Interview with DONALD MARTINY

by Salvatore Russo

1- SR: Your painting can be seen in the context of abstract expressionism. Can you tell us what your reference Masters were and how your art was born?

DM: The work of the New York School was what initially captured my imagination and excited me to deeply engage with art. The physicality, the scale, and pure color was powerfully moving and more accessible and immediate than the narratives of early Christian or history paintings. Paintings by Willem de Kooning were of particular interest to me as a young man. As a student I made countless studies of paintings by the masters, e.g., Rembrandt, Rubens, Valezquez, etc, but one day I attempted to make a study of de Kooning's Woman IV, 1952-3, (Nelson-Atkins Museum of Art,) and was amazed at how complex and sophisticated it was. Perhaps that was the beginning of my life-long study of art and painting.

2- SR: In your career you have seen the different artistic faces of New York. What are the differences between New York today and that of the 80s? What has changed regarding contemporary art?

DM: This is a very interesting question that I can only respond to here in very

broad terms. The art of the 80s was, generally speaking, postmodernest. A lot of wonderful and valuable things developed from the work done during that time such as pluralism, inclusiveness, and thanks to brilliant artists like Julian Schnabel, Eric Fischl, Elizabeth Murray, Jean-Michel Basquiat, and the transavanguarda, among others, there was a reinvigorated interest in painting. But I was put off by the acerbity, irony, and cynicism that was also prevalent. I believe there is a fresh kind of thinking among many artists today, including myself, who want to embrace the highest ideals of modernest thinking while at the same time embrace what we learned from the art of the last few decades. This synthesis solves the conflict between thesis and antithesis by reconciling the common truths and form a new proposition.

3- SR: In 2015 you were invited to create two great works for "One World Trade Center". Would you like to tell us about your experience?

DM: It is an extraordinary honor to have my work permanently displayed in one of the most iconic buildings in the Western Hemisphere. The works were commissioned by Douglas Durst and the Durst Organization to be installed for the one year anniversary of the opening of the new building. That project pushed me to the limits of my ability both technically and conceptually as I wanted to connect the works to that historic site in a meaningful way. I felt an obligation to go far beyond the best work I had made up to that point. Converting the South lobby into an art studio for months, the monumental works were made on site. I am forever grateful to Douglas Durst for offering me that extraordinary opportunity.

4 - **SR: Your fame and interest in your works led you to give some lectures at Cornell University and the Ackland Museum of Art. How much have these experiences changed your life from a human point of view?**

DM: As many artists will tell you, most of our time is spent working alone in our studios. Making art is rarely a social experience. It is always wonderful to meet and share ideas with others who are also passionate about these subjects. I very much enjoy lecturing about art, art history, and art theory, being challenged to verbalize and articulate thoughts and experiences that are at times non-verbal. When lecturing however, I sometimes find myself feeling guilty for being away from my studio.

5- SR: The technique linked to your works is very interesting. We find aluminum plates cut according to the "gestural imprint" that you decide to give to the work, through a very material abstraction. Would you like to illustrate to our readers the most important characteristics of your work?

DM: Shaped paintings have traditionally been fabricated by making an armature or structure, then painting it. It is an additive process. My process is subtractive. I make a gesture in paint, alla prima, allowing for drips, splashes, etc, and once the paint is dry, that freely formed gesture defines the form of the painting.

I came to this process because I didn't want to diminish the integrity of the initial gesture by filling in negative areas with small brushstrokes. Additionally, I didn't want the form of the painting to be influenced or limited by the traditional rectangular shape of a canvas or ground.

6- SR: Like Jackson Pollock, you also love to paint on the floor. Do you feel you have something in common with Pollock's action painting?

DM: My work could not exist if it weren't for Jackson Pollock. His innovations have blown open the door for artists like myself. His painting Full Fathom Five, (1947) was among the first where he explored the continuousness of line rather than the broken lines inevitable in the constant reloadings and readjustments of conventional brushwork. By pouring from a can or using a stick he was able to create a constant beam of color, and created a new kind of painting and mark making.
My work and processes are certainly influenced by these innovations.
The title, Full Fathom Five, might refer to how deeply immersed Pollock felt when making the painting. I can certainly understand that because when I work, I am in the paint, touching, smoothing, rubbing and swimming my way through the paint. I am all in. I want to be physically connected to the work as much as I possibly can be. The painting is very much an extension of myself.

7- SR: You have exhibited all over the world. But reading your curriculum vitae, I focused on the 2019 exhibition "It was in the beginning of the Divine Materia" at the Mantegna house. What do you keep of that experience?

DM: That was an intensely intimidating and exciting experience. I am fascinated and awe-struck by the work of Mantegna. His painting the Camera degli Sposi in the Ducal Palace in Mantua is probably the first trompe l'oeil painting, bridging Early and High Renaissance art. Seeing my work in Mantegna's home and studio, among his frescos, was hugely moving and spiritual for me, and it presented a fascinating dialectical discourse between the works.
Last year my paintings were exhibited at Scala Contarini del Bovolo in Venice where my work was placed in dialogue with Tintoretto's study for his masterwork, Paradise (1579). I am profoundly grateful to Alessandro Deponti of ArteA Gallery and Gianluca Ranzi for curating that exhibition.

8 - SR: Your works are found in important public collections. In your opinion, how important is

it for an artist to reach the dimension of the "historicization" of their work?

DM: I aspire to make work that deals with universal themes and truths, and strive to make work that will be "evergreen." That said, no one can foresee or control how their work will be perceived or experienced in the future. I can only endeavor to make intelligent work that is honest and of the highest quality I am capable of.
History will ultimately sift through and determine what work remains valuable to future generations.

9- SR: Palazzo Bembo in Venice will host your personal exhibition from 23 April to 27 November, in conjunction with the Venice Biennale. Would you like to tell us about this exhibition?

DM: Two notions were in my mind when I created the work, Moment, 2022, for the Palazzo Bembo. I want to invite the viewer to go beyond being an observer, I want them to become part of the work. To achieve this goal, I looked to two paintings in particular for inspiration.
The first was Jacopo Tintoretto's painting, The Miracle of the Slave, 1548, Gallerie dell'Accademia in Venice, just a short walk from Palazzo Bembo where my work is now installed,
and the second was Caspar David Friedrich's masterwork, Der Mönch am Meer, 1808, Alte Nationalgalerie, Berlin, Germany.
Tintoretto, who was not quite 30 years old, invented something remarkable with his painting, The Miracle of the Slave. In the work, Saint Mark flies above and over us as we view the painting, involving us (the viewer) in the narrative, pulling us inside the work.
Two hundred and sixty years later, Caspar David Friedrich invented the rückenfigur, with his masterwork, Der Mönch am Meer. The rückenfigur invites the viewer to identify with the attitude or perspective of the figure in the painting, persuading the viewer to enter the space in the painting.
These brilliant innovations were pivotal in the history of painting and touch on what I am interested in. Rather than creating an object that the viewer casually observes and walks by, I want the viewer to experience the work much like walking through a cathedral or diving into a lake.

10- SR: How important is the spiritual in art to you? More than 100 years have passed since Wassily Kandinsky finished writing his most famous volume, precisely "The Spiritual in Art". What does your spiritual refer to?

DM: Art and spirituality have always been intimately connected, not only in the way they address the nature of our existence, but also because of their ability to register deep within us. Together they viscerally connect us to an inner feeling, spirit, or vital essence. Kandinsky described this essence as the "vibration of the human soul."

11- SR: Your brushstrokes can be considered as real pictosculptures. Do you consider yourself more a painter or a sculptor? How important is the use of color to you?

DM: That is an interesting question. My feelings about this are complex and somewhat ambivalent as my work continues to evolve. I don't feel I need to declare myself as either one or the other, but rather one who straddles these categories in a hybrid area, even though my work is rooted in my study of painting and the history of painting.

I believe your question touches upon the notion of "medium specificity."

In the 1940s Clement Greenberg tried to articulate a concept of medium specificity in his essay Towards a Newer Laocoon. In truth the notion of medium specificity was presented by Gotthold Lessing in 1766 and later by Irving Babbitt in 1910. Greenberg was a powerful voice during the time of the New York School and post-painterly abstraction.
The idea he posited was that there were inherent qualities specific to each different artistic medium, and Modernist painting involved creating artworks that were increasingly committed to their particular medium. He believed that purity in art could only be found in the acceptance of the limitations of the medium, i.e., in painting, literal flatness and abstraction are emphasized rather than illusionism and figuration. I understand why that was important to say when he wrote it in 1940 but I don't think that notion is relevant or important in art today.

12- SR: How do you evaluate the contact with matter? A few years ago I had the pleasure of interviewing the leading exponent of Viennese shareholding, Hermann Nitsch, who confided to me that his relationship with matter (in his case his blood) was fundamental. Do you need to feel the material, the color, through your body?

DM: I need to feel physically connected to the work. When I paint I am in it, I swim in the paint. Paint is color, color is feeling and sensuality. My process is fundamentally pushing around feelings, i.e., joy, lust, affection, conflict, love, etc.

13- SR: Reading your story, I was fascinated by your definition of painting as: thrust and movement. Do you want to explain your concept well to our readers?

DM: Movement defines life, stillness is death. I am celebrating life in all of the bewildering complexity of human movement. I am very interested in movement, choreography, choreutics, the shapes and rhythms through which living organisms express and communicate.

14- SR: As we said your works have been exhibited all over the world. Can you trust us a place where you would like to bring your art, in which you have not yet exhibited?
DM: I have not yet shown my work in Asia, but I am happy to announce that I just agreed to exhibit my work in Korea this Fall. It will be exciting to see how people there respond to my work.

15- SR: We have reached the end of our interview. But I would like to know one last thing from you. Can you tell me a secret related to your art that you have never confided to anyone?

DM: When I was very young and starting out, I felt I needed to learn how to make art that looked like the art I saw in museums before I could allow myself to find my own voice. I made studies of master works and also enjoyed making small en plain air landscape paintings. My secret is that I still enjoy making small en plain air paintings. I don't show them, but I believe they help me see better.

1- La tua pittura può essere vista nell'ambito dell'espressionismo astratto. Ci puoi dire quali sono stati i tuoi Maestri di riferimento e come nasce la tua Arte?

Il lavoro della New York School è stato ciò che inizialmente ha catturato la mia immaginazione e mi ha eccitato a impegnarmi profondamente con l'arte. La fisicità, la scala e il colore puro erano potentemente commoventi, più accessibili e immediati rispetto alle narrazioni dei primi dipinti cristiani o storici. Da giovane mi interessavano particolarmente i dipinti di Willem de Kooning. Da studente ho fatto innumerevoli studi sui dipinti dei maestri, ad esempio Rembrandt, Rubens, Valezquez, ecc., ma un giorno ho tentato di fare uno studio su Woman IV di de Kooning, 1952-1953, (Nelson-Atkins Museum of Art,) e sono rimasto stupito da quanto fosse complesso e sofisticato. Forse quello fu l'inizio del mio studio di arte e pittura per tutta la vita.

2- Nella tua carriera hai visto le diverse facce artistiche di New York. Quali sono le differenze tra la New York di oggi e quella degli anni 80? Cosa è cambiato riguarda l'arte contemporanea?

Questa è una domanda molto interessante a cui posso rispondere qui solo in termini molto ampi. L'arte degli anni '80 era, in generale, postmoderna. Molte cose meravigliose e preziose si sono sviluppate dal lavoro svolto in quel periodo come il pluralismo, l'inclusività e grazie ad artisti brillanti come Julian Schnabel, Eric Fischl, Elizabeth Murray, Jean-Michel Basquiat e la transavanguarda, tra gli altri, c'era un rinnovato interesse per la pittura. Ma ero scoraggiato dall'asprezza, dall'ironia e dal cinismo che erano anche prevalenti. Credo che ci sia un nuovo tipo di pensiero tra molti artisti oggi, me compreso, che vogliono abbracciare i più alti ideali del pensiero moderno e allo stesso tempo abbracciare ciò che abbiamo imparato dall'arte degli ultimi decenni. Questa sintesi risolve il conflitto tra tesi e antitesi riconciliando le verità comuni e formando una nuova proposizione.

3- Nel 2015 sei stato invitato a creare due grandi opere per "One World Trade Center" ci vuoi parlare di questa tua esperienza?

È un onore straordinario avere il mio lavoro esposto in modo permanente in uno degli edifici più iconici dell'emisfero occidentale. I lavori sono stati commissionati da Douglas Durst e dalla Durst Organization per essere installati per il primo anniversario dell'apertura del nuovo edificio. Quel progetto mi ha spinto al limite delle mie capacità sia tecnicamente che concettualmente poiché volevo collegare le opere a quel sito storico in modo significativo. Sentivo il dovere di andare ben oltre il miglior lavoro che avevo fatto fino a quel momento. Trasformando per mesi la lobby in uno studio d'arte, le opere monumentali sono state realizzate in loco. Sono per sempre grato a Douglas Durst per avermi offerto questa straordinaria opportunità.

4- La tua fama e l'interesse per le tue opere ti hanno portato a tenere alcune lezioni alla Cornell University e al Museo d'Arte di Ackland. Quanto queste esperienze hanno cambiato la tua vita dal punto di vista umano?

Come molti artisti ti diranno, la maggior parte del nostro tempo la trascorriamo lavorando da soli nei nostri studi. Fare arte è raramente un'esperienza sociale. È sempre meraviglioso incontrare e condividere idee con altri che sono anche appassionati di questi argomenti. Mi piace molto tenere conferenze sull'arte, la storia dell'arte e la teoria dell'arte, essere sfidato a verbalizzare e articolare pensieri ed esperienze che a volte sono non verbali. Quando faccio lezione, tuttavia, a volte mi sento in colpa per essere stato lontano dal mio studio.

5- Molto interessante è la tecnica legata alle tue opere. Troviamo delle lastre di alluminio tagliate secondo l "impronta gestuale" che decidi di dare all'opera, attraverso un astrattismo molto materico. Vorresti illustrare ai nostri lettori le caratteristiche più importanti del tuo lavoro?

Dipinti sagomati sono stati tradizionalmente fabbricati creando un'armatura o una struttura, quindi dipingendola. È un processo additivo. Il mio processo è sottrattivo. Faccio un gesto nella pittura, alla prima, tenendo conto di gocciolamenti, schizzi, ecc, e una volta che la pittura è asciutta, quel gesto liberamente formato definisce la forma del dipinto.
Sono arrivato a questo processo perché non volevo sminuire l'integrità del gesto iniziale riempiendo le aree negative con piccole pennellate. Inoltre, non volevo che la forma del dipinto fosse influenzata o limitata dalla tradizionale forma rettangolare di una tela o del terreno.

6- Così come Jackson Pollock, anche tu ami dipingere sul pavimento. Ti senti di avere qualcosa in comune con l'action painting di Pollock?

Il mio lavoro non potrebbe esistere se non fosse stato per Jackson Pollock. Le sue innovazioni hanno aperto le porte ad artisti come me. Il suo dipinto Full Fathom Five, (1947) è stato tra i primi in cui ha esplorato la continuità della linea piuttosto che le linee spezzate inevitabili nei continui ricaricamenti e riaggiustamenti delle pennellate convenzionali. Versando da una lattina o usando un bastoncino è stato in grado di creare un raggio di colore costante e ha creato un nuovo tipo di pittura e creazione di segni.
Il mio lavoro e i miei processi sono sicuramente influenzati da queste innovazioni. Il titolo, Full Fathom Five, potrebbe riferirsi a quanto profondamente si sia sentito immerso Pollock durante la realizzazione del dipinto. Posso certamente capirlo perché quando lavoro, sono nella pittura, tocco, levigatura, sfregamento e nuoto attraverso la pittura. Sono tutto dentro. Voglio essere fisicamente connesso al lavoro quanto più possibile. Il dipinto è un'estensione di me stesso.

7- Hai esposto in tutto il mondo. Ma leggendo il tuo curriculum mi sono soffermato sulla mostra del 2019 "Fu in principio Materia Divina"alla casa del Mantegna. Cosa conservi di quella esperienza?

È stata un'esperienza intensamente intimidatoria ed eccitante. Sono affascinato e sbalordito dal lavoro di Mantegna. Il suo dipinto La Camera degli Sposi nel Palazzo Ducale di Mantova è probabilmente il primo dipinto trompe l'oeil, che unisce l'arte del primo e dell'alto rinascimento. Vedere il mio lavoro nella casa e nello studio di Mantegna, tra i suoi affreschi, è stato per me estremamente commovente e spirituale, e ha presentato un affascinante discorso dialettico tra le opere. L'anno scorso i miei dipinti sono stati esposti alla Scala Contarini del Bovolo di Venezia dove il mio lavoro è stato posto in dialogo con lo studio di Tintoretto per il suo capolavoro, Il Paradiso (1579). Sono profondamente grato ad Alessandro Deponti di ArteA Gallery e Gianluca Ranzi per aver curato quella mostra.

8- Le tue opere si trovano in importanti collezioni pubbliche. Quanto secondo te è importante per un Artista raggiungere la dimensione della "storicizzazione" del proprio lavoro?

Aspiro a fare un lavoro che tratti temi e verità universali e mi sforzo di fare un lavoro che sia "sempreverde". Detto questo, nessuno può prevedere o controllare come verrà percepito o vissuto il proprio lavoro in futuro. Posso solo sforzarmi di fare un lavoro intelligente, onesto e della massima qualità di cui sono capace.
La storia finirà per vagliare e determinare quale lavoro rimarrà prezioso per le generazioni future.

9- Palazzo Bembo di Venezia ospiterà dal 23 aprile al 27 novembre una tua mostra personale, in concomitanza con la Biennale di Venezia. Ci vuoi parlare di questa mostra?

Avevo in mente due concetti quando ho realizzato l'opera Moment, 2022, per Pa-

lazzo Bembo. Voglio invitare lo spettatore ad andare oltre l'essere osservatore, voglio che diventi parte del lavoro. Per raggiungere questo obiettivo, ho cercato ispirazione in particolare su due dipinti.
Il primo fu il dipinto di Jacopo Tintoretto, Il miracolo dello schiavo, 1548, Gallerie dell'Accademia a Venezia, a pochi passi da Palazzo Bembo dove ora è installata la mia opera,
e il secondo era il capolavoro di Caspar David Friedrich, Der Mönch am Meer, 1808, Alte Nationalgalerie, Berlino, Germania.
Tintoretto, che non aveva ancora 30 anni, inventò qualcosa di straordinario con il suo dipinto, Il miracolo dello schiavo. Nell'opera, San Marco vola sopra di noi mentre guardiamo il dipinto, coinvolgendo noi (lo spettatore) nella narrazione, trascinandoci dentro l'opera.
Duecentosessanta anni dopo, Caspar David Friedrich inventò il rückenfigur, con il suo capolavoro, Der Mönch am Meer. Il rückenfigur invita lo spettatore a identificarsi con l'atteggiamento o la prospettiva della figura nel dipinto, persuadendo lo spettatore ad entrare nello spazio del dipinto.
Queste brillanti innovazioni sono state fondamentali nella storia della pittura e toccano ciò che mi interessa. Piuttosto che creare un oggetto che lo spettatore osserva e cammina casualmente, voglio che lo spettatore viva l'opera proprio come camminare in una cattedrale o tuffarsi in un lago.

10- Quanto per te è importante lo spirituale nell'arte? Sono passati più di 100 anni da quando Wassily Kandinsky ha terminato di scrivere il suo volume più famoso, appunto "Lo Spirituale nell'Arte". Il tuo spirituale a cosa si riferisce?

Arte e spiritualità sono sempre state intimamente connesse, non solo nel modo in cui affrontano la natura della nostra esistenza, ma anche per la loro capacità di registrarsi nel profondo di noi. Insieme ci connettono visceralmente a un sentimento interiore, uno spirito o un'essenza vitale. Kandinsky ha descritto questa essenza come la "vibrazione dell'anima umana".

11- Le tue pennellate possono essere considerate delle vere pittosculture. Ti consideri più un pittore o uno scultore? Quanto per te è importante l'uso del colore?

Questa è una domanda interessante. I miei sentimenti al riguardo sono complessi e in qualche modo ambivalenti mentre il mio lavoro continua ad evolversi. Non sento di dovermi dichiarare né l'uno né l'altro, ma piuttosto uno che si colloca a cavallo di queste categorie in un'area ibrida, anche se il mio lavoro è radicato nel mio studio della pittura e della storia della pittura.

Credo che la tua domanda tocchi la nozione di "specificità media".

Negli anni '40 Clement Greenberg cercò di articolare un concetto di specificità media nel suo saggio Towards a Newer Laocoon. In verità la nozione di specificità del mezzo fu presentata da Gotthold Lessing nel 1766 e successivamente da Irving Babbitt nel 1910. Greenberg fu una voce potente durante il periodo della New York School e dell'astrazione post-pittoresca.
L'idea che postulava era che esistessero qualità intrinseche specifiche per ogni diverso mezzo artistico e la pittura modernista implicava la creazione di opere d'arte sempre più impegnate nel loro mezzo particolare. Credeva che la purezza nell'arte potesse essere trovata solo nell'accettazione dei limiti del mezzo, cioè, nella pittura, vengono enfatizzate la piattezza letterale e l'astrazione piuttosto che l'illusionismo e la figurazione. Capisco perché era importante dirlo quando lo scrisse nel 1940, ma non credo che la nozione sia rilevante o importante nell'arte di oggi.

12- Come valuti il contatto con la materia? Qualche anno fa ebbi il piacere di intervista il massimo esponente dell'azionismo viennese, Hermann Nitsch, il quale mi confidò che il suo rapporto con la materia (nel suo caso sangue) era fondamentale. Tu hai bisogno di sentire la materia, il colore, attraverso il tuo corpo?

Ho bisogno di sentirmi fisicamente connesso al lavoro. Quando dipingo ci sono dentro, nuoto nella pittura. La pittura è colore, il colore è sentimento e sensualità. Il mio processo sta fondamentalmente spingendo intorno ai sentimenti, cioè gioia, lussuria, affetto, conflitto, amore, ecc.

13- Leggendo la tua storia, sono rimasto affascinato della tua definizione della pittura come: spinta e movimento. Vuoi spiegare bene questo tuo concetto ai nostri lettori?

Il movimento definisce la vita, la quiete è la morte. Sto celebrando la vita in tutta la sconcertante complessità del movimento umano. Sono molto interessato al movimento, alla coreografia, alla coreutica, alle forme e ai ritmi attraverso i quali gli organismi viventi si esprimono e comunicano.

14- Come abbiamo detto le tue opere sono state esposte in tutto il mondo. Ci confidi un luogo dove vorresti portare la tua Arte, nel quale non hai ancora esposto?

Non ho ancora mostrato il mio lavoro in Asia, ma sono felice di annunciare che ho appena accettato di esporre il mio lavoro in Corea questo autunno. Sarà emozionante vedere come le persone lì reagiranno al mio lavoro.

15- Siamo giunti alla fine di questa nostra intervista. Ma vorrei sapere un'ultima cosa da te. Mi confidi un segreto legato alla tua Arte che non hai mai confidato a nessuno?

Quando ero molto giovane e iniziavo, sentivo il bisogno di imparare a creare arte che assomigliasse all'arte che vedevo nei musei prima di potermi permettere di trovare la mia voce. Studiai capolavori e mi divertii anche a realizzare piccoli dipinti di paesaggi all'aria aperta. Il mio segreto è che mi diverto ancora a realizzare piccoli dipinti a cielo aperto. Non li mostro, ma credo che mi aiutino a vedere meglio.