

JASON MARTIN'S IMMANENT PAINTING

Ann Hindry

Jason Martin's ambitious abstract and monochrome painting makes absolutely no claims on any kind of metaphysical immersion, as this was understood by the Abstract Expressionists. In the work of this British artist there is no aspiration to the sublime, no searching for transcendental experience. Nor is there a return to the teleological approach of modernism. What we do find here is an objective encounter, rich with all its perceptual constituents; the encounter between the artist and his chosen material, and that of the beholder with the resulting object. From the outset we are engaged in a physical and mental movement through the space of the painting whose sole *a priori* determinant is the assertive, almost aggressive materiality of the work. It is easy to see the hypnotic waves of the marks that furrow the pictorial field as correlatives of our own movement in front of the painting.

This has an infinite capacity for variation, like a mirror. Each confrontation with it is a new event, to be reassessed in total freedom, even though the parameters remain given: the tension between opticality and materiality, between the economy of means and the luxuriance of the result, between expressionism and the mechanical technique, between abstraction and symbolism. The injunctive physiognomy of the ploughed surface seems to ask to be followed in accordance with the movement of the striations. But it is when we instinctively resist this overly logical path that we become aware of the confrontation, body to body, flesh to flesh. Aware, in a word, of the relation.

More like a Brice Marden or a Robert Mangold, both of whom opted in their early years – as he has – for monochrome, Martin deals with the immediacy of perceptual experience that is specific to the painting, consciously explores its implications, while resolutely keeping it in the world of objects. He pulls off the feat of producing painting that is eminently physical and yet absolutely visual, optical. If, in front of a painting by Marden, the imagination delights in the virtual-haptic experience of a velvety, soft or silky surface, the reaction to one of Martin's paintings summons up the primal desire to plunge the imagination into the regressive

viscosity of the magma of pigment that was there before the artist acted on it. To the material density of the scraped surface is added the density of time. The discipline of the deliberate gesture and simple but obvious organisation of the form is countered by what is amorphous, uncontrolled, there between the lines. The sign of the painter's thought-through passing makes the work. So much so, indeed, that this painting in its baroque splendour also, and most paradoxically, invokes the nature / culture dichotomy and the proponents of Land Art, many of them Martin's fellow countrymen. I am thinking in particular of the greatest of these artists, Richard Long, and of his *Lines* and *Circles*, traced in the very matter of the site, in a humanly signifying form, out in the wildernesses of our world; but also of Anish Kapoor in *My Red Homeland*, for example. Still, this victory of civilisation over wildness is only part of this invitation to associate ideas, of this more or less deliberate symbolism that makes the work so rich.

The reality behind this mastery over formlessness is to be found in the studio. The artist chooses the nature of the support within a range that goes from canvas to sandblasted glass and includes aluminium, copper and polished steel. Each surface offers its own particular degree of transparency, matness and porousness, inertia and luminosity. The nature of the pigment, be it acrylic gel or oil, reacts to the hardness or suppleness of the support. The chance effects of the artist's gestures as they combine with the type of colour and the resilience of the material induce the nuances in the shimmer of the surface, modulate the degree of translucency, of fluidity and opacity. (The controlled use of chance, coupled with the corporeal choreography of the artist in relation to the space of the painting, are ingredients of Martin's work that bring to mind Abstract Expressionism, and in particular Pollock. Indeed, he does not hesitate to invoke the abstract expressionist basic gesture or brushstroke as the matricial gesture of his own practice.) The very real dips in the traces that draw the shifting optical forms correspond to moments of respiration, both physiological and mental, when the artist regains possession of the

tool, a big brush (a rake?), made for the occasion, disproportionate in relation to the artist's arm, like the stilts used by the shepherds of the Landes in relation to their legs, with which Martin sweeps over the pigment-thick support, again and again.

First Matisse, because of physical limitations due to age and illness, and then Brice Marden, out of choice but perhaps, also, out of mimetic attraction to the French master, both extended their arm by means of a giant tool. But whereas these two artists left a literal distance between themselves and the surface on which they deposit an inscription, the young Englishman, armed with a brush on a scale with the support, physically penetrates and hollows out the surface he is working on. He does not add or take away, but reorganises the physical mass by displacing it up to the edges of the stretcher. Sometimes, the residues of sticky pigment pushed back by the brush congeal into stalactites at the bottom of the painting, or solidify laterally, in a kind of crenellated corolla on the edges of the rectangle. Sometimes, it is the very dynamic of the movement that is deliberately allowed to choke, be corrected or suspended, causing large or small swellings. Oozing eruptions that seem to break through the plane, erratic disruptions in the lines and jagged, volcanic edges in front of which the spectator's spontaneous thoughts go back to the original chaos of matter. The concreteness of the work, its objecthood, is underscored by the thickness of the stretcher, the box-like effect and by the sometimes non-orthogonal geometric forms (triangles, fans, squares with rounded corners) that the artist uses to distinguish the painting from the famous window and place it in the world as an object.

For each of Martin's paintings there is an »authentic« movement, one all the more easily understood in that it is like the imprint of the bulk of the artist's body, and thus of our own. Some of the pronouncedly vertical formats are literally on a scale with his build, and the motif sketched by the inflections of the brush is that of the gesticulations of the artist's body facing it, while

other, bigger and wider ones directly reflect his movement back and forth from one edge of the painting to the other side of the stretcher. But all the other points of view, which obviously are infinite, propose other movements, which are illusory – *effects*. They modulate with the movements of the viewer but also with the subtlest modulations of the light. The viewer is held captive by this intermediary state, caught between the illusionist optical profusion of the painted surface and the powerful, archaic, almost visceral material presence of the whole. He is also caught between the two light sources, between the luminosity from outside the painting that lights it up and enlivens it, and the light exuded by the shimmering or gleaming colour of the pictorial field itself. The apprehension and temporal dimension of the painting is inherent in the vision of it, so strongly is the quiddity of the painting constituted by the indexed time of its tracing. In the same way, some of the paintings worked vertically, from the top down, make immediately manifest the notion of gravity, a notion which however contributes to the tension in all these paintings but is not necessarily evident in the paintings traced horizontally.

We soon realise that the painting holds in suspense, as a kind of allegory, all these laws that identify us to ourselves in the space that we are occupying. The spectator thus shares with the painting the space between them. Jason Martin says that he »explores a space that leads the viewer to an illusory encounter.« What kind of illusion does he mean? Perhaps that of the time of the painting, which has already elapsed when the viewer sees it. What remains to us, nevertheless, is the appreciable reality of the paradoxical, taut space in front of the painting that it shares with us. Brice Marden said: »The paintings are made in a highly subjective state within Spartan limitations. [...] I try to give the viewer something to which he will react subjectively. I believe these are highly emotional paintings not to be admired for any technical or intellectual reason but to be felt.« It would seem that, in his own singular way, without inhibitions, Jason Martin is successfully exploring that same vein.

LA PEINTURE IMMANENTE DE JASON MARTIN

Ann Hindry

L'ambitieuse peinture abstraite et monochrome de Jason Martin ne fait aucunement appel à une quelconque immersion métaphysique telle que la comprenaient les expressionnistes abstraits. Il n'y a, chez l'artiste britannique, ni aspiration au sublime, ni recherche d'expérience transcendantale. Il n'y a pas non plus de retour à l'approche téléologique du modernisme. Ce dont il s'agit avant tout est d'une rencontre objective, riche de tous ses attendus perceptuels: celle de l'artiste et du matériau qu'il a choisi, et celle du spectateur avec l'objet produit. On est immédiatement amené à une déambulation physique et mentale dans l'espace de la peinture que rien d'autre que sa matérialité presque vindicative ne détermine *a priori*. Les ondoiements hypnotiques des traces qui traversent le champ pictural sont facilement perçues comme homothétiques de notre déplacement devant le tableau. Celui-ci a l'infinie capacité de déclinaison du miroir. Chaque confrontation avec lui est un événement nouveau, à réévaluer en toute liberté quand bien même les paramètres restent donnés: tension entre opticalité et matérialité, entre économie de moyens et luxuriance du résultat, entre expressionnisme et parti pris mécaniste, entre abstraction et symbolisme. La physionomie injonctive de la surface labourée semble demander à être parcourue dans le sens du mouvement des stries. Mais c'est également dans la résistance instinctive à ce parcours trop logique que s'instaure la conscience de l'affrontement, le corps-à-corps, le chair à chair, en un mot, la relation.

A l'instar, plutôt, d'un Brice Marden ou d'un Robert Mangold, qui optèrent au départ, comme lui, pour le monochrome, Martin prend en compte l'immédiateté de l'expérience perceptive qui est le propre du tableau, en explore consciemment les implications, tout en maintenant résolument celui-ci dans le monde des objets. Il réussit le tour de force de proposer une peinture éminemment physique et pourtant absolument visuelle, optique. Or, si, devant un tableau de Marden, l'imagination se délecte de l'expérience haptique virtuelle d'une surface veloutée, douce ou soyeuse, la réaction à un tableau de Martin est le désir primal de plonger

l'imaginaire dans la viscosité régressive du magma de pigment qui a précédé l'opération de l'artiste. A l'épaisseur matérielle de la surface raclée du tableau s'ajoute l'épaisseur de la temporalité. A la discipline du geste volontariste et à l'organisation simple mais évidente de la forme s'oppose l'informe, l'incontrôlé, qui sourd entre les lignes. L'index du passage pensé de l'artiste fait œuvre. A tel point que cette peinture à la splendeur baroque convoque aussi, fort paradoxalement, le rapport nature / culture et les artistes du Land Art, pour beaucoup des compatriotes de Martin. Je pense notamment au plus grand d'entre eux, Richard Long et ses *Lines* et *Circles* tracées à même la matière du lieu, en une forme humainement signifiante, dans les contrées sauvages de la planète, mais aussi à l'Anish Kapoor de *My Red Homeland* par exemple. Néanmoins, cette victoire de la civilisation sur la sauvagerie ne fait partie que de cette invite à l'association d'idées, de ce symbolisme plus ou moins délibéré, qui font la richesse de l'œuvre.

La réalité du domptage de l'informe est à trouver dans l'atelier. L'artiste choisit la nature du support dans une palette qui va de la toile au verre sablé en passant par l'aluminium, le cuivre ou l'acier poli. Chaque surface offrant plus ou moins de transparence, de matité, de porosité, d'inertie ou de luminosité. La nature du pigment, gel acrylique ou huile, répondra selon la dureté ou la souplesse du support. L'aléatoire de la combinaison de la gestuelle de l'artiste, du type de couleur et de la résilience du matériau donnera les nuances du chatolement du plan, infléchira les degrés de la translucidité, de la fluidité ou de l'opacité. (Le contrôle de l'aléatoire, couplé à la chorégraphie corporelle par rapport à l'espace du tableau, sont des ingrédients de l'œuvre de Jason Martin qui le renvoient à l'expressionnisme abstrait et notamment à Pollock. Il n'hésite pas, d'ailleurs, à invoquer le geste expressionniste abstrait comme geste matriciel pour sa pratique). Les dépressions réelles dans le tracé qui dessinent les formes optiques changeantes sont autant de temps de respiration, de reprises en main de l'outil, une grande brosse (un rateau?), confectionnée pour l'occasion,

disproportionnée par rapport aux bras de l'artiste, comme les échasses par rapport aux jambes des bergers des Landes, que Martin passe et repasse contre le pan vertical gorgé de pigment.

Matisse d'abord, pour des raisons de contraintes physiques dues à l'âge et à la maladie, Brice Marden aussi, par choix et peut-être également par recherche de mimétisme avec le maître français, ont prolongé leur bras d'un outil géant. Mais tandis que ces derniers mettaient une distance littérale entre eux et la surface sur laquelle ils déposaient une inscription, le jeune anglais, armé de sa brosse à la taille du support, pénètre physiquement la surface à travailler, la creuse. Il n'ajoute ni ne soustrait mais réorganise en déplaçant la masse physique jusqu'aux confins du châssis. Parfois, il arrive que les résidus du pigment gluant repoussés par la brosse se figent en stalactites au bas du tableau ou se solidifient latéralement, proposant une sorte de corolle crénelée sur les bords du rectangle. Parfois, c'est la dynamique même du mouvement qui a des ratés délibérés, des repentirs ou des suspensions, provoquant des boursofflures plus ou moins importantes. Des irrptions suintantes qui semblent percer le plan, des disruptions erratiques dans les lignes et des abords déchiquetés à effet volcanique qui renvoient spontanément le spectateur au statut chaotique originel du matériau. La concrétude de l'œuvre, son objectité (*objecthood*), est soulignée par l'épaisseur du châssis, l'effet »boîte« ainsi que par des formes géométriques parfois non orthogonales – triangles, éventails, carrés aux coins arrondis – que l'artiste utilise pour distinguer le tableau de la fameuse *fenêtre* et le poser comme objet au monde.

Pour chacun des tableaux de Jason Martin, il y a un »vrai« mouvement, que l'on peut d'autant mieux comprendre qu'il est comme l'empreinte de l'envergure du corps de l'artiste, donc du nôtre; certains formats, très verticaux, sont littéralement à la mesure de son gabarit et le motif esquissé par les inflexions de la brosse est celui des gesticulations du corps de l'artiste placé en face tandis que d'autres, plus grands et plus larges, témoignent directement

de sa marche en allers et retours d'un bord du tableau à l'autre du châssis. Mais tous les autres points de vue, dont le nombre est évidemment infini, proposent d'autres mouvements, illusoire ceux-là, des effets donc. Ils se modifient selon le déplacement du spectateur mais également selon les plus subtiles modulations de la lumière. Le spectateur est captif de l'entre-deux, saisi entre le foisonnement optique illusionniste de la surface peinte et la présence matérielle forte, archaïque, pratiquement viscérale de l'ensemble. Il est également pris entre les deux sources lumineuses que sont la lumière extérieure au tableau qui vient l'éclairer et l'animer, et la lumière qui se dégage de la couleur miroitante ou luisante du champ pictural. L'appréhension de la dimension temporelle de l'avènement du tableau est inhérente à sa vision tant la quiddité du tableau se constitue du temps indexé de son traçage. Pareillement, certains tableaux réalisés à partir du haut vers le bas introduisent immédiatement la notion de gravité qui contribue pourtant à la tension de l'ensemble de l'œuvre mais que l'on ne perçoit pas forcément avec clarté dans les tableaux à tracés horizontaux.

On réalise vite que le tableau est une suspension et donc, une allégorie, de toutes ces lois qui nous identifient à nous-mêmes dans l'espace que nous occupons. Le spectateur partage ainsi avec le tableau l'espace qui les sépare. Jason Martin dit qu'il »explore un espace qui conduit le regardeur à une rencontre illusoire«. De quelle illusion s'agit-il? Peut-être celle du temps du tableau, déjà révolu lorsque la spectateur le voit. Lui reste néanmoins l'appréciable réalité de l'espace paradoxal et tendu au-devant du tableau qu'il partage avec lui. Brice Marden disait quant à lui: »Les tableaux sont réalisés dans un état hautement subjectif confiné à un cadre spartiate. A l'intérieur de ces limites strictes, j'essaie de donner au spectateur quelque chose auquel il va réagir. Je crois que ce sont des tableaux très émotionnels que l'on ne doit pas admirer pour des raisons d'ordre technique ou intellectuel mais que l'on doit éprouver«. Il semblerait que Jason Martin s'inscrive sans complexes, en la déployant à sa manière singulière, dans cette veine-là.