

JOS VAN MERENDONK

PURE
MATTER

SHOW II
KIENZLE ART FOUNDATION





2013-2-9
Acrylic on canvas
200 x 200 cm

MIT CHROMOXIDGRÜN ZURÜCK INS PARADIES

Zunächst haben die Arbeiten etwas spielerisches. Von Gemälde zu Gemälde multiplizieren sich Linien, Formen, Texturen. Der Künstler überträgt seine Fantasie auf einen ansonsten unendlichen Raum aus weiß, der keinerlei begrenzende Hinweise auf außen befindliche Objekte oder Modelle enthält. Während es in der Tat auf die Fantasie ankommt, machen die offensichtlichen Hinweise auf Farbrolle, Sprühdüse und Pinselstriche des Künstlers Hand, Arm und Körper greifbar; nicht nur als Bild, sondern überraschenderweise auch als *Bewegung*.

Überzeugt eine Leinwand und ist in sich schlüssig, so wird man, wenn man mehrere sieht, von der Qualität einer jeden einzelnen abgelenkt, und es findet eine Vitalitätsbetonung von einer Arbeit zur nächsten statt. Diese Energie verneint die Ganzheit und die Beschränktheit einer künstlerischen Arbeit oder eines einzelnen Objekts. Mehr als die Augen zu irritieren, leitet Bewegung die Sicht auf verschiedene Begrenzungen zu; die Grenzen zwischen Texturen, Formen, Modulationen, ja sogar die Kante jedes Rahmens. Einen Sprung machen, das Postulieren einer Form, eine Grenze ziehen, das sind Gesten mit Verbindung zur realen Welt, in der Risiko und Zweifel andauernd angesprochen werden müssen. Insofern geht es bei der Geste um den menschlichen Maßstab, die prekäre Balance zwischen menschlicher Behausung (der eigene Körper, der eigene Ort auf der Erde) und den Wunsch, darüber hinaus zu gehen. So gesehen, sollte man diese Arbeiten wohl eher auf ethischer als auf ästhetischer Ebene wahrnehmen.

In Bezug auf Jos van Merendonks Leinwände ist es angemessener, von *Spiel* als von „spielerisch“ zu sprechen. Der Künstler weigert sich, der ohnehin bereits inflationären Masse moderner Kunst noch eine lautstarke Erneuerung hinzuzufügen und entscheidet sich deswegen lieber dafür, eine Beziehung mit der Tradition einzugehen. Für ihn ist das Traditionsversprechen dauerhaft da und sollte weder ignoriert noch respektiert werden: Man sollte für es eine neue Verwendung finden. Diese Leinwände scheinen von einer unendlichen Anzahl imaginerter Arbeiten abzustammen, die teils aus der Vergangenheit kommen, teils in die Zukunft deuten. Der Künstler muss mit ihrer Bedeutung umgehen. Ihre Variationsbreite in Bezug auf Werkzeuge, Techniken und Materialien ist keineswegs linear. Dieses imaginierte Werkereservoir enthält keinen Entwicklungskeim oder Fortschrittsimpuls, nichts serienhaftes etc. Zugleich erscheint aber auch nichts zufällig. Merkwürdigerweise lassen sich in den endlosen Variationen auf diesen Leinwänden Einflüsse wahrnehmen. Bei genauerer Untersuchung erkennt man nicht nur unterschiedliche Werkzeuge und Techniken, sondern ebenfalls Hinweise auf vergangene Kunstströmungen und sogar auch ganz spezifische Maler. Es ist egal, ob diese Hinweise beabsichtigt sind oder nicht. Sie verdeutlichen eine Projektionsabsicht seitens des Künstlers, die Verwendung eines vorgestellten Bildes. Diese Hinweise stehen in starkem Kontrast zu den mehr oder minder körperlich-instinktiven Merkmalen von Bewegung und Geste.

Indem der Künstler sich weigert, an dem zumindest nominell stets wachsenden Umfang innovativer moderner Kunst teilzunehmen, bedient er sich eines eigenwilligen, selbst geschaffenen *Ur-Phänomens*, in der Tat ein originäres Werk, das die typischen Linien einer Bewegung

in sich birgt, die das Fundament aller zukünftiger Variationen darstellt. Als ein intendierter Akt entfernt sich ein solcher Anfang immer weiter von jeglicher Art autonomer Kunst, deren Bilder keine Beziehung zur Außenwelt oder symbolische Bedeutung haben. Indem der Künstler dieses Fundament postuliert, verleiht er der Arbeit einen impliziten Kommentar, der weit hinausweist über jede flache Oberfläche, über Körperhaftigkeit und auch den physischen Dialog des Künstlers mit Materialien und Werkzeugen. Der Künstler empfindet einen Verlust, eine massive Unausgewogenheit im Reich der Kunst. Aber jedwede Intervention – ganz offensichtlich in der Absicht ausgeführt etwas zu be-reinigen – würde ja allem nur noch ein weiteres naives Element hinzufügen und die Unausgewogenheit verschlimmern. Seine allegorische Attitüde ermöglicht es dem Künstler, eine Art nicht-expliziten Kommentar abzugeben und sogar seine Ambivalenz bezüglich des Verlustes auszudrücken, der ihn so beschäftigt. Da Ambivalenz die Gefahr der Tatenlosigkeit in sich birgt, entscheidet sich der Künstler für Ironie: Das Versteckspiel des Malers beginnt. Die Allegorie erscheint nicht als Bildtyp, sondern als eine Einstellung, ein Feingefühl gegenüber Verlust. Außerdem ermöglicht es diese Art des Kommentars dem Künstler, seine Position und seine wahre Absicht zu verbergen. Insofern ist also das Verweigern von Gegenständlichkeit oder das Aufzeigen von Außeneinflüssen nicht das, was es zu sein scheint. Erstens sind die Spuren, die die Werkzeuge des Künstlers auf vielen Leinwänden hinterlassen sehr offensichtlich. Und auch die Hinweise auf unterschiedliche Spezifika bekannter und etablierter Genres sind evident. Diese erkennbaren, manchmal parodistischen Zeichen werden immer offensichtlicher, je öfter sie auftauchen. Zweitens kann die fortwährende Neubearbeitung des vom Künstler so titulierten Ur-Phänomens als Selbstportrait angesehen werden, eine Art Figürlichkeit innerhalb eines Feedbackkreislaufs, ein andauerndes Selbstzitat. Obwohl diese verborgenen Figurationen immer Hinweise auf die Malerei oder auf den Maler selbst enthalten, gehören sie doch zu den ironischsten Aspekten seiner Arbeit.

Was ist nun also seine Absicht in Bezug auf dieses Erstwerk, das in seinem Atelier hängt und auch auf den meisten seiner Ausstellungen? Stößt es einen Prozess an, ist es ein Kommentar auf die gegenwärtige Situation in der Welt der Malerei im Allgemeinen? Verweist diese Methode ausdrücklich auf eine Anpassung an diese Welt? Und: Was haben wir denn überhaupt verloren?

Der Ausdruck Fundament legt den Wunsch nach der Rückkehr zu einer Tradition nahe. Aber gewiss nicht die Tradition gegenständlicher Malerei oder sonstige modernistische Bewegungen, denen es immer um kohärente Bildsprachen geht und die sich dann so gerne auf Nicht-Kunst-Bereiche wie Gesellschaft, Wissenschaft und Philosophie ausweiten. Wenn grün wahrgenommen wird als sich unendlich in weißen Lücken ausweitend oder umgekehrt weiß als sich ausdehnende Abdeckung, dann ergibt sich ein Gefühl automatischer (Fort)-Pflanzung, die der Künstler durch reine Materie ersetzt hat. Hier haben wir tatsächlich eine Ambivalenz in Bezug auf den kreativen Prozess, der weit entfernt ist von der aufgeklärten Sicht, derzufolge die Allegorie glaubt, sie könne die Welt zähmen und zurechtrücken. Eine Variation nach der anderen legt eine engagierte Tätigkeit nahe, die irgendwo zwischen klerikal und monastisch angesiedelt ist. Der Künstler wird zu einem Selbst-losen Behältnis und arbeitet unablässig daran, die Malerei erneut ihrem verlorenen Reichtum zuzuführen (der Künstler selbst wird zu reiner Materie?). Jenseits von Tradition gibt es den Wunsch danach, die Malerei plötzlich und vollständig wiederherzustellen; und zwar als sie selbst. Aber dieser Gedanke an wieder gewonnene Fülle kann nur geträumt oder imaginiert werden. Das weiß der Künstler natürlich und zeigt, dass das Träumen in der gänzlich realen Welt der Malerei stattfindet. So steigen also

zwischen den irdischen Lücken aus grün und weiß Fantasien in das Studiotageslicht und nicht länger in der Dunkelheit der Nacht. Jede Leinwand von van Merendonk erträumt die nächste. Leinwand, Rahmen und Pinsel haben das metaphysische ersetzt.

Der Maler muss fortfahren. Ihm steht eine weitere Geste zu Gebot. Sein Wissen um die Unmöglichkeit der Rückführung der Malerei auf sich selber lässt ihm lediglich eine Möglichkeit. Angesichts der Wichtigkeit seiner Traditionsliebe fordert das Spiel den Künstler dazu heraus, von jetzt an *intentionlos* zu arbeiten. Sein Schwanken zwischen dem monastisch-klerikalen, fast journalistischen und seiner eigenwillig-ich-bewussten Position als Allegoriker mündet in einer ironischen Selbstverleugnung. Der Maler ist das einzige, dessen er sich sicher ist und je mehr er über Tradition weiß, desto weniger steht sie ihm zur Verfügung. Er muss sich rückversichern und mittels Ironie bewahrt er seiner Absichtslosigkeit eine Schutzschicht. Er hat die Malerei um einen kleinstmöglichen Winkel in ihrer Stellung innerhalb der Kunst verschoben. Am Ende heiligt der Humor dieses Werk, diese Allegorie auf den *Neuen Maler*.

Stefan Majakowski



THE RETURN TO PARADISE BY WAY OF CHROMIUM OXIDE GREEN

At first sight the works convey the playful. Lines, forms and textures multiply from painting to painting. The artist's imagination projects itself into an otherwise infinite space of white with no limiting reference to an external object or model. While the imagination is crucial, the obvious traces of roller, spray gun and brush strokes running amuck make the hand, arm, and indeed the body of the painter tangible, not just as image, but more strikingly, as *motion*.

If one canvas is convincing, complete in itself, seeing several detracts from the finished quality of each and emphasizes a vitality that leads from one work to the next. This energy negates in fact the completeness and restrictedness of an artistic product or individual object. Motion, more than jarring the eye, transports sight towards various limits: the boundaries between the textures, the forms and modulations, even the edge of each frame. Taking a leap, posing a form, creating a border, these are gestures linked to the real world, one in which risk and doubt must be continually interrogated. Thus, *gesture* here deals with human measure, the precarious balance between man's dwelling (his own body and his place on earth) and the desire to go beyond. Taken in this way, these works should be appreciated more within the sphere of ethics than that of aesthetics.

It is better to speak of *play* instead of "playful" regarding Van Merendonk's canvases. Refusing to add yet another vociferous innovation to the already inflated repertoire of modern art, the artist opts for a relationship with tradition. For him the promise of tradition is ever present, neither to be ignored nor respected: a new use for it has to be found. These canvases seem to stem from an infinite number of imaginary works, in part transported forward from the past, in part pointing towards the future; they represent a weight that must be dealt with by the artist. Their variation in tools, techniques and materials is in no way linear; this imaginary reservoir of works contains no germ of development, or progress, nothing like a series etc. But at the same time nothing appears random and there is little unrestricted freedom. Curiously, in the endless variations present on these canvases, a sway can be perceived. Closer examination reveals not only a diversity of techniques and tools, but also reference to past movements, even specific painters. Whether such references are intended or not is not the issue, rather that they support the sense of a projection on the part of the artist, the use of a conceived image. These references contrast greatly with the more or less corporal, visceral qualities of motion and gesture.

Refusing to add at least nominally to the ever-expanding line of innovative modern art, the artist makes use of an idiosyncratic, self-realized *Ur-phänomen*, actually an originary work that contains the characteristic lines of movement that will furnish a fundament for all the variations to come. As a willful act, this founding veers ever further away from any kind of self-contained art whose images do not relate to the exterior world or have a symbolic meaning. More than a flat surface, more than physical presence, more than the artist's physical dialogue with materials and tools, the very fact of the positing of a fundament carries with it an implicit commentary. The artist senses a loss, a broad imbalance within the realm of art; however, any intervention designed to blatantly purify would just naively add one more element to the

imbalance already perceived. It is an allegorical stance that will allow the artist a form of non-explicit commentary, even with the possibility of expressing ambivalence toward the loss he is so concerned with. Since ambivalence leads to the danger of inaction, the artist opts for irony: the painter's hide-and-go-seek begins. Allegory appears not as an image-type, but an attitude, a sensitivity to loss. Furthermore, this form of commentary means the position of the artist, his clear intention, remains necessarily hidden. Thus, the so-called refusal of figuration or external reference is not what it seems. Firstly, the traces made by artist's tools are bluntly evident on many of the canvases as are various recognizable elements of known and established genres. These recognizable signs, sometimes parodic, are ever more noticeable, highlighted, when presented adjacent to one another. Secondly, the continual re-working of the painter's so-called *Ur-phänomen*, can be seen as auto-portraiture, a kind of figuration in the form of a feedback circuit, a continual self-quoting. These hidden figurations, albeit always involving references to painting or to the painter himself, are one of the major ironic aspects of this work.

What does he actually intend vis-à-vis this founding work that can be viewed hanging in his studio as well as being displayed in most of his exhibitions: does this initiate a process that will comment on the present situation in the world of painting or art in general? Does the method here speak implicitly of an adjustment to that world? What has been lost to start with?

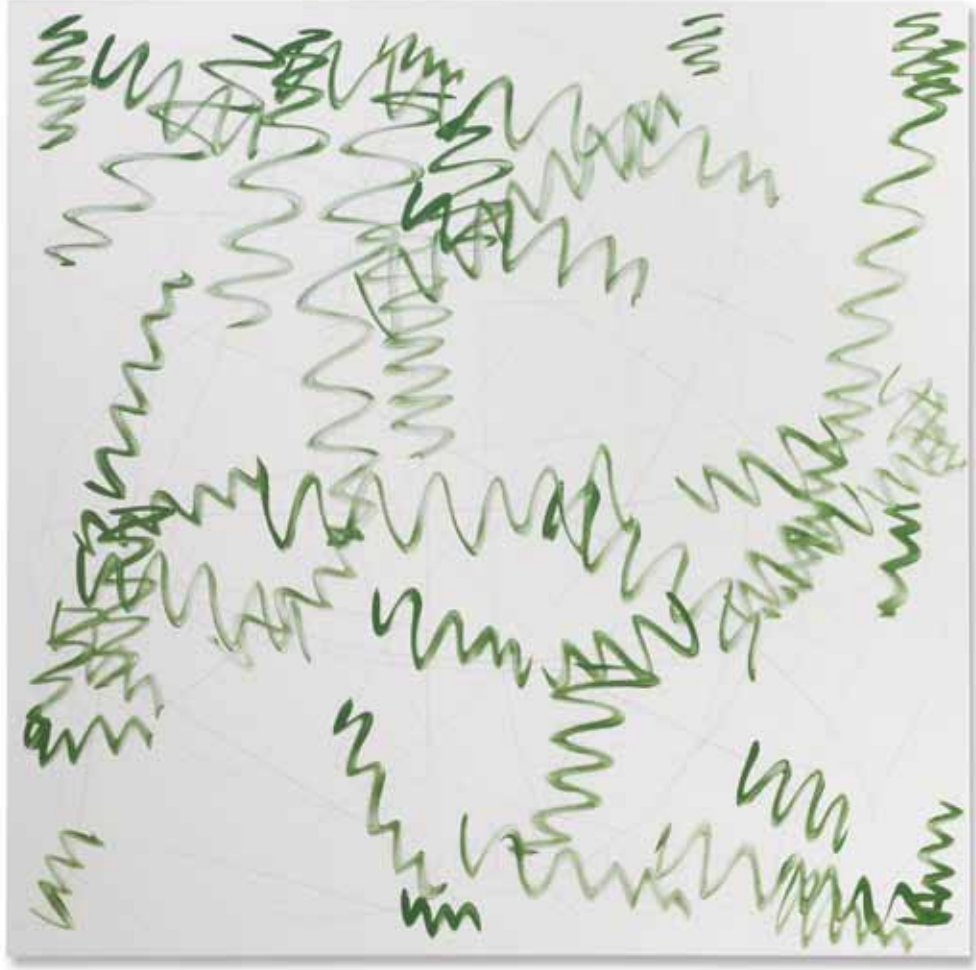
Fundament suggests a desire for a return to tradition. But certainly not the tradition of figurative art, nor any modernist movements so concerned with coherent visual languages and their processes linked to the non-artistic (society, science, philosophy). When green is perceived as infinitely multiplying in the gaps of white or conversely, white perceived as an expanding mask, there is a sense of automatic (pro-)creation, the artist replaced by pure matter. Here is indeed an ambivalence regarding the creative act, far from the enlightened view whereby allegory believes it can chastise and right the world. Variation upon variation suggests a devoted activity situated somewhere between the clerical and the monastic. The artist becomes a self-less tunnel working relentlessly to return painting to its lost fullness (the artist himself turned into pure matter?). Beyond tradition, here is the wish for a sudden and complete restoration of painting to itself. But this idea of plenitude regained can only be dreamt or fantasized. Moreover, the painter knows this well and demonstrates that dreaming takes place within the very real space of the painting. Fantasies arise thus between the earthly gaps of green or white in a studio during the light of day, not any longer in the mind in the dark of night. Each of Van Merendonk's canvases dreams the next. The metaphysical has been replaced by the canvas, the frame, the brush, the roller.

The painter must go on; another gesture is open to him. His knowledge of the impossibility of the restoration of painting to itself allows him only one solution. In the face of the weight of his beloved tradition, play challenges the artist to work from now on *aimlessly*. His swaying between the monastic-clerical, almost scribe-like and his willful, self-aware position as an allegorist results in a wry denial of himself. The act of painting is the only thing he's sure of and the more he knows tradition, the less it is available to him. He must affirm himself and it's through irony that he maintains the veneer of aimlessness. He has displaced painting at an immeasurably small angle from its place as Art. Finally, humor consecrates this work, this allegory of the *new painter*.

Stefan Majakowski



2011-2-10
Acrylic on canvas
200 x 200 cm



2011-0,6-2
Acrylic on canvas
60 x 60 cm





2014-2-6
Acrylic on canvas
200 x 200 cm

IMPRESSUM

Herausgeber / Editor
Kienzle Art Foundation

Text
Stefan Majakowski

Übersetzung / Translation
Daniel Kletke

Satz / Typesetting
Delia Keller, Gestaltung Berlin

Reihengestaltung / Design of the Publication Series
Studio Lambl / Homburger

Fotos / Photos
Allard Bovenberg (4, 14, 15), Wolfgang Selbach (2-3, 8-9, 12-13, 16)

Kienzle Art Foundation | Stiftung bürgerlichen Rechts
Anerkannt durch die Berliner Senatsverwaltung für Justiz vom 19.01.2009
Steuernummer 27/605/58152

Bleibtreustraße 54
10623 Berlin
T +49 (0)30 896 276 05
F +49 (0)30 896 642 591
office@kienzleartfoundation.de
www.kienzleartfoundation.de

Öffnungszeiten:
Donnerstag und Freitag 14 bis 19 Uhr
Samstag 11 bis 16 Uhr

Berlin, 2014

KIENZLE ART FOUNDATION