

JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN AND  
JERRY ZENIUK: TWO MASTERS  
OF THE SCHOOL OF SEEING

For a long time the narration of modern art followed a linear direction: from the figurative to the abstract. This path was thought to be progressive, in the sense that art advanced in stages, soaring to ever new aesthetic heights and attaining at its zenith the ultimate expression of art: a movement, as it were, from the empirical to the spiritual. This notion prevailed until it became clear that art develops spirally – in a rhythm of ups and downs, *tos* and *fros*.

It is through the fortunate encounter of two great artists or, more exactly, the inspiring dialogue between their paintings for almost four decades that has made it possible to apprehend more about the principle and practice of experiencing art via the senses rather than via the most plausible theoretical constructs that are usually imposed upon it. Above all, it has become evident that art cannot be subsumed by theory. Many decisions are made in the course of painting – spontaneously or because of the requirements of the pictorial logic. Although art is one of the traditional scholarly disciplines of human society, it is – due to its own inherent laws – amenable only to a limited degree to discursive approaches.

Neither the paintings of the Barcelona-born Catalan Joan Hernández Pijuan, who died in 2005, nor those of the American Jerry Zeniuk, who lives in Munich, lend themselves to rigid categorization – a thought process we employ in an effort to fence in the artist's willfulness. Even characterizing their paintings as abstract art does injustice to them. Describing them as variations on a

concretized or compressed form of painting would be more exact.

The two artists knew each other well and also had common interests outside their art, such as a love of Jazz. It was Renate Bender who brought them together. Their work, however, has never been shown together, not even in one of the numerous survey exhibitions of the 1970s and 1980s that delved into the complex phenomenon of elementary painting.<sup>1</sup> In the exhibition "Fundamental Painting" Galerie Renate Bender is showing their paintings together for the first time. It is an encounter that displays the entire spectrum of similarities and differences of an art form without purpose, the subject of which is painting itself.

That is why their art emphasizes the crucial role played by the viewer in the virtual realization of these paintings and works on paper. Their visible state means that the dialogue between these paintings is inevitably expanded to a dialogue between picture and viewer, between viewer and picture. Furthermore, it is an encounter on equal footing: for the paintings confront us with something unusual, incomprehensible, and perhaps even beyond comprehension. These paintings challenge the viewer. They impose nothing recognizable on us, neither an interpretation nor a *passe-partout* for the visible and familiar world. In the last two or three decades the negative effects of familiarization have not touched these works, and their capacity to provoke remains undiminished. It is their compelling silence in the middle of a noisy world, their unflinching insistence on exact and patient obser-

vanance (reception) that make them so unsettling.

Finding out what painting is, Zeniuk said, is the task he has set himself.<sup>2</sup> And, somewhat later, Pijuan remarked, after a phase in which he had focused too much on the atmospheric magic of color, that he was once again moving closer to the immediacy of execution,<sup>3</sup> the problem of realization in painting. What is at issue for both of these artists is the essence of painting, not what it means. Finding out what painting is will also be our task as viewers.

In their paintings of the 1970s Pijuan and Zeniuk were equally inclined to disregard the elements of draftsmanship, i.e., line, form and structure. Pijuan often referenced them in the form of real-world relicts, such as an egg or a pair of scissors in the delicate inner frames of the picture surface (which were to appear again in later works) or in a reduced form of brushwork. Zeniuk, more radically, removed them entirely from his paintings. Instead color had become the focus of both painters' artistic interests.

In Zeniuk's work color appears to be opaque. As soon as uniform light falls on the paintings, however, they reveal a surface of seemingly endless depth – unfathomable and elusive. Transparency begins to set in and from its depths colors unfold, which, in the course of continued viewing, gradually metamorphose the ground tone initially perceived at a casual glance and set the painting's surface into gentle vibrations. Layer after layer of color applied in various tones is at the root of this astonishing effect, the character of which changes with the

intensity of the light.

In Pijuan's paintings color glows much more brilliantly than in Zeniuk's sonorous works and slight vibrations create movement on their surfaces. This effect is achieved by horizontal brush strokes applied in narrow rows or by a barely noticeable dynamic application of the paint. The paintings also seem to vibrate as a result of the fluid transition from yellow to ochre and vice versa or the use of delicate streaks of white and violet in the upper corner of the pictures. Painting becomes the experience of "those impulses," writes Valentín Roma, that "appear in the painting as it is being created."<sup>4</sup>

What seems to be a teleological form of art, oriented toward a final goal with culmination and demise in one – a painting at point zero – was actually a new beginning for both Pijuan and Zeniuk. This is all the more evident when we consider that these paintings are not any more monochrome than those of both artists in the following years. Gradually, over time, the colors in Zeniuk's paintings emerge from the opaque-transparent darkness and rise to the surface, where in the 1980s they become increasingly brilliant, with yellow playing a central role. The colors literally link up with one another to order the surface in dynamic horizontal zones. During the same period Pijuan's paintings are more muted. The compact application of ochre, gray and yellow, each mixed with a considerable amount of white, expand across the entire canvas to the edges, where a deeper layer of color generally becomes apparent. Lines are

joined to create cipherlike forms that search for references to the visible world. Plants, cypresses and waves of clouds reduced to mere signs conjure up memories of landscapes. And yet they are still clearly images – the internal framing emphasizes this. Using a trowel the artist applies the paint, before he draws with a carbon stick the forms into the still wet paint with a quick, firm hand. Any hesitancy would mean disaster.

With respect to the material qualities of color, it seems as if the artists had exchanged their positions. Whereas in the 1990s the American artist combined colors in powerful radiant streams of blue, yellow, red and green in horizontal and then in vertical flows, the Catalan remained true to his unified surface, held in often tantalizing but muted tones of ochre-yellow, gray-white, brusque black, delicate violet and green. The lines took on a life of their own, metamorphosing into decorative frames and covering the picture field with rows of patterns in the ups and downs of the zigzag rhythm.

These paintings of Pijuan arouse associations of filigree latticed windows that separate the interior from the exterior in Arabian buildings. They let light in but block out the outside world, transforming the light on the interior walls into structured images of shade and light. The latticed window, writes Hans Belting, "is a window for light not a window for viewing."<sup>5</sup> He thereby places it in contrast to the Western perspectival view of the visible world, seeing it as a kind of externalized, internal view. If we apply this metaphor to Pijuan's work, it would

mean that his paintings entice us to discover what transpires, in reality and factually, on the surface of his paintings – what we have never seen before. Exactly this! And not something like this.

Around the turn of the century the streams of color in Zeniuk's pictures consolidate, in a surprisingly similar manner to that of Pijuan, to create mosaic-like formations – in terms of both structure and effect – comparable to reverse glass painting. Thereafter the blocks of color disperse, rounding out into color dabs of differing tones. They are distributed over a generally ungrounded support, following a loose geometric scheme. The bright colors appear to counteract the formal composition and imbue the static image with a formidable and, at the same time, unsettling vitality. They give rise to a kind of productive confusion in our system of perception which automatically pulls us into the painting process. We experience painting qua painting. As a consequence we are prompted to engage in a reflecting form of perception, what Max Imdahl once called "a visualizing seeing." Although the painting process has been completed, every picture is a visual entity which allows us to gain insight into the act of painting.

Joan Hernández Pijuan and Jerry Zeniuk: two masters of the school of seeing.

Prof. Klaus Honnef

#### References:

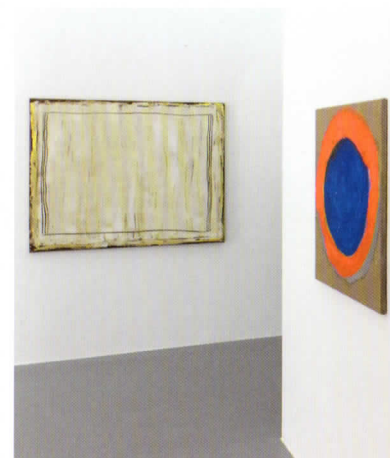
1) Using the most varied labels, galleries, art associations and museums in Europe focused on exhibitions dealing with "painting qua painting": labels such as planned, analytical, fundamental or elementary painting, including, twenty years later, the revival of the term radical painting. In 1978 the Rheinisches Landesmuseum Bonn attempted to take stock of this trend in its exhibition "Bilder ohne Bilder" ("Paintings without Paintings"). It was in the catalogue of the same name (Cologne-Bonn 1978) that the article by Gabriele-Honnef-Harling appeared, which is still the fundamental text on aesthetic theory ("Eine Kritik der Kritik", pp. 13–22). Viewed from a slightly expanded perspective, Klaus Honnef provided a summation of this trend in (post)modern painting in his article "Farbmalerei der 60er und 70er Jahre des 20. Jahrhunderts", which was published in the standard reference work "Die Farbe hat mich – Positionen zur nicht-gegenständlichen Malerei", ed. by Michael Fehr, Essen 2000, pp. 339–354.

2) Jerry Zeniuk, quoted in Klaus Honnef, "Jerry Zeniuk", in Documenta 6, exhib. cat., vol. 1, Malerei, Plastik, Performance, Kassel 1977, p. 142.

3) Hernández Pijuan, quoted in Valentín Roma, "Vom Blick aus malen; von der Malerei aus blicken", in „Hernández Pijuan. Sentiment de paisatge, 1972–98“, exhib. cat., Frankfurt (Main) 1999, p. 28.

4) Valentín Roma, *ibid.*, p. 30.

5) Hans Belting, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks* (engl. transl., Florence and Baghdad: Renaissance Art and Arab Science, Harvard University Press, 2011), Munich 2008, p. 278.



Blick in die Ausstellung / Installation view  
„Fundamental Painting“,  
Galerie Renate Bender, 2015

## JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN UND JERRY ZENIUK: ZWEI MEISTER EINER SCHULE DES SEHENS

lange Zeit folgte die Erzählung der modernen Kunst nur einer linearen Richtung: vom Figurativen zum Abstrakten. Der Weg galt als fortschrittlich. In dem Sinne, dass sich die Kunst von Etappe zu Etappe zu immer neuen ästhetischen Höhen emporschwang und auf dem Gipfel zu sich selbst gelangte. Von der Empirie zur Spiritualität. Bis sich die Dinge wieder relativierten, als auf der Hand lag, dass sich das Fortschreiten der Kunst in einer eher spiralen Bewegung entfaltet. Im Rhythmus von Aufsteigen und Zurückfallen, von Vor- und Rückgriffen.

Durch das glückliche Zusammentreffen von zwei großen Malern, genauer: durch den inspirierenden Dialog ihrer Bilder über fast vier Jahrzehnte, lässt sich mehr über Prinzip und Praxis der Kunst sinnlich erfahren, als durch die Brille der plausibelsten theoretischen Entwürfe, die ihr gewöhnlich übergestülpt werden. Vor allem: dass die Kunst niemals in ihnen aufgeht. In der Malerei fallen viele Entscheidungen erst während des Malens; spontan, oder weil es die Bildlogik gerade zwingend erfordert. Zwar gehört die Kunst unbestritten zu den Wissenschaften der menschlichen Gesellschaft, erschließt sich gleichwohl dem diskursiven Denken bloß bedingt. Denn sie richtet sich nach eigenen Gesetzen.

Weder die Malerei von Joan Hernández Pijuan, dem (2005 verstorbenen) Katalanen aus Barcelona, noch die von Jerry Zeniuk, dem Amerikaner in München, unterwirft sich den starren Kategorien der Zuordnung, mit deren Hilfe wir den Eigensinn des Künstlerischen einzuhegen versuchen. Schon die

Charakterisierung ihrer Bilder als Zeugnisse abstrakter Kunst verfehlt sie. Ihre Beschreibung als Varianten einer Malerei der Konkretisierung, der Verdichtung wäre genauer.

Die beiden Künstler haben sich gut gekannt und gemeinsame Interessen auch außerhalb ihrer Kunst gehabt, wie eine Vorliebe für Jazz. Renate Bender hat den Kontakt gestiftet. Doch gemeinsam ausgestellt hatten sie bisher nicht. Nicht einmal in einer der zahlreichen Übersichtsausstellungen der 1970er und 1980er Jahre, die das komplexe Phänomen einer elementaren Malerei umkreisten.<sup>1</sup> In der Ausstellung „Fundamental Painting“ der Galerie Renate Bender begegneten sich ihre Bilder erstmals. Eine Begegnung, die das ganze Spektrum von Entsprechungen und Unterschieden einer Malerei entfaltet, die nicht Zweck, sondern Gegenstand ist.

Deswegen auch betonte sie die herausragende Rolle, die uns Betrachtern bei der virtuellen Verwirklichung dieser Gemälde und Papierarbeiten zukommt. Angesichts ihrer sichtbaren Verfassung erweitert sich der Dialog der Bilder zwangsläufig zu einem Dialog zwischen Bild und Betrachter, Betrachter und Bild. Jedoch auf Augenhöhe. Denn die Bilder konfrontieren uns mit etwas Ungewohntem, Unbegreiflichen, vielleicht auch Unverständlichem. Die Bilder fordern uns heraus. Sie schreiben uns nichts Erkennbares vor, weder eine Sicht auf, noch ein Passepartout für die sichtbare und die vertraute Welt. Der Mehltau der Gewöhnung hat sich nicht einmal auf die vor zwei, drei Jahrzehnten gemalten Bilder gesenkt. Sie provozieren

unvermindert. Es ist die bezwingende Stille inmitten einer lärmenden Welt, ihr verwegener Anspruch auf genaue und geduldige Aufnahme (Rezeption), die sie so unbequem macht.

Herauszufinden, was Malerei sei, habe er sich zur Aufgabe gemacht,<sup>2</sup> hat Zeniuk gesagt, und Pijuan etwas später, nach einer Phase, in der er dem atmosphärischen Zauber der Farbe zu viel Aufmerksamkeit gewidmet hatte, er näherte sich (wieder) mehr der Unmittelbarkeit der Ausführung,<sup>3</sup> dem Problem der Realisierung von Malerei. Infrage steht die Essenz dessen, was Malerei ist, nicht, was sie bedeutet. Herauszufinden, was Malerei ist, wird auch zu unserer Aufgabe bei der Betrachtung.

In ihren Bildern der 1970er Jahre blenden Pijuan und Zeniuk gleichermaßen die Zeichnung, also Linie, Form und Struktur, aus. Der eine „zitiert“ sie noch in Gestalt von Realitätsrelikten wie Ei oder Schere, in den zarten Binnenrahmen der Bildfläche, die später wieder auftauchen werden, oder in der reduzierten Pinselschrift. Der andere tilgt sie vollständig und radikal von der Bildfläche. Stattdessen rücken sie die Farbe in den Focus ihrer künstlerischen Interessen.

Bei Zeniuk tritt sie scheinbar opak auf. Doch sobald gleichmäßiges Licht auf die Bilder fällt, offenbaren die sich als Oberflächen von schier unendlicher Tiefenwirkung, unergründlich und ungreifbar. Transparenz stellt sich ein. Aus ihren Untiefen klingen Farben auf, die den Grundton der ersten flüchtigen Wahrnehmung bei anhaltender Betrachtung allmählich verändern und die

Bildfläche in leise Schwingungen versetzen. Schicht um Schicht aufgetragener Farben unterschiedlicher Tönung bringen die frappierende Wirkung hervor. Mit der Intensität des Lichts wandelt sich deren Charakter.

In Pijuan's Gemälden leuchtet die Farbe erheblich kräftiger als in Zeniuk's Bildern. Leichte Vibrationen schaffen obendrein Bewegung auf der Fläche. Dank horizontaler Pinselschraffuren in geringen Abständen oder dank einer kaum merklichen Dynamik im Malvortrag. Auch durch einen fließenden Übergang etwa von Gelb zu Ocker und umgekehrt oder den Einsatz zarter Schlieren aus Weiß und Violett am oberen Bildrand, schwingen die Bilder. Das Malen werde zu einer Erfahrung „jener Impulse“, schreibt Valerín Roma, „die im Bild erscheinen, während es geschaffen wird.“<sup>4</sup>

Was nach Maßgabe einer teleologischen Kunst wie Gipfel und Ende in einem erschien, eine Malerei am Nullpunkt, war für Pijuan und Zeniuk in Wirklichkeit ein neuer Anfang. Zumal bereits diese Bilder so wenig monochrom sind wie die Bilder der beiden Maler in den folgenden Jahren. Zeniuk entlässt die Farben nach und nach aus dem opak-transparenten Dunkel. Sie tauchen an die Oberfläche und gewinnen in den Achtzigern kontinuierlich an Leuchtkraft. Vor allem das Gelb spielt eine zentrale Rolle. Die Farben verketteten sich förmlich und gliedern die Bildfläche in lebhaft horizontale Zonen. Verhaltener geben sich zur gleichen Zeit die Bilder von Pijuan. Kompaktes Ocker, Grau, Gelb, jeweils mit

hohem Anteil von Weiß, erstrecken sich über die gesamten Bildfonds bis zu den Rändern, wo eine meist untergründigere Farbe aufscheint. Auf ihnen verbinden sich Linien zu chiffreartigen Gebilden und suchen eine Referenz in der sichtbaren Welt. Pflanzen, Häuser, Zypressen, Wolkenwellen, reduziert zu Zeichen, beschwören Erinnerungen an Landschaften. Und bleiben Bilder – die Binnenrahmen betonen es. In die noch feuchte, mit dem Spachtel verteilte Farbe hat der Maler sie mit Kohlestiften eingezeichnet. Mit schneller sicherer Hand. Jedes Zögern hätte zum Scheitern geführt.

Es ist, als hätten die Künstler ihre Positionen im Verhältnis zur stofflichen Qualität der Farbe mittlerweile getauscht. Während der amerikanische Künstler in den neunziger Jahren die Farben in kraftvoll strahlenden Strömen aus Blau, Gelb, Rot und Grün in waagerechtem, dann in senkrechtem Fließen zusammenfasst, hält der Katalane an seinen einheitlichen Bildflächen in häufig betörenden, aber gedämpften Klängen von Ocker-gelb, Grauweiß, brüskem Schwarz, delikatem Violett und Grün fest. Die Linien verselbstständigen sich, verwandeln sich in dekorative Umrahmungen und überziehen das Bildfeld bald mit Reihen von Mustern im Auf und Ab des Zick-Zack-Rhythmus.

Diese Bilder Pijuan wecken Assoziationen an die filigranen Gitterfenster arabischer Gebäude, die das Innen vom Außen trennen. Sie lassen das Licht zwar passieren, verwehren jedoch den Blick auf die Außenwelt und transformieren das Licht auf den Innenwänden in strukturierte Bilder aus Schatten und

Licht. Das Gitterfenster „ist ein Fenster des Lichts statt ein Fenster des Blicks“,<sup>5</sup> schreibt Hans Belting. Damit rückt er es in Gegensatz zum Modus der westlichen Bildauffassung des perspektivischen Blicks auf die sichtbare Welt; als eine Art veräußerlichter Innenblick. Übernimmt man dies als Metapher, dann würden Pijuan's Bilder unsere Wahrnehmung suggestiv veranlassen zu entdecken, was tatsächlich und faktisch auf den Flächen seiner Bilder geschieht. Was wir so noch nie gesehen haben. So! Und nicht so ähnlich.

Um die Jahrhundertwende festigen sich in verblüffender Korrespondenz auch die Farbströme in Zeniuk's Bildern zu mosaikartigen Formationen, in Gefüge und Wirkung vergleichbar der Hinterglasmalerei. Danach lösen sich die Farbböcke wieder voneinander. Sie runden sich zu Farbflecken unterschiedlicher Farbgebung und verteilen sich kraft eines lockeren geometrischen Schemas über einen allerdings meist ungrundierten Bildträger. Die hell aufblitzenden Farben scheinen die formale Ordnung zu durchkreuzen und geben dem statischen Bild eine ungeheure und zugleich verwirrende Lebhaftigkeit. Sie stiften produktive Verwirrung im Wahrnehmungssystem. Auch diese Bilder ziehen uns unwillkürlich in den Prozess des Malens hinein, einer Malerei der Malerei. Mit der Konsequenz, dass wir zu einer reflektierten Wahrnehmung angehalten werden, zu dem, was Max Imdahl einmal ein „sehendes Sehen“ genannt hat. In jedem Bild ist der Prozess des Malens dennoch abgeschlossen. Jedes Bild ist eine visuelle Einheit, die aber Einsicht in

den Akt des Malens erlaubt.

Joan Hernández Pijuan und Jerry Zeniuk: zwei Meister einer Schule des Sehens.

Prof. Klaus Honnef



Blick in die Ausstellung / Installation view  
„Fundamental Painting“,  
Galerie Renate Bender, 2015

Literaturhinweise:

1) Unter den verschiedensten Labels widmeten Galerien, Kunstvereine und Museen in Europa einer Malerei-Malerei umfangreiche Ausstellungen: Geplante, analytische, fundamentale, elementare und in einem Neuaufguss 20 Jahre später radikale Malerei. „Bilder ohne Bilder“ im Rheinischen Landesmuseum Bonn zog 1978 eine erste Zwischenbilanz. Im gleichnamigen Katalog, Köln-Bonn 1978, der in Sachen ästhetiktheoretischer Prinzipien nach wie vor grundlegende Text von Gabriele Honnef-Harling, „Eine Kritik der Kritik“ S. 13–22. In etwas erweiterter Perspektive hat der Autor unter dem Titel „Farbmalerie der 60er und 70er Jahre des 20. Jahrhunderts“ in dem Standardwerk „Die Farbe hat mich – Positionen zur nicht-gegenständlichen Malerei“, hrsg. von Michael Fehr, Essen 2000, S. 339–354, ein Resümee dieser Tendenz in der Malerei der (Post-)Moderne veröffentlicht.

2) Jerry Zeniuk zitiert nach Klaus Honnef, „Jerry Zeniuk“, in: documenta 6, Ausst.-Kat., Band 1, Abteilung Malerei, Plastik, Performance, Kassel 1977, S. 142.

3) Joan Hernández Pijuan zitiert nach Valentín Roma. „Vom Blick aus malen; von der Malerei aus blicken“, in: „Hernández Pijuan. Sentiment de paysage 1972–1998“, Ausst.-Buch, Frankfurt (Main) 1999, S. 28.

4) Valentín Roma, ebd., S. 30.

5) Hans Belting. Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks, München 2008, S. 278.