

Ron Janowich



repères

cahiers d'art contemporain

In art, science and philosophy, the last decade of the twentieth century has seen the creation of self-contained and closed systems reduced to their essentials. Most fields of thought underwent a kind of purification in the search for clarity and truth. There are those who sought to rid their fields of anything extraneous or non-functional; Occam's razor in the extreme. In painting, the result is an object that doesn't support anything but its own weight. It is precisely this stripped down permanence, the current pinnacle of humanism, that is fatally flawed. Logic, functionality, pragmatism, concision, the radicalization of the highest Greek tenets, vacuumed out the human from Humanism.

Painting experienced the same treatment as other fields, with the result that some of its underlying structures of existence were called into question and then excised, rather than revised. All the mystery and transcendence – words that have become anathema because of past excess – that was the lifeblood of painting's history reached an impasse whereby any content could not be tolerated. Distance, so necessary for constant revision and self-critique, became paramount.

Minimalism, the reduction of painting to simply an object in which interpretation does not extend beyond the immediately given, ushered in one of painting's most powerful critiques – detachment. Painting now had to succeed on the basis of its

physical presence rather than through the relativism of aesthetics. For the sake of this reduction to what seems to be a singular essence, no more sentiment or loaded meaning was acceptable. In fact, painting's external trappings were reduced and not its internal meanings which were simply discarded. Within this context, painters who rebelled were seen as retrograde and forced to confront the stalemate within which they found themselves.

In American painting during the seventies and the eighties, artists such as Ralph Humphrey, Jake Berthot, Brice Marden and Sean Scully reconstructed and imbued painting with a warmth so lacking during the previous decade. Painting, conscious of its material constitution, began to serve once again as a vehicle for meaning within the aesthetic.

In the mid-eighties the vocabulary of Abstract Expressionism was joined with that of the minimalists. Gerhard Richter, David Reed, and Jonathan Lasker used the aesthetic without relinquishing the self-conscious artist's theatrical distance so inculcated by minimalist and "Pop" sensibility. Employing painterly elements, normally used to signify aesthetic meaning, these artists deny the usual implications of such employment. The distance in their work allows these painters to paint without having to bear the weight of what might seem outmoded or misplaced conviction.

It is between this above group of postminimalist painters and the minimalists that one can place Ron Janowich. In his work he utilizes the rigorousness of Minimal structure with the power of painterly devices, but does not take them for granted. He finds an aesthetic means to paint without sacrificing the self-consciousness that has descended upon painting. His work represents a need to tap passion while maintaining and utilizing the previously learned lessons. As transparent as painting vocabulary might now be, Janowich paints from a conviction rooted in painting's tradition rather than from just a removed viewpoint.

The shape of Janowich's canvases represents the dichotomy between illusion and object contrasted explicitly with the opposition between painted and actual shape. It is this physical actuality that he puts into question by implying the extension of what is painted, rather than the circumstance of the painting's physical structure. Janowich's early work made interior forms – diamonds, circles, crosses – protrude into the exterior: what was contained as a geometric form, or figure, on a field, or ground extended beyond the conventional rectangle to determine the shape of the canvas. The confounding of figure and ground, where the depicted becomes the literal, or vice-versa, has advanced his current work into an ambiguous realm where shapes disintegrate into sophisticated articulations of space.

Two formats which Janowich now often repeats are a circle with a dropped central bar and a lozenge. The dislocated bar makes reference to the traditional format of the rectangle as do the parallel sides of the lozenge. For Janowich, the rectangle, painting's illusionistic window, is something that just can't be assumed. This device, as all others he employs, is highlighted by contradiction, so that any illusion attained is achieved despite the painting's physical presence. Janowich succeeds in conveying illusion and depth through sheer painting: the brushwork, the gestures, the paint laden with weight and transparency partly due to black oil, an 'old master' medium. In the same manner that 'supports' and 'shapes' proceed from the physical to the visual, the paint goes from the literal to the ephemeral.

Janowich seduces the viewer with his love of paint in the same way he has been affected by the past masters that have inspired him. His use of transparent mediums entail a reemployment of the effectiveness of the brush and the depth of paint. Whereas, of recent, it was forbidden to show such rich surface, now it is a question of what one is trying to achieve. He establishes a descriptive space that is at once something of, and about, painting. When looking at a Janowich work, particularly those on a small

scale, one is forced to ask what is trying to be said and how. Are the luscious marks signifying something beyond themselves or are the marks without reference? Implicit in the experience of Janowich's work as highly refined objects, crafted and manipulated with great attention, is the fact that he aspires to relate meaning beyond itself much like the intensity of religious icons. For Janowich, it is at that point where paint and space indicate narrative and mood, that he most seems to convey meaning. However, by not relying solely on conventional perspective or particular description, he hangs the signifying characteristics of painting – mark, paint, color, brushstroke – in different relations. The way physical form was so rigorously analyzed by his predecessors, Janowich now examines the way content is communicated.

After the illusionistic window is subsumed by Janowich's shaped stretchers and his painted marks, there is a residue of the masters that inspired him; the spontaneous brushwork of Velasquez, the glazes of Titian, and primarily the light and space of Rembrandt. Everything in Janowich's paintings is left very literal, as recent history mandates, but ultimately his work aspires to say more, whether it be the religious or simply the mysterious.

The reductive analysis of modernist painting is reversed in Janowich's work without tongue in cheek or excess sentimentality. He neither stands with irony at a distance, nor does he naively exercise painting's myriad devices. Instead each device is excruciatingly individualized so that it may then be used to transcend self-consciousness to the aesthetic tradition he so admires. At the height of Modernism's revolution, it would have been heretical to stand in awe, as does Janowich, in front of the old masters. By both his admiration of what painting's history offers and his ability to address it by analyzed elements, he succeeds in establishing space, light and drama. Janowich turns what has become the exaggerated reduction of the past half century inside out.

There are those who say there is no more place for painting. Very convincing arguments range from reductivism and manic purification to the predominance and immediacy of contemporary media such as photography, film and the enslavement of image to reproduction. Rightly so - when the art of painting choses to compete on the same terms as modern media it is bound to lose. Embracing the superficiality of the image, as Andy Warhol did, will always leave one with tenuous immediacy. Painting should not try to offer anything other than on its own terms, within its own parameters and form. It does not have the quick-take and ability to catch the animated glance that photographic media has. Instead, it depends on meaning and depth borne out of conviction. To address that conviction, painting demands a silence and extended contemplation that few are prepared to invest. Ron Janowich exists for those who exult in the revelation of painting's continuing power through the rigorousness of each evolving period's achievement.

KENNETH WAHL
Paris, 1991

La dernière décennie du vingtième siècle a vu l'apparition en art, en science et en philosophie, de systèmes clos, autonomes et réduits à l'essentiel. La plupart des domaines de la pensée ont subi une sorte de purification, à la recherche de la vérité et de la clarté. Certains tentèrent de débarrasser leur domaine propre de tout ce qui était superflu ou non fonctionnel : le rasoir d'Occam poussé à l'extrême. En peinture, cela donne un objet qui ne cautionne rien que son propre poids. C'est justement cette permanence mise à nu, sommet de l'humanisme contemporain, qui est fatalement défectueuse. La logique, la fonctionnalité, le pragmatisme et la concision, qui radicalisent les principes les plus élevés de la Grèce, ont vidé l'humanisme de l'humain.

La peinture a subi le même traitement que les autres domaines. Certaines des structures sous-jacentes qui conditionnent son existence furent mises en question, non pour les reconsidérer mais plutôt pour les supprimer. Tout le mystère et la transcendance qui constituaient l'élément vital de l'histoire de la peinture, devenus anathèmes parce qu'il en avait été fait un usage abusif dans le passé, aboutirent à une impasse où aucun contenu n'était plus toléré. La distance, nécessaire à la révision constante et à l'autocritique, devint souveraine.

Le minimalisme qui réduit la peinture à un simple objet dont l'interprétation ne s'étend pas au-delà d'un donné immédiat, inaugura une des critiques les plus puissantes de la peinture : le détachement. Il fallait que la peinture s'imposât en se fondant sur sa présence physique et non au travers d'un relativisme

esthétique. Plus aucun sentiment, plus aucune signification pleine et entière n'étaient acceptables, au nom de cette réduction à ce qui apparaît comme une essence singulière. En fait, les ornements de la peinture furent réduits, mais non ses significations internes qui, elles, furent tout simplement rejetées. Dans ce contexte, les peintres qui se rebellèrent furent considérés comme rétrogrades et réduits à affronter l'impasse dans laquelle ils se trouvaient.

» Dans la peinture américaine des années soixante-dix et quatre-vingts, des artistes comme Ralph Humphrey, Jake Berthot, Brice Marden et Sean Scully reconstruisirent la peinture et lui apportèrent une chaleur qui avait beaucoup manqué au cours de la décennie précédente. La peinture, consciente de sa matérialité constitutive, recommença à servir de véhicule du sens lié à l'esthétique.

Au milieu des années quatre-vingts, le vocabulaire de l'Expressionnisme abstrait fut rejoint par celui des minimalistes. Gerhard Richter, David Reed et Jonathan Lasker firent usage de l'esthétique sans abandonner la distance théâtrale consciemment cultivée par l'artiste, et diffusée avec insistance par les sensibilités minimalistes et "pop". Employant des éléments picturaux normalement utilisés pour signifier le sens esthétique, ces artistes nient les implications d'un tel emploi. La distance impliquée dans leur travail leur permet de peindre sans avoir à supporter le poids de ce qui pourrait passer pour une conviction dépassée ou déplacée.

On peut situer Ron Janowich entre ce groupe de peintres postminimalistes et les minimalistes. Son travail allie la rigueur de la structure minimale au pouvoir des artifices picturaux, sans toutefois les considérer comme allant de soi. Il trouve un moyen esthétique de peindre sans renoncer à l'attitude de conscience de soi répandue dans toute la peinture. Son travail représente un besoin de se mettre à l'écoute de la passion tout en retenant et utilisant les leçons apprises auparavant. Aussi transparent que

puisse être maintenant le vocabulaire de la peinture, Janowich peint en partant d'une conviction enracinée dans la tradition et non d'un simple point de vue distancié.

La forme des toiles de Janowich représente une double relation contradictoire : d'une part la dichotomie entre l'objet et l'illusion, d'autre part la relation d'opposition entre la forme peinte et la forme réelle, et ces deux couples sont eux-mêmes explicitement en opposition. C'est cette réalité physique que Janowich met en question en suggérant l'extension de ce qui est peint, et non ce qui est particulier à la structure physique de la peinture. Dans ses premières œuvres Janowich faisait dépasser à l'extérieur les formes intérieures, losanges, cercles et croix. La forme géométrique, ou figure, contenue dans la surface, ou fond, s'étendait au-delà du rectangle conventionnel pour déterminer la forme de la toile. La confusion de la figure et du fond, où ce qui est peint devient le donné ou vice versa, a conduit son travail actuel dans un royaume ambigu où les formes se désintègrent en articulations complexes de l'espace.

Janowich réemploie souvent deux formes de tableaux, le cercle dont il découpe un pan central (qu'il déplace selon le diamètre qui forme son grand axe de symétrie), et le losange. La bande ainsi décalée fait référence au format traditionnel du rectangle, tout comme les côtés du losange. Janowich ne peut pas simplement reprendre à son compte le rectangle, fenêtre de l'illusion picturale. Cet artifice comme tous les autres qu'il emploie, est mis en valeur contradictoirement, en sorte que toute illusion produite est accomplie malgré la présence physique de la peinture. Janowich réussit à communiquer l'illusion et la profondeur par les moyens de la peinture pure et simple, c'est-à-dire la facture, les gestes, la pesanteur de la matière colorante, et la transparence – due en partie à l'huile noire – médium des “grands maîtres”. De même que “supports” et “formes” passent du physique au visuel, de même, la matière de la couleur passe du réel immédiat à l'éphémère.

Janowich séduit le spectateur par son amour de la peinture, de la façon dont lui-même a été touché par les grands maîtres qui l'ont inspiré. Son utilisation des médiums transparents redonne à l'emploi du pinceau toute son efficacité et à la profondeur de la peinture toute son importance. Alors que, récemment, il était encore interdit de montrer une telle richesse de surface, la question est désormais celle d'une tentative d'accomplissement. Janowich construit un espace descriptif qui, à la fois, fait partie de la peinture et existe à propos de la peinture. Quand on regarde une œuvre de Janowich, surtout celles de petites dimensions, on est obligé de s'interroger sur ce qui tente d'être dit et comment. Ces traces gestuelles délicieuses signifient-elles quelque chose au-delà d'elles-mêmes ou sont-elles sans référence ? Ce qui est implicite à l'expérience des œuvres de Janowich, qui sont des objets très raffinés, confectionnés et manipulés avec grande attention, c'est qu'il aspire à dire un sens au-delà de l'objet lui-même, quelque chose qui ressemble à l'intensité des icônes. Pour Janowich, c'est précisément lorsque la peinture et l'espace indiquent le sujet et l'esprit de l'œuvre, qu'il lui semble le plus transmettre un sens. Cependant, puisqu'il ne se repose pas seulement sur la perspective conventionnelle ou la description particulière, il instaure des relations différentes entre les caractéristiques signifiantes du tableau, à savoir la trace gestuelle, la peinture, la couleur et la facture. Janowich examine la façon dont le contenu est communiqué, avec une rigueur identique à celle que ses prédécesseurs employaient à analyser la forme physique.

Une fois la fenêtre de l'illusion picturale subsumée par la forme des châssis et par ses traces peintres, il reste encore à Janowich quelque chose que les grands maîtres lui ont inspiré : la facture spontanée de Vélasquez, les glacis du Titien et, essentiellement, la lumière et l'espace de Rembrandt. Dans les peintures de Janowich tout est laissé tel quel, comme le permet l'histoire actuelle, mais son travail aspire en définitive à dire plus, le religieux peut-être, ou simplement le mystère.

L'analyse réductrice de la peinture moderne est inversée dans l'œuvre de Janowich sans ironie ni excès de sentimentalité. Il ne se tient jamais à distance avec ironie, et n'utilise jamais avec naïveté les myriades d'artifices de la peinture. Au lieu de cela, chaque artifice est individualisé à l'extrême, de sorte qu'il peut être utilisé pour transcender la conscience que le peintre a de lui-même, pour se rapprocher de la tradition esthétique qu'il admire tant. À l'apogée de la révolution moderniste, il aurait été hérétique d'éprouver un si grand respect à l'égard des grands maîtres, comme le fait Janowich. Par son admiration de ce que l'histoire de la peinture nous révèle et grâce à son talent à l'aborder par l'analyse des éléments, il réussit à construire espace, lumière et action. Janowich renverse le mouvement de réduction excessive du demi-siècle passé.

Certains disent qu'il n'y a plus de place pour la peinture. Ils avancent des arguments très convaincants qui vont du réductionnisme et de la purification maniaque à la prédominance et à l'immédiateté des médias contemporains tels que la photographie, le cinéma et l'asservissement de l'image aux techniques de reproduction. À juste titre, quand l'art de la peinture choisit de lutter sur le même terrain que les médias modernes, c'est sa perte certaine. Appréhender le caractère superficiel de l'image, comme l'a fait Andy Warhol, nous laissera toujours un sentiment de précarité. La peinture ne devrait pas essayer d'offrir autre chose que ce qui se trouve sur son propre terrain, autre chose que ce que gouvernent ses propres paramètres et sa propre forme. Elle n'a pas la rapidité et la capacité de saisir la lueur vive, comme la photographie. Par contre, elle dépend du sens et de la profondeur que donne la conviction. Pour aborder cette conviction, la peinture demande un silence et une grande contemplation auxquels peu sont prêts à se consacrer. Pour ceux qui se réjouissent de la révélation du pouvoir ininterrompu de la peinture, au travers des réalisations rigoureuses de chaque époque, Ron Janowich existe.

KENNETH WAHL
Paris, 1991

*Traduit de l'américain
par Gilles Courtois*



8. Chelate, 1991
33,6 x 30,5 cm / 13¼ x 12 inches



7. Presence, 1991
50,8 x 20,3 cm / 20 x 8 inches



9. Hard Rain (for Bob Dylan), 1991
335,3 x 305 cm / 132 x 120 inches

repères

daniel lelong éditeur

1. Gérard Titus-Carmel
2. Henry Moore
3. Kienholz
4. Jim Dine
5. Joan Miró
6. Valerio Adami
7. Antoni Tàpies
8. Jiří Kolář
9. Jean-Paul Riopelle
10. Francis Bacon
11. Jacques Monory
12. Claude Garache
13. Robert Ryman
14. Pierre Klossowski
15. Bram van Velde
16. Henri Matisse
17. Pierre Alechinsky
18. Antoni Tàpies
19. Louise Bourgeois
20. Konrad Klapheck
21. Giulio Paolini
22. Joan Miró
23. George Segal
24. Nicola De Maria
25. Arnulf Rainer
26. Alberto Magnelli
27. Gérard Titus-Carmel
28. Markus Lüpertz
29. Pierre Alechinsky
30. Saul Steinberg
31. Charles Simonds
32. Antoni Tàpies
33. Wifredo Lam
34. Arcangelo
35. Bernard Pagès
36. Donald Judd
37. James Brown
38. Joan Miró
39. Francis Bacon
40. Jacques Monory
41. Jean Voss
42. A.R. Penck
43. Roni Horn
44. Antoni Tàpies
45. Ferran Garcia Sevilla
46. Peter Stämpfli
47. Valerio Adami
48. Paul Rebeyrolle
49. Wifredo Lam
50. Claude Garache
51. Nicola De Maria
52. Henri Michaux
53. Pierre Alechinsky
54. Gérard Titus-Carmel
55. Antoni Tàpies
56. Markus Lüpertz
57. Jan Dibbets
58. James Brown
59. Valerio Adami
60. Jannis Kounellis
61. Jan Voss
62. Konrad Klapheck
63. Wifredo Lam
64. Antoni Tàpies
65. Anthony Caro
66. Henri Michaux
67. James Brown
68. Joan Miró
69. Eduardo Chillida
70. Arnulf Rainer
71. Gérard Titus-Carmel
72. Jacques Monory
73. Wifredo Lam
74. Nicola De Maria
75. Susana Solano
76. Ron Janowich



9 782855 871943

repères

daniel lelong éditeur

1. Gérard Titus-Carmel
2. Henry Moore
3. Kienholz
4. Jim Dine
5. Joan Miró
6. Valerio Adami
7. Antoni Tàpies
8. Jiří Kolář
9. Jean-Paul Riopelle
10. Francis Bacon
11. Jacques Monory
12. Claude Garache
13. Robert Ryman
14. Pierre Klossowski
15. Bram van Velde
16. Henri Matisse
17. Pierre Alechinsky
18. Antoni Tàpies
19. Louise Bourgeois
20. Konrad Klapheck
21. Giulio Paolini
22. Joan Miró
23. George Segal
24. Nicola De Maria
25. Arnulf Rainer
26. Alberto Magnelli
27. Gérard Titus-Carmel
28. Markus Lüpertz
29. Pierre Alechinsky
30. Saul Steinberg
31. Charles Simonds
32. Antoni Tàpies
33. Wifredo Lam
34. Arcangelo
35. Bernard Pagès
36. Donald Judd
37. James Brown
38. Joan Miró
39. Francis Bacon
40. Jacques Monory
41. Jean Voss
42. A.R. Penck
43. Roni Horn
44. Antoni Tàpies
45. Ferran Garcia Sevilla
46. Peter Stämpfli
47. Valerio Adami
48. Paul Rebeyrolle
49. Wifredo Lam
50. Claude Garache
51. Nicola De Maria
52. Henri Michaux
53. Pierre Alechinsky
54. Gérard Titus-Carmel
55. Antoni Tàpies
56. Markus Lüpertz
57. Jan Dibbets
58. James Brown
59. Valerio Adami
60. Jannis Kounellis
61. Jan Voss
62. Konrad Klapheck
63. Wifredo Lam
64. Antoni Tàpies
65. Anthony Caro
66. Henri Michaux
67. James Brown
68. Joan Miró
69. Eduardo Chillida
70. Arnulf Rainer
71. Gérard Titus-Carmel
72. Jacques Monory
73. Wifredo Lam
74. Nicola De Maria
75. Susana Solano
76. Ron Janowich

GALERIE LELONG