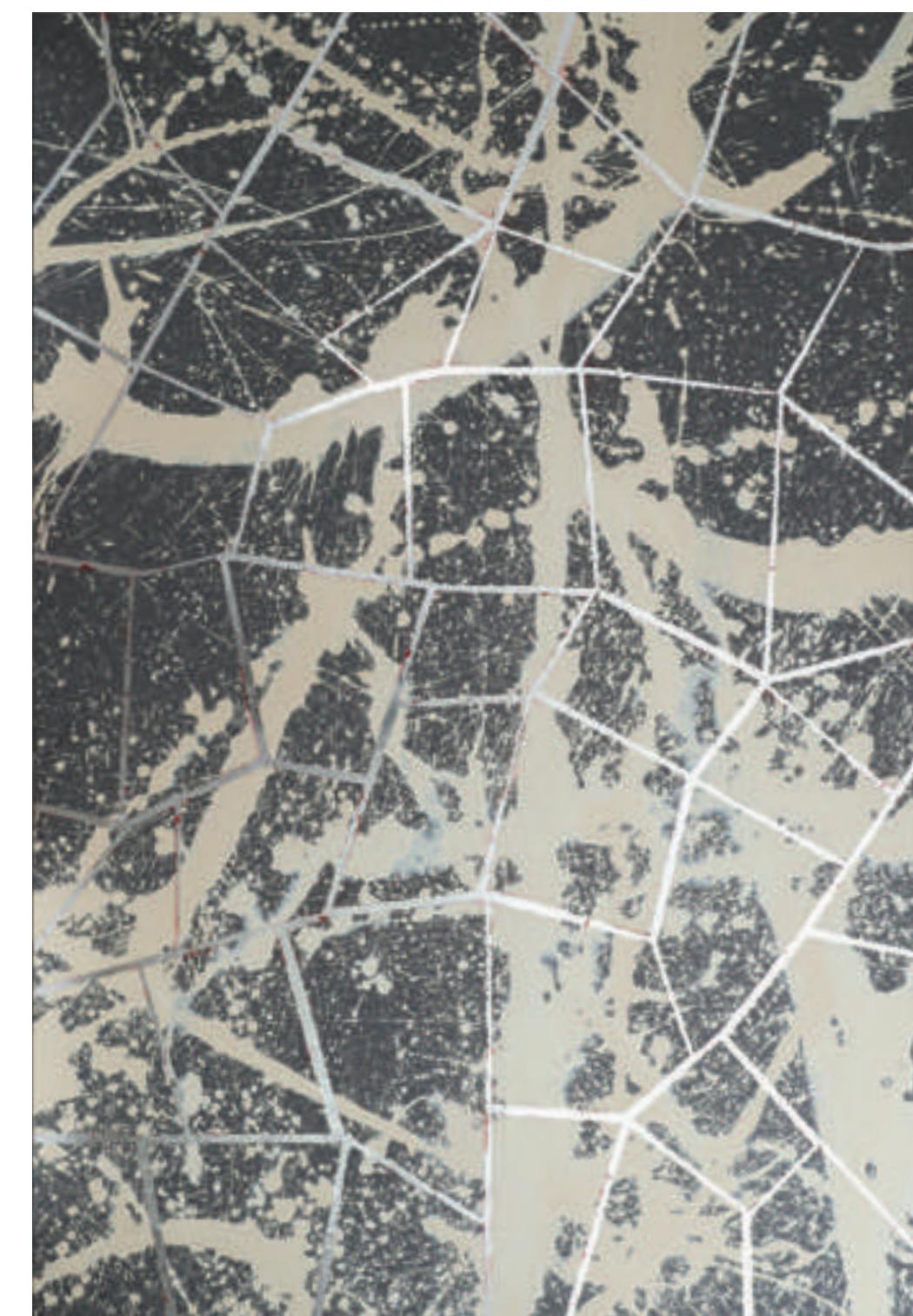
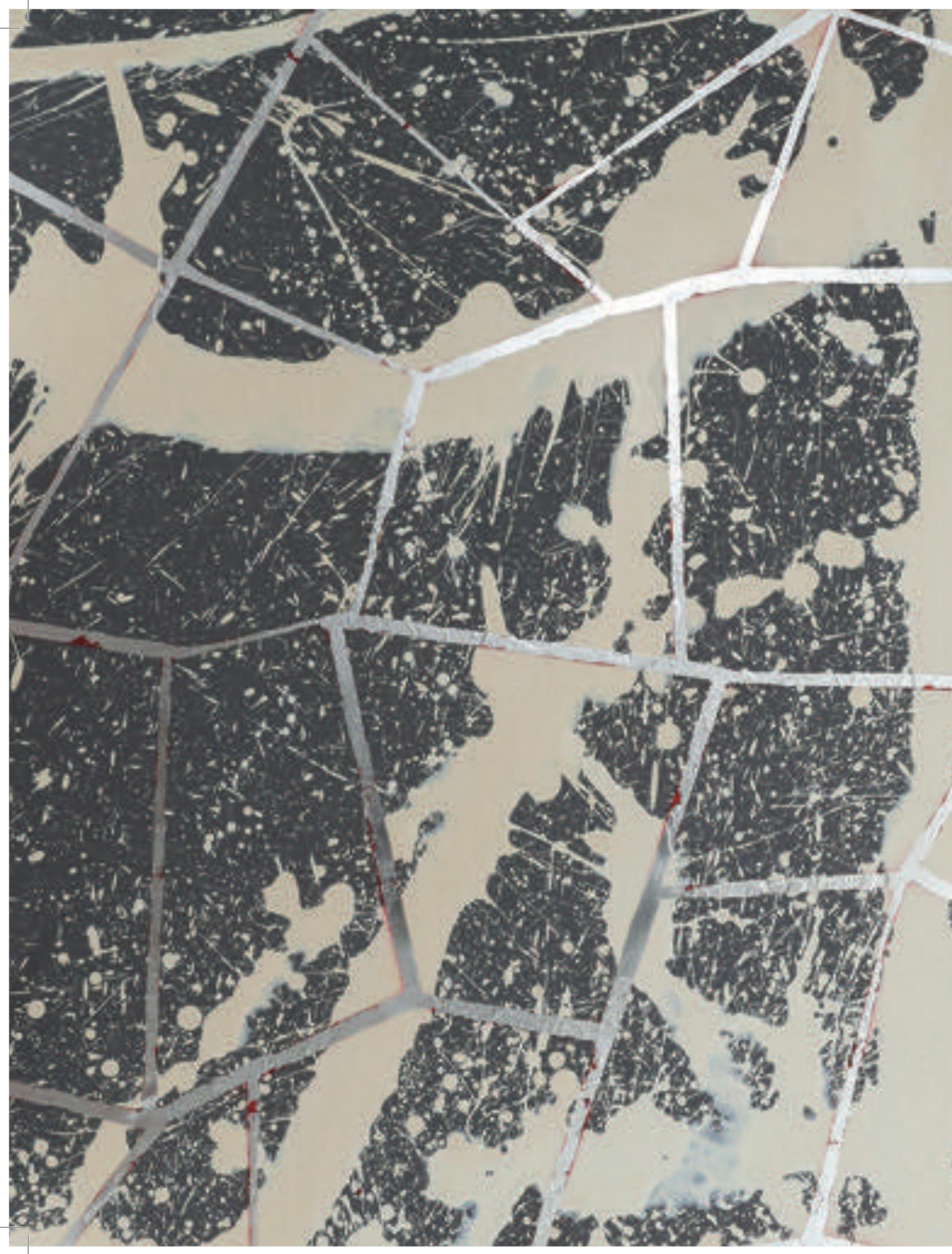


Bronze / 67 × 51 × 11 / 2019





Acrylique sur papier / 70 × 100 / 2018



La notte bianca / I piedini di Torino II / Acrylique et feuilles d'argent sur toile / 130 × 195 / 2018

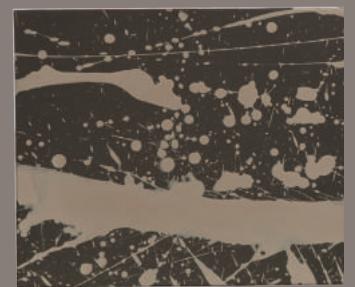
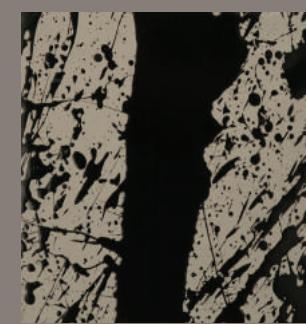
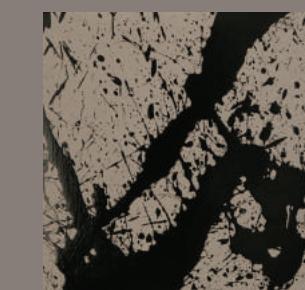


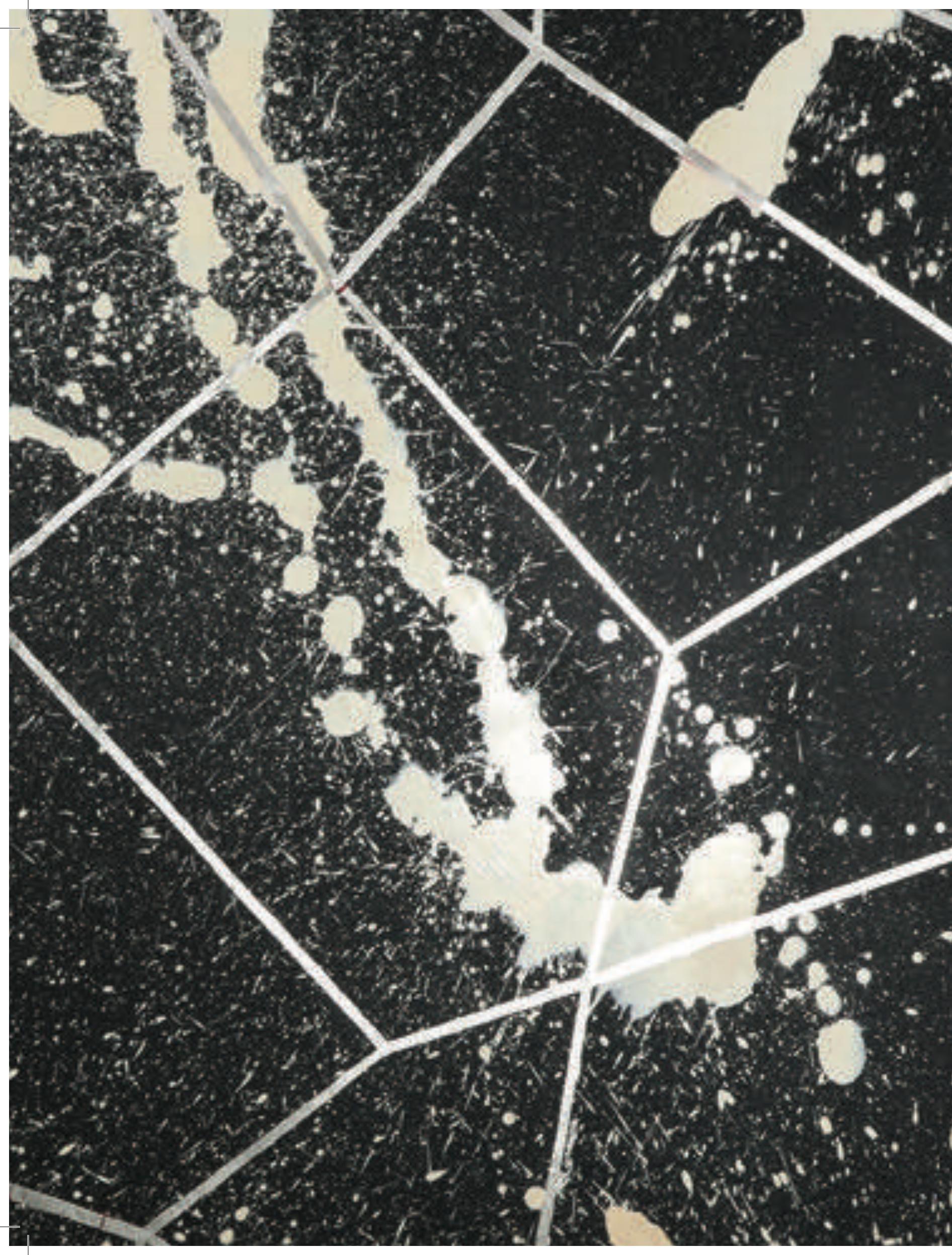
Cercles et carrés I / Acrylique et feuilles d'or sur toile / 30 × 195 / 2019



MAZE
MESS
I







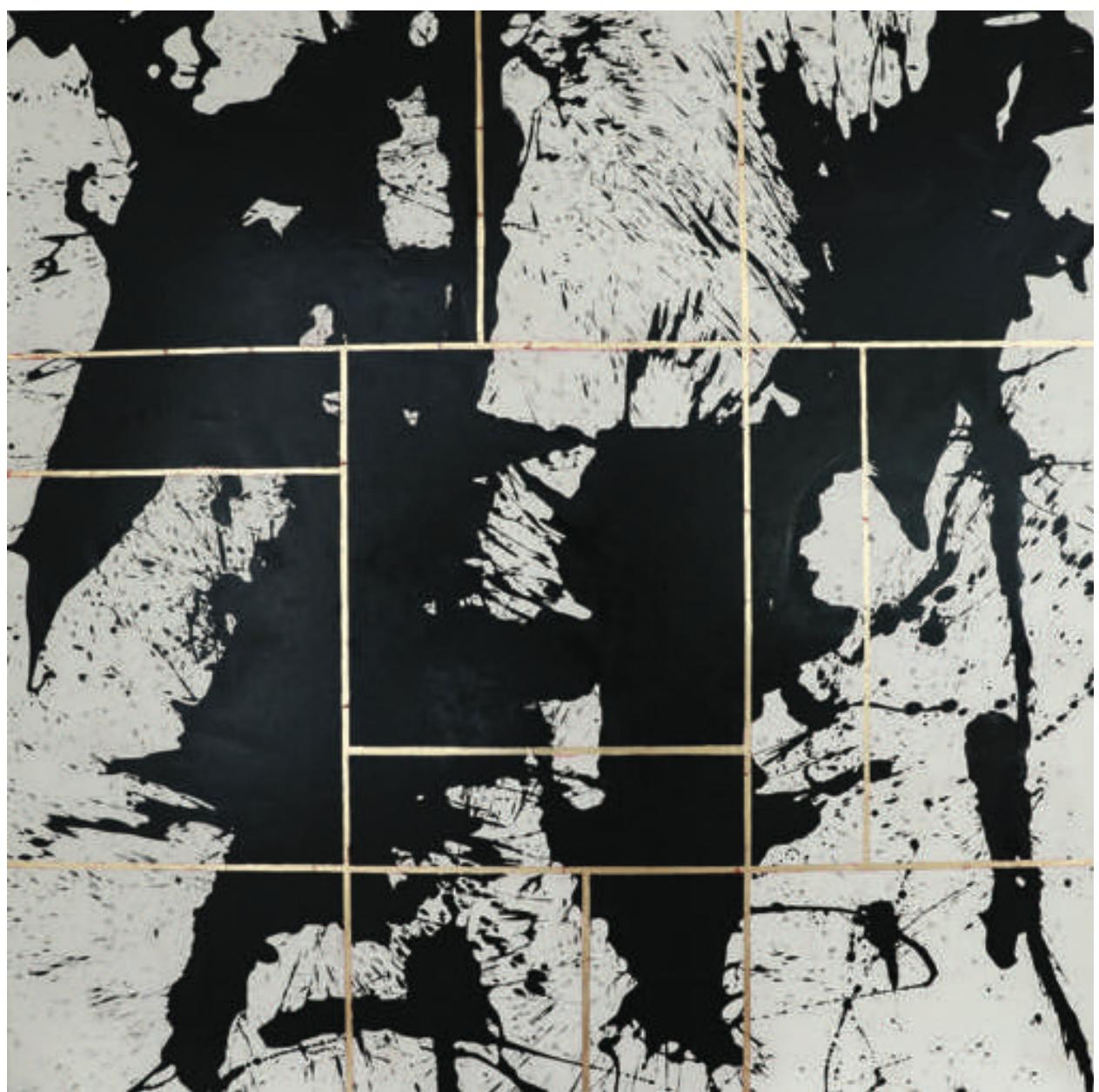
53

Summer sky / Acrylique et feuilles d'argent sur toile / 200 × 200 / 2019



54

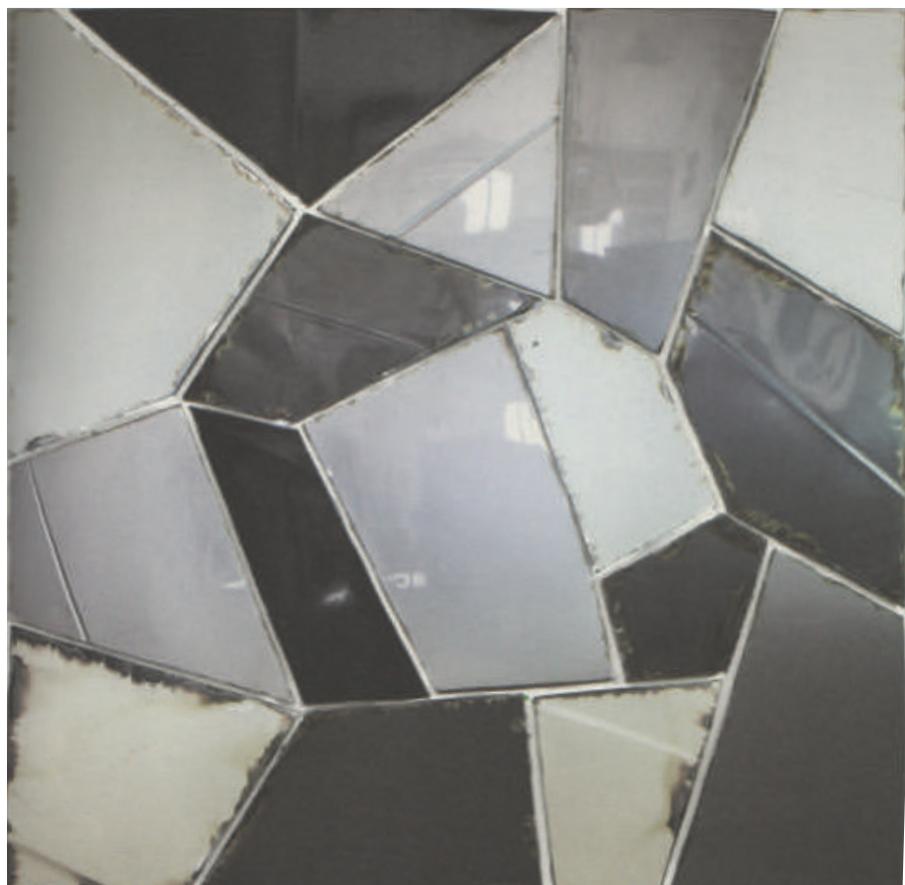
Opus Romanum / Tôle Automobile / 180 × 180 / 2015



55

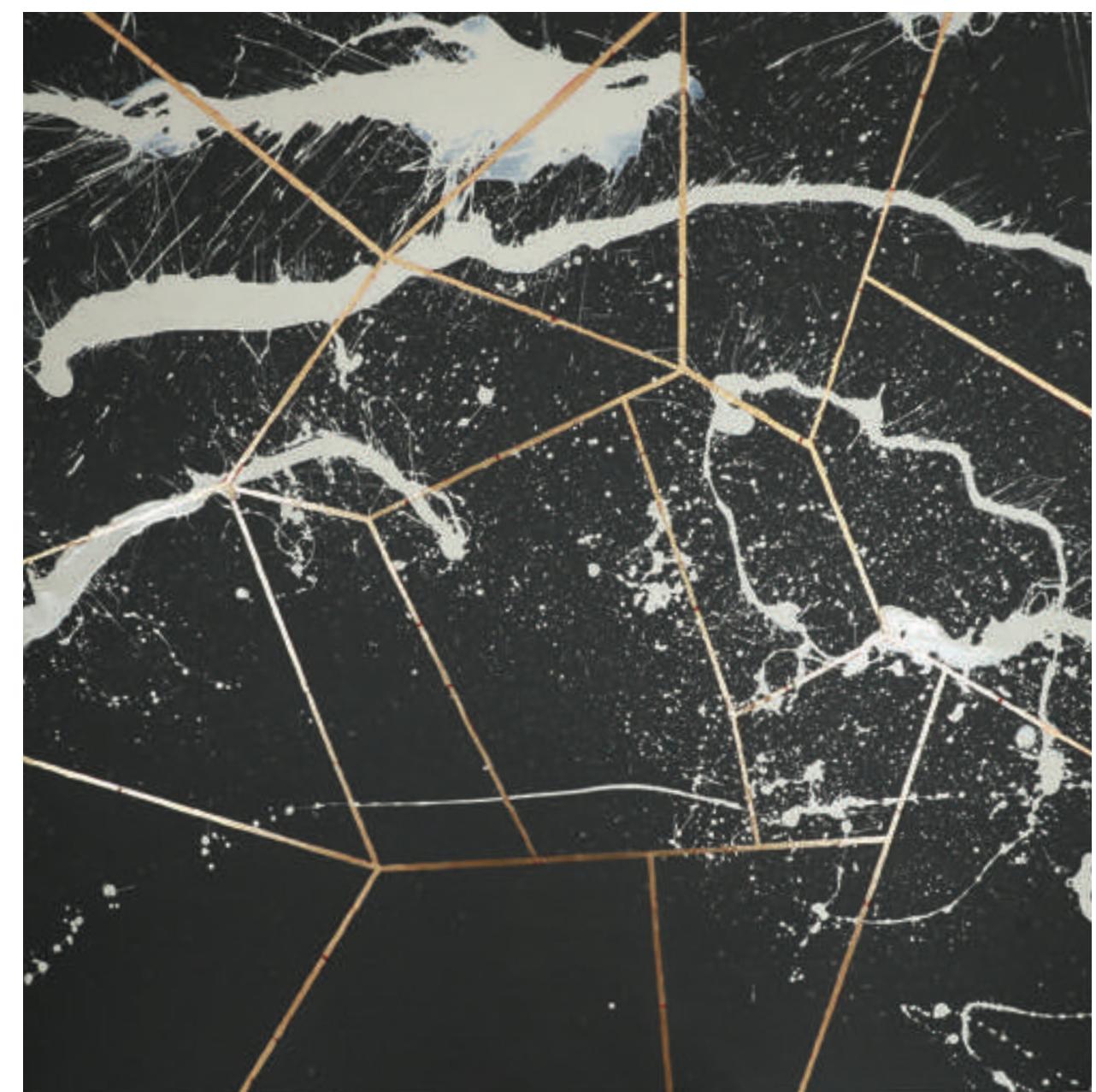
Opus Romanum / Acrylique et feuilles d'or sur toile / 180 × 180 / 2018

56

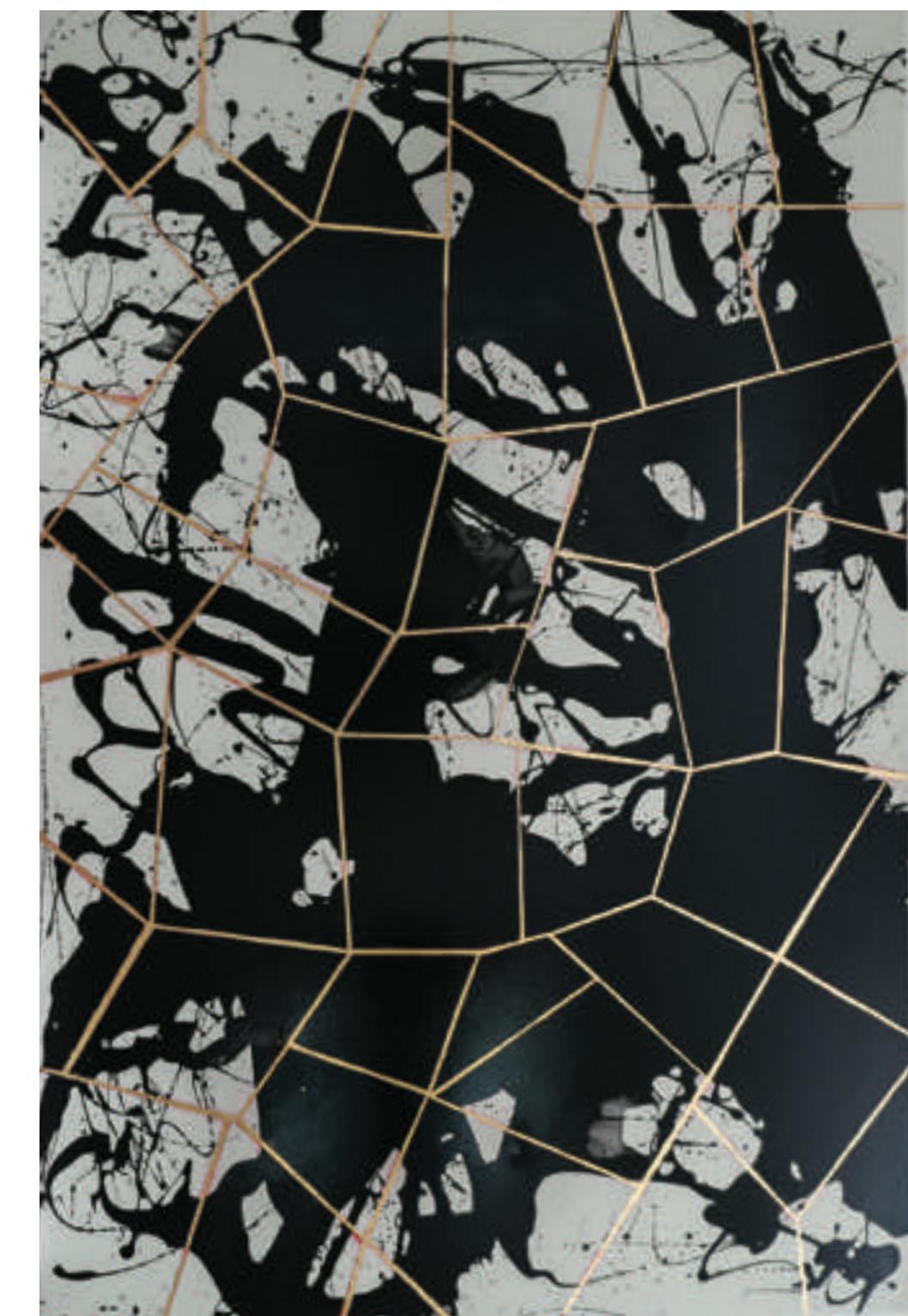


Opus Incertum / Tôle Automobile / 180 × 180 / 2015
Collection privée Londres

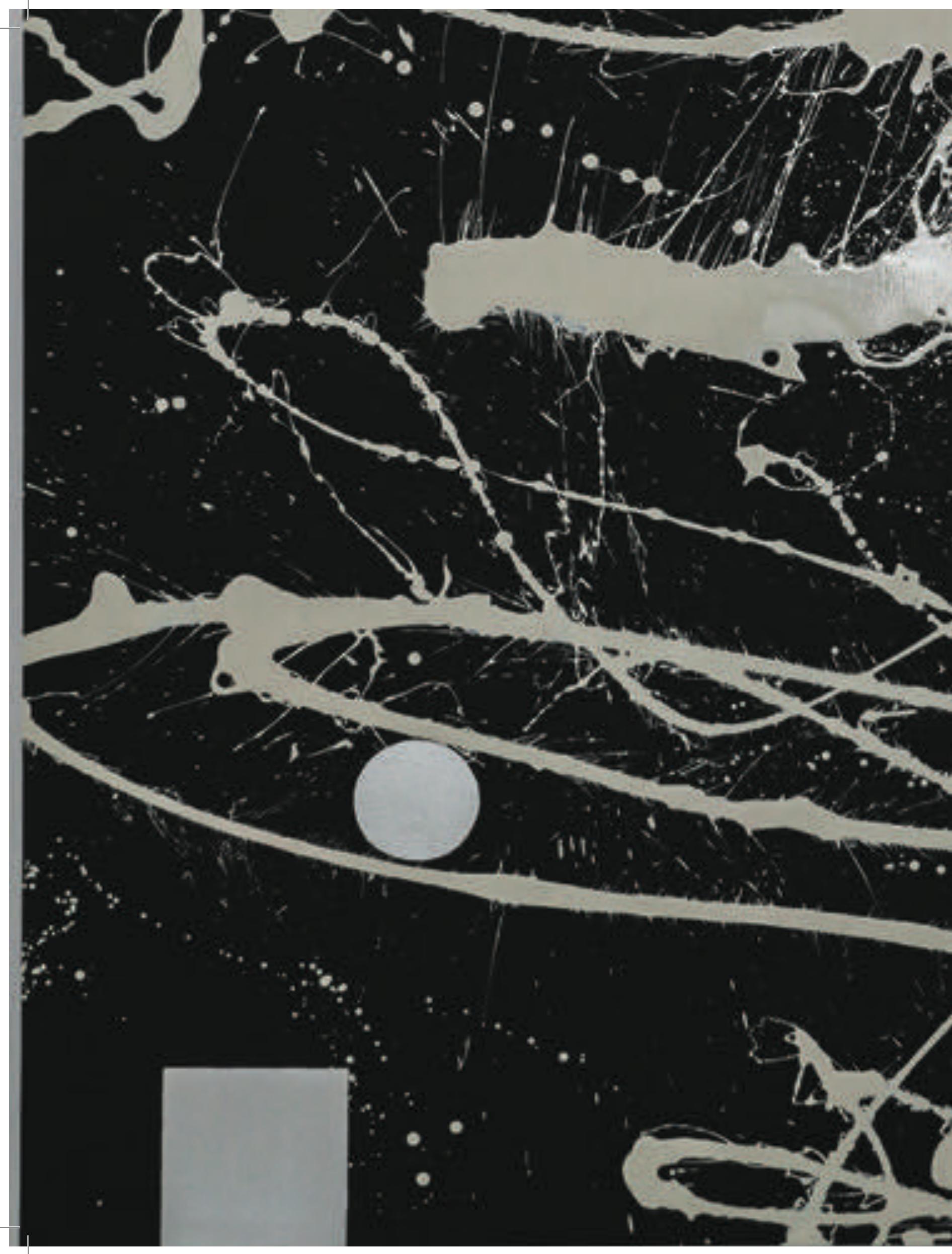
57



Opus Incertum / Acrylique et feuilles d'argent sur toile / 180 × 180 / 2018



Very night tree / I piedini di Torino I / Acrylique et feuilles d'or sur toile / 130 × 195 / 2018



61

Cercles et carrés II / Acrylique et feuilles d'argent sur toile / 130 × 195 / 2019

MAZE
MESS
II





66



Les nuits d'été / Acrylique, bois doré / 180 × 190 / 2018
Collection Emma et Marc Bournazeau

67



Timeless pleasure / Acrylique, bois doré sur toile / 200 × 200 / 2019

A VENETIAN WAY

SI JE SUIS UN HOMME D'IMAGE DEPUIS TOUJOURS, j'aime à entendre, à lire les mots des peintres. Si je sais qu'aujourd'hui, dans leurs objets, dans leurs formulations même, les discours théoriques qui accompagnent les œuvres d'art sont devenus et très différents de ceux d'il y a encore quelques années et aussi plus rares, je les crois toujours utiles pour éclairer une production artistique.

C'est pour cette raison que pour accompagner les œuvres de Jacques Martinez qui seront présentes dans sa prochaine exposition vénitienne, « Maze, a Venetian way », j'ai souhaité que soient aussi présents dans le livre, ce que j'ai pu trouver dans ses écrits qui parlaient de cette ville qu'il aime, mais aussi, le très beau et très sérieux texte de Guido Brivio « *Kairos Melancolia* », qu'il a écrit en 2017 à propos d'une exposition précédente.

JACQUES MARTINEZ

MODERNE
FOR
EVER



Figures Grasset

The woman you have loved for two days, the first time you get back from New York, each time you return to Venice. You cannot talk about such things because you always end up making foolish remarks. I spent three days in Venice. So I will not tell you how, upon leaving the railway station, I saw both remains of rain and remains of mist wash over the palace facades, over the calm canal water and over the movements of women.

And so neither will I tell you anything about the grey of the vaporetto over its longest journey, nor about the rope man's motions stopping at each station. Rialto, San Marco, the postcard bridge and the deviant's lead, the slaves' dock and the hotel's marble.

Nor will I manage to tell you about...

La donna di cui si è innamorati da due giorni, New York la prima volta in cui si va via, Venezia ogni volta in cui si torna. Ci sono cose, come queste, di cui non si può dire nulla, perché si dicono sempre sciocchezze. Ho trascorso tre giorni a Venezia. Non ti dirò dunque che, all'uscita dalla stazione, resti di pioggia e resti di bruma lavavano le facciate dei palazzi, l'acqua calma del canale e il gesto delle donne.

Non ti dirò dunque niente del grigio del vaporetto nel suo percorso più lungo né dei geni dell'uomo con la corda, fissi a ogni stazione. Rialto, San Marco, il Ponte delle cartoline e i Pombi del perverso, la riva degli Schiavoni, il marmo dell'hotel.

Non arriverò a parlarti nemmeno di...

VENISE

La femme dont on est amoureux depuis deux jours, New York la première fois qu'on en revient, Venise chaque fois qu'on y retourne. Il y a, comme ça, des choses dont on ne peut rien dire parce qu'on en dit toujours des bêtises. J'ai passé trois jours à Venise. Je ne te dirai donc pas qu'au sortir de la gare et des restes de pluie et des restes de brume lavissaient les façades des palais, l'eau calme du canal et le geste des femmes.

Je ne te dirai donc rien du gris du Vaporetto par son plus long chemin, ni des gestes de l'homme à la corde arrêtés à chacune des stations. Rialto, San Marco, le Pont des cartes postales et les plombs du pervers, la rive des esclaves, le marbre de l'hôtel.

Je n'arriverai pas à te parler, non plus, de

San Giorgio Maggiore at the exact window frame. Similarly, it would be too difficult for me to describe to you the outlined nudity of the Procuraties and the white geometry of the tablecloth folds beneath Florian's crockery. Teatime, toast time, sugar time. Deep red velvet abandoned.

But Pollock, on the other hand... Jackson Pollock in the corridors of the Accademia, as I was told over the telephone... Pollock and the Accademia... Without having a perfect memory of them, none of the paintings were really unknown to me. They were the ones from the Guggenheim collection, displayed here because it was the off-season. One by one, I looked at them all. And there you are, back again: you, your evening and that woman saying, "Ah! The Pollocks at the end. Ah! The Pollocks in the last room of the Centre Pompidou! What marvels!" Pollock dies, madam, of what you call "marvels"...

Because you could clearly see, by visiting the exhibition, that things were simple. There is the first half of the course where he is half-Masson, half-not-a-lot, which, in any case, does not add up to much in the end. Then there is what looks like an accident, like a brilliant invention —

San Giorgio Maggiore, esattamente nel vano della finestra della camera.

Allo stesso modo, ancora, mi sarebbe troppo difficile descriverti la nudità disegnata dalle Procuratie e la geometria bianca delle pieghe della tovaglia sotto il vasellame del Florian. Tempo di tè, tempo di toast, tempo zuccherato, velluto Granata abbandonato.

Ma Pollock, invece... Jackson Pollock nei corridoi dell'Accademia, come mi avevano detto al telefono... Pollock, dunque, e l'Accademia... Senza averne il ricordo perfetto, nessuno dei quadri mi era veramente sconosciuto. Erano quelli della collezione Guggenheim, presentati lì per ragioni di stagione morta. A uno a uno, li guardavo tutti. E, ancora una volta, eccovi tornare, tu, la tua serata. E quella donna che diceva: "Ah! I Pollock della fine. Ah! I Pollock delle ultime sale al Centre Pompidou, che meraviglia!" Pollock muore, signora, di quelle che lei chiamava "meraviglia"...

Infatti, visitando l'esposizione, si vedeva bene che le cose erano semplici. Una prima parte del percorso metà è Masson, metà non è un gran che e questo, a ogni modo è nel complesso, non è molto. Dopo, c'è come un accadimento, come un'invenzione geniale —

Saint-Georges le Majeur à l'exakte embrasure de la fenêtre de la chambre.

De la même manière encore, il me serait trop difficile de te décrire la nudité dessinée des Procuraties et la géométrie blanche des plis de la nappe sous la vaisselle du Florian. Temps-thé, temps-toast, temps-sucré, velours grenat abandonné.

Mais Pollock, en revanche... Jackson Pollock dans les couloirs de l'Accademia, comme on m'avait dit au téléphone... Pollock donc et l'Accademia... Sans en avoir le souvenir parfait, aucun des tableaux ne m'était vraiment inconnu. C'étaient ceux de la collection Guggenheim présentés ici pour raison de morte-saison. Un par un, je les regardais tous. Et vous voilà encore une fois qui revenez toi, ta soirée, et cette femme qui disait : « Ah ! les Pollock de la fin. Ah ! les Pollock de la dernière salle au Centre Pompidou, quelle merveille ! » Pollock en meurt, madame, de ce que vous appeliez « merveille »...

Car on voyait bien, en visitant l'exposition, que les choses étaient simples. Il y a une première partie du parcours où il est moitié Masson moitié pas grand-chose, ce qui ne fait de toute manière et au total pas beaucoup. Il y a comme un accident ensuite, comme une invention géniale —

– the Pollock of strength, the Pollock of Pollock's triumph: Number 32; that big painting in the Düsseldorf museum, that little red museum where all the canvases are great: *Autumn; Rhythm; Number 30* (1950); almost ranking above all others: *One (Number 31)*; the one in the MoMA: *Gift of Sidney Janis* (1968); and then there is *One*, in the Metropolitan. Yes, *One*. The first. Perhaps the one and only. What a painting! What a coup de théâtre in the painting world! I will get back to that point later. For now, let us stick to the exhibition. And make our way to the last room.

What was the last room again? I believe it was a collection of four paintings. *Blues Poles*, opposite. When you arrived, to the left: *Portrait and a Dream*. Then, on the right: *Easter and the Totem*. And on the last wall, just before the exit: *The Deep*, one of the most beautiful twentieth-century paintings that can be found in the Centre Pompidou. You see, *Blue Poles* is Pollock redoing Pollock, in colour – perhaps prettier – but with less strength, less black-and-white intelligence than in the Cologne painting or the elegant *One*. *Easter and the Totem* is the unhappy and not-so-failed child of Matisse and Picasso; it is the Pollock who, before his death, was still looking towards Europe.

è il Pollock della forza, il Pollock del trionfodi Pollock: il numero 32, la grande tela del museo di Düsseldorf, di quel piccolo museo tutto rosso in cui tutte le tele sono superbe: Autunno, Ritmo, Numero 30 (1950); quasi al di sopra di tutto: One Number 31; quella del Roma: Gift of Sydney Janis (1968); e poi: One, del Metropolitan; sì, One: la prima. Forse la sola. Ma che tela! Che colpo di forza in testa alla pittura! Te ne riparlerò. Restiamo nell'esposizione. E arriviamo all'ultima sala.

Che cos'era l'ultima sala? Quattro tele, credo. Di fronte, Blue Poles. Quando si arrivava, sulla sinistra: Portrait and a dream. Sulla destra: Easter and the Totem. E, sull'ultimo muro, proprio prima dell'uscita: The Deep, una delle vere belle tele del ventesimo secolo che si possa trovare al Centre Pompidou. Ebbene, Blue Poles vuole dire ancora Pollock che rifà Pollock, a colori, forse più bello ma con meno forza, con meno intelligenza del nero e del bianco di quella che c'è nella tela di Colonia o nell'elegante One. Easter and the totem è il figlio infelice e non proprio fallito di Matisse e di Picasso; è Pollock che, prima di morire, guardava ancora dalla parte dell'Europa.

c'est le Pollock de la force, le Pollock du triomphe de Pollock : le numéro 32; la grande toile du musée de Düsseldorf, de ce petit musée tout rouge où toutes les toiles sont superbes : *Automn; Rythm; Nombre 30* (1950); presque par-dessus tout : *One number 31*; celle du Moma : *Gift of Sydney Janis* (1968); et puis : *One*, du Metropolitan; oui, *One* la première. La seule peut-être. Mais quelle toile ! Quel coup de force dans la tête de la peinture ! Je t'en reparlerai. Restons dans l'exposition. Et arrivons à la dernière salle.

La dernière salle c'était quoi ? C'était je crois quatre toiles. *Blue Poles*, en face. Quand on arrivait sur la gauche : *Portrait and a dream*. Sur la droite : *Easter and the Totem*. Et sur le dernier mur, juste avant la sortie : *The Deep*, une des vraies belles toiles du xx^e siècle qu'on peut trouver au Centre Pompidou. Eh bien, *Blue Poles*, ça veut dire encore Pollock refaisant Pollock, en couleur, en plus joli peut-être, mais avec moins de force, moins d'intelligence du noir et blanc que dans la toile de Cologne ou l'élegant *One*. *Easter and the Totem*, c'est l'enfant malheureux et pas vraiment raté de Matisse et de Picasso; c'est Pollock qui, avant sa mort, regardait encore du côté de l'Europe.

Portrait and a Dream is Pollock inside out, Pollock no longer able to tackle shapes that are finally recovered, who confuses form and figure and finds a face again like an overaged child in shadows on a wall. And then there is the fourth, the most beautiful one in the room. One of Pollock's most beautiful. The one in which he could have gone further still if he had dared to close it completely, to fill up the drippings, to reach white. The monochrome Pollock. But that is something he did not manage to achieve. He was unable to close it entirely. So, he went out into the street, he took his car and he drank some wine. Like de Staël. Like Yves, the monochrome took his heart. The twisted, broken car by the side of the road. The twisted, broken heart in the middle of the painting. Some people die of love. Others die of painting. The latter is rarer, but much stronger.

Let us get back to the hotel room. Pollock again. Let us reflect on painting, taking Pollock as our starting point. The other evening, I was wrong. I should not have spoken with those people or listened to them. I mean all those people. There were six of us. And there were three who were decent. You, of course. And me. And then that woman who annoyed me with all she had to say about roots, but who seemed to love God. That is...

Portrait and a dream è *Pollock a rovescio di Pollock*, che non è più all'altezza delle forme finalmente trovate, che confonde la forma e la figura e ritrova un volto come un bambino troppo vecchio sulla ombra di un muro. E poi, la quarta è la più bella della sala? Una delle più belle di Pollock. Quella in cui sarebbe potuto andare ancora più lontano, se avesse osato chiuderla completamente, saturare i dripping, arrivare fino al bianco. Il Pollock monocromo. Ma non ha potuto. Non ha saputo chiuderla completamente. Allora è uscito per la strada, ha preso la macchina e il vino. Come de Staël. Come il monocromo Yves aveva preso il suo cuore. Contorta, fracassato il cuore in mezzo al dipinto. C'è chi muore d'amore e c'è chi muore di pittura. È più raro, ma è tanto più forte.

Tornare nella camera dell'hotel. Ancora Pollock. Riflettere sulla pittura a partire da Pollock. L'altra sera ho avuto torto. Non avrei dovuto parlare con quella gente, ascoltare quella gente, voglio dire tutta quella gente. Eravamo in sei e ce n'erano tre di troppo. Tu, certo, io e poi quella donna che m'innervosiva con le sue storie di radici, ma che aveva l'aria di amare Dio. È...

Portrait and a dream, c'est Pollock à l'envers de Pollock, qui n'est plus à la hauteur des formes enfin trouvées, qui confond la forme et la figure et retrouve un visage comme un enfant trop vieux sur les ombres d'un mur. Et puis la quatrième, c'est la plus belle de la salle. Une des plus belles de Pollock. Celle où il aurait pu aller plus loin encore, s'il avait osé la fermer complètement, saturer les drippings, arriver jusqu'au blanc. Pollock le monochrome. Mais ça, il n'a pas pu. Il n'a pas su la refermer complètement. Alors il est sorti dans la rue, il a pris sa voiture et il a pris du vin. Comme de Staël. Comme Yves le monochrome avait pris son cœur. Tordue, cassée la voiture au bord de la route. Tordu, cassé, le cœur au milieu de la peinture. Il y a des gens qui meurent d'amour et d'autres qui meurent de peinture. C'est plus rare, mais c'est tellement plus fort.

Revenir dans la chambre d'hôtel. Pollock encore. Réfléchir à la peinture à partir de Pollock. L'autre soir j'ai eu tort. Je n'aurais pas dû parler avec ces gens, écouter ces gens, je veux dire tous ces gens. Nous étions six, et il y en avait trois de bien. Toi bien sûr, moi et puis cette femme qui m'énervait avec ses histoires de racines, mais qui avait l'air d'aimer Dieu. C'est

so important! The three others must have been atheists, with that rather vulgar insolence that false intelligence gives rise to. Those people who confuse calculation with reflection, who think by counting on their fingers, who sneer about the Immaculate Conception, who do not like the Virgin Mary because she was Jewish, but dare not say so. Atheists are failures but, above all, idiots. They think by looking down at their feet, by measuring the world like you count kilometres. They will always know how many hours it takes to drive from Milan to Venice because they look at their watch when they are visiting a church and when standing in front of a painting, they prefer just to read their wife the text about it from their travel guide. So, fifty percent of the people at your evening were decent. Not bad for an evening. Let us be fair: there was, notably, that woman who had tried to say something about Pascal and spoke intelligently about Tapiès and Soulages. I believe she even made a rather accurate remark about Chillida's black and white collages. With her, I might have been able to explain what I had thought when visiting the Pollock exhibition in Paris...

così importante! Gli altri tre dovevano essere ateи, con quell'insolenza un po' volgare data dalla falsa intelligenza. Quelli che confondono il calcolo con la riflessione. Quelli che pensano contando sulle dita delle mani. Quelli che sghignazzano davanti all'Immacolata Concezione. Quelli che non amano la Vergine Maria perché era ebrae и non osano dirlo. Gli ateи, prima di essere poveri diaволи, sono sopra tutto imbecilli, gente che pensa guardandosi i piedi, misurando il mondo come si contano i chilometri. Quella gente che sa sempre quanto ci si mette in macchina da Milano a Venezia, perché guarda l'orologio visitando le chiese e che, davanti alla pittura, preferisce leggere alla moglie le righe che ne parlano sulla guida di viaggio. Dunque il cinquanta per cento della gente nella tua serata andava bene. Niente male per una serata. Siamo giusti; c'era sopra tutto quella donna che aveva cercato di dire qualcosa su Pascal e che parlava con intelligenza di Tapiès, di Soulages. Credo anche che avesse fatto un'osservazione abbastanza giusta sui collage neri e bianchi di Chillida. Forse con lei avrei potuto spiegare che cosa avevo pensato visitando l'esposizione Pollock a Parigi, che...

tellement important ! Les trois autres devaient être athées, avec cette insolence un peu vulgaire que donne la fausse intelligence. Ceux qui confondent le calcul et la réflexion. Ceux qui pensent en comptant sur les doigts de leurs mains. Ceux qui ricanent devant l'Immaculée Conception. Ceux qui n'aiment pas la Vierge Marie parce qu'elle était juive et qui n'osent pas le dire. Les athées, avant d'être de pauvres types, sont surtout des imbéciles, des gens qui pensent en regardant leurs pieds, en mesurant le monde comme on compte les kilomètres. Ces gens qui savent toujours combien d'heures on met en voiture pour aller de Milan à Venise parce qu'ils regardent leur montre en visitant les églises et qui, devant la peinture, préfèrent lire à leur femme les lignes qui s'y rapportent dans leur guide de voyage. Il y avait donc cinquante pour cent des gens dans ta soirée qui étaient bien. Pas mal pour une soirée. Soyons juste, il y avait surtout cette femme qui avait essayé de dire quelque chose sur Pascal et parlait avec intelligence de Tapiès, de Soulages. Je crois même qu'elle avait fait une remarque assez juste sur les collages noir et blanc de Chillida. Avec elle j'aurais peut-être pu expliquer ce que j'avais pensé en visitant l'exposition Pollock à Paris, ce

What I have just found again by looking at these few paintings in the museum's corridors. A water-colour by Turner, Monet's *Les Nymphéas*, Cézanne's last *Mont Sainte-Victoire*, Malevich's white square, Pollock's gesture, a draft design for the Vence chapel by Matisse, a watercolour by Klee, a white, a red, a blue, a yellow by Mondrian and by Newman, a black by Rothko, a piece of sheet metal by Kobro. The dawn of a new era in painting.

The *Quattrocento* – that period in the fifteenth century when everything changed, flying close to Picasso's twentieth-century madness – lasted around fifty years. And roughly fifty years separate Malevich's white squares from the blue and white of Matisse's *La Vague* in the Cimiez museum. Fifty years that shook up painting, turned it on its head, redefined it – now upside down, on another footing and abiding by other laws. Fifty years that determined its new colours, chose its new space. Fifty years that are there, behind us. That is to say, just in front of us. In front of our blank pages for drawing, in front of our future canvases. In our hands. We are painters at the dawn of another sixteenth century. It is not crazier to believe in another...

cosa ho ritrovato guardando quelle poche tele nei corridoi del museo. Un acquarello di Turner, le Ninfee di Monet, l'ultima Santa Vittoria di Cézanne, il quadrato bianco di Malevic, il gesto di Pollock, un motifoprogetto di Matisse per la capella di Vence, un acquarello di Klee, un bianco, un rosso, un azzurro, un giallo di Mondrian e di Newman, un blu, un giallo di Mondrian e di Newman, un nero di Rothko, un pezzo di lamiera di Kobro, l'avvento dei tempi nuovi per la pittura...

Il Quattrocento, quel momento nel quindicesimo secolo in cui tutto vacilla e che viene a bruciarsi alla follia Picasso in pieno ventesimo secolo, è, all'incirca, cinquant'anni. Anche dai quadrati bianchi di Malevic alla bianca e azzurra Onda di Matisse al museo di Cimiez, ci sono, all'incirca, cinquant'anni. Cinquant'anni che hanno fatto tremare la pittura, che l'hanno capovolta, ridefinita, a testa in giù, su altri piedi, su alter leggi. Cinquant'anni che hanno scelto i suoi nuovi colori, scelto il suo nuovo spazio, cinquant'anni che sono qui, dietro di noi. Cioè, proprio davanti a noi, davanti ai nostri fogli bianchi da disegno, davanti alle nostre tele a venire, fra le nostre mani. Noi siamo pittori all'alba di un altro sedicesimo secolo.

que je viens de retrouver en regardant ces quelques toiles dans les couloirs du musée. Une aquarelle de Turner, les *Nymphéas* de Monet, la dernière *Sainte-Victoire* de Cézanne, le carré blanc de Malevitch, le geste de Pollock, un motif-projet de Matisse pour la chapelle de Vence, une aquarelle de Klee, un blanc, un rouge, un bleu, un jaune de Mondrian et de Newman, un noir de Rothko, un morceau de tôle de Kobro, l'avènement des temps nouveaux pour la peinture...

Le *Quattrocento*, ce moment où tout bascule au xv^e siècle et qui vient se brûler à la folie Picasso en plein xx^e siècle, c'est en gros une cinquantaine d'années. Des carrés blancs de Malevitch à la bleue et blanche *Vague* de Matisse au musée de Cimiez, il y a, en gros, aussi cinquante ans. Cinquante ans qui ont fait trembler la peinture, qui l'ont renversée, redéfinie, la tête en bas, sur d'autres pieds, sur d'autres lois. Cinquante ans qui ont choisi ses nouvelles couleurs, choisi son nouvel espace, cinquante ans qui sont là, derrière nous. C'est-à-dire juste devant nous, devant nos feuilles de dessin blanc, devant nos toiles à venir, entre nos mains. Nous sommes des peintres à l'aube d'un autre xvi^e siècle. Il n'est pas plus fou de croire en une autre

Renaissance than to talk about the end of the world. And how we laughed when one day, by chance in a friendly library, we came across that book about the death of art, which smacked so much of silly May 1968 musings, of false genius and of boring thinkers, that you would not resolutely bet on the Renaissance.

They are ours, the squares and the circles. They are ours, the shapes without crutches: without the crutches of realness, without the crutches of experience, without the crutches of stories, without the crutches of literature that Barnett Newman spoke about.

They are ours, the reds, the yellows, the blues, the whites, the blacks, the greys that come from our minds, from airports, from nuclear power plants and from Mies Van der Rohe's steel.

It is ours, this history of painting that can afford the luxury – alongside the history of ideas, music and mathematics – of not having one. I mean not having a history comparable to that of machine tools, watches, lighting, or public authority.

It is ours, this history that means that every painter – if they want to and have the strength to do so and if God has not deserted them – can start again each time.

They are ours, the faces of Pontormo because...

Credere in un altro Rinascimento non è più folle che parlare della fine del mondo. E abbiamo riso abbastanza, vero?, quando, per caso, in una biblioteca amica, abbiamo trovato, un giorno, quel libro sulla morte dell'arte che sapeva tanto di stupidità sessantottarda, di falso genio e di vero stantio per non scommettere, decisamente, sul Rinascimento.

A noi i quadrati e i cerchi, anoi le forme senza puntelli — senza puntelli del reale, senza puntelli del vissuto, senza puntelli delle storie, senza puntelli della letteratura di cui parla Barnett Newman.

A noi i rossi, i gialli, gli azzurri, i bianchi, i neri, i grigi che ci vengono dalla testa e dagli aeroporti e dalle centrali nucleari e dall'acciaio di Mies Van der Rohe.

A noi quella storia della pittura che può offrirsi il lusso — con quella delle idee, della musica, della matematica — di non averne affatto; voglio dire di non avere utensile, dell'orologio, delle illuminazioni o del potere politico.

A noi quella storia che fa sì che ciascun pittore, per quanto poco la voglia, ne abbia la forza e Dio non lo abbia abbandonato, possa, ogni volta, ricominciarla.

A noi i volti del Pontormo, perché...

Renaissance que de parler de fin du monde. Et nous avons assez ri, n'est-ce pas, quand, au hasard d'une bibliothèque amie nous avons trouvé un jour ce livre sur la mort de l'art qui sentait si fort la bêtise soixante-huitarde et le faux génie et le vrai ringard, pour ne pas parler, résolument, sur la Renaissance.

Ils sont à nous les carrés et les cercles, elles sont à nous les formes sans béquilles — sans béquilles du réel, sans béquilles du vécu, sans béquilles des histoires, sans béquilles de la littérature dont parle Barnett Newman.

Ils sont à nous les rouges, les jaunes, les bleus, les blancs, les noirs, les gris qui viennent de notre tête et des aéroports et des centrales nucléaires et de l'acier de Mies Van der Rohe.

Elle est à nous cette histoire de la peinture qui peut s'offrir le luxe — avec celle des idées, de la musique, de la mathématique — de ne point en avoir; je veux dire de ne point avoir d'histoire comparable à celle de la machine-outil, de la montre, des éclairages ou du pouvoir politique.

Elle est à nous cette histoire qui fait de chaque peintre, pour peu qu'il le veuille, qu'il en ait la force et que Dieu ne l'ait pas déserté, de pouvoir à chaque fois la recommencer.

Ils sont à nous les visages du Pontormo parce

they are everything but faces, the gold of the Salute in the grey of night, a piece of wood in Venice, in the water near the banks, as long as we know, like Monet, how to look at them with a painter's gaze, without describing them, making them cross the scenery from the top of the canvas to the bottom, painting them flat.

They are ours, the Baroque golds; the marble for marble; the volumes through volume; the steels; the concrete.

They are ours, the details of our days, our fragile memories, our end-of-day nostalgia, the fragrance of autumn in New York, the white of flowers in Marrakech in January, the silks of a woman's dress in spring, the blues of the sky and the sea on a midsummer's night.

They are ours, the Japanese gardens, the women of the Cyclades, the tall monuments of Egypt, the squares of Lascaux. All this belongs to us only on the condition that we never forget that it is in the name of painting that we can look at these things; that it is in the name of painting that we should give them back; and that it is only according to this logic – with its difficult, demanding definition – that we owe it to ourselves to play them again.

When I was a philosophy student, I would...

sono tutto tranne che volti, l'ora della Salute nel grigio della notte, un pezzo di legno di Venezia, di quelli che sono nell'acqua, proprio vicino alle rive, purché, come Monet, si sappia guardarli con un sguardo da pittore, senza descriverli, facendo loro attraversare il paesaggio dall'alto al basso della tela, dipingendoli in piano.

A noi gli ori barocchi, i marmi per il marmo, i volumi con il volume, gli acciai, i cementi.

A noi i dettagli dei nostri giorni, le nostre memorie fragili, le nostre nostalgie di fine giornata, l'odore dell'autunno a New York, il bianco dei fiori a Marrakech in gennaio, le sete di un vestito da donna in primavera, gli azzurri del cielo e del mare in una notte di piena estate.

A noi i giardini giapponesi, le donne delle Cicladi, gli alti monumenti dell'Egitto, i riquadri di Lascaux. Tutte queste cose ci appartengono alla sola condizione di non dimenticare mai che possiamo guardarle in nome delle pittura; e che, in suo nome, dobbiamo restituirle; e che dobbiamo reinterpretarle nella sua sola logica, nella sua difficile e esigente definizione.

Quando ero studente di filosofia, mi è capitato...

qu'ils sont tout sauf des visages, l'or de la Salute dans le gris de la nuit, un morceau de bois de Venise, ceux qui sont dans l'eau, tout près des rives, pour autant que, comme Monet, on sache les regarder d'un regard de peintre, sans les décrire, en leur faisant traverser le paysage du haut de la toile au bas de la toile, en les peignant à plat.

Ils sont à nous les ors baroques, les marbres pour le marbre, volumes par le volume, les aciers, les bétons.

Ils sont à nous les détails de nos jours, nos mémoires fragiles, nos nostalgies de fin de journée, l'odeur de l'automne à New York, le blanc des fleurs à Marrakech en janvier, les soies d'une robe d'une femme au printemps, les bleus du ciel et de la mer une nuit de plein été.

Ils sont à nous les jardins japonais, les femmes des Cyclades, les hauts monuments de l'Egypte, les carrés de Lascaux. Tout cela nous appartient à la seule condition de ne jamais oublier que c'est au nom de la peinture que nous pouvons les regarder; et que c'est à son nom que nous devons les redonner; et que c'est dans sa seule logique, dans sa difficile et exigeante définition que nous nous devons de les rejouer.

Quand j'étais étudiant en philosophie, il m'est

sometimes have long conversations on the subject of Hegel's famous phrase about the owl of Minerva that only takes flight at dusk. Basically, the question was whether there really were periods of human activity that signal an era at its end or its beginnings. I no longer know anything about philosophy, supposing that I ever approached any understanding of it at all. But look, Soledad, look. Remember that square by Malevich... Remember that remark by Francastel about the painting by Lorenzetti, *Effects of Good Government in the City*. That painting heralds the Quattrocento like a Turner watercolour heralds those white paintings by Malevich. And, if I remember rightly, Francastel saw its novelty in the way the painter glimpsed through it the possibility of portraying the world in a style that was truer, more real and more figurative, thereby breaking with a practice of denoting the world through pictorial customs and conventions.

Would it be entirely wrong to think that this phase of portrayal, this direction towards the world that the Quattrocento gave to humankind's endeavours, kept their dreams and glory alive for many long centuries? And that today, in this century, the question asked at the period's close was already...

di avere lunghe conversazioni a proposito della celebre frase di Hegel sulla civetta di Minerva che non prende il volo se non al cadere del giorno. La questione, per sommi capi, era quella di sapere se esistessero veramente momenti dell'attività degli uomini che dicano di un'epoca alla sua fine o all'inizio. Non so più nulla della filosofia, ammesso che un tempo abbia azzeccato qualcosa. Ma guarda, Soledad, guarda. Ricorda quel quadrato di Malevic... Ricorda quel commento di Francastel a proposito della tela di Lorenzetti, Gli effetti del buon governo nella città. Questa tela annuncia il Quattrocento come un acquarello di Turner i bianchi di Malevic. E Francastel, se ricordo bene, vedeva la sua novità nel fatto che il pittore aveva intravisto la possibilità di rappresentare il mondo in una maniera più vera, più reale, più figurativa, rompendo così con un'abitudine che era quella di significarlo attraverso convenzioni e consuetudini pittoriche.

Sarebbe completamente sbagliato pensare che quel momento della rappresentazione, che quella direzione così data dal Quattrocento all'opera degli uomini verso il mondo, abbia guidato i loro sogni e la loro gloria per lunghi secoli? Che oggi, in questo secolo, la questione posta alla sua fine...

arrivé d'avoir de longues conversations à propos de la célèbre phrase de Hegel sur la chouette de Minerve qui ne prend son vol qu'à la tombée du jour. La question était, en gros, de savoir s'il existait vraiment des moments de l'activité des hommes qui disent une époque dans sa fin ou dans son commencement. Je ne sais plus rien de la philosophie, si tant est qu'autrefois j'en aie deviné quelque chose. Mais regarde, Soledad, regarde. Souviens-toi de ce carré de Malevitch... Souviens-toi de ce commentaire de Francastel à propos de la toile de Lorenzetti, *les Effets du bon gouvernement dans la ville*. Cette toile annonce le Quattrocento comme une aquarelle de Turner les blancs de Malevitch. Et Francastel, si je me rappelle bien, voyait sa nouveauté dans ce que le peintre y avait entrevu la possibilité de représenter le monde d'une manière plus vraie, plus réelle, plus figurative, rompant ainsi avec une habitude qui était de le signifier à travers des conventions et des habitudes picturales.

Serait-il tout à fait faux de penser que ce moment de la représentation, que cette direction ainsi donnée par le Quattrocento à l'œuvre des hommes vers le monde, a porté leurs rêves et leur gloire pendant de longs siècles ? qu'aujourd'hui, en ce siècle, la question posée en sa fin se trouvait

evident in the squares at its beginnings? That an oil painting by Malevich, in its asceticism, already tells us the truth, the urgent matters of our era? Would it really be wrong to think that our true triumphant landscapes would be Tadao Ando's rooms of concrete and luxury rather than the crazed roller coasters of noisy Luna Parks where, from amusement to amusement, in ever stronger and ever faster ways, human beings lose themselves enough to forget the death that awaits them at the end of the ride?

In the room there was a refrigerator and a young liberated girl I had found in the museum. I asked the girl to open the refrigerator, to serve me a drink, to be nice to me. She was really nice to me. Afterwards I took a shower, and we just had time to get up to the hotel roof before the kitchen closed. The sun was out and the terrace was almost empty...

The woman you have loved for two days. The first time you get back from New York... Each time you return to Venice... We all nearly always say the same thing. It is never really original, nor very clever. Can we still speak of Carpaccio, of the chapel behind Saint Mark, of its badly lit paintings, its ochres, its men with red headdresses...

era già evidente nei quadrati del suo inizio? Che un olio di Malevic, nella sua ascesa, ci segnala già la verità, le urgenze della nostra epoca? Sarebbe veramente sbagliato pensare che i nostri veri paesaggi vittoriosi siano le stanze di cemento e di lusso di Tadao Ando piuttosto che gli otto volanti impazziti dei rumorosi Lunapark dove, di divertimento in diversi perderà dimenticando la morte alla fine del giro?

In camera, c'erano un frigorifero, di servirmi da bere, di essere gentile con me. È stata veramente gentile. Poi ho fatto una doccia e abbiamo avuto giusto il tempo di arrivare sul tetto dell'hotel, prima che chiuderemo la cucina. C'era il sole e la terrazza era quasi vuota...

La donna che si ama da due giorni. La prima volta in cui si va via da New York... Ogni volta in cui si torna a Venezia... Tutti dicono quasi sempre la stessa cosa. Non è mai veramente originale né molto intelligente. Si può parlare ancora di Carpaccio, della cappella dietro San Marco, delle sue tele male illuminate, dei suoi ocra, dei suoi uomini con la cuffia...

déjà évidente dans les carrés de son début ? qu'une huile de Malevitch, dans son ascèse, nous signale déjà la vérité, les urgences de notre époque ? Serait-il vraiment faux de penser que nos vrais paysages victorieux seront les pièces de béton et de luxe de Tadao Ando plutôt que les grands huit affolés des Lunaparks bruyants où, de divertissement en divertissement, de plus en plus fort et de plus en plus vite, l'homme se perdra à oublier sa mort à la fin du manège ?

Dans la chambre il y avait un frigidaire et une jeune fille libérée que j'avais trouvée au musée. J'ai demandé à la jeune fille d'ouvrir le frigidaire, de me servir à boire, d'être gentille avec moi. Elle fut vraiment gentille. Ensuite je pris une douche et nous eûmes juste le temps d'arriver sur le toit de l'hôtel avant qu'on ne ferme les cuisines. Le soleil était là et la terrasse presque vide...

La femme qu'on aime depuis deux jours. La première fois qu'on revient de New York... Chaque fois qu'on retourne à Venise... On dit tous presque toujours la même chose. Ce n'est jamais vraiment original ni très intelligent. Peut-on parler encore de Carpaccio, de la chapelle derrière Saint-Marc, de ses toiles mal éclairées, de ses ocres, de ses hommes à la coiffe

blowing into their round trumpets, its silence? Painting as time, as an experience. Living with it, looking at it again. The courtesans in a corner of the Museo Correr. Why do I love Carpaccio and not comic books and comic-book furniture? Hey, yeah! Let's talk about comic-book furniture! And about the people who think modernity is about bad 1950s faux-leather rather than the pure Jansen rigour of a Charlotte Perriand chair? No. It would be too tasteless of me to devote more than a minute to the 1950s and comic books in the streets of Venice.

I walked up to the Arsenal. The two lions. A bit further away, near a police station, was a bar with a low ceiling where the white wine was excellent. The square, again. And the bedroom. And San Giorgio at the window. And why I love Carpaccio. And why people do not like what I like. And why you liked the things that I liked. By the way, do you still like them?

Then, there was another night, and then another day, made up of long walks. An afternoon at the Lido. Walking right next to the sand and crossing the lagoon to the sound of the Vaporetto.

rossa che soffiano nelle loro tube rotonde, del suo silenzio? La pittura come un tempo, come un'esperienza. Vivere insieme, guardare ancora. Le cortigiane in un angolo del museo Correr. Perché amo Carpaccio e non i fumetti e i mobili fumettati? Ecco! E se si parlasse dei mobili fumettati? E delle persone che pensano che la modernità sia il brutto skaï degli anni cinquanta piuttosto che il rigore tutto jansenista di una sedia di Charlotte Perriand? No. Sarei troppo volgare se dedicassi più di un minuto agli anni cinquanta e ai fumetti sulle strade di Venezia.

Ho camminato fino all'Arsenale. I due leoni. Un po' più lontano, vicino a un commissariato di pubblica sicurezza, un bar dalla volta bassa, dove c'era un vino bianco eccellente. Di nuovo la piazza. E la camera. E San Giorgio dalla finestra. E perché amo Carpaccio? E perché le persone non amano quello che amo io? A proposito, le ami ancora?

Dopo, ci fu un'altra notte ancora e poi un'altra giornata, fatta di lunghe passeggiate. Un pomeriggio al Lido. Camminare proprio vicino alla sabbia e attraversare la laguna al rumore del vaporetto.

rouge qui soufflent dans leurs rondes trompettes, de son silence ? La peinture comme un temps, comme une expérience. Vivre avec, regarder encore. Les courtisanes dans un coin du musée Correr. Pourquoi j'aime Carpaccio et pas les bandes dessinées et les meubles bandes-dessinées ? Tiens ! Et si on en parlait des meubles bandes-dessinées ? Et des gens qui pensent que la modernité c'est plutôt le mauvais skaï des années cinquante que la rigueur toute janséniste d'une chaise de Charlotte Perriand ? Non. Je serais trop vulgaire si je consacrais plus d'une minute aux années cinquante et aux bandes dessinées dans les rues de Venise.

J'ai marché jusqu'à l'Arsenal. Les deux lions. Un peu plus loin, près d'un commissariat de police, un bar au plafond bas où le vin blanc était excellent. La place, à nouveau. Et la chambre. Et Saint-Georges à la fenêtre. Et pourquoi j'aime Carpaccio. Et pourquoi les gens n'aiment pas ce que j'aime. Et pourquoi tu aimais, toi, les choses que j'aimais. Au fait, les aimes-tu encore ?

Après, il y eut encore une autre nuit et puis une autre journée, faite de longues promenades. Un après-midi au Lido. Marcher tout près du sable et traverser la lagune au bruit du Vaporetto.

After that, there was another night, fish, white wines, music at La Fenice and a day that was too long. All those people in Venice who are in a rush, who are on the go and who work. Political posters, an end of the afternoon when the motoscafo took a long time to arrive.

And then, for one last time, Santa Lucia near the train station. Candles still burning. A square in the ghetto. And then those tall houses. Two children playing. A cat crossing the square, looking at me. Once again, the shops, leather and jumpers, paninis and white wine.

Friends from childhood holidays. Le Pyla. Arcachon. Bugeaud. Other towns engulfed, ten kilometres from the sea, eight hundred metres up ... A forest of oaks and cork oaks, a green veranda, a grandmother who is still young, a six-year-old child who will eat the berries of a holly bush before the holidays are over. Friends from childhood holidays, addresses exchanged beside Lake Annecy or on an English riverbank. We will write to each other tomorrow. We never wrote to each other, never saw each other again. Silly photos on a wood-and-steel jetty, an English first name. We will write to each other tomorrow.

When I left Venice before, I always used to say:

Dopo, ci fu un'altra notte, pesce, vino bianco, musica alla Fenice e una giornata troppo lunga. Tutta quella gente, a Venezia, che corre, che va e che lavora. Manifesti politici, un fine pomeriggio in cui il motoscafo tarda a arrivare.

E poi, un'ultima volta Santa Lucia, vicino alla stazione. C'era ancora acceso. Una piazza nel ghetto. E poi quelle case alte, due bambini che giocavano, un gatto che attraversò la piazza guardandomi. Di nuovo i negozi, pelle e maglioni, panini e vino bianco.

I compagni e le compagne delle vacanze dell'infanzia. Pyla. Arcachon. Bugeaud. Altre città inghiottite a dieci chilometri dal mare, a ottocento metri d'altezza, una foresta di querce e di sugheri, una veranda verde, una nonna ancora giovane, un bambino di sei anni che mangerà bacche di agrifoglio prima della fine delle vacanze. I compagni e le compagne delle vacanze dell'infanzia, gli indirizzi scambiati sulla riva del lago d'Annecy o su una sponda inglese. Ci si scriverà domani: non ci si è mai scritti, non ci si è mai rivisti. Foto un po' stupide su un molo di legno e di acciaio, un nome inglese, ci si scriverà domani.

Un tempo, quando lasciavo Venezia, dicevo...

Après, il y eut une autre nuit, des poissons, des vins blancs, de la musique à la Fenice et une journée trop longue. Tous ces gens dans Venise qui courrent, qui vont et qui travaillent. Des affiches politiques, une fin d'après-midi où le motoscafo tarde à arriver.

Et puis une dernière fois Santa Lucia près de la gare. Des cierges encore allumés. Une place dans le ghetto. Et puis ces maisons hautes, deux enfants qui jouaient, un chat qui traversa la place en me regardant. A nouveau les boutiques, du cuir et des chandails, des panini et du vin blanc.

Les copains et les copines des vacances de l'enfance. Le Pyla. Arcachon. Bugeaud. Autres villes englouties à dix kilomètres de la mer, à huit cents mètres d'altitude, une forêt de chênes et des chênes-lièges, une véranda verte, une grand-mère encore jeune, un enfant de six ans qui mangera des boules de houx avant la fin des vacances. Les copains et les copines des vacances de l'enfance, les adresses échangées au bord du lac d'Annecy ou sur une berge anglaise. On s'écrira demain, on s'est jamais écrit, on s'est jamais revu. Des photos un peu bêtes sur une jetée de bois et d'acier, un prénom anglais, on s'écrira demain.

Quand je quittais Venise autrefois, je disais

I will be back within six months. Today I know that Venice is one of those places, one of those people – like you – with whom you do not choose how things go. You have to meet them by chance, leave them without realising, not measuring your time, nor looking at the lagoon. Leave.

sempre: tornerò fra sei mesi. Oggi so che Venezia fa parte di quei luoghi, di quelle persone — come te — con cui non si scelgono le abitudini. Bisogna incontrarle per caso, lasciarle senza sapere, non misurare il proprio tempo né guardare la laguna: andarsene.

Venise

93

toujours : je reviendrai avant six mois. Je sais aujourd’hui que Venise fait partie de ces lieux, de ces gens — comme toi — avec qui on ne choisit pas ses habitudes. Il faut les rencontrer au hasard, les quitter sans savoir, ni mesurer son temps, ni regarder la lagune, — s’en aller.

JACQUES MARTINEZ

Venise, les îles et les jeux



CASINO VENIER
ACIF / Alliance française
Délégation d'action culturelle de l'Ambassade de France

V E N I S E 9 9 3

Dear Brigitte Maury,

Exactly one month ago, I left Venice after spending that long weekend there. A few days before my arrival, I was informed about this exhibition project and so began thinking about it, with readings, with recollections, with pencils. Tonight I'm writing to you to tell you more or less where I stand on all this work which is reaching its conclusion.

In the days before my arrival in Venice, I was wavering between two options. The first one I considered was the following: starting with a drawing from 1964 and ending with a current painting to show in total about a dozen works that have been, for almost thirty years, a part of my life as a painter – something vaguely retrospective sketching out fairly well the path that I have taken. I quickly ruled out that idea. Then I thought I would simply have to choose a certain number of paintings, drawings and sculptures from the past few months that could fit with the guidelines and requirements of the Casino Venier. Basically, I then left for Venice to take measurements and show you the photos of the latest paintings and see how to hang them.

Venice changed all that. I had, aside from my scarce and vague memories, a photo found in a book, a photo big enough to be able to see the alterations of the mirrors in the great hall. When the plane turned just before landing, there was the lagoon below, and, in the space of a movement, the islands of the mirrors and the islands of the airplane blurred together. This blurry image, this double image, would stay with me until the boat ride that brought me...

Cara Brigitte Maury

Esattamente un mese fa, lasciai Venezia dopo aver passato questo lungo week-end. Qualche giorno prima del mio arrivo, ero stato avvertito di questi progetto di esposizione e avevo cominciato così, con delle letture dei ricordi e dei schizzi, a rifletterci sopra. Vengo questa sera per dirvi più o meno a che punto sono di tutto questo lavoro che arriva alla fine.

Durante alcuni giorni prima del mio arrivo a Venezia, esitavo tra due scelte. La prima prevista era la seguente: partire da un disegno del 1964 e terminare con un tela di oggi per mostrare in totale una decina di opere che accompagnano da quasi trenta anni la mia vita di pittore; qualcosa di vagamente retrospettivo che disegnerebbe abbastanza velocemente questa idea. In seguito, ho creduto che bisognava semplicemente scegliere negli ultimi mesi un certo numero di pitture, disegni e sculture che potevano iscriversi nei limiti e nelle esigenze del Casino Venier. Insomma, partivo allora per Venezia per prendere delle misure, mostrare le foto delle ultime opere e vedere insieme come esporle.

Venezia ha cambiato tutto ciò. Disponevo, oltre ai miei rari e vaghi ricordi, di una foto trovata in un libro, foto abbastanza grande da rendere leggibile l'alterazione degli specchi del grande salone. Quando l'aereo ha virato giusto prima di atterrare, c'era in basso la laguna, e, il tempo di un movimento, le isole degli specchi e le isole dell'aereo si sono confuse. Questa immagine torbida, questa immagine doppia, la conserverò ancora fino al battello che mi conduceva...

Chère Brigitte Maury,

Il y a exactement un mois, je quittais Venise après y avoir passé ce long week-end. Quelques jours avant mon arrivée, j'avais été averti de ce projet d'exposition et commencé ainsi, avec des lectures, avec des souvenirs, avec des crayons, à y réfléchir. Je viens ce soir vous dire à peu près où j'en suis de tout ce travail qui touche à sa fin.

Pendant les quelques jours qui ont précédé mon arrivée à Venise, j'hésitais entre deux choix. Le premier envisagé était le suivant: partir d'un dessin de 1964 et terminer avec une toile d'aujourd'hui pour montrer au total une dizaine des œuvres qui accompagnent, depuis presque trente ans, ma vie de peintre; quelque chose vaguement rétrospectif dessinant assez bien ce chemin qui est le mien. J'ai assez vite écarté cette idée. Ensuite, j'ai cru qu'il fallait tout simplement choisir dans les tout derniers mois un certain nombre de peintures, de dessins et de sculptures qui pouvaient s'inscrire dans les limites et les exigences du casino Venier. En gros, je partais alors à Venise pour prendre des mesures et pour vous montrer les photos des dernières peintures et voir comment accrocher.

Venise a changé tout ça. Je disposais, outre mes rares et vagues souvenirs, d'une photo trouvée dans un livre, photo assez grande pour que les altérations des miroirs du grand salon y soient lisibles. Quand l'avion a tourné juste avant d'atterrir, il y avait en bas la lagune, et, le temps d'un mouvement, les îles des miroirs et les îles de l'avion se sont confondues. Cette image trouble, cette image double, je la garderai encore jusqu'au bateau qui m'amenaît

to the city. As we approached the city, I had flashes of those memories associated with my first trip, in 1954, and then all those that followed, every three, four years. I always came to see Venice. I came to do something there. The images, the memories, the desires, the painting of course, everything blended together and sped up. I was going to come here to show paintings done elsewhere? Yes, why not. And yet, when Monet was in Venice, for example, he painted Venice. So why not also try, myself, to "paint Venice"? Naturally, it wasn't about fitting into some external desire; it was about continuing to do the same thing, to do what you know how to do, but to do it with things here. So that maybe, then, the things here would learn to do better and differently too. Right now, I forget if I told you about Simon Hantaï: I think I told you that he was one of my favourite painters. As you know, he decided, several years ago, to stop painting. This choice remains a mysterious, but the little information circulating about this decision suggests that it resulted from a refusal of repetition. I've always been struck by his works, which are only the long and painstaking development of an idea running its course, as if repetition could justify things, as if by seeing "one" we could see "the". Anyway, that and other reasons, the most important of which might be those that escape me, led me to this: the islands and the games.

This is the first time that one of my exhibitions has a title and this title just came to be, naturally; I found my groove, my random mirrors and portholes. And then Venice also, in its history: this adventure started in the islands, well before the Rialto became urbanised. It ended up in the games. The golds and weapons of the Serenissima, their mighty bronzes that conquered the Turks, empowered the Popes or alarmed Florence, thus turned into gentle schemes that were forever vulnerable to the Corsicans, the Austrians.

So, in the first room, there will be seven islands. They are islands because they will have both the name and the definition: Murano, Burano, Giudecca, Lido, Poglieza, Torcello, San...

verso la città. Avvicinandosi alla città, sfilavano quei ricordi che sono legati al mio primo viaggio, nel 1954, e poi tutti quelli che hanno seguito, ogni tre anni, ogni quattro anni. Ero sempre venuto per vedere Venezia. Venivo per farci qualche cosa. Le immagini, i ricordi, i desideri, la pittura naturalmente, tutto si mischiava e si accelerava. Stavo per venire qui per mostrare delle tele fatte altrove? Sì, perché no? Eppure, quando Monet è a Venezia per esempio, dipinge Venezia. E perché non provare, anche io, a "dipingere Venezia"? Naturalmente, non si tratta di iscriversi in un desiderio esterno, si tratta di continuare a fare sempre la stessa cosa, di fare quello che si sa fare, ma di farlo con le cose di qui. Può darsi, allora che le cose di qui imparino a fare un po' meglio e a fare anche diversamente. Dimentico al momento se vi ho già parlato di Simon Hantaï. Credo avervi detto che era uno dei miei pittori preferiti. Come sa, egli ha deciso, qualche anno fa, di smettere di dipingere. È sempre una scelta misteriosa ma alcune informazioni che circolano a proposito di questa decisione segnalano che e il risultato di un rifiuto di ripetizione. Sono sempre stato sorpreso da queste opere che non sono altro che il lungo e fastidioso sviluppo di un'idea che sta per esaurirsi, come se la ripetizione potesse giustificarsi, come se vedendo "uno", si potesse vedere "il". Insomma, questa e altre ragioni, di cui le più importanti sono forse quelle che mi sfuggono, mi hanno portato a questo: le isole e i giochi.

È la prima volta che una mia esposizione ha un titolo e questo titolo si è imposto così, naturalmente, vi trovavo il proprio tornaconto, i miei casi di specchi e di oblo. E poi Venezia anche, nelle sua storia: quest'avventura è cominciata nelle isole, molto prima che un'urbanizzazione si sviluppi intorno al Rialto. Essa è finita nei giochi. Gli ori e le armi della Serenissima, i loro bronzi più forti che vincevano i Turchi, rinforzavano i Papi o inquietavano Firenze si erano trasformati così in teneri progetti vulnerabili per sempre dal Corso, dal Austriaco.

Ci saranno dunque, nella prima sala, sette isole. Sono delle isole perché ne avranno nello stesso tempo il nome e la definizione: Murano, Burano, la Giudecca, il Lido, Poglieza, Torcello, San...

vers la ville. En approchant de la ville, défilaient ceux de mes souvenirs qui sont liés à mon premier voyage, en 1954, et puis tous ceux qui ont suivi, tous les trois ans, tous les quatre ans. J'étais toujours venu pour voir Venise. Je venais pour y faire quelque chose. Les images, les souvenirs, les désirs, la peinture bien sûr, tout se mêlait et s'accélérait. J'allais venir ici montrer des toiles faites ailleurs? Oui, pourquoi pas. Mais pourtant, quand Monet est à Venise par exemple, il peint Venise. Et pourquoi pas essayer, moi aussi, de "peindre Venise"? Naturellement, il ne s'agit pas de s'inscrire dans un désir extérieur, il s'agit de continuer de faire toujours la même chose, de faire ce qu'on sait faire, mais de le faire avec des choses d'ici. Pour que peut-être, alors, les choses d'ici apprennent à faire un peu mieux et à faire différent aussi. J'oublie à l'instant si je vous ai parlé de Simon Hantaï: je crois vous avoir dit que c'était un de mes peintres préférés. Comme vous le savez, il a décidé, il y a quelques années, de cesser de peindre. C'est toujours un choix mystérieux mais les quelques informations qui circulent autour de cette décision signalent qu'elle est le résultat d'un refus de répétition. J'ai toujours été étonné par ces œuvres qui ne sont que le long et fastidieux développement d'une idée qui va en s'épuisant, comme si la répétition pouvait justifier, comme si en voyant "un", on pouvait voir "le". Bref, ça et d'autres raisons, dont les plus importantes sont peut-être celles qui m'échappent, m'ont amené à ceci: les îles et les jeux.

C'est la première fois qu'une de mes expositions porte un titre et ce titre s'est imposé comme cela, naturellement, j'y trouvais mon compte, mes hasards de miroirs et de hublots. Et puis Venise aussi, dans son histoire: cette aventure a commencé dans les îles, bien avant qu'une urbanisation se développe autour du Rialto. Elle a fini dans les jeux. Les ors et les armes de la Sérénissime, leurs bronzes les plus forts qui avaient vaincu le Turc, renforçaient les papes ou inquiétaient Florence s'étaient changés ainsi en de tendres desseins vulnérables à jamais par le Corse, l'Autrichien.

Il y aura donc, dans la première salle, sept îles. Ce sont des îles parce qu'elles en auront à la fois le nom et la définition: Murano, Burano, la Giudecca, le Lido, Poglieza, Torcello, San

Michele. At first, I thought I would work directly from the maps themselves and Eleonora sent me a wonderful book that was extremely topographical, perhaps too much so. So, the islands will only look random, but they will be islands, islands of gold leaf surrounded by silver leaf. Don't worry, I burnished it and fatiguing the fine metal toned down the flashiness. But don't think I want to hide it, the silver and gold. As you might have guessed, the destructive aspect of too many things today bores me more than it bothers me, and I dread getting bored, just as I dread death, and I think I've told you that too many things, for my taste, evoke death in a certain part of contemporary art that I dislike: stupid death and money. One last thing about the islands: they are there with their history: Byzantium on one side and the fragility of the palace chandeliers on the other. But also the blue and white joys of children skirting along the beaches, but also San Michele which must be a good place to die. If I hadn't decided, when the day comes, and may it come as late as possible, to settle in Serrabone, I might

have considered...

Let's move on to the second room, and here we are in the middle of the games. Here there will be four works of art: three are silkscreen prints on uncoated linen. One that measures about ninety wide by one hundred thirty-five centimetres high and which echoes the very design of an old Venetian game of goose. A remark about the centimetres. I forgot to tell you that each island sits within a seventy-four by seventy-four-centimetre square. This talk about measurements reminds me of our conversation, my problem with formats, big formats, little formats. Big formats, maybe as an easy way out. As the Kabyle proverb says: "If you have nothing to say, shout it loudly." By this I mean my mistrust of making format systematic: there are those who go big and those who go small, as if the adjective were meant to define rather than describe. Format should be a matter of necessity, of desire, and nothing else. Let's go back to our game, simply in its centre is a carved wooden heart as a happy way to end the game. A second one is a one-metre-by-one-metre square called Black Square on Venice Background. There actually is a background, which is an old map of the...

Michele. Avevo pensato, all'inizio di lavorare a partire dalle mappe stesse e Eleonora mi aveva fatto pervenire un formidabile libro terribilmente topografico, anche troppo. Così le isole avranno sole le apparenze del caso ma saranno delle isole, delle isole di foglie d'oro circondate da foglie d'argento. Non temete ho patinato e la fatica del sottile metallo ne ha calmato lo scintillio. Ma non crediate che io voglia nasconderli, essi, l'argento e l'oro. Come l'avete indovinato, il lato destroy di troppe cose oggigiorno mi annoia molto di più di quanto mi disturbia, e detesto annoiarmi, come anche detesto la morte, e credo avervi già detto che troppe cose sentivano l'odore della morte, a mio parere, in una certa parte di quest'arte contemporanea che non amo: la morte e i soldi stupidi. Un'ultima cosa sulle isole: esse sono là con la loro storia, Bisanzio da una parte, e la fragilità dei lampadari del palazzo dall'altra. Ma anche i piaceri dei bambini blu e bianchi che vanno vicinissimo alle spiagge, ma anche San Michele dove deve essere gradevole morire. Se non avessi deciso, quando il giorno verrà, e che venga il più tardi possibile, di stabilirmi a Serrabone, avrei forse progettato...

Passiamo alla seconda sala, ed eccoci nei giochi. Ci saranno quattro opere: tre sono delle serigrafie su lino non trattato. Una che misura più o meno novanta di larghezza e centotrentacinque centimetri di altezza, riprende lo stesso disegno di un vecchio gioco dell'oca veneziano. Un'osservazione a proposito dei centimetri. Ho dimenticato di dirvi che ogni isola si iscriveva in un quadrato di settantaquattro su settantaquattro centimetri. Queste storie di misure mi ricordano la nostra conversazione, i miei problemi di formati, piccoli formati. Grandi formati, può essere per facilità. Questo proverbio di Kabylia: "Se non hai niente da dire, gridalo forte." Voglio parlare là della mia diffidenza davanti alla sistematizzazione del formato: ci sono quelli che fanno grande e quelli che fanno piccolo, come se l'oggettivo fosse là per definire piuttosto che per qualificare. Il formato deve essere un affare di necessità, di desiderio, e basta.

Ritorniamo al nostro gioco, semplicemente al suo centro si trova un cuore di legno scolpito come modo felice di terminare la partita. La seconda opera è un quadrato di un metro su un metro che si chiama: "Quadrato nero su fondo Venezia". C'è effettivamente un fondo che è un'antica mappa della...

Michele. J'avais au départ pensé travailler depuis les cartes elles-mêmes et Eleonora m'avait fait parvenir un formidable livre terriblement topographique, peut-être trop. Aussi les îles n'auront-elles que des allures de hasard mais elles seront des îles, des îles de feuilles d'or entourées de feuilles d'argent. N'ayez crainte, j'ai patiné et la fatigue du fin métal a calmé les clinquants. Mais ne croyez pas que je veuille les cacher, eux, l'argent et l'or. Comme vous l'avez deviné, le côté destroy de trop de choses aujourd'hui m'ennuie encore plus qu'il me dérange, et j'ai horreur de m'ennuyer, comme j'ai horreur de la mort, et je crois vous avoir dit que trop de choses sentaient la mort à mon goût dans une certaine partie de cet art contemporain que je n'aime pas: la mort et l'argent bêtes. Une dernière chose sur les îles: elles sont là avec leur histoire; Byzance d'un côté et les fragilités des lustres de palais de l'autre. Mais aussi les plaisirs des enfants bleu et blanc qui vont tout près des plages, mais aussi San Michele où il doit faire bon mourir. Si je n'avais pas décidé, quand le jour viendra, et qu'il vienne le plus tard possible, de m'installer à Serrabone, j'aurais peut-être envisagé...

Passons à la deuxième salle, et nous voilà dans les jeux. Il y aura là quatre œuvres: trois sont des sérigraphies sur du lin non enduit. Une qui mesure à peu près quatre-vingt-dix de large sur cent trente-cinq centimètres de haut reprend le dessin même d'un vieux jeu de l'oie vénitien. Une remarque à propos des centimètres. J'ai oublié de vous dire que chaque île s'inscrivait dans un carré de soixante-quatorze sur soixante-quatorze centimètres. Ces histoires de mesures me rappellent notre conversation, mes problèmes de formats, grands formats, petits formats. Grands formats, peut-être comme facilité. Ce proverbe kabyle: "Si tu n'as rien à dire, crie-le très fort". Je veux dire par là ma méfiance devant la systématisation du format: il y a ceux qui font grand et ceux qui font petit, comme si l'adjectif venait définir plutôt que qualifier. Le format doit être une affaire de nécessité, de désir et c'est tout. Revenons à notre jeu, simplement en son centre se trouve un cœur de bois sculpté comme une manière heureuse de terminer la partie. Une deuxième est un carré de un mètre sur un mètre qui s'appelle "Carré noir sur fond Venise". Il y a effectivement un fond qui est un vieux plan de la

city, and on top of that, I drew the black squares of a chess game. But I like this idea of combining the games of this city with the adventure of this century. And while this Black Square on Black Background, which we loved so much, prevented us from seeing Venice and the rest, all the crazy ideas that we've had concerning at once the world and people and their creations, these ideas of purity, of blank slate, whose results we only know all too well, which disturb us when it reeks of blood but which we accept when it can be displayed on the mantelpiece, these ideas, in any case, we must clearly never forget. The world will continue, the world will change, if not here then somewhere else, but it will, and that's good. The end of history, the death of art – how funny they are! Then there will be a third one which will be a triptych: of three tarot cards that I made to play in Venice. The first one is an ace, it's called "La Vite" – The Vine – and you can see a tree in bloom on it. The second one is "L'amore" – Love. On it above huge frills you can see both the perfect back and floral bun of a woman on her wedding day, and this card is a queen. The last one is a jack, of course. It's called "Ancora" – Again. On it is the detail of a Vanity, early seventeenth century, by Simon Renard de Saint-André which is at the Lyon Museum of Fine Arts. It is based on the idea of "Così fan tutte" – "So do they all". Lastly, there will be, in this second room, four lithographs on Japanese paper coming together in a rectangle measuring one hundred twenty high by one hundred eighty wide, and depicting, in their separate parts, the image of a tricorn.

In the great hall, where nothing can be hung, I liked the idea of that piece of marble that rises from the ground to look down, into the street, at those who want to enter. This piece which you call, I believe, The Spy, I had the idea and the desire to replace it with an object from here that has been barely touched. You know those funny chimneys in the houses on the Grand Canal and the paintings by Carpaccio, well I designed one that is about a metre twenty high, an object for outside and rooftops, installed inside, to look out and downwards. To close it off, I will go to Venini's to try to build a kind of stopper for a carafe and chimney in which, I hope, the lights of the city will play and which we will have to remove in order to look down...

città, e sopra ho disegnato i neri di un gioco di scacchi. Ma quest'idea mi piace, di riunire così i giochi di questa città e l'avventura di questo secolo. E se questo "Quadrato nero su fondo nero", che abbiamo tanto amato, ci avesse impedito di vedere sia Venezia che il resto, tutte le idee folli che abbiamo avuto a proposito sia del mondo che degli uomini e delle loro creazioni, queste idee di purezza, di tavola rasa di cui conosciamo fin troppo bene i risultati, che ci disturbano quando hanno l'odore di sangue ma aller quali ci si adegua quando le si può posare sul comò, queste idee, in ogni caso, che non si dovrà evibirà, se non è qui, sarà altrove, ma lo sarà ed è bene così. La fine della storia, la morte dell'arte, come sono divertenti!

Ci sarà infine una terza che sarà un trittico: tre carte di un tarocco che ho fabbricato per giocare a Venezia. La prima è un'asso, si chiama "la Vite", e vi si vede un albero in fiore. La seconda, "l'Amore", vi si indovina al di sopra di immensi volanti, il dorso perfetto ed anche lo chignon fiorito di una donna il giorno delle sue nozze e, questa carta è una regina.

L'ultima è un fante, naturalmente. Essa si chiama "Ancora". Vi si scopre il particolare di una "Vanità", inizio diciassettesimo secolo, di Simon Renard de Saint-André che si trova al museo di Lione. Il tutto riprendendo questa idea "Così fan tutte", si chiamerà in italiano, naturalmente, "Così facciamo tutti". Ci sarà infine, in questa seconda sala, quattro litografie su carta giapponese che si riuniscono in un rettangolo di centoventi centimetri di altezza su centottanta di larghezza e che illustrano, nella loro parte separata, il disegno di un tricornio.

Nel grande salone dove non è possibile appendere niente, mi è piaciuta l'idea di questo pezzo di marmo che si eleva dal suolo per guardare in basso, nella strada, chi vuole entrare. Questo pezzo che voi chiamate, credo, la spia, ho avuto l'idea e la voglia di sostituirlo con un oggetto di qui appena lavorati. Conoscete questi buffi comignoli delle case del Canal grande e delle tele del Carpaccio, ne ho designato uno che misura più o meno un metro e venti centimetri di altezza, oggetto d'esterno e di tetti, ma installato dentro per guardare fuori verso il basso. Per chiuderlo, andrà da Venini per tentare di fabbricare una specie di tappo di caraffa e di comignolo nel quale, le spero, giocheranno le luci della città e che dovreмо togliere per sorvegliare...

ville, et par-dessus, j'ai dessiné les noirs d'un jeu d'échecs. Mais cette idée me plaît de réunir ainsi les jeux de cette ville et l'aventure de ce siècle. Et si ce "Carré noir sur fond noir", que nous avons tellement aimé, nous avait empêchés de voir et Venise et le reste, toutes les idées folles que nous avons eues concernant et le monde et les hommes et leurs créations, ces idées de pureté, de table rase dont nous ne connaissons que trop les résultats, qui nous dérangent quand ça le sent le sang, mais dont on s'accorde quand ça peut aller sur la commode, ces idées, de toute manière, qu'il ne faudra évidemment jamais oublier. Le monde va continuer, le monde va changer, si ce n'est pas ici, ce sera ailleurs, mais ça sera, et c'est bien. La fin de l'histoire, la mort de l'art, comme ils sont drôles! Il y aura enfin une troisième qui sera un tryptique: de trois cartes d'un tarot que j'ai fabriquées pour jouer à Venise. La première est un as, elle s'appelle "La vite" et on y voit un arbre en fleurs. La deuxième, "L'amore". On y devine au-dessus d'immenses volants et le dos parfait et le chignon fleuri d'une femme le jour de ses noces et, cette carte est une reine. La dernière est un valet, naturellement. Elle s'appelle "Ancora". On y découvre le détail d'une "Vanité", début XVII^e, de Simon Renard de Saint-André qui est au musée de Lyon. Le tout reprenant cette idée "Così fan tutte" s'appellera en italien, naturellement, "Ainsi nous faisons tous". Il y aura enfin, dans cette deuxième salle, quatre lithographies sur papier japon se réunissant en un rectangle de cent vingt de haut sur cent quatre-vingts de large, et racontant, dans leur partie séparée, le dessin d'un tricorne.

Dans le grand salon où rien ne peut être accroché, j'ai aimé l'idée de ce morceau de marbre qui s'enlève du sol pour regarder en bas, dans la rue, qui veut entrer. Cette pièce que vous appelez, je crois, l'espion, j'ai eu l'idée et l'envie de la remplacer par un objet d'ici à peine travaillé. Vous connaissez ces drôles de cheminées des maisons du grand canal et des toiles de Carpaccio, alors j'en ai dessiné une qui fait à peu près un mètre vingt de haut, objet d'extérieur et de toit, installée dedans, pour regarder dehors vers le bas. Pour la fermer, j'irai chez Venini tenter de fabriquer une sorte de bouchon de carafe et de cheminée dans lequel, je l'espère, joueront les lumières de la ville et qu'il nous faudra enlever pour surveiller

at the street. This will be called Venetian Ready-Made to simultaneously say that we are familiar with ready-mades and that we liked them the way we liked Van Gogh but that our taste for toilets ends there, from now on.

Finally, if the work has not yet begun, in the small room on the ground floor, I would like to see two drawings or paintings, I don't know yet, in small format, thirty by forty, that would be coming to me in Venice from Venice. As you know, I rented an apartment on the Zattere and I'd really like to go with the motif.

So, dear Brigitte, that's where I currently stand. I've just reread the above. Please forgive the familiar tone of my writing and understand that it often carries the traces of urgency. We will have, I'm sure, the time to continue our conversations of a month ago. You should know that I like the "Persian" look you put on about the art world. I also know that you know very well that behind meagre marigots and three pale swindlers, a story continues, quietly, as beautiful and mad as in past centuries. And when I say that, to the canvases of Hantai are added the colours of Soulages, the deserts of Barcello, the oils of Richter, the necks of Blais, the world of Caro, the fragility of Twombly, the silence of Balthus – to mention only a few living examples, minor ones among so many others...

See you very soon now. My wife is joining me, as we say in letters. Respectfully,

Jacques Martinez

P.S. I almost forgot, but if these crazy pre-Biennial times leave you with a bit of time, I recommend three paintings in San Giorgio: a still life by Juan Sánchez Cotán, a second one by Sebastián de Llanos y Valdés for a man's face, in the upper right corner, and a third one by Francisco de Herrera el Viejo for two female faces, almost in the middle.

la strada. Questa si chiamerà "Venitian ready made", per dire nello stesso tempo che conosciamo i ready made e che li abbiamo amati come abbiamo amato Van Gogh ma che il nostro gusto per i sanitari si ferma là, oramai.

Infine, se i lavori non sono ancora cominciati, nella piccola stanza al piano terreno, vi vedrei bene due disegni o tele, non so ancora, di piccolo formato, trenta su quaranta, che mi arriverebbero a Venezia da Venezia. Come sapete, ho affittato un appartamento alle Zattere e ho molto voglia di lavorare sul motivo.

Ecco, cara Brigitte, a che punto mi trovo oggi. Ho appena riletto ciò che precede. Le chiedo di perdonare le familiarità del tono e di vedervi spesso, soprattutto le impronte dell'urgenza. Avremo, ne sono sicuro, il tempo di continuare le nostre conversazioni di un mese fa. Sappia che amo questo sguardo di Persiano che le piace avere sul mondo dell'arte. So anche che lei sa molto bene che dietro alle magre pozze e a tre pallidi imbrogioni, continua tranquilla, una storia altrettanto bella e folle che quella dei secoli passati. E quando dico questo, alle tele d'Hantai si aggiungono i colori di Soulages, i deserti di Marcello, gli oli di Richter, le nuche di Blais, il mondo di Caro, la fragilità di Twombly, il silenzio di Balthus, per non parlare di qualche vivente, sottili esempi tra tanti altri...

A molto presto adesso. Mia moglie sì unisce a me, come si dice nelle lettere. Rispettosamente.

Jacques Martinez

P.S.: Stavo per dimenticare... Se queste ore un pò folli di prebiennale le lasciano un pò di tempo, le raccomando a San Giorgio tre tele: una natura morta di Juan Sanchez Gotan, la seconda di Sebastian de Llanos Valdés per il viso d'uomo, in alto a destra, la terza di Francisco de Herrera el Vecchio per i due visi di donna, quasi al centro.

TRADUCTION ITALIENNE :
ANNA GUARINI EMO CAPODILISTA

la rue. Cela s'appellera "Venitian ready-made" pour dire à la fois que nous connaissons les ready-made et que nous les avons aimées comme nous avons aimé Van Gogh mais que notre goût pour les sanitaires s'arrêtent là, désormais.

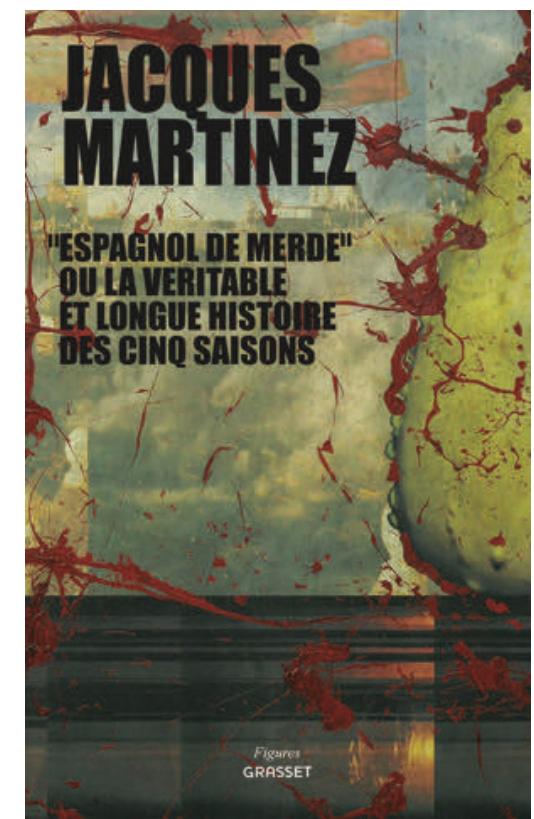
Enfin, si les travaux n'ont toujours pas commencé, dans la petite pièce du rez-de-chaussée, je verrai bien deux dessins ou toiles, je ne sais pas encore, petit format, trente sur quarante, qui m'arriveraient à Venise de Venise. Comme vous le savez, j'ai loué un appartement sur les Zattere et j'ai bien envie d'aller sur le motif.

Voilà chère Brigitte, où j'en suis aujourd'hui. Je viens de relire ce qui précède. Je vous demande de pardonner les familiarités du ton et d'y voir, souvent, surtout les traces de l'urgence. Nous aurons, j'en suis sûr, le temps de continuer nos conversations d'il y a un mois. Sachez que j'aime ce regard de "Persan" que vous jouez à avoir sur le monde de l'art. Je sais aussi que vous savez très bien que derrière de maigres marigots et trois pâles margoulins, se continue, tranquille, une histoire aussi belle et aussi folle que celle des siècles passés. Et quand je dis cela, aux toiles d'Hantai s'ajoutent les couleurs de Soulages, les déserts de Barcello, les huiles de Richter, les nuques de Blais, le monde de Caro, la fragilité de Twombly, le silence de Balthus, pour ne parler que de quelques vivants, minces exemples parmi tant d'autres...

A très vite maintenant. Mon épouse se joint à moi, comme on dit dans les lettres. Respectueusement.

Jacques Martinez

P.S.: J'allais oublier si ces heures un peu folles de prébiennale vous laissent un peu de temps, je vous recommande à San Giorgio trois toiles: une nature morte de Juan Sanchez Gotan, une deuxième de Sebastian de Llanos Valdés pour le visage d'homme, en haut sur la droite, une troisième de Francisco de Herrera et Vechio pour deux visages de femmes, presque au milieu.



I told you that I travelled seven thousand kilometres around Europe in 1954. All because of what happened a few months earlier, precisely Easter Day, Easter Sunday, some time before that 8 May that was going to change my life hugely. At the end of the meal, my grandfather told me that I was going to turn ten years old in July and that I should already be thinking about my birthday present.

My grandfather always gave me wonderful presents. So, I left the living room and went back to my bedroom. A few moments later I returned, telling my grandfather that I had taken the time to think about it. And I told him that for my birthday I wanted landscapes.

My uncle was there too—my mother had a brother, an idiotic one—and he began to laugh with that rather noisy type of laughter, that unduly loud sniggering characteristic of idiots. But my grandfather interrupted his chortling, saying “That’s a great idea”.

That year, we travelled to Europe and went from Marseilles to Nice, from Nice to Genoa, from Genoa to Pisa, from Pisa to Florence, from Florence to Rome, from Rome to Naples, from Naples to Rimini,

Vi ho detto di aver fatto, nel 1954, un viaggio di settemila chilometri in Europa. Tutto questo perché qualche mese prima, proprio il giorno di Pasqua, la domenica di Pasqua, vale a dire qualche tempo prima di quell’8 maggio che avrebbe tanto cambiato la mia vita, dopo aver finito di mangiare, mio nonno mi ha detto che avrei compiuto dieci anni a luglio e che avrei dovuto già pensare al mio regalo di compleanno.

Mio nonno mi faceva sempre bei regali. Sono quindi uscito dal salotto, sono andato in camera mia, dopo pochi attimi sono ritornato e ho detto a mio nonno che ci avevo pensato, che come regalo volevo dei paesaggi.

Mio zio – mia madre aveva un fratello, un fratello scemo – era lì e si è messo a ridere, con quella risata un po’ forte, sempre un po’ troppo forte tipica degli scemi. Mio nonno ha interrotto la sua risata e ha detto: “È un’idea fantastica”.

Quell’anno siamo partiti per l’Europa e siamo andati da Marsiglia a Nizza, da Nizza a Genova, da Genova a Pisa, da Pisa a Firenze, da Firenze a Roma, da Roma a Napoli, da Napoli a Rimini,

Je vous ai dit avoir fait, en 1954, un voyage de sept mille kilomètres en Europe. Tout cela parce que quelques mois auparavant, exactement le jour de Pâques, le dimanche de Pâques, c'est-à-dire quelque temps avant ce 8 mai qui devait beaucoup changer ma vie, à la fin du repas, mon grand-père m'a dit que j'allais avoir dix ans au mois de juillet et qu'il fallait que je pense déjà à mon cadeau d'anniversaire.

Mon grand-père me faisait toujours de beaux cadeaux. J'ai donc quitté le salon, je suis retourné dans ma chambre, quelques instants après je suis revenu et j'ai dit à mon grand-père que j'avais réfléchi, que comme cadeau je voulais des paysages.

Mon oncle – ma mère avait un frère, un frère idiot – était là et il s'est mis à rire, de ce rire un peu fort, un peu toujours trop fort qui appartient aux imbéciles. Mon grand-père a interrompu son rire et a dit « C'est une idée formidable ».

Cette année-là nous sommes partis en Europe et nous sommes allés de Marseille à Nice, de Nice à Gênes, de Gênes à Pise, de Pise à Florence, de Florence à Rome, de Rome à Naples, de Naples à Rimini,

from Rimini to Venice, from Venice to Milan, and from Milan to Alsace. My grandfather wanted to show me his mother's country: Altkirch, Cernay, Guebwiller, and Paris again. Of course, we went to Paris, and then Versailles. And next we headed back south, via Bordeaux, Toulouse, et cetera, et cetera.

In the boat on the way back home, the captain invited us to his table. Naturally, we talked about the trip we had just been on. He kindly asked me what I had enjoyed the most about it, what had most impressed me. I think it took me some time to answer that question. I thought of Versailles and Venice. But I did not say Versailles because, for me, Versailles was already four years ago, whereas the real novelty, the big impression this new trip had made on me was clearly Venice.

From 1956, from when I lived in Nice, Italy was my closest country. We therefore often visited Italy as a family, or sometimes I would travel there with just my mother. We would go to the Piedmont region nearby, have a Sunday lunch in Cuneo, spend time in Turin, stop over in Milan, enjoy the Italian lakes—often in the summer—and we would visit Venice very regularly. I therefore became used to seeing Venice.

Later, when I was able to travel alone, I would often take the train with friends: night trains in second class. At that time, Italian train tickets were considerably cheap, especially for night travel in second class. Most of the time, we would sleep in hotels offering limited comfort, near the train station, in the Santa Lucia district. In this way, year after year, I would visit Venice, returning there frequently. In 1993, I even spent an entire month there, when the cultural officer of...

da Rimini a Venezia, da Venezia a Milano, da Milano in Alsazia, dato che mio nonno voleva farmi visitare il paese di sua mamma, Altkirch, Cernay, Guebwiller, e poi ancora Parigi. Ovviamente Parigi, e poi ancora Versailles, e siamo scesi di nuovo, passando per Bordeaux, Tolosa, eccetera, eccetera.

Sul traghetto del ritorno il comandante ci aveva invitati al suo tavolo e naturalmente abbiamo parlato del viaggio che avevamo appena fatto. Il comandante, molto gentilmente, mi ha chiesto che cosa mi fosse piaciuto di più, cosa mi avesse più impressionato. Credo di averci messo un po' a rispondere, ho pensato a Versailles e a Venezia e non ho detto Versailles perché, per me, Versailles era quattro anni prima, mentre la vera novità, la cosa più sensazionale di questo nuovo viaggio era ovviamente Venezia.

Dal 1956, da quando ho abitato a Nizza, l'Italia era il paese più vicino. Per questo ci andavamo spesso, in famiglia o da solo con mia madre, non soltanto nel vicinissimo Piemonte per un pranzo della domenica a Cuneo, ma anche a Torino, ma anche a Milano, ai laghi italiani, spesso, in estate, ma sempre piuttosto regolarmente, a Venezia. Ho preso quindi l'abitudine di frequentare Venezia.

In seguito, quando ho potuto viaggiare da solo, con gli amici spesso prendevamo il treno, un treno di notte in seconda classe. All'epoca i treni italiani erano davvero a buon mercato, soprattutto i posti a sedere, in seconda classe, di notte, e dormivamo la maggior parte del tempo in alberghi dal comfort molto relativo, vicino alla stazione, nel quartiere di Santa Lucia. È così che anno dopo anno ci sono andato, ritornato spesso. Ci ho vissuto persino per un mese intero quando nel 1993 il consigliere culturale...

de Rimini à Venise, de Venise à Milan, de Milan en Alsace, mon grand-père voulait me montrer le pays de sa maman, Altkirch, Cernay, Guebwiller, et puis Paris encore. Bien sûr Paris, et puis encore Versailles, et nous sommes redescendus, en passant par Bordeaux, Toulouse, et cetera, et cetera.

Dans le bateau du retour le commandant nous avait invités à sa table et naturellement nous avons parlé de ce voyage que nous venions de faire. Le commandant, très gentiment, m'a demandé ce que j'avais aimé le plus, ce qui m'avait le plus impressionné. Je crois que j'ai tardé à répondre, j'ai pensé à Versailles et à Venise et je n'ai pas dit Versailles parce que, pour moi, Versailles c'était il y a quatre ans déjà alors que la vraie nouveauté, la grande impression de ce nouveau voyage c'était évidemment Venise.

A partir de 1956, à partir du moment où j'ai habité à Nice, l'Italie était le pays le plus proche. C'est ainsi que nous y allions souvent, en famille ou seul avec ma mère, aussi bien dans le Piémont très proche, un repas le dimanche à Cuneo, mais aussi Turin, mais aussi Milan, les lacs italiens, souvent, en été, mais toujours assez régulièrement, Venise. J'ai donc pris l'habitude de Venise.

Plus tard, quand j'ai pu voyager seul, avec des amis souvent nous prenions le train, un train de nuit en seconde, à cette époque-là les trains italiens étaient très peu chers, surtout assis, en seconde, la nuit, et nous dormions la plupart du temps dans des hôtels au confort très relatif, à côté de la gare, dans le quartier de Santa Lucia. C'est ainsi qu'année après année j'y suis venu, revenu souvent. J'y ai même résidé un mois entier quand en 1993 le conseiller culturel de

the French Embassy in Rome—my friend, Xavier North—was kind enough to exhibit my work in the premises of the Alliance française, in the little Venier Casino. And I was there again a few days ago to see the fifty-fourth Venice Biennial.

But like the rest of the world, Venice is often crowded. Although I know which side streets to take and which districts are not frequented by tourists, I like to be in Venice when it is not packed, in the same way as I like to be anywhere uncrowded. And we could call November Venice's emptiest month of the year.

In fact, the calmest weeks in Venice are those just before Christmas: the second and third weeks of December. But that year I was in Venice in November.

An Italian television channel, belonging to a French group, had organised an event and I was invited to it.

From the hotel window, I could see Palladio's churches opposite. It was a morning of mild *acqua alta*: flood water was there, present, and in a quantity large enough to draw clouds to the middle of Saint Mark's Square, but never reaching those high levels that make the city inaccessible.

I had just finished my portrayal of Nice. I still had the calabash in my mind and Palladio before me. Later, I found them all again in my studio. I looked at photos: photos of Venice, then photos of nothing and, then, photos of calabashes. I mixed everything up. I blended them all without much concern, with the rhubarb in the sky and the calabash on the guardrail not seeming far flung from reality.

dell'ambasciata di Francia a Roma, il mio amico Xavier North, era stato così gentile da presentare i miei lavori nei locali dell'Alliance française al piccolo Casino Venier. Ci sono stati ancora qualche giorno fa per vedere la cinquantaquattresima Biennale di Venezia.

Ma Venezia, come il resto del mondo, è spesso invasa dai turisti. Anche se conosco itinerari alternativi e so andare in quei quartieri in cui i turisti non vanno, è vero che, tanto a Venezia quanto nel resto del mondo, mi piace andare quando non c'è la folla, e il mese di novembre è uno dei mesi, diciamo, più vuoti.

A dire la verità, le settimane più tranquille a Venezia sono quelle che precedono il Natale, la seconda e la terza di dicembre, ma quell'anno mi sono ritrovato a Venezia a novembre.

Una rete televisiva italiana, appartenente a un gruppo francese, aveva organizzato una manifestazione ed ero stato invitato.

Dalla finestra del mio albergo vedeva, di fronte, le chiese del Palladio, era una mattinata con un po' di acqua alta, il che significa che l'acqua c'è, è presente, quel tanto che basta da far venire le nuvole fino al centro di piazza San Marco ma senza mai raggiungere quei livelli che rendono la città impossibile.

Avevo appena finito la mia tela di Nizza, avevo ancora in mente il ricordo della zucca e avevo Palladio davanti a me. In seguito, ho ritrovato tutto questo nel mio atelier, ho guardato alcune foto, foto di Venezia e poi foto del nulla, e poi foto di zucche. Ho mischiato tutto. Ho mischiato senza veramente preoccuparmi e senza che il rabarbaro nel cielo e la zucca sulla ringhiera mi apparissero completamente estranei alla realtà.

l'ambassade de France à Rome, mon ami Xavier North, avait eu la gentillesse de présenter mon travail dans les locaux de l'Alliance française au petit casino Venier. J'y étais encore il y a quelques jours pour voir la cinquante-quatrième Biennale de Venise.

Mais Venise, comme le reste du monde, est souvent envahie. Même si je sais prendre les rues d'à côté, aller dans ces quartiers où les touristes ne vont pas, c'est vrai que pour Venise comme pour le reste j'aime à y être quand la foule n'y est pas, et le mois de novembre est un des mois disons les plus vides.

A vrai dire les semaines les plus tranquilles à Venise ce sont celles qui précèdent la Noël, la deuxième et la troisième de décembre, mais cette année-là je me suis retrouvé en novembre à Venise.

Une chaîne de télévision italienne, appartenant à un groupe français, avait organisé une manifestation et j'y avais été invité.

*Depuis la fenêtre de mon hôtel je voyais, en face, les églises de Palladio, c'était un matin de petit *acqua alta*, ce qui signifie que l'eau est là, présente, juste assez pour faire venir les nuages jusqu'au milieu de la place Saint-Marc mais sans jamais avoir ces hauteurs qui rendent la ville impossible.*

Je venais de terminer ma toile de Nice, j'avais encore le cougourdon dans la tête et j'avais Palladio devant. Plus tard, j'ai retrouvé tout ça dans mon atelier, j'ai regardé des photos, des photos de Venise et puis des photos de rien, et puis des photos de cougourdons. J'ai tout mélangé. J'ai mélangé sans vraiment être gêné et sans que la rhubarbe dans le ciel et le cougourdon sur la rambarde m'apparaissent complètement étrangers au réel.

Indeed, it is worth remembering that in Canaletto's works, behind what appear to be the most figurative of paintings, different realities are often played out, hidden. For example, I know one where, in a corner, in a strange self-portrait, the painter urinated. He urinated on the corner of his portrayal. Urinated on his painting.

I refrained from doing so, but played around with images. Once the depiction was complete, it seemed a little too self-evident to me, so—as usual when I use photos—when the laser printing had finished, I dirtied it, gave a patina to it, underlined it and stained it.

But the stains are not there to conceal it. On the contrary, they are there as if I thought that the unforeseen presence of these marks and smears would make the viewer look at the image more carefully, compel them to behold it with a gaze that does not wear out too quickly. And then, afterwards, I drew, I sculpted that frame of golden wood and mirrors. For me, Venice is about that too: mirrors and golden wood. For example, there is one quite splendid one in the Ca' Rezzonico that I would encourage you to see.

So, there you go. There you have Venice, there you have November. Like a modern *veduta ideata*.

Infatti, sapete certamente che spesso in Canaletto, dietro le tele più apparentemente figurative, si muovono, si nascondono realtà diverse. Ad esempio, ne conosco una in cui, in un angolo, autoritratto bizzarro, il pittore urina, urina in un angolo della sua tela, urina sulla sua tela.

Mi guardai bene dal farlo ma giocai con le immagini. Una volta terminata la tela, mi apparve dai contorni troppo netti, allora, come faccio spesso con le foto, sporcando la stampa laser appena terminata, ci misi sopra una patina e poi aggiunsi anche righe e macchie.

Ma le macchie non sono lì per nascondere, al contrario, un po' come se pensassi che la presenza imprevista di quelle macchie, di quelle sbavature obbligasse a guardare ancor meglio l'immagine, obbligasse a dare uno sguardo che non si esaurisce troppo velocemente. E poi, in seguito, disegnai, scolpii questa cornice fatta di legno dorato e di specchi. Per me Venezia è anche questo, specchi e legni dorati. Ce n'è una, ad esempio, vi invito assolutamente ad andare a vederla, davvero fantastica, alla Ca' Rezzonico.

Ecco, ecco Venezia, ecco novembre, come una veduta ideata moderna.

En effet, vous n'êtes pas sans savoir que souvent chez Canaletto, derrière les toiles les plus apparemment figuratives se jouent, se cachent, des réels différents. Par exemple, j'en connais une où, dans un coin, autoportrait bizarre, le peintre urine, urine dans un coin de sa toile, urine sur sa toile.

Je me gardai bien de le faire mais je jouai avec les images. La toile terminée, elle m'apparut un peu trop évidente, alors comme souvent quand j'utilise des photos, une fois l'impression laser terminée je la salis, je la patinai et puis aussi là, je la soulignai, je la tachai.

Mais les taches ne sont pas là pour cacher mais au contraire, un peu comme si je pensais que la présence imprévue de ces taches, de ces salissures obligeait à regarder encore mieux l'image, obligeait à un regard qui ne s'épuise pas trop vite. Et puis, après, je dessinai, je sculptai ce cadre de bois doré et de miroir. Pour moi c'est aussi cela Venise, des miroirs et des bois dorés. Il y en a un par exemple, je vous engage à aller le regarder, assez formidable, à la Ca' Rezzonico.

Voilà, voilà Venise, voilà novembre, comme une *Veduta Ideata* moderne.

JACQUES MARTINEZ
2828A
SAN MARCO

Lettre à
Christian de Portzamparc

2017

My dear Christian,

122

Monday evening was nice. Nice to hear you talk, to see again those buildings, those houses and spaces that for over forty years now I've been looking at and admiring. It was nice to hear you think out loud, for you to let us partake in the long, beautiful and just path that is yours.

I would have loved to have the time to rekindle the conversation we started a long time ago, and to find it where we left it in June, in Rue La Bruyère, and to go back to that exchange with Sollers¹, which you invited me to read and which last summer I found important to try to follow and understand. It would also have been happy to be able to tell you about my Venetian project in a less succinct fashion than I managed to after your conference. It was however impossible during our dinner, albeit it was very pleasant, and thus I regret nothing, as that moment gave me such pleasure and with these pages I can attempt to tell you a bit more.

Mio caro Christian,

Lunedì sera è stato bello. Bello sentirti parlare, bello rivedere ancora tutti quei palazzi, quelle case, quegli spazi che osservo ed ammiro ormai da più di quarant'anni. È stato bello sentirti riflettere, bello il tuo renderci partecipi del lungo percorso, giusto e meraviglioso, che ti appartiene.

Mi sarebbe piaciuto avere il tempo di riprendere quella conversazione iniziata ormai da molto tempo, e ritrovarla là, dove l'avevamo lasciata nel mese di giugno, in rue La Bruyère. Ritornare a quegli scambi con Sollers¹, che mi invitasti a leggere e che l'estate passata fu per me importante cercare di seguire e comprendere. Sarei stato felice anche di poterti raccontare del mio progetto su Venezia in termini meno succinti di quanto abbia potuto fare dopo la tua conferenza, ma è stato impossibile durante la nostra cena, comunque molto piacevole. Pertanto non ho rimpianti, in quanto quei momenti mi furono così amabili e dal momento che ora, in queste pagine, avrò l'occasione di raccontarti un po' di più.

1. Christian de Portzamparc, Philippe Sollers 2003

1. Christian de Portzamparc, Philippe Sollers 2003

Mon cher Christian,

5

C'était bien ce lundi soir. Bien de t'entendre parler, de revoir encore tous ces bâtiments, ces maisons, ces espaces, que depuis plus de quarante ans maintenant, je regarde et j'admire. De t'entendre réfléchir, de nous faire partager ce long, beau et juste chemin qui est le tien.

123

J'aurais aimé avoir le temps de reprendre cette conversation commencée depuis longtemps, et aussi, la retrouver là où nous l'avions laissée au mois de juin, rue La Bruyère. J'aurais aimé revenir sur ces échanges avec Sollers¹ que tu m'avais invité à lire et dont la lecture fut pour moi très importante l'été dernier. J'aurais aimé avoir le temps de reprendre cette conversation commencée, heureux aussi de pouvoir te raconter mon projet « Venise » moins succinctement que j'ai pu l'évoquer après ta conférence. Mais ce fut impossible lors notre sympathique dîner. Pourtant je ne regrette rien, tellement ce moment fut agréable, puisque maintenant, avec ces pages, je vais pouvoir t'en raconter un peu plus.

1. Voir écrire. Christian de Portzamparc, Philippe Sollers. 2003

This project began on the day after the opening of my exhibition at the museum in Nice². In the days that followed, those friends who stood by me and cared for me after Marie left us continued to express their ever vigilant friendship towards me, and at the same time their interest -for which I'll ever be grateful- for my work.

Some had been by my side for some days then, when the arrangement had been already decided. I found the time to walk in the galleries, to look at the finished work.

With the end of the work, came also the end of the most terrible times I had known in all my life. Those of which I wrote in the catalogue, the times of the biggest happiness, the times of colour, lines and volumes, but also those of the worst grief.

So, when the times of colours, lines and volumes were over, nothing was left but grief. And just like that, my terrible life, like an infinite precipice in which one thinks each minute to fall, drown and disappear, swallowed everything at once and entirely, under the weight of a life that had become unbearable. It was then that those friends that I have mentioned, who always knew and still know how to interpose themselves between me and the world so as to allow me to move through things, people and days without being scratched, hurt or even broken, decided to help me more concretely.

2. Ghiribizzi, Musée de Nice, 2016. Galilée

Questo progetto è cominciato l'indomani del vernissage della mia mostra al museo di Nizza². Nei giorni a seguire, gli amici che mi sono stati vicini e mi hanno sostenuto dopo la dipartita di Marie, hanno continuato a manifestarmi la loro amicizia, sempre attenta, e nello stesso tempo il loro interesse, di cui sarò sempre riconoscente, per il mio lavoro.

Alcuni erano al mio fianco già da qualche giorno, quando l'allestimento era già definitivo. Ho avuto il tempo di passeggiare nelle gallerie e vedere il lavoro finito.

Con la sua fine, ebbero fine anche i giorni più terribili che avessi mai conosciuto: i giorni in cui, come scrissi poi nel catalogo, furono quelli delle più grandi felicità, dei colori, delle linee e dei volumi, ma anche del dolore più grande.

Così, quando il tempo dei colori, delle linee e dei volumi volse al termine, rimase solo il dolore. E di colpo, la mia terribile vita, come un precipizio impossibile in cui ogni minuto si pensa di cadere, annegare e poi sparire, inghiottì tutto in un colpo ed improvvisamente, sotto il peso di una vita divenuta invivibile. Fu allora che gli amici di cui ti ho già parlato vollero aiutarmi più concretamente, loro che sempre hanno saputo e ancora sanno mettersi tra me ed il mondo, in modo che io possa muovermi tra le cose, le persone e le giornate senza troppo ferirmi, arrecarmi dolore o spezzarmi.

2. Ghiribizzi, Musée de Nice, 2016. Galilée

Ce projet a commencé le lendemain du vernissage de mon exposition au musée de Nice². Dans les jours qui ont suivi le vernissage, les quelques amis qui m'entourent, me protègent depuis le départ de Marie, ont continué à me témoigner leur toujours vigilante amitié, en même temps que l'intérêt qu'ils portent, et je les en remercie toujours, à mon travail.

Certains étaient à mes côtés depuis déjà quelques jours, quand l'accrochage était déjà définitif. J'avais eu le temps de me promener dans les galeries, de regarder le travail enfin terminé.

Avec la fin du travail, s'achevaient aussi quelques saisons, les plus terribles que j'ai connues de toute ma vie. Ces saisons, dont j'écrivais dans le catalogue qu'elles avaient été les saisons des plus grands bonheurs, ceux de la couleur, ceux de la ligne, ceux des volumes et aussi du plus grand malheur.

Ainsi quand le temps des couleurs, des lignes et des volumes s'est arrêté il n'était plus resté que le grand malheur. Quand ma vie terrible, comme un précipice impossible, dans lequel on pense à chaque minute que l'on peut y tomber, y sombrer, y disparaître, engloutit tout d'un coup et tout à fait, par le poids d'une vie devenue alors invivable. Ces amis dont je t'ai parlé, qui ont toujours su et qui savent encore se glisser entre moi et le monde pour que je puisse avancer entre les choses, les gens, les jours sans trop m'égratigner, me déchirer, voire me briser.

2. Ghiribizzi. Musée de Nice, 2016. Catalogue édition Galilée

Those friends had seen me go in rounds in the Saint Paul atelier, and in that in Ticino. They had seen me remain silent for long, very long periods of time in the garden of Clos Marie, without moving nor speaking. This was far from being my habit, and they knew it.

The first times learning to ride a bicycle, one learns that whatever the uncertainties and the hesitations, the only way not to fall is to have the courage to go forward, on and on. And, as can happen, for everything to become simpler one only needs to raise his head, look forward and set a horizon.

126

This is sort of how the project started. It quickly became obvious to my friends and me that the only way for me to escape the dark silence that pervaded me was to be able to imagine other spaces, other walls to cover with my paintings, my papers, my volumes.

You know very well that the door to spaces and walls is not easy to find, especially for me, unskilled in these games and after all that time, even more so during those days, in which the simplest gesture was for me cumbersome, the simplest thought stuck like in real winter fogs.

I therefore let my friends take care of the spaces, the walls, and their doors. And as they...

Questi amici mi avevano visto girare a vuoto nell'atelier di Saint Paul, come in quello del Ticino, restando a lungo, molto a lungo in silenzio nel giardino di Clos Marie, senza muovermi o parlare. Non era da me, e loro lo sapevano bene.

Quando si impara ad andare in bicicletta si impara in fretta che quali che siano le incertezze, le esitazioni, l'unico modo per non cadere è avere il coraggio di andare avanti, ancora e ancora. E, come può essere, l'unico modo perché tutto divenga meno difficile, è sufficiente levare il capo, guardare avanti, fissare un orizzonte.

È quasi così che iniziò il progetto. Fu presto evidente che per questi amici, come per me, l'unica maniera per rimediare a quel silenzio troppo nero che mi aveva avvolto, era il poter immaginare altri spazi, altre pareti da riempire il più velocemente possibile con le mie tele, i miei fogli, i miei volumi.

Sai bene quanto la porta degli spazi e delle pareti non sia facile da trovare, almeno per me, poco avvezzo a questi giochi e dopo tanto tempo, a maggior ragione in quei giorni in cui il minimo gesto mi era infinitamente pesante, il minimo pensiero perso tra delle vere e proprie nebbie d'inverno.

Lasciai dunque fare ai miei amici, per gli spazi e le pareti, e di conseguenza le porte degli spazi e delle pareti. E mentre loro...

Ces amis m'avaient vu tourner en rond dans l'atelier de Saint-Paul, comme dans celui du Tessin, rester longtemps, très longtemps, silencieux dans le jardin de Clos-Marie, sans bouger, sans parler. Ce sont là choses bien loin de mes habitudes. Et ils le savent.

Les premières fois où on apprend à faire de la bicyclette on devine que quels que soient les balancements, les incertitudes, la seule manière de ne pas chuter est d'avoir le courage d'avancer et d'avancer encore. Et que, peut-être, pour que tout d'un coup, tout devienne moins difficile, il suffit de relever la tête, de regarder au loin, de fixer un horizon.

C'est ainsi que le projet a commencé. Il fut rapidement évident que pour ces amis comme pour moi, la seule manière d'échapper à ce silence trop noir qui m'enveloppait, était de pouvoir imaginer d'autres espaces, d'autres murs à remplir le plus rapidement possible de mes toiles, de mes papiers, de mes volumes.

Tu sais combien la porte des espaces et des murs est peu simple à trouver, en tout cas pour moi, malhabile à ces jeux, et depuis si longtemps, à plus forte raison en ces jours où le moindre geste devenait infiniment lourd, la moindre pensée, enfermée dans de vrais brouillards d'hiver.

Donc, pour les murs et les espaces, et les portes des murs et des espaces, j'ai laissé faire mes amis. Et en même temps qu'ils

127

very regularly checked on how I locked myself in bad feelings, so grew their opinion that the only way to get me out of them was to wave the idea of an exhibition to come in front of my weary eyes.

And then one day on the telephone I heard: Venice. I was told that there was soon going to be in Venice that exhibition called the Biennale. It was also explained to me that, similarly as to how in Avignon there has been for a while –and happily– an Avignon Off, there had been for some years a Venice Off during the Biennale. I was reminded how I myself had exhibited some works on the elegant walls of the small Casino Venier a long time ago³, thanks to my friend Xavier North, then cultural attaché of the French embassy in Rome and Brigitte Maury, who curated everything nicely in Venice. So when I heard Venice being mentioned on the telephone, all the memories came to me and for a short moment the joys of the past scattered the shadows of the present.

Then all the memories blended: the works, the exhibition, Marie's smiles, that apartment on the Zattere which for a month was home to the biggest happiness. Marie with me from the earliest drawings to the final moments of the arrangements of the exhibition. Our wonder and the repeated joys: the simple joys of the market, of legumes and fusilli, and also Giorgione, even in the middle of the morning or of an afternoon, but also...

verificavano regolarmente come mi ero rinchiuso in cattivi sentimenti, cresceva la loro convinzione che l'unica maniera di farmici uscire fosse agitare davanti al mio sguardo troppo stanco l'idea di una mostra futura.

Fu così che, un giorno al telefono, sentii: Venezia. Nella città ci stava per essere, mi venne detto, una mostra chiamata la Biennale. Mi fu anche spiegato che, come da molto tempo c'è ad Avignone –spesso felicemente– un Avignone Off, c'era ormai da diversi anni e durante la Biennale, un Venezia Off. Mi fu ricordato come io stesso in passato³, grazie al mio amico Xavier North, allora attaché culturale all'ambasciata francese di Roma, e a Brigitte Maury che curò bene il tutto da Venezia, avessi esposto alcune opere sulle eleganti pareti del piccolo Casinò Venier. Quando il nome di Venezia risuonò nel mio telefono tutti i ricordi ritornarono, e per un breve attimo tutte le gioie del passato dissiparono le ombre del presente.

Allora si mescolarono le memorie delle opere, della mostra, i sorrisi di Marie, quell'appartamento sulle Zattere quello dei momenti più felici. Marie al mio fianco, dai primi disegni al termine dell'allestimento.

La nostra meraviglia, le ripetute gioie: la gioia semplice del mercato, dei legumi, e dei fusilli e anche del Giorgione, anche in mattinata o nel pomeriggio, e ancora...

3. Catalog, Jacques Martinez, *Venise, les îles et les jeux*, 1993. Cultural action delegation of the French Embassy.

3. Catalogo, Jacques Martinez, *Venise, les îles et les jeux*, 1993. Delegazione d'azione culturale dell'Ambasciata di Francia.

vérifiaient très régulièrement combien j'étais enfermé dans des sentiments mauvais, leur conviction grandissait, que la seule manière de m'en faire sortir, était d'agiter devant mon regard trop las, l'idée d'une exposition à venir.

C'est ainsi, qu'au téléphone, j'entendis «Venise». Il allait y avoir, me disait-on, à Venise cette exposition qu'on appelait «la Biennale». De la même manière qu'en Avignon depuis longtemps, et souvent avec bonheur, il y avait, un «Avignon off», depuis plusieurs années déjà et pendant la Biennale s'était installé un «Venise off». Mes amis me rappelèrent comment j'avais moi-même il y a longtemps³, grâce à Xavier North, alors conseiller culturel à l'ambassade de France à Rome, et, à Brigitte Maury qui suivait joliment tout cela depuis Venise, montré dans les murs élégants du Petit Casino Venier, quelques œuvres dont tous les souvenirs quand le nom de Venise résonna dans mon téléphone envahirent mon regard, et, dans un court instant toutes ces joies du passé dissipèrent les ombres du moment.

Alors, se mêlèrent les œuvres, l'exposition, les sourires de Marie, cet appartement dans le quartier du Zattere qui fut pendant un mois celui du plus grand bonheur. Marie avec moi dès les premiers dessins jusqu'à la fin de l'accrochage. Nos étonnements heureux, ces bonheurs répétés, les bonheurs bêtes du marché, des légumes, et des fusilli, et, Giorgone aussi, souvent, au milieu d'un matin ou d'une après-midi, mais encore

3. Catalogue, Jacques Martinez, *Venise, les îles et les jeux*. 1993. Délégation d'action culturelle de l'Ambassade de France

those glasses of Prosecco at the tables of the Riviera, those reds of fire and glass in Murano's Venini atelier. Eleonora and Marie who with me discovered the big burning sphere, which became a gesture and a drawing. And again and also in that forest of happiness which came to my aid in those trying days, the lilies, too white and too big, in the halls of *Ca' Dario*, the sweetness of the nights of June and the nights of heavenly blue.

My friends accompanied me, we went to Venice. They had prepared, organised, and we saw, as it's said, some "spaces". By the Arsenale, behind the Giardini, in Dorsoduro and also, I think, by Santa Lucia. The more we visited, the less I was comfortable with the project.

It was like having a glass that had the colour of alcohol, maybe even the taste of alcohol, but that wasn't alcohol at all, and, without really knowing why, that famous Venice off now had me thinking.

Our walks, the conversations with the Venetians that came with us made me discover those hundreds of exhibitions that were going to invade the city. I don't do well in a crowd, I too often suffocate and too rarely recognise myself.

One day however, without really knowing how or why, we visited an apartment,

quei bicchieri di prosecco sui tavolini del Riviera, i rossi di fuoco e vetro dell'atelier Venini di Murano, Eleonora e Marie che scoprono insieme a me la grossa sfera incandescente che diventa poi un gesto ed un disegno. E di nuovo ed anche in questa selva di felicità che mi venne in soccorso in quei giorni bui, i gigli troppo bianchi e troppo grandi nei saloni di Ca' Dario, la dolcezza delle notti di giugno e delle notti blu. Un paradieso.

I miei amici mi hanno accompagnato, siamo andati a Venezia. Avevano preparato e organizzato che vedessimo degli, come dire, "spazi", vicino all'Arsenale, dietro ai Giardini, a Dorsoduro, e anche, penso, intorno a Santa Lucia. Più visitavamo, e meno mi sentivo a mio agio all'idea del progetto.

Era come avere un bicchiere in mano il cui contenuto aveva il colore dell'alcool, forse anche il gusto dell'alcool, ma alcool non era, e, senza sapere realmente il perché, quel famoso Venice off ora mi faceva riflettere.

Le nostre passeggiate, le conversazioni con i veneziani che ci accompagnarono, mi fecero scoprire le centinaia di mostre che avrebbero invaso la città. Non mi trovo bene nella folla, soffoco troppo velocemente, e mi riconosco troppo raramente.

Eppure un giorno, verso il tardo pomeriggio, senza bene sapere come e senza sapere bene perché, visitammo un appartamento,

ces verres de prosecco aux tables du Riviera, ces rouges de feu et de verre à l'atelier Venini de Murano, Eleonora et Marie qui découvrent avec moi la grosse boule qui brûle, qui devient un geste et un dessin. Et encore, et aussi dans cette forêt de bonheur qui arrivait à mon secours dans ces jours pénibles, les lys trop blancs, les lys trop grands dans les couloirs de *Ca' Dario*, la douceur des nuits de juin et les nuits bleu-paradis.

Mes amis m'ont accompagné, nous sommes allés à Venise. Ils avaient préparé, organisé, nous avons vu, comme on dit, des « espaces », près de l'Arsenal, derrière les Giardini, à Dorsoduro, et même je crois vers Santa Lucia. Plus nous visitions, et moins j'étais confortable avec le projet.

Il y avait autrefois une boisson dont on disait qu'elle avait les couleurs de l'alcool, peut-être le goût de l'alcool, mais qui n'était pas de l'alcool, et, sans trop savoir pourquoi ce fameux « Venise off » m'y faisait maintenant penser.

Nos promenades, les conversations avec les Vénitiens qui nous accompagnaient, me faisaient découvrir ces centaines d'expositions qui allaient envahir la ville. Je suis mal dans la foule, j'y étouffe trop souvent, m'y reconnais trop rarement.

Un jour pourtant, en fin d'après-midi, sans trop savoir comment, sans trop savoir pourquoi, nous avons visité un appartement,

not too big, not too small, about 120 m² I think, on Campo Santo Stefano, and without really knowing why or how, the walls, the light of the place, everything became more pleasant, more familiar, and the feeling only grew with the time during the evening.

Naturally, all of this was far from what they had imagined or wanted for me, but very rapidly, I think, it became obvious to them as it had for me, that those walls, that place was more aligned to what I know how to do, what I love to do and also what I can do.

From Bellini in Bellini, far from being troubled, I acquired the conviction and I shared it with them: that was the only way for me to be in Venice during the Biennale. I would not want a Biennale Off, a cheap pavilion, but I would have been happy to spend some months in the city I love, which I visit somewhat regularly since 1954, in which I have many joyful memories, and not just those who I mentioned above.

They accepted to continue to help and follow me in this adventure that I started to find lovely: I would live in Venice, from the end of Spring to the beginning of Autumn, I would continue to draw and maybe even paint. I would also, and naturally show my pictures, my sculptures, my papers there, accompanied by the music I love, the smell of candles, which I love to watch melt, the light of the place...

non troppo grande né piccolo, penso poco oltre i 120 mq, affacciato su Campo Santo Stefano, e senza sapere bene perché e senza sapere bene come, le pareti, la luce degli spazi, tutto mi divenne più dolce, più familiare, e quella sensazione non fece che ingrandirsi nella serata appena cominciata.

Naturalmente il tutto era ben lontano da quello che avevano immaginato, o avevano desiderato per me, ma fu penso molto in fretta chiaro a loro come lo fu a me che quelle pareti, quel luogo era ben più vicino a ciò che so fare, quello che amo fare e anche a quello che posso fare.

Di bellini in bellini, lungi dall'essere disturbato, mi convinsi ed riuscii a renderli partecipi della mia convinzione che sarebbe stata quella per me, l'unica maniera di essere presente a Venezia durante il periodo della Biennale. Non avrei voluto una Biennale Off, un padiglione a buon mercato, ma sarei stato felice all'idea di passare qualche mese in quella città da me amata, in cui passo del tempo regolarmente dal 1954, e di dove ho cari ricordi, e non solo quelli che ho elencato qui sopra.

Accettarono di continuare ad aiutarmi e di seguirmi in quest'avventura che comincia a trovare piacevole: sarei andato a vivere a Venezia, dalla fine della primavera fino all'inizio dell'autunno, avrei continuato a disegnare e forse anche a dipingere, e avrei naturalmente anche messo in mostra dei dipinti, delle sculture, dei fogli, accompagnati dalla musica che amo, l'odore delle candele, che amo guardare consumarsi, la luce degli spazi...

132

pas très grand, pas petit, à peu près 120 m² je crois, sur le Campo San Stefano, et sans trop savoir pourquoi, et sans trop savoir comment, les murs, la lumière de la place, tout me devint plus doux, tout me devint plus familier, et ce sentiment ne fit que grandir dans la soirée qui commençait.

Naturellement, tout cela était bien loin de ce qu'ils avaient imaginé ou voulu pour moi, mais assez rapidement je crois, il fut évident pour eux, comme cela le devenait pour moi, que ces murs, que ce lieu était bien plus près de ce que je sais faire, de ce que j'aime faire et même de ce que je peux faire.

De Bellini en Bellini, loin d'être troublé, j'acquis cette conviction et arrivai à la leur faire partager ; c'était là, la seule manière pour moi, d'être présent à Venise dans ces temps de Biennale. Je ne voulais pas d'une « Biennale off », d'un pavillon au rabais. Mais j'étais heureux à l'idée de passer quelques mois dans cette ville que j'aime, où je viens plutôt régulièrement depuis 1954, où j'ai eu de nombreuses joies, et pas seulement celles que j'évoquais plus haut.

Ils acceptèrent de continuer à m'aider et de me suivre dans cette aventure que je commençais à trouver jolie : j'allais vivre à Venise, de la fin du printemps au début de l'automne, j'allais y continuer à faire des dessins et peut-être à peindre, j'allais aussi, et bien naturellement y montrer des peintures, des sculptures, des papiers, accompagnés par les musiques que j'aime, l'odeur des bougies, que j'aime voir se consumer, la lumière de la place

133

133

play with the colours of the works and light up the glasses of wine that I will share with those who'll accompany me. But also I wanted them to stay and take care of me, so there would be no open door or showcase, rather I would receive visitors with joy, but "by appointment only", and even then, only if previously warned by telephone. There it is. This is how I'll be in Venice during the Biennale, a bit hidden, a bit in a corner, somewhat elevated, on the first floor, how I like to be.

What is it I'm going to show? You will know as I will in those days of May, when you promised to visit me. Maybe I will hang some things that have been with me a long time, but there will be also some paintings, drawings and bronzes which you won't know, because I have yet to discover them.

I started to travel there, I started to answer to all of those questions which I ask myself every time I find myself in front of a white canvas or a rising plaster.

You spoke in your conference on November 28 about "those things for which there isn't a single good answer". I will try to give you mine: will it be good?

To tell you more would be difficult today, and you will understand, as it is you who last night talked about "those thoughts which don't go..."

giocare con i colori delle opere e rischiarare anche i bicchieri di vino che non avrei mancato di condividere con coloro che mi avrebbero accompagnato. Ma anche, e ancora, volli che essi ne rimanessero in difesa, così che non vi fosse alcuna porta aperta o vetrina. Così avrei ricevuto con gioia ma solamente "by appointment only" e a condizione di essere avvertito per telefono. Ecco. Ecco come sarei stato a Venezia nel periodo della Biennale, un po' nascosto, un po' in un angolo, un po' in alto, al primo piano, come mi piace essere.

Cos'è che voglio mettere in mostra? Lo saprai tu come lo saprò anche io in quei giorni di maggio in cui mi hai promesso di venirmi a trovare. Potrei allestire delle cose che mi accompagnano da tempo, ma vi troverai anche dei dipinti, dei disegni e dei bronzi che non conosci, e che io stesso devo scoprire.

Ho iniziato a viaggiare, a rispondere a tutti quei quesiti che mi pongo ogni volta che mi trovo davanti ad una tela bianca o al gesso che lievita.

Hai parlato nella tua conferenza del 28 novembre di "quelle cose per cui non c'è una sola risposta giusta", cercherò di proporre la mia, sarà quella giusta?

Parlartene ancora oggi sarebbe difficile, e tu capirai, tu stesso che l'altra sera parlavi di "quei pensieri che non passano..."

jouer sur les couleurs des œuvres et éclairer aussi les verres de vin que je ne manquerais pas de partager avec ceux qui voudraient bien m'accompagner. Mais aussi, mais encore, je voulais qu'ils m'aident à rester protégé, ainsi il n'y aurait pas de porte ouverte ou de vitrine. Ainsi je recevais avec joie mais uniquement « by appointment only » et pour autant encore, que par téléphone, on m'ait prévenu. Voilà. Voilà comment je serais à Venise en ces temps de Biennale, un peu caché, un peu dans un coin, un peu en hauteur, au premier étage, comme j'aime l'être.

Qu'est-ce que je vais y montrer ? Tu le sauras comme je le saurais en ces jours de mai, où tu m'as promis de venir me visiter. Je vais y accrocher peut-être des choses qui m'accompagnent et depuis longtemps, mais il y aura là aussi des peintures, des dessins et des bronzes que tu ne connais pas et que je vais moi-même découvrir.

J'ai commencé à y travailler, j'ai commencé à répondre à toutes ces questions que je me pose chaque fois que je suis devant le blanc d'une toile ou d'un plâtre qui monte.

Tu parlais dans ta conférence du 28 novembre de « ces choses pour lesquelles il n'y a pas qu'une seule bonne réponse », je vais essayer de proposer la mienne : sera-t-elle la bonne ?

T'en dire plus serait aujourd'hui difficile, et tu le comprendras, toi qui parlais aussi l'autre soir « de ces pensées qui ne passent

through language". Of what I have kept of your conversation with Sollers, is also that on the moment of creation, we all find ourselves between two limits which can also be two traps that we should avoid. If we have always been close to that quote by Goya who told us that "the sleep of reason generates monsters", then we both also know that much separates us from those who dare speak of "Asphyxiating culture", and we now know that we need to accept to understand what the fool cries without ever being able to, wanting to forget what the wise taught us. And it is indeed in this intercourse, in this inter-place where things may take the colour of grace or the airs of *Duende*, that our truth is found.

136

Finally, I remember a conversation with my friend Daniel Dezeuze, who during a long stroll along the streets of Nice a long time ago concluded by saying "it's true, painting begins when speech ends". I remember also Catherine Francblin, who during an interview for *Art Press* wrote "no work of art is reducible to its conscious project".

That's it, my dear Christian. This is how, and this is also why my new project in Venice begins.

See you soon, I hug you,

Jacques

per il linguaggio". Tra ciò che ho mantenuto della tua conversazione con Sollers c'è anche che al momento della creazione navighiamo tutti tra due fuochi che potrebbero essere anche due trappole da evitare. Se siamo sempre stati più vicini a quella frase di Goya che dice "il sonno della ragione genera mostri", così, tra di noi, io e te sappiamo che tutto ci separa da coloro che osano parlare di "cultura asfissiante", ora sappiamo che dobbiamo accettare di capire ciò che ci urlano i pazzi, senza mai voler, poter dimenticare ciò che ci insegnano i saggi. E che è in questo frattempo, in questo luogo intermedio dove le cose assumono il colore della grazia o delle arie di Duende, che si trova la nostra verità.

Per finire, ricordo una conversazione avuta con l'amico Daniel Dezeuze, che durante una lunga passeggiata per le vie di Nizza tempo fa, concluse dicendo "è vero, la pittura comincia quando il discorso finisce". Mi ricordo infine di Catherine Francblin, che durante un'intervista per Art Press scrisse "nessuna opera d'arte non è riconducibile al suo progetto consciente".

Ecco, mio caro Christian, ecco come, ecco anche perché comincia il mio nuovo progetto Venezia.

A presto, ti abbraccio.

Jacques

pas par le langage ». De ce que j'ai retenu de ta conversation avec Sollers, c'est aussi, qu'au moment de la création, nous naviguions tous entre deux limites qui pourraient être aussi deux écueils qu'il nous faudra toujours éviter. Si, nous avons toujours été plus près de cette phrase de Goya qui nous dit « que le sommeil de la raison engendre des monstres », si bien sûr nous savons toi et moi que tout nous éloigne de ceux qui osent parler d'« asphyxiante culture », nous savons maintenant qu'il nous faut accepter d'entendre ce que nous crient les fous, sans jamais, vouloir, pouvoir, oublier ce que nous ont appris les sages. Et, que c'est bien dans cet entre-temps, dans cet entre-lieu où les choses prennent peut-être la couleur de la grâce ou des airs de *duende* que se trouve notre vérité.

139

Pour finir, je me souviens d'une conversation avec l'ami Daniel Dezeuze, qui lors d'une longue promenade dans les rues de Nice il y a bien longtemps concluait en me disant : « C'est vrai, la peinture commence quand le discours s'arrête. » Je me souviens enfin de Catherine Francblin, qui lors d'un entretien pour *Art Press* écrivait : « Aucune œuvre d'art n'est réductible à son projet conscient. »

Voilà, mon cher Christian, voilà comment, voilà aussi pourquoi commence mon nouveau projet « Venise ».

À vite, je t'embrasse.

Jacques

137

Guido Brivio

Kairos Melancolia

Jacques
Martinez
Venise
2017



What makes *truth in painting* possible?

In the early days of June 2009, the exhibition *Mapping the Studio* was inaugurated in the newly renovated Palazzo Grassi in Venezia, with the intention of taking stock of the already considerable collection of contemporary art owned by François Pinault. As I moved amongst the halls of the building, in a labyrinth that severely tried the attention of the visitor, I had to overcome a natural reluctance and an irresistible despair that strikes all those who, as Georges Didi-Hubermann recalls, still love beauty and even today are ashamed to pronounce the word *art*, since it immediately evokes the adjective *contemporary*. Wandering through those innumerable rooms, observing the colourful ideas portrayed – at times brilliant and original as only advertising can be – I was amazed to note that I could feel nothing other than a desolate indifference. Nonetheless, in one of the rooms on the top floor, on a small wall, there unexpectedly appeared a canvas on which a female body was depicted. Sinuous and elongated, her profile is even now, for me, inextricably linked to...

Che cosa rende possibile la verità in pittura?

Nei primi giorni di giugno del 2009, negli spazi da poco rinnovati di Palazzo Grassi a Venezia, si inaugurava Mapping the studio, la mostra che avrebbe dovuto fare il punto sulla collezione d'arte contemporanea di François Pinault. Muovendomi tra le sale dell'edificio, in un labirinto che metteva alla prova l'attenzione del visitatore, avevo dovuto vincere una naturale ritrosia e un irresistibile sconforto che coglie irrimediabilmente tutti coloro che, come ricorda Didi-Hubermann, amano ancora la bellezza e provano oggi pudore a pronunciare la parola arte, poiché immediatamente associata all'aggettivo contemporanea. Vagando per quelle innumerevoli stanze, osservando quelle colorate idee messe in figura – talora indubbiamente brillanti e originali come possono esserlo quelle pubblicitarie – mi stupivo di dover constatare che non riuscivo a provare altro se non una desolata indifferenza. Tuttavia, in una delle sale dell'ultimo piano, su una piccola parete, doveva apparire inaspettatamente una tela su cui era dipinto un corpo femminile, sinuoso e allungato, il cui profilo è ancora per me indissolubilmente legato a...

Qu'est-ce qui rend possible la vérité en peinture ?

Au tout début du mois de juin 2009, dans les espaces fraîchement rénovés du Palazzo Grassi, à Venise, on inaugureait *Mapping the studio*, une exposition qui était censée faire le point sur la collection d'art contemporain de François Pinault. En me déplaçant à travers les salles de l'édifice, dans un labyrinthe qui mettait l'attention du visiteur à rude épreuve, j'avais dû vaincre la réticence naturelle et le découragement irrépressible qui saisit irrémédiablement tous ceux qui, comme le rappelle Georges Didi-Hubermann, aiment encore la beauté et éprouvent aujourd'hui d'autant plus de pudeur en prononçant le mot *art* qu'il est aussitôt associé à l'adjectif *contemporain*. Errant dans ces innombrables salles, observant ces idées hautes en couleur et mises en figure – parfois indubitablement brillantes et originales comme peuvent l'être les idées des publicitaires –, je m'étonnais de constater que je ne parvenais à ressentir qu'une triste indifférence. Cependant, dans l'une des salles du dernier étage, sur un petit mur, m'est apparue, contre toute espérance, une toile où l'on avait peint un corps de femme, sinuous et allongé, dont le profil était encore pour moi indissolublement lié à

an uncontrollable emotion: the first I had felt during that dysphoric pilgrimage. It was a painting by Marlène Dumas.

What had stirred that emotion? I just had passed by portraits with a similar subject and an apparently comparable style without feeling any emotion. What did that object contain? Why was it capable of producing a similar effect? The naivety of the questions could not foresee a similarly elementary response. Nonetheless, after a brief hesitation, I felt I had understood. As far as I was concerned, in that work by Marlène Dumas it was possible to recognise a *toiling* and a *feeling*, a profundity and a travail of both, that seemed quite lacking in the other works. The lengthy gestation of the feeling and the prolonged expertise of the execution had given that work a time, and therefore a space, that in the other works on display in that glorious palace at the end of spring – icastic and exemplary image of contemporary art – seemed to be wholly absent. Paradoxically, what seemed to be lacking in contemporary art was precisely time, the time to feel and to do.

Eight years later, in June 2017, I found myself standing before the sober entrance to a house in campo Santo Stefano, at number 2828A San Marco. A tall, thin man with untidily wavy grey hair...

un'incontenibile emozione, la prima che provai durante quell'affranto pellegrinaggio. Si trattava di un dipinto di Marlène Dumas.

Che cosa aveva potuto provocare quell'emozione? Poco prima ero passato di fronte ad alcuni ritratti col medesimo soggetto e uno stile in apparenza comparabile senza che ne sorgesse alcuna emozione. Che cosa conteneva quell'oggetto, o qual era la sua natura capace di produrre un simile effetto? L'ingenuità della domanda non poteva prevedere una risposta altrettanto elementare. E tuttavia, dopo una breve esitazione, mi sembrava di aver capito. Per quanto mi riguardava, in quell'opera di Marlène Dumas si poteva riconoscere un fare e un sentire, una profondità e un travaglio di entrambi, che sembravano del tutto ignoti alle altre opere. La lunga gestazione del sentire e la profonda perizia del fare avevano conferito a quell'opera un tempo, e dunque uno spazio, che nelle altre esposte in quel fine di primavera in quel glorioso palazzo – immagine icastica ed esemplare dell'arte contemporanea – parevano del tutto assenti. Ciò che sembrava mancare paradossalmente all'arte contemporanea era proprio il tempo, il tempo di sentire e di fare.

Otto anni dopo, nel giugno del 2017, mi trovavo dinanzi al sobrio ingresso di una casa di campo Santo Stefano, al numero 2828A di San Marco. Un uomo alto e magro, dai capelli grigi...

une émotion irrésistible, la première que j'ai éprouvée au cours de ce pèlerinage harassant. Il s'agissait d'un tableau de Marlène Dumas.

Qu'est-ce qui avait pu déclencher cette émotion ? Juste avant, j'étais passé devant quelques portraits dont le sujet était le même et le style comparable, en apparence, sans que rien n'éveillât en moi la moindre émotion. De quoi était pourvu cet objet ou plutôt quelle était sa nature, une nature capable de produire un tel effet ? La naïveté de cette question ne pouvait prévoir une réponse tout aussi élémentaire. Et cependant, après une brève hésitation, il m'a semblé avoir compris. En ce qui me concernait, on pouvait reconnaître, dans cette œuvre de Marlène Dumas, une façon de faire et de sentir, la profondeur et le labeur inhérents à ces deux aptitudes, qui semblaient entièrement inconnues aux autres œuvres. La longue gestation de la sensibilité et la grande expertise du savoir-faire avaient conféré à cette œuvre un temps et dès lors un espace qui, dans les autres œuvres exposées en cette fin de printemps dans cet illustre palais – image incisive et exemplaire de l'art contemporain – paraissaient tout à fait absents. Ce qui semblait paradoxalement manquer à l'art contemporain, c'était justement le temps, le temps du ressentir et du savoir-faire.

Huit ans plus tard, au mois de juin 2017, je me suis retrouvé face à la sobre entrée d'une maison du campo Santo Stefano, au numéro 2828A du sextier de San Marco. Un homme grand et mince, aux cheveux gris

came to open the door. He led me to the first floor by way of a dark staircase to what seemed, despite the lack of furniture, to be an old apartment. This was Jacques Martinez who had welcomed me to his secluded Venetian exhibition. The dépaysement and the sensation of intimacy of what had until recently been an ordinary dwelling, together with the sense of the time and the history that untiringly emanated from these Venetian ceilings and walls, invited a sort of unexpected naturalness, alien to all those expectations or mistrusts that we generally feel before what we are accustomed to consider – until proved wrong – works of art.

In the first hall, in the heart of the domestic space, there are dark bronzes with a volcanic patina. From their material, subject to the action of the gaze, there seems to emerge slowly, effortlessly and gracefully, forms that are revealed increasingly clearly. The face of a bearded philosopher, or perhaps the funerary mask of Tintoretto; a trunk with arms wide open for an impossible welcome in its iconic mutilation; a torso that mysteriously evokes the sense of the prehistoric Venus; a Dionysian mask, significantly entitled *Faune*, whose silently screaming form is already on the point of being reabsorbed an...

scompostamente ondulati, viene ad aprirmi alla porta. Mi fa salire al primo piano attraverso una scala buia in quello che, nonostante l'assenza di mobili, ha ancora l'aspetto di un antico appartamento. E' Jacques Martinez che mi accoglie nella sua appartata mostra veneziana. Il dépaysement e la sensazione di intimità di fronte a quella che fino a poco tempo prima era ancora una comune abitazione, insieme con il senso del tempo e della storia che emana instancabilmente da questi soffitti e pareti veneziane, invita a una sorta di inattesa naturalezza, aliena da tutte quelle aspettative o diffidenze che siamo abituati a provare dinanzi a ciò che si è soliti considerare, fino a prova contraria, delle opere d'arte.

Nella prima sala, nel fulcro dello spazio domestico, sono disposti alcuni bronzi scuri dalla patina vulcanica. Dalla loro materia, sottoposta all'azione dello sguardo, sembrano emergere lentamente, senza fatica e senza lotta ma come attraverso una grazia, delle forme che si rivelano sempre più nitidamente. Un volto di filosofo barbato, o forse la maschera funebre di Tintoretto; un torso che spalanca gli avambracci nella sua mutilazione iconica per un'impossibile accoglienza; un lacerto di corpo che evoca misteriosamente il senso delle Veneri preistoriche; una maschera dionisiaca, intitolata significativamente Faune, la cui forma silenziosamente urlante è già sul punto di essere riassorbita e come...

ébouriffés, vient m'ouvrir la porte. Il me fait monter au premier étage, par un escalier sombre, dans un espace qui, malgré l'absence de meubles, a encore l'aspect d'un vieil appartement. C'est Jacques Martinez qui m'accueille à Venise pour me montrer son exposition confidentielle. Le dépaysement et la sensation d'intimité que j'éprouve face à ce qui était encore, quelque temps auparavant, un logement ordinaire, ainsi que le sentiment du temps et de l'histoire qui émane inlassablement de ces plafonds et de ces murs vénitiens, m'invitent à une sorte de naturel inattendu, étranger à tous les espoirs, voire à la méfiance, que nous avons l'habitude de nourrir devant ce que l'on considère d'ordinaire, jusqu'à preuve du contraire, comme des œuvres d'art.

Dans la première salle, au cœur de l'espace domestique, sont disposés quelques sombres bronzes à la patine volcanique. De leur matière, soumise à l'action du regard, semblent émerger lentement, sans peine ni conflit, mais comme par l'effet d'une grâce, des formes qui se dévoilent de plus en plus nettement. Un visage de philosophe barbu, ou peut-être le masque funèbre du Tintoret ; un torse qui ouvre grand ses avant-bras dans sa mutilation iconique pour un accueil impossible ; un fragment de corps qui évoque mystérieusement le sentiment des Vénus préhistoriques ; un masque dionysiaque, intitulé *Faune* de façon significative, et dont la forme silencieusement hurlante est déjà sur le point d'être réabsorbée et comme

devoured by the matter, on condition that it ever managed to emerge from it. A vertical fragment of wood petrified by time that still gleams in all the beauty of its vegetal warp; the seismological and ovoidal matrix of a stone found along his way, significantly entitled *El Biar*, the birthplace of Martinez. The indolent and crystallised river of *Lazy Afternoon* torn from its unstoppable and muddy course, that appears before us like a fragment of time stolen from the *flux*. In the still boiling and metamorphic matter of the bronze we see all the plastic mobility of life; it is the creative force that flows untiringly from the original dialectic between form and non-form, order and chaos, organic and aorganic¹, sensitive and intelligible. Life itself in its purest source, and originally impure, it seems to be convoked here to become enacted, tearing it from the archetypal compossibility of the Chaos, an abyss yawning over...

1. The reference is clearly to Hölderlin, who in *Grund zum Empedokles* delineates this dialectic between the natural indetermination of the pure possible and the element of the formative virtue of man. Cfr. J. C. F. Hölderlin, *Grund zum Empedokles*, in Id., *Theoretische Schriften*, Hamburg, Meiner, 1998, pp. 82-83. The author himself, starting from his artistic and existential biography, and *mutatis mutandis*, recognised this dialectic as uneliminable: cfr. J. Martinez, «*Espagnol de merde*» ou la véritable et longue histoire des cinq saisons, Paris, Grasset, 2012, p. 168.

divorata dalla materia, a patto che sia mai riuscita ad emergerne; un frammento verticale di legno pietrificato dal tempo che rifulge ancora in tutta la bellezza della sua trama vegetale; la matrice tellurica e ovoidale di un sasso trovato sul cammino, che si intitola significativamente El Biar, luogo-matrice della vita di Martinez; il fiume indolente e cristallizzato di Lazy Afternoon strappato al suo corso inarrestabile e lutulento, che si para dinanzi a noi come un frammento di tempo sottratto al divenire per farsi idea. Nella materia ancora ribollente e metamorfica del bronzo vediamo all'opera tutta la mobilità plastica della vita; è la forza creatrice che risfluisce instancabilmente nella dialettica originaria tra forma e non forma, ordine e caos, organico e aorganico¹, sensibile e intelligibile. La vita stessa nella sua sorgente più pura, e perciò originariamente impura, sembra convocata qui per essere messa in opera, strappandola alla compossibilità archetipa del Chaos, abisso spalancato...

dévorée par la matière, à supposer encore qu'elle ne soit jamais parvenue à s'en extraire ; un fragment vertical de bois pétrifié par le temps qui resplendit encore de toute la beauté de sa trame végétale ; la matrice tellurique et ovoïde d'un caillou trouvé en chemin, qui s'intitule, de manière tout aussi significative, *El Biar*, lieu-matrice de la vie de Jacques Martinez ; le fleuve indolent et cristallisé de *Lazy Afternoon* arraché à son cours ininterrompu et fangeux, qui surgit devant nous comme un fragment de temps soustrait au devenir pour se transformer en *idée*. Dans la matière encore bouillonnante et métamorphique du bronze, nous voyons toute la mobilité plastique de la vie à l'œuvre ; c'est la force créatrice qui reflue inlassablement vers la dialectique originelle entre la forme et la non-forme, l'ordre et le chaos, l'organique et l'aorganique¹, le sensible et l'intelligible. Dans sa source la plus pure, et par conséquent *originaiement* impure, la vie même semble convoquée ici pour être *mise en œuvre* en l'arrachant à la compossibilité archétypale du Chaos, abîme grand ouvert

1. Je fais bien entendu référence ici à Hölderlin qui, dans le *Grund zum Empedokles*, échafauda cette dialectique entre l'indétermination naturelle du pur possible et l'élément propre de la vertu modeleuse de l'humain. Cf. Friedrich Hölderlin, « *Grund zum Empedokles* », dans *Theoretische Schriften*, Hambourg, Meiner, 1998, p. 82-83 ; tr. fr. Jean-François Courtine dans F. Hölderlin, *Fragments de poétique*, éd. bilingue, Paris, Éditions de l'Imprimerie nationale, 2006. L'auteur lui-même, d'après sa biographie artistique et existentielle, et *mutatis mutandis*, reconnaît que cette dialectique ne peut être éliminée. Cf. Jacques Martinez, « *Espagnol de merde* » ou la véritable et longue histoire des cinq saisons, Paris, Grasset, 2012, p. 168.

the virtuality of all the possibilities¹, to appear in the Apollonian splendour of the form. A form smashed again and forever by the cry of Dionysus, that leads it back, through the laceration, to the mystery of its origin, to the tragic foundation of its vitality.

It has been said that Jacques Martinez is a “grand vivant” and that his work is “un art qui vit, [...]. L’art d’un vivant heureux²”, and that his work is animated by the desire and by the “ivresse du pinceau³”. However, the vital desire that traverses and supports it, driving it in its very fibre, is not the banal, enthusiastic celebration of existence; it is rather the unconditional and unstoppable love that is born from the great consent to life capable of affirming, in the Dionysian manner, the essentially tragic foundation of being. A tragedy that is not intended in the pessimistic or existentialist sense of the term, but precisely philosophical⁴: and that is exactly the paradox and the irremediable contradiction – between form and non-form, sensitive and intelligible, being and not being –

sulla virtualità di tutti i possibili¹, per apparire nello splendore apollineo della forma. Una forma infranta ancora e sempre dal grido di Dioniso, che la ricongue, attraverso la lacerazione, al mistero della sua origine, al fondamento tragico della sua vitalità.

Si è detto che Jacques Martinez è un “grand vivant” e che la sua opera è “un art qui vit, [...]. L’art d’un vivant heureux²”, animata dal desiderio e dall’“ivresse du pinceau³”. Ma il desiderio vitale che la attraversa e la sostiene, sostanzandola nelle sue stesse fibre, non è la banale, entusiastica celebrazione dell’esistenza; è piuttosto l’amore incondizionato e inarrestabile che nasce dal grande sì alla vita capace di affermare, alla maniera di Dioniso, il fondo essenzialmente tragico dell’esistere. Un tragico che non va inteso nel senso pessimistico o esistenzialistico del termine, ma propriamente filosofico⁴: e cioè che è esattamente il paradosso e la contraddizione insanabile – tra forma e non forma, sensibile e intelligibile, l’essere e il nulla –

sur la virtualité de tous les possibles¹, pour apparaître dans la splendeur apollinienne de la forme. Une forme brisée encore et toujours par le cri de Dionysos, qui la ramène, par cette déchirure, au mystère de son origine, au fondement tragique de sa vitalité.

On a dit que Jacques Martinez est un « grand vivant » et que son œuvre est « un art qui vit [...]. L’art d’un vivant heureux² », animé du désir et de l’« ivresse du pinceau³ ». Mais le désir vital, qui traverse cette œuvre et la soutient, en la nourrissant dans ses fibres mêmes, n’est pas la célébration banale et enthousiaste de l’existence ; c’est plutôt l’amour inconditionnel et irrépressible qui naît du grand oui à la vie, une vie capable d’affirmer, à l’instar de Dionysos, le fond essentiellement tragique de l’existence. Un tragique qu’il ne faut pas comprendre au sens pessimiste ou existentialiste du terme, mais au sens proprement philosophique⁴, à savoir que c’est précisément le paradoxe et la contradiction irrémédiable – entre la forme et la non-forme, le sensible et l’intelligible, l’être et le néant –

1. See Hes. Th., 738; for this interpretation of the original nature of Chaos, see J. Rudhardt, *Le rôle d’Eros et Aphrodite dans les cosmogonies grecques*, Paris: PUF, 1986 (Italian translation by G. Brivio, “Il ruolo di Eros e Afrodite nelle cosmogonie greche”, in J. Rudhart, *Eros e Afrodite*, Turin: Bollati Boringhieri, 1999, p. 14).

2. B.-H. Lévy, *Martinez en ses saisons*, in C. Millet and B.-H. Lévy (eds.), *Jacques Martinez. Cinc Estacions*, Paris, Beaux Arts, 2007, p. 28.

3. *Ibid.*, p. 33.

4. For a conception of the notion of tragic thought as inspired by the Pareysonian lesson in *Ontologia delle libertà*, see S. Givone, *Disincanto del mondo e pensiero tragico*, Milan: Il Saggiatore, 1988.

1. Cf. Hes. Th., 738; *Per questa interpretazione della natura originaria di Chaos*, cfr. J. Rudhardt, *Le rôle d’Eros et Aphrodite dans les cosmogonies grecques*, Paris, P. U. F., 1986 (trad. it. di G. Brivio, *Id.*, *Il ruolo di Eros e Afrodite nelle cosmogonie greche*, in *Id.*, *Eros e Afrodite*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 14).

2. B.-H. Lévy, *Martinez en ses saisons*, in C. Millet, B.-H. Lévy, (a cura di), *Jacques Martinez. Cinc Estacions*, Paris, Beaux Arts, 2007, p. 28.

3. *Ivi*, p. 33.

4. *Per una formulazione della nozione di pensiero tragico, ispirata alla lezione pareysoniana dell’Ontologia delle libertà, si veda S. Givone, Disincanto del mondo e pensiero tragico*, Milano, Il Saggiatore, 1988.

1. Cf. Hés. Th., 738. Pour cette interprétation de la nature originelle du Chaos, cf. Jean Rudhardt, *Le Rôle d’Eros et Aphrodite dans les cosmogonies grecques*, Paris, PUF, 1986, p. 10.

2. Bernard-Henri Lévy, « Martinez en ses saisons », dans Catherine Millet, B.-H. Lévy (dir.), *Jacques Martinez. Cinc Estacions*, Paris, Beaux-Arts, 2007, p. 28.

3. *Ibid.*, p. 33.

4. Pour une formulation de la notion de pensée tragique, inspirée de la leçon de l’*Ontologie de la liberté* de Luigi Pareyson, voir Sergio Givone, *Disincanto del mondo e pensiero tragico*, Milan, Il Saggiatore, 1988.

constituting the ultimate truth and the authentic cipher of reality and that the exorbitant place of their representation can only be found in the aesthetic space, asymptote of a *coincidentia oppositorum* still and always to come.

This is the twofold movement, the double injunction and the double bind that at the same time limits and frees the work and the gesture of Jacques Martinez. It is, in fact, precisely through the inexhaustible wealth of culture and history in their incalculable stratifications¹ that he finds the primogenial and fresh contact with the matter. It is this contact that allows him to recognise the matter in its original vocation of *conatus*, the tension of a power of being that belongs spinozially to all the beings and which, becoming *cupiditas*, that is conscious desire², finds its aesthetic declination as *nitus formativus*, the uncontainable impulse that tends towards the creation of forms through its own taking form.

However, Jacques Martinez knows well – and here lies his tragic understanding – that these forms, once created, will inevitably bear witness to their provenance, dissolving in the...

a costituire la verità ultima e la cifra autentica del reale e che il luogo esorbitante della loro rappresentazione può essere trovato soltanto nello spazio estetico, asintoto di una coincidentia oppositorum ancora e sempre a venire.

*E' questo duplice movimento, questa double injonction e questo double bind, che vincola e libera al tempo stesso l'opera e il gesto di Jacques Martinez. E' infatti proprio attraverso la ricchezza inesauribile della cultura e della storia nelle loro incalcolabili stratificazioni¹ che egli può trovare quel contatto primigenio e fresco con la materia che gli permette di riconoscerla nella sua vocazione originaria di *conatus*, cioè come tensione di una potenza d'essere che appartiene spinozianamente a tutti gli enti e che, divenendo cupiditas, cioè desiderio consciente², trova la sua declinazione estetica come *nitus formativus*, l'inarginabile impulso che tende alla creazione di forme attraverso la propria stessa messa in forma.*

Ma Jacques Martinez sa bene – ed è questa la sua coscienza tragica – che quelle forme, una volta create, non potranno che testimoniare la loro provenienza dissolvendosi nel...

1. "Un peintre dont on a le sentiment [...] qu'il est à soi seul, souverainement, toute une histoire", B.-H. Lévy, *Martinez contemporain*, in Id., *Questions du principe deux*, Paris, Le livre de poche, 1986, p. 284. Martinez himself writes: "bien sûr nous savons toi et moi que tout nous éloigne de ceux qui osent parler d' "asphyxiante culture", J. Martinez, *Lettre à Christian de Portzamparc*, in Id., *2828A San Marco*, s.l., Clair by Kahn Gallery, 2017, p. 36 inside the rear cover.

2. B. Spinoza, *Ethica more geometrico demonstrata*, III, propp. 8 and 9.

qui constituent la vérité suprême et le chiffre authentique du réel, et qu'on ne peut trouver le lieu exorbitant de leur représentation que dans l'espace esthétique, asymptote d'une *coincidentia oppositorum* encore et toujours à venir.

C'est ce double mouvement, cette double injonction et ce *double-bind*, qui entrave et libère en même temps l'œuvre et le geste de Jacques Martinez. De fait, c'est justement à travers la richesse inépuisable de la culture et de l'histoire, dans leurs stratifications incalculables¹, qu'il peut trouver ce contact primordial et frais avec la matière qui lui permet de la reconnaître dans sa vocation originelle de *conatus*, c'est-à-dire comme tension d'une puissance existentielle qui appartient, de manière spinozienne, à tous les êtres et qui, en devenant *cupiditas*, c'est-à-dire désir conscient², trouve sa déclinaison esthétique comme *nitus formativus*, l'impulsion irrépressible qui tend à la création de formes à travers sa propre mise en forme.

Mais Jacques Martinez sait bien – et telle est sa conscience tragique – que ces formes, une fois créées, devront témoigner de leur provenance en se dissolvant dans le

1. « Un peintre dont on a le sentiment [...] qu'il est à soi seul, souverainement, toute une histoire. » Bernard-Henri Lévy, « Martinez contemporain », dans *Questions du principe deux*, Paris, Le Livre de poche, 1986, p. 284. Jacques Martinez écrit lui-même : « Bien sûr, nous savons toi et moi que tout nous éloigne de ceux qui osent parler d' "asphyxiante culture" ». Cf. Jacques Martinez, « Lettre à Christian de Portzamparc », dans *2828A San Marco*, s.l., Clair by Kahn Gallery, 2017, p. 36 (reproduit en quatrième de couverture).

2. Baruch Spinoza, *Ethica more geometrico demonstrata*, III, prop. 8 et 9.

movement of return to their origin, and that this *circolus vitiosus deus*¹ is the movement itself of the reality and of its unstoppable creation and regeneration. It is this paradoxical and enchanting movement that we perceive in the bronzes of this room, and that makes it a symbol and a primary setting of life and art, of that process of inexorable creation and decreation that defines them both.

Then we raise our eyes. Above us and around us – like a lost and refound frieze under the ceiling in the style of Sansovino that still bears traces of its ancient decoration – a dark and unstoppable dance of figures and faces. One after another, alternating, like the ancient miracle of a foot that taps the ground and releases a wellspring, the faces appear. They are faces torn from the metamorphic laceration of the matter that appear from the leached colours, drawing on the fragile paper the formless stains of their existence. Perhaps, this is precisely how a face appears. From nothing, and at the same time through the miracle and the endless travail of the matter, whose crevices furrow it like wrinkles or tears. *Sunt lacrimae rerum*, and black tears melt and insipissate...

1. This is the expression used by Pierre Klossowski to indicate the virtuous nature of the circular and paradoxical movement of the eternal return, cfr. P. Klossowski, *Circulus vitiosus deus* in G. Deleuze, J. Derrida, P. Klossowski et Alii, *Nietzsche aujourd'hui?*, Paris, UGE 10/18, 1973, 2 voll., I, pp. 91-109.

movimento di ritorno alla loro origine, e che questo circolus vitiosus deus¹ è il movimento stesso della realtà e della sua inarrestabile creazione e rigenerazione. E' questo il moto paradossale e incantatore che percepiamo attraverso i bronzi di questa stanza, e che fa di essa un simbolo e un luogo originario della vita e dell'arte, di quel processo di creazione e decreazione inesorabile che definisce entrambe.

Poi, alziamo lo sguardo. Sopra di noi e intorno a noi – come un fregio perduto e ritrovato sotto il soffitto alla Sansovino che ancora reca la traccia della sua antica decorazione – si scandisce una danza scura e inarrestabile di figure e di volti. L'uno dopo l'altro, alternatamente, come per il miracolo antico di un piede che batte la terra facendone scaturire una fonte, appaiono i volti. Sono volti strappati alla lacerazione metamorfica della materia che appaiono dalle dilavature del colore, disegnando sulla fragile carta le macchie informi del loro esistere. Forse, è proprio così che appare un volto. Come dal nulla, e al tempo stesso attraverso il miracolo e il travaglio inesausto della materia, le cui faglie lo solcano come rughe o come lacrime. Sunt lacrimae rerum, e lacrime nere sciolgono e addensano...

mouvement de retour à leur origine, et que ce *circolus vitiosus deus*¹ est le mouvement même de la réalité et de son incessante création et régénération. Tel est le mouvement paradoxal et enchanteur que nous percevons à travers les bronzes de cette salle, et qui fait d'elle un symbole et un lieu originel de la vie et de l'art, de ce processus de création et de dé-création inexorable qui définit l'une et l'autre.

Alors, nous levons les yeux. Au-dessus et autour de nous, pareille à une frise perdue et retrouvée sous le plafond à la Sansovino qui porte encore la trace de son ancienne décoration, s'articule une danse sombre et ininterrompue de figures et de visages. L'un après l'autre, alternativement, comme à la faveur du miracle antique d'un pied qui frappe le sol pour en faire jaillir une source, apparaissent les visages. Ce sont des visages arrachés au déchirement métamorphique de la matière que révèlent les délavages de la couleur en dessinant, sur le papier fragile, les taches informes de leur existence. C'est peut-être précisément ainsi qu'apparaît un visage. Comme surgissant du néant, et en même temps à travers le miracle et le tourment inépuisable de la matière, dont les failles le sillonnent à l'instar de rides ou de larmes. *Sunt lacrimae rerum*, et des larmes noires dissolvent et épais-

1. Telle est l'expression qu'emploie Pierre Klossowski pour indiquer le caractère vertueux du mouvement circulaire et paradoxal de l'éternel retour. Cf. Pierre Klossowski, « *Circulus vitiosus deus* », dans Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Pierre Klossowski et al., *Nietzsche aujourd'hui ?*, Paris, UGE, « 10/18 », 1973, 2 vol., I, p. 91-109.

these faces, constituting them in their most intimate and tragic fibre, like an essence of life. They are Artaudian faces and bodies, that seem to say “qu'il nous faut accepter d'entendre ce que nous crient les fous, sans jamais vouloir, pouvoir oublier ce que nous ont appris les sages¹”. Like the faces of the madmen or the sages, like the faces of the children, these faces are defenceless. From their gaze we cannot defend ourselves. They arise from the dance, from the Zarathustrian movement of bodies that do not recognise the spirit of gravity and that irrevocably and naively dance, placing their invisible feet on the equally invisible ground. It is a Dionysian ritual step that strikes the ground on which we stand, each beat of the foot brings forth from the ground a face. It is a dance of life, we could say. Yet, this explanation does not resolve the mystery for us, and these images continue their interrogation.

Where does a face come from? The question, which could be the painter's torment, appears before us in all its uncontrollable evidence. Where was this face, unique and unrepeatable *like all others*, born? Was it created by the artist? Or does he merely depict it? Did he transcribe it by remembering, or did he imagine it? No single answer...

1. J. Martinez, *Lettre à Christian de Portzamparc*, in *Id.*, 2828A *San Marco*, cit., p. 36 inside the rear cover.

questi volti, costituendoli nella loro fibra più intima e tragica, come un'essenza di vita. Sono volti e corpi artaudiani, che sembrano dirci “qu'il nous faut accepter d'entendre ce que nous crient les fous, sans jamais vouloir, pouvoir oublier ce que nous ont appris les sages¹”. Come i volti dei folli o dei saggi, come i volti dei bambini, questi volti sono volti inermi. Dai loro sguardi, non possiamo difenderci. Sorgono dalla danza, dal movimento zarathustriano di corpi che non conoscono lo spirito di gravità e che irrevocabilmente quanto ingenuamente danzano, poggiando il loro piede invisibile su una terra altrettanto invisibile. E' un movimento rituale, dionisiaco, che percuote il suolo su cui ci troviamo, ogni battito di piedi fa nascere dalla terra un volto, alternativamente. E' la danza della vita, si potrebbe dire. Eppure questa spiegazione non risolve per noi il mistero, e queste immagini continuano a rivolgerci il loro interrogativo.

Da dove nasce un volto? *La domanda, che potrebbe essere il tormento del pittore, appare qui dinanzi a noi in tutta la sua inarginabile evidenza. Da dove nasce questo volto, unico e irripetibile come tutti gli altri? Lo ha creato l'artista? Oppure lo rappresenta? Lo trascrive ricordandolo, o lo immagina? Nessuna risposta...*

1. J. Martinez, *Lettre à Christian de Portzamparc*, in *Id.*, 2828A *San Marco*, cit., p. 36 riprodotta in quarta di copertina.

sissent ces visages, les constituant, dans leur fibre plus intime et plus tragique, comme une essence vitale. Ce sont des visages et des corps tels qu'aurait pu les concevoir Antonin Artaud, qui semblent nous dire « qu'il nous faut accepter d'entendre ce que nous crient les fous, sans jamais vouloir, pouvoir oublier ce que nous ont appris les sages¹ ». Comme les visages des fous ou des sages, comme les visages des enfants, ces visages sont désarmés. Nous ne pouvons nous défendre contre leurs regards. Ils sont issus de la danse, du mouvement zarathoustrien de corps qui ne connaissent pas l'esprit de pesanteur et qui dansent, aussi irrévocabllement qu'ingénument, en posant leur pied invisible sur un sol tout aussi invisible. C'est un mouvement rituel, dionysiaque, qui frappe le sol sur lequel nous nous trouvons, chaque frappement de pied faisant naître de la terre un visage, alternativement. C'est la danse de la vie, pourrait-on dire. Et pourtant, cette explication ne résout pas pour nous le mystère, et ces images continuent à nous adresser leur énigme.

D'où est issu un visage? Cette question, qui pourrait être le tourment du peintre, apparaît ici devant nous dans toute son évidence incoercible. D'où est issu ce visage, unique et irremplaçable *comme tous les autres*? L'artiste l'a-t-il créé? Ou bien le représente-t-il? Le transcrit-il en s'en souvenant ou bien l'imagine-t-il? Aucune réponse

1. Jacques Martinez, « Lettre à Christian de Portzamparc », dans 2828A *San Marco*, op. cit., p. 36 (reproduit en quatrième de couverture).

can dispel the enigma; instead it does nothing more than recreate it, relaunching it, rediscovering it in that gesture which is the creation itself. This is precisely the question and gesture that Jacques Martinez renews through these signs: the dazzling mystery of a face and its origin, the enigma that the face shows and hides in offering itself to our gaze, as if there the face appeared for the first time. Before these faces, in front of their incomprehensible and bedazzling evidence, we have no defence. "A beautiful face is perhaps the only place where there is truly silence" ¹. In the place of the faces and bodies of this room Jacques Martinez "fait du silence avec l'immense et bavarde profusion de ses signes" ².

156

può esaurire l'enigma, ma non fa altro che ricrearlo, rilanciandolo, ritrovandolo in quel gesto che è la creazione stessa. E' esattamente questa domanda e questo gesto originario che Jacques Martinez rinnova attraverso questi segni: il mistero abbagliante di un volto e della sua origine, quell'enigma che il volto esibisce e occulta nel suo offrirsi al nostro sguardo, come se lì per la prima volta apparisse. Di fronte a questi volti, alla loro evidenza incomprensibile e abbagliante, noi non possiamo difenderci. "Un bel viso è forse il solo luogo in cui vi sia veramente silenzio" ¹. Nel luogo dei volti e dei corpi di questa stanza Jacques Martinez "fait du silence avec l'immense et bavarde profusion de ses signes" ².

A sinistra di questa sala, della sua vitalità inarrestabile e del suo silenzio, un altro silenzio e un'altra vitalità, di segno e di colore completamente diversi, attendono. E' una stanza quasi interamente ricoperta di cieli e di acque striate di rosso, di giallo e di blu, a tal punto che non sapresti dire se di acque o di cieli – dell'uno che diventa l'altro – si tratti. Jacques Martinez racconta che Venetian Sunset Variations nasce da uno di quei pomeriggi invernali veneziani in cui, imbarcati verso la laguna aperta, la mobilità cangiante...

On the left of this room, with its unstoppable vitality and its silence, another silence and another vitality, of completely different sign and colour, await. It is a room almost completely covered in skies and waters streaked with red, yellow and blue, to the point where you could not say whether they are waters or skies – the one that becomes the other.

Jacques Martinez says that Venetian Sunset Variations was born in one of those wintry Venetian evenings when, setting out in a boat for the open lagoon, the iridescent mobility...

1. G. Agamben, *Idea della prosa*, Milano, Feltrinelli, 1985 p. 87.

2. B.-H. Lévy, Martinez contemporain, in *Id.*, *Questions du principe deux*, cit, p. 283.

ne peut épuiser cette énigme, mais elle ne fait que la recréer, la relançant, la retrouvant dans ce geste qui est la création même. C'est précisément cette question et ce geste originel que Jacques Martinez renouvelle à travers ces signes : le mystère éblouissant d'un visage et de son origine, cette énigme que le visage exhibe et dissimule lorsqu'il s'offre à notre regard, comme s'il apparaissait là pour la première fois. Face à ces visages, à leur évidence incompréhensible et éblouissante, nous ne pouvons nous défendre. « Un beau visage est peut-être le seul lieu où il y ait vraiment du silence¹. » À l'emplacement des visages et des corps de cette salle, Jacques Martinez « fait du silence avec l'immense et bavarde profusion de ses signes² ».

À gauche de cette salle, de sa vitalité incessante et de son silence, un autre silence et une autre vitalité attendent, dont le signe et la couleur sont complètement différents. C'est une salle presque entièrement recouverte de ciels et d'eaux striés de rouge, de jaune et de bleu, au point qu'on ne saurait dire s'il s'agit d'eaux ou de ciels, d'eaux qui se transforment en ciels, ou réciproquement. Jacques Martinez raconte que *Venetian Sunset Variations* est né d'un de ces après-midi vénitiens d'hiver où, quand on s'embarque vers la lagune ouverte, la mobilité changeante

1. Giorgio Agamben, *Idée de la prose*, tr. fr. Gérard Malé, Paris, Christian Bourgois, 1998, p. 102.

2. Bernard-Henri Lévy, « Martinez contemporain », dans *Questions du principe deux*, op. cit., p. 283.

of the light changes the mute horizon in an instant, the sea suddenly vanishes and the sky appears. Before these canvases, one can only think of Turner and his turbine of colours and light that, for the first time, obliterate and reveal the form as a powerfully natural event that is, at the same time, essentially intimate. In this avowedly musical suite of light and colour, Martinez seems to be having fun doing, as he admits, the opposite of Mondrian; that is starting from lines in the three primary colours in order to transform them into nature. The idea that this room is a reflection of the act of painting itself certainly does not appear to be extraneous to the author's horizon¹; still, something escapes this desire and this capacity for awareness. It is not by chance that Martinez recalls with pleasure the phrase of Barnett Newman: "Aesthetics is for me like ornithology must be for the birds"².

della luce fa sì che in un istante l'orizzonte muti, il mare improvvisamente spariscia e appaia il cielo. Di fronte a queste tele non è possibile non pensare a Turner e al suo turbine di colori e luci che, per la prima volta, annulla e rivela la forma come un evento potemente naturale e insieme essenzialmente intimo. In questa suite di luce e di colore di natura dichiaratamente musicale, Martinez sembra essersi indubbiamente divertito, come ammette egli stesso, a fare l'opposto di Mondrian, e cioè partire da linee dei tre colori primari per trasformarle in natura. E l'idea che questa stanza sia una riflessione sull'atto stesso di dipingere non appare certo estranea all'orizzonte dell'autore¹; eppure, qualcosa sfugge a questo desiderio e a questa capacità di consapevolezza. Non è un caso che Martinez ricordi volentieri la frase di Barnett Newmann: "Aesthetics is for me like ornithology must be for the birds"².

1. In addition to the non-fiction work and the aesthetic poetico-philosophical texts written by Martinez, and which have often accompanied his catalogues, testify to this metalinguistic interest, see the critical consideration of S. Pluot, *Jacques Martinez. Peinture, sculpture, dessin*, Nice, Musée d'art moderne et d'art contemporain, 1999, p. 9 on the characteristic tendency of the artist to "engager d'incessantes interrogations sur le phénomènes propres à l'acte de peindre".

2. Amongst the various sources that quote the artist's statement, cfr. H. Rosenberg, *The Anxious object*, New York, Horizon Press, 1964. In reality, it does not appear precisely in this form in the transcription of the 1952 conference Remarks at the Fourth Annual Woodstock Art Conference, where the concept was expressed for the first time by the artist.

1. Oltre all'opera saggistica e ai testi estetici poetico-filosofici di cui Martinez è autore, e che spesso hanno accompagnato i suoi cataloghi testimoniano di questo interesse metalinguistico, si veda ad esempio la considerazione critica di S. Pluot, *Jacques Martinez. Peinture, sculpture, dessin*, Nice, Musée d'art moderne et d'art contemporain, 1999, p. 9 sulla tendenza caratteristica dell'artista a "engager d'incessantes interrogations sur le phénomènes propres à l'acte de peindre".

2. Tra le scarse fonti che citano l'affermazione dell'artista, cfr. H. Rosenberg, *The Anxious object*, New York, Horizon Press, 1964, (trad. it. di G. Drudi, *L'oggetto ansioso*, Milano, Bompiani, 1967, p. 173). In realtà essa non appare esattamente in questa forma nella trascrizione della conferenza del 1952, Remarks at the Fourth Annual Woodstock Art Conference, in cui il concetto venne espresso per la prima volta dall'artista.

de la lumière fait qu'en un instant l'horizon se métamorphose, la mer disparaît tout à coup et apparaît le ciel. Face à ces toiles, il est impossible de ne pas penser à Turner et à son tourbillon de couleurs et de lumières qui, pour la première fois, annule et révèle la forme comme un événement puissamment naturel et à la fois essentiellement intime. Dans cette suite de lumières et de couleurs d'une nature manifestement musicale, Martinez s'est sans nul doute amusé, semble-t-il, comme il l'admet lui-même, à faire le contraire de Mondrian, c'est-à-dire à partir de lignes des trois couleurs primaires pour les transformer en nature. Et l'idée que cette salle soit une réflexion sur l'acte même de peindre ne semble certes pas étrangère à l'horizon de l'auteur¹, même si quelque chose échappe à ce désir et à cette aptitude à la prise de conscience. Ce n'est pas un hasard si Jacques Martinez évoque volontiers le mot de Barnett Newmann : « Aesthetics is for me like ornithology must be for the birds² ».

1. Outre les essais et les textes esthétiques poético-philosophiques dont Martinez est l'auteur, et qui ont souvent accompagné ses catalogues pour témoigner de cet intérêt métalinguistique, voir par exemple l'appréciation critique de Sébastien Pluot (*Jacques Martinez. Peinture, sculpture, dessin*, Nice, Musée d'Art moderne et d'Art contemporain, 1999, p. 9) sur la tendance caractéristique de l'artiste à « engager d'incessantes interrogations sur les phénomènes propres à l'acte de peindre ».

2. Parmi les diverses sources qui citent le mot d'esprit de cet artiste, cf. Harold Rosenberg, *The Anxious Object*, New York, Horizon Press, 1964. En réalité, il ne figure pas exactement sous cette forme dans la transcription de la conférence de 1952, *Remarks at the Fourth Annual Woodstock Art Conference*, où ce concept a été exprimé pour la première fois par l'artiste.

Observing the walls of water and sky of this room, while the light of the sunset that comes from outside the windows and that which emerges from the canvases seems to reciprocally dissolve those forms, the lines that become colour attempt to grasp the light itself, to fix their miracle restoring its unattainability, the inconsistent and metamorphic fleetingness of its nature. One recalls the words of Giorgio Agamben: “[...] poetry possesses its object without knowing it while philosophy knows its object without possessing it!”. How, then, to paint the light, and not simply its effects, if the light is precisely that which allows us to paint and to see? This would seem to be the paradoxical challenge that is now projected on these walls, as if their true content were not the topics that can be guessed from the canvases – a sky, a horizon, the sea, a small landscape in the lagoon tufted with grasses – but that which makes them possible and visible: the light itself. Depicting the source of the painting...

B. Newmann, Selected writings and interviews, New York, Knopf, 1990, p. 247: “I have insisted on coming here as a citizen because I feel that even if aesthetics is established as a science, it doesn’t affect me as an artist.

I’ve done quite a bit of work in ornithology, and I have never met an ornithologist who thought that ornithology was for the birds. It’s true that ornithologists have saved some rare species, and they save them by teaching people not to shoot the birds, by keeping the feeding grounds for the birds. Perhaps I’ll finish by saying that maybe what the aestheticians should do is to stop taking potshots at the artists and let them have their own feeding grounds.”

1. G. Agamben, Stanzas: The Word and the Phantasm in Western Culture, translated by R. I. Martinez, University of Minnesota Press, 1992, p. XVII.

Osservando le pareti d’acqua e di cielo di questa stanza, mentre la luce del tramonto che proviene dall’esterno delle finestre e quella che emerge dalle tele sembrano dissolvere reciprocamente quelle forme, le linee che si fanno colore tentano di afferrare la luce stessa, di fissarne il miracolo restituendola alla sua inattingibilità, alla fuggevolezza inconsistente e metamorfica della sua natura. Vengono alla mente le parole di Giorgio Agamben: “[...] poesia possiede il suo oggetto senza conoscerlo e la filosofia lo conosce senza possederlo”. Come dipingere allora la luce, e non semplicemente i suoi effetti, se la luce è precisamente ciò che permette di dipingere e di vedere? Sembra questa la scommessa paradossale che si proietta ora su queste pareti, come se il loro vero contenuto non fossero i temi che si possono indovinare dalle tele – un cielo, un orizzonte, il mare, un piccolo paesaggio lagunare trapunto d’erba – ma ciò che li rende possibili e visibili, la luce stessa. Dipingere la sorgente della pittura...

B. Newmann, *Selected writings and interviews*, New York, Knopf, 1990, p. 247: “I have insisted on coming here as a citizen because I feel that even if aesthetics is established as a science, it doesn’t affect me as an artist.

I’ve done quite a bit of work in ornithology, and I have never met an ornithologist who thought that ornithology was for the birds. It’s true that ornithologists have saved some rare species, and they save them by teaching people not to shoot the birds, by keeping the feeding grounds for the birds. Perhaps I’ll finish by saying that maybe what the aestheticians should do is to stop taking potshots at the artists and let them have their own feeding grounds.”

1. G. Agamben, *Stanzas*, Torino, Einaudi, 20063, p. XIII.

En observant les murs d’eau et de ciel de cette salle, tandis que la lumière du couchant qui provient de l’extérieur des fenêtres et celle qui émane des toiles semblent dissoudre réciproquement ces formes, les lignes qui se changent en couleur tentent de saisir la lumière même, d’en fixer le miracle en la restituant à son caractère inépuisable, à la fugacité inconsistante et métamorphique de sa nature. Une phrase de Giorgio Agamben nous vient à l’esprit : « La poésie possède son objet sans le connaître et la philosophie le connaît sans le posséder¹ ». Comment, dès lors, peindre la lumière et non pas seulement ses effets si la lumière est précisément ce qui permet de peindre et de voir ? Tel est, semble-t-il, le pari paradoxal qui se projette à présent sur ces murs, comme si leur véritable contenu n’était pas les thèmes que l’on peut deviner d’après les toiles – un ciel, un horizon, la mer, un petit paysage lagunaire piqué d’herbe –, mais ce qui les rend possibles et visibles, la lumière même. Peindre la source de la peinture...

Cf. Barnett Newmann, *Selected Writings and Interviews*, New York, Knopf, 1990, p. 247 : « I have insisted on coming here as a citizen because I feel that even if aesthetics is established as a science, it doesn’t affect me as an artist. I’ve done quite a bit of work in ornithology, and I have never met an ornithologist who thought that ornithology was for the birds. It’s true that ornithologists have saved some rare species, and they save them by teaching people not to shoot the birds, by keeping the feeding grounds for the birds. Perhaps I’ll finish by saying that maybe what the aestheticians should do is to stop taking potshots at the artists and let them have their own feeding grounds ».

1. G. Agamben, *Stanzas : parole et fantasma dans la culture occidentale*, tr. fr. Yves Hersant, Paris, Payot & Rivages, 1994, p. 10.

and of the vision, depicting their essential condition of possibility, painting the *diaphanous*¹ invisible. This is perhaps why, standing before these canvases, we feel an irresistible sensation of transparency, of respite and happiness, a sort of natural joy of the gesture, as if the sky itself, shining through the Venetian windows of the *campo*, had painted itself.

The eye and the hand of the artist were untiring in following and registering the infinite variations of light and colour, in waiting for and recognising them, lovingly capturing them and depositing on the canvas the power of their transparent vestige, their *diaphanous*. This is why, standing in the centre of this room, we have the impression of being surrounded by the sky. And, as when we observe the sky, we realise that here everything changes rapidly, that the colours, the lines, the canvases mingle, as if we were standing before a huge single painting that our gaze, as in the Kantian sublime, cannot embrace through the senses or represent itself in the imagination, but only intuit. All this in an instant. It is the *kairos*, the moment and the perfect gesture that takes time itself on the backbeat, grabbing it by the hair,

e della visione, dipingere la loro stessa condizione di possibilità, dipingere il diaphanous¹ invisibile. E' per questo forse che di fronte a queste tele si prova un'irresistibile sensazione di trasparenza, di respiro e di felicità, una sorta di gioia naturale del gesto, come se il cielo stesso, tralucendo dalle finestre veneziane del campo, si dipingesse.

L'occhio e la mano del pittore sono stati instancabili nel seguire e registrare le infinite variazioni di luce e di colore, nell'attenderle, nel riconoscerle, captandole amoro-samente e depositando sulla superficie della tela il potere della loro traccia trasparente, il loro diaphanous appunto. Per questo, in piedi al centro di questa stanza, abbiamo l'impressione di essere circondati dal cielo. E, proprio come osservando il cielo, ci accorgiamo che qui tutto cambia rapidamente, che i colori, le linee, le tele si mescolano gli uni nelle altre, come se ci trovassimo dinanzi a un unico grande quadro che il nostro sguardo, come nel sublime kantiano, non può abbracciare coi sensi o rappresentarsi nell'immaginazione, ma soltanto intuire. E tutto questo, appunto, in un istante. E' il kairos, il momento e il gesto perfetto che prende in controtempo il tempo stesso afferrandolo per i capelli...

1. The transparent power that allows the light to show itself as clarity and the colours to be visible. The reference is to Aristotle, *De anima* 418b 5-10; *De sensu* 439a 7 et seq.

ture et de la vision, peindre leur condition de possibilité même, peindre le *diaphanous*¹ invisible. C'est peut-être la raison pour laquelle, devant ces toiles, on éprouve une irrésistible sensation de transparence, de respiration et de bonheur, une sorte de joie naturelle du geste, comme si le ciel même, resplendissant par les fenêtres vénitiennes du *campo*, se peignait.

L'œil et la main du peintre se sont avérés inépuisables lorsqu'ils suivaient et enregistraient les variations infinies de la lumière et de la couleur, lorsqu'ils les attendaient, les reconnaissaient, en les captant amoureusement et en déposant à la surface de la toile le pouvoir de leur trace transparente, leur *diaphanous*, justement. C'est pourquoi, debout au milieu de cette salle, nous avons l'impression d'être entourés de ciel. Et, justement comme lorsque nous observons le ciel, nous nous rendons compte ici que tout change rapidement, que les couleurs, les lignes, les toiles se mélangent les unes aux autres, comme si nous nous trouvions devant un seul grand tableau que notre regard, comme dans le sublime kantien, ne peut embrasser avec les sens ni se représenter dans l'imagination, mais seulement deviner. Et tout cela, justement, en un instant. C'est le *kairos*, le moment et le geste parfaits que prend le temps même à contretemps, en le saisissant par les cheveux, en

1. La puissance transparente qui permet à la lumière de se manifester comme clarté et aux couleurs d'être visibles. Je fais ici référence à Aristote, *De anima*, 418b 5-10 ; *De sensu*, 439a 7 sq.

restoring for a second the magic of the visible as an epiphany of the invisible, only to dissolve. It is this wonderful and ruthless presence that quietly pierces us in this room, at sunset.

Moreover, since the *kairos* is linked to the impermanence of melancholy¹, we can only feel, before the elusive fullness that surrounds us in this room, a light, ineffable nostalgia. A nostalgia without an object, exactly as these paintings have no object. Yet the *kairos* as the revelation of the unexpected is inevitably accompanied by wonder: thus our eye can only be captured by the amazement. Still, once again, not amazement at something, that is already experience condemned to the limit and the end, but amazement for the visible self, for the fact that something of its pure visibility appears. After all, the origin of *kalos*² was nothing more than this. That is why we can say that the room in which we stand is a true *Wunderkammer*, not because it is crammed with wonderful objects but because it is capable of arousing the wonder of...

1. Ps. Arist. *Probl.* XXX 1.

2. The original meaning of *kalos* is in fact that of the pure appearance, manifestation and visibility of objects, the emergence of the form as an unexpected event in which "the diffuse appearance of being is concentrated and solidified" and from which the experience of beauty derives, cfr. G. Carchia, *L'estetica antica*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 4.

restituendoci per un attimo la magia del visibile come epifania dell'invisibile, per poi dissolversi. E' questa presenza meravigliosa e spietata che ci trafisse quietamente in questa stanza, al tramonto.

E poiché il kairos è legato alle impermanenze della melancolia¹, non potremo fare a meno di provare, di fronte alla pienezza inafferrabile che ci circonda in questa stanza, una lieve, ineffabile nostalgia. Una nostalgia senza oggetto, esattamente come senza oggetto sono questi dipinti. Ma il kairos come rivelazione dell'inatteso si accompagna inevitabilmente allo stupore, e così il nostro occhio non potrà fare a meno di essere colto dalla meraviglia. Ma, ancora una volta, non meraviglia per qualcosa, che è già esperienza condannata al limite e alla fine, ma meraviglia per il visibile stesso, per il fatto che qualcosa nella sua pura visibilità appaia. Nient'altro che questo era d'altronde in origine il kalos². Ecco perché si può dire che la stanza in cui ci troviamo è un'autentica Wunderkammer, non perché sia colma di oggetti meravigliosi ma poiché è in grado di suscitare la meraviglia del...

1. Ps. Arist. *Probl.* XXX 1.

2. Il senso originario di *kalos* è infatti proprio quello del puro apparire, manifestarsi ed essere visibile delle cose, l'emergere della forma come un evento inatteso in cui "si concentra e si riconosce l'apparire diffuso dell'essere" e da cui scaturisce l'esperienza del bello, cfr. G. Carchia, *L'estetica antica*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 4.

nous restituant, l'espace d'un instant, la magie du visible comme une épiphanie de l'invisible, pour se dissoudre ensuite. C'est cette présence merveilleuse et impitoyable qui nous transperce tranquillement dans cette salle, au coucher de soleil.

Et comme le *kairos* est lié à l'impermanence de la mélancolie¹, nous ne pourrons nous empêcher d'éprouver, face à la plénitude insaisissable qui nous entoure dans cette salle, une légère, ineffable nostalgie. Une nostalgie sans objet, justement comme ces tableaux sont sans objet. Mais si le *kairos* comme révélation de l'inattendu s'accompagne inévitablement de la stupeur, notre œil ne pourra dès lors s'empêcher d'être saisi par la merveille. Mais, une fois encore, il ne s'agit pas d'un émerveillement pour quelque chose, qui est déjà une expérience condamnée à la limite et à la fin, mais un émerveillement pour le visible même, pour le fait que quelque chose, dans sa pure visibilité, apparaisse. À l'origine, le *kalos*² n'était d'ailleurs rien que cela. Voilà pourquoi l'on peut dire que la salle où nous nous trouvons est une authentique *Wunderkammer*, non pas parce qu'elle est remplie d'objets merveilleux, mais puisqu'elle est capable de susciter l'émerveillement de

1. Ps. Arist., *Probl.* XXX, 1.

2. Le sens original de *kalos* est en effet justement celui de la pure apparition, de la manifestation et de l'être visible des choses, la survenue de la forme comme un événement inattendu où « se concentre et se fige l'apparition diffuse de l'être », et d'où naît l'expérience du beau. Cf. Gianni Carchia, *L'estetica antica*, Rome-Bari, Laterza, 1999, p. 4.

our gaze – not the marvel of the objects and for the objects, but the marvel of the gaze and for the gaze. In this Wunderkammer of the gaze, in which the wonder of the visible triumphs inasmuch as it is visible, we can feel happy. Standing in the centre of the room, we look around and feel that we have everything we need: the sky, the sea, the light, the grass, which never cease to grow and change in every instant, as if the hours and the variations of light in a day were all present *at this time*, in the moment in which we, standing in the centre of the room, observe.

In this instant, which is *one* since it gathers all other instants, we see, through the innumerable variations of the canvases, a single picture, just as when we observe the infinite elements of a landscape that appears before our eyes we recognise a single landscape and a single world. Every single painting, in its nuances and its face, appears to us inimitable and necessary, but at the same time represents, together with all the others, a totality that we cannot cease to perceive in its elusive unity, calling it *world*. In this world, which is one and multiple at the same time, the individual element is never dissolved in the unity and the unity finds itself through every individual element. It is, after all, precisely this the miracle that we perceive – even though we are not aware of it – every time we observe the world. And this is the impredicabile wonder...

nostro sguardo – non la meraviglia degli oggetti e per gli oggetti, ma la meraviglia dello sguardo e per lo sguardo. In questa Wunderkammer dello sguardo, in cui trionfa la meraviglia del visibile in quanto visibile, noi possiamo sentirci felici. In piedi al centro della stanza, volgiamo lo sguardo intorno e abbiamo la sensazione di trovare tutto ciò di cui abbiamo bisogno: il cielo, il mare, la luce, l'erba, che non cessano di crescere e mutare ad ogni istante, come se le ore e le variazioni di luce di una giornata fossero presenti tutte in quest'ora, nel momento in cui noi, in piedi al centro della stanza, osserviamo.

In questo istante, che è uno poiché raccoglie tutti gli altri istanti, noi vediamo, attraverso le innumerevoli variazioni sulle tele, un unico quadro, così come quando osserviamo gli infiniti elementi di un paesaggio che appare dinanzi ai nostri occhi riconosciamo un unico paesaggio e un unico mondo. Ogni singolo dipinto, nelle sue sfumature e nel suo volto, ci appare irripetibile e necessario, ma al tempo stesso rappresenta, insieme con tutti gli altri, una totalità che non possiamo cessare di percepire nella sua ineffabile unità e di chiamare mondo. In questo mondo, che è uno e molteplice insieme, il singolo non è mai dissolto nell'unità e l'unità si ritrova attraverso ogni singolo. E' d'altronde proprio questo il miracolo che percepiamo – anche se non ce ne avvediamo – ogni volta che osserviamo il mondo. Ed è questa impredicabile meraviglia...

notre regard – non pas l'émerveillement des objets et pour les objets, mais l'émerveillement du regard et pour le regard. Dans cette Wunderkammer du regard, où triomphe la merveille du visible en tant que visible, nous pouvons nous sentir heureux. Debout au centre de la salle, nous regardons autour de nous et nous avons l'impression de trouver tout ce dont nous avons besoin : le ciel, la mer, la lumière, l'herbe, qui ne cessent de croître et de changer à chaque instant, comme si les heures et les variations de lumière d'une journée étaient toutes présentes à cette heure-ci, au moment où nous, debout au centre de la salle, nous observons.

À cet instant, qui est *unique* puisqu'il réunit en lui tous les autres instants, nous voyons, à travers les innombrables variations sur les toiles, un seul tableau, de même que, lorsque nous observons les éléments infinis d'un paysage qui apparaît devant nos yeux, nous reconnaissons un paysage unique et un monde unique. Chaque peinture individuelle nous apparaît, par ses nuances et par son visage, comme irremplaçable et nécessaire, mais elle représente en même temps, avec toutes les autres, une totalité que nous ne pouvons cesser de percevoir, dans son unité ineffable, et de nommer *monde*. Dans ce monde, qui est à la fois un et multiple, l'individu n'est jamais dissout dans l'unité, et l'unité se retrouve à travers chaque individu. C'est d'ailleurs justement là le miracle que nous percevons, même si nous ne nous en apercevons pas, chaque fois que nous observons le monde. Et c'est cette merveille

that Jacques Martinez causes to appear around us in this room, to the point where we cannot imagine leaving and breaking this enchantment, separating these paintings one from the other, their iridescent miracle.

As we walk towards the last room, we pass through a vestibule with some small-size paintings that seem to observe us rapidly: they are dancing torsos, faces, landscapes, flowers; a musical interlude, raccourci microscopique that summarises the other rooms in the space of a few notes, a recent memory of what has passed or prefiguration of what is still to come.

“Il y a des fleurs partout pour qui veut bien les voir¹”. Jacques Martinez repeatedly recalls this declaration of Henri Matisse. This floral presence in an author who seems distant, in training and tastes, from every idyllic temptation may raise a few eyebrows. So what are these flowers? Are they *really* flowers²? If we concentrate...

1. H. Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Hermann, Paris, 1972, p. 239.

2. Zeami, celebrated playwright, actor and theorist of theatrical aesthetics, who lived in Japan between the fourteenth and fifteenth centuries, in his *Kadensho* – literally *The Book of Transmission of the Flower*, his fundamental text on Noh theatre – calls flower that which is the fruit of discipline and exercise, but also of pure grace, suddenly appears on the scene while the actor recites, creating in the spectator an enchantment...

che Jacques Martinez fa apparire attorno a noi in questa stanza, tanto che non riusciamo a immaginare di uscirne rompendo questo incanto, separando questi dipinti l'uno dall'altro, il loro iridescente miracolo.

Mentre ci avviamo verso l'ultima stanza, attraversiamo un vestibolo da cui alcune opere dipinte di piccolo formato ci osservano rapidamente: sono torsi danzanti, volti, paesaggi, fiori; un intermezzo musicale, raccourci microscopique che riassume le altre stanze nello spazio di poche note, memoria appena recente di ciò che è trascorso o prefigurazione di quel che dovrà ancora venire.

“Il y a des fleurs partout pour qui veut bien les voir¹”. Jacques Martinez ricorda più volte questa frase di Henri Matisse. Potrebbe lasciare perplessi una presenza floreale in un autore che sembra lontano, per formazione e gusto, da ogni tentazione idillica. Che cosa sono dunque questi fiori? E si tratta veramente di fiori²? Se concentriamo...

imprévisible que Jacques Martinez fait apparaître autour de nous dans cette salle, au point que nous ne parvenons pas à imaginer pouvoir en sortir en brisant cet enchantement, en séparant ces peintures les unes des autres, leur miracle iridescent.

Comme nous nous dirigeons vers la dernière salle, nous traversons un vestibule où quelques œuvres peintes, de petites dimensions, nous observent rapidement : torses dansants, visages, paysages, fleurs ; un entracte musical, raccourci microscopique qui résume les autres salles en l'espace de quelques notes, mémoire à peine récente de ce que l'on a parcouru ou préfiguration de ce qui devra encore avoir lieu.

« Il y a des fleurs partout pour qui veut bien les voir¹. » Jacques Martinez évoque souvent ce mot d'Henri Matisse. Chez un auteur qui semble loin, par sa formation et son goût, de toute tentation idyllique, une présence florale pourrait laisser perplexe. Que font donc là ces fleurs ? Au reste, s'agit-il *vraiment de fleurs*² ? Si nous concen-

1. Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1972, p. 239.

2. Zeami, célèbre dramaturge, acteur et théoricien de l'esthétique théâtrale, qui vécut au Japon entre le XIV^e et le XV^e siècle, appelle *fleur*, dans son *Kaden sho* – littéralement : *Le Livre de la transmission de la fleur artistique*, son texte fondamental sur le théâtre nô – ce qui, fruit d'une discipline et d'un exercice mais aussi de la grâce pure, apparaît tout à coup sur la scène pendant que l'acteur joue en créant chez le spectateur un enchantement

our attention on the blue irises that seem to emerge with an unstoppable evidence from a dense, greyish background quietly emanating their iridescence, we have the sensation that we are before creatures of a shadowy kingdom. We also seem to hear the sound of a cello emitted by these silent musical flowers, and to see an imperceptible movement, like the fluttering velvet curtains in the credit titles of David Lynch's *Blue Velvet*. These flowers appear from the dark background of the consciousness, from the reign of *shadows*. As the flowers emerge from their unexpected nuances, that seem to be those of the obscurity itself, of our obscurity, we subside, swallowed by the matter of the origins in the grey of the background from which the flowers emerge. A force and almost a natural violence seems to animate these living creatures, dragging us into a *nigredo* from whose fermentation springs the disquieting fruits of our unconscious. Archetypal forms of the unformed that appear on the dark background of the matter of the conscience, in which we can only *fazer sombra no escuro*¹, it is from the unconscious and to the unconscious that these flowers speak.

and an undefinable aesthetic pleasure. Cfr. Zeami, *Kadensho Fushi kaden*, Tokyo, Kodansha, 1988 (Id. *The Spirit of Noh*, translated by W. S. Wilson, Shambala, Boston & London, 2013).

1. An idiomatic Portuguese expression that means, "to make shadows in the darkness".

il nostro sguardo sugli iris blu che sembrano emergere con un'evidenza inarrestabile da un fondo denso e grigio emanando quietamente le loro iridescenze, abbiamo la sensazione di trovarci di fronte a delle creature di un regno delle ombre. Abbiamo anche la sensazione di udire come un suono di violoncello, che questi fiori musicali sembrano emettere silenziosamente, e di intravedere un movimento impercettibile, come quello con cui ondeggianno le spesse cortine di velluto nei titoli di testa di Blue Velvet di David Lynch. Questi fiori appaiono dal fondo buio della coscienza, dal regno dell'ombra. A mano a mano che i fiori sorgono nelle loro sfumature inattese, che paiono quelle dell'oscurità stessa, della nostra oscurità, noi sprofondiamo come inghiottiti dalla materia delle origini nel grigio del fondo da cui i fiori emergono. Una forza e quasi una violenza naturale sembra animare queste creature viventi trascinandoci in una nigredo dalla cui fermentazione sorgono per noi i frutti inquietanti dell'inconscio. Forme archetipe dell'informe che appaiono sullo sfondo buio della materia della coscienza, in cui si può soltanto fare sombra no escuro¹, è dall'inconscio e all'inconscio che questi fiori parlano.

e un piacere estetico indefinibili. Cfr. Zeami, Kadensho Fushi kaden, Tokyo, Kodansha, 1988 (trad. franc. di R. Sieffert, La tradition secrète du nô, Paris, Gallimard, 1960, p. 103).

1. Espreseione idiomatica portoghese che significa "fare ombra nell'oscurità".

trons notre regard sur les iris bleus qui semblent s'élever avec une évidence irrépressible d'un fond dense et gris d'où émanent tranquillement leurs irisations, nous avons l'impression de nous trouver face à des créatures d'un royaume des ombres. Nous avons également l'impression d'entendre comme un son de violoncelle que ces fleurs musicales semblent émettre silencieusement, et d'entrevoir un mouvement imperceptible, comme celui qui fait se balancer les épais rideaux de velours du générique de *Blue Velvet* de David Lynch. Ces fleurs surgissent du fond obscur de la conscience, du royaume de l'*ombre*. Au fur et à mesure que les fleurs apparaissent avec leurs nuances inattendues, qui semblent celles de l'*obscurité* même, de *notre obscurité*, nous nous enfonçons, comme engloutis par la matière des origines dans le gris de l'*arrière-plan* d'où les fleurs surgissent. Une force et presque une violence naturelle semblent animer ces créatures vivantes, nous entraînant dans une *nigredo*, de la fermentation de laquelle sont issus pour nous les fruits inquiétants de l'*inconscient*. Formes archétypales de l'*informe* qui apparaissent sur le fond sombre de la matière de la conscience où l'on ne peut que *fazer sombra no escuro*¹; c'est de l'*inconscient* et à l'*inconscient* que ces fleurs parlent.

*et un plaisir esthétique indéfinissables. Cf. Zeami, Kadensho Fushi kaden, Tokyo, Kodansha, 1988 ; tr. fr. René Sieffert, *La Tradition secrète du nô*, Paris, Gallimard, 1960, p. 103.*

*1. Expression idiomatique portugaise qui signifie littéralement « faire de l'*ombre* dans l'*obscurité* ».*

Further on, the muffled and poignant sound of a clarinet attracts us towards the purple irises dancing on a mottled orange background that seems to be veined with gold. On the right, streaked with pink, dark grey irises lie silently on a white background, in the ethereal elegance of an abstract canvas.

Far from the banality of a carnal vitality that blooms in the incessant generation of the forms, these flowers lead us to another dimension. In the presence of their flowering, we forget everything except their miracle, in which also their music is reduced to silence. Their presence is like that of the lotus seeds that enter our body to produce a mirage whose aim is only that of inducing oblivion. Their body is like that of the nymph who is one with the place in which she lives, in which she traps the helpless and oblivious visitor without letting him leave. This is the miracle of the flowers before us, not that they speak of oblivion, but that they induce it, unfolding in petals that tie us like abandoned limbs heavy with sleep to desert us on the plain of Lethe¹.

Poco oltre, il suono soffocato e penetrante di un clarinetto ci attrae verso gli iris violetti che danzano su un fondo di arancio screziato che pare venato d'oro. A destra, trapunti di rosa, iris grigio scuro tacciono su un fondo bianco, nell'eleganza eterea di una tela astratta.

Lontani dalla banalità di una vitalità carnale che fiorisce nell'incessante generazione delle forme, questi fiori ci conducono in tutt'altra dimensione. Di fronte al loro fiorire, noi dimentichiamo ogni cosa se non il loro miracolo, in cui anche la loro musica si riduce al silenzio. La loro presenza è come quella dei semi di loto, che entrano nel nostro corpo per produrre un miraggio il cui fine è soltanto quello di indurre l'oblio. Il loro corpo è come quello della ninfa che è una cosa sola con il luogo che abita, in cui trattiene il visitatore inerme e oblioso senza lasciarlo partire. E' questo il miracolo dei fiori che sono dinanzi a noi, non di parlare dell'oblio, ma di indurlo, schiudendosi in petali che ci allacciano come membra abbandonate dense di sonno per deporci sulla pianura di Lete¹.

1. The reference is to M. Brusatin, *Arte dell'oblio*, Torino, Einaudi, 2000, in which the question of oblivion as *nec plus ultra* of the memory is explored with elegant and philosophical dedication in the history of art and images, from the smoke of the chimneys to the abandoned towns, from the flowers that fade away to the colours that disappear. The need for oblivion as a (meta)gnoseological process in art is also invoked by Jacques Martinez in *Par hasard et par exemple*, Paris, Grasset,

1. Il riferimento è a M. Brusatin, *Arte dell'oblio*, Torino, Einaudi, 2000, in cui il tema dell'oblio come *nec plus ultra* della memoria è indagato con sottile e filosofica dedizione nella storia dell'arte e delle immagini, dal fumo dei camini alle città abbandonate, dai fiori che scaporano ai colori che svaniscono. La necessità dell'oblio come processo (meta)gnoseologico nell'arte è invocata anche da Jacques Martinez in *Par hasard et par exemple*, Paris, Grasset,

Un peu plus loin, le son étouffé et pénétrant d'une clarinette nous attire vers les iris violets qui dansent sur un fond d'orange bigarré qui paraît veiné d'or. À droite, une constellation de roses et d'iris gris foncé fait silence sur un fond blanc, dans l'élegance évanescante d'une toile abstraite.

Loin de la banalité d'une vitalité charnelle qui fleurit dans la génération permanente des formes, ces fleurs nous conduisent à une tout autre dimension. Face à leur épanouissement, nous oublions toutes choses sinon leur miracle, où leur musique se réduit également au silence. Leur présence est pareille à celle des graines de lotus, qui entrent dans notre corps pour produire un mirage dont le but n'est que de nous induire à l'oubli. Leur corps est pareil à celui de la nymphe qui ne fait qu'un avec le lieu qu'elle habite, où elle retient le visiteur sans défense et oublioux, sans le laisser partir. Tel est le miracle des fleurs qui sont devant nous : elles ne parlent pas de l'oubli, mais elles nous y invitent, s'épanouissant en pétales qui nous enlacent avec des membres abandonnés, imprégnés de sommeil, pour nous déposer sur la plaine du Léthé¹. Les

1. Je me réfère ici à Manlio Brusatin, *Arte dell'oblio*, Turin, Einaudi, 2000, où le thème de l'oubli comme *nec plus ultra* de la mémoire est analysé avec une attention subtile et philosophique à travers l'histoire de l'art et des images, à partir de la fumée des cheminées jusqu'aux villes abandonnées, des fleurs dont le parfum s'évapore aux couleurs qui passent. La nécessité de l'oubli comme processus (méta)gnoséologique dans l'art est également évoquée par Jacques Martinez dans *Par hasard et par exemple*, Paris, Grasset,

Sounds are cancelled, forms are cancelled, our memory too is cancelled, and we, oblivious, dense with another deeper and inexpressible memory, leave room for the life of oblivion. There, amongst the ruins of forms, the gestures of the brush hold us, invoking the lingering of ecstasy and abandonment. There, from the abyss of all that which is not said and not understood, emerges a wholly new memory, a revelation of a life that blooms on another shore *without why*¹.

Leaving the rooms of the exhibition, leaving the apartment by the same steep and dark staircase, we find ourselves in the vast twilight of campo Santo Stefano, while the memory of the images has already dissolved in the more ample and formless bosom of memory. What remains is an inexpressible and persistent trace that often accompanies experiences that have spontaneously and perhaps...

I suoni si cancellano, le forme si cancellano, anche la nostra memoria si cancella e noi, immemori, densi di un altro più profondo e indicibile ricordo, lasciamo spazio alla vita dell'oblio. Là, tra rovine di forme, i gesti del pennello ci trattengono, invocando l'indugio dell'estasi e dell'abbandono. Là, dall'abisso di tutto ciò che è non detto e non compreso, emerge una memoria del tutto nuova, rivelazione di una vita che fiorisce su un'altra riva senza perché¹.

Usciti dalle stanze dell'esposizione, lasciato l'appartamento attraverso le stesse scale ripide e buie, ci ritroviamo nella vasta luce crepuscolare di campo Santo Stefano, mentre la memoria delle immagini si è già sciolta nel seno più ampio e informe del ricordo. Ciò che ne rimane è come un retrogusto inesprimibile e persistente che si spesso accompagna alle esperienze che si sono depositate spontaneamente e...

1997, pp. 82-84 as “un moment de gestion particulière de la connaissance et du savoir qui seront nécessaires à d'autres moments de la création”.

1. The reference is to the rose of Angelus Silesius, *Cherubinischer Wandersmann*, in *Sämtliche poetische Werke*, München, Carl Hanser, vol. 3, 1952, p. 39: “Die Ros ist ohn warum; sie blühet, weil sie blühet, Sie acht nicht ihrer selbst, fragt nicht, ob man sie siehet” (“The rose is without ‘why’; it blooms because it blooms, it cares not for itself, asks not if it is seen”).

1997, pp. 82-84, come “un moment de gestion particulière de la connaissance et du savoir qui seront nécessaires à d'autres moments de la création” (ivi, p. 83).

1. *L'allusione è alla rosa di Angelus Silesius*, *Cherubinischer Wandersmann*, in *Sämtliche poetische Werke*, München, *Carl Hanser*, vol. 3, 1952, p. 39: “Die Ros ist ohn warum; sie blühet, weil sie blühet, Sie acht nicht ihrer selbst, fragt nicht, ob man sie siehet” (“La rosa è senza perché; fiorisce perché fiorisce, non pensa a se, non si chiede se la si veda oppure no”).

sons s'effacent, les formes aussi, même notre mémoire s'efface, et nous, oublious, empreints d'un autre souvenir plus profond et plus ineffable, nous laissons de la place à la vie de l'oubli. Là, parmi des ruines de formes, les gestes du pinceau nous retiennent, invoquant le retard de l'estase et de l'abandon. Là, dans l'abîme de tout ce qui est non-dit et non-compris, émerge un souvenir entièrement nouveau, révélation d'une vie qui fleurit sur une autre rive, *sans pourquoi*¹.

Après avoir quitté les salles de l'exposition et l'appartement par le même escalier raide et sombre, nous nous retrouvons dans la vaste lumière crépusculaire du campo Santo Stefano, alors que le souvenir des images s'est déjà dissout dans la matrice plus ample et plus informe de la mémoire. Ce qu'il en reste est pareil à cet arrière-goût inexprimable et persistant qui accompagne souvent les expériences qui se sont déposées spontanément et peut-

1997, p. 82-84, comme « un moment de gestion particulière de la connaissance et du savoir qui seront nécessaires à d'autres moments de la création » (*ibid.*, p. 83).

1. Je fais ici allusion à la rose d'Angelus Silesius, « *Cherubinischer Wandersmann* », dans *Sämtliche poetische Werke*, Munich, *Carl Hanser*, vol. 3, 1952, p. 39 : « Die Ros ist ohn warum ; sie blühet, weil sie blühet, Sie acht nicht ihrer selbst, fragt nicht, ob man sie siehet » (« La rose est sans pourquoi ; elle fleurit parce qu'elle fleurit, n'a souci d'elle même, ne cherche pas si on la voit »).

imperceptibly deposited in the deepest layers of our consciousness. It is an almost confusing sensation of an elusive, shining, thriving variety that suddenly gathers in an immobile point, as if in that space and in that instant it had found its unity. However, in what does this point consist – this mysterious *aleph* in which all the Martinez's work gathers and which does not appear on the steps of a dark staircase but in the luminous immensity of a campo? This point lies at the intersection between two straight lines and to identify the Cartesian coordinates it is necessary to find the solution of the linear system formed by the equation of those lines. These lines are the concepts of *idea* and of *style*.

176

forse insensibilmente negli strati più profondi della coscienza. E' una sensazione quasi disorientante di una varietà inafferrabile, cangiante, rigogliosa, che improvvisamente si raccoglie in un punto immobile, come se in quello spazio e in quell'istante avesse trovato la sua unità. Ma in che cosa consiste questo punto – questo misterioso aleph in cui tutta l'opera di Martinez si raccoglie e che non è apparso tra i gradini di una scala buia ma nella vastità luminosa di un campo? Questo punto sta all'intersezione fra due rette e per identificarne le coordinate cartesiane occorre trovare la soluzione del sistema lineare formato dall'equazione di quelle rette. Queste rette sono i concetti di idea e di stile.

Come revealed by its etymological origin, the idea for Jacques Martinez is above all *visibility*, fecundly indistinct between the platonic gaze of the soul that contemplates the ultimate essence of the things in the other space that opens beyond the sky and the physical gaze of the eye that perceptibly grasps the real in the epiphany of its pure presence. Martinez's painting, precisely because it is irresistibly and uncontainably vital – this is his first paradox – is always a painting of ideas. Bernard-Henri Lévy wrote that despite – but it would be necessary to correct precisely *because of* – his inexhaustible passion for form and for art, for his colours and his history, Martinez...

Come rivela la sua origine etimologica, l'idea per Jacques Martinez è innanzitutto visibilità, fecondamente indistinta tra lo sguardo platonico dell'anima che contempla l'essenza ultima delle cose nello spazio altro che si apre al di là di ogni cielo e lo sguardo fisico dell'occhio che afferra sensibilmente il reale nella epifania della sua pura presenza. La pittura di Martinez, proprio perché irresistibilmente e incontenibilmente vitale – è questo il suo primo paradosso – è sempre una pittura di idee. Bernard-Henri Lévy ha scritto che nonostante – ma sarebbe necessario correggere proprio in virtù – della sua inesauribile passione per la forma e per l'arte, per i suoi colori e la sua storia, Martinez...

être insensiblement dans les couches les plus profondes de la conscience. C'est une sensation qui vous désoriente presque, d'une variété insaisissable, changeante, vigoureuse, qui se recueille tout à coup en un point immobile, comme si, dans cet espace et à cet instant, elle avait trouvé son unité. Mais en quoi consiste ce point – ce mystérieux *aleph* dans lequel l'œuvre entière de Jacques Martinez se rassemble et qui ne m'est pas apparue entre les marches d'un escalier sombre, mais dans l'étendue lumineuse d'une place vénitienne ? Ce point se trouve à l'intersection de deux droites, et pour en identifier les coordonnées cartésiennes, il convient de trouver la solution du système linéaire que forme l'équation de ces droites. Ces droites sont les concepts d'*idée* et de *style*.

177

Comme le révèle son origine étymologique, l'idée, pour Jacques Martinez, est avant tout *visibilité*, fructueusement indistincte entre le regard platonique de l'âme qui contemple l'essence suprême des choses dans l'espace étranger qui s'ouvre au-delà de tout ciel et le regard physique de l'œil qui saisit sensiblement le réel dans l'épiphanie de sa pure présence. La peinture de Jacques Martinez, précisément parce qu'elle est irrésistiblement et irrépressiblement vitale – et telle est son premier paradoxe – est toujours une peinture d'idées. Bernard-Henri Lévy a écrit qu'en dépit de – mais faudrait-il plutôt dire *en vertu justement de* – sa passion intarissable pour la forme et pour l'art, pour ses couleurs et pour son histoire, Jacques

“est toujours, qu’on le veuille ou non, et qu’il en ait lui-même ou pas conscience, ce qu’il convient, au sens stricte, de baptiser un peintre abstrait¹”. On the other hand, the quotation from Pierre Francastel that Martinez has placed in exergue to the text that he wrote for his first catalogue *“La peinture... prétend devenir un des instruments de la connaissance²”* confirms this gnoseological vocation that has always accompanied his work, starting from the academic studies in philosophy in Nice and including the aesthetic and philosophical-poetic texts that immediately accompanied his catalogues, two essays, and an artistic autobiography that is an incessant interrogation on the meaning of art and the figure of the artist³.

What Martinez cares about and what he explores aesthetically through his painting, is not, however, the answers or the philosophical definitions. We could say that his artistic creation, and even more his research, is a constant *enactment* of questions, of the fundamental questions of aesthetics and ethics, of the metaphysics and philosophy of history. It is...

“est toujours, qu’on le veuille ou non, et qu’il en ait lui-même ou pas conscience, ce qu’il convient, au sens stricte, de baptiser un peintre abstrait¹”. D’altronde la citazione di Pierre Francastel che Martinez ha posto in esergo al testo che ha scritto per il suo primo catalogo – *“La peinture... prétend devenir un des instruments de la connaissance²”* – conferma questa vocazione gnoseologica che accompagna da sempre il lavoro di Martinez, a partire dagli studi accademici di filosofia a Nizza fino ai testi estetici e filosofico-poetici che hanno immediatamente accompagnato i suoi cataloghi e che si sono tradotti in due saggi e in una autobiografia artistica che è una interrogazione incessante sul senso dell’arte e della figura dell’artista³.

Ciò che sta a cuore a Martinez, e che egli indaga esteticamente attraverso la sua pittura, non sono tuttavia le risposte o le definizioni filosofiche. Si potrebbe dire che la sua creazione artistica, e ancor più la sua ricerca, è una costante messa in opera di domande, delle domande fondamentali dell’estetica e dell’etica, della metafisica e della filosofia della storia. Ed...

1. B.-H. Lévy, *Martinez contemporain*, in Id., *Questions du principe deux*, cit, p. 285.

2. J. Martinez, *Vers une abstraction matérialiste* in J. Martinez et alii, *L’art au présent*, Paris, Musée Galliera, 1974, p. 57.

3. Cf. J. Martinez, *Moderne for ever*, Paris, Grasset, 1985; Id., *Par hasard et par exemple*, Paris, Grasset, 1997; Id., “*Espagnol de merde*” ou la véritable et longue histoire des cinq saisons, Paris, Grasset, 2012.

Martinez « est toujours, qu’on le veuille ou non, et qu’il en ait lui-même ou non conscience, ce qu’il convient, au sens strict, de baptiser *un peintre abstrait¹* ». D’ailleurs, la citation de Pierre Francastel que Jacques Martinez a placée en exergue au texte qu’il a écrit pour son premier catalogue – *“La peinture... prétend devenir un des instruments de la connaissance²”* – confirme cette vocation gnoséologique qui accompagne depuis toujours le travail de l’artiste, à partir de ses études universitaires de philosophie à Nice jusqu’aux textes esthétiques et philosophico-poétiques qui ont aussitôt accompagné ses catalogues et qui se sont traduits par deux essais et une autobiographie artistique qui est une interrogation ininterrompue sur le sens de l’art et de la figure de l’artiste³.

Ce à quoi tient Jacques Martinez et qu’il recherche esthétiquement à travers sa peinture, ce ne sont toutefois pas des réponses ou des définitions philosophiques. On pourrait dire que sa création artistique, et davantage encore sa quête, est une constante *mise en œuvre* de questions, questions fondamentales de l’esthétique et de l’éthique, de la métaphysique et de la philosophie de l’histoire. C’est

1. Bernard-Henri Lévy, « *Martinez contemporain* », dans *Questions de principe deux*, op. cit, p. 285.

2. Jacques Martinez, « *Vers une abstraction matérialiste* », dans J. Martinez et al., *L’Art au présent*, Paris, Musée Galliera, 1974, p. 57.

3. Cf. Jacques Martinez, *Moderne for Ever*, Paris, Grasset, 1985 ; *Par hasard et par exemple*, Paris, Grasset, 1997 ; « *Espagnol de merde* » ou la véritable et longue histoire des cinq saisons, op. cit.

precisely through art, for Martinez, that these questions can be truly kept open, that their *a-letheia*, their truth, can be conserved, according to the Heideggerian lesson, in its unveiling and its concealment; that is as an authentic opening. Keeping these questions open, incarnating them in the eidetic visibility of art, making them ideas-matter, is the only response that Martinez's work considers itself to be capable¹.

For this reason, his "autobiographie en peinture"² is an *existenzial* autobiography, crushed horizontally and irremediably by the ontic actuality of the subject, but always an *existential* autobiography, that is projected towards recognising in the life of the individual the vertical sign of an ontological perspective that compares the individual with an otherness that transcends it.

A phrase by Roland Barthes, of which Martinez is particularly fond, seems to lead...

*è proprio attraverso l'arte, per Martinez, che queste domande possono essere veramente mantenute aperte, che la loro a-letheia, la loro verità, può essere conservata, secondo la lezione heideggeriana, nella sua disvelatezza e nel suo nascondimento, cioè come autentica apertura. Mantenere queste domande aperte incarnandole nella visibilità eidetica dell'arte, rendendole idee-materia, è l'unica risposta di cui l'opera di Martinez si ritiene capace*¹.

Per questo la sua "autobiographie en peinture" non è mai, per riprendere la celebre distinzione heideggeriana, un'autobiografia esistenziva, schiacciata orizzontalmente e irrimediabilmente sulla daturità ontica del soggetto, ma sempre un'autobiografia esistenziale, cioè proiettata a riconoscere nella vita dell'individuo il segno verticale di una prospettiva ontologica che mette in relazione esemplare il singolo con una alterità che lo trascende.

Una frase di Roland Barthes, particolarmente amata da Martinez, sembra ricondurci

1. Also in the moment in which the artist sees "se dessiner ces réponses", he knows well that "La vie échappe toujours, je crois, aux clarés excessives. [...] Nous savons que toute tentative de réponse ne peut être qu'asymptotique", Id., "Espagnol de merde" ou la véritable et longue histoire des cinq saisons, cit., p. 167.

2. B.-H. Lévy, Martinez en ses saisons, in C. Millet, B.-H. Lévy, (ed.), Jacques Martinez. Cinc Estacions, cit., p. 23.

justement à travers l'art, selon Jacques Martinez, que ces questions peuvent être véritablement laissées ouvertes, que leur *a-letheia*, leur vérité, peut être conservée, d'après la leçon heideggérienne, dans son dévoilement et dans sa dissimulation, c'est-à-dire comme une ouverture authentique. Le fait de laisser ces questions ouvertes en les incarnant dans la visibilité eidétique de l'art, en faisant d'elles des idées-matière, est l'unique réponse dont l'œuvre de Jacques Martinez s'estime capable¹.

C'est pourquoi son « *autobiographie en peinture*² » n'est jamais, pour reprendre la célèbre distinction heideggérienne, une *autobiographie existentielle*, plaquée horizontalement et irrémédiablement sur la réalité ontique du sujet, mais toujours une *autobiographie existential*, c'est-à-dire destinée à reconnaître, dans la vie de l'individu, le signe vertical d'une perspective ontologique qui met le sujet en relation exemplaire avec une altérité qui le transcende.

Une phrase de Roland Barthes, que Jacques Martinez apprécie tout particulièrement, semble nous ramener

1. Même au moment où l'artiste se voit « dessiner ces réponses », il sait bien que « la vie échappe toujours, je crois, aux clarés excessives. [...] Nous savons que toute tentative de réponse ne peut être qu'asymptotique ». Jacques Martinez, « *Espagnol de merde* » ou la véritable et longue histoire des cinq saisons, op. cit., p. 167.

2. Bernard-Henri Lévy, « Martinez en ses saisons », dans C. Millet, B.-H. Lévy (dir.), Jacques Martinez. Cinc Estacions, op. cit., p. 23.

immediately to the problem of the style in relation to that of the idea. “*Le style [...] est comme une dimension verticale et solitaire de la pensée*¹” writes Barthes in *Le degré zéro de l’écriture*. Alien from any idea of a programmed recognisability of the style until it is reduced to a brand, Martinez has pursued, for almost half a century, a formal itinerary that systematically avoids, with all the risks of misunderstanding and lack of reception that which involves, from the idea of a stylistic continuity that ends up being a styleme or, worse, self-imitation. If the formative action – that is specifically aesthetic – is the “doing that, in doing, invents a new way of doing” according to the well-known pareysonian formulation², it can never reduce itself to repetition, since this would negate itself, but it must on the contrary be permanent reinvention. The barthesian idea of style as “*produit d’une poussée, non d’une intention*³”, to which Martinez refers,

immediatamente al problema dello stile in relazione a quello dell’idea. “Le style [...] est comme une dimension verticale et solitaire de la pensée¹” scrive Barthes in *Le degré zéro de l’écriture*. Alien from any idea of a programmed recognisability of the style until it is reduced to a brand, Martinez has pursued, for almost half a century, a formal itinerary that systematically avoids, with all the risks of misunderstanding and lack of reception that which involves, from the idea of a stylistic continuity that ends up being a styleme or, worse, self-imitation. If the formative action – that is specifically aesthetic – is the “doing that, in doing, invents a new way of doing” according to the well-known pareysonian formulation², it can never reduce itself to repetition, since this would negate itself, but it must on the contrary be permanent reinvention. The barthesian idea of style as “*produit d’une poussée, non d’une intention*³”, to which Martinez refers,

1. R. Barthes. *Le Degré zéro de l’écriture*, Paris, Seuil, 1972, p. 12 (Id., Writing Degree Zero, translated by A. Lavero and C. Smith, Johnathan Cape, London, 1967, p. 10). This phrase constitutes, together with others in the same chapter of the text, a fundamental reference for Martinez.

2. L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Firenze, Sansoni, 19743, p. 59.

3. R. Barthes, *Le Degré zéro de l’écriture*, Paris, Seuil, 1972, p. 12 (Id., Writing Degree Zero, transl. cit., p. 10). It is perhaps not entirely useless to quote the entire passage in which these barthesian quotations are to be found: “Whatever its sophistication, style has always something crude about it: it is a form with no clear destination, the product of a thrust,

1. R. Barthes. *Le Degré zéro de l’écriture*, Paris, Seuil, 1972, p. 12. Questa frase costituisce, insieme con altre contenute nello stesso capitolo del testo, un riferimento fondamentale per Martinez. Cf. J. Martinez, *Le bel été, Lérida-St.Gaudens*, s.i.e., 1995, pp. 2-3; *Id.*, *Avertissement...*, in *Id.*, *Ghiribizzi*, Paris, Galilée, p. 7.

2. L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Firenze, Sansoni, 19743, p. 59.

3. R. Barthes. *Le Degré zéro de l’écriture*, cit., p. 12. Non è forse inutile riportare il passaggio completo in cui si collocano queste citazioni barthesiane: “Quel que soit son raffinement, le style a toujours quelque chose de brut : il est une forme sans destination, il est le produit d’une poussée,

aussitôt au problème du style en rapport avec celui de l’idée. « Le style [...] est comme une dimension verticale et solitaire de la pensée¹ », écrit Barthes dans *Le Degré zéro de l’écriture*. Contraire à toute idée d’une reconnaissance méthodique du style jusqu’à sa réduction à une marque, Jacques Martinez poursuit, depuis presque un demi-siècle, un itinéraire formel qui se soustrait systématiquement, avec tous les risques de malentendu et de mauvaise réception que cela comporte, à l’idée d’une continuité stylistique qui finit par devenir une tournure ou, pire encore, une auto-imitation. Si l’activité formatrice, à savoir le faire proprement esthétique, est ce « faire tel que, tandis qu’il fait, invente sa manière de faire », selon la célèbre formule de Pareyson², ce faire ne pourra jamais se réduire à la répétition, sous peine de se nier lui-même, mais il devra être au contraire une réinvention permanente. L’idée de style selon Barthes comme « produit d’une poussée, non d’une intention³ », à laquelle se rapporte Jacques Martinez, s’ins-

1. Roland Barthes. *Le Degré zéro de l’écriture*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 12. Cette phrase constitue, avec d’autres qui figurent dans le même chapitre de ce texte, une référence fondamentale pour Jacques Martinez. Cf. Jacques Martinez, *Le Bel Été, Lérida-Saint-Gaudens*, s.n., 1995, p. 2-3 ; « Avertissement... », dans *Ghiribizzi*, Paris, Galilée, 2016, p. 7.

2. Luigi Pareyson, *Esthétique : théorie de la formativité*, présenté par Gilles A. Tiberghien, tr. fr. R. Di Lorenzo, Paris, Éditions Rue d’Ulm, 2007, p. 73.

3. Roland Barthes, *Le Degré zéro de l’écriture*, op. cit., p. 12. Il n’est peut-être pas inutile de rapporter ici le passage où se situent ces citations de Barthes : « Quel que soit son raffinement, le style a toujours quelque chose de brut : il est une forme sans destination, il est le produit d’une poussée,

fits precisely into this lignée in which the dimension of the absolute and almost physiological individual intimacy of the style necessarily accompanies a process of discontinuity made up of epistemic fractures and changes of paradigm with respect to a recognisable model established once and for all. It is precisely...

not an intention, and, as it were, a vertical and lonely dimension of thought. Its frame of reference is biological or biographical, not historical: it is the writer's 'thing', his glory and his prison, it is his solitude. Indifferent to society and transparent to it, a closed personal process, it is in no way the product of a choice or of a reflection on Literature. It is the private portion of the ritual, it rises up from the writer's myth-laden depths and unfolds beyond his area of control. It is the decorative voice of hidden, secret flesh; it works as does Necessity, as if, in this kind of floral growth, style were no more than the outcome of a blind and stubborn metamorphosis starting from a sub-language elaborated where flesh and external reality come together. Style is properly speaking a germinative phenomenon, the transmutation of a Humour. Hence, stylistic overtones are distributed in depth; whereas speech has a horizontal structure, its secrets are on a level with the words in which they are couched, and what it conceals is revealed by the very duration of its flow. In speech, everything is held forth, meant for immediate consumption, and words, silences and their common mobility are launched towards a meaning superseded: it is a transfer leaving no trace and brooking no delay. Style, on the other hand, has only a vertical dimension, it plunges into the closed recollection of the person and achieves its opacity from a certain experience of matter; style is never anything but metaphor, that is, equivalence of the author's literary intention and carnal structure (it must be remembered that structure is the residual deposit of duration). So that style is always a secret; but the occult aspect of its implications does not arise from the mobile and ever-provisional nature of language; its secret is recollection locked within the body of the writer. The allusive virtue of style is not a matter of speed, as in speech, where what is unsaid nevertheless remains as an interim of language, but a matter of density, for what stands firmly and deeply beneath style, brought together harshly or tenderly in its figures of speech, are fragments of a reality entirely alien to language. The miracle of this transmutation makes style a kind of supra-literary operation which carries man to the threshold of power and magic", (Ivi, p. 12-13.)

si inserisce esattamente in questa lignée in cui la dimensione di assoluta e quasi fisiologica intimità individuale propria dello stile si accompagna necessariamente a un processo di discontinuità fatto di rotture epistemiche e cambi di paradigmi rispetto a un modello stabilito e riconoscibile una volta per tutte. Ed è esattamente...

crit exactement dans cette lignée où la dimension d'intimité individuelle absolue et presque physiologique, propre au style, s'accompagne nécessairement d'un processus de discontinuité fait de ruptures épistémiques et de changements de paradigmes par rapport à un modèle établi et reconnaissable une fois pour toutes. Et c'est précisément

non d'une intention, il est comme une dimension verticale et solitaire de la pensée. Ses références sont au niveau d'une biologie ou d'un passé, non d'une Histoire : il est la "chose" de l'écrivain, sa splendeur et sa prison, il est sa solitude. Indifférent et transparent à la société, démarche close de la personne, il n'est nullement le produit d'un choix, d'une réflexion sur la Littérature. Il est la part privée du rituel, il s'élève à partir des profondeurs mythiques de l'écrivain, et s'éploie hors de sa responsabilité. Il est la voix décorative d'une chair inconnue et secrète ; il fonctionne à la façon d'une Nécessité, comme si, dans cette espèce de poussée florale, le style n'était que le terme d'une métamorphose aveugle et obstinée, partie d'un infra-langage qui s'élabore à la limite de la chair et du monde. Le style est proprement un phénomène d'ordre germinatif, il est la transmutation d'une Humeur. Aussi les allusions du style sont-elles réparties en profondeur [...]. [Le style] n'a qu'une dimension verticale, il plonge dans le souvenir clos de la personne, il compose son opacité à partir d'une certaine expérience de la matière ; le style n'est jamais que métaphore, c'est-à-dire équation entre l'intention littéraire et la structure charnelle de l'auteur (il faut se souvenir que la structure est le dépôt d'une durée). Aussi le style est-il toujours un secret ; mais le versant silencieux de sa référence ne tient pas à la nature mobile et sans cesse sursitaire du langage ; son secret est un souvenir enfermé dans le corps de l'écrivain ; la vertu allusive du style n'est pas un phénomène de vitesse, comme dans la parole, où ce qui n'est pas dit reste tout de même un intérim du langage, mais un phénomène de densité, car ce qui se tient droit et profond sous le style, rassemblé durement ou tendrement dans ses figures, ce sont les fragments d'une réalité absolument étrangère au langage. Le miracle de cette transmutation fait du style une sorte d'opération supra-littéraire, qui emporte l'homme au seuil de la puissance et de la magie". (*Ibid.*, p. 12-13.)

in this intrinsic coherence and the profound stylistic unity that we notice in Martinez's work consist: the faithfulness to the authenticity of the creative process and its vital *conatus*, beyond any exterior iconic repeatability.

However intimately anchored in the artistic personality that mirrors its "structure charnelle", the style leads also and always to the opening, in the heart of the creating individuality, to a *sopravpersonal* perspective, and the dimension of the creation itself opens and is determined starting from an exorbitant otherness with respect to the merely ontic individuality. If, within that Neoplatonic line that has intensely marked the history of western art, "form is the trace of the non-form¹", the uncontrollable and unclassifiable mark of Jacques Martinez seems to be born precisely of this original dimension, in a dedication and a recognition that we could call, if this were not a paradox, wholly aware. This brushstroke that becomes authentically style arises for Martinez from a profound need to relate to the lifeworld (lebenswelt), from its awareness – from an awareness of this lifeworld and from an awareness that it incessantly generates – an awareness that through this body and this life, this hand and this mind, *draws itself*.

1. *To gar ichnos tou amorphou morphē*, Plot. Enn. VI 7 33

TRADUCTION ANGLAISE : KATHERINE CLIFTON

in questo che consiste la coerenza intrinseca e l'unità stilistica profonda che si avverte nell'opera di Martinez: la fedeltà nell'adesione all'autenticità del processo creativo e al suo conatus vitale, al di là di ogni esteriore ripetibilità iconica. Per quanto ancorato intimamente alla personalità artistica e specchio della sua "structure charnelle", lo stile comporta anche e sempre l'apertura, nel cuore dell'individualità creatrice, a una dimensione sopravpersonale, e la dimensione della creazione stessa si dischiude e si determina a partire da una alterità esorbitante rispetto alla mera individualità ontica. Se, all'interno di quella linea neoplatonica che ha marcato intensamente la storia dell'arte occidentale, "la forma è la traccia della non-forma¹", il segno inconfondibile e inclassificabile di Jacques Martinez sembra nascere proprio da questa dimensione originaria, in una dedizione e un riconoscimento che potremmo definire pienamente consapevole. Questo segno che si fa autenticamente stile sorge per Martinez da un'esigenza profonda di rapporto col mondo della vita, da una sua conoscenza – e cioè da una conoscenza di esso e da una conoscenza che esso stesso non fa che generare, incessantemente – una conoscenza che attraverso questo corpo e questa vita, questa mano e questa mente, si disegna.

1. *To gar ichnos tou amorphou morphē*, Plot. Enn. VI 7 33.

ment en cela que consistent la cohérence intrinsèque et la profonde unité stylistique que l'on perçoit dans l'œuvre de Jacques Martinez : la fidélité de l'adhésion à l'authenticité du processus créatif et à son *conatus* vital, au-delà de tout caractère iconique répétable et extérieur.

Si intimement ancré qu'il soit dans la personnalité artistique dont il reflète la « structure charnelle », le style comporte également et toujours l'ouverture, au cœur de l'individualité créatrice, à une dimension sur-personnelle, et la dimension de la création même se dévoile et se détermine à partir d'une altérité exorbitante par rapport à la simple individualité ontique. Si, au sein de cette lignée néoplatonicienne qui a intensément marqué l'histoire de l'art occidental, « la forme est la trace de la non-forme¹ », le signe irrépressible et inclassable de Jacques Martinez semble justement naître de cette dimension originelle, dans un dévouement et une reconnaissance que nous pourrions qualifier de pleinement consciente. Ce signe qui se fait authentiquement style est issu, pour Jacques Martinez, d'une profonde exigence de rapport avec le monde de la vie, de sa connaissance – c'est-à-dire d'une connaissance de ce monde de la vie et d'une connaissance que celui-ci ne fait qu'engendrer sans cesse –, une connaissance qui, à travers ce corps et cette vie, cette main et cet esprit, *se dessine*.

1. *To gar ichnos tou amorphou morphē*, Plot. Enn. VI 7 33.

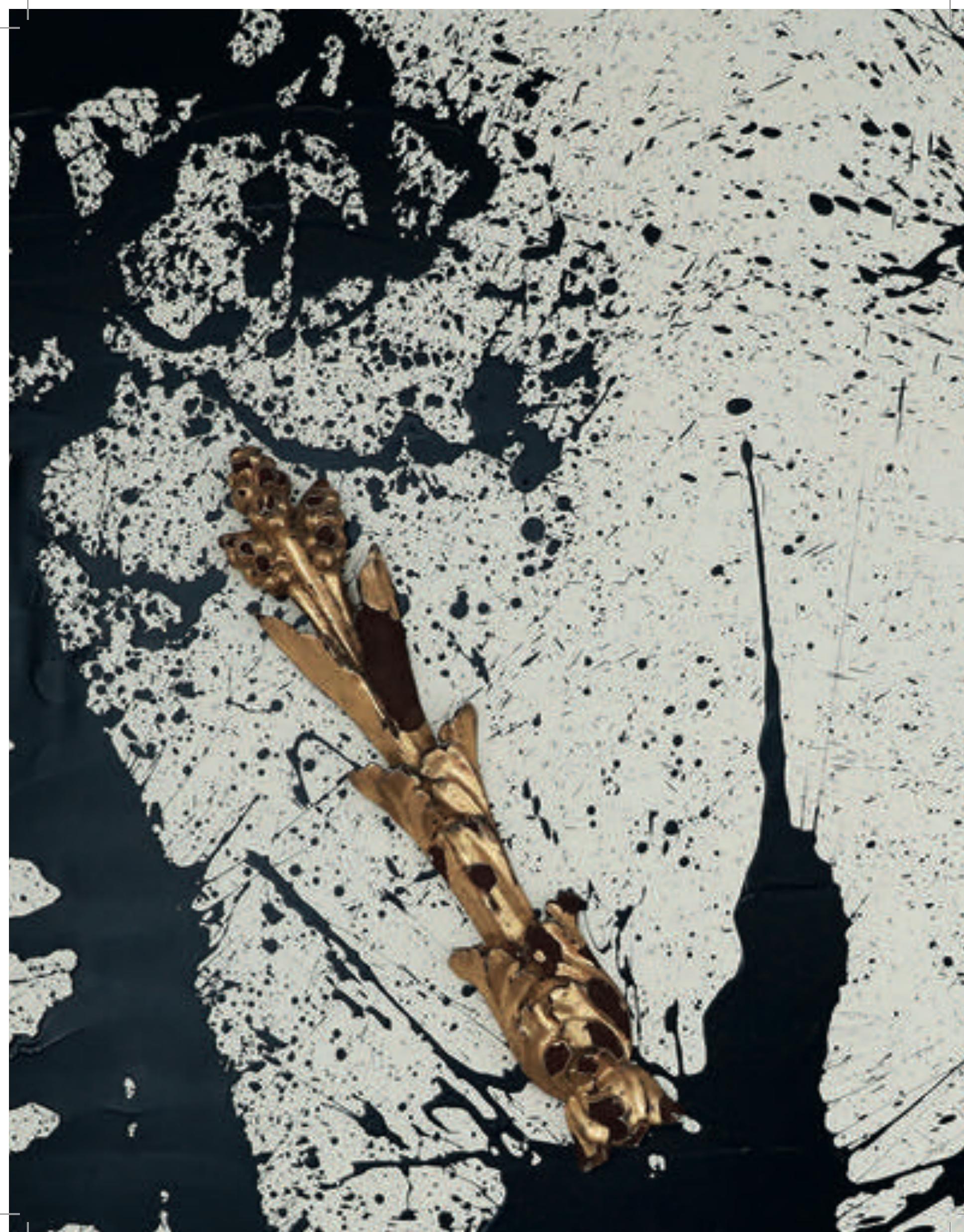
TRADUCTION FRANÇAISE : LUCIEN D'AZAY

Ce livre n'aurait pas été possible sans la présence à nos côtés de nos amis.
Tout d'abord et très particulièrement Natacha Chiaramonte,
Mais aussi Sandrine et Jean-Jacques Bally, Louise Barouh, Luca Berta, Sylvia Beder,
Nicolas Blazicevic, Pia de Brantes, Anna Guarini Emo Capodilista, Thalia Casanova,
Jean-Michel Castin, Gregory Chaix, Clodine Colin, Rita Colombo, Michel Delorme,
Francesca Giubilei, Arianne Hallier, Monica Malinverno, Alexandra Masson-Bettati, Patrice
Massons, Cesare et Isabelle Rancilio, Julien et Laurence Roger-Dalbert, François et Danielle
Roux, Bernard et Yasmina Sabrier, Jean-Pierre Soardi, Alkis et Clodine, Gianmarco Toriani.
Et toute l'équipe de la Fonderia Perseo, autour du maestro Andrea.

Cet ouvrage a été imprimé en ce mois d'avril 2019 par l'imprimerie Trulli à Vence.

Maquette et photographies : Grégoire Gardette

Édition Galilée © 2019



Voilà donc ces pages, deux moments, d'abord « le cahier d'une exposition » et ensuite « a venetian way ». Dans la première partie je vais essayer de montrer les œuvres qui seront dans l'exposition mais aussi des dessins, des travaux précédents, des notes, des remarques qui ont accompagné son travail. Dans la seconde partie je crois utile de présenter à nouveau le parcours vénitien de Jacques Martinez. En effet s'il découvrit dès 1954 la ville avec le regard ébahit d'un jeune garçon, il y revint souvent et très régulièrement à la manière de ceux qui sont amoureux de Venise pour y visiter les musées, les églises.

Cette année, en 2019, c'est dans ce même espace de la place Campo San Stefano qu'il va montrer certaines des œuvres de ces deux dernières années. L'espace n'est pas grand. L'accrochage tel que je le devine acceptera sur certains murs la fragilité d'un désordre.

Car, Jacques Martinez aime aussi le désordre il s'y sent bien. Si le livre comme l'exposition auront un titre. Maze, en anglais labyrinthe, c'est peut-être parce qu'il en eut l'idée un jour de pluie quand dans la région de Padou, en se promenant du côté de Sanzibio il s'attarda longtemps dans le célèbre labyrinthe.

Depuis que je vois son travail, j'ai pu vérifier combien l'intéressaient peu l'affirmation, la répétition d'une trouvaille ou d'un style. Je sais le regard amusé qu'il porte sur ces œuvres dont il dit que le style n'est plus qu'un logo, et combien le font encore plus sourire ces artistes qui déclarent réfléchir « aux problématiques écologiques et politiques d'aujourd'hui » lui qui aime tant être écologiquement et politiquement incorrect.

Ses interrogations sur le style c'est précisément, ce que montre et explique brillamment Guido Brivio dans le texte qu'il lui consacra après l'exposition de 2017. C'est pour cela que j'ai voulu que ces pages soient présentes dans ce livre.

GG

19€

Prix France TTC

ISBN-13: 978-2-7386-0990-4



9 782718 609904