MARTIN GERWERS

Martin Gerwers

Arbeiten 1989-2005

MARTIN GERWERS

ARBEITEN 1989-2005

Texte Rudi Fuchs
Georg Imdahl

RICHTER VERLAG DÜSSELDORF

Für meine Mutter

Für Konrad Fischer

Rudi Fuchs

Martin Gerwers

With paintings like those of Martin Gerwers, because they seem to be carefully planned and constructed, the tendency is to view them in the context of abstract, geometric art - and then the tone of discussion generally becomes very grave.

In the vicinity of Piet Mondrian or Barnett Newman people speak differently. They lower their voices and begin to whisper about the Pure and the Sublime and somehow they forget that once also a Mondrian painting smelled pleasantly of oilpaint: when it was being made by eye and hand.

Abstract art is the great invention of the early 20th century. When it arrived it apparently startled and confused the public. It also startled Mondrian. He began to *write* about his new art because he felt it needed explanation. (Maybe he tried to convince himself.) Sometimes I feel that that was a mistake. Since Mondrian and other early masters began writing, it was almost universally established that there were complex elusive things in abstract art that had to be explained before you could understand the actual paintings.

I never heard anybody say, in front of a painting by Pierre Bonnard, that he did not understand it. People *see* there is nothing to understand: there is a simple subject (a woman floating in a bath, flowers in the garden) and the chromatic richness of the painted surface is so seductive that one is happy and content to let the eye drift and dream. Of course a Bonnard painting is, ultimately, as much a calculation and a construction as a painting by Mondrian. Every brushstroke is carefully placed - slowly weaving the soft luminous texture of colour. Why is it that a woman in a bath, painted, is easy to look at and as pleasant as eating a juicy peach and why is it difficult, apparently, to look at a geometrically inspired painting by Mondrian?

Look closely at a Mondrian, with an open eye and with patience, and you must see that the red rectangle or the yellow square have been painted with incredible care. In order to give the colour red that beautiful glow, with near it the intense shine

of yellow, Mondrian's brushstrokes are so refined that you can hardly see them.

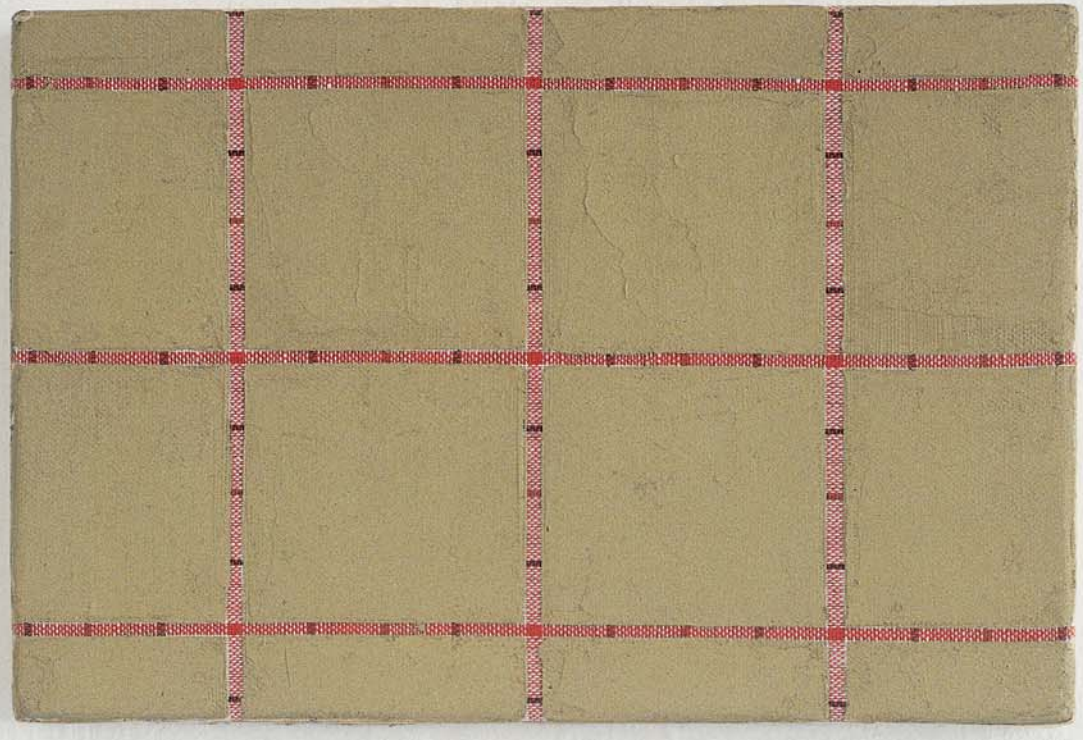
But they are there. The red rectangle is made as slowly and lovingly as Bonnard's woman in the bath - maybe even more so. Maybe people feel they understand Bonnard so well because in his paintings the little brushstrokes are all visible. One can follow how the painter actually *makes* the painting. That is visually satisfying. Who needs an explanation for what he can *see?* Yet when they look at a Mondrian painting most people seem to feel that they are looking at something difficult and obscure. Whereas the Bonnard seems full of vibrant life, the Mondrian seems to be a severely *reduced* version of the visible. *Why*, people begin to ask. But that is the wrong question to ask of a painting. First one must ask: *what? What do I see in front of me?* Before one actually has devoted oneself to looking at a painting, at length, there is no point in asking for explanations. In front of a Mondrian, then, forget your preconceptions and start looking: you see rectangles of colour (red, yellow, blue), framed by straight lines in black that sometimes differ in width, all on a white ground - or, and that is where the mystery starts, does the white carried by the black lines form white shapes by themselves just as the colours do? So, step by step, you enter into the painting and you discover things that are not simple at all, things that create diversions in the painting and, very importantly, things that suddenly make you catch glimpses of Mondrian not so much inventing but *making* the painting (as you saw Bonnard making it). You begin to see *what* he is doing, not *why*. That question, is my experience, starts to fade away the more you begin to see, in front of you, the miracle unfurling.

For Mondrian, read Martin Gerwers - for this brief text is for him. When I sat down to write it, my first instinct was to try and explain his art. Maybe I should describe the historical context of his work: that as a painter he grew up in the vicinity of the Konrad Fischer gallery where over the years he became intimately familiar with such artists as Robert Ryman, Carl Andre, Jan Dibbets, Sol Lewitt, Robert Mangold, Brice Marden, Imi Knoebel - who planted the desire in him to make paintings in the way he then made them. But would such a critical approach do justice to why I became attracted to his painting? Despite of what I said above, there is an abstract art that often seems heavy with theory and that therefore looks argumentative. *Look*

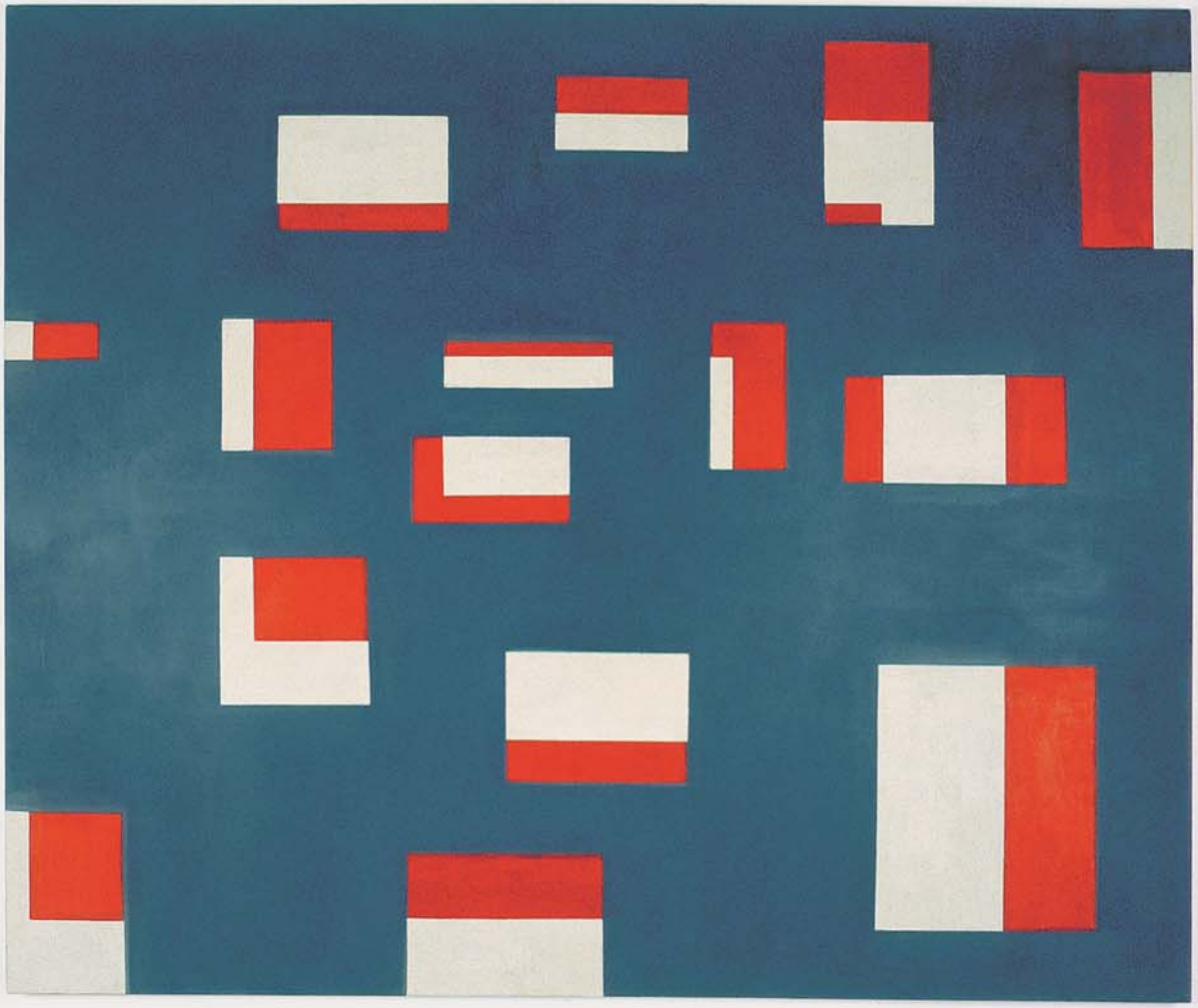
at me, such a painting would say, *there are many reasons why I am like I am - I am not just a painting.* The wonderful thing about Mondrian is that he wrote all those diffuse texts but the paintings are completely *untouched* by them. The paintings are complete in themselves - as Gerwers' paintings are. I could see that Gerwers sets a painting up with great deliberation, but somewhere along the way he also becomes impulsive. There is a beautiful painting, for instance, with vertical passages of soft colour that are further articulated by narrow lines of brighter colours.

I am not going to describe it here in detail (see the reproduction). The ground is defined by a sequence, left to right, of vertical bands or shapes of, first, yellowish white, then cool white, then greyish ochre, then greyish cool white. All shapes are of different width. Then there are, at uneven intervals, narrow vertical lines, again of different width, in bright yellow, mellow blue, yellow again, blue again and then pure white. Each of these lines is finely limited by either white or blue. In no way does this rough description justice to the painting but I always try to describe paintings in this way in order to slow down my perception and not to miss details. The description gives me an idea of how the painting is constructed. I find no precise measurements. It is clear that the different intervals (some of which are of almost equal width but not quite) provide the painting with a wonderful rhythm. That is where, it seems to me, Gerwers' impulsiveness comes in. Although at first the paintings look somewhat regular and mechanic in its construction it is actually full of diversions. It unfolds beautifully; slowly when I look it begins to lighten up, as fog lifts, with shimmering colours. The choice of colours is perfect and impulsive as well. It is that miraculous beauty that attracts me, a slow melody of coloured light. What else can one want and why should I worry about *why* Martin Gerwers made this jewel? Art is its own justification.

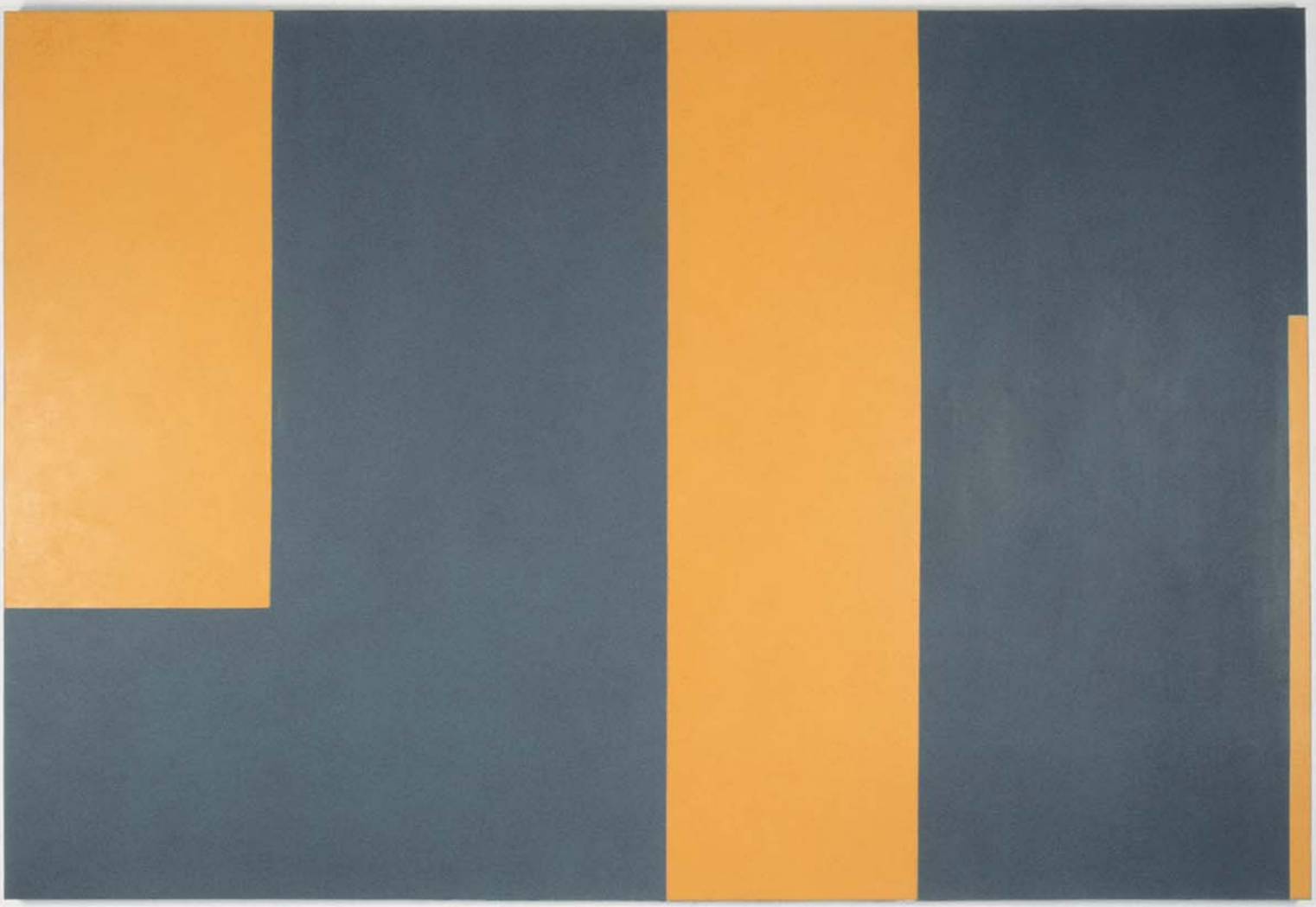
08 1990
Ölfarbe auf Leinwand auf Holz kaschiert
19,2 x 28,4 cm
Sammlung Thomas Schütte, Düsseldorf



11 1989
Acryl auf Leinwand
190 x 280 cm



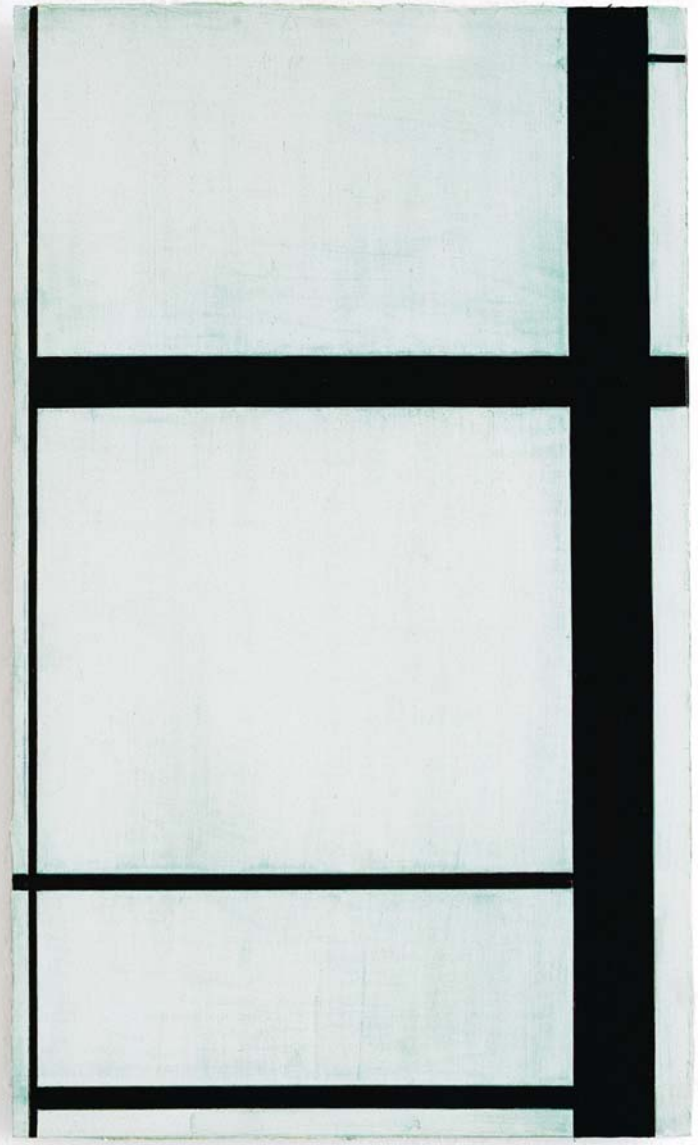
12 1989
Acryl auf Leinwand
200 x 300 cm



05 1995
Ölfarbe auf Leinwand
36 x 30 cm
Sammlung Ingrid Kurz, Düsseldorf

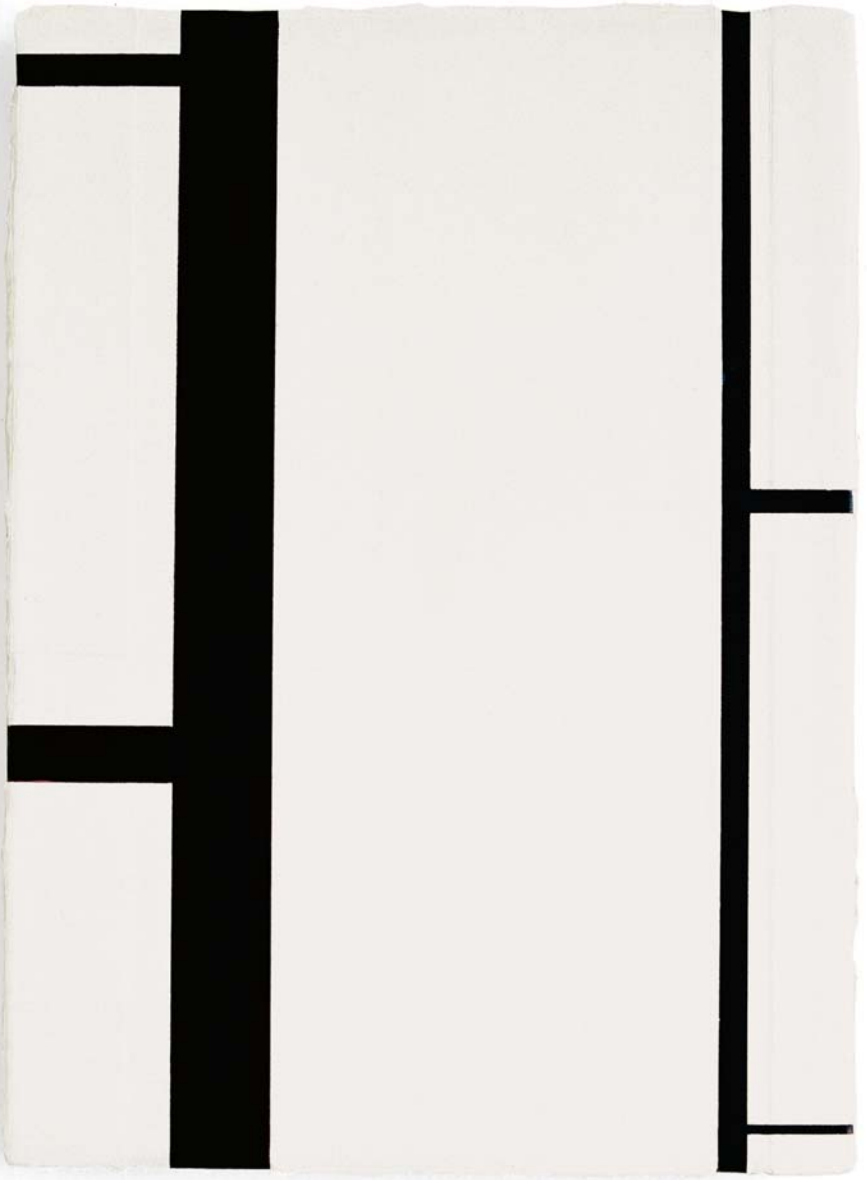
11 1992
Ölwachsfarbe auf Leinwand
273 x 211 cm
Sammlung Wagner, Düsseldorf

11 1992
Ölwachsfarbe auf Leinwand
290 x 400 cm
Sammlung Lafrenz, Hamburg



05 1995
Ölfarbe auf Leinwand
39 x 28 cm
Privatsammlung, Viersen

05 1995
Ölfarbe auf Leinwand
34,5 x 34,5 cm
Privatsammlung, Viersen



05 1995
Ölfarbe auf Leinwand
42,5 x 24,5 cm
Privatsammlung, Viersen

Georg Imdahl

Wahrnehmungslust

Zu den Metamorphosen der Abstraktion zählt der Befund, dass sich heute auch gänzlich unfigurative Positionen der Malerei im weiteren Sinne *abbildlich* auffassen lassen. Sie machen Chiffren und Stile der ungegenständlichen Malerei seit Malewitsch und Mondrian noch einmal ausdrücklich. Indem sie Wegmarken der jüngeren Geschichte wiedererkennbar machen, begeben sie sich – was die *Reinheit* ungegenständlicher Malerei angeht – in einen labilen Status. Eine solche Nachahmung der Abstraktion vollzieht sich nicht nur als Spiegelung maßgeblicher Positionen im 20. Jahrhundert, wobei an Peter Halley zu denken ist oder an Mary Heilmann; sie lädt sich zudem mit ikonografischen Gehalten auf, indem sie etwa den Kinofilm reflektiert wie David Reed.[1] Sichtbar wird solche *abstrakte Mimesis* auch bei Günter Förg, und zum Prinzip erhebt sie die Appropriation Art, wenn Philip Taaffe Bilder von Barnett Newman nachahmt oder Sherrie Levine solche von Rodtschenko.

Die Bilder von Martin Gerwers, die sich spontan in einen konstruktivistischen Kanon der Moderne einreihen lassen, behaupten sich demgegenüber in der Erscheinung und Sprachkraft des Visuellen, ohne auf Rückkoppelung mit der Geschichte abzuzielen. Gerwers' Malerei „beharrt" auf der Annahme und Möglichkeit „reiner Malerei"[2] ungeachtet der skizzierten Filiationen seit den achtziger Jahren, die auch unseren heutigen Blick auf eine aus Farblinien und Farbflächen organisierte Malerei verändert haben. In Gerwers' Bildern bleiben die Diskurse ausgeklammert, welche die Autonomie in Frage stellen oder gar programmatisch unterlaufen wollen. Voraussetzung ist hier vielmehr ein ungebrochenes Vertrauen in die Farbe und die Vielfalt ihrer Erscheinungen in einer klaren Setzung.

In dieser Gewissheit richtet sich der Blick auf die vor uns stehende, polychrome *Skulptur aus drei Säulen* aus dem Jahr 2005 (Abb. S. 114/115). Schon nach wenigen Sekunden hat sich ihr materieller Bestand in strömendes Farblicht aufgelöst. Gleich Leuchtstoffröhren überstrahlen die Vertikalen ihre Zwischenräume, erfüllen den Raum mit pulsierender Farbe und entfachen ein fluk-

[1] Vgl. Georg Imdahl, Die Abstraktion und ihre Nachahmung, in: *Still Mapping The Moon, Perspektiven zeitgenössischer Malerei,* Bonn 2004, S. 24-29.

[2] Sebastian Egenhofer, Auf der anderen Seite, in: *ars viva 96/97, Malerei*, Köln 1996, S. 25.

Ausstellungssituation
Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf, 1993

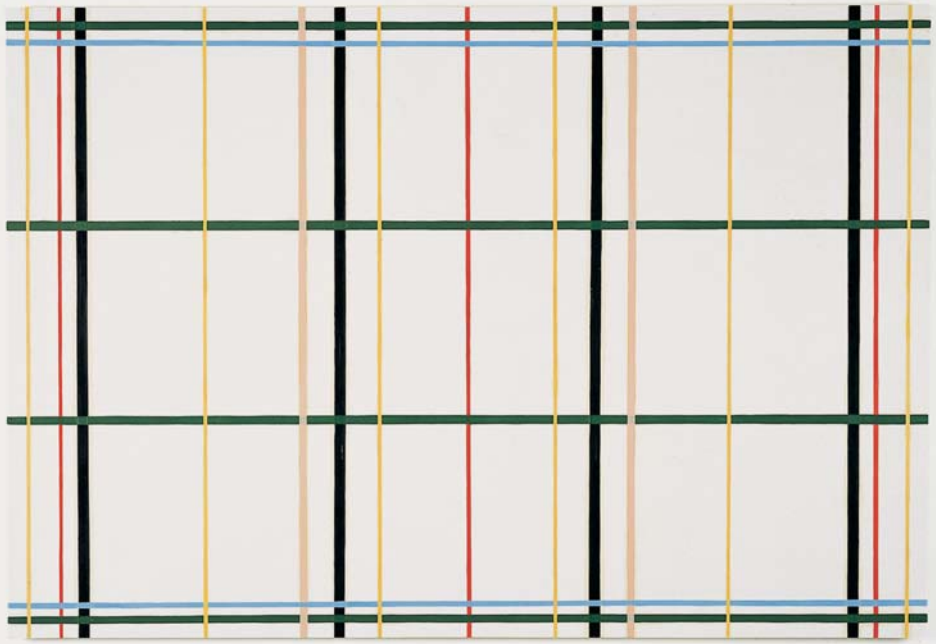
1993
Ölwachsfarbe auf Leinwand
290 x 400 cm
Privatsammlung, Viersen

1993
Ölfarbe auf Leinwand
130 x 170 cm
Privatsammlung, Amsterdam

tuierendes Schauspiel von Suggestionen, das uns unweigerlich in den Bann zieht. Wir werden Zeuge der eigenen Wahrnehmung – registrieren diese zugleich als Erzeuger und Betrachter dessen, was sich unserm Blick darbietet. Diese doppelte Wahrnehmung eröffnet ein Feld der Erfahrung, auf dem sich Erkenntnis und Lustgewinn untrennbar mischen. Als Stimulans dient der Umstand, dass sich uns die Säule, indem wir sie umlaufen, in ganz unterschiedlichen Erscheinungen darstellt – als handele es sich nicht um ein und dasselbe Objekt. Es gibt zahlreiche Skulpturen im 20. Jahrhundert – denken wir spontan, als wir uns im Atelier des Künstlers mit dieser Arbeit konfrontiert sehen – in denen die Auflösung aller Stofflichkeit, die Vieldeutigkeit der Perspektive, der Unterschied von *factual fact* und *actual fact* – so Josef Albers – zur Erfahrung gebracht werden;[3] Arbeiten, die denn auch in einem ähnlichen Vokabular zu beschreiben wären. Einfach, klar, transparent – auch diese Eigenschaften, die der Skulptur Gerwers' eigen sind, sind in der Malerei und Skulptur des 20. Jahrhunderts immer wieder beschworen worden. Und doch können wir uns nicht satt sehen an den farblichen Emanationen eben dieser Arbeit, die im Raum steht und darauf wartet, durch Anschauung animiert zu werden. Wenige Meter daneben eine *Zweiteilige Skulptur* von 2005 (Abb. S. 116/117) Zwei flache, hohe Blöcke sind gestapelt, die Außenflächen mit unterschiedlichen Farben gefasst. Die beiden Elemente ruhen nicht exakt Kante auf Kante – das obere ist einen Fingerbreit gegenüber dem unteren versetzt. Minimal ist die gemeinsame Kontur gestört und somit auch der Eindruck einer kompakten Summe aus zwei Teilen. Suggeriert wird eine anthropomorphe Gebärde – regelrecht eine Körpersprache, ein abstrakter Kontrapost.

In beiden Werken sind der lange Atem und eine innere Folgerichtigkeit eines Werks spürbar, dem kaum etwas zu eigen ist von dem Mainstream, mit dem Malerei aktuell schmackhaft gemacht wird. Gerwers' Malerei beruhte von Anfang weder auf Vorlagen aus Fotografie, Film, Popmusik oder anderen erzählerischen Mustern oder Vorbildern. Die Erscheinungen, an denen Gerwers konkret interessiert ist, sind Bewegung, Rhythmik und Raum, Begrenzungen des Raumes und seine virtuelle Unendlichkeit in der Definition durch Linie und Fläche. Gerwers sublimiert vor allem

[3] Josef Albers, *Interaction Of Color,* Text, New Haven and London 1963, p. 74.



05 1992
Ölfarbe auf MDF
121 x 171 cm
Sammlung Wagner, Düsseldorf

europäische und latent auch amerikanische Erfahrungen des 20. Jahrhunderts. Seine Bilder treten in Größe und Komposition mit emphatischem Gestus auf, zugleich gebärdet sich der austarierte Farbauftrag (die teils mit Bienenwachs versetzte Farbe ist aufgespachtelt, glatt geschliffen, flach) eher introvertiert und unbedingt *verlässlich*. Nichts verdankt sich dem Zufall, alles dem Kalkül. Entwurf und Ausführung verhalten sich im Maßstab eins zu eins. Die ruhige Sicherheit der Farborganisation und ihre manuelle Perfektion strahlen Beherrschtheit aus, zugleich gebändigte, selbstgenügsame Dynamik. Mögen die schneidenden Vertikalen in vielen Gemälden oberflächlich an Newmans *Zips* denken lassen, so weisen sie doch jeden „heroischen" Impetus von sich. Sie sind *Impulsgeber* der Bewegung im Bild: selbst statisch, unterweisen sie den Blick in den beständigen Swing eines Vor und Zurück der Flächen, des Aufleuchtens und Verlöschens der Linien, der dauernden Etablierung und Auflösung von Bildhierarchien, die sich immer nur als vorläufig erweisen.[4]

Das früheste Bild, das in den vorliegenden Katalog aufgenommen wurde, stammt von September 1989: ein kleines Querformat mit grüner Ölfarbe, die auf ein Geschirrspültuch gemalt ist (Abb. S.9). Tastbar liegt die Farbe auf der Fläche. Aus der haptischen Faktur ist ein Raster ausgespart, das zu den Rändern hin offen bleibt und als Ausschnitt eines größeren Rasters gesehen werden kann. Das *Grid* ist als Chiffre der Abstraktion erkennbar. Es dürfte kaum möglich sein, heute ein Raster zu malen, das nicht *per se* als Anspielung auf den Kanon des 20. Jahrhunderts aufgefasst würde. Der Aufbau als solcher in Gerwers' Gemälde kann denn auch kaum Originalität für sich reklamieren. Gleichwohl insistiert es auf der eigenen Setzung und seinen Wirkungen. Das Pulsieren des Gitters wird befördert durch den Untergrund, der durch das vorgefundene Muster bereits gekennzeichnet ist – zwei Raster auf dem Stoff des Spültuchs, ein engmaschiges Gewebe diagonaler roter Linien und ein durchgängig nicht sichtbares, aber zu erahnendes orthogonales Raster in Rot und Schwarz. All dies stimuliert sich wechselseitig in einem Zusammenspiel von opaker Fläche und lichtem Linienspiel. Diskret bekunden sich Bewegung. Das Gefügte gerät in Schwingung. „Boogie-Woogie"-Effekte werden

[4] Vgl. Erich Franz, Martin Gerwers, Die Entstehung des Bildes im Betrachter, in: *Farbe, Malerei der 90er Jahre*, Bonn 1996, S. 34-36.

wach. Das gelagerte Format gibt dem Gitter die Gelegenheit, sich in der Breite auszudehnen, während es auf eine gesteigerte Gegenwärtigkeit, wie sie dem Hochformat eignet, nicht abzielt. Im Rückgriff auf das Raster als Signatur des Modernismus lässt das Bild vielfältige Assoziationen zu hinsichtlich der jüngeren Malerei bis zurück zu Mondrian, wobei die Verwendung von käuflicher Meterware als Malgrund wiederum auf Maler zurückverweist wie Konrad Lueg und Blinky Palermo.[5] Zudem verdankt das Bild seine Vitalität (damals noch) dem Oszillieren zwischen individueller Handschrift und anonymer Struktur.

[5] Vgl. zu der Verwendung von Geschirrtüchern in der Malerei Konrad Lueg, *Ich nenne mich als Maler Konrad Lueg*, Bielefeld 1999, zum Beispiel S. 179.

Die Spuren des Individuellen sind in dem Bild *06 1994* (Abb. S.29) getilgt, was die Entwicklung des Œuvres beschreibt. Man könnte dieses Gemälde zunächst für eine hybride Verbindung von Bildstrategien vermuten, die geradewegs auf Mondrian und Newman zurückführen: Hier das rechtwinklige Gerüst (auch wenn es nicht auf die Primärfarben beschränkt ist); dort der Resonanzraum der riesigen Farbfläche, auf die sich der Betrachter projiziert und in der er sich zwangsläufig verliert und sodann selbst wiederfinden kann. In Hinsicht auf einen philosophischen Entwurf bleibt das Bild indifferent. Es entbehrt des Universalismus als ideeller Basis, und es enthält sich des appellativen Charakters. Es wäre wohl ohnehin kaum überzeugend, solche Haltungen gerade mit den Mitteln Mondrians und Newmans noch einmal reaktivieren zu wollen. Das Bild gibt seine Bedingtheit in Hinsicht auf seine Traditionen in allen seinen Bestandteilen offen zu erkennen. Erfolgreich schöpft es diese Ressourcen für sich aus. Zugleich hält es sich vollkommen frei davon, diese Bedingtheit in irgendeiner Form zum eigenen Thema zu machen. Es entäußert einen pragmatischen Grundton und eine Nüchternheit, die sich Einflüsterungen von außen entzieht. Erstaunt muss man feststellen, dass sich mit diesem Vokabular gleichwohl noch ein Bild von so kraftvoller Tiefe hervorrufen lässt wie diese abstrakte Topographie mit ihrem sonoren Farbklang: Sie zieht den Blick in eine Weite, die durch farbiges Liniengitter gegliedert wird. Das Anschauen aktiviert, setzt Prozesse in Gang, die auf der Fläche als Optionen angelegt sind. Während die Linien vor- und zurücktreten, fügen sich Senkrechte und Waagerechte zu kurzzeitigen Allianzen. So erreicht ein solches Bild (wie häufig in einer

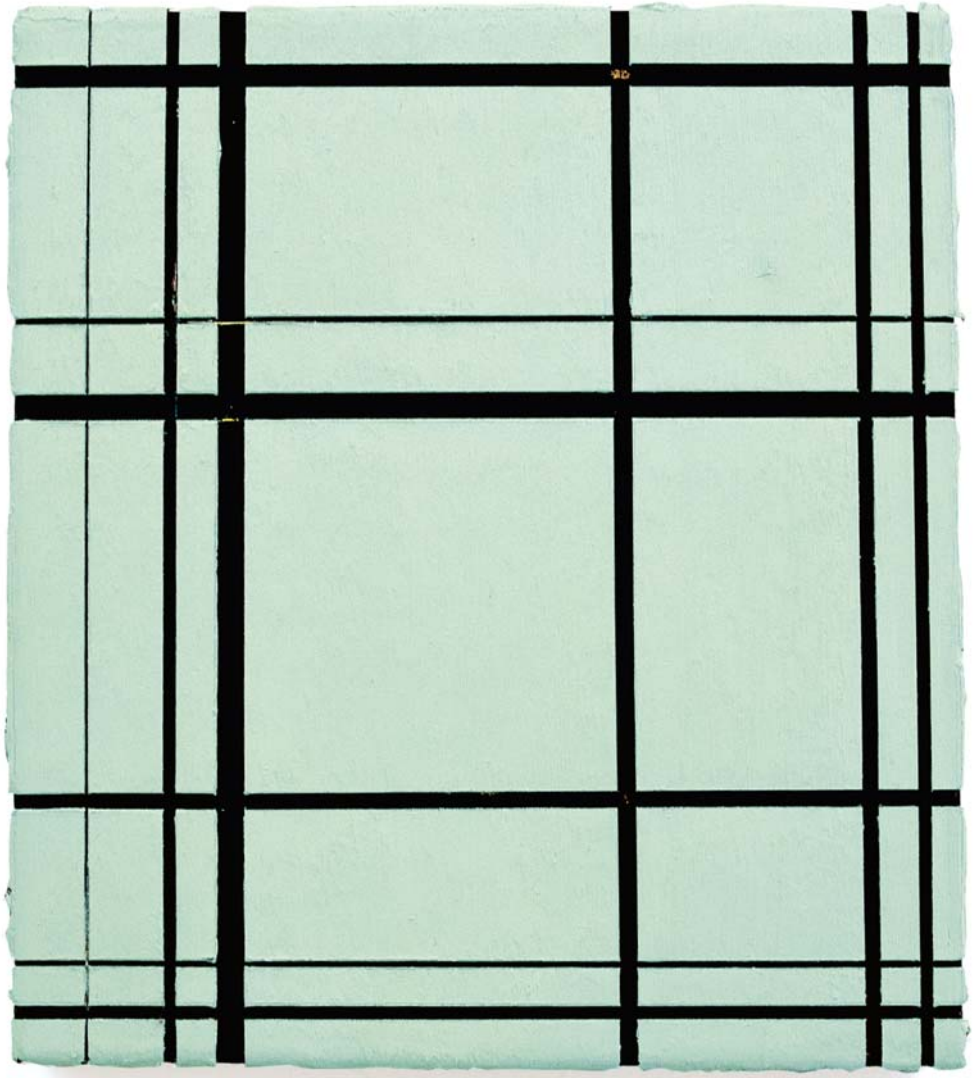
geometrischen Malerei) seine besondere Wirkmacht dann, wenn das Gegebene sich in der Betrachtung selbstständig macht und die Ratio der Komposition umschlägt in (eher irrationale) Vielfalt.

Gerwers hat mit seiner Malerei auch über die Leinwand auf die Wand ausgegriffen und Riesenbilder gemalt, die selbstbewusst in den Raum ausstrahlen. Die Transzendierung der Fläche erhält in den Wandbildern eine zusätzliche Pointe in der Auflösung der Raumbegrenzung. Die Virtualität des Raumes, die auf der Leinwand angestrebt ist, erhält eine andere physische Gestalt. Diese körperliche Erfahrung variiert Gerwers in einer Reihe jüngerer Arbeiten, die man eher raumbezogen als ortsspezifisch nennen möchte (Abb. S. 108-113). Der rechte Winkel ist in diesen Arbeiten vermieden. Die Umrissformen leiten sich statt dessen von Oval und Ellipse ab. Manche dieser Werke schmiegen sich der Wand an, passen sich in Höhe und Breite Decke und Fußboden ein, erheben sich als Bildobjekte im Raum. Diese Arbeiten versteht Gerwers als Versuch, „auf eine Daseinskonstitution zu verweisen". Er sei mit einer „Identität" befasst, die „Befindlichkeit ohne Ängste und ohne Störungen erzeugen kann".[6] Gerwers erprobt die Elastizität und den Variantenreichtum vermeintlich festgefügter Ordnungen und Möglichkeiten ihrer Transparenz. Er übersetzt sie in Emotion bis hin zur Euphorie, einer solchen freilich, die sich der Reflexion vergewissert.

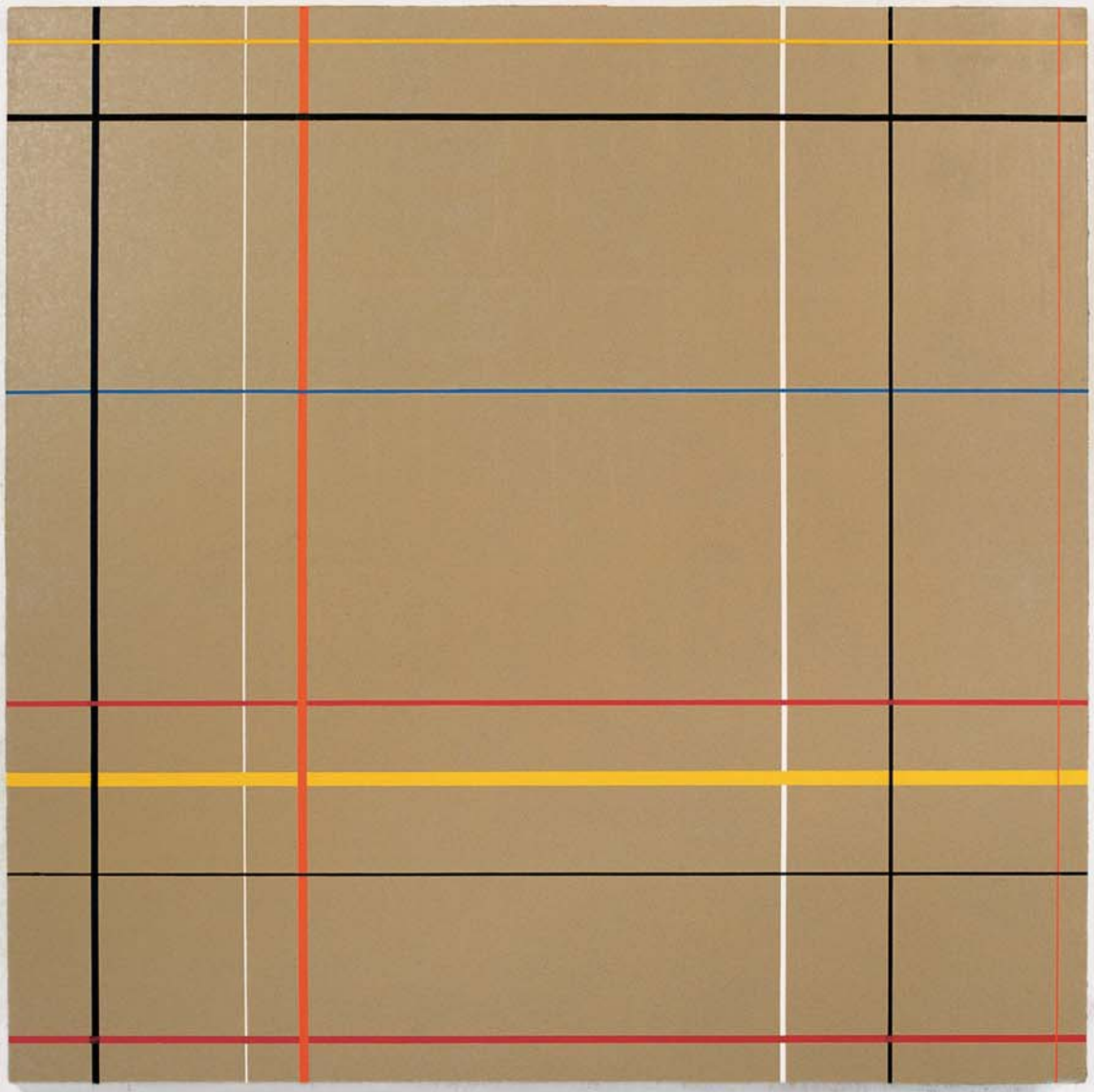
[6] In einem Schreiben an den Autor vom 18. August 2005.

06 1994
Ölfarbe auf Leinwand
200 x 350 cm
Privatsammlung, Viersen

01 1994
Ölfarbe auf Leinwand
36 x 40,5 cm
Privatsammlung, Viersen

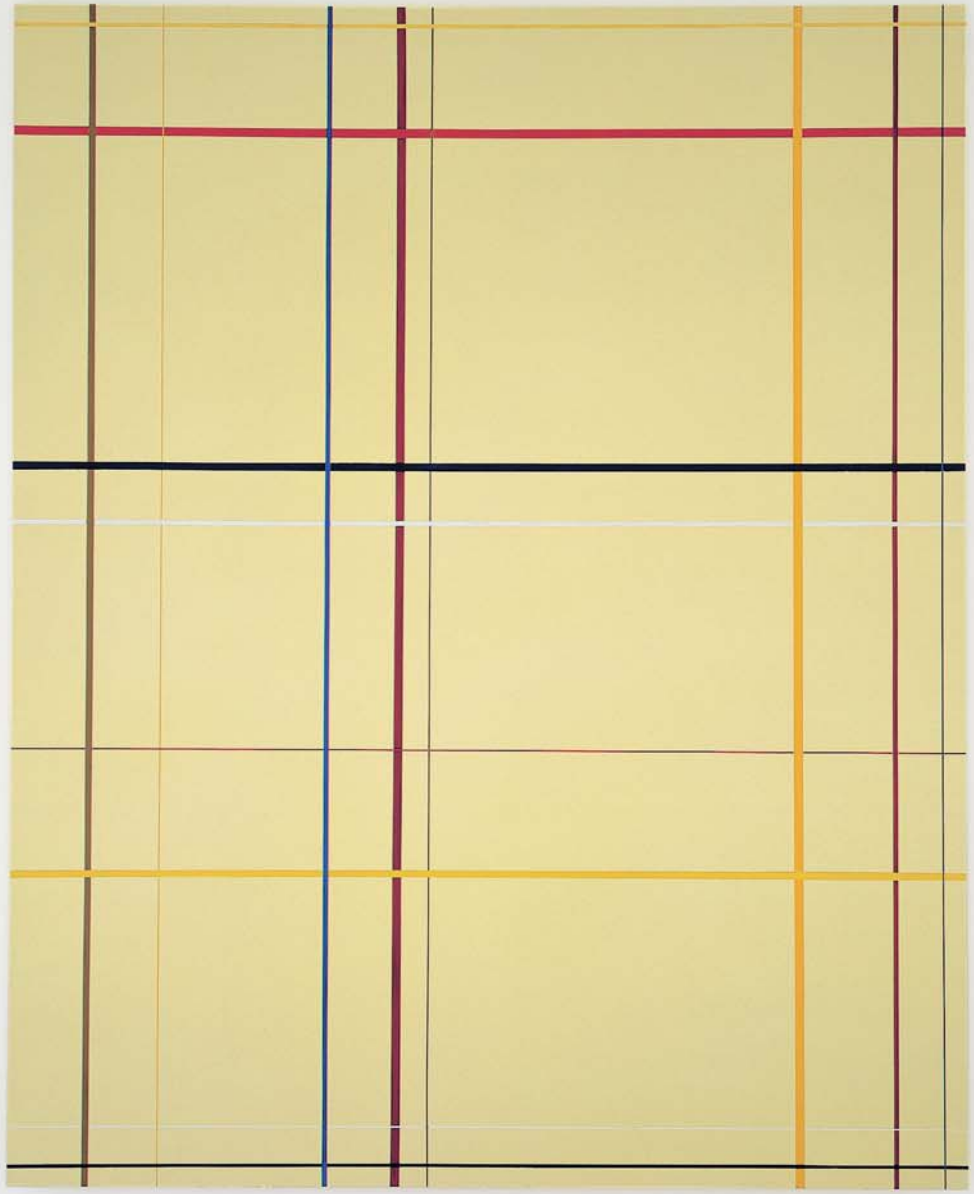


05 1994
Ölfarbe auf Leinwand
223 x 223 cm
Sammlung Stedelijk Museum, Amsterdam



04 1995
Ölfarbe auf Leinwand
180 x 54,5 cm
Privatsammlung, Düsseldorf

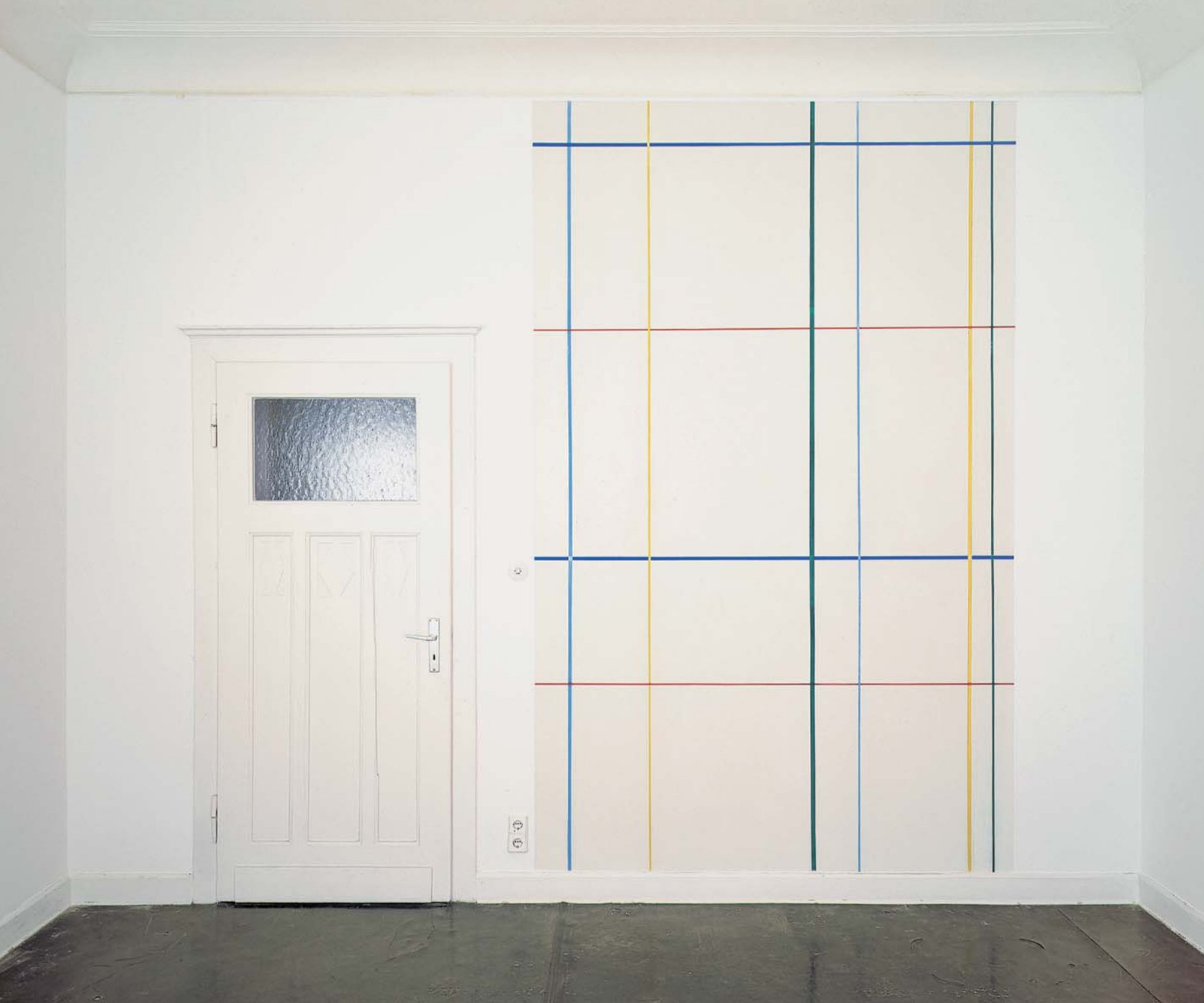
07 1997
Ölfarbe auf Leinwand
240 x 193 cm
Privatsammlung, Frankfurt



Raum mit Wandmalerei, Konrad Fischer Galerie, 1994-1995

Wand A

Acrylfarbe und Ölspachtel auf Wand
325 x 220 cm



Wand C

Collage, Bleistift und
Ölfarbe auf Papier
32,5 x 37 cm

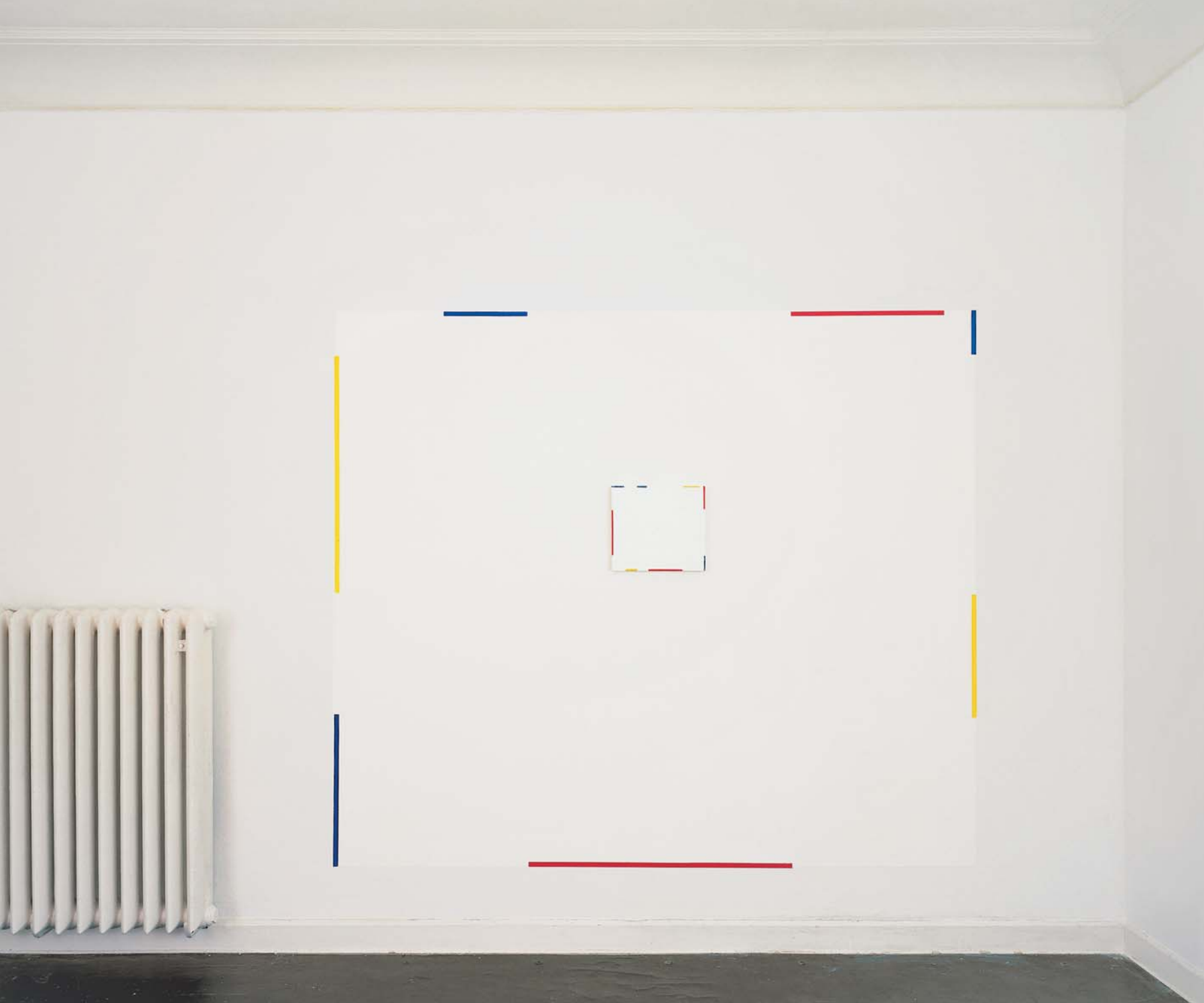
Wand B

Ölfarbe auf Feinputz
325 x 445 cm

Wand D

Ölfarbe auf Leinwand
32,5 x 36 cm
Privatsammlung, Viersen

Acrylfarbe auf Wand
215 x 253 cm



Ausstellungssituation Galerie Tschudi, 1996

04 1996
Ölfarbe auf Leinwand
234 x 393 cm
Sammlung Haus Bill, Zumikon

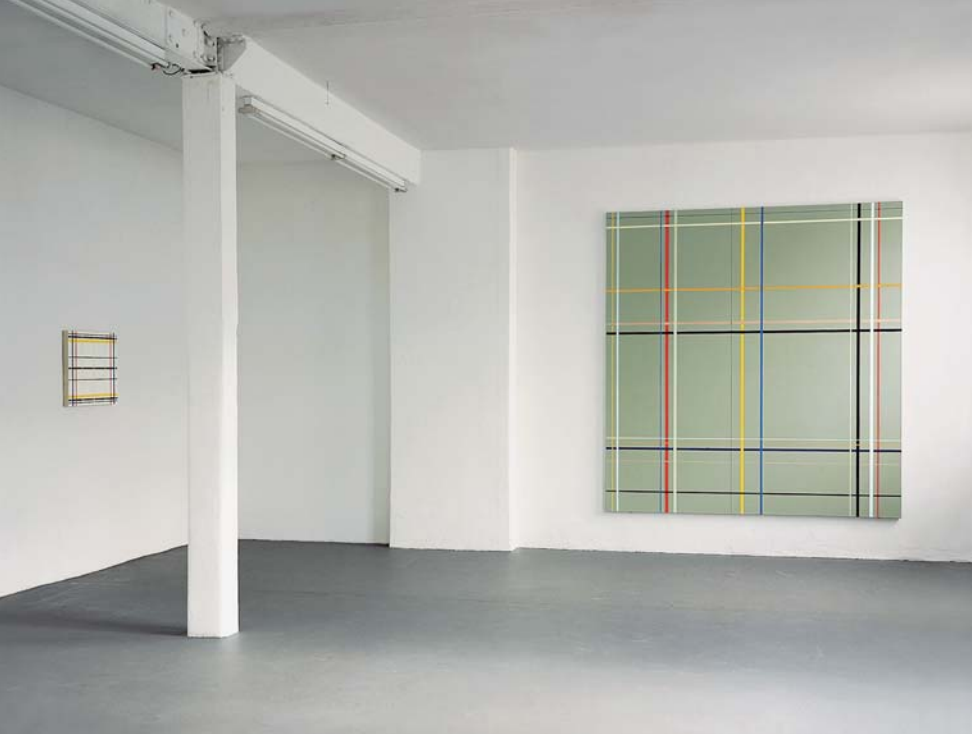
02 1996
Ölfarbe auf Leinwand
230 x 240 cm

01 1996
Ölfarbe auf Leinwand
260 x 300 cm

03 1996
Ölfarbe auf Leinwand
255 x 240 cm
Schenkung Dr. Arndt Oetker an die
Galerie für zeitgenössische Kunst, Leipzig

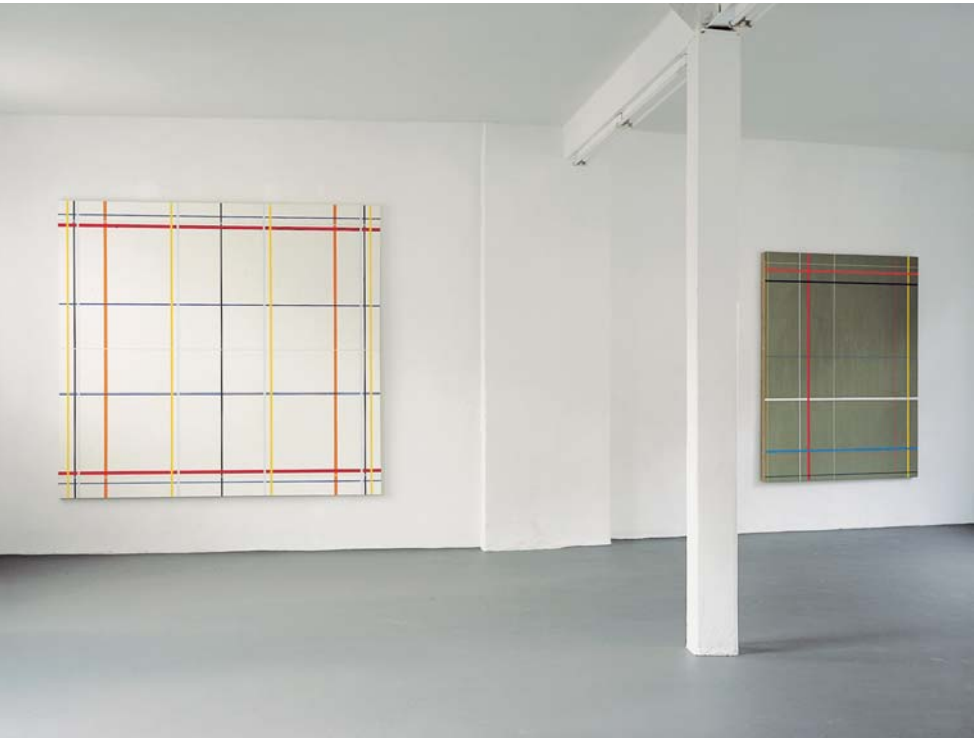
03 1996
Ölfarbe auf Leinwand
255 x 230 cm

01 1997
Ölfarbe auf Leinwand
192 x 200 cm
Privatsammlung, Viersen



01 1995
Ölfarbe auf Leinwand
66,5 x 55 cm
Sammlung des Deutschen Bundestages,
Berlin

01 1997
Ölfarbe auf Leinwand
255 x 240 cm

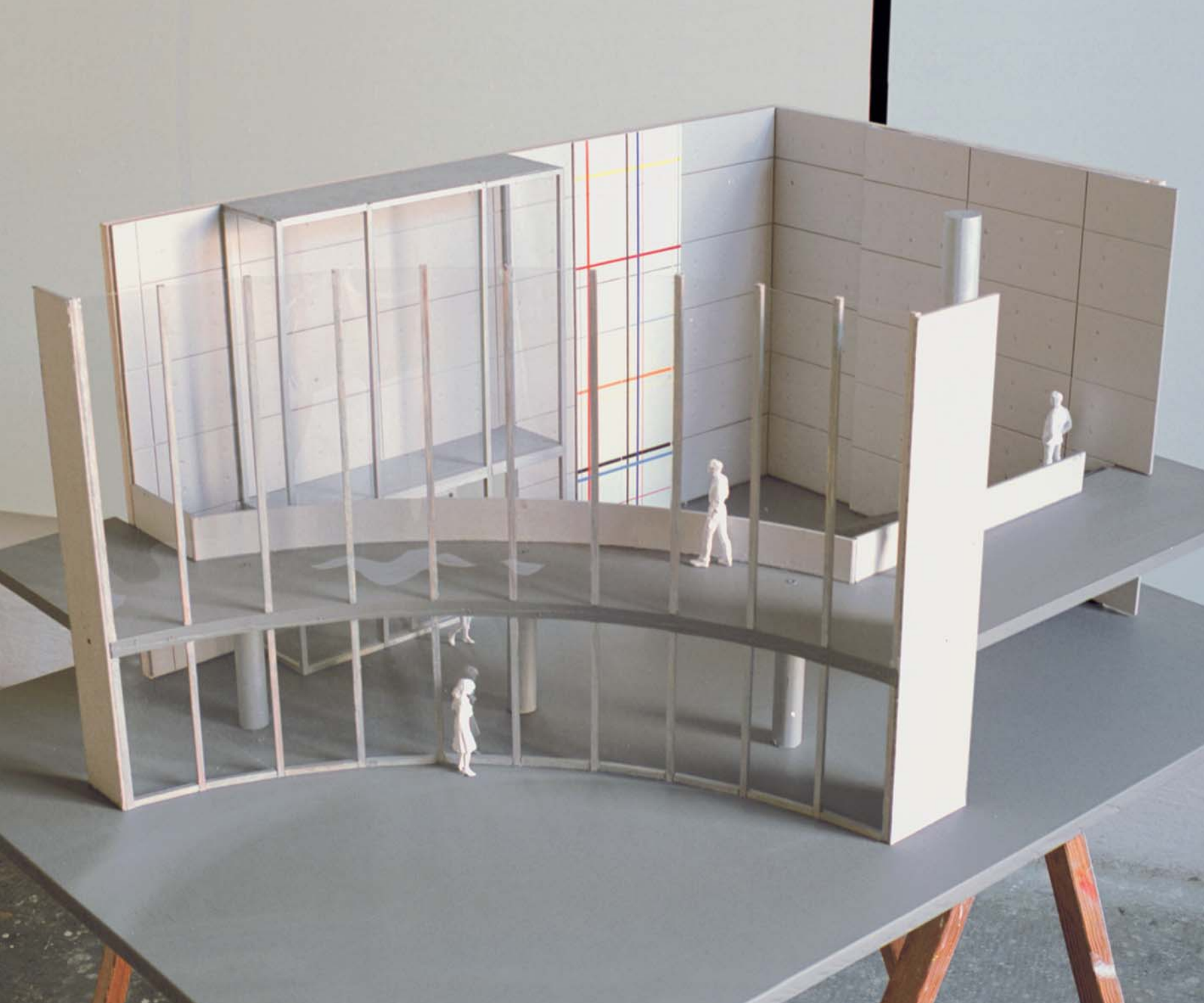


06 1996
Ölfarbe auf Leinwand
230 x 240 cm

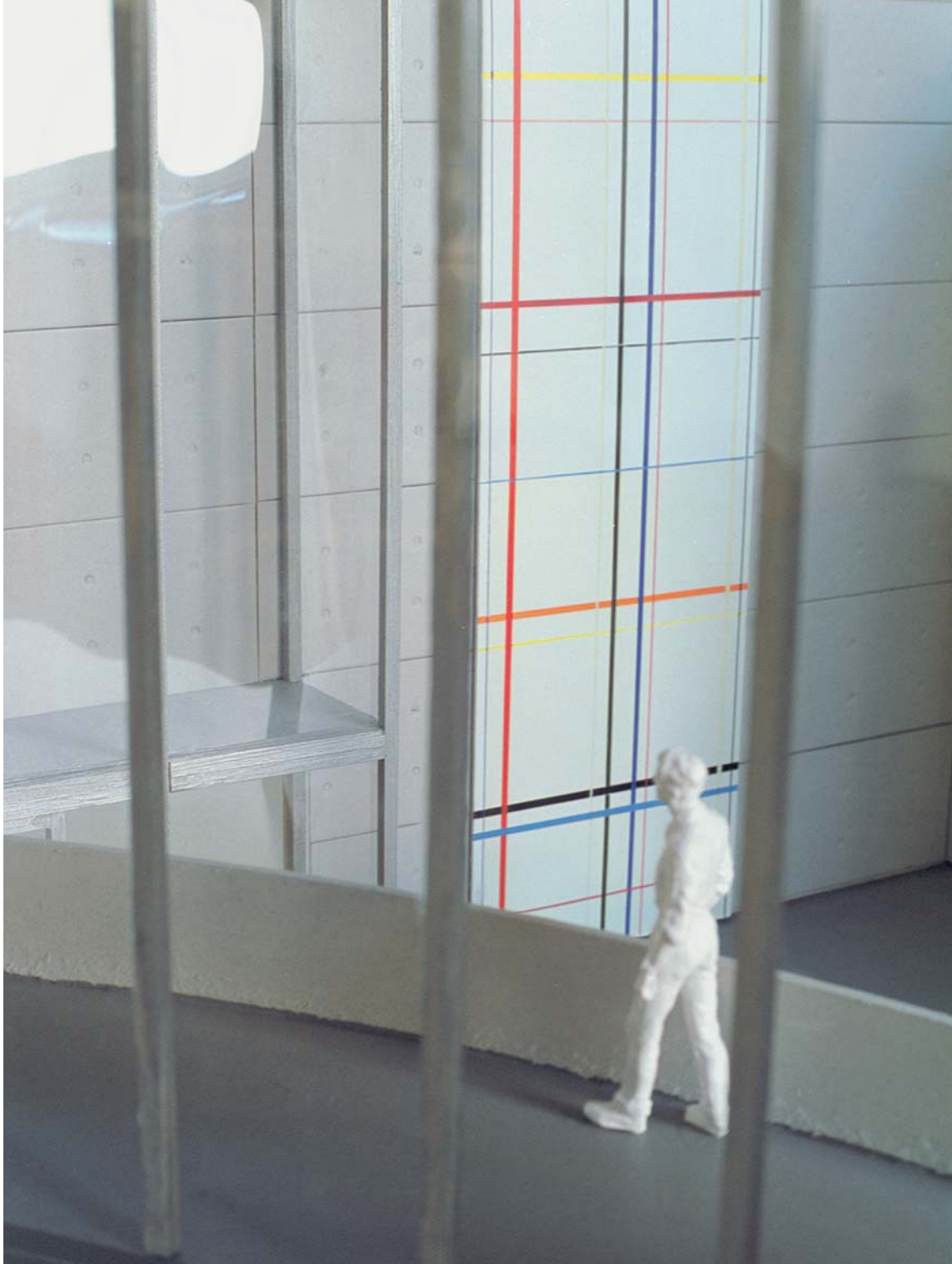
08 1996
Ölfarbe auf MDF
200 x 160 cm
Privatsammlung, Viersen

12 1996
Ölfarbe auf Leinwand
178 x 200 cm
Sammlung Stedelijk Museum, Amsterdam

Paul Löbe Haus, Deutscher Bundestag Berlin, 1997
Entwurf Wandmalerei, nicht realisiert
900 x 300 cm
Modell 1:20



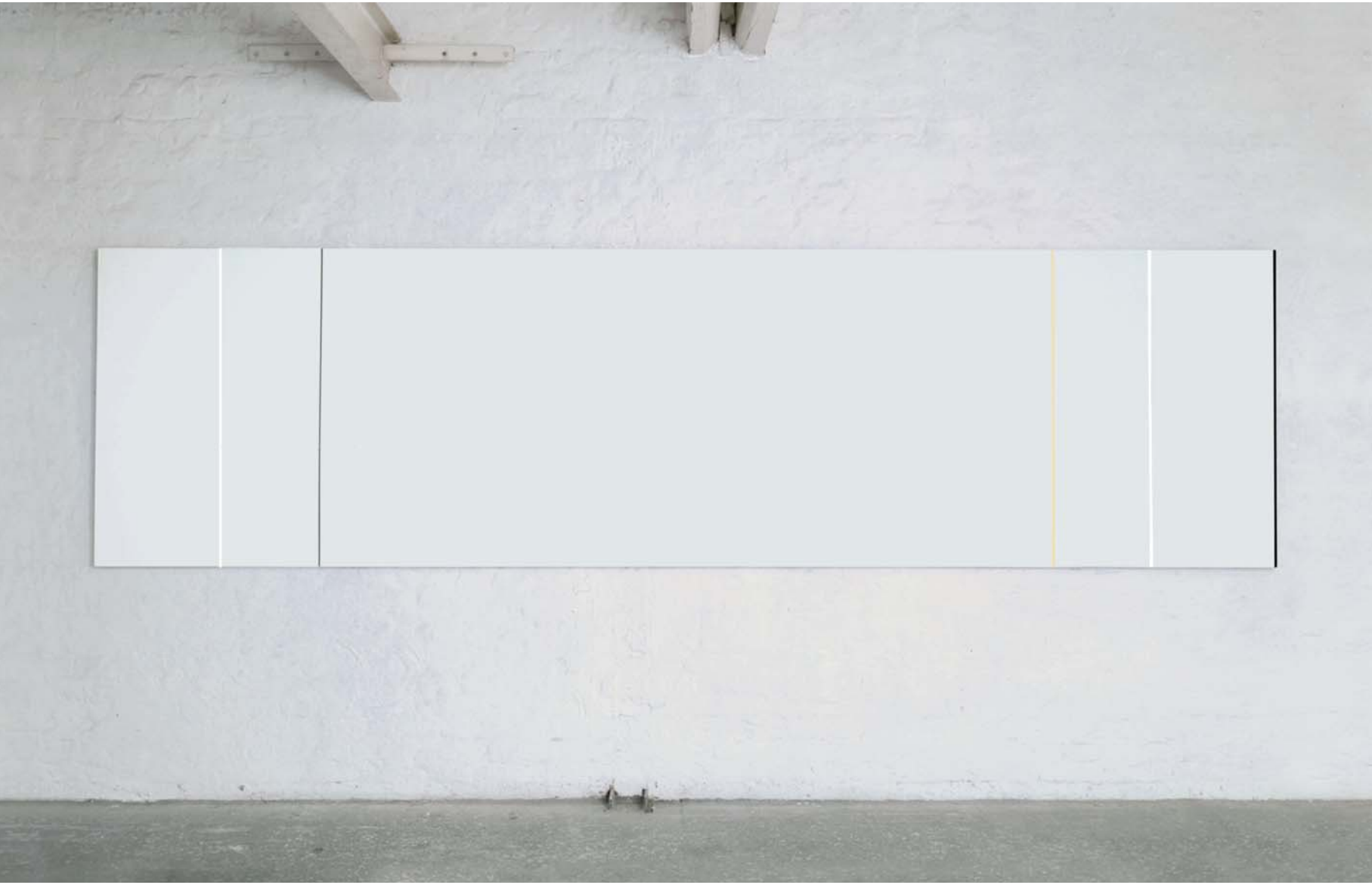
Modell 1:20
Details



02 1998
Ölfarbe auf Leinwand
190 x 218 cm
Sammlung Stoschek, Düsseldorf

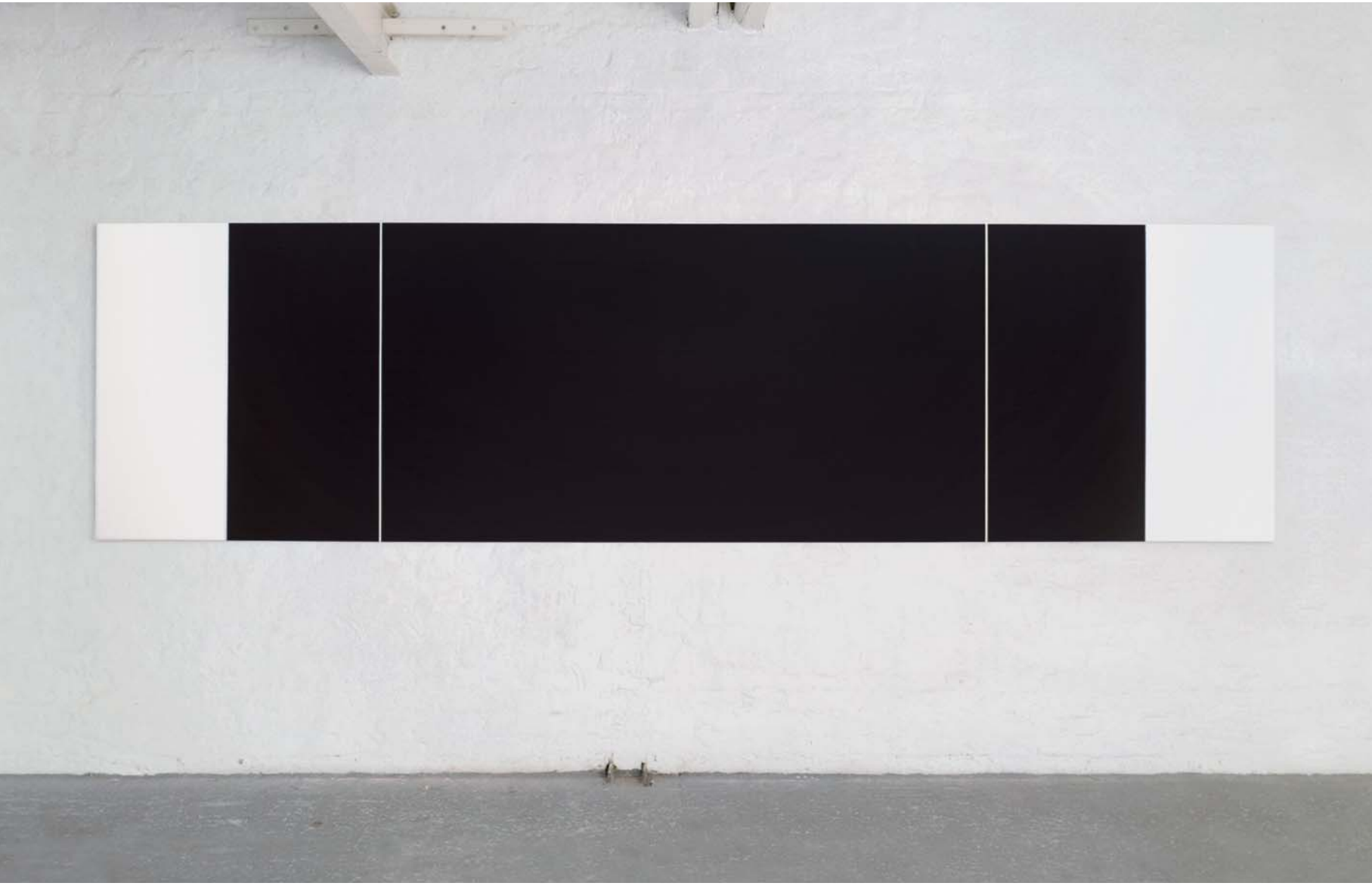
2001
Ölfarbe auf Leinwand
198 x 223 cm
Sammlung Bosch, Stuttgart

06 1998
Ölfarbe auf Nessel
216 x 224 cm



12 1998
Ölfarbe auf Leinwand
120 x 450 cm

12 1998
Ölfarbe auf Leinwand
120 x 450 cm
Sammlung Sparkasse Münsterland Ost, Münster

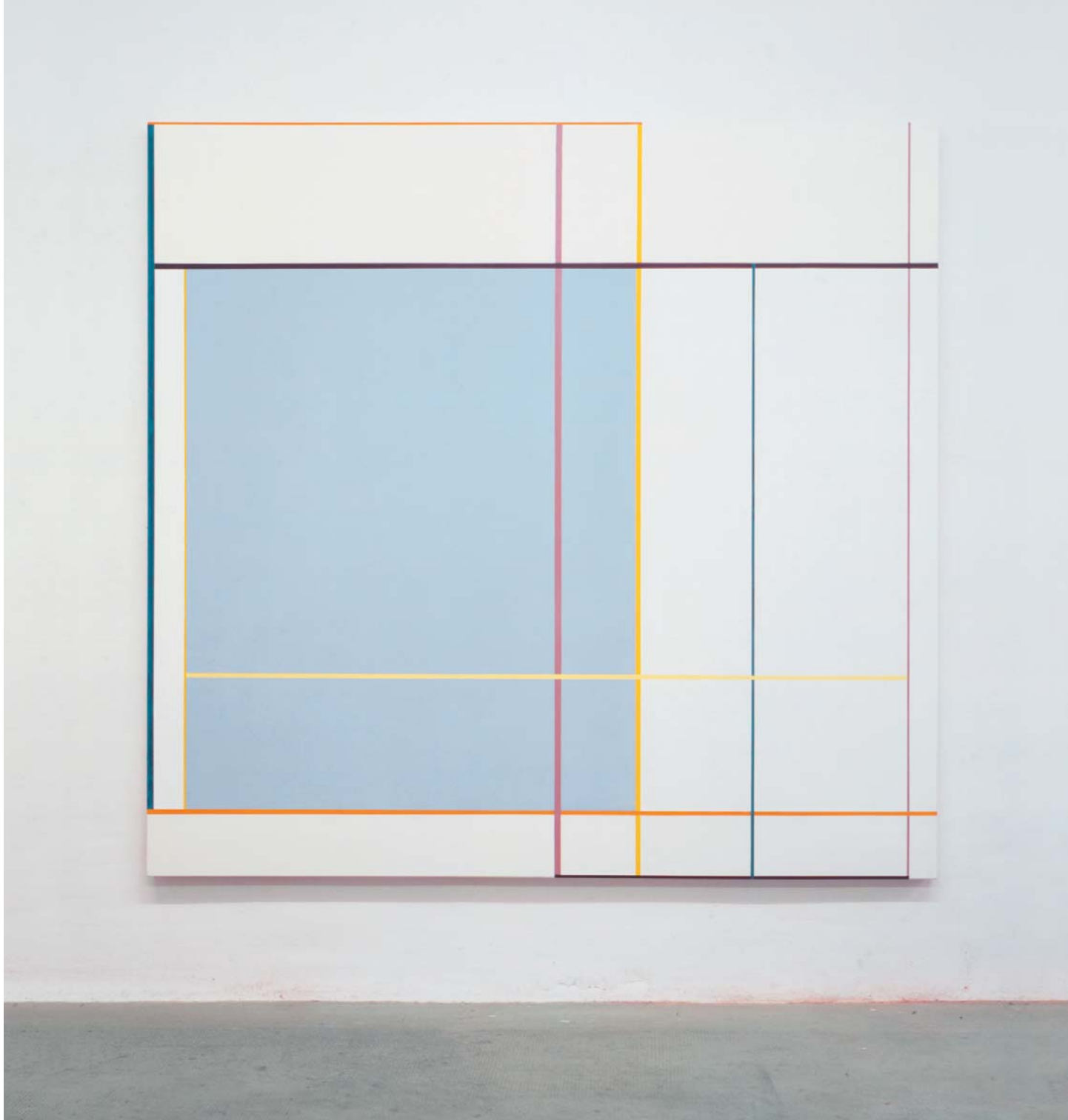


10 1998
Ölfarbe auf Leinwand
228 x 217 cm

11 1998
Ölfarbe auf Leinwand
228 x 217 cm
Smlg. DaimlerChrysler
Berlin/Stuttgart

04 1999
Ölfarbe auf Leinwand
196 x 186 cm
Sammlung DaimlerChrysler
Berlin/Stuttgart

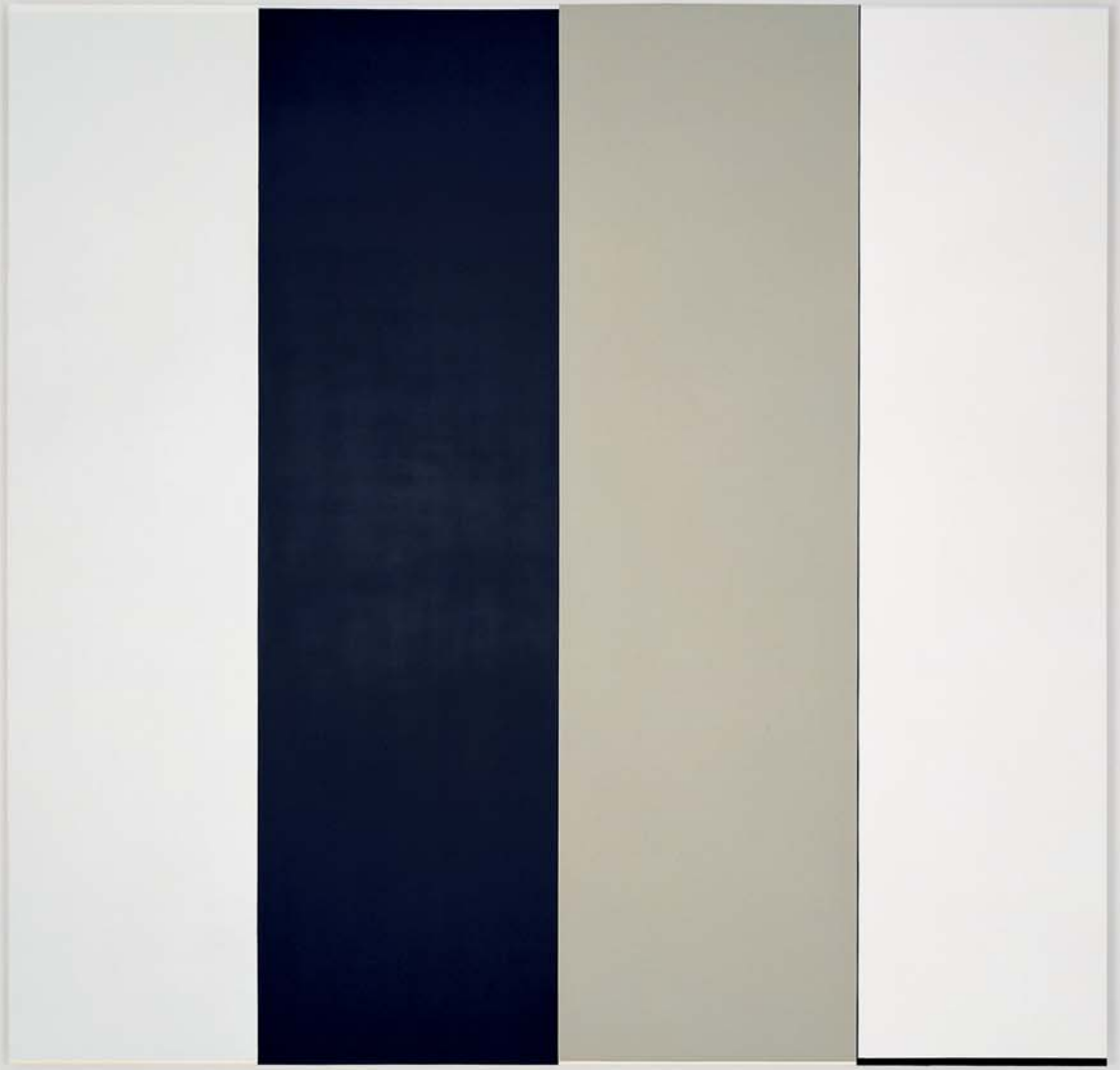
10 1999
Ölfarbe auf Leinwand
200 x 210 cm

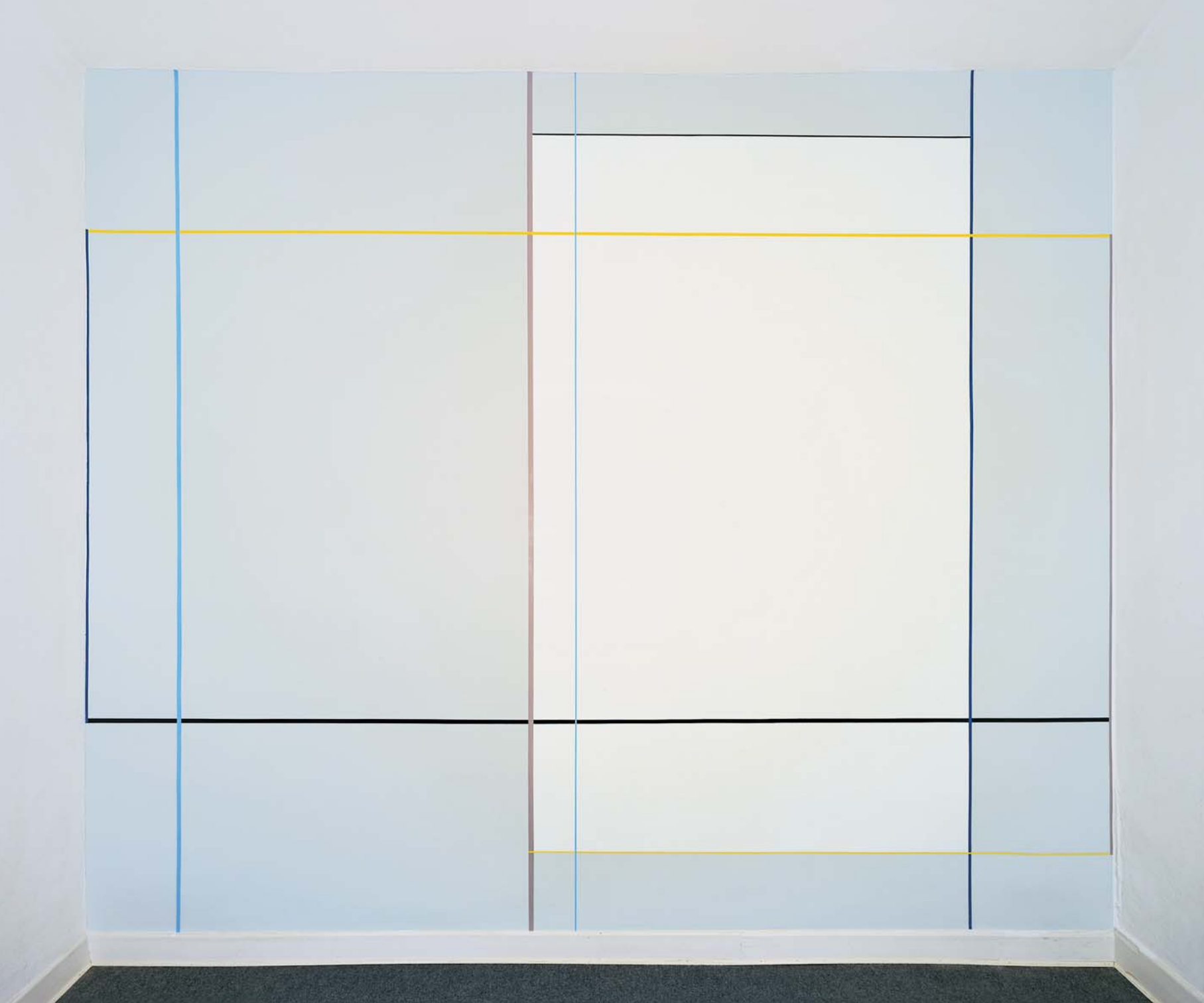


03 2000
Ölfarbe auf Leinwand
186 x 200 cm

02 2000
Ölfarbe auf Leinwand
216 x 498 cm

10 1999
Ölfarbe auf Leinwand
237 x 241 cm
Sammlung Sparkasse Münsterland Ost, Münster

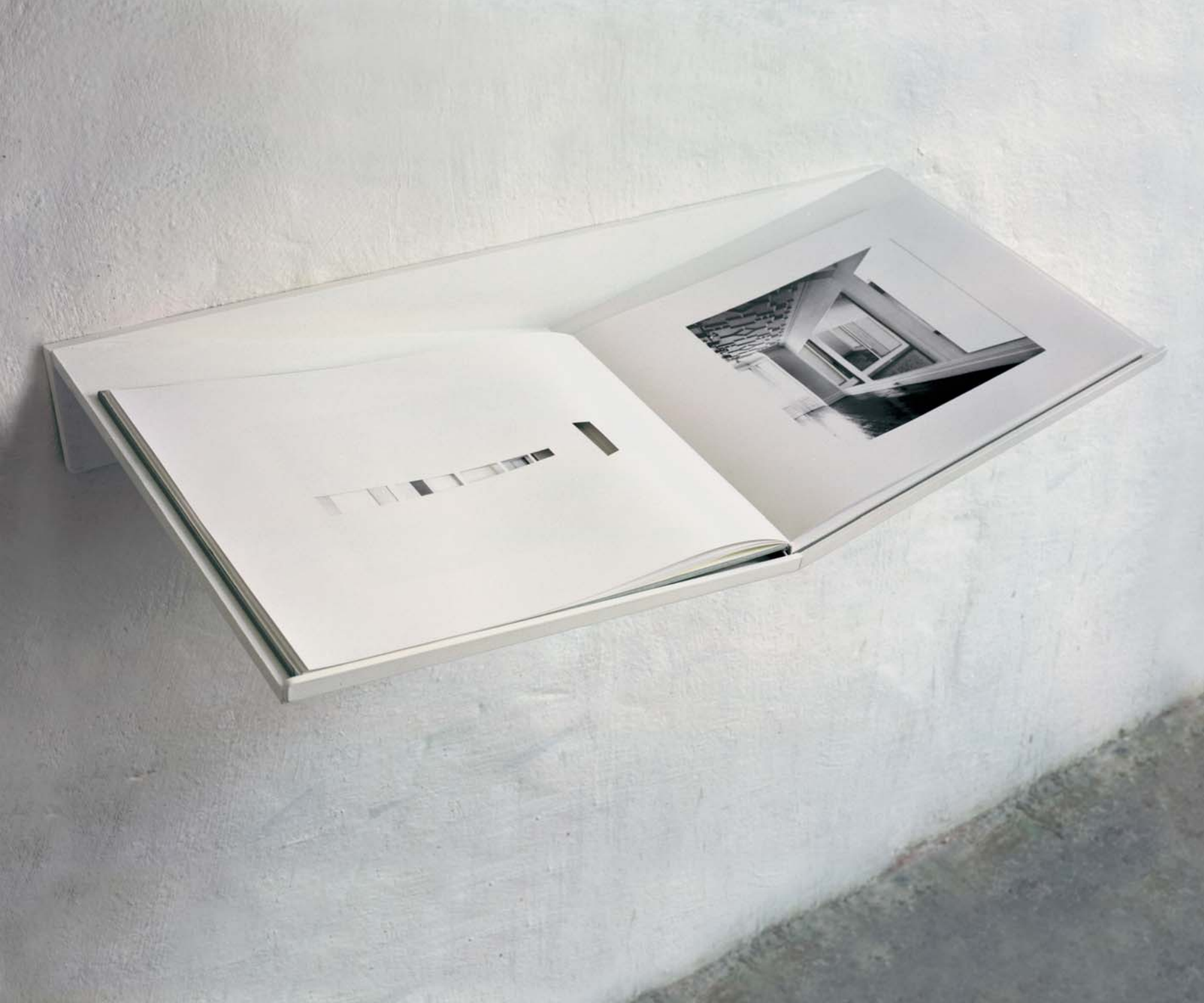




Wandmalerei
Konrad Fischer Galerie, 1999

Wand links u. rechts
Acrylfarbe auf Wand
320 x 400 cm

11 2000
Buchobjekt, Auflage 6
29 x 42 cm
Sammlung Gohonjyo, J-Nagoya



Fotosandwich “Kunstsammlung NRW” Düsseldorf, Nr.1, 2002
108,3 x 81,7 cm

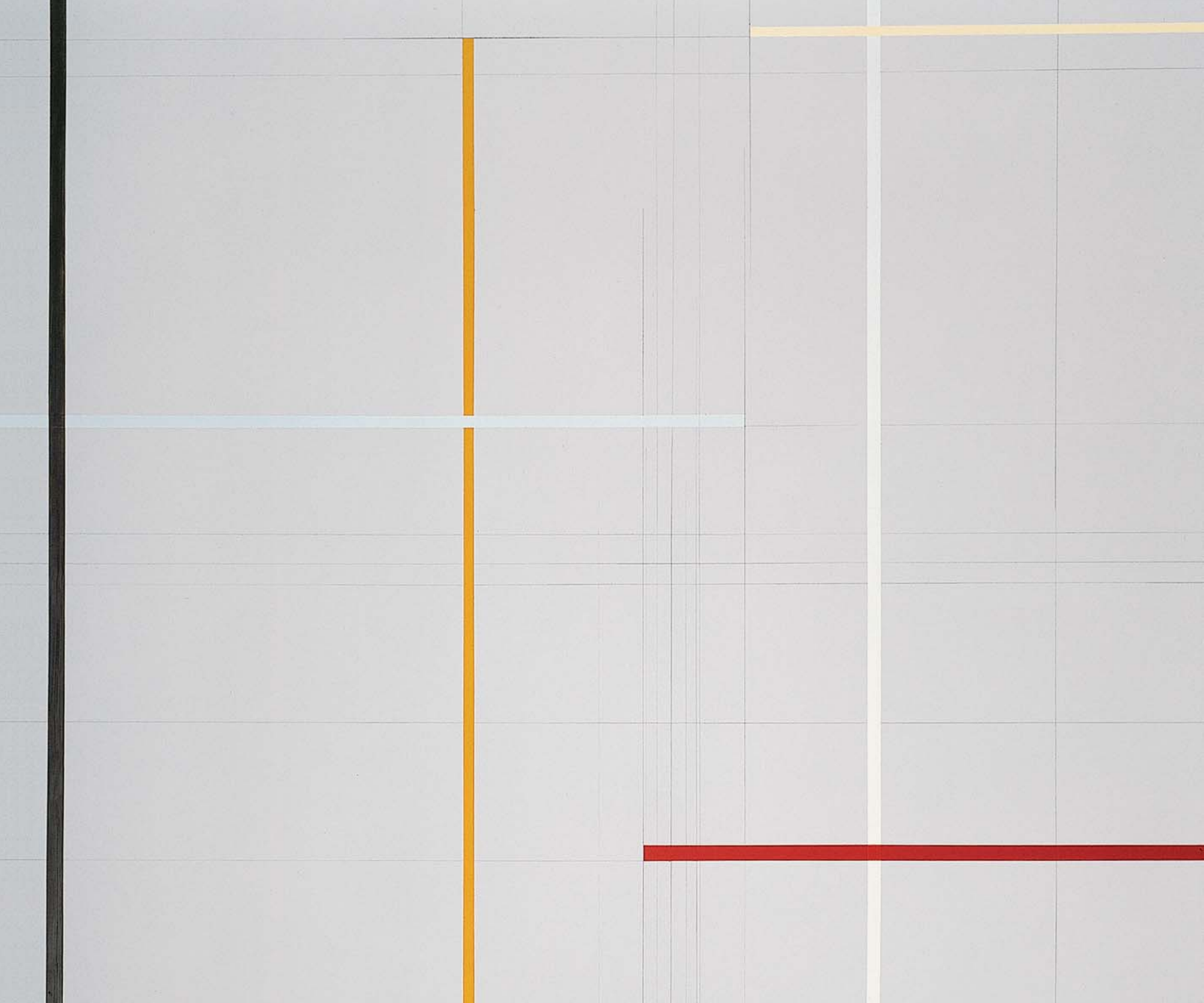
Fotosandwich “Kunstsammlung NRW” Düsseldorf, 1995
108,3 x 81,7 cm
Sammlung Sol Lewitt, Connecticut

Fotosandwich “Kunstmuseum Winterthur”, Nr.1, 2002
108,3 x 81,7 cm

Fotosandwich “Kunstmuseum Winterthur”, Nr.2, 2002
108,3 x 81,7 cm

Fotosandwich Atelier, Nr.4, 2001
108,3 x 81,7 cm

Fotosandwich Atelier, Nr.2, 2001
108,3 x 81,7 cm



Ausstellungssituation Galerie Heimer & Vogel, 2002

Wandmalerei
Acrylfarbe und Bleistift auf Wand
349 x 470 cm

12 2001
Ölfarbe auf Leinwand
228 x 233 cm

12 2000
Ölfarbe auf Leinwand
195 x 186 cm
Sammlung Vogel, Berlin

12 2001
Ölfarbe auf Leinwand
216 x 500 cm

Ausstellung Galerie Slewe, Amsterdam, 2003

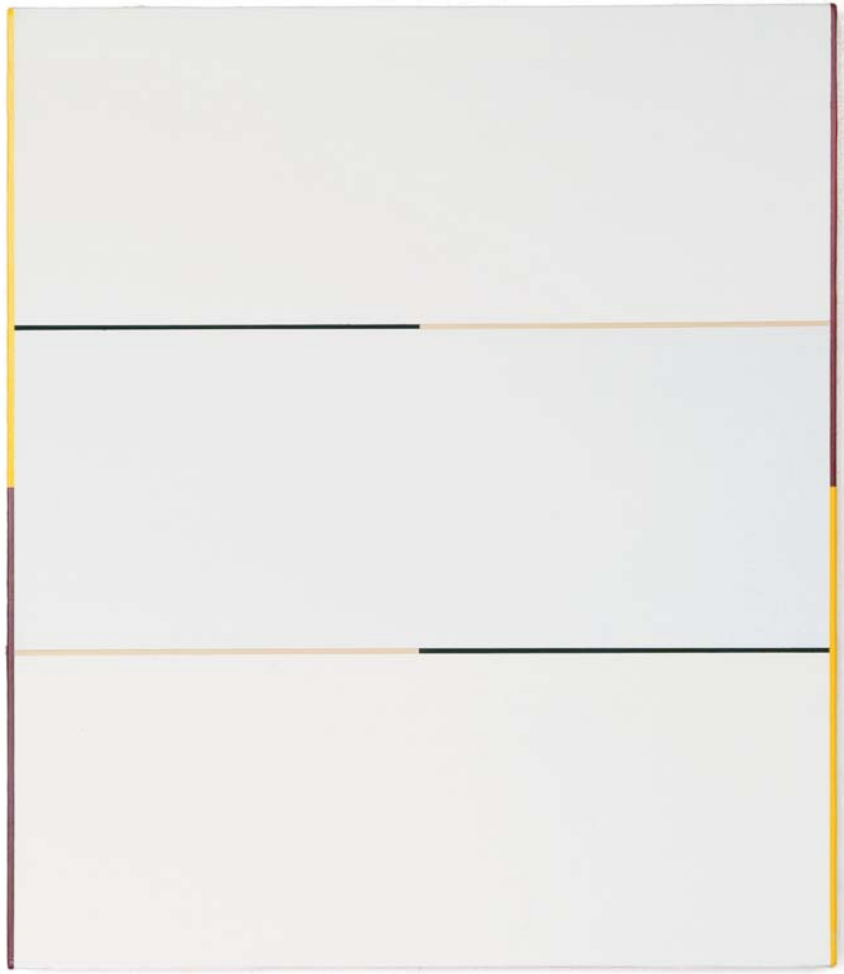
Fotosandwich Atelier, 2001
108,3 x 81,7 cm

03 2003
Ölfarbe auf Leinwand
216 x 233 cm
Sammlung Kunst aus NRW, Aachen-Kornelimünster

03 2003
Ölfarbe auf Leinwand
auf Spanplatte
160 x 150 cm

Wandarbeit
Erweiterungsbau der Chirurgischen Abteilung
Universitätskliniken Düsseldorf, 2004

Ausführung
Acrylfarbe auf Metallplatte



09 2004
Acryl- und Ölfarbe auf Leinwand
49,5 x 42,5 cm
Sammlung Gohonjyo, J-Nagoya

Ausstellungssituation Concept Space, J-Shibukawa, 2004

Georg Imdahl

Perceptual Passion

translated by David Galloway

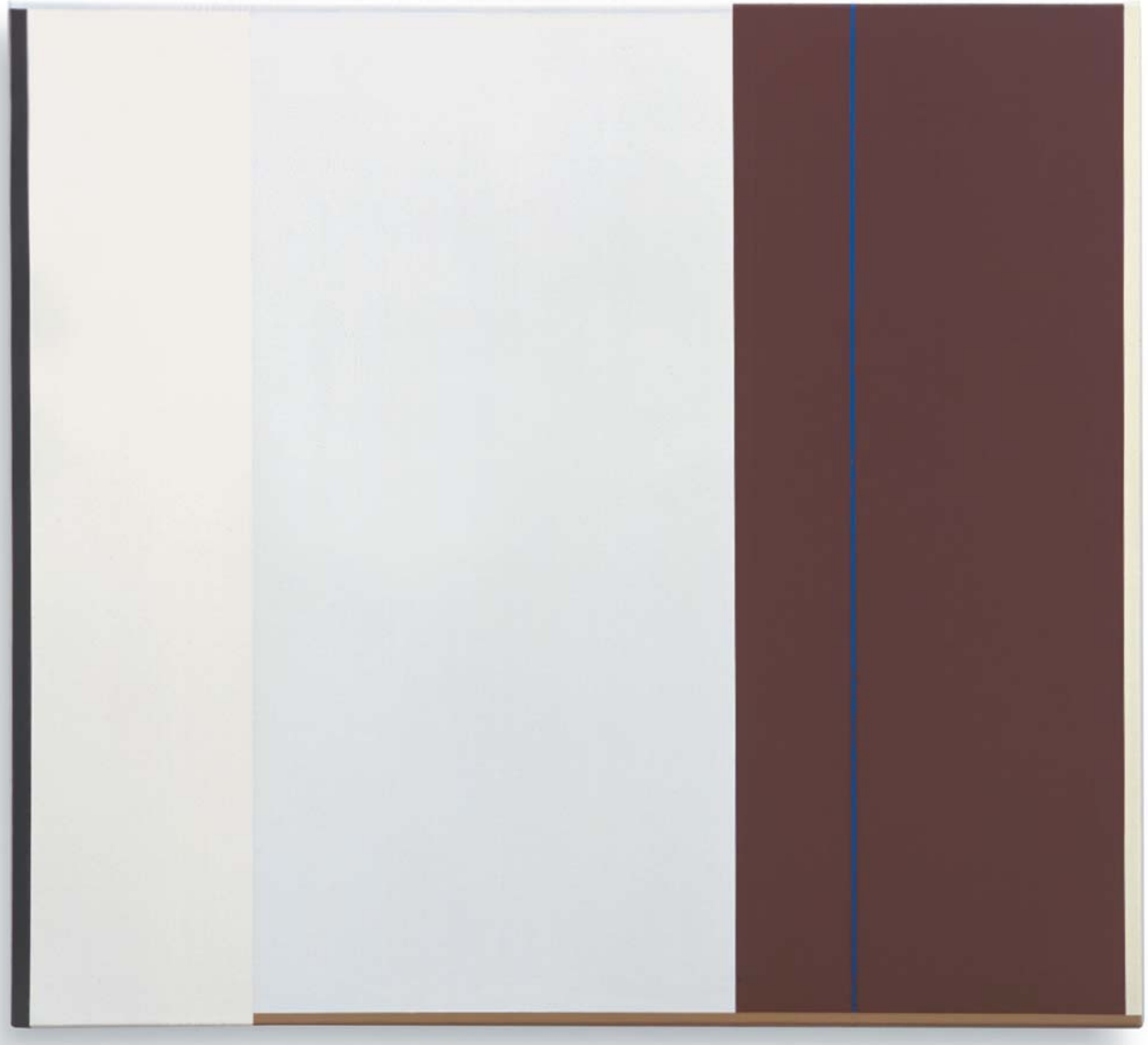
Among the metamorphoses of abstraction is the finding that entirely non-figurative positions in painting can also, in the broadest sense, be *figuratively* interpreted. They lend expression once more to the ciphers and styles of non-figurative painting since Malewich and Mondrian. In making the signposts of the younger generation recognizable, they place themselves – so far as the *purity* of nonrepresentational painting is concerned – in a vulnerable status. Such an imitation of abstraction occurs not only as the reflection of influential positions in the 20th century, whereby one might think of Peter Halley or of Mary Heilmann; it is also charged with iconographic contents – in reflecting the cinema, for example, as in the case of David Reed.[1] Such *visual mimesis* is also visible in the work of Günter Förg, and it is elevated to a principle in Appropriation Art when Philip Taaffee imitates pictures by Barnett Newman or Sherrie Levine those of Rodschenko.

The pictures of Martin Gerwers, which can be spontaneously classified into the constructivist canon of Modernism, hold their own, in contrast, through the appearance and eloquence of the visual, without aiming at a feedback from history. Gerwers' painting "insists" on the assumption and possibility of "pure painting,"[2] regardless of the aforementioned filiations since the 1980s, which have also changed our own present view of a painting organized according to lines and planes of color. In Gerwers' pictures, those discourses are excluded which question autonomy or even seek to circumvent it in programmatic fashion. Here the prerequisite is far more an unbroken faith in color and the variety of its appearances in a clear placement. With this certainty, our attention is directed toward the polychrome *Skulptur aus drei Säulen* (Sculpture of Three Columns, ill. p.114/115) which stands before us. After only a few seconds, its material presence has dissolved into a stream of colored light. Neon tubes irradiate the intermediate spaces between the verticals, fill the room with pulsing color and kindle a fluctuating drama of suggestions which casts its inevitable spell over us. We become witnesses to our own perception, registering this both as producer and viewer of that which presents itself to our eyes. This double perception opens up a field of experience

[1] See Georg Imdahl, "Die Abstraktion und ihre Nachahmung," in *Still Mapping The Moon, Perspektiven zeitgenössischer Malerei* (Bonn, 2004), pp. 24-29.

[2] Sebastian Egenhofer, "Auf der anderen Seite," *ars viva* 96/97, *Malerei* (Cologne, 1996), p. 25.

06 2004
Acryl- und Ölfarbe auf Leinwand
90 x 100 cm
Sammlung Slewe, Amsterdam



on which recognition and pleasure are inseparably mixed. What serves as a stimulant is the circumstance that the columns take on different appearances when we walk around them, as though it were no longer a question of one and the same object. There are numerous sculptures in the 20th century – or so we think spontaneously when confronted with this work in the artist's atelier – in which the dissolving of all materiality, the ambiguity of perspective, the difference between *factual fact* and *actual fact* – so Josef Albers – are experienced;[3] works which might then be described with a similar vocabulary. Simple, clear, transparent – these characteristics, inherent in Gerwers' sculpture, have been evoked again and again in the painting and sculpture of the 20th century. And yet we cannot get enough of the colored emanations of this work which stands in the room and waits to be animated by the viewer.

A few meters away is a *Zweiteilige Skulptur* (Two-part Sculpture) from 2005 (ill. p.116/117): two flat, tall blocks are stacked one over the other, the outer surfaces framed with color. The two elements do not rest precisely edge to edge: the upper one is shifted a finger's width above the lower one. The entire contour is minimally disturbed and thereby the impression of a compact sum of two parts, as well. An anthropomorphic gesture is suggested – literally a body-language, an abstract contraposto.

Perceptible in both sculptures are the long breath and inner consistency of a work which incorporates hardly anything from the mainstream with which painting is currently made palatable. From the beginning, Gerwers' painting was based neither on sources in photography, film, pop music nor on other patterns and antecedents. The phenomena in which Gerwers is concretely interested are movement, rhythm and space, demarcations of space and its virtual endlessness in the definition through line and plane. Above all, Gerwers sublimates European and, at least latently, American experiences of the 20th century. In size and composition, his pictures make their appearance with an emphatic gesture; at the same time, the balanced application of paint (partly mixed with beeswax, the paint is applied with a spatula, then sanded smooth and flat) suggests something more introverted and absolutely *dependable*. Nothing is left to chance, everything to calculation. Design and execution stand in a ratio of one-to-one. The calm sureness of the way colors are organized and their manual perfection radiate self-control but, at the same time,

[3] Josef Albers, *Interaction of Color* (New Haven and London, 1963), p. 74.

a controlled, self-sufficient dynamic. If the intersecting verticals in many pictures superficially recall Newman's *Zips*, they nonetheless emphatically reject that "heroic" impetus. They are *initiators* of the movement in the picture: even if static, they guide the viewer's gaze to the constant back-and-forth swing of the planes, to the brightening and fading away of the lines, to the constant establishment and dissolution of pictorial hierarchies, which always prove to be only provisional.[4]

[4] Cf. Erich Franz, "Martin Gerwers, Die Entstehung des Bildes im Betrachter," in *Farbe, Malerei der 90er Jahre* (Bonn, 1996), pp. 34-36.

The oldest picture included in the present catalogue, dated September 1989, is a small horizontal format painted with green oil paint on a dishtowel (ill. p.9). The paint rests tangibly on the surface. From this haptic structure a grid has been left free which remains open to the edges and can be seen as a detail from a larger grid. The *grid* is recognizable as a cipher of abstraction. Today it would scarcely be possible to paint a grid which would not be interpreted *per se* as an allusion to the 20th century canon. The structure as such in Gerwers' painting can thus scarcely make a claim to originality. Nonetheless, it insists on its own placement and its own effect. The pulsing of the grid is stimulated by the background, which is already marked by the given pattern – two grids on the fabric of the dishtowel, a close-meshed weave of diagonal red lines and an orthogonal grid in red and black which is not always visible but can always be surmised. All of this produces a reciprocal stimulation in an interaction of opaque surfaces and a bright play of lines. Movement is discreetly announced. The structure begins to vibrate. "Boogie-woogie" effects are awakened. The exceptional format gives the grid the possibility to expand horizontally, while it does not aim at the intensified presence suitable to the vertical format. In reverting to the grid as a signature of Modernism, the picture permits diverse associations with respect to more recent painting and all the way back to Mondrian, whereby the use of store-bought fabric, on the other hand, points back to painters like Konrad Lueg and Blinky Palermo.[5] In addition, the painting owes its vitality (even at that time) to the oscillating between individual gesture and anonymous structure.

[5] Cf. the use of dish-towels in the painting of Konrad Lueg. *Ich nenne mich als Maler Konrad Lueg* (Bielefeld, 1999), p. 179.

The traces of the individual are deleted in the picture "06 1994" (ill. p.29), which describes the development of the oeuvre. One might at first presume this painting to be a hybrid combination of pictorial strategies which look back to Mondrian and Newman: here the right-angled framework (even if it is not limited to the primary colors); there the resonance chamber of the huge planes of color onto which the

viewer projects himself and in which he inevitably loses himself and can then find himself again. With respect to a philosophical model, the picture remains indifferent. It dispenses with universalism as an ideal basis, and it refrains from the appellative character. In any case, it would scarcely be convincing to seek to revive such positions yet again with the methods of Mondrian and Newman. In all of its components, the picture makes perfectly clear its relativity with respect to its traditions. It successfully taps these resources for itself. At the same time, it keeps itself totally free from making this dependency, in any form whatsoever, into its own theme. It relinquishes an underlying pragmatic tone and a soberness which eludes external insinuations. One notes with astonishment that with this vocabulary a picture with such powerful profundity as this abstract topography with its sonorous color harmony can nonetheless be created: it draws the gaze into an expanse that is structured through a grid of colored lines. Looking at it activates, sets processes in motion which are laid down across the surface as options. While the lines advance and withdraw, verticals and horizontals join in brief alliances. Thus, such a picture achieves its particular effect (as so often in geometric painting) when that which is given asserts its independence through being viewed, and the reason behind the composition is transformed into (more likely irrational) variety.

Gerwers has also reached beyond the canvas and onto the wall with his painting, creating gigantic pictures that radiate self-confidently into space. In the wall-pictures, the transcending of the picture-plane acquires an additional thrust in the dissolution of the spatial boundary. The virtuality of the space which is striven for on the canvas acquires a different physical form. Gerwers varies this bodily experience in a series of more recent works better described as space-related than as site-specific (ill. pp.108-113). In these works, the right angle is avoided. Instead, the outlines of the forms are derived from oval and ellipse. Some of these works nestle against the wall, adapting height and width to the ceiling and floor, rising into the space as pictorial objects. Gerwers understands these works as an attempt "to draw attention to the existing constitution." He is concerned with an "identity" which "can create sensitivity without fears and without disturbances."[6] Gerwers tests the elasticity and richness of variation within presumably firmly formulated systems of order and the possibilities of their transparency. He translates them into emotion reaching all the way to euphoria, yet one that of course permits reflection.

[6] Quoted from a letter to the author (August 18, 2005).

Wandarbeit
Designplanets, J-Mayebashi, 2004
Gips und Acrylfarbe auf Wand
600 x 210 cm

Gastatelier van de Nieuwe Dingen, NL-Tilburg, 07-12 2004

PRAXIS
VERBOUWT
E PRIJZEN!

12 2004
Ölfarbe auf Leinwand
480 x 120 cm

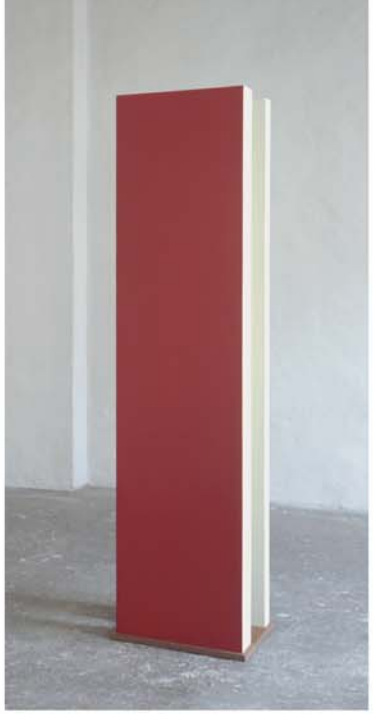
12 2004
Ölfarbe auf Leinwand
500 x 650 cm

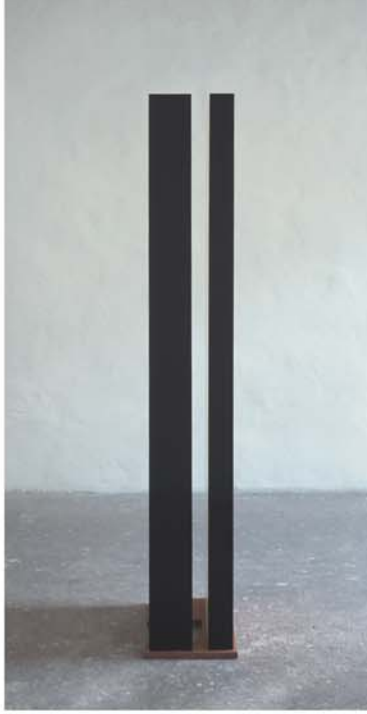
12 2004
Ölfarbe auf Leinwand
470 x 280 cm

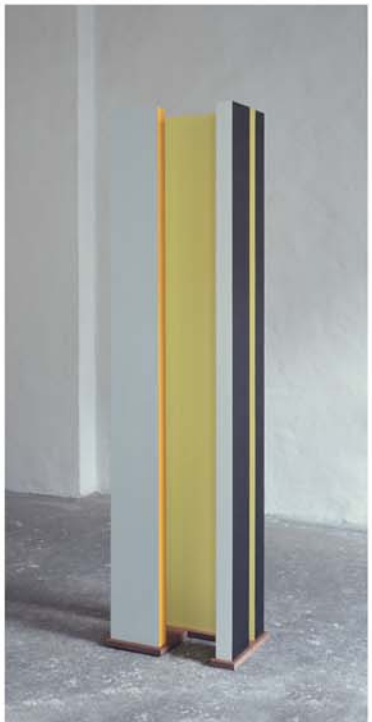
12 2004
Ölfarbe auf Leinwand
480 x 120 cm

12 2004
Ölfarbe auf Leinwand
480 x 120 cm

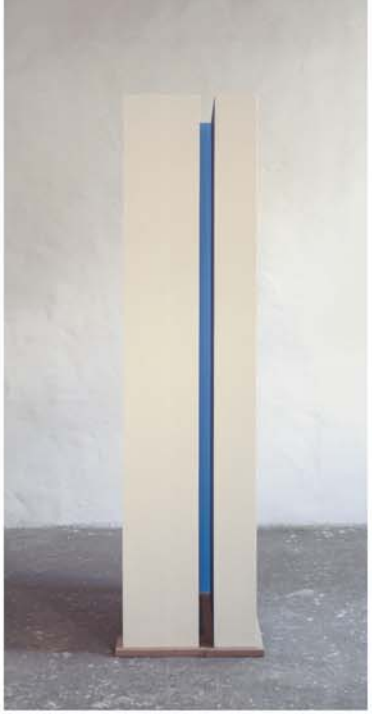
06 2005
Acryl- und Ölfarbe auf MDF
194 x 51,5 x 32 cm

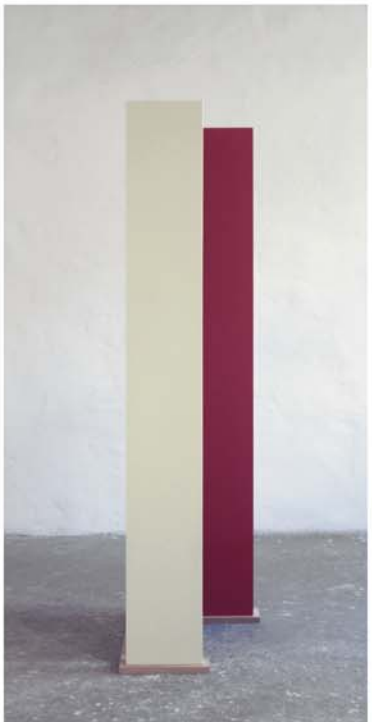






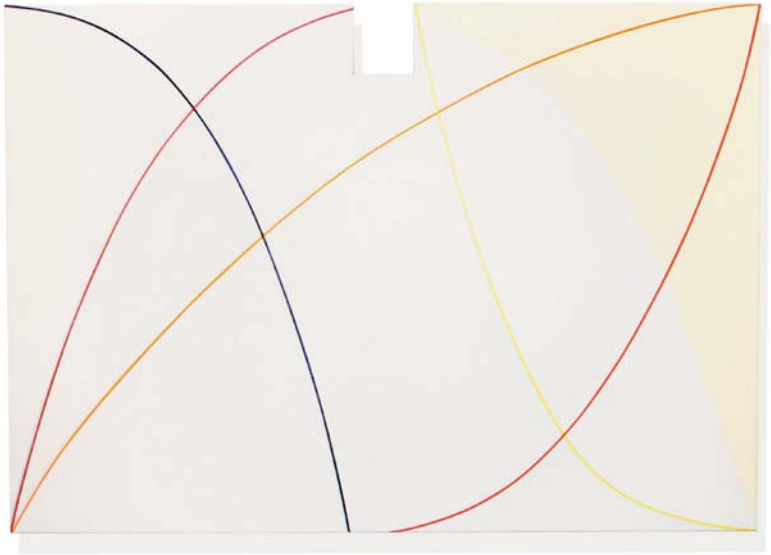
Ohne Titel
05 2005
Acryl- und Ölfarbe auf MDF
185,5 x 99,2 x 16,5 cm

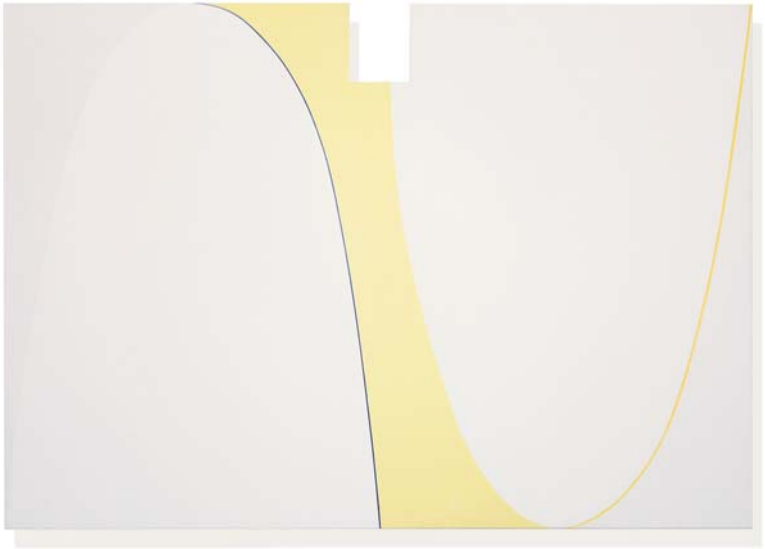




06 2005
Acryl- und Ölfarbe auf MDF
194 x 70 x 50 cm

Ausstellungssituation Galerie Tschudi
07 2005





Ellipsis Skizze 1
09 2005
Acrylfarbe auf MDF
73 x 100 cm

Ellipsis Skizze 2
09 2005
Acrylfarbe auf MDF
73 x 100 cm

Wandarbeit Galerie Fricke
09 2005
Acrylfarbe auf Wand
364 x 518 cm

Martin Gerwers

1963	in Velen geboren
1984 - 1989	Studium Visuelle Kommunikation Fachhochschule Aachen
1989 - 1993	Kunstakademie Düsseldorf
	lebt und arbeitet in Düsseldorf

Einzelausstellungen

1989	Galerie “Anna Blume”, Aachen
1993	Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf
1994	“Ein Raum mit Wandmalereien”, Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf
1996	Galerie Tschudi, Glarus, Schweiz
1997	Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf
1998	Galerie Luis Campana, Köln
1999	Galerie Slewe, Amsterdam
2000	Galerie Luis Campana, Köln
2002	Galerie Heimer & Partner, Berlin
2003	Galerie Slewe, Amsterdam
2004	Concept Space, Shibukawa, Japan
2004	Design Planets, Maebashi, Japan
2004	Gastatelier Van de nieuwe Dingen, Tilburg, Holland
2005	Galerie Tschudi, Zuoz, Schweiz

Gruppenaustellungen

1988	“Die anderen Zehn”, Neuer Aachener Kunstverein
1991	Neuer Aachener Kunstverein
1993	“Förderkoje Art Cologne”, Konrad Fischer Galerie
1996 - 1997	“Ars Viva 96/97” Malerei,
	Galerie am Fischmarkt, Erfurt, Krefelder Kunstmuseum, Ulmer Museum
1997	Farbe, Malerei der 90er Jahre, Kunstmuseum Bonn
1998	Galerie Tschudi, Glarus, Schweiz
1999	“Walls - Wände”, Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf
1999	Galerie Tschudi, Glarus, Schweiz
1999	“Primary Structures”, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig
2001 - 2002	PhoenixArt, Hamburg-Harburg
2002	“Minimalism and After” Daimler Chrysler Contemporary, Berlin
2003	Stedelijk Museum Amsterdam, collection of the museum
2003	The Daimler Chrysler Collection, ZKM Karlsruhe
2003 - 2004	The Daimler Chrysler Collection, “On the Edge”, The Detroit Institute of Arts
2004	Galerie Heimer und Vogel, Berlin
2005	Galerie Fricke, Düsseldorf

Stipendien und Preise

1992	Reisestipendium der Freunde und Förderer der Kunstakademie Düsseldorf
1995	Förderpreis des Landes Nordrhein-Westfalen Für junge Kunst
1996 - 1997	”Ars Viva Malerei 96/97” Kunstpreis des Kulturkreises
	der deutschen Wirtschaft im BDI
2001/2002	Förderungsstipendium des Kunstfonds Bonn
2004	Kunst- und Bauwettbewerb, Universitätsklinik Düsseldorf, Chirurg. Abteilung

Brigitte Lohkamp
Förderpreis des Landes Nordrhein – Westfalen für junge Künstler '95, Katalog, Düsseldorf 1995

Sebastian Egerhofer
"Auf der anderen Seite", *Ars Viva 96/97*, Katalog des Kulturkreises im BDI, Köln 1996

Erich Franz
"Martin Gerwers – Die Entstehung des Bildes im Betrachter", *Farbe, Malerei der 90er Jahre*, Katalog Kunstmuseum Bonn 1996

Jan Winkelmann
"Primary Structures", *Primary Structures*, Katalog der Galerie für zeitgenössische Kunst, Leipzig 13. Juni - 15. August 1999

Friederike Nymphius
"Martin Gerwers", *Minimalism and After*, Katalog Sammlung DaimlerChrysler, Berlin Februar 2002

Georg Imdahl
"Wahrnehmungslust", *Martin Gerwers*, Katalog, Düsseldorf 2006

Rudi Fuchs
"Martin Gerwers", *Martin Gerwers*, Katalog, Düsseldorf 2006

Copyright: Martin Gerwers @ VG Bildkunst Bonn
Grafikdesign: Peter Schildwächter, Düsseldorf, 02104-2001110, http://petaflop.de