

JASON MARTIN AND THE BODY OF PAINTING

Daniel Abadie

We thought we knew all there was to know about minimal painting and what followed. After all, the parameters themselves were limited: monochrome, refusal of composition, the importance of the format and sides of the canvas, plus varying degrees of gesture and impasto. Consequently, the first paintings shown by Jason Martin in the late 1990s came as quite a surprise. This, clearly, was a real painter. Everything that so many painters had done over the past twenty years was there in these works, and yet they looked like nothing ever seen before. They held the gaze with that strange feeling of familiarity that we get with painters who are genuinely new because they go beyond and seem to make light of the concerns of the day and engage in a dialogue with the history of painting, both modern and pre-modern, that is as unexpected as it is profound.

And so, in their very singularity, these works by Jason Martin inevitably evoked thoughts of other extreme enterprises, from Robert Ryman to Pierre Soulages – but only, it seemed, in order to make their difference more immediately obvious. Their primary characteristic, no doubt, in spite of their restraint, was a sumptuousness (colour, texture and gesture) that stood in contrast to the economy of means affirmed by all minimalist painting. Beyond all the analyses of what painting could (and, according to the theoreticians, ought to) be, they proclaimed a manifest pleasure in painting.

For Martin's work exudes a sensuality that is corporeal – through the implication of the painter's body as he covers his canvas, but also in the way he gets into the very *flesh* of the paint, and makes the surface of the work a living, reactive *skin* under the caress of his brush.

However, for a good while Martin's painting was more obviously related to landscape than to the body. His works, on the odd occasion when they happened to transgress the rigorous semantic neutrality of the square format, tended more towards panoramic

proportions (a format known indeed in professional parlance as landscape). Swept horizontally from edge to edge by the great, continuous movements of a brush made specifically for each work, Martin's paintings owed only to the unpredictable, almost seismographic skipping of the tool as it applies the paint. Those sudden disorientations of light on the pictorial surface, those brush-ploughed furrows, create rhythm and life.

For the paradoxical goal of this art is, by an extreme reduction of the painter's resources (a single gesture across the surface, a single colour), to seek that moment when the inert matter laid down by the brush on the canvas acquires life and becomes *painting*. Each stage of this process has been validated by long hours of sustained work. As if in a laboratory. None of the painting's components are introduced without rigorous thought and meticulous experimentation. Gesture, for example, which is almost imperceptible in the canvases from 1995 – 96, where it appears on the surface only as a kind of accident in the unfolding of the painting, thus starts to become an undulation of the surface in 1997, and grows in magnitude over the years, becoming those huge movements with which the painter provokes the light the way a muleta does a bull.

Similarly, the supports have been attentively studied, and all the more so because they are usually the hidden part of the painting. If canvas offered a *natural* medium for the painter's first, small-format experiments (in 1993 and 1994), his interest in thick paint made with acrylic gel for the larger works required a more rigid support on which his gesture could be deployed without the surface buckling – one better able to withstand the load applied to it without it coming unstuck. Perspex, aluminium, copper, fibreglass, anodised metal, chipboard, sanded glass, stainless steel – the variety of materials used by Martin to meet this purpose may seem surprising when we think that their role is to disappear beneath the layer of paint that covers them. But in addition to its simple strength, the support also plays a decisive

role in making the work since, depending on the thickness of paint applied, its reflective qualities and even its colour may engender a particular iridescence in the paint and, when visible, its internal reflections may endow the colour with an immaterial quality.

The physicality of the support has also led Martin to reject the illusionist idea of Alberti's window. Instead, he emphasises its nature as a material construction, interpretations and variations of which constitute a whole chapter of his work. *Untitled (Two Parts)*, from 1994, is exemplary in this respect. It consists of two identical Plexiglas boxes of which only the external sides are covered with paint, with black shading to grey oil paint on one half of the diptych and acrylic white on the other; opaque in the former, meeting the viewer's gaze with a full surface, and slightly transparent in the latter, allowing a glimpse of the construction's volume. Thus, the very idea of Alberti's window is presented from two angles – as a *painting* and as a *construction* – whose very contradictoriness reveals its inanity. In order to introduce this perspective induced by Alberti's device into the actual material construction of the object, Martin created a physical alternative to painted illusion by proportionally reducing the plane closest to the viewer in *Madonna* (1996). Here, the reflective polished steel of the sides suggests the idea of the window's transparency in a remote echo of those silver plates used to reflect clouds, which Brunelleschi placed on his first perspectives of the Baptistery.

In his questioning of the support Martin has also deformed some of his supports slightly into rectangular parallelepipeds (*Baccus*, *Lyre* and *Jezebel*, all 2005) and, by the allusion to perspective, has introduced another kind of depth into painting that denies it or, on the contrary, has on occasions shown a preference for the tondo, whose formal neutrality, equivalent to that of the square, nevertheless carries a cultural echo rich with references to Renaissance painting that seems to impugn the modernist emblem's absence of memory.

This attention to the support leads naturally to the question of its limits and, in particular, of that essential place where the painted surface ends and the work's face gives way to its edge. In his early works, in 1994 and 1995, in small canvases like *Lavender* and *Jockey*, Martin borrowed some of the solutions from Ryman's old works, such as the internal frame that ends the painting before the limits of the painting-object. This causes the paint to ride up slightly at the beginning and end of the brushstroke. As of 1997, Martin began to take this experiment to its limits with works like *Matriarch* and *Sunday*, where that thickening of the substance is heightened in a fashion that is all the more remarkable because, as they form external fringes on the edges of the square surface, the overflows of acrylic take on a sculptural quality whose primitive, informal quality contrasts with the tension and restraint of the pictorial gesture of which they mark both the beginning and the end. Furthermore, precisely because they escape the surround of the support, these free reliefs highlight the constructed nature of these paintings whose thickness gives them an object-like quality.

Likewise, Martin readily spatters the Perspex or steel sides of his constructions in order both to show that these are fully a part of the painting and to underline the nature of the material beneath – to bring out its texture and colour and enable the viewer to understand what is going on under and through the paint. However, just as magicians explaining their magic always end up mesmerising their audience anyway, so our knowledge of the elements deployed by this painter makes the alchemy of the colours on the surface even harder to grasp.

This conjunction of analytical method and invention is at its most telling in Martin's use of movement. Having made the specific tool for each work – his brushes are sometimes more than a metre long – in order to load the surface with acrylic gel and, in so doing, leave the unalterable trace of the painter's action, the artist started out with a single gesture, one that simply crossed

the canvas from one side to the other. Gradually, though, what seemed like the chance modulation of his line, a bit like the unpredictable spikes of a cardiogram registering emotion, developed into a turning movement with the brush using the upper and then lower edge of the support as a fulcrum. And what at first glance looked like a continuous wave, turned out, on closer inspection, to be broken up into a series of alternating fan shapes in which each new gesture is inseparable from the end of the previous one, in a cadence that is particularly hard to make out because Margin, who is left-handed, follows a movement that for most viewers is contrary to their own.

The risk with such painting is that symmetry of movement might make it one of those »austere decorative objects« that abstract painting is sometimes reduced to. But then it turns out that nothing in Martin's work really is symmetrical. We could apply the word »miracle« to his art the way Roger Caillois did to Tachiste painting in his book *La Dissymétrie* (Paris: Gallimard, 1973). For, like the Tachistes, Martin has succeeded in escaping man's natural proclivity to build everything in accordance with a principle of symmetry: »I imagined the effort it had taken to go against the grain and achieve some incontestable asymmetry. I thought of all the lurking symmetries that the artist had had to uncover. And I admired his application and his perspicacity. Just a moment's inattention can land you in the trap of some unnoticed swaying movement, such is the imperative and at the same time insidious fascination of symmetry.«

And in fact, Martin's painterly signature is close – and his drawings attest this – to that of the calligrapher. Beneath the uniform covering of the surface there is a subjacent, abstract figure. Even when denied by the size of the brush that swamps it with pictorial substance, the painter's gesture is there, like a sign, and surely it is this presence that has recently led Martin to work with vertical formats, the ones that gallerists call *portrait* in opposition to the more horizontal proportions of *landscape*. And the fact of having

to cover the surface with a downwards instead of lateral movement no doubt helped the painter to stop seeing his left-handed action as something at *odds*, as a *reflection*, and helped him to get onto the other side of the mirror.

No doubt, too, it is this presence of an unfigured figure that enables Martin to really put himself into that caressing of the canvas that is the brush's movement down the surface in one continuous, covering gesture, and to accept its full erotic dimension. Indeed, it is significant that the painter's palette has suddenly taken on carnal hues of pink and carmine, endowing these works in which nothing actually signifies the body with an intimate presence. Guy de Maupassant once noted that a whole world could be held in the almost evaporated smell of a perfume in an empty bottle. In the same way, through the most rigorous abstraction Jason Martin has found the moving presence of the body of painting.

JASON MARTIN ET LE CORPS DE LA PEINTURE

Daniel Abadie

De la peinture minimaliste et de ce qui s'ensuivit, on croyait tout savoir. Ceci semblait d'autant plus certain que les données du problème restaient limitées : monochromie, refus de la composition, importance des formats et de la relation aux bords extérieurs de la toile, présence plus ou moins affirmée du geste, de la matière picturale ... Dans ce contexte, à la fin des années 1990, les premières toiles de Jason Martin avaient de quoi surprendre. D'évidence, un peintre s'imposait. Tout ce qui avait été tant traité pendant vingt ans par tant de peintres était présent dans ses tableaux, et pourtant ceux-ci ne ressemblaient à rien de ce que l'on connaissait. Ils retenaient le regard par ce sentiment d'étrange familiarité que produisent les peintres vraiment nouveaux car, au-delà des préoccupations d'époque dont ils semblent souvent se jouer, c'est avec l'histoire de la peinture – ancienne et moderne – qu'ils renouent un dialogue aussi inattendu que profond.

Ainsi les tableaux de Jason Martin, dans leur singularité même, n'étaient-ils pas sans évoquer dans l'esprit du spectateur d'autres aventures extrêmes, de Robert Ryman à Pierre Soulages, comme pour mieux rendre immédiatement évidentes leur différence. Leur caractéristique première était sans doute, malgré la retenue du travail, une *somptuosité* (de la couleur, de la matière, du geste) contraire à l'économie de moyens affirmée par toute la peinture minimaliste. Au-delà de toute la réflexion sur ce que pouvait (ou devait selon les théoriciens) être la peinture, ils affichaient un évident plaisir de peindre.

Car le travail de Jason Martin laisse transparaître une sensualité qui a à voir avec le corps: par l'implication de celui-ci dans le geste du peintre couvrant sa toile, mais aussi par sa manière de s'en prendre à la *chair* même de la peinture, de faire de la surface du tableau une *peau* vivante et réactive sous la caresse de la brosse.

Pourtant, longtemps, la peinture de Jason Martin a eu évidemment affaire plus au paysage qu'à la figure. Ses oeuvres – lorsque, par exception, elles transgressaient la rigoureuse neutralité de sens

des formats carrés – privilégiaient alors des proportions plus panoramiques (de cette conformation précisément désignée comme *Paysage* par les professionnels). Traversées latéralement, de bord à bord, par le vaste mouvement continu d'une brosse spécialement réalisée pour chaque toile, les tableaux de Jason Martin devaient aux seuls imprévisibles soubresauts – d'ordre quasi sismographiques, aurait-on dit – de l'outil appliquant la peinture, une soudaine désorientation de la lumière sur les sillons parallèles tracés par le pinceau dans l'épaisseur de la matière picturale qui créait rythme et vie.

C'est en effet l'objet paradoxal de cette œuvre que de rechercher avec la réduction la plus extrême des moyens du peintre (un seul geste traversant la toile, une seule couleur ...) cet instant où la matière inerte déposée par la brosse sur la toile prend vie pour devenir *peinture*. Un long travail continu, de laboratoire pourrait-on dire, a validé toutes les étapes de cette recherche. Aucun des composants du tableau qui n'ait fait l'objet d'une rigoureuse réflexion et d'une méticuleuse expérimentation: ainsi, le geste, presque imperceptible dans les toiles de 1995 – 1996 où il n'affleure que comme une forme d'accident dans le déroulé de la peinture, devient-il, à partir de 1997, ondulation de la surface, jusqu'à s'amplifier dans les années suivantes en vastes mouvements où le peintre capte la lumière comme la muleta l'attention du taureau.

De même, le support a fait l'objet d'une étude d'autant plus attentive qu'il est pour sa plus grande part la face cachée du tableau. Si la toile fut *naturellement* le lieu des premières recherches du peintre (en 1993 ou 1994) sur de petits formats, son intérêt pour une matière picturale épaisse à base de gel acrylique exigeait, pour de plus grands tableaux, un support plus rigide sur lequel le geste du peintre pouvait se déployer sans fléchissement de la surface, plus apte aussi à résister sans décollement à la charge appliquée. A qui regarde les matériaux pour ce faire utilisés, la variété peut paraître étonnante puisqu'ils disparaissent *a priori* sous la couche picturale qui les recouvre: perplex, aluminium,

cuire, fibre de verre, métal anodisé, aggloméré de bois, verre dépoli, acier inox ... Pourtant, plus que pour sa seule résistance, selon que la peinture est appliquée en couche opaque ou contraire légèrement transparente, le support joue un rôle déterminant dans l'élaboration du tableau par sa valeur plus ou moins réfléchissante, voire sa couleur, irisant de manière différente la matière picturale, conférant par ce reflet interne, lorsqu'il se fait jour, une qualité immatérielle à la couleur.

La physicalité du support a de même conduit Jason Martin à rejeter l'idée illusionniste de la fenêtre d'Alberti pour lui opposer au contraire un caractère de construction matérielle dont les multiples interprétations forment par elles-même un chapitre entier du travail. Exemplaire à cet égard, *Untitled (two parts)*, 1994, se compose de deux boîtes identiques de plexiglas dont seule la face externe est recouverte de peinture, noire déclinée de gris à l'huile sur l'un des volets du diptyque, blanche à l'acrylique sur l'autre, opaque pour le premier qui oppose une surface au regard du spectateur, légèrement transparente pour le second qui laisse percevoir le volume de la construction. Ainsi, l'idée même de la fenêtre d'Alberti est-elle déclinée dans deux approches – comme *peinture* et comme *construction* – qui en dévoilent, par leur contradiction même, l'inanité. Pour introduire dans la construction matérielle du tableau cette perspective précisément induite par le dispositif d'Alberti, Jason Martin crée (*Madonna*, 1996) une alternative physique à l'illusion peinte en réduisant proportionnellement le plan le plus proche du spectateur; l'acier poli des côtés suggérant pour sa part, par réflexion, l'idée de transparence de la fenêtre, écho lointain des plaques d'argent chargées de refléter les nuages et posées par Brunelleschi sur ses premières perspectives du Baptistère.

C'est cette mise en cause du support qui amènera Jason Martin aussi bien à déformer légèrement en parallélépipèdes rectangles certains de ces châssis, ainsi en est-il dans *Baccus*, 2005; *Lyre*, 2005 ou *Jezebel*, 2005, comme pour introduire, par cette allusion à la perspective, une autre profondeur dans une peinture qui la

nie ou au contraire à privilégier de temps à autre la forme du tondo dont la neutralité formelle, équivalente à celle du format carré, reste toutefois chargée d'un arrière-plan culturel riche de références à la peinture renaissante qui semble récuser l'absence de mémoire de l'emblème moderniste.

Cette attention au support induit naturellement la question de ses limites et en particulier de ce lieu essentiel où, la surface peinte s'arrêtant, la face du tableau fait place à son champ. A ses débuts, en 1994 ou 1995, dans de petites toiles comme *Lavender* ou *Jockey*, Jason Martin emprunte aux œuvres anciennes de Ryman certaines de ses solutions telles le cadre interne qui arrête la peinture avant les limites du tableau et produit un léger renflement de la matière aux deux extrémités du coup de pinceau. Poussant à son terme la logique de cette investigation, dès 1997, avec des œuvres comme *Matriarch* ou *Sunday*, Jason Martin, accentue cet épaissement de la matière, de manière d'autant plus remarquable que, ourlant à l'extérieur les bords de la surface carrée, les débordements de gel acrylique prennent alors un caractère sculptural qui contraste par leur caractère natif, informel, avec la tension et la mesure du geste pictural dont ils marquent à la fois le commencement et la fin. Mais également, en s'échappant du pourtour du support, ces reliefs libres accentuent par là-même la dimension construite de ces tableaux auxquelles une épaisseur conséquente donne valeur d'objets.

De même, aujourd'hui Jason Martin macule volontiers les champs de perplex ou d'acier de ses constructions à la fois pour indiquer que ceux-ci participent pleinement du tableau mais aussi pour souligner la nature du matériau sous-jacent, en rendre évidentes texture et couleur, permettre au regardeur de comprendre ce qui se joue en transparence sous la peinture. Toutefois, comme les magiciens qui expliquant leur tour finissent toujours par méduser l'assistance, la connaissance des éléments mis en œuvre par le peintre rend encore plus inexplicable l'alchimie des couleurs qui se produit sur la surface.

Cette conjonction de la méthode analytique et de l'invention trouve son point culminant dans l'usage fait par Jason Martin du mouvement dans ses tableaux. Fabriquant pour chaque œuvre l'outil – brosse longue parfois de plus d'un mètre – qui chargera la surface du tableau de gel acrylique en y laissant la trace sans repentir possible de l'action du peintre, l'artiste anime, au commencement de son travail, la surface d'un geste unique qui traverse simplement la toile de part en part. Peu à peu, cependant, ce qui, dans ce geste, semblait modulation hasardeuse de la ligne semblable aux imprévisibles variations qu'enregistre sous le coup des émotions un cardiogramme, devient mouvement tournant: la brosse s'appuyant alors alternativement sur le bord supérieur puis sur le bord inférieur de la toile. Ce qui, au premier regard, semblait unique, comme une vague de fond, se révèle, à une analyse plus minutieuse, fractionné en un jeu d'éventails alternés où la reprise se confond avec la fin du geste précédent dans une cadence d'autant moins déchiffrable que, gaucher, Jason Martin oppose à la lecture de la plupart des regardeurs un parcours inversé.

Le risque d'une telle peinture pourrait être, dans un balancement symétrique, de devenir l'une de ces «augustes décorations» où sombre parfois la peinture abstraite. Mais rien dans le travail de Jason Martin ne se révèle exactement symétrique. On pourrait appliquer à son œuvre ce terme de «miracle» que Roger Caillou dans *La Dissymétrie* (Gallimard éditeur, Paris 1973) employait à propos de la peinture tachiste dans la mesure où, comme celle-ci, elle parvenait à échapper à la tendance naturelle de l'homme à construire toute chose selon un principe de symétrie: «Je me représentai l'effort qu'il avait fallu faire pour parvenir, à rebrousse-poil, à quelque incontestable asymétrie. Je réfléchis au nombre des symétries sournoises que l'artiste avait dû démasquer. J'admirai au passage son application et sa perspicacité. Il suffit d'une inattention pour donner dans le piège d'un balancement inaperçu, tant est impérative en même temps qu'insidieuse, la fascination de la symétrie.»

C'est qu'en fait l'écriture picturale de Jason Martin est proche – ses dessins en témoignent – de celle du calligraphe et qu'une figure, abstraite, reste sous-jacente dans l'uniforme recouvrement de la toile. Même dénié par la taille de la brosse qui l'immerge dans la matière picturale, le geste du peintre fait signe et c'est sans doute justement cette présence qui a dernièrement amené Jason Martin à privilégier des formats verticaux, ceux que les marchands de tableaux nomment *Figure* par opposition aux proportions plus horizontales du *Paysage*. De devoir couvrir la toile d'un mouvement descendant et non plus latéral a par ailleurs certainement permis au peintre de cesser de percevoir son geste de gaucher en *décalage*, en *reflet*, de passer enfin de *l'autre côté du miroir*.

C'est sans doute aussi cette présence d'une figure non-figurée qui a permis au peintre d'assumer pleinement cette caresse de la toile, que représente la descente de la brosse couvrant la surface d'un geste continu, dans toute sa dimension érotique. Il est d'ailleurs significatif que la gamme colorée du peintre se soit soudain teintée de roses et de carmins charnels, donnant à ces toiles où rien ne signifie précisément le corps une présence intime. Guy de Maupassant soulignait combien un monde reste lié à l'odeur presque évaporée d'un parfum dans un flacon vide; de même Jason Martin a retrouvé au terme de la plus rigoureuse abstraction la présence émouvante du corps de la peinture.