

PARTS PROJECT

Jos van Merendonk | The community of the painted

17

THE COMMUNITY OF
THE PAINTED
JOS VAN MERENDONK

'Every event which has really been painted – so that the pictorial language opens – joins the community of everything else that has been painted. Potatoes on a plate join the community of a loved woman, a mountain, or a man on the cross.'

– John Berger, Hans Holbein the Younger (1497/8 – 1543), Portraits: John Berger on Artists.

Jos van Merendonk maakt geen schilderijen naar de waarneembare werkelijkheid van de wereld om ons heen. Zijn werken ontstaan vanuit de werkelijkheid van zijn atelier. Hij bouwt zijn werken op uit een beperkt aantal vormen. Schildert ze naar eerdere tekeningen. Herneemt ideeën en motieven uit ouder werk. En hij kijkt naar het werk van collega-schilders van voorgaande generaties, en gebruikt hieruit – zoals schilders eigen is – elementen voor zijn eigen werk. Dit heeft in de afgelopen drie decennia geleid tot een eigenzinnig en veelzijdig oeuvre.

De titel 'Community of the painted' is ontleend aan het hierboven aangehaalde essay van de Engelse auteur en kunstenaar John Berger (1926 – 2017). Hoewel Berger het voornamelijk over schilderijen heeft die voortkomen uit en refereren aan de wereld om ons heen, blijkt de inhoud van de tekst ook geldig voor het werk van Van Merendonk. Het gaat Berger in zijn betoog namelijk bovenal over de intense wijze van kijken van de kunstenaar. Over hoe een de werkelijkheid overstijgende weergave van datgene dat door de kunstenaar gezien is, het gevolg is van een wisselwerking tussen de intensiteit van het kijken van de maker, en de energie die deze ontvangt van het onderwerp waar zijn intense blik op is gericht. Het geschilderde gaat volgens Berger pas leven, is pas *echt* geschilderd, als het waarachtig *gezien* is door de maker. Hiermee bedoelt hij dat de beeldtaal die de schilder gebruikt om zijn onderwerp in beeld om te zetten niet meer *slechts toereikend* is maar *urgent* wordt. In de werkelijkheid van het atelier van Van Merendonk is er ook die wisselwerking tussen intensief kijken en maken, tussen dat wat gezien wordt en dat wat vastgelegd wordt in een urgente beeldtaal. Daarnaast speelt de relatie tussen de kunstenaar en het onderwerp, de gekozen vormen en de werkmethode, en de relatie tussen de kunstenaar en het schilderij (in wording) een rol. Als het werk als af wordt beschouwd, treedt de kunstenaar terug, en verlaat het schilderij de context van het atelier om tentoongesteld te worden – of om een plek in te nemen in een collectie.

Dat een bepaald niveau van intensiteit van kijken, gekoppeld aan een hoge urgentie van de beeldtaal, de grondslag vormt van alle kunst die er toe doet, dat heeft Berger goed gezien en treffend verwoord in zijn essay. Volgens hem treedt het werkelijk geziene onderwerp, geschilderd in een urgente beeldtaal, vervolgens toe tot de 'community of the painted'. Deze gemeenschap van het geschilderde kent vele vormen en stijlen en omspant eeuwen; de geschilderde aardappelen op een bord worden onderdeel van de gemeenschap van een geschilderde geliefde, van een dito berg en man aan het kruis. Tot die gemeenschap behoren ook de geschilderde slingers, ovalen, z-vormen en restvormen uit de werken van Van Merendonk.

Roland Groenenboom

"Every event which has really been painted – so that the pictorial language opens – joins the community of everything else that has been painted. Potatoes on a plate join the community of a loved woman, a mountain, or a man on the cross."

– John Berger, "Hans Holbein the Younger (1497/8–1543)", Portraits: John Berger on Artists.

Jos van Merendonk does not base his paintings on the observable reality of the world around us. His works materialise out of the reality of his studio. He constructs them out of a limited number of forms. He paints from earlier drawings, revisits ideas and motifs from older work, and looks at the work of painters from earlier generations and – as painters do – borrows elements to use in his own. Over the past three decades, this has led to an idiosyncratic, multifaceted oeuvre.

The title "The Community of the Painted" derives from an essay by the English author and artist John Berger (1926–2017), quoted above. Though Berger was primarily writing about paintings that arise from and refer to the world around us, his argument can also be applied to Van Merendonk's work. More than anything, Berger is writing about the artist's intense way of looking; about how a reality-transcending representation of that which the artist has seen is the consequence of an interaction between the intensity of his or her gaze and the energy he or she receives from the subject that gaze is aimed at. According to Berger, that which is painted only comes to life, is only *really* painted, if it has truly been *seen* by the artist. By this he means that the visual language by which the painter transforms the subject into an image is not *just accomplished* but *urgent*. This interplay between intensive looking and creation, between what is seen and what is recorded in compelling imagery, is present in the reality of Van Merendonk's studio. Other factors playing a role in the making of his art include the relationship between the artist and his subject, his chosen forms and working method, and the relationship between the artist and the painting he is creating. When Van Merendonk considers a work finished, he steps back, and the painting leaves the context of the studio to be exhibited or become part of a collection.

A certain level of intensity of gaze paired with a highly urgent visual language is the foundation of all art that matters, as Berger saw and aptly expressed in his essay. For him, a subject that is truly seen and then visualised in compelling imagery joins the "community of the painted". This community encompasses many forms and styles and spans centuries: painted potatoes on a plate become part of the same community as a painted beloved woman, mountain, man on a cross. So too do the painted pendulum traces, ovals, Z-shapes and residual forms in Van Merendonk's works.

Roland Groenenboom



JOS VAN MERENDONK IN CONTEXT

Franz W. Kaiser

Sinds het begin van de jaren tachtig zijn de meeste schilderijen van Jos van Merendonk afgeleid van één oertekening die bestaat uit de over elkaar geplaatste karakteristieke beweging gemaakt door een slinger, een staande ovaal en een Z. Maar het is geen fysieke tekening. Het is eerder een grondplan, een gecontroleerde beweging die structureel als uitgangspunt fungeert. Al net zo systematisch is de beperking van zijn schilderijen tot een vierkant formaat: 40 x 40 centimeter, 60 x 60 centimeter, 1 x 1 meter of 2 x 2 meter. De meest opvallende systematische eigenschap van Van Merendonks schilderijen is dat ze allemaal in het groen zijn geschilderd. In chroomoxidegroen, om precies te zijn, een synthetisch pigment dat gemakkelijk is in het gebruik en goed dekt.

Waarom groen? 'Omdat groen nog niet geclaimd is,' zei Günter Tuzina altijd in antwoord op dezelfde vraag. Tuzina, ook een schilder die zijn palet enige tijd tot groen beperkt heeft, refereerde hier natuurlijk aan Mondriaan en De Stijl, de klassieke Nederlandse avant-garde beweging die bekendstaat om haar focus op de primaire kleuren rood, geel en blauw, en om haar grote invloed op volgende generaties kunstenaars, vooral bepaalde kunstenaars van de New York School – een Amerikaanse kunststroming uit de jaren vijftig – onder wie Barnett Newman en Ellsworth Kelly. De vraag of ook groen als een primaire kleur moet worden beschouwd was korte tijd een punt van discussie binnen De Stijl, omdat de Duitse chemicus Wilhelm Ostwald in zijn boekje *Die Farbenfibel* (De kleurengids), gepubliceerd in 1916, een jaar voor de oprichting van De Stijl, een belangrijke rol aan de kleur groen toebedeelt. Vilmos Huszár, een van de oprichters van De Stijl, schreef een artikel over dit onderwerp voor het eerste nummer van het tijdschrift van de groep¹ Zowel Huszár als Van Doesburg hebben in de begintijd van De Stijl met de kleur groen geëxperimenteerd, maar voor Mondriaan was groen taboe, omdat hij deze kleur te natuurlijk vond. Ik heb de historische ontwikkeling van het begrip 'primaire kleur', de fysiologische basis ervan en de discussies erover elders² nader beschreven, maar voor het huidige doel volstaat het bovenstaande.

1 John Gage, *Colour and Meaning: Art, Science and Symbolism*. Thames and Hudson, Londen, 1999, p. 257-59

2 Franz W. Kaiser, 'Mondrian und die Analytic der Farben', in *Mondrian Farbe*, red. Ortrud Westheider en Michael Philipp. Bucerius Kunst Forum/Hirmer Verlag: Hamburg/München, 2014, p. 30–43. Dit essay staat ook op internet.

Alle systematische kenmerken van het werk van Van Merendonk samen suggereren een doordachte opzet die stevig verankerd is in de kunstgeschiedenis van de twintigste eeuw.³ Neem bijvoorbeeld de jaren zeventig, toen Van Merendonk aan de kunstacademie studeerde. Het waren de hoogtijdagen van de conceptuele kunst. Kunstenaars als Sol LeWitt, Carl Andre, Niele Toroni, Robert Barry en Lawrence Weiner waren in zekere zin bezig af te maken wat Mondriaan was begonnen, namelijk de systematische analyse van artistieke middelen zoals kleur, lijn, schildertoets, beeldvlak, beelddrager en zelfs het idee van auteurschap. Nu is systematische analyse bij uitstek een wetenschappelijk instrument dat normaal het tegengestelde is van de meer holistische benadering die gebruikelijk is in de kunst; je ontleedt iets om het beter te kunnen begrijpen. Dit is echter wat conceptuele kunstenaars in wezen deden: analyseren tot een reductiepunt, waarna verdere analyse geen zin meer heeft. Ik had verwacht dat kunstenaars van de volgende generatie – die van Van Merendonk (en mij) – deze kennis intuïtief zouden reconstrueren en een meer complexe, op meer kennis gebaseerde artistieke taal zouden ontwikkelen. Er zijn inderdaad een aantal kunstenaars van mijn generatie die ik gevolgd heb die zoiets doen, maar zij maken geen deel uit van de mainstream, die meer geïnteresseerd lijkt in geld verdienen of de wereld redden.

Hoewel analyse een abstract proces is, is voor een intuïtieve, holistische benadering het lichaam nodig. Het is dan ook niet verwonderlijk dat het lichaam van de maker vaak afwezig was bij het vervaardigen van conceptuele kunst, wat ook weer perfect in overeenstemming was met het belangrijkste dictum van dat tijdperk, namelijk dat de schilderkunst als medium hopeloos uit de tijd was. Er is echter één opvallende uitzondering. De Zwitser Niele Toroni, die vaak onterecht maar begrijpelijkerwijs met conceptuele kunst wordt geassocieerd, heeft altijd volgehouden dat hij een *peintre* is. Hij is beroemd geworden om zijn systematische opzet in combinatie met een extreem gereduceerde schildertoets, die omschreven wordt door de titel die al zijn werken al meer dan vijftig jaar krijgen: *'Empreintes de pinceau no 50 répétées à intervalles réguliers de 30 cm'* (Afdruk van penseel nr. 50, herhaald met gelijke tussenruimten van 30 cm). Met een beetje moeite en handigheid kan iedereen zulke afdrukken maken, gaf Toroni zelf toe, maar dan zijn ze alleen niet door hem gemaakt. Daarom is het voor een kunstenaar als Toroni absoluut noodzakelijk om elke afdruk met eigen handen te maken. Toroni was al vrij beroemd toen Jos van Merendonk nog studeerde, en zowel

3 In verband met Sol LeWitt's beroemde uitspraak *The idea becomes a machine that makes art* (het idee wordt een machine die kunst maakt) is hier gekozen voor de term 'opzet' in plaats van 'benadering'. Sol LeWitt, 'Paragraphs on Conceptual Art', *Artforum*, juni 1967.

op conceptueel niveau als wat betreft hun beider vasthoudendheid aan een individuele schildertoets hebben hun werken veel meer gemeen dan hun verschijning doet vermoeden.

Om overeenkomsten op het niveau van de verschijning van de kunstwerken te vinden, moeten we een stap verder het verleden in, naar de abstracte en informel schilders van de jaren vijftig, de generatie tegen wie de makers van conceptuele kunst en pop art zich verzetten. In dit opzicht lijkt vooral Hans Hartung, een van de meest vooraanstaande schilders van de Nouvelle École de Paris, relevant, niet alleen vanwege een aantal opvallende overeenkomsten tussen zijn latere werk en een aantal schilderijen van Van Merendonk (denk bijvoorbeeld aan het gebruik van spuitbussen, lithografierollers – het effect van de verfröllers die Van Merendonk gebruikt is vergelijkbaar met dat van Hartung – en krasgereedschappen), maar vooral vanwege de systematische, quasi proto-conceptuele grondslag van Hartungs werkmethode, die pas aan het licht kwam toen de kunstenaar was overleden.⁴

Hoewel Van Merendonk het werk van schilders uit de jaren vijftig van beide kanten van de Atlantische Oceaan zeker bestudeerd heeft en hij systematisch geëxperimenteerd heeft met abstracte beeldtalen, wil ik niet suggereren dat hij beïnvloed is door Hartungs proto-conceptuele benadering. Hij kon daar gewoonweg niet van op de hoogte zijn geweest toen hij in de jaren tachtig begon als kunstenaar, omdat Hartungs werkmethode door kunstcritici destijds en ook nu nog consequent wordt afgedaan als niet ter zake doend,⁵ zoals altijd gebeurt met werk dat niet binnen de vaste categorieën valt. Toen Van Merendonk mij echter vroeg deze tekst te schrijven en ik voorstelde om zijn werk in context te plaatsen, ergens tussen Hartung en Toroni, antwoordde hij meteen dat ik de spijker op de kop had geslagen.

4 Franz W. Kaiser, 'Conceptuel avant la lettre', in *Hartung x 3*, red. Franz W. Kaiser, Anne Pontégnie en Vincente Todoli (Fondation Hans Hartung et Anna-Eva Bergman/Expressions Contemporaines, Antibes, 2003), p. 7-91. Ik was curator van een reizende tentoonstelling met dezelfde titel, die in 2004 in Den Haag is getoond.

5 Dit werd weer eens aangetoond op de overzichtstentoonstelling van het werk van Hans Hartung in het Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris in 2019. Waar de inconsistentie tussen het in de jaren vijftig bestaande beeld van Hartung als wilde, expressionistische schilder en zijn werkwijze destijds als irrelevant werd afgedaan, werd dit beeld van Hartung tijdens de tentoonstelling in Parijs onterecht vervangen door het hedendaagse stereotype van het reproduceerbare kunstwerk dat het concept van het origineel in twijfel trekt. Zie voor mijn kritiek op deze onwetenschappelijke werkwijze: Franz W. Kaiser, 'A Case Study on the Caducity of Categories in Art Criticism', in *Hartung: 10 Perspectives*, red. Anne Pontégnie (Fondation Hartung-Bergman/5 Continents Éditions: Antibes/Milan, 2006), p. 32-53. Dit essay staat ook op internet.

Van Merendonk werkt al bijna 40 jaar binnen de beperkingen van zijn conceptuele kader, en het is verbazingwekkend om te zien tot welke verscheidenheid dit binnen zijn schilderkunst heeft geleid. Hij heeft in de loop der jaren een enorm archief opgebouwd van variaties op wat in wezen één thema is, en hij gebruikt dit archief als picturale referentiebibliotheek, waarin hij af en toe een schilderkunstig idee van jaren geleden terugvindt dat een veelbelovend begin vormt voor het verkennen van nieuwe paden. Hij heeft zelfs zijn minder geslaagde doeken bewaard en die systematisch in vieren gesneden. Rond 2014 is hij met eerdere experimenten met restmateriaal verder gegaan, zoals gedroogde verf en stukken karton die als schildersgereedschap hadden gediend. Hij gebruikte zijn in stukken gesneden werken om nieuwe assemblages te maken en week daarmee af van de oertekening als uitgangspunt, maar ook weer niet helemaal, omdat die nog steeds aanwezig was in de fragmenten. Hij gebruikte de oertekening alleen niet meer als ordeningsprincipe.

Op dit moment gebruikt Van Merendonk een publicatie over deze assemblages als uitgangspunt voor zijn werkmethode.⁶ Hij maakt namelijk exacte kopieën van de reproducties van zijn assemblages op transferpapier, vergroot de resulterende zwart-wittekeningen op doeken van 1 x 1 meter, en gebruikt de uitvergroete tekeningen als basis voor zijn schilderijen. Ik moet hierbij opnieuw aan Hartung denken, die volgens zijn proto-conceptuele aanpak en met hetzelfde doel voor ogen ook tekeningen heeft uitvergroet op doek. Hartung of zijn assistent deden dit waarschijnlijk met behulp van een overheadprojector, wat inmiddels een verouderd hulpmiddel is geworden. Van Merendonk gebruikt een digitale videoprojector, wat een extra tussenstap nodig maakt, namelijk het digitaliseren van de tekening. In plaats van een eenzijdige ontwikkeling van oertekening tot schilderij, is hier dus sprake van een cirkelvormig proces dat begint met het in stukken snijden van een (minder geslaagd) schilderij, waarvan de delen herschikt, gereproduceerd, gedigitaliseerd, geprojecteerd en getekend worden, wat uiteindelijk in een nieuw schilderij resulteert. Het is duidelijk dat er met het ouder – en volwassener – worden meer vrijheid is gekomen in Van Merendonks werkwijze, waarbij hij gebruikmaakt van de vruchten van zijn vroegere, strikte manier van werken.

6 Jos van Merendonk, *Assemblage*, (Hidde van Seggelen, Hamburg 2018)

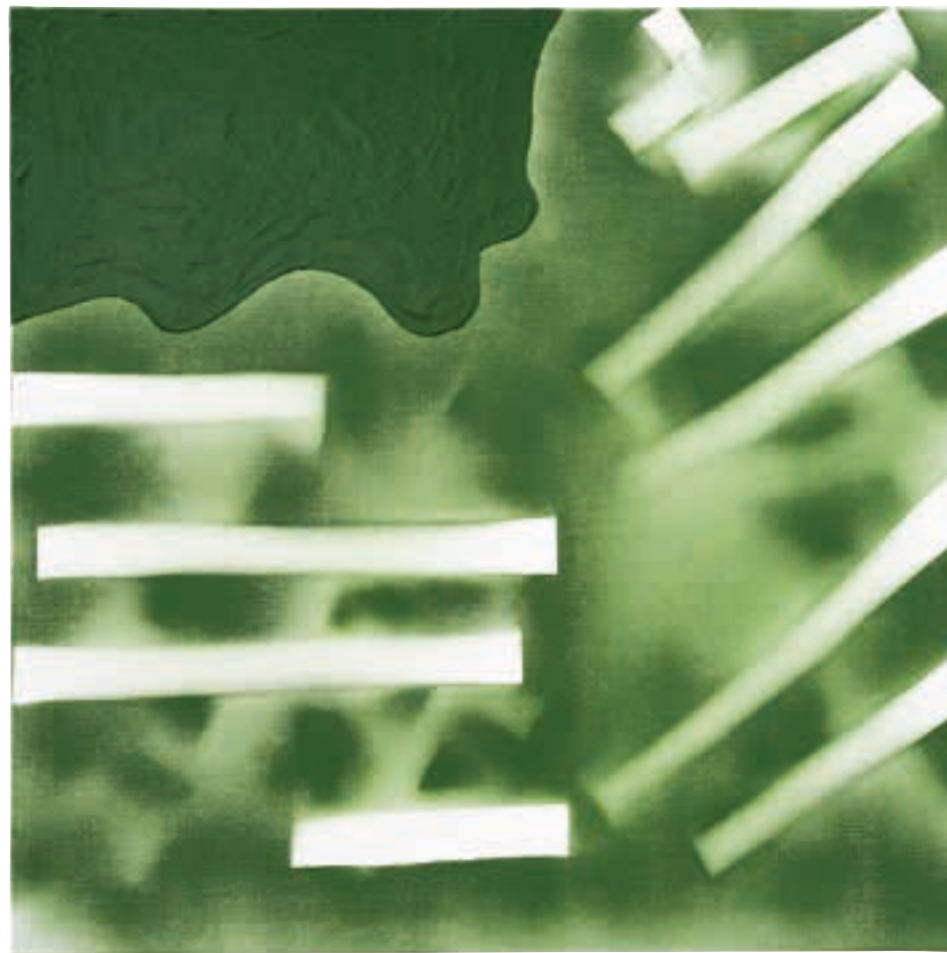
2002-1-2-3, 2002
Acrylic on linen
100 x 100 cm
private collection



2020-1-8, 2020
Acrylic and pencil on linen
100 x 100 cm



2012-1-2, 2012
Acrylic on linen
100 x 100 cm



1995-1-2-7, 1995
Acrylic and pencil on linen
100 x 100 cm
private collection



2020-1-12, 2020
Acrylic and pencil on linen
100 x 100 cm



2001-1-15, 2001
Acrylic and cardboard on linen
100 x 100 cm



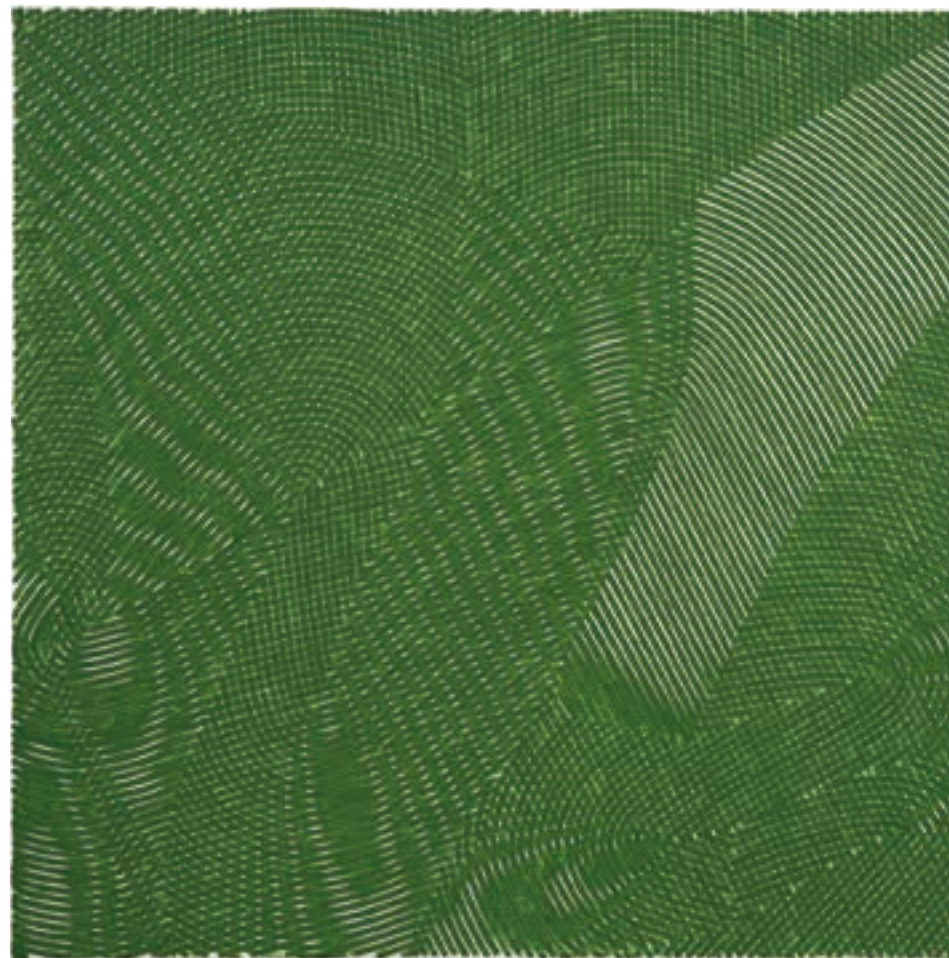
2011-1-8, 2011
 Acrylic and pencil on linen
 100 x 100 cm
 private collection



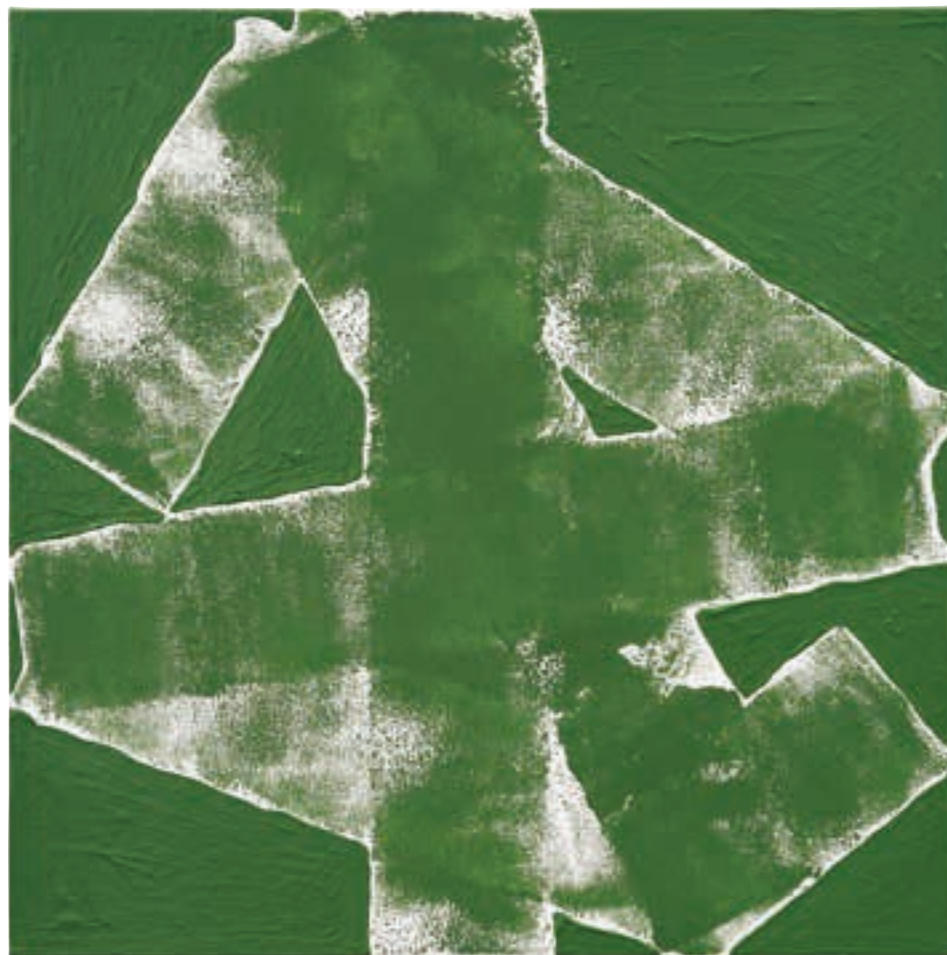
2020-1-9, 2020
Acrylic and pencil on linen
100 x 100 cm



2019-1-8, 2019
Acrylic and pencil on linen
100 x 100 cm



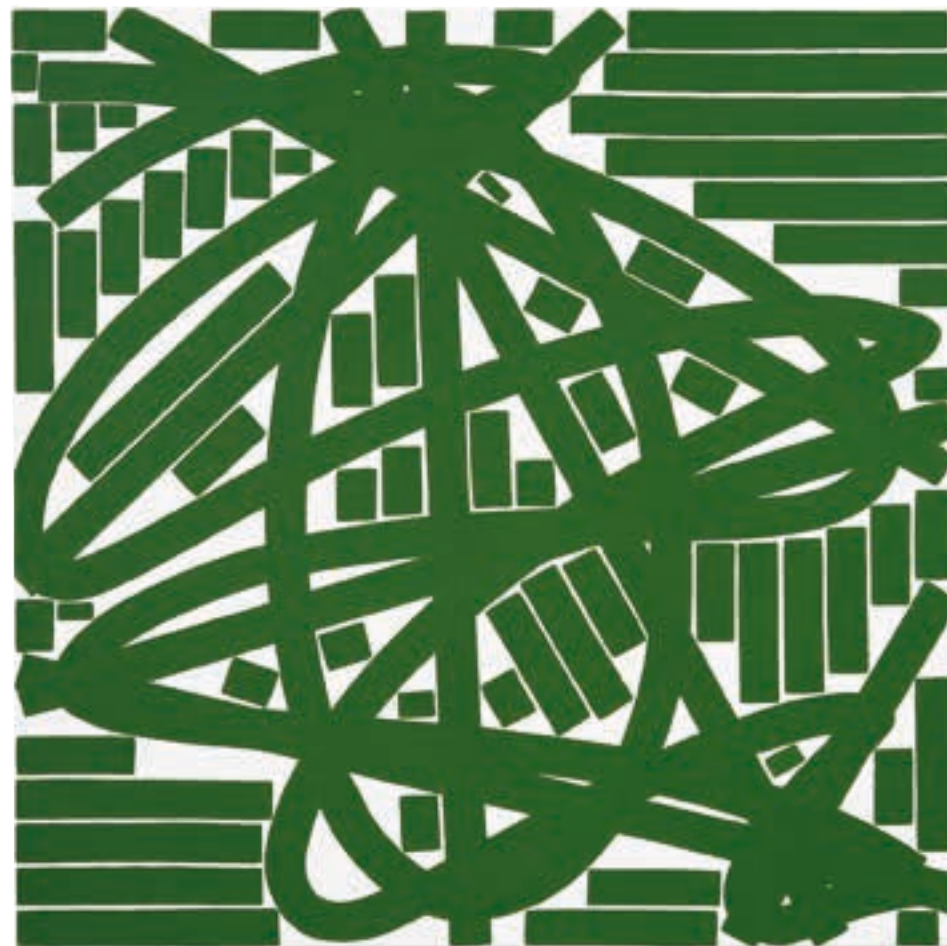
2008-1-2-13, 2008
Acrylic and pencil on linen
100 x 100 cm
private collection



2020-1-7, 2020
Acrylic and pencil on linen
100 x 100 cm



2019-1-12, 2019
Acrylic and pencil on linen
100 x 100 cm



Z.T., 1992
Oil on linen
100 x 100 cm
private collection



2020-1-6, 2020
Acrylic and pencil on linen
100 x 100 cm



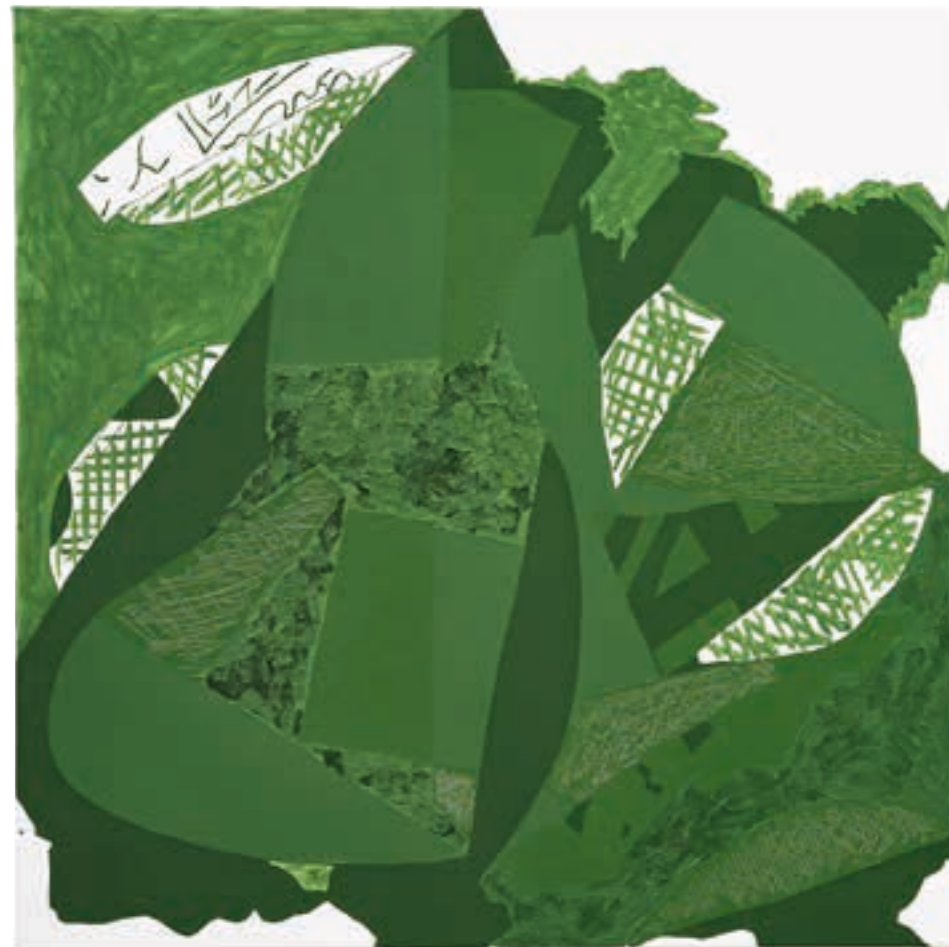
2018-1-13, 2018
Acrylic on linen
100 x 100 cm



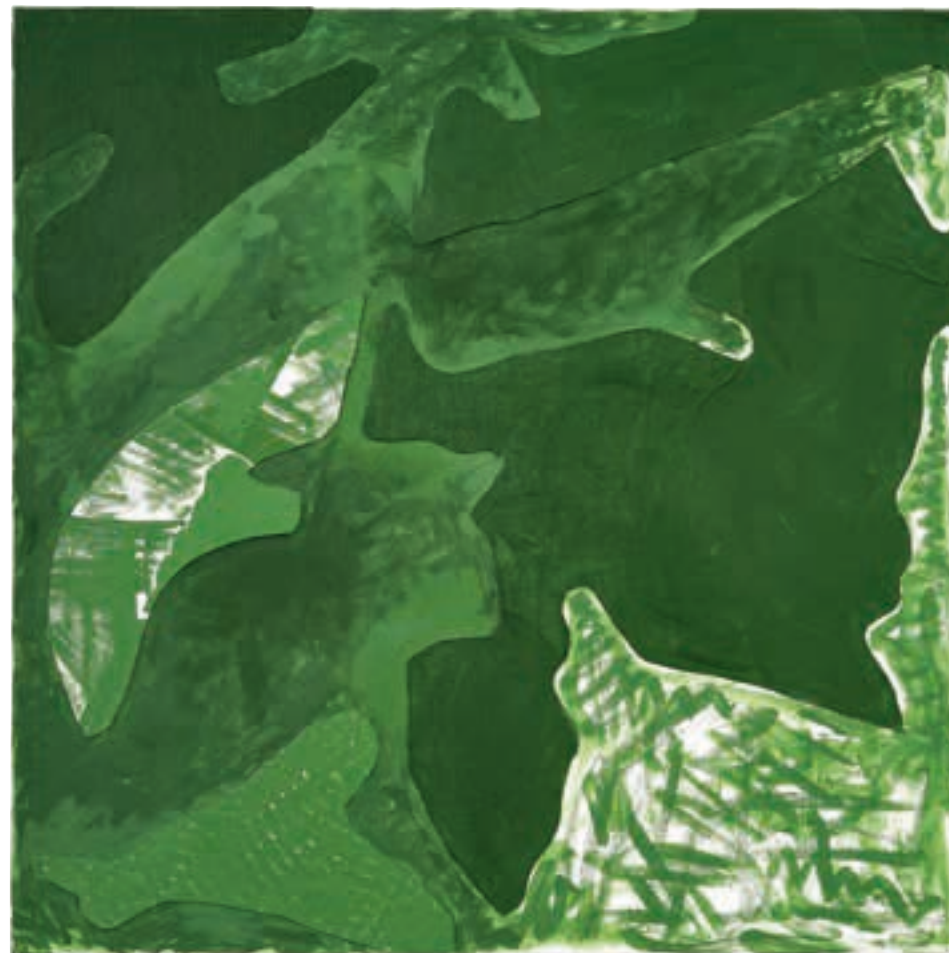
2009-1-2, 2009
Acrylic and pencil on linen
100 x 100 cm
private collection



2020-1-10, 2020
Acrylic and pencil on linen
100 x 100 cm



2015-1-4, 2015
Acrylic and pencil on linen
100 x 100 cm



2002-1-2, 2002
Acrylic and pencil on linen
100 x 100 cm



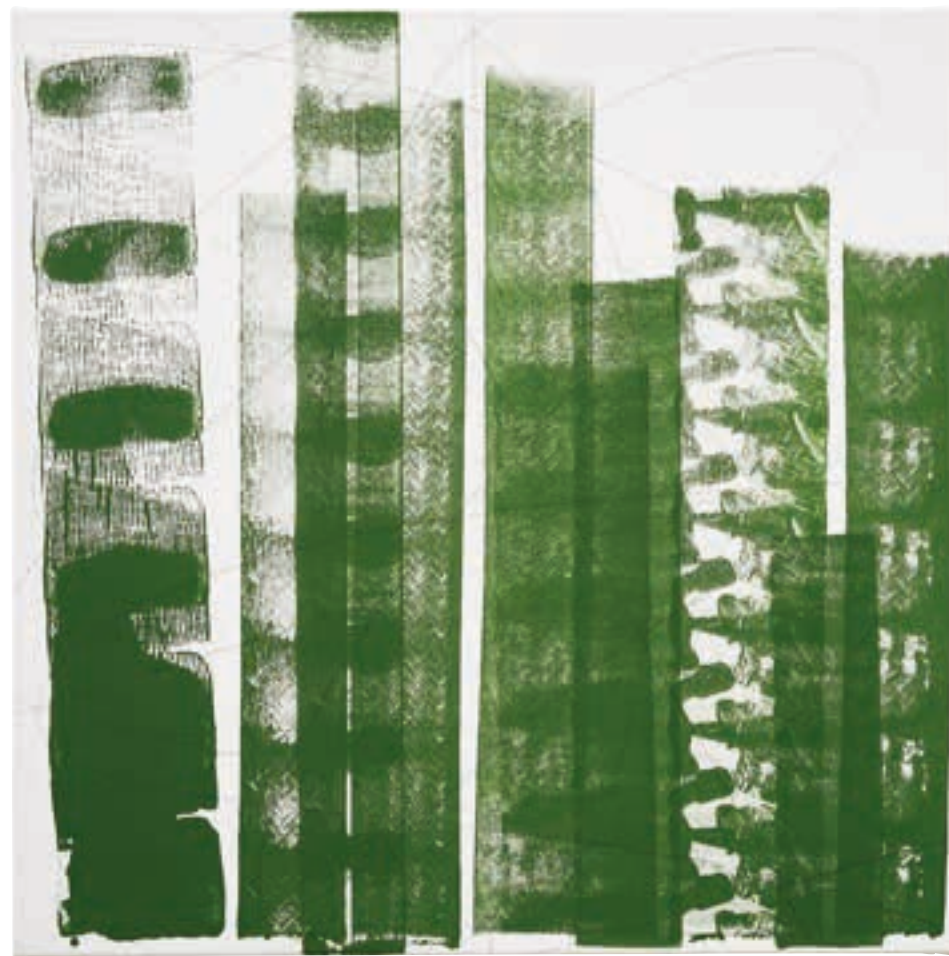
2020-1-5, 2020
Acrylic and pencil on linen
100 x 100 cm



2015-1-1, 2015
Acrylic and pencil on linen
100 x 100 cm



2005-1-2-11, 2005
Acrylic and pencil on linen
100 x 100 cm
private collection



2020-1-11, 2020
Acrylic and pencil on linen
100 x 100 cm
collection Van den Ende/Adriaansens



2017-1-11, 2017
Acrylic and pencil on linen
100 x 100 cm



JOS VAN MERENDONK CONTEXTUALISED

Franz W. Kaiser

Since the early 1980s, most of Jos van Merendonk's paintings have been derived from one primordial drawing, composed of the characteristic trace left by a pendulum's movement, an oval shape, and a superimposed Z. This is not a physically existing drawing, though. Rather, it's like a ground plan, a controlled gesture that serves as a standard structural starting point. Equally systematic is the limitation of all his paintings to a square format: 40 x 40 cm, 60 x 60 cm, 1 x 1 m or 2 x 2 m. And their most obvious systematic feature is their constraint to a single colour, green. Chromium oxide green, to be precise; a synthetic pigment that is easy to work with and covers well.

Why green? "Because green has not been claimed yet," Günter Tuzina used to say in answer to the same question. Tuzina, another painter who has been restricting his palette to green for some time, was of course referring to Mondrian and De Stijl, the Dutch classical avant-garde movement known for its focus on the primary colours, yellow, red and blue, as well as its huge influence on successive generations of artists, and especially certain artists of the 1950s New York School, such as Barnett Newman and Ellsworth Kelly. Actually, the question of whether green should be considered a primary colour was briefly a matter of dispute within De Stijl, because *Die Farbenfibel* (The Colour Primer), a little book published by the German chemist Wilhelm Ostwald in 1916, the year before the group's formation, granted an unusually prominent place to green. This was the subject of an article that Vilmos Huszár, one of the founders of De Stijl, wrote for the first issue of the group's magazine.¹ And indeed, Huszár and Van Doesburg experimented with green in some of their early De Stijl paintings, whereas for Mondrian the colour was taboo because it was too close to nature. I have discussed the historical genesis of the notion of primary colours, their physiological basis and the disputes about them more extensively elsewhere.² For the present purpose the above will suffice.

1 John Gage, *Colour and Meaning: Art, Science and Symbolism* (Thames and Hudson: London, 1999), 257–59.
2 Franz W. Kaiser, "Mondrian und die Analytic der Farben", in *Mondrian Farbe*, eds. Ortrud Westheider and Michael Philipp (Bucerius Kunst Forum/Hirmer Verlag: Hamburg/München, 2014) 30–43. This essay is also available on the internet.

All these systematic features of Van Merendonk's work combined suggest a thoroughly conceived setup solidly grounded in 20th-century art history.³ Take, for instance, the 1970s, when Van Merendonk was studying at the art academy. It was the heyday of conceptual art. Artists like Sol LeWitt, Carl Andre, Niele Toroni, Robert Barry and Lawrence Weiner were in a sense finalising what Mondrian had started: the systematic analysis of artistic means – colour, line, gesture, picture plane, picture carrier, even the notion of authorship and so on. Systematic analysis is the scientific tool par excellence, and normally the very opposite to the rather holistic approach common in the arts: you take something apart in order to better understand it. That's what conceptual artists essentially did, up to a reduction point beyond which further analysis would cease to make sense. I would have thought that the most sensible thing for an artist of the following generation – that is, Van Merendonk's (and my own) – to do would have been to intuitively reconstruct from this acquired knowledge a more complex artistic language, a more knowledgeable one this time. And indeed, some artists of my generation whom I have followed since can be said to be doing something approximately like this – but they are definitely not part of the mainstream, which seems to be more interested in making money or, alternatively, saving the world.

While analysis is an abstract operation, intuitive, holistic construction requires the body as an agent. Unsurprisingly, the maker's body was often absent from the process of making minimalist or conceptualist artworks, and this was perfectly consistent with the epoch's leading battle cry that painting as a medium was hopelessly outdated. There is one notable exception, however. Niele Toroni, who is often misleadingly but nevertheless understandably associated with conceptual art, has always insisted that he is a *peintre*. He has become famous for a systematic setup combined with an extremely reduced painterly gesture, described in the single title borne by every one of his works for more than half a century now: "*Prints of no. 50 brush, repeated at regular intervals of 30 cm*". With a bit of dexterity and effort, anyone could make such prints, even Toroni concedes, the only difference being that they would not be by him. Accordingly, as for works by Niele Toroni, it is absolutely crucial that he has made each print with his own hands. Toroni was already pretty famous when Jos van Merendonk

3 The term "setup", rather than "approach", is chosen here with reference to Sol LeWitt's famous dictum "The idea becomes a machine that makes art." Sol LeWitt, "Paragraphs on Conceptual Art", *Artforum*, June 1967.

was studying, and on a conceptual level as well as in their shared insistence on the painterly gesture, their works have much more in common than their visual appearance would suggest.

In order to find an analogy on the level of visual appearance, we must step one more generation back into the past, to the abstract and informel painters of the 1950s, the generation that conceptual and pop artists were opposing. Hans Hartung, one of the leading painters of the School of Paris, seems particularly relevant here, not only because of some striking visual resemblances between his late work and some of Van Merendonk's paintings (thanks to the use of spray paint, lithography rollers – Van Merendonk uses paint rollers to a rather similar effect – and scratching tools, for instance) but even more due to the systematic, quasi-*proto-conceptual* underpinnings of Hartung's working method, which came to light only after the artist had passed away.⁴

Though Van Merendonk was certainly looking at the work of the painters of the 1950s on both sides of the Atlantic as he was systematically experimenting with abstract pictorial languages, I don't mean to suggest that he was influenced by Hartung's *proto-conceptual* approach. He simply couldn't have known about it when he started out in the 1980s, because Hartung's working method has been and continues to be consistently dismissed as irrelevant in art-critical discourse⁵, as always happens when something doesn't fit within the established categories. Nevertheless, when Van Merendonk requested that I write this text and I proposed contextualising his work by locating it somewhere between Hartung and Toroni, he immediately replied that I had hit the nail on the head.

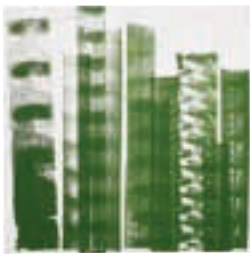
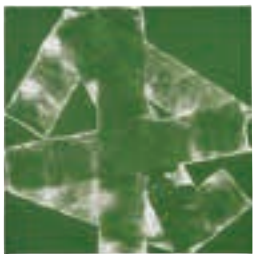
Van Merendonk has been working within the restrictions of his conceptual framework for almost 40 years now, and it's amazing to contemplate the painterly variety that this

has allowed for. Over the years he has amassed an enormous archive of variations on what is essentially one theme, and he uses his archive as a pictorial reference library, once in a while retrieving a painterly idea from years ago that might yield a promising start for the exploration of new paths. He has even kept failed works, each one systematically cut into four pieces. Around 2014, he returned to earlier experiments with leftover materials, like dried paint and cardboard pieces that had served as painting tools, and pushed them further by starting to rearrange his cut-up failures as assemblages, thus abandoning "*primordial drawing*" – not altogether, since it is still present in its fragments, but as a basic ordering principle. More recently, he used a publication dedicated to these assemblages as a starting point for another method⁶: he made 1:1 copies of the reproductions of the assemblages on transfer paper, enlarged the resulting black-and-white drawings on 1x1-metre canvases, and used the magnified drawings as basic structures for paintings. I am again reminded of Hartung, whose *proto-conceptual* setup involved enlarging drawings on canvases for the same purpose. Hartung, or his assistant, probably did this using an overhead projector, which by now has become a prehistoric tool. Van Merendonk uses a digital video projector, which implies an additional intermediate step of digitising the drawing. Thus, instead of a one-way development from *primordial drawing* to painting, we have here a circular movement, from (failed) painting via destruction, rearrangement, reproduction, digitising and projecting the reproduction, and drawing back to painting. Clearly, with growing older and – hopefully – more mature comes a greater freedom in using the fruits of earlier rigour. The selection of works for the exhibition was not yet settled when this essay was written – so, depending on the selection, we will probably see.

6 Jos van Merendonk, *Assemblage* (Hidde van Seggelen: Hamburg 2018)

4 Franz W. Kaiser, "Conceptuel avant la lettre", in *Hartung x 3*, eds. Franz W. Kaiser, Anne Pontégne and Vincente Todoli (Fondation Hans Hartung et Anna-Eva Bergman/Expressions Contemporaines: Antibes, 2003), 7–91. I curated a travelling exhibition under the same title that was shown in The Hague in 2004.

5 This was once again demonstrated in last year's Hans Hartung retrospective at the Musée d'Art Moderne de Paris. While during the 1950s the inconsistency between the decade's typical stereotype of Hartung as a wild expressionistic painter and his actual working method was discarded as irrelevant, in the Paris exhibition that stereotype was even more inappropriately replaced with today's typical one of the reproducible artwork that queries the concept of the original. For my criticism of this unscientific habit, see Franz W. Kaiser, "A Case Study on the Caducity of Categories in Art Criticism", in *Hartung: 10 Perspectives*, ed. Anne Pontégne (Fondation Hartung-Bergman/5 Continents Éditions: Antibes/Milan, 2006), 32–53. This essay is also available online.



Jos van Merendonk, *1956 Tilburg

Lives and works in Amsterdam

Represented by gallery Hidde van Seggelen, Hamburg, Germany

www.josvanmerendonk.net

ADDRESS

Parts Project
Toussaintkade 49
2513 CL Den Haag
+31 (0)70 - 449 29 61
+31 (0)6 - 28 90 06 91
info@partsproject.nl
www.partsproject.nl

OPENING HOURS

Thursday - Saturday 12.00 - 17.00

Sunday 13.00 - 17.00

Brochure published in conjunction with the exhibition
The community of the painted at Parts Project,
The Hague, 22 November 2020 – 7 February 2021

Text

Roland Groenenboom
Franz W. Kaiser

Translation

Susan Ridder
Laura Martz

Photography

Jos van Merendonk

Design

Loes Schepens

Lithography

Marc Gijzen

Print

Edauw + Johannissen

Cover

2005-1-2-11, 2005
Acrylic and pencil on linen
100 x 100 cm
private collection

